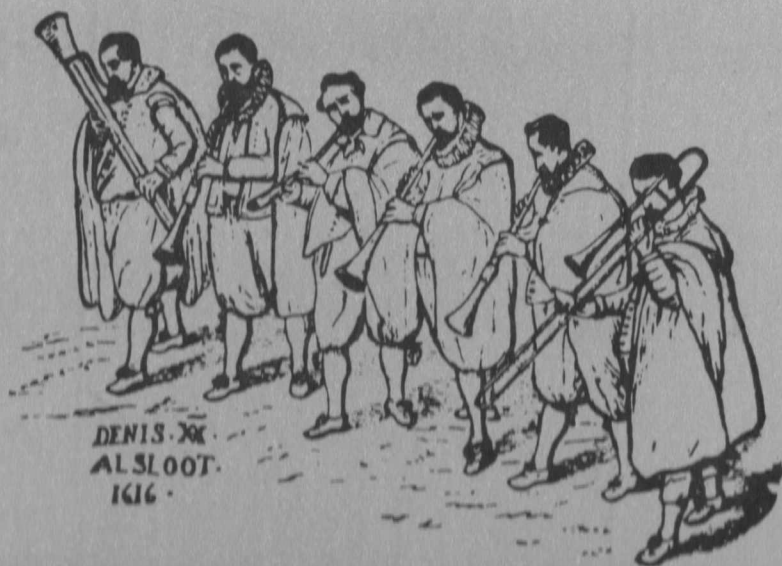


С. ЛЕВИН

Духовые инструменты в истории музыкальной культуры

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



ОТ АВТОРА

Настоящая работа продолжает исследование, посвященное духовым инструментам в истории музыкальной культуры. В первую часть¹ вошел материал, связанный с развитием инструментария и форм духового музицирования начиная с древнейших времен и вплоть до второй половины XVIII века, причем, в основном, применительно к музыкальной культуре стран Западной Европы и России.

В предлагаемой второй части охвачен сравнительно небольшой отрезок времени — немногим более половины столетия (от Великой французской революции 1789 года до середины прошлого века). Поставленные здесь проблемы решаются на материале произведений для духовых инструментов композиторов эпохи Великой французской революции, сочинений Бетховена, Вебера, Шуберта, Берлиоза, Глинки и других. Большое внимание уделяется также вопросам происхождения инструментов, их видовых связей, появляющихся разновидностей, постепенного формирования конструкций и становления технико-выразительных возможностей. Уточним, что предметом исследования являются лишь те духовые инструменты, на которые ориентировалось европейское профессиональное музыкальное творчество в течение более девяти столетий, вплоть до XX века (исключения составляют начальные главы первой части, освещающие духовой инструментарий первобытно-общинного строя, древнего мира и эпохи средних веков).

Задачей настоящей работы является рассмотрение профессиональных духовых инструментов в свете специальной научно-инструментоведческой проблематики, показывающее закономерности их возникновения и развития, особенности интерпретации, ослабление или усиление роли отдельных инструментов в композиторской и исполнительской практике, технический прогресс их конструкций и совершенствование инструментального

¹ Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л. 1973.

строительства. При этом главным является выявление и констатация связей между содержанием, характером, стилем музыкального творчества, с одной стороны, и особенностями развития инструментальной культуры в широком значении понятия (в том числе инструментария как такового) в ходе музыкально-исторического процесса — с другой.

Трудности поставленной задачи обусловлены прежде всего двойственностью методических установок, характерной для современной инструментоведческой науки, вытекающей из разных толкований исследуемого предмета: в одном случае музыкальный инструмент рассматривается преимущественно с точки зрения его конструкции, как продукт промышленного производства, в другом — как явление культуры, как средство раскрытия содержания музыки. На базе первого толкования возник *органологический*, или, как его иначе называют, *органографический* тип исследования¹, на базе второго — *музыкаведческий*, или *эстетико-музыкальный*.

Труды ученых-органологов (В. Маййона, Г. Кинского, Г. Римана, К. Закса, М. Петухова, А. Маслова, А. Фаминцына и некоторых других) явились первыми источниками проверенных, надежно обоснованных специальных сведений о музыкальных инструментах, составив своеобразный научно-инструментоведческий фактологический свод. С течением времени, однако, органологический метод все более обнаруживал свою ограниченность, уклоняясь от постижения общих социально-исторических закономерностей развития искусства. Этому чрезвычайно способствовала в конце первой половины нашего столетия активизация «техничко-рационалистических» тенденций в некоторых гуманитарных науках на Западе.

Органологические исследования стали все более приобретать абстрактный, формальный характер, углубляться в описание инструментов, обращаться к чертежам и схемам, разнообразным вычислительным операциям, нередко с привлечением математических, кибернетических, семиотических методов. Все это вело к изоляции отдельных структурных элементов от художественного целого; узкотехнологические классификации, при всей их изощренности, не давали представления о смысле и содержании основополагающих историко-эстетических процес-

¹ Тип органологического исследования явился исходной базой инструментоведения со времени его оформления во второй половине XIX столетия в самостоятельную отрасль научных знаний. Он определил линию инструментоведческой науки в зарубежных странах и в дореволюционной России. Его главная цель — рассмотрение конструкций инструментария (лишь Н. Привалов и В. Андреев в России опирались в своих трудах на ряд аспектов практического музицирования): скрупулезные описания, характеристики, сопоставления, связанные с частными и общими усовершенствованиями музыкально-технических возможностей. Основным недостатком здесь всегда была изолированность от историко-эстетической обусловленности указанных процессов.

сов, и история развития инструментов подменялась таким образом историей видоизменений их структур¹.

В то же время путь объективных органологических исследований не был полностью утерян. Видные зарубежные ученые² сумели создать ряд ценных инструментоведческих трудов, при этом достигнув определенного сближения органологических и функционально-эстетических установок.

Другой метод инструментоведческой науки — эстетико-музыкальный — явился порождением советской научной мысли. Он складывался на протяжении 1920—1930-х годов и определялся интенсивным пересмотром всей системы музыковедческих знаний в свете марксистско-ленинской философии. В основе его — один из важнейших принципов советского музыкознания, принцип глубокой социально-исторической обусловленности всех процессов, изменений в сфере музыки.

Реформаторскую роль здесь сыграли методологические установки музыкознания, вытекающие из работ Б. В. Асафьева. Утверждаемые им принципы научно-музыковедческого исследования, основанные на глубоком проникновении не только в конкретный материал, но и в дух эпохи, в ход истории как одной из форм постижения действительности — все это изменило установки классического инструментоведения, резко отграничило советскую инструментоведческую науку от русской дооктябрьской, с ее преимущественно описательным методом и сосредоточенностью в сфере народного музицирования, а также и от зарубежной, замкнутой кругом изолированных узкотехнологических вопросов. Советское инструментоведение получило диалектическую базу. Эволюция инструментов стала рассматриваться уже в связи с многообразием художественных явлений своей эпохи.

При этом Асафьев отнюдь не отрицал значения органологии, а также указывал на ее важность, но лишь на предварительной стадии работы, в период накопления материала³. «Истории музыкальные в такого рода исследованиях нет, — подчеркивал он, — есть историческое, то есть в порядке последовательного их появления, изучение схем... Идя же от схем к процессу творческому, обусловившему их, мы должны будем понять их строение уже не в плане статическом, а в плане динамическом...»⁴. Эти слова написаны более пятидесяти лет назад, но они сохранили свое значение и для современного музыкознания.

¹ Этим грешат и современные инструментоведческие работы, например Л. Денга, О. Ельска, Х. Мёка.

² А. Байнс, Л. Лангвилл, Ф. Бате, Ф. Рендалл, Р. Перг, А. Шеффнер, Д. Деген и ряд других.

³ Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания. — В кн.: Задачи и методы изучения искусств. М., 1924, с. 74.

⁴ Там же с. 73—74.

Асафьев никогда не создавал специальных трудов о музыкальных инструментах, но его общие музыковедческие установки косвенно затрагивают и инструментоведческую проблематику. Блестящие статьи «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух опер Бортнянского»¹ и «Люлли и его дело»² посвящены анализу инструментовки и интерпретации оркестровых инструментов в контексте содержания музыки, ее национальных, стилистических черт, историко-эстетической эволюции. Проблему связей инструментального музицирования в прошлом и настоящем Асафьев затрагивает в брошюре «Полифония и орган в современности»³. В книге «Музыкальная форма как процесс» Асафьев настаивает на интерпретации музыкального инструмента как «выразительной данности музыки», а не как ее «структурного элемента», и, главное, на понимании того, что эволюция конструкции музыкальных инструментов определяется не внутренними «имманентными» причинами, а изменениями историко-эстетического порядка, в частности — эволюцией музыкального творчества в его социально-исторической обусловленности. Таким образом, предмет инструментоведческой науки — музыкальный инструмент — освобождался от чисто формалистических толкований технико-производственного плана и связывался непосредственно с процессами историко-художественной эволюции. Это было важнейшим, принципиального значения научно-теоретическим открытием.

Действительно, пути развития европейского профессионального инструментария всегда были тесно связаны с эволюцией музыкального искусства. На протяжении истории музыкальных инструментов процесс обогащения и развития неизменно охватывал прежде всего те их типы, которые полнее отвечали рождавшимся в каждую новую эпоху социально-эстетическим потребностям и художественным запросам своего времени. Именно на этой основе протекало в инструментальной сфере постоянное, подобное своеобразному естественному отбору, последовательное прогрессивное движение к более высоким ступеням развития: многообразие устаревших типов сменялось рядом новых форм, в которых обобщались качества, открывавшие в иных условиях новые выразительные возможности.

Положения Асафьева уже с 1920-х годов начали плодотворно разрабатываться его сотрудниками и учениками. Тезис о тесной взаимосвязи и взаимообусловленности всех явлений в сфере музыки нашел выражение в созданной в 1927 году С. Л. Гинзбургом для научно-композиторского факультета Ленинградской консерватории программе специального курса инструментове-

¹ Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух опер Бортнянского. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.

² Асафьев Б. Люлли и его дело. — В кн.: De musica. Л., 1926.

³ Асафьев Б. Полифония и орган в современности. Л., 1926.

ния, названного автором «органикой»¹ (от греческого «орган» — инструмент). Солидный фонд инструментоведческих данных сосредоточился в трудах Р. И. Грубера², особенно в его «Истории музыкальной культуры», обнажившей новые грани соотношений, последований и внутренних связей в музыкально-инструментальной культуре Европы. В талантливой книге «Русская опера до Глинки»³ А. С. Рабинович сумел показать истоки русского оркестрового стиля в связи с особенностями народного инструментализма.

Но непосредственно в сфере изучения музыкальных инструментов главные методические установки Асафьева разработал Б. А. Струве. Задавшись вопросом, чем вызывается и движется эволюция музыкальных инструментов, каковы причины их исчезновения из музыкальной практики, Струве пришел к четкому размежеванию с методами зарубежной науки: «История инструмента, на наш взгляд, — писал он, — не может быть понята отвлеченно и оторванно от окружающей действительности... Строй инструментов, сила и качество звука, тембр, мелодические, гармонические и полифонические возможности его должны отвечать тем задачам, которые характерны для того или иного периода развития музыкальной культуры. Именно такое соответствие делает инструмент целесообразным и жизненным. И наоборот, когда выразительные возможности данного инструмента перестают отвечать музыкальной культуре определенного исторического этапа — он отмирает. Только эволюция самой музыкальной культуры решает исторический путь инструмента — его рождение, жизнь и смерть»⁴.

Эти установки легли в основу специальных инструментоведческих работ Струве⁵, предваривших известное его развернутое исследование «Процесс формирования виол и скрипок». Подобных трудов еще не знало ни русское дореволюционное, ни советское инструментоведение. Главной посылкой научно-теоретических построений Струве явилось толкование музыкального инструмента как «орудия звукоизвлечения», как средства воплощения музыки. Отсюда его тесная связь с общественной средой, формами музыкальной практики, особенностями музыкального творчества. Но эти воздействия не прямолинейны. Они выявляются в ожесточенной борьбе старого и нового, в столкновении

¹ Об этом см. подробнее в кн.: Из истории советского музыкального образования. Л., 1969, с. 270.

² Музыкальная культура древнего мира. Ред. и вступ. статья Р. Грубера. Л., 1937; Грубер Р. История музыкальной культуры. В 2-х т. Л., 1941—1959.

³ Рабинович А. Русская опера до Глинки. М., 1948.

⁴ Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959, с. 32—33.

⁵ Струве Б. Виола-помпоза Баха в связи с проблемой изобретательства в истории музыкальных инструментов. — Советская музыка, 1935, № 9; он же. Очерки по истории смычковых инструментов. Л., 1938; он же. Предыстория скрипки и виолы. Л., 1938.

реакционных и прогрессивных тенденций, характеризующих ход общественного развития.

Таким образом, Струве определил содержание, направленность и методику научного исследования непосредственно в области изучения музыкальных инструментов, их происхождения, истории развития, эволюции музыкально-выразительных средств и конструкций.

В дальнейшем эти положения разрабатывались К. А. Вертковым, возглавившим ленинградскую инструментоведческую школу в послевоенный период. Выработанный отечественной наукой подход к изучению профессиональных музыкальных инструментов Вертков применил к народному инструментарию, доказав глубокий обобщающий характер советских диалектико-материалистических принципов инструментоведческой науки¹.

Серьезные достижения советской инструментоведческой методологии на современном этапе связаны с деятельностью в этой области Ю. А. Фортунатова. Разработанные им в Московской государственной консерватории курсы инструментовки и особенно истории оркестровых стилей по своим установкам и содержанию непосредственно вытекают из музыковедческих принципов Асафьева².

Можно с полным основанием говорить об уже сложившихся традициях советской инструментоведческой науки, изучающей музыкальные инструменты в соотношении с музыкальным творчеством, с практикой их бытования, с общим развитием культуры и искусства. Она основывается на круговой взаимосвязи трех факторов: самой музыки, ее исполнения и технических возможностей (особенностей конструкции) инструментов. В самом деле, совершенствование строения инструментов является прямым следствием развития музыкального творчества и вслед за ним — исполнительского мастерства; в свою очередь совершенствующаяся конструкция создает условия для эволюции инструментальной музыки и исполнительского искусства. Это тесная диалектическая взаимосвязь, основанная на безусловном примате музыкального начала. Отсюда метод инструментоведческого исследования — эстетико-музыкальный, а само инструментоведение является, в первую очередь, одной из отраслей общего музыкознания, связанной также с музыкальной фольклористикой, этнографией и акустикой и другими специальными дисциплинами. В орбиту изучения включается весь огромный круг явлений, который составляет феномен искусства.

Путь к объективным научно-инструментоведческим суждениям следует искать не только в рассмотрении инструментов как

¹ См.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Общ. ред. и вступ. статья Верткова. М., 1962, 1973; Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Общая ред. и вступ. статья С. Левина. Л., 1975.

² Фортунатов Ю. Хрестоматия по технике оркестровки. В 4-х ч. Рукопись; он же. Об истории оркестровки в России до Глинки. Рукопись.

ловых, но еще и в постижении и истолковании идей, содержания, круга образов, стиля музыкальных произведений,— одним словом, в интерпретации, которая естественна для музыканта-исполнителя. Полноценные научно-аналитические выводы невозможны вне проникновения в художественный смысл изучаемых произведений. Так определяется путь объективного инструментоведческого исследования, устанавливающего причинную связь между содержанием, характером, стилем творчества, с одной стороны, и качествами инструментализма — с другой. Эти положения автор предлагаемого труда сделал для себя основными.

При классификации музыкальных инструментов автор исходил из традиционной для советского инструментоведения системы, принимающей в качестве основного классификационного признака источник звука и способ его извлечения. В основе дальнейших градаций лежат конструктивные особенности инструментов. В соответствии с этим духовые делятся на флейтовые, язычковые, мундштучные и флейтово-язычковые клавишные. К флейтовым относятся все разновидности флейт: окариновидные (все виды свистулек и окарины), продольные (открытые, свистковые, многоствольные), поперечные; к язычковым — инструменты со свободным язычком (типа берестяной пластинки или растительного листа), с одинарным бьющимся язычком (кларнет, саксофон), с двойным бьющимся язычком (гобой, фagот, сарюсофон), с проскакивающим язычком (все виды гармоник и фисгармония); мундштучные включают инструменты, источником звука которых служат напряженные губы исполнителя, приложенные к мундштуку.

В своей работе автор привлек данные из теоретических трудов классиков европейского инструментоведения (С. Вирдунга, М. Агриколы, М. Преториуса, А. Кирхера, Ж. Оттетера, И. Маттесона, И. Квантца, Ж. Б. Лаборда, Ф. Бонани, Г. Берлиоза), а также многих современных или более близких нашей эпохе авторов: К. Закса, А. Байнса, Л. Лангвилла, Р. Пегга и некоторых других. Кроме того, в инструментоведческих разделах автор опирался на уникальные материалы Постоянной выставки музыкальных инструментов Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (в дальнейшем именуется ПВМИ), указывая в ходе исследования наиболее примечательные из сохранившихся образцов инструментария разных эпох.

Автор считает своим долгом выразить глубокую благодарность старшим научным сотрудникам сектора музыки Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии А. Н. Крюкову и В. В. Смирнову, рецензировавшим рукопись настоящей работы на всех этапах ее создания, а также заведующей Постоянной выставкой музыкальных инструментов Н. А. Лисовой, оказавшей существенную помощь в работе над экспонатами выставки.

Глава I

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТРАКТОВКЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Рубеж XVIII и XIX столетий ознаменован историческим событием огромной важности — Великой французской буржуазной революцией 1789 года: «...развитие всего цивилизованного человечества во всем XIX веке, — все исходит от Великой французской революции», — писал В. И. Ленин¹. Могучее воздействие ее освободительных идей на развитие музыкальной культуры в XIX столетии общеизвестно. Велико также (особенно в изучаемой нами сфере) и значение произведений, рожденных самой революционной эпохой, насыщенных отзвуками ее массовых демонстраций, празднеств, парадов триумфальных и траурных шествий. В музыкальном искусстве революция увидела прежде всего великую социально-общественную силу. «Опыт уже показал нам, — отмечал, говоря о музыке, член Конвента жирондист Дону, — что может сделать для свободы это искусство, более всякого другого покоряющее мысль, возбуждающее воображение, заставляющее кипеть человеческие страсти, одновременно охватывающее массы единым чувством и, так сказать, приводящее в согласное единство бесчисленные воли...»² Такое понимание музыкального искусства рождало художественный стиль, не имевший аналога в истории музыкальной культуры. Музыка уподобляется ораторской речи, насыщается энергичной фанфарообразной мелодикой, чеканными маршевыми ритмами, ярко выраженными динамическими контрастами, упрощается гармонический язык. Песни, гимны, марши, кантаты, отражающие пламенный пафос, энергию и волю восставших масс, становятся как бы «голосом революционного Парижа», звучат на открытом воздухе под пушечные залпы и приветственные возгласы. Для их воплощения требуются величественные ансамбли: большие хоры, мощные составы оркестров, громкие звучные инструменты — в первую очередь мундштучные духовые и ударные,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 447.

² Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934, с. 17.

преимущества которых перед струнными в такого рода музицировании неоспоримы. Так возникают рожденные Великой французской революцией духовые оркестры, перед которыми открылась совершенно новая перспектива музыкально-исполнительской деятельности, во многом определившая последующий путь использования и развития духовых инструментов. Чтобы осознать подлинное значение этого факта, нужно окинуть взором прошлое.

Хотя традиции духового музицирования в музыкальной жизни Европы сложились давно, роль духовых ансамблей до Французской революции была довольно скромной. В конце XVII — начале XVIII столетий в этой области явственно наместились две линии развития: военная и светско-развлекательная.

Военная музыка включала флейты, гобои, фаготы, трубы, литавры, барабаны. Совместно эти инструменты почти никогда не звучали, а функционировали в виде отдельных групп, используемых, главным образом, для строевых и походных сигналов. При этом флейты обычно объединялись с барабанами, трубы с литаврами, лишь фаготам с гобоями, имевшим несколько более широкие возможности, поручались небольшие пьесы маршевого, чаще приветственно-праздничного характера. Большого развития, однако, французская военная музыка не получила. Более того, накануне революции она была поистине в жалком состоянии. По сведениям 1764 года, во всех гвардейских полках числилось всего 16 человек: гобоистов, кларнетистов, фаготистов, горнистов, «флейтчиков» и барабанщиков. Из них большинство составляли иностранцы, музыканты низкой квалификации. «Замечательно,— пишет Ж.-Ж. Руссо,— что во всем французском королевстве нет ни одного трубача, который бы не фальшивил, и что самая воинственная нация в Европе отлучается вместе с тем самыми нестройными инструментами»¹.

Светское же духовое музицирование в этот период было, напротив, довольно активным. Однако бесчисленные кассации, серенады, дивертисменты, «охотничьи арии» и другие пьесы легкого, развлекательного характера, будившие приятные чувства и горячо любимые современниками, не могли, несмотря на многие неоспоримые достоинства, встать в ряд с серьезными симфоническими и камерно-инструментальными произведениями той эпохи².

Подлинный переворот совершило в описываемой сфере музыкальное творчество композиторов эпохи Французской революции. Насытив музыку для духовых высоким патриотическим содержанием, они приблизили ее к серьезному симфоническому

¹ Руссо Ж.-Ж. Музыкальный словарь. Цит. по: Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции. М., 1933, с. 10.

² Подробнее см. в ч. 1-й настоящей работы (Л., 1973), с. 52, 65, 128, 129, 186—188.

искусству, наделили духовой оркестр не свойственной ему ранее полнотой выразительных средств и силой эмоционального воздействия. На слушателей это производило неизгладимое впечатление: «Звуковые массы голосов и инструментов,— пишет один из очевидцев революционных празднеств,— несшиеся с некоторого отдаления, достигали до слуха, как гармоническое облако, освобожденное от всякого добавочного звука... Это был один мощный голос, то нежный, то грозный; звенящая труба, труба высоты и диаметра бронзовой колонны! Никогда я так сильно не чувствовал власти музыки. Она давила мне грудь, сжимала сердце, трогала до слез»¹.

Разумеется, изменились сами инструментальные ансамбли революционной поры. Первым государственным музыкальным коллективом новой Франции явился знаменитый духовой оркестр парижской Национальной гвардии, созданный видным музыкальным деятелем, выходцем из народной среды, капитаном народной милиции Бернаром Сарретом (1765—1858). В качестве дирижера и главного музыкального руководителя выступил известный композитор Франсуа Жозеф Госсек (1734—1829). Предвидя роль музыкального искусства в период великого обновления, Саррет сплотил этих музыкантов в небольшую самостоятельную группу, сопровождавшую своими выступлениями революционные празднества. Художественная деятельность группы Саррета принесла ей поддержку Конвента. За короткий срок возник огромный, численностью в 78 человек, первоклассный по уровню мастерства и небывалый по количеству составлявших его инструментов музыкальный коллектив.

Если в группе флейтово-язычковых нововведения ограничались, в основном, тем, что традиционные гобои, фаготы и кларнеты были дополнены большими и малыми флейтами² (что само по себе немаловажно, ибо к ним переходила мелодическая функция от гобоев и кларнетов), то совершенно новое значение приобрели мундштучные и ударные инструменты. Присоединение к валторнам труб, тромбонов, серпентов и букцин (*tuba curva*), введение набора барабанов и тамтама позволяет говорить о формировании в духовом оркестре конца XVIII столетия медной и ударной групп, что для оркестра симфонического было еще делом будущего.

Какими же были инструменты оркестра Французской республики? Это можно выявить, вспомнив основные этапы их эволюции.

В 1770—1780 годах завершился процесс формирования шести-клапанной поперечной флейты (с клапанами *dis*, *gis*, *b*, *f*, *c*, *cis*),

¹ Цит. по: Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции, с. 227.

² Ранее роль флейт, объединенных с барабаном, ограничивалась, как уже говорилось, воспроизведением строевых, маршевых и других военных сигналов.

непосредственно предварившей флейты XIX столетия. Однако более ранние четырехклапанные инструменты (с клапанами *dis*, *gis*, *b*, *f*) были еще очень распространены. Не следует забывать, что англичанин Ричард Поттер запатентовал такую флейту лишь 28 апреля 1786 года, а немецкие торговые фирмы еще в 1790 году рекламировали «английские флейты с четырьмя клапанами и металлическими выдвижными частями» (для удобства подстройки). Трудно предположить, чтобы возникший на довольно-таки отсталой базе французского военного музицирования оркестр Национальной гвардии мог сразу же получить в свое распоряжение флейты новейшей конструкции, едва вышедшие из рук мастера. Справедливо будет ориентироваться на более широко распространенный в этот период четырехклапанный тип и предшествовавшие ему разновидности. Очевидно, они и составили основу флейтовой группы нового оркестра.

В 70-е и 80-е годы происходили наиболее активные поиски конструкции гобоя. Инструменты первой половины столетия, в камерных ансамблях привлекавшие нежностью и своеобразием тембра, не отвечали, однако, требованиям оркестрового и сольного музицирования из-за малой силы звука. Исправлению такого дефекта могло бы способствовать сужение канала инструмента — по этому пути направляется деятельность ведущих мастеров эпохи: Г. Грензера и Я. Грундманна в Дрездене, Т. Каузака и Г. Гоулдинга в Лондоне. Но центром конструктивных исканий остается Париж, где работает выдающийся французский специалист Х. Делюсс. Не случайно утвердившийся в этот период в Европе классический тип двухклапанного гобоя с конусообразно расширяющимся стволом из желтой древесины, суженным (на 0,5—1 мм по сравнению с современным) каналом, широкой тростью и легким, острым, несколько даже пронзительным по тембру звуком, был основополагающим для системы, получившей обобщающее название «французской»¹. Разумеется, именно такой инструмент наиболее соответствовал требованиям оркестрового, а тем более — духового музицирования и, по-видимому, использовался музыкантами Национальной гвардии.

Активно совершенствуется в течение XVIII столетия кларнет. Над ним работают многие мастера. И. Деннер из Нюрнберга (сын изобретателя инструмента) в 1720 году конструирует так называемый «октавный клапан» или «клапан дуодецимы» *b*¹, решивший проблему передувания, что значительно улучшило верхний регистр, а нижнюю часть инструмента оснащает клапаном *h*₁ с вытнутым рычажком. Происшедшее при этом удлинение ствола привело к расширению нижней границы диапазона до *e*. Еще два клапана: *fis* (при передувании *cis*) и *gis* (при передувании *dis*) добавил к середине столетия Бертольд Фриц из

¹ В отличие от гобоев «немецкой» системы с более широкой мензурой и густым, тяжелым, трудно управляемым (особенно в крайних регистрах) звуком.

Брауншвейга. Клапан *cis* (*gis*) приписывается К. Лефевру из Парижа, но, по ряду свидетельств, он наличествовал уже в 1790-х годах. Таким образом, к 1780-м годам возник классический тип пяти-шестиклапанного кларнета¹, для которого писали Гайдн, Моцарт, Бетховен и, очевидно, композиторы эпохи Французской революции. Он обладал довольно значительной силой звука, певучим тембром, большой подвижностью и довольно богатыми динамическими возможностями. Использовались инструменты в строях *B*, *C* и *A*, а также (в условиях оркестра) резко звучащий кларнет *in F*. Обычно играли прижимая трость к верхней губе, и лишь некоторые немецкие исполнители, как предполагают, владели постановкой современного типа.

Классический тип фагота с четырьмя клапанами (*B*₁, *D*, *F*, *As*), утвердившийся во второй половине XVIII столетия, располагал уже довольно обширными кантиленными и виртуозными возможностями. Вместе с тем, совершенствование инструмента продолжалось: Ж. Б. Лаборд в 1780 году описывает фагот с пятью клапанами (добавляется клапан *Es*)², но особое внимание уделяется расширению верхнего регистра. Здесь решающим этапом явилось открытие октавных клапанов малого колена, из которых один облегчал передувание *A* — *a*, а другой — *C* — *c*¹, к тому же он способствовал извлечению *a*¹, *b*¹, *h*¹ и *c*². В 1803 году школа Оци³ показывает такой семиклапанный фагот. Трудно, однако, предположить, что эти усовершенствованные инструменты уже нашли применение в оркестре Национальной гвардии. В 1780-е годы они, по-видимому, не проникли еще в широкий музыкальный обиход. К тому же в оркестровой музыке фаготам (нередко, совместно с серпентами) отводилась чаще всего роль басового голоса, и ей вполне соответствовал старый четырехклапанный инструмент, который, очевидно, и бытовал в оркестре. Такой фагот изготавливался из темно-коричневой древесины, он имел ступенчатый раструб обратно-конической формы (смягчавший грубый тембр низких нот) и широкий медный эс без отверстия для клапана. Во время игры фаготы поддерживались с помощью короткой петли, укреплявшейся за пуговицу комзола.

Серпент (басовый представитель семейства цинков или корнетов), служивший главным образом для усиления фаготов, был известен во Франции с конца XVI столетия. Обращение к этому уже отживавшему инструменту было вызвано потребностью в подкреплении басовой группы, значение которой, в связи с фактурными особенностями новой музыки, сильно возросло. Серпент не претерпел за время своего существования серьезных

¹ С 1770 г. в Англии применялся еще трельный клапан *a-b*.

² Laborde J.-B. Essai sur la Musique ancienne et moderne. V. 1—4, V. 1, Paris, 1780, p. 323—343.

³ Ozi E. Methode de Basson. Paris, 1803.

конструктивных изменений. В XVIII веке, как и в конце XVI века, он имел конический ствол из металла или дерева, обтянутого кожей, длиной до двух метров, изогнутый в виде полусвернувшейся змеи (откуда и название инструмента: по-французски *serpent* — змея), и 6 игровых отверстий. Грубый и интонационно неустойчивый звук серпента обладал большой силой. Для звукоизвлечения использовался мундштук басового тромбона. Диапазон инструмента простирался от *D* до *a*¹ (в некоторых случаях *A*₁→*d*² или *C*₂→*c*²). Возможны были хроматические тоны, достигавшиеся полузакрытием отверстий.

Для натуральных медных инструментов вторая половина XVIII столетия явилась эпохой, непосредственно предварившей инструментальную реформу XIX века. Стремление к хроматизации стало особенно активным, возникли многочисленные попытки усовершенствования в этом направлении труб и валторн. В процессе поисков рождались новые конструкции, равно как и новые приемы игры. В 1760 году валторнист петербургского придворного оркестра и инструментальный мастер Ф. Кёльбель для получения хроматической шкалы снабдил сигнальный охотничий рог клапанной системой¹. Аналогичную попытку предпринял в отношении трубы сорок лет спустя (в 1801 г.) венский трубач Вейдингер. Клапаны, однако, ни к трубе, ни валторне не привились². Дрезденский валторнист А. Гампель в 1750 году, вставляя в раструб валторны на разную глубину сложенные вместе пальцы правой руки, достигал понижения натуральных звуков на полутон или на тон. Несмотря на то, что получавшиеся тоны страдали рядом недостатков (они были интонационно неустойчивы и имели тусклый дребезжащий тембр), прием Гампеля использовался вплоть до изобретения вентильного механизма, как один из главных способов хроматизации. Он представлял реальную возможность заполнения большинства интервалов между обертонами валторны в диапазоне *c*→*c*³ или даже *c*→*f*³. Кроме этого закрывание раструба использовалось еще и в характеристических целях: своеобразный тембр «закрытых» нот придавал звучанию то мрачно-затаенную, то зловещую, угрожающую, то гротесковую, то пасторальную окраску. В этом своем качестве указанный прием сохранился в практике и после изобретения вентилей вплоть до настоящего времени.

Другие возможности хроматизации осуществлялись путем изменения длины ствола инструмента с помощью кольцеобразных трубок, называемых кронами. Вставляемые непосредственно за мундштуком в верхнюю узкую часть канала, кроны увеличивали его длину, вызывая понижение звучания. Позднее кольцеобразные кроны были заменены дугообразными коленами

¹ Левин С. Духовые инструменты, ч. 1-я, с. 196.

² Хотя на основе изобретения Кёльбеля возникло семейство бюгельгорнов (нем. *Bügelhörner*) — широкомензурных инструментов с клапанами, получивших распространение в духовых оркестрах.

различной длины, получившими название тональных дуг или инвенций. Они вставлялись не в верхний конец ствола, а в его середину и таким образом не искажали форму инструмента, что было главным неудобством применения крон. Инвенции изобрел Гампель, изготовил же их впервые И. Вернер из Дрездена в 1752 году. В 1780-х годах система инвенций была несколько усовершенствована берлинцем К. Тюршмидтом и в таком виде применена в Париже Роу.

Попытки хроматизации трубы были аналогичными. Как уже говорилось, клапанная труба в практике не закрепилась. Потерпела неудачу и «Stopftrompete» — труба, изогнутая в виде полумесяца (для удобства закрывания раструба рукой по методу Гампеля). Наиболее плодотворным явилось в эту эпоху применение инвенций валторнового типа. Они вставлялись в среднюю часть инструмента и удлиняли его канал. Инвенции для трубы применили впервые в 1780 году М. Вегель в Карлсруэ и И. Штейн в Аугсбурге. Эта система действовала до изобретения вентильного механизма и определяла в конце XVII столетия оркестровые функции трубы. Исходя из характера и фактуры поручаемых им партий, следует думать, что валторны и трубы с инвенциями как раз и составили соответствующие группы оркестра Национальной гвардии.

Тромбон — единственный из медных духовых инструментов, располагавший хроматическими возможностями во все периоды существования, практически не претерпел изменений в конструкции¹. Во французской музыке до описываемой эпохи он применялся чрезвычайно редко. В оркестр Национальной гвардии входили, конечно, тромбоны обычного типа. Однако является примечательным уже самый факт включения этих почти не использовавшихся во Франции инструментов в Парижский духовой оркестр. Но и тромбонами не ограничился состав его мундштучной группы. Поиски тембрового своеобразия приведут к реконструкции античного инструмента, использовавшегося в военном оркестре Древнего Рима и воспроизведенного по барельефу арки Трояна — бубкины (buccina или tuba curva)². Изготовленная под руководством Саррета в двух строях, она имела выгнутый в форме полукруга ствол (длина единственного, находящегося в музее Парижской консерватории образца — 1400 мм) и располагала огромной силой звука. По сведениям «Парижской хроники» (от 14 июля 1791 г.) инструменты большого размера по силе звучания были равны шести серпентам, а меньшие — четырем малым валторнам. В иных партитурах эти трубы так

¹ Подробнее об эволюции духовых инструментов во второй половине XVIII века см.: *Левин С. Духовые инструменты*, ч. 1-я, с. 189—198.

² В экспозиции ПВМИ находятся научно достоверные копии античных бубкин (№ 100 и 1223), выполненные Маййоном в конце XIX — начале XX века на основании подлинных археологических и иконографических материалов. Эти бубкины имеют конический ствол с небольшим раструбом.

и назывались античными и разделялись на малые *in Es* и большие *in B*. Применялись они, главным образом, с целью красочного эффекта или для усиления гармонии и вполне себя при этом оправдывали. Решению подобных задач уделялось тогда немало внимания: отсюда и другие особенности духовых составов, например — подкрепление звучания валторн, исполнявших средние голоса, своеобразным тембром струнных альтов в Те Деум Госсекка.

Если к сказанному добавить еще наличие широко развитой ударной группы (включавшей различные барабаны и тамтам), то мы получим полное представление об инструментарии оркестра революционного Парижа.

Разумеется, подобный исполнительский аппарат не мог довольствоваться убогими военно-строевыми или легкими развлекательными пьесами прежнего репертуара. Выявить богатство новых выразительных средств можно было лишь исполняя соответствующую музыку. Ее создают композиторы революции: Ж. Ф. Госсек (1734—1829), Л. Керубини (1760—1842), Э. Меюль (1763—1817), Ж. Лесюэр (1760—1837), Ш. Катель (1773—1830) и другие, отразившие в своих произведениях величие породившей их эпохи.

Первоначально в революционных празднествах и шествиях использовалась музыка старого симфонического или оперного репертуара, подходившая по характеру и трансформированная сообразно новым целям. Так, движение траурной процессии на Марсовом поле 20 сентября 1790 года сопровождала увертюра к опере И. К. Фогеля (1756—1788) «Демофонт». Эта хорошо известная и даже популярная классическая пьеса (премьера «Демофонта» состоялась в 1789 г.), исполненная на открытом воздухе духовым оркестром, произвела неожиданный и сильный эффект. Звучание было настолько величественным и непривычным, что очевидцы свидетельствовали: увертюра исполнялась «оркестром в тысячу двести инструментов». Такая непомерно преувеличенная цифра объяснялась совершенно новой манерой использования инструментов, своеобразием инструментовки. Достаточно взглянуть на начальные такты вступления, чтобы убедиться, насколько не свойственной старому духовому музицированию была столь отчетливо-скрупулезная динамика: ромбовидные значки у вступительных октав означают усиление и ослабление звучности в пределах пианиссимо и пиано на протяжении всего лишь полутакта. Сфорцандо оттеняют мелодическую кантилену. Необычно выразительна басовая партия в 6-м такте:





Черты нового еще более очевидны в *Te Deum* Госсекса — произведении, созданном специально для праздника Федерации (14 июля 1790 г.) и предназначенном ответить духу и содержанию такого торжества. Композитор избирает для этого старинную форму католического песнопения — монументальную вокально-хоровую концертную сюиту с сопровождением симфонического оркестра, уже основательно разработанную во второй половине XVIII столетия (например Генделем). Сохранив торжественно-гимнический характер, Госсекс наполняет свой *Te Deum* активностью и воодушевлением, свойственным переживаемой эпохе. Совершенно необычны и исполнительские средства: мужской хор сопровождается духовым оркестром численностью в триста человек, из которых пятьдесят, для усиления группы, играют на серпентах. Партитура содержит невиданное в духовой музыке разнообразие инструментов: флейты-пикколо, гобои, кларнеты, трубы, валторны, струнные альты, басы (очевидно, фаготы — фр. *bassons*), серпенты, 3 тромбона. Роль оркестра в музыкальном целом весьма действенна. Первая же тема, исполняемая вокальными басами, окрашивается еще и характернейшими тембрами фаготов и серпентов:



На стихе «*Judex crederis*» эффектно вступающий тромбон подчеркивает кульминацию и т. п.

Дошли до нас и некоторые подробности исполнения. Так общий характер звучания духового оркестра приближался, по свидетельству современников, к органному. Но это возможно лишь при высокой степени мастерства, предполагающего тонкое ощущение ансамбля, культуру звукоизвлечения и многое другое, что в описываемую эпоху было более свойственно камерно-симфоническому музицированию.

И наконец, произведение, демонстрирующее уже полностью сформировавшийся новый стиль — «Траурный марш» Госсекса (иногда называемый «Скорбным»), исполненный на похоронах Мирабо 4 апреля 1791 года. Жанр траурного марша, ранее

в духовой музыке не встречавшийся, раскрылся здесь с необыкновенной эмоциональной силой. Суровая сдержанность колорита, резкие темброво-регистровые сопоставления, острые пунктирные ритмы, отчетливая драматургическая функция отдельных групп и инструментов духового оркестра — все это в истории его формирования определяет этапное значение композиции Госсекса. Имеется исчерпывающая характеристика этого «Траурного марша», принадлежащая французскому исследователю Ж. Тьерсо: «Барабаны глухо отмечают шаги; им отвечает стон высоких инструментов: дважды они сменяют друг друга, потом похоронный речитатив вырисовывается определеннее, а ритм становится тверже. Мелодии, собственно говоря, нет, а только отдельные восклицания потрясающей выразительности: никогда еще хроматическая гармония не применялась с такой смелостью; это точно ряд стонов, сопровождаемых тяжелой поступью барабанов¹. Инструментовка, новая по комбинациям и по самому составу инструментов, придавала этому излиянию скорби захватывающую выпуклость. К обычным инструментам военной музыки, флейтам-пикколо, кларнетам, валторнам, фаготам и трубам (гобой решительно исчезли), композитор присоединил не только серпенты, предназначавшиеся, как в *Te Deum* 14 июля, для усиления басов, но смело ввел и тромбоны, впервые разработав их партии в направлении более мелодическом, чем гармоническом. В середине марша есть место, где все инструменты в унисон чередуются с рокотом барабанов, повышаясь на тон при каждом вступлении, и постепенно достигают мощного *crescendo*; соединенные тромбоны еще удесятирили силу этого эпизода. Трубы, свободно трактованные в фанфарах, подчеркивали твердость ритмов. Незнакомый инструмент, заимствованный у античного искусства, впервые обогатил в этом произведении революционный оркестр: это — *tuba curva*. И, наконец, еще один инструмент, тоже неизвестный во Франции, зазвучал в этом похоронном марше: тамтам, могучие и грозные вибрации которого вызывали... впечатление настоящего ужаса»² (см. пример 3).

«Траурный марш» Госсекса не только показал эмоциональную силу музыки революционной эпохи и исключительные возможности духовых инструментов при ее исполнении, но открыл целую эру музыкальных произведений такого типа. Навевные атмосферой времени, они приурочивались к определенным национальным праздникам: взятию Бастилии 14 июля, годовщинам народного восстания 10 августа, установления Республики 21 сентября и многим другим. Инструментальный состав этих произведений почти всегда включал духовой оркестр, но в раз-

¹ В духовом оркестре Парижа употреблялись барабаны несколько большего размера, обладающие более глухим, мягким и низким звуком (*фр.* Caisse goulante; *нем.* Rührtrommel), чем обычные малые (военные).

² Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции, с. 51.

3 *Largo*

2 Fl. picc.

2 Cl. (C)

2 Tr-bc (F)

2 Cor. (F)

Tr-ni

Fagott e serpent

Tuba curvā in C, B, A.

T-ro

Cassa

T-tam

ных комбинациях. Так монументальная «Национальная песнь 14 июля» Мегюля написана для трех мужских и женских хоров и трех больших духовых оркестров; еще более величественна «Песня первого вандеьера» Лесюэра для четырех мужских и женских хоров и четырех духовых оркестров; иной, более мягкий колорит, получила «Национальная песнь к годовщине 21 января», предназначенная для четырехголосного хора и духового оркестра с добавлением струнных инструментов — двух альтов, виолончели и контрабаса. Иногда более интимный, лирический характер праздника заметно видоизменял стиль музыкального сопровождения. Например, в «Гимне празднику молодости» Керубини участвует уменьшенный, почти камерный духовой состав: 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота. Здесь нетрудно установить прямые аналогии с духовыми инструментальными ансамблями венской дивертисментной музыки. Подобные составы использованы в «Гимне к празднику супругов» Мегюля, в «Гимне к празднику признательности» Керубини, в «Гимне к празднику земледелия» Лесюэра и в ряде других¹.

¹ Более подробно о репертуаре революционных празднеств см.: *Ра-диге А.* Французские музыканты эпохи Великой французской революции, с. 73—83.

Что касается инструментальной специфики, то к какому бы из сочинений революции мы ни обратились — будь то «Походная песня» Мегюля с ее мелодической, гимнического характера партий кларнетов или «Песня 14 июля» Госсека, где величаво-напевная тема поручена кларнетам и флейтам, или «Ода Лагарпу» Лесюэра, в которой целая группа деревянных духовых (кларнеты, гобои, фаготы) с валторнами как бы воспроизводят торжественную маршеобразную поступь, а гобоям поручены выразительные сольные фразы, — везде мы столкнемся с многообразными проявлениями того нового стиля, высшим достижением которого явился «Траурный марш» Госсека¹.

Влияние музыки Французской революции оказалось чрезвычайно сильным. Она наложила отпечаток на дальнейшее развитие музыкальной культуры не только в общественном плане, но и в области оркестровых принципов письма, интерпретации духовых инструментов. Духовую группу бетховенского оркестра невозможно представить себе без музыки Французской революции, особенностей музицирования революционного Парижа. Отсюда, и в частности от «Траурного марша» Госсека, ведет свое происхождение трактовка духовой группы в романтическом оркестре («Эврианты» и «Фрейшюца» Вебера, «Фантастической» симфонии («Шествие на казнь») Берлиоза, «Гугенотах» («Освящение мечей») Мейербера, операх Вагнера, симфонических поэмах Листа и других).

Оркестр Национальной гвардии высоко ценился в Республике. «Парижская хроника» писала: «...исполнение его прекрасно и выше всяких похвал в области духовых инструментов. К тому же оркестр этот состоит из известнейших виртуозов Европы и самых выдающихся талантов столицы... Музыка Национальной гвардии заслуживает особого отличия по тому влиянию, какое она имела в период революции. Мы можем привести авторитетное свидетельство г-на де Лафайета, который часто повторял, что успехами своими обязан еще больше музыке Национальной гвардии, чем штыкам»². Признавая высокое назначение музыки в революционных празднествах, желая, чтобы «звуки свободы всегда неслись впереди ее знамен», Парижская коммуна предпринимает меры к регламентации музыкальной деятельности Республики. И именно оркестр Саррета явился основой первых музыкальных учреждений нового типа. В 1792 году он становится ядром музыкальной школы Национальной гвардии, созданной для подготовки исполнителей на

¹ «Походная песня» Мегюля написана для хора и оркестра (2 кларнета, 2 валторны, 2 трубы, 2 фагота с серпентами, литавры); «Песня 14 июля» Госсека для мужского трехголосного хора и оркестра (2 кларнета, 2 фагота с серпентами, 2 валторны, 2 трубы, литавры); «Ода Лагарпу» Лесюэра для хора и оркестра (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота с серпентами, 2 валторны, 2 трубы).

² Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции, с. 74.

духовых инструментах. 8 ноября 1793 года эта школа, сохраняя избранную специализацию, преобразуется в Национальный музыкальный институт, которому 4 августа 1795 года присваивается наименование Парижской консерватории. Ее первым директором назначается Саррет. Так в тесной связи с оркестром революции возникает одно из прославленных учебных заведений Европы. В начале его деятельность более всего вытекает из потребностей времени и развивается в двух направлениях: первое связано с обучением, подготовкой кадров, второе — непосредственно с исполнением музыки на национальных празднествах. Все это должно было способствовать развитию духового исполнительства. В своей речи на открытии Консерватории Саррет так обрисовал задачи и перспективы дальнейшей деятельности: «Новые постановления республиканского правительства в области народного образования ставят перед Консерваторией задачу усовершенствования и распространения духовых инструментов. Действительно, при обслуживании национальных празднеств, происходящих на открытом воздухе, огромная польза этих инструментов не вызывает сомнений: известно, что сила их звуков и сопротивление, оказываемое ими атмосферным явлениям, ставят их вне сравнения со струнными инструментами. Обслуживание общественных празднеств открывает перед духовыми инструментами новый путь; занимая место скрипок и контрабасов, как в симфониях, так и в аккомпанементе гимнам, духовые инструменты приобретают исключительно важное значение. Эта новая роль и необходимость обогащения средств этих инструментов настоятельно требуют гораздо более широкой системы преподавания, чем та, которая до сих пор была в школах полковой игры. Но каков бы ни был принятый метод обучения, существуют два могущественных средства, которые должны быть применены для того, чтобы увеличить число наших артистов этого жанра: первое — дать духовым инструментам, достигшим известной степени совершенства, практику, которая имеется у струнных инструментов, чтобы ученик, занимающийся исполнением хороших произведений, мог на этом развить хороший музыкальный вкус и приучиться на практике свободно читать ноты; второе — просить композиторов писать чаще для таких столь полезных составов инструментов»¹. Как видим, Саррет подчеркивает здесь и преимущества духовых инструментов в условиях пленерного музицирования, и тенденцию к обогащению их исполнительских средств, и необходимость связанной с этим реорганизации системы обучения, и роль серьезного музыкального творчества («хороших произведений») в учебном процессе. Мы имеем дело, таким образом, с целой программой подготовки духовых исполнителей новой формации.

¹ Цит. по: Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции, с. 30.

В соответствии с этим разрабатываются и первые штаты Парижской консерватории, зафиксировавшие в общем распределении педагогического состава значительный перевес духовых специальностей. Пропорции были следующие: «профессоров сольфеджио — 14; кларнета — 19; флейты — 6; гобоя — 4; фагота — 12; валторны — 12; трубы — 2; тромбона — 1; серпента — 4; букцины (*tuba curva*) — 1; литавры — 1; скрипки — 8; виолончели — 4; контрабаса — 1; клавесина — 6; органа — 1; вокализ — 3; простого пения — 4; декламационного пения — 2; аккомпанемента — 3; композиции — 7. Всего — 115»¹. Исполнительская же часть была уже чисто духовой и кроме «композиторов, руководящих исполнением» и дирижера оркестра, включала 30 кларнетов, 10 флейт, 12 валторн, 18 фаготов, серпенты, тромбоны, трубы, букцины и ударные, всего 115 человек. В этом направлении разворачивается и концертная деятельность Консерватории. Репертуар ее первого инструментального концерта (30 брюмера — 20 ноября 1795 г.) в парижском театре «Фейдо», повторенного затем в Нотр-Дам, состоял из увертюры для духового оркестра и гимна Кателя, двух симфоний-концертов, из них одна — Госсекса для одиннадцати духовых инструментов (2 флейты, кларнет, 2 гобоя, 2 валторны, 2 фагота, серпент, контрклерон²) и транскрипции «O salutaris» Госсекса для трех валторн³. Наиболее ранним консерваторским изданием явилась серия «Музыка для обслуживания национальных празднеств». В нее вошли «Увертюра для духовых инструментов» Кателя, его же «Патриотическая ода», «Симфония-концертаанта» Госсекса и ряд других духовых пьес. Следует отметить также, что в число профессоров Консерватории по специальности игры на духовых инструментах входили выдающиеся музыканты своего времени. Это кларнетист, фаготист и композитор М. Блазиус (1758—1829); флейтист и композитор Ф. Девьенн (1759—1803); кларнетист Ж. К. Лефевр; фаготист, автор известной школы для фагота Е. Оци (Ози) и другие. Таким образом, не боясь впасть в преувеличение, можно с уверенностью утверждать, что на первом этапе своего существования, тесно связанном с музыкой Великой французской революции, Парижская консерватория явилась подлинным рассадником высокого искусства духового исполнительства. Хотя по объективной значимости произведений ни один из композиторов великой эпохи не встал в ряд с классиками музыкального искусства, дыхание музыки революционного Парижа с ее интонациями и ритмами проникло в художественное творчество XIX века, обусловив в ходе музыкально-исторической эволюции становление нового музыкального стиля.

¹ Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции, с. 30.

² Контрклерон — сигнальный рожок в низком строе.

³ Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции, с. 122.

ЭВОЛЮЦИЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА

Новую эру в музыкальном искусстве открыл Людвиг ван Бетховен (1770—1827). Неразрывно связанная с Венской классической школой и выработанными ею формами и методами музыкального творчества, музыка Бетховена, вместе с тем, отразила идейную атмосферу своего времени и знаменательные сдвиги в духовной жизни общества. Она обратилась к сложным морально-философским проблемам, к воплощению высоких этических идеалов, утверждавшихся через преодоление острых конфликтов, наполнилась пафосом героической борьбы и волей к победе светлого начала. Новая по содержанию музыка вызвала к жизни новые средства музыкальной выразительности, затронувшие многие стороны классического симфонизма: мелодику, гармонию, ритмику, принципы формообразования, инструментовку.

С наибольшим вниманием мы остановимся на интерпретации духовых инструментов и связанной с нею дальнейшей их эволюцией, для чего обратимся к камерным и симфоническим произведениям композитора. Сольных произведений для духовых инструментов, за исключением бесследно утерянного Концерта для гобоя с оркестром (F-dur, 1793 г.)¹, Бетховен не создал. Зато число его ансамблевых пьес для чисто духового или смешанного (с участием струнных либо фортепиано) состава довольно велико. Почти все они написаны в раннем периоде творчества (преимущественно по 1800 г. включительно) и условно могут быть разделены на две группы.

Одну из них образуют забытые или крайне редко исполняемые сочинения, близкие по характеру распространенной в конце XVIII века духовой ансамблевой музыке, дань которой в своих многочисленных дивертисментах, серенадах, кассациях отдали Гайдн и юный Моцарт. Многие из этих бетховенских пьес создавались под непосредственным влиянием окружавшей композитора музыкальной жизни.

Так трехчастный Октет ми-бемоль мажор с галантным сонатным аллегро, менуэтом и рондо², а также Рондино (в той же тональности)³ предназначались стличному духовому ансамблю застольной музыки (2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны), функционировавшему при дворе курфюрста боннского Максимилиана Франца (наряду с известной оркестровой

¹ Рукопись концерта, посланная в 1793 г. в Бонн, по имеющимся сведениям, находилась впоследствии во владении австрийского нотопиздателя и композитора А. Днабелли (1781—1858), после чего оказалась пропавшей. Один нотный лист с фрагментами концерта находится в Доме-музее Бетховена в Бонне.

² Ор. 103, соч. в 1792 г. Голоса изд. в 1830 г., партитура в 1863 г.

³ Без опуса, соч., в 1792 г., изд. в 1830 г.

капеллой, где молодой Бетховен служил в качестве органиста и альтиста)¹.

В этот же период Бетховен создает несколько произведений с участием флейты, очевидно, под влиянием тесной дружбы с ровесником и сослуживцем по боннской капелле, выдающимся чешским флейтистом Антонином Рейхой (1770—1836). Это Трио для фортепиано, флейты и фагота соль мажор², Дуэт для двух флейт (*Allegro* и Менуэт, соль мажор)³. Романс для фортепиано, флейты и фагота с сопровождением 2-х гобоев и струнных (ми минор)⁴, Серенада для флейты, скрипки и альты ре минор⁵. Примечательно, что в исполнении каждого из этих произведений Бетховен мог принять участие в качестве пианиста, альтиста или флейтиста⁶.

Легкостью и непринужденностью инструментальной фактуры привлекают внимание сочиненные на рубеже 90-х годов Трио дуэта для кларнета и фагота⁷. Все они трехчастны. Два первых (до- и фа-мажорные) завершаются веселыми подвижными рондо, широко выявляющими виртуозные возможности обоих солистов. Хороши певучие медленные части, особенно арии из дуэтов фа мажор и си-бемоль мажор (последняя с вариациями).

Оригинальны по колориту Вариации в до мажоре для двух гобоев и английского рожка на тему «Дай руку мне...» из «Дон-Жуана» Моцарта⁸. Для такого же состава сочинено Трио до мажор⁹. В ряду малоизвестных бетховенских камерных пьес это подлинный шедевр. В небольшом четырехчастном сонатном цикле проявляется необыкновенное богатство выразительных возможностей трех однородных духовых инструментов. В I части (*Allegro*) гобой теплотой кантилены и широтой мелодического дыхания уподобляется струнным. Во II части (*Adagio*) примечательна интерпретация английского рожка: певучие его диалоги с гобоем и подчеркнуто кантиленный сольный эпизод, очевидно, один из наиболее ярких примеров раскрытия возможностей этого инструмента в классической музыке. В блестящем Финале (*Presto*) ритмические переключки, подвижные фугато,

¹ Известный музыкальный критик XVIII века Карл Юнкер с особенным восхищением описывает мастерство этого ансамбля, подчеркивая редкостную совместность игры. Им исполнялись столь сложные произведения, как увертюра к «Дон-Жуану» Моцарта.

² Без опуса, соч. между 1786 и 1790 гг., изд. в 1888 г. Привлекают внимание духовые во II части и особенно обилие мелизмов в верхнем регистре партии фагота.

³ Без опуса, соч. в 1792 г., изд. в 1901 г.

⁴ Без опуса, соч. в 1792—1793 гг., изд. в 1952 г.

⁵ Ор. 25, соч. в 1795—1796 гг., изд. в 1802 и 1848 гг. Имеется переложение для фортепиано и флейты, проверенное автором (ор. 41, изд. в 1803 г.).

⁶ Известно, что композитор обучался игре на флейте у Т. Пфейфера.

⁷ Без опуса, соч. до 1792 г. Голоса изд. между 1810 и 1815 гг., партитура в 1864 г.

⁸ Без опуса, соч. в 1796—1797 гг., изд. в 1914 г.

⁹ Ор. 87, соч. в 1794 г. Голоса изд. в 1806, партитура в 1848 г.

оригинальные сопоставления регистров (рожковых «низов» с гобойными «верхами») создают виртуозную ансамблевую фактуру.

О поисках Бетховеном тембрового разнообразия свидетельствует также фрагмент из неоконченного Квинтета для гобоя, трех валторн и фагота¹.

Два сочинения, написанные несколько позднее, родились, несомненно, под воздействием духового музицирования периода Французской революции. Это Марш си-бемоль мажор для инструментального секстета (2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота)², интонационно близкий «Марсельезе», и первый в классической камерной музыке ансамбль для 4-х тромбонов — три короткие пьесы хорального склада («Equale»)³, по характеру напоминающие возвышенно-торжественную гимническую музыку революционных празднеств. Смелость регистровых сопоставлений, гармоническое своеобразие, благородная кантилена четырех тромбоновых голосов рожают красочно-выразительные эффекты, в то время еще не найденные в оркестровой практике.

Таков перечень малоизвестных бетховенских ансамблей с духовыми инструментами. Написанные рукой зрелого мастера с отличным знанием специфики жанра, столь свойственным немецким инструментальным авторам в конце XVIII века, эти произведения (за исключением Трио для двух гобоев с английским рожком и пьес для квартета тромбонов), не отличаясь новаторством, отлично вписываются в сложившийся в ту эпоху широкий круг камерных пьес для любительского домашнего музицирования, но ничем не поднимаются над их уровнем.

Другая группа ансамблевых сочинений Бетховена сохранила свое художественное значение до наших дней. Это Квинтет ми-бемоль мажор (для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны)⁴, Трио си-бемоль мажор (для фортепиано, кларнета и виолончели)⁵, Соната фа мажор (для фортепиано и валторны)⁶ и Септет ми-бемоль мажор (для скрипки, альты, кларнета, валторны, фагота, виолончели и контрабаса)⁷. В них появляются те новые черты камерной музыки, которые, возникнув еще в поздних камерных сочинениях Гайдна и Моцарта, развились у Бетховена и составили основу его зрелого камерно-инструментального стиля. Речь идет о решительном отходе от развлека-

¹ Орывок соч. предположительно до 1800 г., изд. в 1954 г.

² Соч. около 1807 г. изд. в 1888 г.

³ Соч. в 1812 г., изд. в 1888 г.

⁴ Op. 16, соч. в 1794—1796 гг., впервые исполнен 6 апреля 1797 г. Голоса изд. в 1801 г., партитура после 1830 г.

⁵ Op. 11, соч. изд. в 1798 г.

⁶ Op. 17, соч. в 1800 г., исполнена тогда же при участии автора. Голоса в 1801 г., партитура после 1830 г.

⁷ Op. 20, соч. в 1799—1800 гг., исполнен в 1800 г. Голоса изд. в 1802 г., партитура в 1828 г.

тельно-дивертисментной музыки, о приближении ее к сфере назревших серьезных проблем музыкального искусства.

Новые камерные произведения завоевывают небывалую для предшествующей эпохи психологическую и эмоциональную глубину. В них вырабатывается все большая органичность формы, все более сближаются между собой отдельные части цикла, обогащаются приемы письма и рождается особая насыщенность звучания, когда каждый из инструментов достигает максимальной самостоятельности и широты реализации выразительных возможностей. Конечно, в рассматриваемых ранних ансамблях Бетховена эти качества проявляются не всегда в полной мере.

Наименее заметны они в Септете. Написанный через год после «Патетической» фортепианной сонаты и одновременно с Первой симфонией, Третьим концертом для фортепиано и Шестью первыми квартетами, Септет с гораздо меньшей, чем они полнотой воплощает новые творческие принципы. Композитор недолюбливал это свое произведение («в Септете есть непосредственное чувство, но нет искусства», — говорил он ¹). 6-частный Септет ², близкий инструментальной дивертисментной сюите XVIII века, явился одним из немногих сочинений Бетховена, сразу же получивших безоговорочное одобрение критики и публики ³. Его отличают ясность, гармоничность, уравновешенность изложения. Отсутствие резких контрастов и противопоставлений. Сонатные аллегро первой и последней частей выдержаны в изыщном классическом духе. Традиционна и фактура инструментальных партий, изложенных в форме диалога. Однако значительность и яркость музыкального материала возвышают Септет над уровнем развлекательного жанра и приближают к новому камерному стилю.

Следует сразу же указать на явное предпочтение, отдаваемое Бетховеном кларнету по сравнению с флейтой, причем не только в Септете, но и в Квинтете, и в Трио. Этот факт примечателен, ибо в симфоническом творчестве этого периода, вплоть до Второй симфонии (1802 г.), Бетховен вовсе не стремился уравнивать кларнет с инструментами сложившейся оркестровой практики — флейтой, гобоем, фаготом и пользовался им, главным образом, для дополнения гармонии или в tutti. Специфические качества кларнета при этом почти не учитывались, нередко он функционировал вне связи с группой деревянных духовых, дублируя выдержанные аккорды валторн и труб. Причину такого «отставания» оркестровой функции кларнета от ансамблевой следует искать, очевидно, в традициях венской классики. (Моцарт,

¹ Цит. по изд.: *Альшванг А.* Бетховен. Очерк жизни и творчества, 4-е изд. М., 1971, с. 153.

² I. Adagio. Allegro con brio; II. Adagio cantabile; III. Tempo di Menuetto; IV. Thema con variatione; V. Scherzo; VI. Andante con moto alla Marcia. Presto.

³ Для удобства исполнения автор сам сделал в 1803 г. переложение для фортепиано, кларнета (или скрипки) и виолончели (ор. 38, изд. в 1805 г.).

например, в своих лучших духовых ансамблях также предпочитал флейте кларнет и впервые раскрыл его природу в рамках камерного творчества, а уж потом в оркестре.)

Спокойная, полнозвучная мелодия кларнета, созерцательно-идиллическим характером своим напоминающая начальную тему из «Сцены у ручья» в Шестой («Пасторальной») симфонии, открывает II часть Септета, являющуюся своего рода эмоциональным центром произведения. Кларнет играет в среднем регистре. Ласкающая мягкость его звучания подчеркивает особенности мелодии. Ее перехватывает скрипка. Сколь типично для Бетховена это чередование духового инструмента со струнным в экспозициях медленных частей! Оно плодотворно для обоих, побуждая скрипку стремиться к протяженности кларнетовой кантилены, а кларнет — к теплоте скрипичного тембра. В *Allegro con brio* I части (тт. 10—21) главная тема у кларнета (in B) после скрипки звучит с удивительной яркостью: целеустремленное восходящее движение (до do^3 по написанию), острые sforцандо-акценты на сильных долях, энергичная смена стаккатно-легатных последовательностей, — все это заставляет вспомнить наиболее блестящие страницы моцартовских сольных и ансамблевых кларнетовых произведений (в первую очередь, Квintет со струнными и Концерт). В трио Менуэта привлекает внимание контраст специфических, чуть тяжеловатых триольных фигураций у валторны (подобные уже встречались в ансамблях Моцарта да и самого Бетховена — в Квintете для фортепиано с духовыми) и восходящего хода триолями у кларнета с последующим длительным контрапунктом на повторяющемся верхнем do^3 (по написанию) — этот новаторский прием предвосхищает аналогичный эпизод в трио Менуэта Восьмой симфонии.

Из других духовых партий Септета интересны два соло валторны: во II части (тт. 68—72, где спокойному ритмическому движению придан несколько настороженный, таинственный характер) и в VI (тт. 11—15), где траурная строгость настроения сочетается с подчеркнутыми хроматизмами. Колоритны духовые в вариациях IV части: здесь привлекают внимание, в частности, рельефные кларнетно-фаготные переключки во 2-й скрипичной вариации; каноническая 3-я, выдержанная в народном стиле вариация, предназначенная для фагота и кларнета; красочность духовых в 4-й вариации.

В Трио для фортепиано, кларнета и виолончели, хотя и написанном ранее Септета, черты нового камерного стиля выражены отчетливее. В композиции Трио нет и следа сюитности. Три его части¹ слиты в единый цикл. Внутри каждой и особенно в двух первых — не свойственное раннеклассическому искусству разнообразие настроений и образов, серьезный психологический подтекст. Содружество столь разных по своей природе инструмен-

¹ I. *Allegro con brio*; II. *Adagio*; III. *Thema con variatione*.

тов, как фортепиано, кларнет и виолончель обуславливает и многие особенности инструментально-выразительной сферы. Разнотембровые сплетения клавишного, высокого духового и низкого струнного инструментов рельефно звучат и в кантиленных, и в характеристических эпизодах.

Так в лирической теме I части кларнет на фоне суховатого *martellato* виолончели приобретает ту легкую, полетную напевность (тт. 46—55), которая станет его отличительным свойством в последующую эпоху. В разработке той же части (тт. 123—156) переключки энергичных отрывистых реплик у всех инструментов в сочетании с напряженно пульсирующими «арпеджиато» у фортепиано подчеркивает взволнованный драматический характер эпизода. В соответствии с этим разительно переосмысливаются стаккато последовательности у кларнета. Встречавшиеся до Бетховена обычно в эпизодах виртуозных или жанровых, они как бы «углубляются», становятся весомее, обогащаются новым драматическим содержанием:

4 Allegro con brio

Cl. (B)

Vcl.

Piano

II часть Трио — исполненное мелодического обаяния медленное *Adagio*. Проникновенную главную тему во втором пропевании излагает кларнет. На фоне певучих фигураций виолончели светлое насыщенное кантиленой звучание кларнета окрашивается глубочайшей лирикой, предвосхищая романтическую интерпретацию инструмента.



К охарактеризованным произведениям непосредственно примыкает Соната для валторны и фортепиано¹. Среди ансамблевой литературы своего времени она занимает особое место, являясь одним из ранних образцов классической сонаты с участием духового инструмента. Созданная в год написания Первой симфонии, Соната близка ей интенсивностью мелодизма, внутренней энергией выражения. Вместе с тем партнерство фортепиано и валторны, возможности которой — напомним — ограничены рамками натурального звукоряда, обуславливает насыщенность фортепианной партии и необыкновенную значительность валторновых реплик; их лаконичность компенсируется глубоким внутренним содержанием. Достаточно вспомнить благородную речитацию на одном повторяющемся звуке в побочной теме I части, требующую при интонировании тончайшего распределения дыхания.

Тематизм подобного рода ставит перед исполнителем особые задачи. Прежде всего он требует способности одухотворить даже мельчайшие детали художественного замысла, умения найти смысл и характер инструментальной партии вне виртуозной игры, а также установления той органической взаимосвязи совместно концертирующих инструментов, которая, собственно, и определяет понятие ансамблевого музицирования. После валторновых концертов Моцарта бетховенская Соната — одно из значительных музыкальных явлений этого рода.

Еще более чем Септет, Трио и Сонату, веяния нового времени затронули Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота. Как уже отмечалось, все эти произведения созданы примерно в одно время: в ранний период творчества Бетховена, который по установившейся традиции рассматривают, главным образом, с точки зрения связей с венской музыкальной классикой XVIII века в свете продолжения ее традиций. Пресмщенность проявляется и в сфере интонационной, и в приемах разработки материала, и в трактовке цикла. По количеству частей², характеру их соотношения, кругу тональностей, составу инструментов духовые квинтеты Моцарта и Бетховена буквально братья-близнецы. Однако это лишь то, что лежит на поверхности. Не столько к прошлому, сколько к будущему

¹ В Сонате три части: I. Allegro moderato; II. Poco adagio quasi andante; III. Rondo. Allegro moderato.

² В Квинтете Бетховена (1794—1796), как и в моцартовском, три части: I. Grave. Allegro ma non troppo; II. Andante cantabile; III. Rondo.

обращен своим содержанием и характером этот ранний бетховенский шедевр. Он предвосхищает черты зрелого стиля композитора, определяющие самый дух произведения, его идейно-выразительную сферу.

Уже первые фанфарные интонации вступительного Grave заставляют вспомнить бетховенские симфонические tutti с их фанфарообразными оборотами и волевым маршеобразным характером. Примечательна и взрывчатая динамика последующего эпизода (тт. 8—17): тревожные фразы фагота на фоне синкопированного движения фортепиано; резко акцентуруемые (сфорцандо) синкопы у валторны и — в малую секунду к ней — у фагота; взметнувшийся фортепианный пассаж и яркий взрыв tutti с отзвуком в коротких стаккатированных аккордах гобоя, кларнета, фагота. После такого вступления изящная, расцвеченная мелизмами главная тема не воспринимается как дань классицизму; она возникает, скорее, как контраст, как характерное для Бетховена противопоставление в ходе развития. И совсем уже зрелой бетховенской лирикой дышит побочная тема I части с ее полифонической фактурой и мелодической раскованностью каждой инструментальной линии. В то же время динамика нарастающий (пусть вскоре растворяющихся в лирическом настроении) рождает в кульминациях инструментальные приемы другого характера, камерной музыке еще не свойственные. Таковы энергичные фанфарообразные ходы по ступеням мажорного трезвучия у гобоя и валторны, более всего напоминающие героические темы Второй симфонии.

6 Allegro, ma non troppo

Ob.

Cl. (B)

Cor. (Es)

Fag.

Одно из замечательных бетховенских прозрений в будущее — медленная часть Квинтета. Ее патетические и трогательные интонации, пластика и звуковое очарование граничат с романтической экспрессивностью. Инструментовка соответствует характеру музыки. При этом новшества, с ней связанные, необыкновенно органичны и вытекают из природы инструментов, подчеркивают их специфику. Так главная тема, светлая, созерцательно-нежная и богато орнаментированная у фортепиано (особенно во втором проведении) звучит поначалу несколько классично. Но

вот ее перехватывают духовые, и тема сразу преобразуется. Исчезают мелизмы. В сплетении четырех мелодических линий (при ведущей роли кларнета) возникает напоенная лиризмом гимническая мелодия, прорастающая той тонкой ансамблевой полифонией, которая более всего свойственна бессмертным страницам поздних струнных квартетов Бетховена.

7 Andante cantabile

Ob.
Cl. (B)
Cor. (Es)
Fag.

Замечательные образцы новой инструментальной экспрессии — сольные фразы гобоя и фагота, следующие за главной темой. Они структурно схожи: каждая охватывает широкий диапазон своего инструмента, простираясь от нижнего до верхнего регистров. Сопоставления регистров в эпоху создания Квинтета использовались главным образом в виртуозных или характеристических эпизодах. Двухоктавный взлет от re^1 до re^3 выразительной гобойной кантилены, ее задумчиво-печальное, словно родившееся под пером Глинки, заключение, — и патетический разворот ответной фаготной фразы — все это свидетельствует

8 Andante cantabile

Ob.
Fag.
Ob.
Fag.

о совершенно новом раскрытии инструментально-выразительных ресурсов, предвосхищающем инструментализм романтиков (пример 8).

Еще более явственна романтическая окраска в эпизоде, где валторна, подобно страстному человеческому голосу, поет мелодию, передавая ее почти речевой, «говорящий» характер.



В Рондо, завершающем Квинтет, особого упоминания заслуживает разработка (т.т. 90—130), по целеустремленности и мощности звучания приближающаяся к симфонической.

Таким образом, уже в начале пути, в лучших своих камерных произведениях и, в первую очередь, в Квинтете Бетховен наметил черты интерпретации духовых инструментов, утвердившиеся в искусстве XIX века. Это позволяет по-иному взглянуть на ранний период творчества композитора и увидеть в нем, помимо влияний предшественников, еще и явные импульсы нового художественного мировоззрения, присущие, по установившемуся мнению, лишь Бетховену зрелой или поздней поры. Новые тенденции в инструментальном стиле раньше проявились в камерных ансамблях, нежели в симфониях, где они и получили дальнейшее развитие.

Симфониям Бетховена посвящена обширнейшая музыковедческая литература, в которой они освещены и глубоко и разносторонне. Поэтому здесь сосредоточим внимание исключительно на сфере духовых инструментов и моментах, непосредственно связанных с их интерпретацией.

Бетховен продолжил развитие классического оркестра, не затрагивая его сложившейся структуры. Новаторство композитора было направлено на постепенное внутреннее переосмысление имевшихся в его распоряжении выразительных средств. По составу инструментов бетховенские партитуры почти не отличаются от поздних гайдно-моцартовских: кроме струнной группы и ударных с обязательными литаврами¹ — парные флейтово-

¹ В Девятой симфонии введены также большой барабан, тарелки и треугольник.

язычковые (2 флейты¹, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота), обычно 2 валторны (иногда 3 или 4), 2 трубы. Впервые в симфоническую практику вводятся тромбоны (в Пятой, Шестой, Девятой симфониях). Такой состав практически выдержан во всех симфониях Бетховена. Вместе с тем, в процессе формирования его творческого стиля возникают все более оригинальные принципы оркестровки, рожденные смелостью и новизной идейно-художественных замыслов. Углубляется и самый подход к инструментровке, активно участвующей в развитии драматического действия.

Наиболее тесно соприкасается с предшествующей эпохой Первая симфония Бетховена (1800 г.), чрезвычайно близкая традициям гайдновского симфонизма. Та же деревянная группа с неразвитой партией кларнетов, в значительной степени спаянные с ней валторны и в кульминациях — красочно-гармонические реплики труб. Однако не свойственные раннему венскому стилю динамичность, лаконичный энергический характер, стремление к контрастам породили и новые черты. В сфере инструментровки они сказались необычной для своей эпохи активностью духовой группы. Отмечая мастерство, новизну и богатство идей симфонии, современники отнесли ее к явлениям не столько симфонической, сколько «духовой» музыки.

Нам, конечно, трудно с этим согласиться. Однако при всей своей наивности это мнение выражает первую непосредственную реакцию на веяния нового искусства. А. Альшванг видел в Первой симфонии Бетховена лишь «проблески симфонизма XIX века»². Но духовые инструменты в ее оркестре звучали все же по-иному. Глубже стали контрасты, как между струнной и духовой группами (см., например, т. 10 вступления к I части или экспозицию II части, тт. 34—31), так и между отдельными духовыми тембрами (например, разработка I части, тт. 144—160 и 200—210). Наряду с этим, большую органичность приобрели моменты слияний отдельных тембров и целых групп (например, фагот с альтами во II части, тт. 106—112, или — в той же части, тт. 65—72 — замечательный образец постепенного сгущения духовых звучаний, образующих фон для струнной группы). Более целостным стало восприятие духовых как единой группы (например, флейты, гобой, кларнеты, фаготы, валторны — в трио Менуэта), обострился жанрово-характеристический элемент (см. комически-гротесковые стаккато эпизоды деревянных духовых инструментов в Финале, тт. 160—164, 182—187, 258—264 и др.).

Формирование во Второй симфонии (1802 г.) характерной для Бетховена сферы героики повлекло и более радикальные изменения в ее оркестре. Впервые в симфонической практике у духовой группы возникают столь активные призывно-волевые, утверждающие интонации:

¹ В Четвертой симфонии использована только одна флейта.

² Альшванг А. Бетховен, с. 178.



В таком контексте переосмысливаются и стаккатные реплики духовых в разработке I части: взамен обычной жанровой характеристичности — сдержанно-настороженный тревожный подтекст.



Примечательно, что становление лирики в симфониях Бетховена непосредственно связано с утверждением героического начала, и чем острее героико-драматический замысел, тем шире и глубже лирическая струя. Лирические эпизоды Второй симфонии сосредоточены, главным образом, в медленной части (*Larghetto*). Они поют спокойный, идиллический характер, которому соответствуют особенности интерпретации духовых. Ранее всего здесь следует сказать о совершенно новой для бетховенского оркестра функции кларнета. В экспозиционных хоральных построениях и далее по ходу развития темы ему поручена ведущая мелодическая партия. Подобно Моцарту, Бетховен тонко связывает тембры разнонастроенных кларнетов с характером музыкального материала. Для протяженной созерцательно-лирической мелодии *Larghetto* композитор избирает не яркий блестящий кларнет *in B*, а несколько завуалированное, «мечтательное» звучание кларнета *in A*. Используются наиболее выгодные в мелодическом отношении средний и умеренно высокий регистры инструмента (в диапазоне *соль*¹—*ля*²)¹. Крайние разделы звукоряда композитор не употребляет.

В той же части (в диалогах со скрипками) выразительны кларнетно-фаготные сочетания, напоминающие по колориту веберовские, а красочные стаккатные реплики флейты и гобоя на фоне струнных предвосхищают эффекты Пятой симфонии.

¹ В гармонической функции нижняя граница продлевается до *ми*.

Третьей («Геронческой») симфонией (1804 г.) Бетховен открыл новую страницу симфонической музыки. В этом произведении композитор впервые воплотил тот высокий героико-драматический пафос, который порождался духовной атмосферой его эпохи. Именно в Третьей симфонии с особой рельефностью прослеживается тесная и непосредственная связь инструментовки с идейно-художественным замыслом произведения. Интересно проследить, в частности, как новое понимание героики и лирики в музыке симфонии изменяет трактовку духовых инструментов.

Известно, что до Бетховена героические темы, связанные с фанфарно-сигнальными интонациями, почерпнутыми из бытовой практики, носили обобщенный характер. Они были еще мало индивидуализированы и значительно уступали в этом отношении мелодически сложившимся побочным партиям¹. Обусловив тему героического подвига осознанием нравственно-этического долга, Бетховен дает новый ее аспект, выявляющийся в музыке своеобразным «специфически бетховенским» сплавом героического и нравственного (лирического) начал. При этом традиционно-безличная героическая тема наделяется индивидуальными чертами.

Наиболее яркий пример — главная тема I части Третьей симфонии. В ней воплотились душевный подъем, энергия, торжественное величие и драматизм борьбы — характерные признаки того обобщенного образа, который сложился в оперном творчестве XVII—XVIII столетий и символизировал героическое начало в музыкальном искусстве вплоть до бетховенской поры. В таких мелодиях преобладало восходящее движение, и они строились на звуках мажорного трезвучия, так называемом «золотом» фанфарном ходе (совпадающем с натуральным духовым звукорядом), или на квартово-квинтовых мотивах и поручались духовым инструментам. Однако музыкальная практика периода Великой французской революции породила совершенно иное понимание героического, в результате чего традиционные безликие интонации обогатились многообразными стилистическими образными связями² и приобрели характер гимнической кантиленной распевности. Так, впервые в сфере оркестрового духового исполнительства валторне поручается воплощение столь отчетливо индивидуализированного героического образа:



К числу особенностей Третьей симфонии относится так называемая «новая» ми-минорная тема — эпизод в разработке I части. «Новая» тема основана на таком развитии и углублении

¹ Подробнее см.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968, с. 154—177.

² Климовицкий А. О кульминации в первой части «Геронческой» симфонии Бетховена (новая тема, ее истоки и традиции). — В кн.: Людвиг ван Бетховен. Л., 1970, с. 134—154.

лирического начала, которое определило в музыке симфонии качественно новый его уровень, возникший, по справедливому наблюдению А. Климовицкого, в результате совмещения «характерных признаков противоположных образных сфер — героической и лирической, а также сближения соответствующих им выразительных средств, противоположных по своему жанровому и ассоциативному генезису»¹. Чрезвычайно показательно, что этот эпизод сурово-мужественной и одновременно проникновенной бетховенской лирики воспроизводится духовыми инструментами: в первом проведении флейтами и гобоями, во втором — кларнетами и фаготами, в третьем — гобоями, кларнетами и фаготами, в четвертом к флейтово-язычковым добавляются валторны:

13 Allegro con brio

The musical score is for the 13th measure of the 'Allegro con brio' section. It is written for a woodwind ensemble and strings. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), and Violoncello/Double Bass (Viol. (Cs)). The Flute and Oboe parts have dynamic markings of *p* and *f*. The Clarinet and Bassoon parts also have *f* markings. The Violoncello/Double Bass part has a *f* marking. The second system continues the music with various articulations and dynamics, including *cresc.* and *p*.

¹ Климовицкий А. О кульминации в первой части «Героической», с. 136. В статье содержится более широкое обоснование этого тезиса.



Воплощаемые в бетховенском оркестре новые типы лирического и героического тематизма требуют соответствующих исполнительских средств, в частности гибкой кантилены. В связи с этим возникают предпосылки для изменений в сфере исполнительства, для совершенствования способов звукоизвлечения, дыхания. Эти изменения стимулируются бетховенским творчеством и в дальнейшем. Многообразное претворение получает героическое начало: маршеобразное в медно-духовых партиях *Andante* Пятой симфонии и приподнято-торжественное у тромбопов в ее *Финале*; ликующее в заключении увертюры «Леопора № 3» (у валторн) и трагическое — в ораторской патетике мелодики I части Девятой симфонии.

Лирическая линия разворачивается уже в среднем эпизоде II части Третьей симфонии (*Marcia funebre*), где просветленная лирика солирующих гобоя, флейты, фагота раскрывает новые возможности углубления музыки в мир человеческих чувств. Эта тенденция получает развитие в *Andante* Пятой симфонии (реплика фагота — *rii moto*), в трио *Allegretto* Седьмой (флейта, гобой, кларнет, фагот); в медленной части Девятой (знаменитое соло валторны). Можно значительно пополнить эти характерные примеры связи нового тематизма Бетховена с новой трактовкой инструментально-образной сферы его оркестра. Так, Траурный марш из Третьей симфонии — одно из величайших героико-трагических произведений Бетховена — рождает необычайную по силе выражения чувства скорби кантилену солирующего гобоя (тт. 8 — 16). В *Adagio* Четвертой симфонии прекрасное лирико-романтическое соло кларнета *in B* уподобляется широкому вокальному высказыванию речитативного склада. Своеобразнейший по характеру материал Скерцо из

Пятой симфонии вызывает и новое звучание стаккатных эпизодов у деревянных духовых (фагота, кларнета, гобоя), которые здесь воплощают не комический или гротесковый, как обычно, а затаенный, напряженно-сумрачный образ. Романтическая стихия Седьмой симфонии повлекла за собой решительные изменения в инструментовке, и флейтово-язычковые духовые получили перевес даже над струнной группой.

Говоря об общих закономерностях применения духовых инструментов в бетховенском оркестре, необходимо отметить следующее. Группа флейтово-язычковых инструментов сложилась в нем полностью (это произошло еще у Гайдна и Моцарта), сформировались и принципы ее использования. Уделяя огромное внимание характерности отдельных тембров, трактуемых нередко с неповторимой оригинальностью, композитор дает в то же время (в Третьей, Пятой, Девятой симфониях) замечательные образцы интерпретации группового тембра, когда разнообразные сочетания духовых инструментов помогают осмыслить многие детали произведения. Наблюдая в ранних симфониях Бетховена (Первой, Второй, Четвертой) тенденция попарного объединения флейтово-язычковых в дуэты объясняется воздействием традиционного симфонизма XVIII столетия.

Что касается мундштучных духовых инструментов бетховенского оркестра, то говорить об оформлении их в группу еще преждевременно. По сравнению с оркестром ранних венских классиков, красочно-гармоническая, мелодическая и особенно динамическая (для подчеркивания оркестровых контрастов) роль их у Бетховена, несомненно, более широка. Однако они не составили целостного единства, и открытых «медных» звучаний мы у Бетховена не встретим. Валторны, выразительные возможности которых раскрылись ранее, чем у остальных инструментов той же группы, тяготеют более к флейтово-язычковым, тромбоны используются лишь эпизодически, а трубы выполняют, в основном, динамическую функцию.

Хотя первые шаги хроматизации мундштучных инструментов были сделаны еще при жизни Бетховена, композитор не использовал модернизированного инструментария. Переход от инструментов с натуральным строем — процесс, растянувшийся почти на все XIX столетие, и он в значительной степени характеризовал оркестровую культуру Европы. К тому же природные недостатки натуральных духовых инструментов были менее стеснительны для Бетховена, чем принято считать. Г. И. Благодатов, анализируя специфику медно-духовых партий в оркестре Бетховена, показывает, что композитор с большой осторожностью относился к известным в его эпоху способам преодоления ограниченности натуральных медных духовых инструментов (при помощи крон и инвенций или применения «закрытых» звуков). Опираясь конкретными примерами, исследователь утверждает, что Бетховен, стремясь в большинстве своих произведений сохра-

нить характер и красоту натуральных тембров, сознательно отказываясь от хроматического звукоряда и не испытывал при этом серьезного творческого ущерба¹. За исключением наиболее поздних сочинений, «пельзя говорить о резком противоречии между намерениями композитора и ограничениями, налагаемыми на него тогдашним состоянием инструментария. Композитор писал произведения, зная, на какие инструменты он может рассчитывать, а в отдельных случаях даже не использовал имевшихся у него возможностей»². И лишь в «Торжественной мессе» (1823 г.) и особенно в Девятой симфонии (1824 г.) музыкальный язык Бетховена, отразивший усложнившийся в последнем периоде творчества внутренний мир композитора, привел к противоречию между новыми художественными требованиями и ограниченными возможностями натурального медно-духового инструментария. Последний период творчества Бетховена доказал со всей очевидностью неизбежность инструментальной реформы, окончательно назревшую к концу первой трети XIX столетия.

Глава II

РОЖДЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА

Еще при жизни Бетховена европейская инструментальная культура, уже прошедшая этап эволюции под воздействием классицистского стиля, стала все шире отклоняться на веяния нового идейно-художественного направления — романтизма.

Как известно, романтики придавали исключительно большое значение музыке, выделяя ее из всех видов искусства. Э. Т. А. Гофман писал: «Музыка — наиболее романтическое из всех искусств, более того, можно сказать, что единственное чисто романтическое искусство». При этом акцент делался на музыке инструментальной, «ибо лишь она одна, презирая помощь других искусств, может выразить с абсолютной полнотой особую и не возможную с чужой помощью суть искусства»³.

Но и в вокальных жанрах, широко разрабатывавшихся романтиками, развитость инструментального начала, образная насыщенность партии сопровождения также стали важнейшими

¹ *Благодатов Г.* История симфонического оркестра. Л., 1969, с. 119—132; *Он же.* Заметки об оркестре Бетховена. — В кн.: Людвиг ван Бетховен, Л., 1970, с. 197—212.

² *Благодатов Г.* Заметки об оркестре Бетховена, с. 209.

³ Из рецензии на Пятую симфонию Бетховена в «*Allgemeine musikalische Zeitung*» 10 июля 1810 года. — Цит. по изд.: *Hoffmann E. T. A.* Sämtliche Werke in 15 Bänden. B. XV. Leipzig, 1900.

приметами нового стиля — песенно-инструментального. В свою очередь вокальная музыка композиторов-романтиков, песня в частности, испытывая воздействие современного ей инструментального искусства, глубоко влияла на его дальнейшее развитие. Новаторская сущность инструментального наследия романтиков в огромной степени была обусловлена опорой на мелодико-тематические структуры вокального творчества, что в свою очередь способствовало раскрытию многообразных и неизведанных ресурсов романтического инструментализма.

Углубимся ли мы в область чисто инструментального, либо вокального творчества композиторов-романтиков, мы везде столкнемся с художественными принципами инструментализма, обусловленными новым идейным содержанием музыки. Эта тенденция подготовлена всем ходом музыкально-исторического развития и тесно связана с процессом кристаллизации инструментализма, наиболее активно протекавшим на рубеже XVIII — XIX столетий и в значительной степени определившим эволюцию европейской музыкальной культуры. Речь идет о постепенном перемещении «выразительного ядра» музыки из сферы вокальной в сферу инструментальную. Последняя, обретая гибкость и выразительность вокального интонирования, все в большей мере становилась «выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества». Асафьев называет этот процесс «очеловечиванием инструментализма» и рассматривает его как один из основных двигателей музыкально-исторической эволюции, в особенности проявившейся в жанре симфонии: «... без внедрения *bel canto* в инструментализм не добиться было бы выразительной гибкости речи отдельных инструментов, а следовательно и тематического развития»¹. Проникновение в инструментализм вокального начала, естественно, не следует понимать просто как подражание человеческому голосу. Речь идет о том, что инструменты, не изменяя своей специфики, выявляют те ее стороны, которые способствуют приближению их звучания к теплу человеческого голоса, к вокальности как особому ощущению «звуковедения» (интервалов и каждого тона), к вокальной интонации как новой сфере выразительности.

Проследивая процесс осознания инструментально-тембровой специфики на протяжении едва ли не всей истории музыки, мы убеждаемся не только в его спаянности с вокальной культурой, но и в тесной обусловленности музыкально-стилистическими закономерностями той или иной эпохи². Понимание тембра, его интерпретация меняются со сменой музыкальных стилей. Стало быть, тембр в ряду средств музыкального выражения

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 220.

² Этот процесс прослеживается в соответствующих главах 1-й части данной работы (Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л., 1973).

есть категория историческая, тесно связанная с общей музыкальной эволюцией¹.

В то же время музыкальная теория, особенно во второй половине XVIII столетия, оставила нам тембровые характеристики, возникшие без учета музыкально-стилистических изменений и утверждавшие стабильность, неизменяемость природы инструментального тембра. Таковы, скажем, сложившиеся определения флейты как инструмента пещно-грациозного, гобоя — как пасторально-идиллического, фагота — как шуточно-гротескового и т. п. Подобного рода характеристики, сводящие многообразные выразительные возможности инструментальных тембров к одной наиболее употребительной сфере их использования, были свойственны даже крупнейшим реформаторам искусства инструментовки. Правда, высказываясь так в своих теоретических трудах, они, как правило, выходили из намеченных границ, едва только дело касалось творчества. Но такого рода определения были стойкими и вплоть до XX века проникали во многие выдающиеся труды по практической инструментовке. Даже Берлиоз, этот великий виртуоз оркестра, открывший в нем целый мир новых темброво-выразительных возможностей, в своем трактате отдал дань традиционным характеристикам инструментов². Подобного рода закосневшие определения можно найти и в более поздних известных трудах Э. Гиро³ или Г. Конюса⁴. Нельзя не вспомнить с удивлением, что ко времени создания этих работ музыкальная культура уже обогатилась замечательными инструментально-тембровыми открытиями великих полифонистов, венских классиков, Вебера, Шуберта, самого Берлиоза и других. С одной стороны, наличие таких стабильных характеристик имеет, безусловно, важное историко-познавательное значение, ибо они являются отражением подлинной практики инструментального музицирования на определенном этапе его истории. Однако, с другой стороны, отражение это — застывшее, лишнее движения, запечатлевшее музыкальный инструмент в некоем его постоянном значении в условиях якобы неизменяющегося оркестрового целого. Но природа исторического процесса совершенно иная: она заключается в неуклонном движении, направленном к постоянному обновлению традиций. В этом суть всякой исторической

¹ Проблема исторического понимания инструментального тембра поставлена Б. В. Асафьевым («Музыкальная форма как процесс») и в значительной мере разработана А. М. Венриком (*Венрик А. Трактат о инструментальной музыке*. М., 1961).

² *Berlioz H. Grand traité de l'instrumentation et orchestration modernes*. Р., 1844. В переводе на русский язык см.: *Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке*. В 2-х т. М., 1972. Подробнее об этом см. с. 90—98 настоящего издания.

³ *Гиро Э. Руководство к практическому изучению инструментовки*. М., 1892, с. 20, 22, 23, 34.

⁴ *Конюс Г. Задачник по инструментовке*. М., 1909, с. 140.

эволюции, ее диалектика. «Постоянного оркестрового целого» не существует. История оркестра — это цепь многообразных изменений, затрагивающих и количественный состав, и характер использования как отдельных инструментов, так и целых групп, и технические возможности инструментов, и т. д. и т. п. Не существует и неизменного, «стабильного» тембра; он неотрывен от конкретного музыкального контекста и эволюционирует в творчестве каждого композитора в соответствии с изменениями в самом существе музыки.

Эпоха романтизма открыла новую эру в осмыслении тембра как мощного инструмента музыкального мышления. Отдавая пальму первенства в ряду других искусств инструментальной музыке, композиторы-романтики с особым вниманием отнеслись к выявлению тембровых возможностей инструментов. Наряду с изобразительной и красочно-динамической функциями тембров, уже довольно широко разработанными в предшествующую эпоху, романтики открыли в музыке такие пласты, которые могли быть выражены лишь с помощью точных тембровых «попаданий»: от тончайших и сокровенных душевных движений до художественно новых отражений внешнего мира. Это был путь к интонационной выразительности в сфере инструментальных тембров и «тембровой интонационности», составившей, по мнению Асафьева, важнейшую область прогрессивных музыкально-творческих исканий. «Осознание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит „арпадиной нитью“ до наших дней и является... самой яркой прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскующей пути художественного познания действительности»¹. Здесь речь идет о «темброминтонации», о «языке тембров», реализуемых не только в условиях ансамблево-оркестрового музицирования, но и сольного. При этом достигается новая ступень взаимного прорастания вокальной и инструментальной культур, продолжается процесс «очеловечивания инструментализма».

Все имеющиеся в инструментальной сфере выразительные возможности осмысливаются прежде всего с точки зрения способности к воплощению кантлены. В неоконченном автобиографическом романе Вебера «Жизнь музыканта» есть показательный в этом отношении эпизод. В сновидении автору представляется собрание оживших инструментов. Председательствует чувствительный и преисполненный наивно-детского самодовольства гобой. Идет спор о мере «певучести» каждого:

«Первый гобой. Ну, здесь-то уж вряд ли кто сможет сравниться со мной.

Первый кларнет. Позвольте, мадам², также отметить и наши таланты...

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 330.

² По-немецки гобой (die Oboe) женского рода.

Первая флейта. О да, особенно в маршах и на свадьбах. Первый фагот. Кто более меня приближается к божественному тенору?

Первая валторна. Не воображаете ли вы, что вы соединяете в себе такую нежность и такую силу, как я?!»¹.

Композиторы-романтики, более чем кто-либо до них, связали тембр с характером музыки. Их образный мир немислим без тембровых ассоциаций. Романтики первыми установили неотъемлемость тембровой специфики от самого феномена музыки. «Я никогда не сочиняю отвлеченно, т. е. никогда музыкальная мысль не является мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой», — писал П. И. Чайковский².

Такая спаянность музыкально-образного и инструментально-тембрового начал несколько видоизменяет их соотношение. Если прежде в ходе инструментальной эволюции в первую очередь проявлялось воздействие содержания на характер музыки на инструмент (его интерпретацию и развитие), то начиная с кульминационных достижений Венской школы и особенно в эпоху романтизма эта направленность процесса стала сочетаться с противоположной — с воздействием специфики инструмента на характер сочиняемой музыки. Действительно, тембр, избранный в качестве средства выразительности, включаясь в самую плоть звучащего целого, неизбежно воздействует на музыкально-образное его содержание, на мелодику, привнося в нее особенности, характерные именно для самого инструмента.

По-новому осмысливая специфику инструментов, романтики детализировали ее использование еще и в другом направлении. Они первые ощутили значение и роль разных по своей окраске регистровых отрезков в общем звукоряде инструмента. Эта особенность более всего свойственна семейству язычковых духовых и флейт. Используемые отдельно, такие регистровые отрезки как бы дополняют тембровые ресурсы каждого данного инструмента. Композиторы-романтики применяли их в своей творческой практике и тем способствовали раскрытию широчайших возможностей инструментальной сферы, обогащению ее разнообразнейшими аспектами звуковоплощения. Границы выразительных возможностей оркестра раздвигаются, и впервые возникает та множественность функций отдельных инструментов, которая, главным образом, и отличает романтический инструментализм от классицистского. Наступает новый расцвет инструментов сольно-концертной музыкальной практики, в ряду

¹ Вебер К. Жизнь музыканта. — Советская музыка, 1935, № 7, с. 14.

² Письмо от 5/17 марта 1878 г. — Чайковский П. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. М., 1934, с. 236.

которых все более определенно утверждаются духовые инструменты, из них в первую очередь — кларнет, фагот, валторна и флейта.

ВЕБЕР

Самыми ранними образцами музыкального творчества, уже всецело связанного с романтизмом, являются концертные произведения для духовых Карла Марии фон Вебера (1786—1826), написанные в 1811 году. По характеру содержания, эмоциональному тону, стилю и методу художественного выражения они принадлежали наступающей эпохе¹. Можно лишь гадать о причинах, побудивших молодого Вебера — блестящего пианиста-виртуоза, дирижера и композитора, тяготевшего к крупным музыкально-театральным формам, — обратиться к сочинениям для кларнета, фагота, валторны.

К 1811 году Вебер заметно отошел от концертной деятельности, все более отдаваясь реформе музыкального искусства. Она увенчалась, как известно, созданием нового музыкального театра и — в его рамках — романтического оркестра. Но этому предшествовал ряд новаторских достижений в области сольно-инструментального творчества композитора. По своему характеру, содержанию, идейному замыслу серия концертных произведений Вебера для духовых инструментов, за малым исключением, принадлежит именно к тому кругу сочинений, в которых воплотились глубокие и важные черты музыкально-исторического становления эпохи. Эти произведения (для кларнета, фагота и отчасти валторны) являются до настоящего времени основополагающими в профессиональной практике музыкантов-духовиков, полностью сохраняя и изумительные по богатству и точности использования качества инструментализма, и редкостную свежесть, непосредственность музыкально-художественного воздействия².

Как уже говорилось, все сольные сочинения для духовых (за исключением Концертино для валторны) были написаны Вебером в 1811 году. Последовательность их создания была следую-

¹ Самым ранним романтическим произведением для струнных инструментов был созданный в том же 1811 г. Первый скрипичный концерт П. Паганини (1782—1840).

² Нельзя не отметить, что имеющий место спад прежде широкой сольно-концертной деятельности исполнителей на духовых инструментах привел к тому, что немногочисленные шедевры этого рода музыки, в том числе и веберовской, переместились у нас преимущественно в ранг учебно-педагогического репертуара. Начинающие музыканты в подавляющем большинстве оказываются неспособными раскрыть всю глубину авторского замысла, педагоги же вынуждены считаться с ограниченными возможностями учеников, а нередко и ставить перед ними узкотехнические задачи (типа выработки определенного характера звучания или качества техники). Это препятствует раскрытию художественного замысла, снижает уровень интерпретации, приводит к блеклости, неопределенности исполнительских приемов.

щей: Концертино для кларнета с оркестром ор. 26 (до минор); Тема с вариациями для кларнета и фортепиано, ор. 33; Квинтет для струнных инструментов с кларнетом, ор. 34 (си-бемоль мажор); Венгерская фантазия для фагота и фортепиано, ор. 35 (до минор); Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано, ор. 48 (ми-бемоль мажор); Первый концерт для кларнета с оркестром, ор. 73 (фа минор); Второй концерт для кларнета с оркестром, ор. 74 (ми-бемоль мажор); Концерт для фагота с оркестром, ор. 75 (фа минор). В 1815 году Вебер переработал в Концертино для валторны с оркестром, ор. 45 (ми минор) ранний вариант этой пьесы (1806 г.).

Шесть из девяти перечисленных произведений предназначены для кларнета. Вебер, несомненно, разделял приверженность Моцарта к этому инструменту. Подобно своему великому предшественнику, он создал трехчастный Концерт для фагота, писал и для валторны. Вместе с тем произведения Вебера для духовых заметно отличаются от моцартовских. Кроме концертов, сохраняющих структуру классического трехчастного цикла, Вебер создает одночастные концертные пьесы: Концертино, концертные Вариации, Фантазию, Большой концертный дуэт. Суть, однако, не в формальных видоизменениях. Трансформируются прежде всего характер, стиль, содержание самой музыки, и на этой основе складываются совершенно новые, неведомые классицизму инструментально-исполнительские принципы.

В тех редких случаях, когда в музыковедческих исследованиях заходит речь о веберовском инструментализме (заметим попутно, что сольно-духовой сферы они при этом никогда не касаются), то глубокое раскрытие композитором инструментальной специфики объясняется, в основном, тем, что Вебер тщательно изучил музыкальные инструменты и обладал большим исполнительским опытом. Этот бесспорный факт отражает, однако, лишь одну сторону явления. Поставить уровень инструментализма в зависимость от освоения музыкально-технических возможностей инструментов своей эпохи — значит исказить тут общую историческую перспективу, поскольку эволюция инструментально-исполнительских приемов и конструкции инструментов является производным от основополагающего процесса развития музыкального творчества. Инструментализм Вебера — и это главное — сложился не только и не столько в результате изучения инструментария (хотя на определенном этапе это имело весомое значение), сколько под воздействием эстетических взглядов композитора, его художественных устремлений. Подобно Вивальди, Баху, Моцарту, Вебер был не просто знатоком, но прежде всего творцом инструментализма нового времени: новизной, широтой и разнообразием музыкально-художественных требований композитора, которым решительно не отвечали возможности инструментария предшествующей эпохи, стимулировалось его дальнейшее совершенствование.

Но обратимся к перечисленным выше произведениям Вебера и рассмотрим, как в их рамках трансформировались особенности содержания и композиции классического сольно-концертного цикла.

Первые части циклов приобретают характер приподнято-взволнованного повествования, наполняются красочной игрой регистров, ритмов, модуляций. Тематизм основан на плавной, широкого дыхания мелодике, возникающей как средство воплощения душевных переживаний. Быстрые (а порой и медленные) разделы Вебер насыщает элементами других концертных форм — вариаций, фантазий. Так, тематическая разработка большей частью заменена у него вариационным развитием, нередко приводящим в моменты кульминаций к ярким импровизационным каденциям.

В медленных частях явственна опора на вокальные жанры и формы. Причем Вебер обращается к романсово-песенным интонациям, поднятым до уровня высочайшего лирического обобщения («Романс» из Второго концерта для кларнета, *Andante con moto* из Большого концертного дуэта); опираясь на вокальный распев, композитор создает свои неповторимые специфически-инструментальные кантилены (*Adagio ma non troppo* из Первого концерта для кларнета, *Lento* из Концертино для кларнета и т. п.).

В финалах рассматриваемых произведений Вебер, следуя традиции, использует танцевальные жанры. Однако трактовка их здесь предвосхищает виртуозные формы концертных полонезов и вальсов, позднее широко развитые в творчестве самого Вебера, а также у Шуберта, Берлиоза, Глинки, Шопена и других. Законченный, со всеми чертами блестящей концертности, образец виртуозного полонеза предстает в Финале Второго концерта для кларнета; использован полонез и в заключении Концертино для валторны. Черты блестящего концертного вальса отчетливо слышны в завершающих разделах Темы с вариациями для кларнета и фортепиано, в кларнетовом Концертино.

Чрезвычайно органично сливаются Вебером в сочинениях для духовых маршевые интонации, столь популярные в предшествующем столетии и многообразно претворенные Бетховеном и композиторами-романтиками. Так, I часть Концерта для фагота Вебера представляет собой широко развитый концертный марш: ранее в литературе для фагота столь своеобразные, глубоко новаторские произведения не встречались. Маршевые интонации преобладают и в I части Второго концерта для кларнета. В «Венгерской фантазии» для фагота и фортепиано воплотились характерные для романтиков фольклорные мотивы. Свободная рапсодическая форма, богатство национально-характерной ритмики, подчеркнуто-концертный виртуозный стиль позволяют отнести ее к числу произведений, предваривших венгерскую тематику в музыкальной литературе первой половины

XIX столетия («Венгерский дивертисмент» Шуберта, «Венгерские рапсодии» Листа и др.).

В целом этот круг произведений Вебера внес в сферу музыки для духовых инструментов новые веяния: романтическое ощущение природы и жизни, драматический подъем и благородный пафос, восторженную порывистость и поэтическое воодушевление. Заметны перемены и в специфически инструментальной области. Рождается новый тип концертности — красочной, нередко декоративной, основанной на динамике целеустремленного движения и ярких контрастах, тяготеющей к вариационным и импровизационным формам развития. Возникают также новые технико-выразительные и фактурные приемы.

Наиболее ярко выявились эти черты в произведениях для кларнета, и рассмотрим их удобно на примере двух характернейших из них: Концертино (ор. 26) и Первом концерте (ор. 73).

Уже первые такты этих произведений погружают в завораживающий мир романтической образности. Мощные вступительные аккорды Концертино растворяются в скорбных томительных вздохах-ответах. Тревожно-взволнованный колорит Концерта подчеркивают ритмические биения верхних голосов и напряженная суховато-отрывистая поступь басов. Очень сходны и вступления солирующего инструмента. Линия сопровождения, ниспадающая, словно бы отступает перед высоким голосом кларнета, дополняющего гармоническую ткань трепетной кантиленой. Вступление светлого кларнетового тембра, озаряющего в Концертино низкий сочный регистр аккомпанемента, производит чарующее впечатление.

Романтическая взволнованность главной темы Концерта является результатом органического слияния интонационного и тембрового начал.

Кульминации строятся на регистровых контрастах, но характер их различен. В Концертино патетические, полные энергии полутораоктавные ходы кларнета к нижним границам диапазона рождают жалобно-просветленные отзвуки в верхнем регистре.



Функции регистров при этом как бы смещены: напряжение нарастает параллельно нисхождению мелодии, предельные *ми-бемоль* и *ре* малой октавы исполнены силы и романтического пафоса, а отрешенность реплики в верхнем регистре вносит умиротворение. Иначе в Концерте: развернутое энергичное нарастание выливается в решительный взлет к яркой и мощной кульминации, которая завершается бурным устремлением к нижнему регистру. Здесь высокий регистр у кларнета буквально сверкает,

а густой вибрирующий тембр нижних звуков его диапазона драматически экспрессивен:



Иногда именно в нижнем регистре реализуется кульминационная зона построения. Так, поэтически восторженная, приподнятая вторая тема 1 части Концерта фа минор словно возвращается к действительности, «приземляется» энергичным, «со всей силой» (*con tutta forza*) акцентированным ходом кларнета к пределам нижнего регистра с его суровым, несколько открытым тембром:

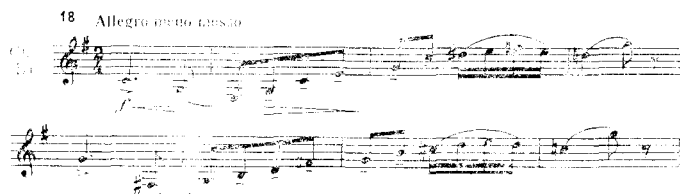


В заключении этой части чрезвычайно эффектен насыщенный страстной энергией порыв к нижней границе диапазона по ступеням уменьшенного септаккорда:



В связи с нижним регистром кларнета мы сразу же сталкиваемся с теми разительными переменами, которые ввел в его интерпретацию Вебер. Их заметил уже Берлиоз, назвавший Вебера «вдохновенным первооткрывателем» в этой области творчества. «Ни Саккини, ни Глюк, никто другой из великих мастеров той эпохи не извлекли пользы из низких звуков кларнета», — писал Берлиоз, указывая как на исключение лишь

на Моцарта, который применил их «в аккомпанементах мрачного характера, таких как в трио масок в „Дон-Жуане“»¹. Вебер действительно был первым, кто почувствовал всю полноту необыкновенных возможностей кларнета в нижних пределах его диапазона. Берлиоз, опираясь лишь на оркестровое наследие композитора, писал о «полных холодной угрозы эффектах», о «звучах застывшей ярости», о «том устрашающем, что есть в тембре этих низких звуков, когда ими пользуются, чтобы выдержать зловещие гармонии»². Подобные примеры содержатся и в оперном оркестре Вебера, особенно в «Вольном стрелке». Однако это только одна сторона открытых Вебером возможностей. Сольные пьесы изобилуют и другими, в них раскрываются более широкие и многообразные музыкально-образные возможности нижнего регистра кларнета. В мелодических кульминациях, как мы показали, здесь проявляются главным образом качества драматически-экспрессивные. Существуют и эпизоды противоположного характера. Так, в блестящих, кокетливо-скерцозных финальных веберовских рондо тембр нижнего регистра кларнета (равно как и фагота в Концерте для фагота) приобретает нередко прощично-гротесковый или юмористический оттенок, как, например, в рондо Первого концерта:



В других случаях, как во вступительной фразе Второго концерта для кларнета, резковато-открытый блестящий колорит нижних нот создает тембровый контраст в ярких регистровых сопоставлениях, являющихся одним из неотъемлемых свойств новой концертности:



¹ Берлиоз Г. Большой трактат, с. 268.

² Там же.

Все более широкое включение низких разделов диапазона в «рабочий» игровой объем кларнета чрезвычайно характерно для данной группы произведений Вебера. Это легко прослеживается в виртуозных вариационных разработках, каденциях, в широких завершающих пассажах. В финальном полонезе Второго концерта яркие вкрапления нижнего регистра в извилистый поток богато орнаментированной мелодии необыкновенно обогащают фактуру, придают ей «объемность», насыщенность:



По-иному привлекателен и неожиданный эффект, когда в ясную, лирическую мелодию (средний эпизод того же полонеза) внезапно вторгается причудливый колорит звуков нижнего регистра, как бы прерывающих на момент ее течение, которое продолжается, словно обновленное в своем неотразимом звуковом очаровании:



В результате столь тонкого и многостороннего осмысления нижний регистр кларнета приобретает у Вебера особую сферу музыкально-образных значений. Для выявления его специфических особенностей уже не требуются крайние регистровые сопоставления, он выразителен и сам по себе, и в сочетании со средним регистром. В этом отношении чрезвычайно показателен в Концертино эпизод *Lento*, в котором после стремительного каскада бравурных пассажей музыкальное движение почти застывает в глубоком внутреннем беспокойстве, скрытой тревоге. Напряженно-настороженная, словно угрожающая, тихая фраза у кларнета в низком регистре вызывает короткую ответную реплику, исполненную благородной нежности и мольбы, в среднем регистре (она звучит в характере лирического речитатива); затем восстанавливается первоначальное движение (пример 22).



Аналогичный по значению эпизод содержится и в Первом концерте для кларнета (см. пример 25).

Смелое использование регистров инструмента, и особенно нижнего, не привлекавшего прежде особого внимания композиторов, говорит о том, что проблема колорита приобрела у Вебера чрезвычайно значение.

Образное содержание музыки Вебера, темброво-интонационное своеобразие его инструментализма в свою очередь воздействовали на формирование новых тенденций в исполнительском искусстве в области выражения патетической экспрессии, лирически-взволнованных чувств, речевых интонаций, тонких переходов настроения, а также юмора, гротеска и т. д.

В XIX веке стиль исполнения на духовых инструментах складывался в значительной степени под воздействием веберовской мелодики, сочетающей романтическую порывистость, патетичность с простотой и лирической непосредственностью, правдивостью музыкальных интонаций. Отсюда преобладание ясных, конкретных по своей целенаправленности исполнительских приемов, прямо вытекающих из особенностей идейно-образного замысла. Выступая в качестве критика, Вебер пользовался чрезвычайно меткими характеристиками: «пламенный» (*feurig*) и «бравый» (*brav*), неустанно требовал от исполнителей и композиторов ясности, точности, четкости, спокойствия»¹.

Особенности мелодики Вебера породили новые исполнительские нюансы и штрихи. По сравнению с использовавшимися прежде, круг их неизмеримо расширился, а некоторые из традиционных качественно переосмыслены.

Среди кларнетистов в последнее время получила хождение версия, согласно которой нюансы, представленные в изданиях веберовских пьес, принадлежат якобы не автору, а внесены позднее редактором. Убедительных аргументов, однако, эта версия не обрела. Традиционная нюансировка кларнетовых сочинений Вебера основана на той, которую внес в их издание знамени-

¹ Цит. по кн.: Кремлев Ю. Избранные статьи и выступления. М., 1959. с. 245.

тый Карл Берман, игравший эти сочинения непосредственно самому автору. Но и независимо от этого — стойко охраняемый на протяжении полутора столетий во всех многократных переизданиях веберовских пьес единый круг исполнительских нюансов, по всей вероятности, исключает возможность случайностей и произвола. Сейчас трудно установить, были ли в рукописях кларнетовых сочинений Вебера обозначены все нюансы. Если исходить из оркестровой практики композитора, то следует думать, что это именно так¹, и уж никакого сомнения нет в том, что традиция и стиль исполнения этих произведений возникли под прямым воздействием их музыкального содержания, образного мира, характера и стиля мелодики. Из этого и следует исходить при рассмотрении веберовской нюансировки.

И действительно, нюансы Вебера точно отражают характер его музыки, обусловлены ею.

Обратимся, например, к акцентам в веберовских пьесах для духовых. Характер их применения своеобразен и не только принципиально отличается от использовавшегося в предшествующую эпоху, но не укладывается и в рамки многих современных определений, трактующих акцент в первую очередь как фактор формальный, связанный прежде всего с ритмической организацией такта. Такие толкования словно игнорируют опыт романтической музыки с его замечательными новациями в области выразительного значения акцента².

Разумеется, ритмическое значение акцента как одного из важнейших формообразующих факторов музыки сохраняется всегда. Но в ходе музыкально-исторического развития функция акцента эволюционирует, и это должно найти отражение и в наших теоретических суждениях. Уже в эпоху классицизма были случаи, когда акцент использовался в своей выразительной функции (см., например, акценты в кларнетовом Концерте Моцарта). Творчество же композиторов-романтиков решительно ввело акцентуацию в сферу выразительности в качестве одного из тончайших ее средств. Круг использования акцента при этом

¹ Не возникают подобного рода сомнения и в отношении фортепианного творчества композитора.

² Мы читаем: «Акцент — ударение, сильное ударное извлечение какого-либо звука. Акцентуемые ноты как правило падают на сильные доли такта» (Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Л., 1952, с. 12); «Акцент — выделение, подчеркивание звука или аккорда преимущественно путем его усиления...» (Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966, с. 12); «Акцент — выделение, подчеркивание музыкального звука или аккорда; обычно акцент совпадает с началом такта, с его сильной долей» (Спутник музыканта. Л., 1964, с. 10); «Акцент — выделение, подчеркивание отдельного звука или комплекса звуков (аккорда). Достигается главным образом за счет усиления звучания» (Музыкальная энциклопедия. Т. I. М., 1973, с. 89—90). Здесь везде подчеркивается ритмическая сторона, момент усиления звука преимущественно на сильных долях такта и нигде специально не отмечена выразительная функция акцента.

необычайно расширился. Это в полной мере проявилось уже в рассматриваемых сочинениях Вебера.

Взволнованная напряженность разворачивания главной темы Первого концерта для кларнета в значительной степени достигается благодаря рельефному выделению начального звука второй фразы (do^3 по написанию).

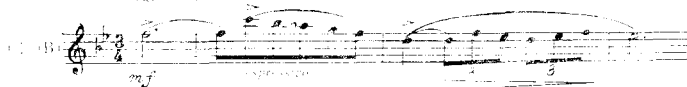


Автор, опираясь на традицию, мог бы ограничиться здесь только пометкой *fp*, широко используемой Бетховеном в подобных случаях. Однако Вебер присовокупил еще и акцент, подчеркивая тем самым важность именно данного звукоизвлечения: тут требуется не просто ударная атака и зампрание, а глубокий «нажим» и кантилена в момент затухания. Отсюда новый принцип дыхания; не резкий рывок, как при форте-пиано, а упругое усилие с последующей фиксацией опоры.

В то же время энергичные акценты, подобные sforцандо, рождающие остро-драматический эффект и предназначенные для усиления кульминации (см. пример 15), предполагают дыхание-рывок.

Однако энергичные акценты могут иметь и другую окраску. Чтобы убедиться в этом, обратимся к примеру 16б: характер музыки здесь не требует резкости, мелодическая линия, спускающаяся по мощно акцентированным «ступеням-опорам», сохраняет плавность. Соответственно меняется и дыхание. Ощущение рывка сохраняется, но это уже не рывок-укол, а скорее упругий толчок-нажим.

Иного рода акценты возникают в подвижной кантилене, встречающейся в первых частях и финалах циклов (медленная кантилена вторых частей связана с акцентировкой другого характера). В следующем примере акцент сопутствует пометке *espressivo* и подчеркивает вершину фразы. Хотя он и стоит над одним звуком, действие его практически распространяется на всю группу, в которой отмеченный им звук является как бы главным, организующим. Выделяется, таким образом, не отдельный звук, а часть фразы, обычно наиболее рельефная в интонационном отношении. Дыхание при этом сохраняет плавность и лишь в участке акцента нагнетается более активно и словно «вырисовывает» группу нот.



Аналогичное значение придано акцентам в триольной вариации I части Концерта фа минор при воплощении иного образа — изысканного, грациозного, вкрадчиво-ласкового.

Замечательных результатов достигает Вебер, заостряя с помощью акцентировки особенности используемого регистра. Так, в *tempo mosso* той же части глубокий акцент-пажм на верхнее *солъ* (ля¹ по написанию) усугубляет тревожно-мятущийся характер, подчеркнутый суровой окраской нижних нот.



В среднем разделе медленной части Концерта фа минор акцентировка служит одним из важных факторов реализации музыкально-образного замысла. Акценты и sforцандо на слабых долях такта и особенно после коротких пауз словно бы тормозят напряженную целеустремленность пассажей, придавая эпизоду характер яркой романтической экспрессивности, взволнованной патетики. Активный ток дыхания, усиливающийся по мере подхода в вершине каждого пассажа, в момент кульминации будто взрывается мощным толчком на акценте:



Многообразны акценты в виртуозной музыке финалов. Здесь и акценты-уколы на слабой доле такта, и блестящие упруго-

волевые акценты, и удивительные по новаторскому своему колориту пружинно-танцевальные акценты-синкопы:



Специфична акцентировка и в проникновенных медленных частях. Вебер был первым, кто придал особое значение медленным разделам романтического инструментально-концертного цикла. Именно здесь с наибольшей полнотой выявилось взаимодействие со стихией вокальности. В качестве образца служила оперная ария. Но не монументальная, замкнутая определенным кругом эмоций, репрезентативная ария да саро оперы серна XVIII века, а новый тип романтической арии XIX столетия, близкий песне, опирающийся на «интимно-интонационную культуру Lied с ее богатейшей поэтизацией человеческой душевности. Это было завоеванием романтиков и открыло путь победы психологического реализма: в многообразии Lied выковывались краткие обобщенные интонации тончайших нюансов душевности и человечности»¹. В атмосфере этой песенной культуры сложились основные эстетические нормы музыкального романтизма, его новые образные тенденции.

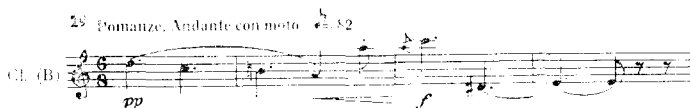
Среди медленных разделов веберовских пьес для духовых можно найти и чрезвычайно близкие типу вокальной арии, органично интонируемой инструментом, и особенно инструментальные кантилены, ведущие свое происхождение от вокального интонирования и претворившие его принципы. Одним из ярких образцов такой кантилены является II часть кларнетового Концерта фа минор. История духовой музыкальной культуры до Вебера не знала столь глубокого осмысления специфики солирующего инструмента, раскрываемой во всей полноте лирического высказывания. Моменты акцентуации здесь необычайно выпуклы. Так уже во 2-м такте пьесы возникает характернейший именно для данной кантилены акцент. Он воспроизводится мягким, глубоким толчком нагнетаемого дыхания и подчеркивает кульминационный момент длительно крещендируемого звука:



¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 221.

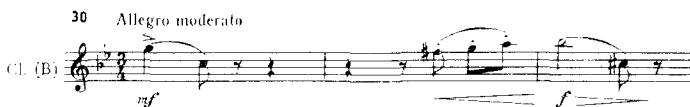
Несколько далее (тт. 14, 15) аналогичный прием использован в крещендо для того, чтобы оттенить наступление сильной доли такта.

Уже само название II части Второго концерта для кларнета — Романс — говорит о связи с вокальной музыкой. Сдержанная лирически-приглушенная мелодия неожиданно ярким всплеском вырывается в верхний регистр. Чтобы смягчить внезапную резкость, Вебер предписывает не акцент-укол, а форте, подготовливаемое короткими крещендо. Возникает, по существу, мелодический акцент, выделяющий кульминационный момент кантиленной фразы.



В медленной части Концертного дуэта для кларнета и фортепиано акценты усиливают скорбные интонации мелодии (особенно в т. 9), сгущают экспрессивность регистровых сопоставлений-скачков (т. 13—17), подчеркивают трепетность лирических задержаний (т. 22). Многообразна в медленных частях произведений для духовых акцентуация «разговорно-речитативных» моментов, как, например, в разработке медленной части Концертного дуэта, в речитативе из Романса Второго концерта и т. д.

В произведениях Вебера для духовых впервые встречаются такие обозначения, как *brillante*, *con anima*, *espressivo*, *lusingando*, *con tutta forza* и другие, подчеркивающие тонкости интерпретации, а также применяется ряд новых штрихов. Среди последних следует особо отметить *portamento*. Несмотря на известную легкость звукоизвлечения в пиано и пианиссимо, *портamento* на кларнете всегда составляло определенную трудность, и Моцарт *портamento* не использовал. Вебер же, исходя из требований музыкальной выразительности, смело применил его в своих произведениях для духовых. *Портamento* встречается и в подвижной кантилене, в моменты наиболее гибкого интонирования, как в следующем примере из Первого концерта, и в медленных частях



(см. речитатив Романса из Второго концерта). Ньюансировка Вебера столь определена в своих значениях, что сохраняет смысл и целенаправленность даже в отрыве от нотной строки. Например, в кульминации I части Концерта фа минор (см. при-

мер 15) содержатся взволнованные портаменто-акценты, затем сильные акценты под лигой, акценты форте, фортиссимо (*brillante*) и, наконец, яркий акцент *tenuto* или в той же части (тт. 41—63 от конца) акценты-сфорцандо; *sempre più crescendo ed agitato*; *più forte*; фортиссимо; сфорцандо на слабой (третьей) доле и, наконец, три форте.

Многообразие веберовской нюансировки породило несоответствующий арсенал исполнительских приемов, часть из которых была рассмотрена выше. Нет сомнения в том, что принципы опертого дыхания, координация его с губными напряжениями, тонкая дифференцированность амбушюрных ощущений, — то есть все краеугольные положения современной исполнительской методики, — развились в значительной степени под влиянием музыки Вебера.

Мы уделили внимание в основном кларнету, ибо для него написано Вебером наибольшее количество произведений этой группы. Кроме того, в отличие от флейты, гобоя, фагота, валторны, кларнет, появившийся позднее, не имел еще исторически сложившегося сольного репертуара. Поэтому повсюду, осваиваемые кларнетом, особенно заметны, хотя и не связаны с ним одним.

Одновременно расширились и исполнительские возможности фагота (Концерт, частично «Венгерская фантазия»), валторны (Концертино) и других инструментов. Новый, открытый Вебером мир романтического инструментализма распространился на все явления исполнительской культуры, связанной, в частности, с духовыми инструментами, и охватил также сферу оркестрового творчества.

Жизнь инструмента в оркестре — область особая. Исследовать отдельный инструмент вне специфики оркестрового целого, опираясь лишь на сольную или даже камерную сферу его применения, это значит выполнить только часть дела. На первый взгляд кажется, что именно здесь технико-выразительные возможности инструментов раскрываются с наибольшей полнотой. В действительности сольно-концертное и частично камерное музыкальное творчество, выявляя индивидуальные свойства инструмента, почти совершенно не затрагивают тех бесчисленных аспектов его применения, которые возможны в оркестре. Разнообразнейшие тембровые сочетания и комбинации, специфика и особенности оркестрового мелодического мышления, жанровые и стилистические особенности, наконец, своеобразие авторского замысла — все это отражается на интерпретации инструмента, расширяет круг доступных ему музыкально-образных воплощений. Важнейшую роль здесь играет прежде всего значимость функции тембра, его трактовка во множестве различных, порой прямо противоположных смыслов. Особая роль тембровой специфики сказывается на уровне композиции целого музыкального произведения. Асафьев подчеркивал важную, па-

чиная с романтиков (Вебера), конструктивную функцию тембров, их тождества или контрастов в процессе оформления музыкального материала: «Роль тембра в этом отношении не уступает роли лейтмотива, хотя тембр и не связывается с одним и тем же мелодическим рисунком или гармоническим последованием»¹. Здесь, конечно, на передний план выступают именно основные, нетрансформированные свойства тембровой выразительности.

Таким образом, оркестровая функция инструмента, обусловленная, в первую очередь, идейно-образной стороной музыкального произведения, выступает в то же время в некоем единстве противоположностей: с одной стороны, во всей гибкости и богатстве темброво-интонационных перевоплощений, с другой — в основополагающем постоянстве индивидуального тембрового начала. На этом зиждется историческая эволюция оркестрового инструментализма, который в течение веков вобрал в себя особенности многих музыкальных стилей, опираясь при этом на индивидуальную природу инструментов и бережно сохраняя их специфику в процессе усовершенствования и развития.

По своим формальным принципам романтический оркестр почти ничем не отличается от классического: столь же четкое деление на группы — струнную, флейтово-язычковую («деревянную»), мундштучную («медную»), ударную — с определенной функцией каждой из них. В составе оркестра реформаторских опер Глюка не хватает лишь двух валторн, чтобы сравняться, например, с романтическим оркестром «Вольного стрелка». Суть заключается не в замене имеющихся исполнительских средств, а в расширении, часто переосмыслении их функций. Возникает совершенно новая трактовка оркестровых групп, составляющих их инструментов и оркестра в целом. Она отражает эстетическую платформу романтизма и направлена, в первую очередь, на уточнение, углубление, индивидуализацию выразительных средств, на освоение богатейших возможностей интонационной и тембровой драматургии.

Романтический и, в частности, веберовский оркестр — одна из излюбленных музыковедческих тем — здесь рассматривается исключительно с точки зрения принципов использования духовых инструментов в условиях новой эпохи на примере анализа оркестра «Вольного стрелка» как типично романтического явления. Музыка оперы сохранила творческую силу и высокую художественную ценность до наших дней, а своеобразие и богатство ее оркестровки питало впоследствии воображение многих композиторов.

В романтическом оркестре, наряду со значительным обогащением инструментальных выразительных средств, заметна некоторая неравномерность их использования: одни из них полу-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 117.

чают многообразные и важные функции, другие используются ограниченно. В «Вольном стрелке» обогащение оркестровой палитры происходит, прежде всего, за счет кларнета, фагота, вслед за ними валторны и частично — тромбона. Одновременно определенно уменьшается (по сравнению с более широким применением в эпоху классицизма) роль флейты и гобоя. Некоторое оттеснение гобоя активно развивающимся в своих технико-выразительных возможностях кларнетом началось уже в оркестре Моцарта. У Вебера уход гобоя и флейты на второй план вызван, скорее всего, столь типичным для романтической эстетики стремлением опровергнуть классицистские оркестровые нормы, твердо опиравшиеся на эти инструменты. Заметим, что сольных пьес для флейты и гобоя Вебер вообще не создал, развернутые оркестровые соло для флейты встречаются у него лишь в самом раннем, еще тесно связанном с классицизмом, периоде (например, в увертюре зингшпиля «Петер Шмоль и его соседи», 1803 г.).

В «Вольном стрелке» флейта звучит, главным образом, в различных сочетаниях с инструментами оркестра и с голосами певцов, выполняя преимущественно колористическую функцию. Так, флейте с виолончелями поручена характерная жанровая музыка вступления к песне Киллана из I действия оперы (с. 27, 28¹); вместе с кларнетом, затем с фаготом она сопровождает воспоминания Макса (ария I действия, с. 53); а чуть далее, когда мысль героя обращается к Агате, флейты и гобой играют нежный элегический хорал (с. 54); в сочетаниях с голосом флейта углубляет блестящий, элегантный характер партий Анхен в терцете II действия (с. 106) и арии III действия (с. 157). Однако и в рамках колористической функции Вебер находит удивительно тонкую интерпретацию тембра играющих в терцию низких флейт для драматургически совершенно противоположных моментов. Так, нежнейшие терции флейт подготавливают едва ли не самый лирический эпизод оперы — *Adagio* большой арии Агаты из II действия (с. 89), и они же усугубляют жуткий «потусторонний» колорит сцены отливки адских пуль. Лишь однажды в опере флейта солирует. Когда Макс принимает условия искупления, на фоне торжественно-строгого пения баса (Отшельник), сопровождаемого хоралом струнных, ясная светлая мелодия флейты звучит предвестием будущей радости.

Иное дело флейта-пикколо. Использувавшаяся ранее главным образом для продолжения верхних границ флейтового звукояруса, она получает в романтическом оркестре новое применение. Правда, уже Глюк в «Ифигении в Тавриде» (в сцене грозы и в хоре скифов), а также Бетховен в IV части Шестой симфо-

¹ Здесь и в дальнейшем страницы указаны по партитуре «Вольного стрелка» в издании «Петерс» (без указания года).

нии в известной степени обратил внимание и на характеристические свойства ее тембра. Но с наибольшей полнотой они раскрываются Вебером: в мефистофельски-ироничных флейтово-фаготных репликах, сопровождающих песню Каспара (две флейты-пикколо и два фагота, с. 60), в «дьявольских» звукоподражаниях адской охоте (с. 115), в мрачных, яростных интонациях арии мести Каспара (с. 65). Во всех этих и других подобных ситуациях флейта-пикколо чаще всего объединяется с фаготами. Сочетание хрипловатых фаготных звучаний с резко свистящими флейтовыми «верхами» чрезвычайно колоритно. Рождается и традиционная функция «пиколки»: в начальном хоре оперы ее пронзительно-яркие звуки, прорезая словно вспышками фейерверка мощное тутти оркестра, озаряют победные кличи «Виктория!» (с. 21).

Заметно сужено и применение гобоя. Этот непревзойденный певец скорби и жалобы в музыкальных драмах Глюка в «Вольном стрелке» лишь изредка исполняет лирические фразы, например в увертюре (с. 8). Основные же его функции здесь — гармоническая и колористическая, особенно в сфере низкого регистра или в малых терциях с кларнетом в музыке Самизля (с. 118, 120), либо в различных жанрово-бытовых эпизодах. Даже там, где гобой выступает в роли концертирующего «облигатного» инструмента (знаменитая ариетта Анхси из II действия), при всем техническом совершенстве и мелодическом обаянии его партии она остается в рамках светской элегантно-пудривой характеристики. Кроме этого солирующий гобой применяется в народных сценах, например, в хоре подруг невесты из II действия оперы (с. 161).

Необычайно широк в опере образный диапазон кларнетовых звучаний. Интерпретация кларнета в оркестре «Вольного стрелка» — наиболее показательный пример той множественности функций, которая в дальнейшем становится характерной для трактовки отдельных инструментов в оркестре композиторов-романтиков. «Роли» кларнета поразительно разнообразны, порой противоположны по своему содержанию; в некоторых случаях кларнетовый тембр используется не только в его непосредственно-выразительной функции, но и в качестве формообразующего фактора. Так, например, один из самых драматических инструментальных эпизодов — знаменитое соло кларнета (*con molto passione*) в увертюре «Вольного стрелка» является яркой кульминацией.

Кларнет в «Вольном стрелке» — незаменимый интерпретатор душевных состояний героев оперы. Он неизменно участвует во всех проведениях ликующей темы Агаты, его каденция готовит лирическую арию Макса (с. 51). Нежнейший молитвенный колорит в сцене и арии Агаты (с. 88) создается при участии кларнета *in A*, его тонкой выразительности, подчеркнутой заурядными *divisi*.

Наряду с этим кларнет — вестник тревоги (с. 4), носитель устрашающего, колдовского начала (вспомним малые терции во вступлении к «Волчьему ущелью»). С участием кларнета возникают новые тембровые сочетания (с тромбонам, валторной, на фоне пиццикато басов и др.). В то же время в рассказе и арии Анхен из III действия кларнет воспроизводит эффекты, выражающие комический ужас (с. 152), а в крестьянском марше I действия он играет в сценическом оркестре незатейливую мелодию в духе музыки народных уличных ансамблей.

Необыкновенно расширяются и функции фагота. Очевидно, впервые столь скрупулезно и с таким удивительным проникновением в самые сокровенные тайны инструмента используются тончайшие оттенки его звучания. Если в оркестре классиков, особенно до Бетховена, тембры инструментов использовались, главным образом, в красочной и динамической функциях, то Вебер осмысливает драматургическое значение тембра в первую очередь как определенный характер. Сказанное в значительной степени определяет интерпретацию фагота в оркестре «Вольного стрелка». Именно вкрапления фаготного тембра — подчеркнем, не фраз фагота, не мотивов или реплик с его участием, а именно тембра (например, одного длящегося фаготного звука) — определяют характер разнообразных музыкальных эпизодов оперы. Вспомним в увертюре: малая секунда кларнета, пиццикато басов с ударами литавр, драматическая фраза виолончелей, которая заканчивается глубоким, выдержанным *до*¹ у фагота (с. 4). В терцете II действия ощущение скрытой тревоги создается также лишь благодаря длящемуся фаготному звуку (с. 105, тт. 80—85). Во вступлении к сцене «Волчьего ущелья» мрачный колорит низких кларнетов, приглушенных тромбонов, басов, виолончелей на фоне трепещущих тремоло струнных усугубляется подключением затаенного тембра нижнего регистра фагота. С другой стороны, аналогичные средства используются и в иных ситуациях: колышущиеся фаготно-валторновые аккорды рисуют волнуемый ветром ночной лес (с. 91, тт. 62—65), а в финале III действия признания Макса сопутствует прозрачный колорит верхних нот фагота (с. 180, тт. 20—23). Эти прочувствованные звучания фагота воспринимаются как своего рода лейттембр, связывающийся с возвышенно-скорбным состоянием раскаяния, очищающим героя. Чтобы выразить такое содержание средствами фагота, верхний регистр которого характеризовался теоретиками XIX столетия как «мучительный, болезненный... даже жалкий»¹, «тяжелый и страдальческий»², следовало овладеть и соответствующими исполнительскими приемами. Их освоение в процессе музыкальной эволюции и

¹ Берлиоз Г. Большой трактат, с. 241.

² Геварт Ф. Руководство к инструментовке. — В изд.: Чайковский П. Полн. собр. соч. Т. III⁶. М., 1961, с. 101

преобразило в конечном счете «мучительные» верхние звуки фагота в широко используемый и изобилующий выразительными возможностями рабочий участок его диапазона. Исследуя новации музыкального творчества, не следует забывать об этой важной стороне их воздействия на прогресс исполнительской культуры.

Нередко применение дублирования инструментом вокальной партии. В терците с хором из I действия фагот, играющий в унисон с партией Каспара, придает ей зловещий демонический характер. Извилистая змеевидная мелодия, вписанная в теплый лирический фон, словно воплощает злобно-саркастическую фигуру «нечистого охотника». А в партии Килиана (его Куплетых из I действия) возникает жанровый гротеск. Фагот в унисон с певцом (баритон) повторяет музыку вступления, прозвучавшую там у флейты и скрипок. При этом фагот дублирует связную певчую мелодию солиста отрывистыми стаккато, словно бы добродушно подчеркивая комические черты Килиана. Возникает необыкновенно колоритный эффект противопоставления флейтово-скрипичного характера фаготного-вокальному.

Показательны и объединения фагота с другими инструментами. О сочетании двух фаготов и двух флейт-пикколо в песне Каспара из I действия уже упоминалось выше. Напомним еще широкоизвестные эффекты фантастичной звукописи фаготов и валторн в сцене «адской охоты» (с. 137); фаготов, кларнетов и струнных басов в музыке «черного вепря» (после отливки второй волшебной пули). Встречаются и другие сочетания: со скрипками — в напряженной патетической фразе из разработки увертюры (с. 14); с кларнетом — в элегантно-изящных фигурациях, сопровождающих партию Анхен в дуэте II действия (с. 73) и в лирических хоралах арки Агаты из того же действия (с. 88); с виолончелями — в широких кантленных фразах из той же арки и многие другие. Таким образом, в интерпретации фагота проявилось особенно ярко темброво-intonационное мышление Вебера.

«Валторна — инструмент благородный и меланхолический; в то же время выразительный тембр и все ее звучание таковы, что могут найти применение в пьесах любого характера»¹, — писал Берлиоз, имея в виду натуральную валторну веберовской эпохи. Берлиоз давал эти оценки в 40-х годах XIX столетия, опираясь на богатейший опыт интерпретации валторны в романтическом оркестре. Вебер этим опытом воспользоваться не мог, поскольку он и был начинателем оркестровых преобразований. Обращаясь к валторне, композитор, разумеется, знал и учитывал традиции ее использования в XVIII столетии, но исходил из новых художественно-эстетических принципов. Отсюда активное обогащение, а нередко и переосмысление оркестровой

¹ Берлиоз Г. Большой трактат, с. 331.

функции валторны, позволившее Берлиозу судить о столь широких возможностях ее применения как об уже известном факте.

Пасторальный характер валторны ясно осознавался классиками. Прекрасные примеры «пасторальных» валторн содержатся и в оратории «Времена года» Гайдна, и в Шестой симфонии Бетховена. Но нигде не найдем мы таких рельефных, полнокровных, развернутых изображений природы, какие с помощью валторн дает в «Вольном стрелке» Вебер. Знаменитый квартет валторн в увертюре (тт. 10—25) рисует лес — спокойный, привольный, залитый солнцем; а в другом месте — картину леса ночного, тревожного, волнуемого ветром, полного опасностей (с. 91). «Лесные» валторны Вебера положили начало романтической звукописи природы.

Совершенно новую функцию валторны выполняют в колдовской фантастике «Волчьего ущелья». Уже Глюк в «Армиде» использовал эффекты форсированного валторнового форте, а в «Альцесте» применил закрытые звуки не с целью хроматизации, а для достижения характеристического эффекта. Вебер значительно развил эти эффекты. Ярко образны резкие, «надрывные» удары валторн (с фаготами), подражающие лаю адской своры в музыке «дикой охоты» (с. 137); их же приглушенные, длящиеся «мертвые» звучания как бы комментируют сценические ситуации «Волчьего ущелья» (например, реплику Самзеля «... утром ты или он» (с. 123) и т. п.

Разнообразны сигналы валторны: от мощного ми-бемоль-мажорного клича в увертюре до разнообразных охотничьих сигналов, имеющих своим истоком оригинальную немецкую охотничью музыку¹. Органичны валторны и в хоральной фактуре, связанной более всего с лирическими (терцет I действия, ария Макса, с. 25, 55) либо с возвышенно-торжественными (музыка Отшельника, с. 184) эпизодами оперы. Таким образом, в «Вольном стрелке» Вебер наметил новый этап эволюции выразительных возможностей валторны. «Никто из мастеров, на мой взгляд, не умел пользоваться валторной более полно, чем Вебер... он заставил валторны говорить чудесным и новым языком»,² — так заключил Берлиоз свою мысль о валторнах в оркестре Вебера.

Касаясь других мундштучных инструментов, следует указать на тромбон, ибо использование труб в «Вольном стрелке» в основном не выходит за рамки традиционных тутти, а тубы или офиклеида в этой партитуре нет. С новшествами в применении тромбона можно встретиться уже в увертюре (лирические реплики 2-го и 3-го тромбонов, с. 11, 12), в сцене «Волчьего ущелья» (целый ряд колористических моментов, связанных

¹ Подробно об этом см.: Конен В. История зарубежной музыки. М., 1958, с. 218.

² Берлиоз Г. Большой трактат, с. 331.

с фантастическими ситуациями: например, вступление или хор духов, с. 114, 116) и, наконец, в торжественной хоральной музыке Святого отшельника (с. 184).

Таковы в общих чертах основные особенности романтического инструментализма у Вебера, рассмотренные в аспекте интерпретации им духовых инструментов. Дальнейшая эволюция в этой области опиралась в первую очередь на их темброво-интонационные возможности.

ШУБЕРТ

Великий основоположник романтизма в жанре песни, Шуберт (1797—1828) явился родоначальником романтического направления также в камерно-инструментальной и симфонической музыке. Судьбу инструментального наследия Шуберта нельзя, однако, назвать счастливой. Его камерное, как и симфоническое, творчество осталось, по сути дела, неизвестным современникам¹.

Долгое время симфонии Шуберта не привлекали внимания исследователей, изучавших, в основном, его песенное творчество, фортепианные миниатюры и сонаты. Симфоническое наследие первоначально получило освещение в критических рецензиях и отзывах на те или иные концертные исполнения², а позднее в крупных монографиях, посвященных жизни и творчеству композитора или кратких популярных изданиях типа путеводителей по концертам. Специальных трудов о симфониях Шуберта, за исключением работы В. Донадзе³, в отечественном музыкознании, насколько известно, не существует. Хотя значение этой области творчества композитора в истории музыкальной культуры становится все более очевидным, его оркестровое мастерство до настоящего времени подвергается сомнению и произвольным оценкам⁴. Дело тут не в существе

¹ В камерном жанре композитор создал более двадцати пяти сочинений. Издан был только один Квартет ля минор (ор. 29, № 1). Свои ранние симфонии композитор слышал в исполнении любительских оркестров воспитанников Венского конвикта, где учился в юности, и ансамбля, возникшего на основе музицирования в доме его отца. Симфонии зрелого периода творчества не исполнялись и не издавались при жизни Шуберта.

² Из них наиболее глубокие принадлежат Р. Шуману и выдающимся представителям русской и советской музыкально-критической мысли: П. И. Чайковскому, А. Н. Серову, В. В. Стасову, В. Г. Каратыгину, Б. В. Асафьеву.

³ Донадзе В. Симфонии Шуберта.— В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. I. М., 1975.

⁴ «Его (Шуберта.— С. Л.) Первая симфония отличается скучной оркестровкой для струнных инструментов, состоящей почти из одних четвертей или повторяющихся восьмых; духовые, без различия, то сливаются, то разделяются с неуклюжими, по обыкновению, партиями валторн и труб... Индифферентно относясь к контрапункту, Шуберт писал почти исключительно мелодии с аккомпанементом». Карс А. История оркестровки, М., 1932, с. 184. «Музыкальное мышление Шуберта не было специфически оркестровым.

шубертовского творчества, а в подходе к нему. Перу Шуберта принадлежат девять симфоний, семь опер, шесть зингшпилей, ряд увертюр, музыка к нескольким драматическим пьесам, большое число произведений для хора и вокального ансамбля, среди которых крупные мессы, оратория, кантата и многие другие сочинения с участием оркестра. «Не только равнодушные современники, но и ближайшие друзья композитора не догадывались о том, как велик был Шуберт-симфонист,— справедливо пишет В. Конен.— Десятки лет спустя после его смерти самые искренние почитатели Шуберта продолжали видеть в нем только композитора-песенника»¹.

Инструментальная музыка Шуберта создавалась в переломный период поворота идейно-эстетической эволюции «от просвещения к романтизму», когда наступал один из тех, по выражению Асафьева, «интонационных кризисов», который под влиянием социально-исторических перемен ознаменовал новый этап в развитии музыки, на этот раз романтической. Парадокс шубертовского инструментального творчества заключался в сочетании совершенно новых интонационно-образных представлений с приверженностью традициям Венского классицизма. Принципы симфонического мышления классиков — диалектическое отражение действительности, многообразие в единстве художественного замысла, контрастность тематизма, методы организации и развития материала (композиция цикла, структура его частей) и многое другое — наложили неизгладимую печать на инструментальное творчество Шуберта.

В то же время природа шубертовского творчества совершенно иная: как один из создателей музыкального романтизма, он являл собой тип музыканта нового времени. С первых же шагов он устремился к той сфере музыки, тем ее жанровым разновидностям, которые наиболее соответствовали его складу мышления. Такой естественнейшей для него сферой выражения стала, в первую очередь, песня. Здесь мог он воплотить все, что волновало его душу романтика: восторженный порыв и острое отчаяние, поэтическую радость и трагическую скорбь — словом, всю полноту чувств и все богатство их оттенков. «Редкая способность,— писал Асафьев о Шуберте,— быть лириком <...> и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы они обладали дарованием Шуберта. Как и Моцарт, Шуберт больше принадлежал всем — окружающей среде, людям и природе, чем себе,

В ранних сочинениях смычковые однообразно играют повторяющиеся ноты. Следы такой манеры встречаются и в зрелых сочинениях композитора... Недостатки шубертовской оркестровой техники легко объяснимы небольшим практическим опытом композитора». *Благодатов Г.* История симфонического оркестра. Л., 1969, с. 144, 145.

¹ Конен В. Шуберт. М., 1959, с. 208.

и его музыка была его пением про все, но не лично про себя.¹ Шуберт придал песне небывалое идейно-художественное значение, подняв ее на уровень высочайшего романтического искусства. Но главное — стихия песенности охватила все жанры шубертовского творчества, в том числе и инструментальные, надолго жив на них печать исключительного своеобразия.

В этом отношении истоки инструментальной музыки Шуберта совершенно уникальны. Если вокальные связи инструментального искусства барокко следует искать в концертино ораториальных жанрах, венских классиков — в оперном театре эпохи Просвещения, если у Вебера они связаны с новым типом оперной арии XIX века, то Шуберт полностью исходит из созданной им вокально-песенной специфики и щедро насыщает ею свой инструментальный мир. Речь идет не о прямом цитировании песенных мелодий. Гораздо большее значение для формирования нового стиля имело внедрение в инструментальную область специфических особенностей песенного жанра, каким его создал Шуберт. Инструментальное искусство Венского классицизма с его размеренной кантиленой, крупными жанровыми обобщениями или драматизированным бетховенским тематизмом наполнилось нежнейшим дыханием песенного мелоса, отмеченного всеми особенностями лирического мировосприятия. Непосредственность чувств и ощущений, повышенное внимание к оттенкам, нюансам, проникновенная задушевность шубертовской песенности, ее удивительная человечность — все это по своему осмысливалось в инструментальном искусстве, приобщалось к сокровищнице его выразительных средств, оборачивалось новыми кантиленными, жанрово-характеристическими, программно-изобразительными свойствами и особенностями.

Проследим это сначала на примере некоторых камерных произведений Шуберта, включающих духовые инструменты. Это два юношеских сочинения для восьми и девяти духовых инструментов, созданных шестнадцатилетним Шубертом в августе и сентябре 1813 года; Интродукция и вариации для флейты и фортепиано (ор. 160, январь 1824 г.) и Октет для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота (ор. 166, окончен 1 марта 1824 г.). Роль этих сочинений в процессе становления инструментального искусства эпохи романтизма весьма значительна, однако они не получили адекватного освещения в музыковедческой литературе. Между тем, даже ранние, юношеские «пробы пера» Шуберта дают повод для размышлений над формированием его инструментального стиля.

Первое из этих сочинений — две сохранившиеся части (Менуэт и Финал) из Октета для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов фа мажор, написанного Шубертом в возрасте шестнадцати лет. Эта музыка, напоминающая стиль

¹ Асафьев Б. Избранные труды. Т. IV. М., 1955, с. 407.

характерные для старой Вены духовые дивертисменты, не требует никаких скидок на молодость своего автора. И в гармонии, и в голосоведении, и в инструментовке чувствуется достаточно уверенная рука профессионала.

Менуэт с двумя трио обнаруживает явные воздействия Моцарта. Привлекает внимание гобойно-кларнетная тема (в октаву) в первом трио и короткая фраза валторны во втором. Подвижный, жизнерадостный, несколько даже бравурный Финал с сигналами валторны — в духе добрых классических традиций. Такова же и инструментовка: главная партия поручена гобою, а кларнет использован в аккомпанементе и имеет колористическое значение, что довольно необычно для пленерного жанра. Так, «переборы» второго кларнета (восьмушки в низком регистре), создающие фон для энергичной мелодии гобоя (тт. 17—23), живо напоминают аналогичный красочный эпизод в трио из Менуэта Симфонии № 39 Моцарта, с той лишь разницей, что там и первый голос поручен кларнету. Все эти детали указывают на связь раннего шубертовского сочинения со стилем предшествующей эпохи.

Иные ассоциации рождает произведение юного Шуберта, написанное месяц спустя: «Маленькая траурная музыка» для духовых инструментов (два кларнета, два фагота, контрафагот, две валторны и два тромбона), ми-бемоль минор. Этот небольшой, немногим более 40 тактов, музыкальный эскиз наделен чертами незаурядной индивидуальности. Отметим прежде всего явственную инструментально-тембровую дифференциацию. Она строго определена содержанием и характером пьесы. Исключены все резкие светлые тембры: нет флейт, гобоев, труб; в основе ансамбля — инструменты, наиболее способные к мягким, приглушенным звучностям: кларнеты, фаготы, валторны и в дополнение к ним — характерная краска контрафагота и тихих тромбонов. Здесь очевидно влияние Моцарта, его «Масонской траурной музыки» (1785 г., KV 477) для смешанного состава с валторнами, бассетгорнами и контрафаготами. Как видим, принципы тембрового отбора весьма близки. Но Моцарт растворяет специфические эффекты духовых в струнно-смычковых звучностях, Шуберт же возлагает всю смысловую нагрузку на духовой состав. При этом совершенно необычно для своей эпохи используются валторны. Их традиционное двухголосие трактуется не в духе сигналов (охотничьих, военных) и не в пасторальном плане, а в характере скорбного, траурного содержания, что ранее в практике валторны фактически не встречалось. Сходные по выразительности моменты отмечались нами в валторновом эпизоде VI части бетховенского Септета, можно их усмотреть и в страстных экспрессивно-мелодических соло валторны во II части Квинтета Бетховена. Но законченный, столь глубокого траурного наполнения музыкальный образ воплощается валторнами впервые.

Две валторны (in Es) даны преимущественно в терцовом соотношении. Шуберт имел в виду натуральные инструменты с их неповторимо ясным, до прозрачности чистым тембром. Своеобразие их интерпретации способствует и крайне редкая в практике духовых тональность ми-бемоль минор, и используемый автором регистр. В отличие от Моцарта, избегавшего высоких валторновых звуков, Шуберт отнюдь не уклоняется от них: тесситура первой валторны охватывает диапазон вплоть до 15-го обертона (do^3 по написанию):

31 *Grave con espressione*

Cor.
(Es)

Напряженный тембр высоких натуральных валторн, скорбные затакты, редкие глубокие форшлаги-вздохи, подобные сдержанным рыданиям губные трели — все это явственные приметы чисто романтической образности, появившиеся, как видим, в довольно далекой, но установившемся мнению, для юного Шуберта инструментальной сфере. Из этого следует, что принципы романтического инструментализма разрабатывались Шубертом и были в значительной степени освоены уже на самых первых шагах его творческого пути.

Быть может, эти ранние и самостоятельные черты инструментального стиля получили бы широкую интерпретацию уже в ближайшем будущем, но Шуберт надолго — на одиннадцать лет — отходит от сочинений для духовых инструментов и вновь обращается к ним уже в пору творческой зрелости.

Известная индифферентность Шуберта в сфере творчества для духовых инструментов, тем более заметная при сопостав-

лении с удивительной его плодovitостью в других жанрах, может объясняться тем, что на протяжении многих лет композитор тесно соприкасался с домашним любительским музицированием, где отдавалось предпочтение струнным инструментам¹. Утверждать это с определенностью вряд ли, однако, возможно, ибо, в конечном счете, создавая центральные свои симфонические опусы, Шуберт отнюдь не ограничивал себя рамками имеющихся возможностей. Но нельзя отрицать и тот факт, что к творчеству для духовых инструментов композитор возвратился лишь под влиянием непосредственного общения с видными исполнителями-духовиками: превосходным флейтистом Фердинандом Богнером, для которого он создал Интродукцию и вариации для флейты, и кларнетистом Фердинандом фон Тройером, подвигшим Шуберта на создание известного Октета.

Приступая к сочинению музыки для флейты, Шуберт практически не имел серьезных образцов для подражания. Бетховен и Вебер ни сольных, ни ансамблевых пьес с ее участием не писали, что же касается Моцарта, то идейно-образный мир его классических флейтовых концертов был уже довольно далек от идеалов Шуберта в 1820-х годах. Композитор, по сути дела, осваивал совершенно новую для него сферу духового инструментального искусства и сразу же отразил в нем центральные мотивы своего творчества. В основу Интродукции и вариаций для флейты положен материал его гениального песенного цикла «Прекрасная мельничиха» (1823 г.). Темой для вариаций послужила песня «Засохшие цветы» («Trockne Blumen»), одна из предпоследних в цикле, скорбно-просветленная, по ряду признаков восходящая к жанру похоронного марша.

Характеризуя творчество Шуберта, исследователи раскрывают в нем сложную борьбу контрастных, противоположных начал. При этом с жизнерадостным, оптимистическим началом связываются преимущественно жанры инструментальной музыки, в отличие от вокальных². Рассматриваемая нами флейтовая пьеса в общих чертах подтверждает это. Если исключить короткую интродукцию, сохраняющую печальный колорит вокального первоисточника, то в целом сочинение для флейты по своему содержанию оказывается весьма далеким от песни «Засохшие цветы». Перед нами легкая, танцевально-игривая, несколько даже пасторального характера мелодия и семь виртуозных ее вариаций. Такое переосмысление отвечает и сложившимся представлениям о флейте как инструменте нежно-грациозном, более всего подходящем для воплощения танцевальных и пасторальных образов. Если предположить, что

¹ Об инструментальных составах шубертовских музицирований см.: Воспоминания о Шуберте. М., 1964, с. 224, 225, 231.

² См., например: Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. М., 1968, с. 193; Вильфигус П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. М., 1974, с. 10—11.

композитор стремился использовать специфику инструмента, то, казалось бы, это должно было повлечь за собой чисто исполнительские преимущества практического плана. Это, однако, не так. Инструментализм Интродукции и темы с вариациями отнюдь нельзя назвать «удобным», наоборот, он сложен, требует необычных для того времени игровых приемов, да и современным исполнителям доставляет немало трудностей. Чем же это объяснить: незнанием природы инструмента, пресловутым «двухлетантизмом» Шуберта в инструментальной области, на что традиционно сослались бы еще в недалеком прошлом многие из исследователей? Ответ, думается, лежит глубоко и затрагивает более серьезные, принципиально важные проблемы.

В процессе исторического формирования инструментализма можно выделить две основные линии развития. Одна непосредственно связана со сложившимися, проверенными практикой исполнительскими приемами. Всячески развивая и варьируя их, она порождает ту избыточную салонно-концертную продукцию, которая создается зачастую самими виртуозами и именно виртуозность, внешнюю эффектность делает своим основным содержанием. Произведения такого рода нередко переживают свое время, но сохраняют обычно лишь учебно-вспомогательное, либо эстрадно-развлекательное значение.

Другая линия развития инструментализма определяется прежде всего содержанием творчества. Требования и к выразительным, и к техническим возможностям инструмента обусловлены особенностями образной сферы. Инструментальная специфика складывается не столько на почве исполнительских традиций (безусловно, учитываемых в процессе сочинения), сколько под влиянием непосредственно художественно-творческих требований на той или иной ступени музыкальной эволюции. Развитие инструментализма этого рода сопряжено, таким образом, с развитием музыкальных стилей.

Интродукцию и вариации для флейты Шуберта, несомненно, следует отнести к произведениям второго типа, это наиболее ранний и глубоко показательный образец романтической музыки во всей флейтовой литературе.

Сопоставим это сочинение с первоисточником. Вот начало песни «Засохшие цветы»:

32 Ziemlich langsam

Voc.

це - ты от ми - лой, от до - ро - гой, пу -
ска я по - ло - жат вас в гроб со мной, как ва ши ле пест
ки мерт вы, мль, скорбь мо я у га да ли вы...

Тема вариаций почти точно воспроизводит эту мелодию, изменения невелики. Сохранены тональность и двухдольный метр, переосмыслены темп, характер сопровождения, штрихи и добавлены мелизмы.

33 Andantino

Fl.

pp

pp

Не прибегая к существенным изменениям мелодического материала, Шуберт придает теме ярко выраженный танцевальный характер. В каждой из семи вариаций при наличии внутреннего контраста сохраняются структуры и гармонический план темы. Жанр строгих вариаций побуждает к использованию виртуозных возможностей инструмента, проявляющихся во всем блеске.

Подчеркивая связь с вокальным первоисточником, Шуберт, как уже говорилось, сохраняет в пьесе для флейты тональный

план песни «Засохшие цветы»: минор и мажор с тоникой *ми*. Последнее крайне необычно для шести-восьмиклапанной флейты первой трети XIX столетия, конструкция которой хотя и допускала игру практически во всех тональностях, но была все же более удобной в строях с малым числом ключевых знаков (*ре*, *соль*), и им отдавалось предпочтение в концертно-виртуозной практике. Кроме того, в вариациях избранная Шубертом тональность темы вынуждает к опоре, главным образом, на невыгодный, слабо звучащий средний регистр флейты. Разнохарактерные виртуозные последования в этом регистре чрезвычайно трудны для исполнения. Таковы энергичные легатные последовательности в 1-й вариации (тт. 1—8) и подвижная кантилена в начале 3-й. В 5-й вариации задача еще более усложняется, когда блестящая концертная фактура флейтовой партии перемещается к нижнему пределу звукоряда, включая *ми*¹ (тт. 1—3; 21—23). В то же время «рабочий диапазон» инструмента включает и крайне высокие звуки, достигая *ля*³, что почти исключает возможности старой восьмиклапанной флейты.

Кроме чисто регистровых трудностей в вариациях возникают еще и другие, связанные, в частности, с характером сопровождения. Динамичная фактура фортепиано, пожалуй, впервые в концертной практике флейты, выдвигает столь специфические требования к ансамблю. Частые удвоения (Шуберт порой дублирует пассажи флейты мощными аккордами фортепиано), чередования мелодических и виртуозных эпизодов, смысловая взаимосвязь в нюансировке — все это нуждается в специальном внимании к соотношению флейтовых и фортепианных звуков.

Содержание, характер и стилистические особенности произведения обусловили целый комплекс новых исполнительских требований. Они ориентируют исполнителя не на сложившуюся в предшествующую эпоху систему игровых традиций и приемов, а на ту, которую выдвигала романтическая музыка. Перед флейтистом ставилась, например, задача переосмысления среднего и нижнего регистров, приобщения к более широкому кругу образов. Пересмотру подлежат также ансамблевые, виртуозные, фактурные ресурсы инструмента. Именно такого рода преобразования подводили к новому этапу в инструментальном искусстве. Вебер открыл эпоху романтического инструментализма в области применения кларнета, фагота, валторны; Шуберт приобщил к ним флейту.

Этапное значение имеет другое произведение Шуберта, написанное в том же 1824 году, — большой Октет фа мажор (ор. posth. 166) для струнных и духовых инструментов (две скрипки, альт, виолончель, контрабас, кларнет, валторна и фагот). Это один из первых образцов романтического стиля в области смешанного струнно-духового ансамбля. Исследователи относят Октет к жанру «легкой музыки», рассматривая его как роман-

тизированную ветвь инструментального дивертисмента XVIII века, связанного теснее всего с венским уличным музицированием: по форме это сюита (подобно струнно-духовому Септету Бетховена) празднично-развлекательного характера, «искрящийся весельем Октет»¹, в котором слышится «вольный язык поющей и вальсирующей Вены»².

Однако пора создания Октета не располагала Шуберта к писанию развлекательных опусов. И внутренний мир композитора и обстоятельства его жизни в 1824 году были окрашены в трагические тона. Сам Шуберт видел в Октете произведение значительное и связывал с ним серьезные творческие устремления: «...я сочинил,— писал он в письме Купельвизеру от 31 марта 1824 года,— два квартета для скрипок, альты и виолончели и один октет и хочу написать еще квартет; вообще я хочу таким образом проложить себе путь к большой симфонии»³. На подступах к этой сокровенной цели Шуберт создавал шедевры камерно-инструментальной музыки: квартеты ля минор, ре минор и соль мажор, Квинтет до мажор и другие, в том числе Октет, по праву занявший среди них одно из видных мест. Разумеется, камерное творчество Шуберта нельзя рассматривать лишь в плане подготовки к созданию симфоний. Его самостоятельное значение трудно переоценить. «Высшие и совершеннейшие между инструментальными созданиями Шуберта,— писал В. В. Стасов,— полны таланта до сих пор никем не превзойденного, так что с ними могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена»⁴. Однако тесная связь между развитием камерно-инструментальной и симфонической музыки у Шуберта несомненна. По непонятным причинам этот факт нашел освещение лишь в связи с анализом камерных сочинений для струнных инструментов. Октет же с его смешанным струнно-духовым составом и спецификой, наиболее близкой оркестровой, с этой точки зрения не рассматривался.

По своим формальным признакам Октет близок Септету Бетховена: в нем также шесть частей, крайние из которых написаны в сонатной форме и предваряются медленными вступлениями, третья и пятая — Скерцо и Менуэт (у Бетховена Менуэт и Скерцо), четвертая — Тема с вариациями. Состав инструментов отличается от бетховенского лишь наличием 2-й скрипки. Подобно Бетховену, Шуберт отказывается от флейты, отдавая предпочтение кларнету. На этом сходство кончается. Следуя классической схеме, Шуберт наполняет ее совершенно иным содержанием. Септет Бетховена, хотя и приближающийся

¹ Гольдшмидт Х. Франц Шуберт. Жизненный путь. М., 1968, с. 254.

² Конен В. Шуберт, с. 261—263.

³ Жизнь Франца Шуберта в документах./ Сост. и ред. Ю. Хохлова. М., 1963, с. 351.

⁴ Стасов В. Искусство XIX века. Избр. соч., т. 3. М., 1952, с. 678.

некоторыми своими чертами к новому камерному стилю, в основном тесно связан с традиционным типом сюиты-дивертисмента XVIII века, тогда как четверть века спустя написанный Октет Шуберта являет собой законченный образец романтической музыки, в основе которой лежит сонатно-симфонический принцип развития.


Части Октета составляют стройную драматургическую концепцию. По отношению друг к другу они контрастны: жизнерадостно-энергичное *Allegro* сменяется поэтическим *Adagio*, за ним идут Скерцо в духе тарантеллы, спокойная Тема с вариациями, медленный Менуэт с интонациями вальса в трио и кипящий народным весельем Финал. Все это сфера жизнерадостных образов, подтверждающая, на первый взгляд, традиционные характеристики Октета. Вместе с тем, ему свойствен и противоположный полюс чувствований. Внутри частей есть эпизоды тревожного, трагического звучания, являющие собой драматическую антитезу вышеописанным. Таковы интонации начального *Adagio* Октета (с. 1, 2)¹, драматическая кульминация в конце II части (с. 28, тт. 6—13), трагические зовы вступления в Финале (*Andante molto*, с. 50) и их повторение в среднем его разделе (с. 66). Эти эпизоды не просто оттеняют оптимистический мир Октета, но раскрывают многосторонность его художественной цели. Они создают тот «шубертовский» контраст трагических и светлых образов, который наиболее типичен для последнего периода творчества композитора и составляет важнейший стержень драматургической концепции цикла в поздних его сочинениях.

Наряду со свойствами контрастности, другой характерной особенностью Октета является система внутренних интонационных связей, объединяющих его части. Как известно, для классического сонатно-симфонического цикла тематические связи не характерны, они едва намечены Моцартом (в I части симфонии «Юпитер»), находят развитие у Бетховена (особенно в Пятой симфонии) и окончательно формируются, по установившемуся мнению, Берлиозом: в «Фантастической» симфонии (1830 г.) сквозной тематический стержень объединяет все пять частей цикла; в «Гарольде в Италии» (1834 г.) лейтмотивный принцип устанавливается введенным лейттемпом (солирующий альт). Но созданный ранее берлиозовских творений Октет Шуберта уже наделен фактически всеми чертами развитой лейтмотивной системы. Он располагает необыкновенным для своего времени богатством интонационно-тематических обобщений. К тому же и по типу своему лейтмотивы в Октете отличаются от тех, что характерны для программного инструментализма. Последний более «нагляден», персонифицирован и не склонен

¹ Все ссылки на партитуру Октета Шуберта даны по изданию Брейткопфа и Хертеля.

к тонкости и многообразию тематических модификаций, свойственных шубертовскому стилю.

Ядро будущих лейтмотивов возникает уже во вступлении Октета, тематизм которого определяет важнейшие узловые моменты развития. Столь тесная драматургическая связь медленного вступления с самим сонатным аллегро — явление новаторское, лишь зародившееся у Бетховена, но наиболее яркое выражение нашедшее у Шуберта, например в «Неоконченной» симфонии (а значительно позднее — в симфонизме Чайковского). Примечательна и сама структура лейтмотивной системы Октета: в нее вовлекаются не только мелодические обороты темы, но и другие элементы музыкального языка, в частности ритмические. Своеобразная ритмоформула вступления и рождает характер главных тем I части, в свою очередь образуя лейтмотивные зерна сочинения. В основе их лежит ритми-

ческий мотив , трактуемый в большом числе вариантов

(а — материал вступления, б — тема главной, в — побочной партий I части):



Как видим, ярко индивидуализированные темы вытекают из единой ритмико-тональной ячейки, что чрезвычайно характерно для романтического творчества. Собственно говоря, уже побочная партия есть не что иное, как вариант главной. Но образное различие между ними сохраняется: главная тема, чисто инструментального характера, воплощает решительное, волевое начало; лирическая, протяженная побочная, впервые излагаемая кларнетом, опирается на интонации тирольского пения и является наиболее ярким посетителем народного элемента в музыке Октета¹.

¹ М. Иванов-Борецкий пишет об аналогичных соприкосновениях с фольклором в танцевальных песнях Шуберта: «... наиболее рельефным, наиболее осязаемым и наиболее „австрийским“ преломлением „народности“ в танцах Шуберта является нередко используемое им подражание йодлированию. Словом „Jodeln“ обозначают ту применяемую в горных местностях с немецким

Лейтритм пронизывает весь тематизм I части, репрезентируемый в партиях духовых или струнных в зависимости от характера основных тем (исключение — хоральный эпизод у кларнета, валторны, фагота, с. 11). Тончайшие модификации ритмоформулы определяют и музыкально-образный мир II части. Здесь она связана с лирико-созерцательным настроением, хотя сгущение тревожных интонаций (с. 25, 26) и особенно яркий драматический всплеск в конце части (см. 28) показывают иные возможности ее осмысления. В III части возникает танцевальный (в духе тарантеллы) лейтвариант, в IV — изобретательные вариационные построения. Вторжение основанных на лейтритме трагических интонаций в картину народного праздника составляет кульминацию Финала.

Интерпретация инструментов в Октете отличается новаторскими чертами. Начало XIX столетия — время всестороннего осмысления инструментального колорита, затрагивающего как отдельные инструменты, так и их сочетания и сопоставления. Еще не наступило время «густых», «вязких» инструментовок, свойственных позднеромантическому творчеству; смещение тембров рождалось стремлением к обогащению палитры, поисками новых возможностей для раскрытия содержания. Использование специфики крайних регистров в сольных эпизодах расширяло возможность выбора тембровых вариантов в пределах одного инструмента.

Первое, что привлекает внимание к инструментовке Октета, это необыкновенная «разнотембровость» мелодизма. Ее проявления чрезвычайно многообразны. Так, первое проведение побочной темы поручено кларнету, а продолжение ее — валторне. При отсутствии фактурных изменений тема получает тембровое развитие. Не менее колоритны мелодические эпизоды, основанные на репликах отдельных инструментов, нередко принадлежащих разным семействам (как, например, в связке в главной партии, построенной на коротких чередованиях фраз у кларнета и скрипки). Темброиntonационное развитие осуществляется и в широких инструментальных диалогах, особенно в медленной части (дуэты скрипки и кларнета, с. 22, 24; скрипки и валторны, с. 24, 25; виолончели и кларнета, с. 25). Мелодия зачастую как бы «растворяется в колорите», когда отдельные интонации окра-

населением (Швейцария, Тироль, Южная Бавария) манеру пения, когда голос все время берет большие интервалы, переходя из низкого (грудного) регистра в головной (фальцет). Подлирование производится обычно на одну гласную, нередко в виде припева к куплетам песенки, называвшейся в таком случае „Jodler“» (Иванов-Борецкий М. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования. — В кн.: Венюк Шуберту. 1828—1928. Этюды и материалы. М., 1928, с. 49). Как на классический пример преломления подлирования в профессиональной музыке указывают обычно на известную сольную мелодию английского рожка в увертюре к опере Россини «Вильгельм Телль» (1829 г.). Шуберт раньше Россини и независимо от него использовал тирольский фольклор в музыке Октета.

шиваются тембрами разных инструментов (с. 22). Окраска звучания важна для композитора даже в быстрых эпизодах: вспомним, например, экспозицию I части, где сменяющие друг друга скрипка и кларнет объединяются в унисонном пассаже, создавая удивительный виртуозно-красочный эффект (с. 8). Расширяются и так называемые «рабочие» регистры инструментов: материал побочной партии I части поручен фаготу в необычно высоком разделе его звукоряда, включающем *си-бемоль*¹ как опорную ноту. Предшественники Шуберта в своем ансамблево-оркестровом творчестве редко выходили за пределы *соль*¹.

В инструментальных партиях Октета поражает необыкновенное богатство нюансировки: специальными ремарками помечены мельчайшие детали фразировки, градации звучности (от *ppp* до *ff*) рассчитаны со скрупулезной точностью, в кантилене (нередко подвижной) обогащается значение sforцандо, трактуемого зачастую как глубокий акцент-нажим.

Таким образом, можно сказать, что вовлеченное в музицирование такого высокого уровня исполнительство на духовых инструментах развивало и преобразовывало свои возможности в области звукоизвлечения, ведения кантилены, детализации фразировки и т. п.; соответственно совершенствовались приемы дыхания, игровой постановки.

Хотя количество камерных произведений Шуберта, включающих в свой состав духовые инструменты, весьма невелико, роль их в процессе становления духового инструментального искусства эпохи романтизма чрезвычайно значительна, они существенно дополняют в сфере камерной музыки новаторство в области романтического инструментализма, начало которому положил Вебер.

При рассмотрении симфоний Шуберта, обычно ранние, с Первой по Седьмую, стилистически полностью связывают с классическим симфонизмом, противопоставляя их двум последним — Восьмой («Неоконченной») и Девятой, знаменовавшим становление романтического направления в симфонической музыке. Это верное в целом положение нуждается, однако, в некотором уточнении. Воздействия венских классиков, особенно Гайдна и Моцарта, действительно сильны в ранних симфонических сочинениях Шуберта. В то же время было бы неверным считать столь значительный раздел шубертовского наследия полностью подражательным. Возникновение двух последних симфоний — вершины творчества Шуберта — оказывается при этом как бы изъятим из эволюционного процесса явлением, объясняемым чаще всего лишь достижениями композитора в области песенного жанра. Это малоубедительно. При безусловной связи с искусством венского классицизма, ранние симфонии Шуберта многими чертами предвосхищают романтический симфонизм. Это проявляется наиболее ярко в сфере мело-

дической, влияющей на эволюцию инструментализма, особенно в области духовых инструментов.

Классическая форма ранних симфоний сочетается у Шуберта с новым типом мелодики, которая и становится главным фактором в идейно-образной концепции сочинения. Возникают определенные отклонения от традиционных схем. Уже Первая симфония (ре мажор, 1813), написанная шестнадцатилетним композитором, являет наглядный тому пример. Сохраняя классичность композиции, она существенно отличается от своих гайдно-моцартовских образцов мелодикой откровенно романтической в разделах, которым принадлежит главная драматургическая роль. Так, в I части вступление и главная партия, классицистические по характеру, не играют ведущей роли в процессе развития. Весь центральный разработочный раздел базируется исключительно на материале приподнято-романтической, напоминающей зрелый тематизм Мендельсона (например, его «Итальянскую» симфонию) побочной партии.

35 Allegro vivace

Аналогична роль и лирико-романтической побочной темы Финала, словно сошедшей со страниц песенно-лирического творчества Шуберта. Такая в целом не свойственная ранней Венской школе активизация побочных, к тому же романтически окрашенных тем говорит о формировании в симфонии новых стилистических тенденций.

Этими особенностями обусловлены и новые качества инструментализма. Именно здесь следует искать истоки начинающейся трансформации классического оркестра. При этом его состав не нарушается: та же парная (иногда с одной флейтой) группа деревянных духовых, две трубы, две или четыре валторны, струнные. Происходит, однако, определенное видоизменение функций инструментов.

По-прежнему активна флейта. На первый взгляд, не изменилось и положение гобоя, которому поручается и тематический материал, и голоса в гармонических последованиях. Вместе с тем, и флейта, и особенно гобой интерпретируются преимущественно в колористическом плане, причем более всего в сочетаниях (одновременных или поочередных) друг с другом и с другими инструментами. На передний план, решительно оттесняя обоих корифеев классической флейтово-язычковый группы, выдвигается кларнет. Характерно, что Шуберт сразу же отдает предпочтение инструменту в строе *ля*, который в оркестре его предшественников встречался лишь в виде исключения. В оркестре Моцарта он использовался редко и далеко не с той выразительностью, как в Квинтете со струнными и сольным Концерте (обращение Моцарта к этому инструменту вообще следует рассматривать как одно из его «предромантических прозрений»). Вебер в своих произведениях для духовых, написанных в 1811 году, вовсе не воспользовался кларнетом *in A*. Единственным, очевидно, знакомым Шуберту примером использования в оркестре кларнета *in A* могла быть Вторая симфония Бетховена. Но здесь этот инструмент наличествует лишь в *Larghetto* — ему поручена возвышенная лирико-созерцательная кантилена второй темы. В Симфонии юного Шуберта он звучит в трех из четырех ее частей, связываясь с музыкой разного характера — лирико-романтической, хоральной, жанрово-бытовой.

Многообразна в этой Симфонии и трактовка фагота, используемого в *tutti* и в сочетаниях с отдельными инструментами, в эпизодах кантиленных и технических, с ярко выраженным стремлением к интерпретации темброво-колористического плана. Роль труб и валторн традиционна. В целом в этом произведении Шуберта складывается та система инструментально-выразительных средств, которая в дальнейшем, начиная с большого фа-мажорного Октеда, характеризует и симфоническую музыку эпохи романтизма.

Прежде всего повышается интерес к тембру, который теснее связывается с самим музыкальным материалом. Активизация тембра выявляется в разных музыкальных жанрах и формах, например — в хорале. В I части Первой симфонии хоральный эпизод у гобоев, кларнета и фагота предваряет вступление побочной темы (тт. 73—75), хоральными интонациями духовых открывается разработка (тт. 208—244), им поручен большой хорал (293—323) перед репризой (тт. 293—323). Шуберт насыщает хоралы интонациями основных тем, включая их в динамику симфонического развития. Инструментовка хоралов подчиняется при этом и образной стороне породившего их тематизма. Так, взволнованность лирической побочной темы уже сквозит в предваряющих ее трепетных гобойно-кларнетно-фаготных созвучиях. Перед разработкой хорал предвосхищает бу-

душие преобразования темы, сначала пасторальной (флейта и кларнет), затем тревожной (гобой, в кульминации — гобой с фаготом) и еще более взволнованной, когда напряженно-повествовательные интонации развиваются у флейты и кларнета и, наконец, у скрипок и в мощном *tutti* оркестра.

Большой хорал духовых (флейты, гобой, кларнеты, фаготы) перед репризой поначалу, казалось бы, прекращает действие в сферу успокоения (тт. 293—303). Однако полностью оно не наступает: экспрессивные, взволнованные интонации в партиях инструментов, особенно у флейты, предвещают продолжение драматического развития. И действительно, в начале репризы происходит переосмысление материала медленного вступления, которое здесь проходит в темпе и характере возбужденного *Allegro*, сохраняющего напряженный тонус разработки.

В среднем разделе возвышенно-поэтической II части Симфонии хоральный эпизод звучит полно, насыщенно, эмоционально приподнято (тт. 84—91).

Темброминтонации все более сливаются с характером тематизма и становятся неотъемлемой частью музыкально-образного мира симфонии. Различными сочетаниями тембров, их чередованием и смещением достигается необыкновенная многосторонность звуковыражения; формируются новые выразительные возможности инструментов и принципы тематического развития. Вернемся к I части, к тому разделу побочной партии, где к полетной кантилене скрипок подключаются флейтово-язычковые тембры (тт. 86 и далее). Они сгущаются, подготавливая кульминацию экспозиции (тт. 141 и далее); по мере общего успокоения кларнетно-фаготные секвенции (тт. 121—140) сохраняют активный ритмический пульс как основу заключительной партии. Формообразующая функция духовых дополняется здесь выразительной: приглушенные реплики кларнета и фагота, играющих в октаву, тревожностью интонаций как бы предвещают очередную волну столкновения внутренних сил. Подобный тип фактуры, широко разработанный в последующую эпоху, у Шуберта раскрывал новую область инструментально-колористических интерпретаций.

В начале разработки материал побочной темы у флейты и кларнета в обрамлении духовых гармоний обретает явственно пасторальный колорит (т. 208), а у гобоя на фоне тремолирующих струнных окрашивается в тревожные тона (т. 220). Показательны струнно-духовые комплексы, в которых каждая из групп, участвующих в завершающей разработку фазе развития, наделена самостоятельной функцией: широким эмоционально-напряженным высказыванием у скрипок противостоят, усиливая их, энергичные реплики кларнета и гобоя, утверждающие наиболее активную в разработке ритмоформулу (т. 283).

Практически вся II часть Симфонии являет пример изумительно разнообразных и тонких сочетаний духовых со струн-

ными, которые столь характерны для мелодических принципов романтического оркестра. Отдельные мотивы темы, окрашенной одним тембром, расцвечиваются вкраплениями других тембров, дублированием, имитациями, оттеняющими выразительные аспекты мелодии. Возникает типичная для оркестровой манеры романтиков «разнотембровость» мелодизма (см. во II части тт. 1—20, 23—25, от 43 и т. д.).

Один из наиболее ярких в музыкальной литературе примеров такого рода содержится в Финале Первой симфонии. Из суховато-графичной, скерцозной первой темы рождается вдохновенно-лирическая побочная. Удивительно поэтичную и проникновенную мелодию побочной партии играют скрипки в октаву с фаготом, имитируют ее гобой и кларнет. Во второй половине темы ее окраска меняется: скрипки дублируются (октавой выше) флейтой, в имитациях участвуют кларнет с гобоем и фагот.

36 Allegro vivace

Редкий по тонкости колорита этот фрагмент демонстрирует возможности одухотворения музыкальной мысли средствами инструментального ее воплощения.

Своеобразные черты инструментализма активизируются и при обращении к народно-бытовым жанрам: так, в трио Менуэта Шуберт, опираясь на флейтово-язычковые звучания (флейту, гобой, фагот), подражает звучанию уличного оркестра, воспроизводя тяжеловато-грациозные интонации венского лендлера.

Содержание шубертовской музыки полностью определяет многообразные авторские указания, касающиеся нюансировки. Нюансы сопровождают мельчайшие изгибы мелодической мысли, подчеркивают особенности лирических моментов, определяют характер кульминаций, логику разработочных разделов. Динамическая шкала симфонии довольно широка — от *pp* до

ff. Особо примечательна дифференциация тихих звучностей в партиях духовых инструментов, где проблема пиано для исполнителей особенно сложна: так, в большом хорале из I части Первой симфонии (тт. 293—323) Шуберт после pp предписывает диминуэндо, что требует от исполнителей специальных усилий, напряжения. Нюансом пиано обозначаются и реплики (например, во II части, тт. 98—100, 126 и др.), предполагающие — особенно в эпизодах сольных и подчеркнуто эмоциональных — довольно наполненную звучность, не нарушающую, однако, предписанной динамики.

Расширяется также трактовка sforzандо: наряду с обычным применением его в качестве приема внезапного усиления-выделения отдельных звуков или аккордов, оно используется и как элемент фразировки. Таково sforzандо у флейтово-язычковых инструментов в I части Первой симфонии (на фоне мягких реплик струнных тт. 114—120). В лирических капризах II части Шуберт, подобно Веберу, придает sforzандо характер мягкого акцента-нажима. Целая система различного вида акцентов, вилок, вилочек и других знаков подчеркивает особенности лирической мелодики, подсказывает нюансы ее исполнения. Это дополняется словесными указаниями: так, при вступлении побочной темы Финала в партитуре впервые появляется пометка *dolce* (нежно). Фиксируются и темповые отклонения: так, затухание звучности углубляется чувствительным ритардандо, как, например, во II части (тт. 41—42).

Нет необходимости обращаться к детальному рассмотрению других ранних симфоний Шуберта, поскольку к ним может быть отнесено все, сказанное о трактовке духовых инструментов в связи с Первой симфонией. Не будем останавливаться и на двух последних, неоднократно и подробно анализировавшихся в работах других авторов. Нашей задачей было показать, что принципы романтического инструментализма зародились в европейском симфоническом творчестве одновременно с его исторически новым содержанием и новым типом музыкального тематизма. Это осуществилось уже в Первой симфонии Шуберта. Почти одновременно влияние романтизма проявилось и в сольно-духовых произведениях Вебера, и в скрипичном концерте у Паганини. Процесс зарождения романтического инструментализма протекал в рамках классических форм, взорванных изнутри лишь в двух последних симфониях Шуберта под таким напором нового образного содержания, которое вывело эти произведения в иное стилистическое русло. Шубертовская трактовка инструментально-образной сферы, получившая один из начальных импульсов в его Первой симфонии, в последних раскрылась со всей полнотой, оказавшей, особенно в области осмысления темброинтонаций, существенное влияние на формирование оркестрово-симфонических принципов музыкального романтизма.

В историю становления и развития симфонической инструментально-оркестровой культуры эпохи романтизма Гектор Берлиоз (1803—1869) вошел как величайший новатор. Его открытия в области программной музыки («отцом и создателем новейшей программной музыки» назвал его Стасов¹) и преобразования классической четырехчастной симфонии обусловили переворот в сфере оркестрового мышления. В творчестве Берлиоза завершается формирование современного симфонического оркестра, развиваются принципы тембровой драматургии. В «Большом трактате о современной инструментровке и оркестровке» (1843 г.) композитор сам сформулировал теоретические основы нового инструментализма, выступив как передовой ученый эпохи.

Берлиоз избегал малых жанров и опирался на оркестрово-симфонические, ораториальные и оперные формы. Непонятый современниками, пытавшимися рассматривать его могучее искусство с узкотрадиционных позиций, композитор в критико-аналитической литературе его времени оценивался главным образом как «ловкий инструментатор», бойкий «живописец оркестра», что связывалось обычно с идеей программности, рождавшей якобы поверхностно-описательный, изобразительный стиль творчества. Это заблуждение было стойким. Даже Асафьев, проникательно разглядевший гений Берлиоза, в своем раннем труде² относил его к числу художников «утонченной изобразительности... оркестрового колорита (красочности звуко сочетаний)», которым противопоставлял иной тип оркестраторов, рассматривавших инструментровку как «средство выражения»³.

Берлиоз считал, что программность углубляет содержание музыки и выявляет ее близость явлениям действительности. Однако он оставался пламенным сторонником музыки как глубоко самостоятельного искусства, не подменяемого словом и располагающего богатейшей системой специфических средств выражения. Не случайно в драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839 г.) хору и певцам-солистам отводится лишь роль комментаторов, главное же содержание драмы раскрывается исключительно инструментально-симфоническими средствами с глубиной, достойной творения великого Шекспира.

Отстаивая примат музыки над словом, Берлиоз яростно оспаривал даже известное мнение боготворимого им Глюка, считавшего, что музыка относится к поэтическому тексту как «яркость красок и хорошо распределенные эффекты светотени

¹ Стасов В. Избр. соч. т. 3, с. 687.

² Асафьев Б. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений. Пг., 1919.

³ Цит. по кн.: Асафьев Б. Путеводитель по концертам. М., 1978, с. 52.

к хорошему и точному рисунку»¹. «Я думаю,— писал сам Берлиоз,— что Глюк глубоко ошибался... произведение (музыкальное.— С. Л.) обладает одновременно и рисунком, и колоритом, и, продолжив сравнение Глюка, слова в нем составляют не более, чем сюжет картины»². В то же время Берлиоз различал «физические подражания» (то есть музыкальную живопись, звукопись, изобразительность) и «подражания чувствительные» (экспрессивные), называемые им «музыкальным образом или выразительностью». В этой альтернативе «изобразительное — выразительное» Берлиоз, вопреки сложившемуся о нем мнению как преимущественно о композиторе-колористе, решительно избирает второе, провозглашая его своим творческим кредо. «Первое,— писал он,— не должно выставлять напоказ свои ничтожные изобразительные эффекты, в то время когда драма разворачивается полным ходом, когда единой лишь страсти принадлежит право голоса»³. Таким образом, программность в эстетике и творчестве Берлиоза вела не к ослаблению музыкального начала, а ко всемерной его активизации: не музыка оказывалась у него служанкой поэзии, а сама поэзия должна была подчиняться закономерностям музыкального искусства. Следовательно, одной из основных своих задач Берлиоз считал всемерное усиление выразительности музыки, притом более всего оркестрово-симфонической.

Особое место в творческом наследии композитора занимает его трактат об инструментовке⁴. Он содержит много такого (особенно в свете нашей темы), что требует к себе внимания. Хотя этот труд возник на основе газетных очерков Берлиоза, печатавшихся в парижском «Журналь де деба», он является в полном смысле слова научно-теоретическим. В кратком авторском Введении к «Трактату» указывается, что ко времени его создания искусство инструментовки, еще неизвестное в начале XVIII века, продвинулось настолько, что стало предметом «критических высказываний, мнений, различных теорий и суждений,

¹ Глюк К. Посвящение к опере «Альцеста». Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 480.

² Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956, с. 254.

³ Там же, с. 91.

⁴ Приведем перевод полного названия книги: «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке, содержащий точные сведения об объеме различных инструментов, краткое описание их устройства и характеристику их тембра и выразительных особенностей, сопровождаемый большим количеством партитурных примеров, взятых из произведений Величайших Мастеров и некоторых неопубликованных сочинений автора».

1-е изд. вышло в Париже в 1843 г., 2-е — в 1856 г.; известность приобрело издание под ред. и с дополнениями Рих. Штрауса (1905).

Одна из глав была издана в переводе на рус. яз. под названием «Дирижер оркестра» (М., Юргенсон, 1912). Полностью перевод трактата на рус. яз. (в ред. Р. Штрауса) осуществлен в 1972 г. (см. сноску² на с. 42). В дальнейшем ссылки на страницы трактата будут приводиться по этому изданию (в тексте, в скобках).

разумных и неразумных умозаключений... злоупотреблений» (с. 11). Усмотрев в этом одно из препятствий для музыкального прогресса, Берлиоз изложил свои взгляды, опираясь на собственный практический опыт и преследуя практическую цель. Это отразилось на основных положениях работы.

Прежде всего этот трактат посвящен не только «инструментовке и оркестровке», но и инструментоведению. Уже в исходном пункте работы, определяя понятие «музыкальный инструмент», Берлиоз находит крайне неожиданное его толкование: «Музыкальным инструментом является всякое звучащее тело, которым воспользовался в своем произведении композитор» (с. 12). Это явно не согласуется с инструментоведческой традицией, которая во все времена считала музыкальными инструментами лишь специальные приборы или предметы с исторически сложившейся способностью к воспроизведению музыкальных звуков или ритмов. По Берлиозу, эта способность проявляется благодаря творческой воле создателя музыки. И интерпретация музыкальных инструментов, сфера приложения их выразительных возможностей, в понимании автора трактата, также прежде всего — область творчества композитора, его вдохновения, область, «где только гений может делать открытия, так как ему одному дано проникать туда» (с. 12). Эта исходная позиция могла бы привести к той своеобразной «композиторской» классификации, при которой каждый инструмент характеризуется только с точки зрения наиболее свойственной ему художественной функции: вспомним у Глинки — «змеиные» инструменты (смычковые), «роскошь оркестра» (тромбоны, офикленд, контрафагот, флейта-пикколо, английский рожок, тарелки, треугольник, большой барабан, альтовый кларнет, бас-кларнет, арфа)¹; у Римского-Корсакова — «певучие инструменты», «звонящие инструменты»². Однако у Берлиоза иная направленность.

Берлиоз классифицирует инструменты («средства, которыми располагает композитор»), исходя из принятой в практике системы, по трем группам (струнные, духовые и ударные), каждая из которых в дальнейшем делится на подгруппы. И если разделение струнных на щипковые, смычковые, клавишные было обычным, то для группы духовых Берлиоз с необыкновенной для своей эпохи прозорливостью нашел тот классификационный принцип, который широко используется и в настоящее время, в частности современным советским инструментоведением. В его основе лежат исходные, коренные признаки инструмента: источник звука и способ его извлечения. Опора на эти признаки позволяет от традиционно приблизительного де-

¹ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1. Л., 1952, с. 341—345.

² Ястребцов В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л., 1960, с. 353

ления духовых инструментов на «медные» и «деревянные» перейти к научной дифференциации духового инструментария, вытекающей из специфических свойств составляющих его типов: а) язычковых (гобои, английские рожки, фаготы, квинтовые фаготы, контрафаготы, кларнеты, бассетгорны, баскларнеты, саксофоны); б) безъязычковых (флейты большие и малые); в) клавишных (орган, фисгармония-мелодиум, концертина); г) амбушюрных медных (валторны, трубы, корнеты, рожки, тромбоны, офиклейды, бомбардоны, басовая труба); д) амбушюрных деревянных (русский фагот, серпент); е) человеческих голосов (мужские, женские, детские и голоса кастратов)¹.

Разумеется, классификация Берлиоза содержит и неточности, и спорные положения. Так, термином «язычковые» объединяются у него инструменты как с двойным язычком, так и с одинарным. В результате гобои, английские рожки и фаготы смешиваются с кларнетами, бассетгорнами, саксофонами. Выделяя подгруппу «клавишных» инструментов, Берлиоз вразрез с принятым им принципом основывается не на источнике звука, а на признаке конструкции, что также влечет довольно натянутое объединение флейтово-язычкового органа, фисгармонии (с проскакивающими язычками и ножным педальным мехом) и концертины (с проскакивающими язычками и ручным мехом). В строгом смысле слова, «безъязычковыми», к которым Берлиоз отнес только лишь флейты, являются также и инструменты, сгруппированные им под наименованием «амбушюрные», равно как флейты, да и многие из язычковых духовых по принципам своего звукоизвлечения имеют все основания называться «амбушюрными». Более верными представляются позже принятые обозначения: «флейтовые» и «мундштучные», отражающие специфику звукообразования у данных типов (столб воздуха, рассекаемый острым краем ствола или формирование звука в мундштуке).

Неточно у Берлиоза и обозначение «амбушюрные медные», так как уже в то время (и даже значительно ранее) медь при изготовлении инструментов примеснялась, главным образом, как элемент (правда, основной) специальных сплавов, в отдельных же случаях использовались драгоценные металлы — золото, серебро. Сомнительным представляется и включение в семейство духовых инструментов человеческих голосов².

Суть, однако, не в этих погрешностях. Ни одна из существующих классификационных схем не избежала недостатков. Главное заключается в том, что Берлиоз еще в первой поло-

¹ Ударные инструменты делятся Берлиозом на две подгруппы: а) с определенной и ясно различимой высотой звука; б) с неопределенной высотой звука, производящие только различные характерные шумы.

² Н. А. Римский-Корсаков также включил человеческие голоса в свою классификацию, но выделил их в отдельную группу. См.: *Ястребов В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2, с. 353.

вине XIX века сумел определить объективные признаки систематизации профессионального духового инструментария и создать на их основе относительно стройную классификационную систему. С этой точки зрения истоки наших современных в этой области воззрений восходят не к Геварту и Маййону, как это принято считать¹, а значительно ранее, к «Трактату» Берлиоза, явственно предвосхитившему их классификационные принципы.

Другой особенностью «Трактата» является его устремленность в будущее. Он определенно отличается от предшествующих теоретических работ, ставивших своей целью прежде всего фиксацию и обобщение достигнутого. Для Берлиоза инструментарий его времени — лишь исходный пункт исследования, посвященного становлению инструментально-оркестрового искусства романтизма. В труде Берлиоза запечатлено рождение нового оркестра, непосредственно связанного с новым творческим стилем на той его ранней стадии, когда противоречия между изменяющимися музыкально-эстетическими запросами и реальной профессиональной практикой не привели еще к переходу в новое качество (как произошло уже у самого Берлиоза).

Сохранив в основном традиционную схему и принятое соотношение групп, этот оркестр включил ряд инструментов, не известных классической оркестровой практике или мало использованных ею. В него вошли такие инструменты, как английский рожок, контрафагот, альтовый, басовый и контрабасовый кларнеты, саксофон, пикколо и альтовая флейта, вентильные трубы, валторны и тромбоны, корнеты, вагнеровские тубы, клапанные и вентильные рожки (бюгельгорны), альтовый, басовый и контрабасовый офикленды, басовая туба, серпент, русский фагот. Не все они удержались в практике. Но тем и примечателен «Трактат» Берлиоза, что наряду с реальными свершениями он запечатлел для науки моменты исторического движения, позволяющие увидеть ход процесса, а не только его результат. Читая описания инструментов, мы словно воочию видим, как в семейство натуральных мундштучных инструментов внедрялись их вентильные родичи (трубы, валторны, рожки, корнеты, вагнеровские тубы, басовая туба), а гобойные и кларнетные типы обогащались многочисленными разновидностями. Особенно ярко отражен в «Трактате» тот узловый пункт эволюции духовых басовых видов, который как бы завершил поиски, связанные, с одной стороны, с усовершенствованием серпента², с другой — с бюгельгорнами XVIII столетия³.

¹ См., например: Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976, ст. 795.

² Эта линия поисков развивалась в такой последовательности: серпент — басгорн Режибо, Фришо, Астора — басовая труба Фришо — хроматический басгорн Стрейтвольфа — русский фагот.

³ Здесь последовательность такова: рог с клапанами Кёльбея — клапанная труба Вейднера — клапангорн Холлдея — кентгорн Пейза — офикленд Аларн-Асте.

Другие положения «Трактата» направлены к упорядочению используемой терминологии, в частности к изменению традиционных обозначений ряда духовых инструментов. Известно, что в оркестровой практике все инструменты разделяются на «нетранспонирующие» (высота звучания которых соответствует нотной записи) и «транспонирующие» (высота звучания которых отличается от нее). Из духовых к первым относятся: флейта обыкновенная, гобой, кларнет *in C*, фагот, русский фагот, валторна *in C*, корнет-а-пистон *in C*, труба *in C*, тромбоны (альтовый, теноровый, басовый), офиклеид *in C*, бомбардон, туба басовая; ко вторым: все флейты (кроме обыкновенной), английский рожок, гобой д'амур, все кларнеты (кроме кларнета *in C*), квинтовый фагот, контрафагот, все валторны, корнет-а-пистоны, трубы, офиклеиды, тубы (кроме настроенных *in C*), альтовый тромбон с пистонами, серпент (с. 209, 210). Полемизируя с формальной традиционной терминологией, порожденной натуральной конструкцией инструментов (исходной длиной канала ствола), Берлиоз доказывает, что эта терминология (например, теноровый тромбон *B*, альтовый *Es*, флейта *D*) практически потеряла свое значение, ибо все указанные инструменты при игре звучат в соответствии с написанным, а следовательно, не являются транспонирующими и относятся к строю *C*. Что же касается транспонирующих инструментов, то их обозначения должны определяться не формальными данными (длиной канала), а соотношениями со строем *C*, принятым за основу. Таким образом, терцовая флейта, называемая флейтой *in F*, но звучащая малой терцией выше *C*, должна называться флейтой *in Es*; флейты, транспонирующие на малую нону и малую секунду — не флейтами *in Es*, а малой и большой флейтами *in Des* и так далее. Эти сугубо практические рекомендации призваны, по мнению автора, устранить в способе письма для транспонирующих инструментов путаницу, которая «совершенно лишила логики музыкальный словарь» (с. 210).

После такой общетеоретической части Берлиоз переходит к последовательному описанию отдельных инструментов. Последуем за ним, сопоставляя теоретические положения автора с его творческой практикой и направляя главное внимание на то, как Берлиоз представлял себе характер тембров и выразительных возможностей инструментов; вопросы же их конструкции будут затрагиваться лишь в связи с предыдущими. (Это соответствует и методу автора, который, изучая оркестр по партитурам мастеров оркестрового письма, познал «если не объем и механизм, то характер и тембр большинства инструментов», и отсюда — «открытую связь между музыкальной выразительностью и искусством инструментовки»¹.)

¹ Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967, с. 74.

Итак,— характеристики Берлиоза.

«Гобой,— пишет он,— прежде всего мелодический инструмент, характер его — деревенски простой, полный нежности, я бы сказал даже застенчивости... Звукам гобоя свойственны простодушие, наивная грация, тихая радость или печаль слабого существа» (с. 212). Примеры интерпретаций такого рода содержатся в напевно-печальных гобойных эпизодах увертюры «Король Лир» или в III части («Сцена в полях») «Фантастической» симфонии, где в поэтическом эпизоде гобой, отвечающий репликам английского рожка, уподобляется «голосу юноши, откликающемуся в пасторальном диалоге на голос юной девушки» (с. 235).

Но стоит лишь вслушаться в музыку конкретных произведений, как рамки словесных характеристик резко раздвинутся. Вспомним эпизод из II части «Ромео и Джульетты»: «Ромео один. Печаль...» Возвышенная, философски-просветленная мелодия, которую ведут гобой и кларнет, не умещается в очерченном выше кругу пасторальных образов (с. 56, 57)¹. А вслед за этим совершенно иной лирический план: ноктюрн-серенада, исполненная теплого, терпкого ощущения жизни, по-итальянски певучая и жизнерадостная (с. 66—69). Здесь Берлиоз не слишком считает и со своими техническими рекомендациями: кульминация этой фактически самостоятельной гобойной пьесы приходится на верхнее *ми*³, требующее «большой осторожности» (с. 211) при употреблении. В любовной сцене из «Ромео и Джульетты» гобою поручены прерывистые реплики, полные страстной экспрессии (с. 147). Во II части «Фантастической» симфонии («Бал») гобойный тембр вносит в звучание лейттемы теплый, чувственный оттенок (с. 80, 81)², а в III — драматизм и напряженность (с. 125). Как видим, «спектр» образов воплощений много шире предусмотренного «Тракта-том».

У английского рожка звук «менее острый, более приглушенный и более тяжелый, меньше подходит для веселых сельских наигрышей, чем звук гобоя... Это голос меланхолический, мечтательный, достаточно благородный, и его звучание, несколько стусеванное, как бы идущее издалека, дает ему преимущество перед всеми другими, если нужно всколыхнуть, заново вызвать образы и переживания прошлого, если композитор хочет заставить вибрировать тайные струны сладостных воспоминаний» (с. 234). В качестве исключительно удачного примера Берлиоз указывает на соло двух английских рожков в ригурнеле арии Элеазара из оперы «Дочь кардинала» Галеви.

¹ Ссылки на страницы партитуры приводятся по изд.: Ernst Eulenburg, Leipzig.

² Ссылки на страницы партитуры приводятся по изд.: Берлиоз Г. Фантастическая симфония. М., 1953.

Эти поэтичные строки, посвященные английскому рожку, уже сами по себе говорят о широте связанных с ним музыкальных представлений. Возникший в 1720—1730-х годах, инструмент этот лишь с конца XVIII века изредка появляется в партитурах и только через столетие, после усовершенствования Ш. Триеберта и Г. Брода, закрепляется в оркестровой практике. Но и в период создания «Трактата» функции его не отличались разнообразием: наиболее типичный пример находим в увертюре оперы «Вильгельм Телль» Россини (1829 г.), где благодаря соединению пасторального тембра с интонациями тирольского пения возникает тонкая звукопись, характеризующая швейцарский горный пейзаж.

В начале XIX века английский рожок занял прочное место в сольно-концертной музыкальной жизни. В Петербурге, например, выступления рожкиста Ферлендиса встречаются в театральных афишах уже начиная с 1809 года. Однако используемый репертуар не стимулирует развития художественно-выразительных возможностей инструмента.

Берлиоз нашел разнообразные аспекты выразительности английского рожка далеко за пределами традиционных характеристик. В увертюре «Римский карнавал» рожковая мелодия-монолог навеяна природой юга, полна неги и пластической красоты. Звучание инструмента усиливает ощущение теплоты, экспрессии.



Тембр английского рожка в томительных гармониях любовных сцен «Ромео и Джульетты» придает им терпкость, пряность, наделяет неким «тристановским» колоритом (с. 137—140); рожком (с поддержкой фагота) и струнными проводится тема любви в кульминации (*Canto appassionato assai*, с. 146).

Фагот характеризуется Берлиозом так: «Звук у него не слишком сильный, а тембр, совершенно лишенный блеска и благородства, имеет склонность к гротеску... его низкие звуки дают превосходные басы для всей группы деревянных инструментов... в характере высоких звуков есть что-то мучительное, болезненное, я бы даже сказал, жалкое... рассеянные звуки среднего регистра отличаются тусклой, холодной, мертвенной звучностью» (с. 241).

В I части «Фантастической» симфонии нижний регистр фagота ярче всего использован не просто в качестве «баса для группы деревянных», а в мелодически-выразительном басовом голосе (с виолончелями и контрабасами, с. 42, 48—49). С помощью высоких звуков фagота Берлиоз добивается в III части симфонии («Шествие на казнь») ярчайшего характеристического эффекта, в котором, однако, нет ничего «мучительного, болезненно жалкого». На фоне железной поступи темы-шествия у струнных восходящие до ля¹ фagотные реплики вносят устрашающе-мертвящий инфернальный колорит (с. 145). Он сохраняется и в бездушно-активных фagотных фигурациях, контрапунктирующих теме (с. 148—149). «Тусклость, холодность, мертвенность» среднего регистра не проявляется ни в сочных кантиленах (с альтами и виолончелями) II части «Фантастической» (с. 121, 123), ни в возвышенно-просветленных, полных поэтической печали, глубоко человеческих интонациях сольных фраз фagота в симфонии «Ромео и Джульетта» (с. 61, 156, 233, 236), ни (там же) в страстной мелодии любовной темы (с рожком и струнными, с. 146).

Описывая кларнет, Берлиоз первым делом указывает на разнотембровость его регистров: «...в тембре высокого регистра ($d^3 \rightarrow d^4$ — С. Л.) есть что-то пронзительное... тембры среднего регистра (h^1 — c^2) и шаломо¹ (f^1 — b^1) подходящи для певучих мелодий, арпеджио и пассажей; тембру низкого регистра (e — e^1), особенно на выдержанных нотах, свойственны те полные холодной угрозы эффекты, те мрачные звуки застывшей ярости, вдохновенным первооткрывателем которых был Вебер... Характер звуков среднего регистра носит отпечаток какой-то гордости, смягченной благородной нежностью, а это делает их способными к выражению самых поэтических чувств и мыслей. ...Кларнет мало подходит для идиллии — это инструмент эпический, подобно валторнам, трубам и тромбонам. Его голос — голос героической любви» (с. 259, 262).

Сравним это с эпизодом в III части «Фантастической» симфонии, где чистейшая пасторально-идиллическая мелодия кларнета словно воспекает величавую красоту природы:



Другой пример тончайшей лирико-психологической трактовки — в IV части этого же сочинения: лейттема у высоко и нежно звучащего кларнета (*dolce assai e appassionato*, с. 170) — про-

¹ Берлиоз дает это название не всему низкому регистру кларнета, как обычно принято, а указанному небольшому отрезку диапазона.

зрение перед казнью. Кларнеты у Берлиоза часто используются лишь в виде мягко акцентированных тембровых вкраплений, расцвечивающих музыкальную ткань (например, в «Ромео и Джульетте», с. 136—139). Истоки такой трактовки — у Вебера, развитие — в необыкновенно тонкой тембровой звукописи III действия «Фауста» Гуно.

Из разновидностей кларнета¹ наиболее примечательно использует Берлиоз малый кларнет *in Es*, визгливо-пронзительный тембр которого навел композитора на мысль воссоздать с его помощью карикатурно-опошленный образ героини «Фантастической» симфонии, появляющейся на шабаше всдем (с. 182).



Говоря о флейте как инструменте, «почти лишенном специфической выразительности», Берлиоз оставляет за ней лишь способность «передавать некоторые душевные состояния, которых ни один другой инструмент не мог бы у нее оспорить. Если бы, например, понадобилось придать печальному напеву характер безутешной скорби и вместе с тем смирения и покорности судьбе, слабые звуки среднего регистра флейты, особенно в тональностях до минор и ре минор, несомненно создали бы нужный оттенок» (с. 284).

По мнению Берлиоза, наилучшим примером использования флейты является знаменитое соло в сцене Елисейских полей из «Орфея» Глюка. Сам он, однако, далек от подобной интерпретации. Соло флейты встречаются у него редко, более всего ей свойственны колористические функции, но связанные главным образом со сферой глубоко содержательных музыкально-образных воплощений. В этом смысле характерны неподвижные, как бы застывшие интервалы у флейт, чаще всего в нижнем регистре, передающие состояния психической сосредоточенности. Открытый Вебером и широко использованный им в «Вольном стрелке», этот прием раскрывает там два противоположных полюса переживаний: утрашающе-фантастический, «потусторонний» в эпизодах «Волчьего ущелья» и связанный с нежным лирическим миром Агаты. Берлиоз находит и другие оттенки:

¹ Берлиоз описывает кларнеты *in C*, *in B*, *in A*, *in Es*, *in D*, *in F*, альтый кларнет, баскларнет, бассетгорн, контрабасовый кларнет и саксофон, рассматривает он также нововведения А. Сакса.

томно-задумчивый в музыкальной картине «лунного сада» перед любовной сценой из «Ромео и Джульетты» (длящиеся терции у флейт, с. 126); мрачный, скорбный в «Процессии погребения Джульетты» (повторяющиеся флейтовые октавы на фоне биений струнных, с. 246); прозрачный, призрачно-мечтательный и томительный во вступительных тактах «Фантастической» симфонии.

В то же время флейте поручены и образные характеристики иной окраски: напомним словно задыхающиеся от наплывов нежного чувства реплики (с гобоем) в диалогах со страстным речитативом виолончелей («Ромео и Джульетта», с. 147) или своего рода целую «арию» (с английским рожком), раскрывающую страсть героев (с. 152). Значительна роль флейтового тембра в многочисленных инструментальных комбинациях — при проведении лейттемы «Фантастической» симфонии (с гобоем, валторной, кларнетом, струнными и другими) или в пасторальном эпизоде III части симфонии, где флейта звучит в унисон со скрипками (с. 114).

Те разделы «Трактата», которые касаются валторн и труб, представляют особый интерес, ибо написаны в наиболее сложный период истории этих инструментов. Изобретение пистонно-вентильной системы создало им неоспоримые преимущества, но несовершенства новой конструкции влекли за собой недоверие многих авторов и исполнителей и препятствовали широкому внедрению обновленных инструментов в практику. В качестве основного типа Берлиоз описывает натуральную валторну с большим количеством переменных строев (достигаемых с помощью вставной полутоновой кроны) и хроматическим звуко-рядом (получаемым путем прикрытия раструба рукой по методу Гампеля). Об инструментах «с тремя пистонами или вентилями» Берлиоз пишет лишь как об осваиваемых: «По тембру валторна с пистонами несколько отличается от обычной и не во всех случаях могла бы заменить ее. Я думаю, что эту валторну следует рассматривать почти как самостоятельный инструмент...» (с. 333). «Валторна,— указывает Берлиоз,— инструмент благородный и меланхолический, в то же время выразительный тембр и все ее звучания таковы, что могут найти применение в пьесах любого характера». Обратим внимание, что Берлиоз решительно выводит валторну из «охотничьей» сферы и не ограничивает ее тем или иным музыкально-выразительным амплуа. В этом он идет дальше Вебера, который, неизмеримо обогатив по сравнению со своими предшественниками возможности валторны, ограничил их все же сферой изображения лесной природы, многообразными применениями закрытых звуков, различными сигнальными интонациями. Широкое толкование Берлиозом выразительных возможностей валторны сказалось прежде всего в том, что она определенно отделилась в его партитурах от группы мундштучных и приблизилась по типу и ха-

рактору поручаемых ей выразительных задач к флейтово-язычковым. (Интересно, что это распространилось даже на реплики виртуозного характера как в ряде мест «Фантастической» симфонии,— например, см. с. 74, 212 и др.).

Эти задачи весьма многообразны. Так, в I части «Фантастической» симфонии прихотливые фигуры засурдиненных скрипок, таинственные отзвуки флейт и кларнетов на приглушенном фоне басов причудливо сочетаются с затейливыми валторновыми ходами — нисходящими, восходящими, трелеобразными, октавными (с. 18—19). В «Сцене в полях» находим широкую кантленную фразу в необычном тембре валторны *in F* с альтами (с. 138); в «Шествии на казнь» (с. 143)— мрачные маршеобразные интонации у двух валторн (*in B* и *in Es*).

Но самый впечатляющий пример содержится в «Ромео и Джульетте». Центральная тема симфонии, по мнению В. Конен, является «высшим выражением у Берлиоза чувства одухотворенной страсти»¹. Она задумана и создана композитором в виолончельно-валторновых красках. Играют обе группы инструментов: совместно виолончели и четыре разнонастроенные валторны (*in D*, *in A*, *in E* и *in F*, вступающие поочередно), придающие окраске отдельных фрагментов темы свой тембровый оттенок. Здесь тончайшая звукопись одухотворена необыкновенной выразительностью музыкального материала (с. 140—142,— см. пример 40 на с. 96).

Как и валторны, трубы, описываемые в «Трактате», — натуральные. Касаясь pistonных, ventильных и клапанных труб, автор отмечает положительные качества двух первых, но считает их инструментами будущего: «Лучшие из них — трубы с вентилями, и вскоре они будут приняты повсеместно... Трубы с клапанами не могут в этом смысле равняться с ними... Тембр трубы (речь идет о трубе натуральной. — С. Л.) — благородный и блестящий, он также хорош в воинственных образах, в крике ярости и мщения, как и в торжественных гимнах, он способен выражать все сильное, гордое, величественное, ему доступна большая часть трагических оттенков. Найти себе место тембр трубы может даже в пьесах радостных, если радость принимает там характер порыва или ликования» (с. 381).

Эта замечательная характеристика выразительных возможностей трубы устремлена в будущее. У Листа, Вагнера, Бизе, Брамса и многих других композиторов труба звучит так, как предвещал автор «Трактата». В творчестве же самого Берлиоза она не получает тех кардинальных переосмыслений, которые затронули другие духовые инструменты. Сохраняя в основном сигнальный характер ее партий, Берлиоз в ряде случаев придает им новые образные значения. Напомним фантазмагориче-

¹ Конен В. История зарубежной музыки. М., 1958, с. 367.

Cor. (E)

Cor. (F)

Cor. (A)

Cor. (D) *solo* *p* *cresc.*

V.c. *p* *canto espress.* *cresc. poco*

Cor. (E) *poco sf* *un poco dim.* *p*

Cor. (F)

Cor. (A) *poco sf*

Cor. (D)

V.c. *à poco* *un poco dim.* *p*

ский марш в III части «Фантастической» симфонии, а также их повелительно-речитативные интонации, поддерживающие тромбоны в I части «Ромео и Джульетты».

Совершенно иной характер посит интерпретация тромбона. «Тромбон, на мой взгляд, является подлинным главой того рода духовых инструментов,—писал Берлиоз,—которые я отнес к эпическим. Действительно, ему в высшей степени свойственно благородство и величие; он обладает всеми серьезными и сильными интонациями высокой музыкальной поэзии—от звучаний религиозных, торжественных, полных покоя до испуганных оргических воплей. И от композитора зависит, будут ли тромбоны петь подобно хору жрецов, угрожать, приглушенно стонать, прозвучат ли тихим погребальным звоном или воспоют гимн славы, разразятся ли ужасающим криком или протрубят свою грозную фанфару о пробуждении мертвых или гибели живых» (с. 386).

Нужно было обладать поистине вулканическим воображением, чтобы написать такие строки в эпоху, когда в области оркестровых интерпретаций тромбона можно было указать лишь на единичные примеры: в «Дон-Жуане» Моцарта, в Пятой симфонии Бетховена, в увертюре веберовского «Вольного стрелка». Тем не менее так охарактеризовав тромбон, Берлиоз не затронул той совершенно новой роли, которую сам придал ему в «Ромео и Джульетте» и «Траурно-триумфальной» симфонии.

Обратимся к I части «Ромео и Джульетты». Неистовство уличной схватки прерывается появлением Герцога. Звучит властная, повелительная речь — речитатив двух теноровых тромбонов и офиклеида. Интонации его явственно передают особенности, характерные для декламационно-приподнятой, убеждающей гневной речи:

41 Allegro fagato

Tr. II

Oph.

P.

С похожей трактовкой тромбона можно встретиться в «Tuba mirum» из моцартовского Реквиема, но даже там речитативно-ораторский стиль выражен не так ярко. Еще более показательный образец — в «Траурно-триумфальной» симфонии Берлиоза. Композитор посвятил ее десятой годовщине революции 1830 года и перенесению праха ее героев в мавзолей на площади Бастилии. «Я хотел, — писал Берлиоз, — в момент опускания останков в монументальную гробницу, дать услышать нечто вроде надгробного слова или прощания, обращенного к великим мертвецам» (с. 314). Это надгробное слово над могилами жертв революции поручено в Симфонии тромбону соло в сопровождении оркестра.



Патетическая страстность тромбового речитатива-монолога, его драматическая приподнятость, ораторский пафос, оркестровый ансамбль, включивший несколько военных оркестров¹, — все это живо напоминает музыку Великой французской революции, приложимая в новых условиях ее традиции.

Наряду с такой крупной, «фресковой» интерпретацией тромбона, Берлиоз использует его тембр и в неожиданно тонких, деликатных сочетаниях (например, с приглушенной звучностью трех низких флейт в песнопении «Hostias» из Реквиема).

Рассмотрев «Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке» Берлиоза, мы можем отметить в нем как бы сосуществование двух пластов, связанных с эволюцией европейской музыкально-инструментальной культуры XIX столетия. Один — назовем его теоретическим — во всей полноте отражает, а в ряде пунктов и опережает текущий исторический момент. Другой — практический — расширяет, а порой опровергает высказанные теоретические положения и, подчиняя использование инструментария новизне творческих задач, определяет по существу следующую ступень развития инструментализма. При этом следует еще раз подчеркнуть, что все главные творческие достижения Берлиоза в области оркестра — его необыкновенный колорит, особое внимание к тембрам, новые осмысления музыкально-выразительных возможностей инструментов — все это было следствием правдивого воплощения в музыке мира новых идей и образов. Как отметил Асафьев, «Берлиоз не инструментовал свои идеи, он их мыслил только темброво-инструментально... программность была для него „ариадниной нитью“ из лабиринта академизма в атмосферу

¹ Состав «Траурно-триумфальной» симфонии при первом ее исполнении: 6 больших флейт, 6 флейт-пикколо, 8 гобоев, 10 кларнетов в *in Es* и 18 *in B*, 24 валторны, 10 труб *in F* и 9 *in B*, 10 корнет-а-пистонов, 19 тромбонов, 16 фаготов, 14 офиклеидов, 12 больших и 12 малых барабанов, 10 пар литавр, 10 пар тарелок, 2 тамтама, свыше 150 струнных и хор.

тембра как интонации. Такой нитью она действительно и осталась для последующих „искателей языка тембров“¹.

Таким образом, творчество Берлиоза — это новая ступень развития тембровой интонационности в инструментально-оркестровом искусстве романтической эпохи. Нет никакого сомнения, что и внедрение новых инструментальных типов, и освоение их исполнительской практикой, и дальнейшие усовершенствования конструкции инструментов в большей своей части явились прямым следствием берлиозовских реформ и новшеств, оказавших могучее воздействие на дальнейший прогресс инструментализма.

Глава III

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ РЕФОРМА XIX ВЕКА

Инструментальная реформа XIX столетия, подготовленная длительной историко-эстетической эволюцией, осуществилась в период перехода от классицизма к романтизму. Изменения, внесенные тогда в строение духовых инструментов Европы, сохранили свое значение до наших дней. После происшедшего скачка дальнейший ход развития является уже, скорее, разработкой и усовершенствованием изобретенных в то время моделей.

Хронологически этот процесс можно разделить на три основные фазы. Первая охватывает приблизительно период до 1832 года (до появления первой модели флейты Бёма). В исполнении «Героической» симфонии Бетховена в 1804 году участвовали классические инструменты конца предшествующего столетия: шестиклапанная флейта, двухклапанный гобой, пятишестиклапанный кларнет, четырех-пятиклапанный фагот. Затем, на протяжении почти четверти века, каждый из них снабжался набором закрытых клапанов (аналогичных флейтовым конца XVIII века), дававших точные полутоны, недостижимые для старых пальцевых аппликатур. Уже через десять лет после «Героической» Седьмая и Восьмая бетховенские симфонии исполнялись с восьмиклапанными флейтами, восьми- и даже двенадцатиклапанными кларнетами. В прежнем виде остались лишь гобой и фаготы, у которых извлечение хроматических звуков с помощью пальцевых приемов давало удовлетворительные результаты. Однако еще через десять лет, в эпоху создания Девятой симфонии Бетховена, они также получили добавочные клапаны.

Процесс эволюции отразился даже на внешнем виде используемых инструментов, в техническом оснащении которых соединились принципы старой и новой механики. Клапаны кре-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 329—330.

пились при помощи старинных шпилек или медных седлышек, но в ряде случаев использовались уже и стержни нового типа. Наряду со старыми плоскими клапанами с кожаными подушками, существовали уже и чашеобразные с подушками из шерсти, которые Мюллер изобрел для своего нового двенадцатиклапанного кларнета¹. Приблизительно к 1830 году осуществились и основные преобразования в области мундштучных инструментов, связанные с изобретением вентиля (хроматизация валторны и трубы).

Вторая фаза эволюции приходится примерно на 1830—1840-е годы. В эту пору А. Бюффе изобрел игловидные пружины для клапанов и начал крепить стержни непосредственно к дереву. Т. Бём в 1832 году переместил клапаны, пальцевые пластинки и кольца в специальные ложбины, предоставившие возможность применения его новой механики не только к флейте, но также к системе кларнетов (Бюффе, 1843), к гобою, к саксофону (1845), то есть создал основу современной механики всех флейтово-язычковых инструментов.

Запросы новой эпохи требовали преобразований и в сфере непосредственного формирования звука. С целью устранения недостатков звукоряда, совершенствования тембра и усиления звучания происходит в эти годы коррекция воздухопроводящих каналов флейтово-язычковых инструментов. Бём разрабатывает свою цилиндрическую (в противовес прежней конической) флейту. Каналы кларнетов и их мундштуки стали увеличиваться, приближаясь к современным размерам. Ш. Триеберт совершенствует канал классического гобоя, постепенно приближая его к почти правильному конусу. Также именно в эти годы возникают типы инструментов, предвосхитившие в основах своей конструкции и внешней формы современные образцы: прямая модель английского рожка Г. Брода (Париж, 1839), вытеснившая устаревшие — изогнутые и угловатые; басовый кларнет А. Сакса (Брюссель, 1838) и контрабасофон Х. Хазенсера (Кобленц, 1850) — это был первый научно сконструированный контрафагот, натолкнувший В. Геккеля на многие открытия его конструкции.

Третий период эволюции, приблизительно с конца 1840-х годов, характеризуется в основном лишь отдельными усовершенствованиями (в виде вспомогательных клапанов или приспособлений), не вносившими принципиально новых черт в откры-

¹ Эти инструменты сохранили значение и до наших дней: они незаменимы при воссоздании колорита старинной музыки, их тон — если пользоваться правильной аппликатурой — неповторимо своеобразен. Трудности доставит лишь настройка. В начале XIX века европейские оркестры настраивались ниже, чем современные ($a=433$ герц), но постепенно их строй повышался, а к концу 1830-х гг. уже заметно отличался от первоначального. Соответственно и инструменты, создаваемые в эту эпоху, слишком низки, чтобы играть на них сегодня, когда $a=440$ герц.

тия предшествующего периода. Таких усовершенствований было немало, но в большинстве своем они не удержались в практике¹.

ФЛЕЙТА

С восьмиклапанной моделью (с клапанами *dis*, *gis*, *b*, *f*, *c*, *cis*, *es* и *f* с длинным рычагом для мизинца левой руки), утвердившейся к началу XIX столетия, связан самый блестящий период ранней истории флейты. В этой модели, явившейся как бы преддверием открытий Т. Бёма, еще не были преодолены многие недостатки ее предшественниц, тормозившие прогресс флейтового семейства. Слишком узкие для сравнительно мощного ствола инструмента игровые отверстия имели к тому же косые сверления, позволявшие расположить их в пределах досягаемости для пальцев исполнителя. В результате возникала неровность звукоряда (многие тоны были тусклыми) и неточность интонации. Зауженной была и щель для вдувания воздуха, что ограничивало динамические возможности инструмента — нежный, чистый, но слабый звук флейты терялся в общем звучании оркестра. Архаичность клапанного механизма ограничивала возможность игры в тональностях с большим числом ключевых знаков. Хотя доступны были практически все строи (выдающийся английский флейтист Ч. Никольсон даже считал тональность ля-бемоль мажор наиболее красивой), удобными для виртуозной игры оставались по-прежнему тональности *D* и *G*, что в известной мере способствовало закреплению в флейтовом репертуаре многих шаблонных пьес и арий с вариациями.

Теобальд Бём (1794—1881), флейтист придворной капеллы в Мюнхене, а также талантливый флейтовый мастер, нашел (в содружестве с Р. Грее) принципиально новые пути усовершенствования своего инструмента. Технические нововведения Бёма не только положили начало современной эре флейтового строительства, но в значительной степени повлияли и на развитие язычковых инструментов, в первую очередь гобоя и кларнета.

Несмотря на безусловную оригинальность разработанной Бёмом системы, она в своих истоках опиралась на опыт многих конструкторов, стремившихся к усовершенствованию старинной восьмиклапанной флейты². Здесь следует назвать Р. Поттера, Г. Астора, И. Тромлица, Г. Гордона, но в первую очередь — Ч. Никольсона, с его настойчивым стремлением

¹ Исключение составили только гобой Триеберта (консерваторской системы), изобретенный в конце 1870-х гг., и фагот Альменредера, модернизированный Геккелем.

² Подробнее об этом см.: *Welch Ch. History of the Boehm flute*. N. Y., 1961.

к объемности тона и связанными с этим поисками специальной широкомензурной конструкции¹.

Главную роль сыграли, однако, импульсы художественного порядка. Лишь услышав впервые в 1831 году игру Никольсона, его несравненный тон, ознакомившись с конструктивными исканиями замечательного флейтиста, Бём воодушевился на создание нового инструмента. При этом мастер отдавал себе полный отчет в бесперспективности дальнейшей разработки исчерпавшей себя восьмиклапанной конструкции. Требовался кардинальный ее пересмотр.

Бём начал с игровых отверстий. В строгом соответствии с законами акустики он разместил отверстия вдоль ствола инструмента, максимально расширив при этом их диаметр и снабдив каждое специальным чешеобразным клапаном (диатоническое — открытым, хроматическое — закрытым). Таким образом решалась главная проблема: расположение игровых отверстий не ставилось более в зависимость от длины пальцев исполнителя и, стало быть, исчезла необходимость в сложной системе косых сверлений, порождавших неровности звукоряда старой флейты. Но одновременно возникла другая трудность: как управлять такой клавиатурой, в ряде своих участков не достижимой для пальцев музыканта? Бём решает это путем переустройства клапанного механизма. В основу его кладется применявшийся еще старыми мастерами принцип кольцевых клапанов (очков), реорганизованный в ныне хорошо знакомую клапанную механику Бёма, до сегодняшнего дня используемую в современных инструментах.

Все это требовало, разумеется, и серьезных преобразований аппликатуры². Бём выработал новый порядок пальцевых комбинаций при нисходящих движениях, составивший важную часть его новой аппликатурной системы.

Так в 1832 году возникла первая модель флейты Бёма, называемая еще и флейтой с кольцевыми клапанами. Она получила уже многие преимущества новой системы: акустически

¹ На ПВМИ можно увидеть показательные образцы семи-, восьми- и девятиклапанных инструментов с обратно-коническим каналом: № 225, 2 (работы Поттера), 1148 (работы Придента), 2220 (работы Бёма, с семью клапанами, дореформенная), 1741 (работы Коха) и ряд других.

² Наиболее важные изменения, внесенные Бёмом в старую конструкцию, выразились в следующем. Вместо закрытого клапана *c* (бокового для IV отверстия) появилось открытое парное *c* — отверстие на тыльной стороне флейты; отверстие I давало теперь *c* вместо *b*. Оно использовалось также для открытого *cis* и *b* (последнее при помощи левого большого пальца). В свою очередь *b* обеспечивалось открытым отверстием на лицевой стороне инструмента, которое заменяло открытый клапан *b*, располагавшийся прежде на тыльной стороне флейты. Это отверстие прикрывалось кольцами для *b* и для *a*. Прежнее отверстие *a* получило открытый клапан *gis*, преобразовавший традиционное движение левого мизинца. Изобретатель намеревался ввести еще и клапан *es*, но воздержался от этого, опасаясь чрезмерно перегрузить игру избытком непривычных технологических задач.

правильное расположение отверстий по стволу, ровность звуко-ряда на всем его протяжении, совершенный клапанный механизм, обеспечивший свободную игру во всех тональностях, значительно улучшенную интонацию. Со старой восьмиклапанной флейтой этот ранний бёмовский образец роднила только форма воздухопроводящего канала, сохранившего прежнее коническое сечение.

По мере распространения новая модель подвергалась некоторым коррективам, не затрагивавшим, впрочем, основу конструкции, а, скорее, дополнявшим ее в деталях. Так, флейтист парижской оперы Ж. Дорус заменил открытый клапан *gis* закрытым, который органично вошел в систему Бёма, сохранив имя своего изобретателя (клапан Доруса). Другие парижские мастера совершенствовали бёмовскую механику.

Между тем, несмотря на бесспорный успех своего детища, Бём не был полностью удовлетворен достигнутым. Он стремился к большей свободе и чистоте звучания своей флейты, к совершенствованию ее тембра. Мысль мастера направляется прежде всего к форме воздухопроводящего канала, которая в конструкции новой модели пока оставалась прежней. Настойчивые эксперименты с целой системой разнообразных медных трубок дают цепь последовательных выводов, подготовивших решение проблемы. Сила, полнота и ясность тона — определил конструктор — пропорциональны объему вибрирующего воздуха, заключенного в трубке. Цилиндрическая трубка содержит больше воздуха, нежели суживающаяся, коническая. Далее удалось установить, что звукорождающие вибрации воздуха в широких трубках наиболее выявляются тогда, когда у губного отверстия имеется некоторое сужение. Бём утверждал, что его экспериментальные трубки не обладали бы столь добротным звучанием в регистре ниже f^1 , если бы не имели в верхнем участке конической формы¹. Увеличение длины этого участка отрицательно сказывается, однако, на звучании верхних нот. Сужение трубки дает наилучший эффект во всех регистрах, если сечение ее ближе к параболическому, нежели к коническому.

В 1847 году, после напряженного пятнадцатилетнего труда, выдающийся конструктор приходит к окончательным решениям относительно своей новой флейты: он придает ее каналу цилиндрическую форму с верхним коленом параболического сечения.

Попутно рождается ряд более частных усовершенствований. Уточняются размеры отдельных частей инструмента, в частности — отверстий, последние должны равняться трем четвертям диаметра воздухопроводящего канала (единственным

¹ В результате этих опытов он пришел к выводу о случайности того факта, что единственным инструментом среди духовых, получавшим воздух через широкий конец канала, в течение многих лет была только флейта.

исключением является отверстие I, которому, чтобы обеспечить верность верхнего d , придается меньший размер). Окончательно определяется расположение отверстий на стволе, увеличивается щель для вдувания воздуха и совершенствуется клапанный механизм — он обогащается различными рычагами, передачами, связями, автоматически корректирующими действие целых комбинаций клапанов при нажатии лишь на один из них (часть клапанов сохраняет в то же время и самостоятельность движения). В результате практически осуществимыми становятся почти все трели (за исключением нескольких в крайних пределах звукоряда), сложнейшие пассажи (гаммообразные, арпеджио) и тремоло. Расширяется диапазон: в отдельных случаях до b внизу и dis^4 вверх, однако наиболее используемый во флейтах Бёма $c^1 \rightarrow c^4$.

Первые свои инструменты Бём делал из серебра, позднее он перешел на дерево или серебро с сохранением деревянной головки. Так возникает окончательный вариант флейты Бёма, получившей название цилиндрической (в связи с формой ее воздухопроводящего канала).

Преимущества цилиндрической флейты Бёма были бесспорны. Лучшие мировые фирмы тотчас же взяли ее в производство. Однако путь новой флейты в музыкальную практику был отнюдь не легким. Новая модель вызывала резкое сопротивление многих флейтистов-профессионалов, не желавших переучиваться для овладения непривычным для них инструментом. Известно, например, что Парижская консерватория ввела обучение на флейте Бёма лишь через 46 лет после ее появления, то есть в 1893 году.

До начала XX столетия многие мастера еще продолжали попытки совершенствования старой конической флейты, объясняя их стремлением сохранить для музыкального искусства ее неповторимый тембр¹. Процесс исторической эволюции был, однако, необратим. Цилиндрическая флейта Бёма, все более укрепляя свои позиции, постепенно вытесняла старую коническую. Уже в 20—30-х годах нашего столетия она являлась практически единственным инструментом, широко используемым в сольной, ансамблевой и оркестровой музыкальной практике.

Совершенно очевидно, что флейта-пикколо немедленно восприняла те преимущества, которые несла с собой система Бёма. Она оснастилась новыми техническими достижениями, обогатившими большую флейту, потеряв при этом лишь два крайних звука нижнего регистра: c^2 и cis^2 . Основные принципы клапанной механики Бёма, вскоре после их утверждения

¹ Здесь внимания заслуживают работы Х. Мейера из Ганновера, а также флейты фирмы «Шведлер-Крусне» и, позднее, — фирмы «Геккель» в Бибрихе (существует с 1831 года). Ряд интересных инструментов создан также отдельными французскими мастерами.

в флейтовой практике, были в значительной своей части перенесены на гобой и кларнет.

Из представителей флейтового семейства, бытовавших в первой половине XIX столетия, следует указать еще на кадрильный флажолет, пользовавшийся популярностью в танцевальных оркестрах, где ему поручалась мелодическая партия. Установить подлинное название инструмента трудно. В немецких источниках¹ он именуется английским флажолетом (Englische Flagolet), в английских² — французским (French Flagolet). Этот флажолет известен с 1800 года. Тонкий наконечник (свистковое устройство из слоновой кости или рога с широким грушеобразным утолщением, где помещалась губка, поглощающая влагу) переходил в прямой ствол с коническим или цилиндрическим (после реформы Бёма) каналом. Четыре игровых отверстия на лицевой стороне и два на тыльной располагались по схеме продольных флейт. Максимальное количество клапанов достигало восьми, но чаще всего использовались инструменты с двумя клапанами — *es* и *gis*. Строились флажолеты обычно квинтой выше флейты. Звук имели яркий, приятного тембра, звукоизвлечение — легкое, не требующее большой затраты сил (как это характерно для свистковых флейт), технические возможности ограниченные. Производством флажолетов занималась фирма «Лсфлер и сын» из Лондона. Между 1800—1820 годами лондонская фирма «Брейбридж и Вуд» выпускала двойные и тройные флажолеты.

ГОБОИ

Искусство игры на гобое в описываемую пору явственно обнаруживало две тенденции, определяемые приверженностью к немецким либо к французским традициям, а соответственно и к инструментам немецкой или французской системы. Исполнители немецкой школы постепенно уступали свои позиции представителям французского направления, использовавшим гобойные конструкции, изобретенные и настойчиво внедряемые выдающимися французскими инструментальными мастерами братьями Шарлем (1810—1867) и Фредериком (1813—1878) Триеберт.

Эволюция строения гобоя имеет свои особенности. На протяжении XVIII столетия инструмент сохранял примитивную механику и в новый век вступил всего лишь двухклапанным инструментом, зато его дальнейшее совершенствование пошло в ускоренном темпе. Уже к началу 1820-х годов широкое распространение получает десятиклапанная модель, выпускаемая

¹ Sachs K. Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 308.

² Baines A. Woodwind Instruments and their History, N. Y., 1963, p. 323.

многими европейскими мастерами. Она не несла в себе ничего принципиально нового. По своему строению (в частности, форме воздухопроводящего канала, числу отверстий) это был все тот же классический гобой XVIII столетия, обогащенный отдельными достижениями новой клапанной механики. К двум старым клапанам (*c* и дублированному *es*) последовательно добавлялись: сначала клапан, называемый нами октавным (в то время он использовался главным образом для облегчения восходящих легато в верхнем регистре и для помощи крайним высоким нотам, например e^3 или f^3 ; за октавным клапаном следовали боковые — для c^2 и b^1 . Из них клапан *c* был предназначен в первую очередь для быстрых последовательностей и трелей с участием *v*, а использование клапана *v* давало гораздо лучший звук, чем старинная вилочная аппликатура в нижнем регистре. С другой стороны, для *c* в обеих октавах и для верхнего *v* старые аппликатуры продолжали сохранять значение (на гобоях простой системы они действительно и до сегодняшнего дня). Клапан *fis* на нижнем колене открывался 6-м пальцем, создавая аппликатуру, использовавшуюся до введения колец на V и VI игровые отверстия. Новые клапаны для *gis*, *f*, *cis* и для нижнего *v* не требуют специальных пояснений¹. Трость такого гобоя имела гораздо более длинное «перо», чем современная (до 11 миллиметров от конца, по рисунку в руководстве Брода²).

В этот период Шарль Триеберт, немец по происхождению, получивший образование и работавший в Париже, направляет свои усилия к усовершенствованию системы гобоя. В течение 1830-х годов он выпускает четырнадцатиклапанные инструменты, имевшие по сравнению с вышеописанными десятиклапанными добавочные клапаны c^2 , v^1 а также *f* и *es* с удлиненными рычагами. Однако широкого применения в практике это нововведение не получило, и большинство мастеров продолжало специализироваться на десятиклапанных инструментах³.

Так продолжалось до 1840 года, когда брат Шарля — Фредерик Триеберт выступает со своей системой, обогатившей бытовавшую модель вторым октавным клапаном, «полудырочным» отверстием, удлиненным клапаном *es* для левого мизинца и специальным приспособлением, корректирующим *fis* (оно состояло из маленького клапана для продувания и колец на V и VI игровых отверстиях). Эти кольца, заимствованные из механизма бёмовской конической флейты, тогда же были приме-

¹ Гобой такого типа см. на ПВМИ: № 520 (работы Шелнаста, с девятью клапанами), 521 и 528 (работы Адлера, с девятью клапанами), 143 (работы Оттеншейдера, с одиннадцатью клапанами) и др.

² Brod H. Methode. Paris, 1832.

³ Инструменты такого типа см. на ПВМИ: № 519 (переходного типа, с девятью клапанами работы Триеберта), 522 (с двенадцатью клапанами) и др.

нены Саксом к кларнету. С той поры более широкое обращение к принципам бёмовской механики (особенно к системе кольцевых клапанов) характеризует развитие обоих инструментов, что получает реальное выражение в патенте Клозе—Бюффе (от 1843 г.), извещавшем о бёмовской системе гобоя и кларнета.

Перенесенная на гобой клапанная механика Бёма следует непосредственно за механикой бёмовской конической флейты: открытый *c*-клапан с тыльной стороны ствола, *в*-клапан для левого большого пальца, открытый клапан на лицевой стороне ствола, обычное для инструментов данной системы устройство коррекции *fis*, а иногда и боковые клапаны, например для трели *в—с* (как на флейте) или боковой клапан *в*. Наряду с фирмой «Клозе-Бюффе», гобои с бёмовским механизмом производил и Триеберт. Первоначально они имели успех, но вскоре выявился ряд очевидных погрешностей. Известный английский гобоист А. Баррет указывал на некоторые ограничения диапазона, но главное — на искажение звука, который стал тяжелым, трудно управляемым в нижнем и среднем регистрах, а в верхнем — тонким, лишенным характерности. По-видимому, гобой оказался более чувствительным к переустройству клапанной механики, чем кларнет, который перенес это без заметного ущерба для качества тона. Некоторые гобоисты, упорно придерживавшиеся бёмовской системы, вносили в нее частные изменения, но не смогли полностью избавиться от недостатков звучания.

Борясь с ними, Ф. Триеберт в 1849 году изобрел свою собственную систему, иногда неправильно именуемую бёмовской из-за применения в ней кольцевых клапанов. В действительности эта система смешанная, ибо сохранила для правой руки принципы простой добёмовской модели, клапанами же нового типа пользовалась лишь левая рука, чтобы привести аппликатуры *с* и *в* к единой ясной схеме. На этом этапе с очередными нововведениями выступил А. Баррет. Он предложил конструкцию, облегчающую некоторые трельные аппликатуры (например, без применения большого пальца при трели *с-в*). Однако возникшее при этом сложное устройство механики (особенно механических октавных клапанов) лишало инструмент надежности, он слишком часто выходил из строя. Во второй половине столетия Триеберт ликвидировал этот недостаток и создал модели гобоя, английского рожка и баритонового гобоя, непосредственно приближающиеся к современным образцам.

К этому времени французская исполнительская школа получила в Европе (за исключением Германии и России) несомненный перевес. Исполнители, игравшие на той или иной модели Триеберта, легче овладевали чистотой, устойчивостью тона, выразительностью тембра, свободой, многообразием динамики. По сравнению с ними представители немецкого направления

заметно проигрывали в качестве звука и владения нюансировкой.

Безусловное преимущество получили и гобои французской системы. В то же время ни одна из ее многочисленных разновидностей не пользовалась еще очевидным предпочтением. Исполнители лишь осваивали поток нововведений, вызванных бурным развитием новой музыкально-творческой практики. В обиходе с равной активностью обращались различные конструкции французского типа, но они как бы проходили проверку жизнью, чтобы на протяжении последующей эпохи окончательно утвердиться.

КЛАРНЕТ

В самом начале XIX столетия конструктивным изменениям подвергся и кларнет. Их автором явился выдающийся кларнетист-виртуоз и инструментальный мастер Иван Мюллер (1786—1854). Задачи, стоявшие перед ним, были во многом сходны с теми, которые решались в этот период при усовершенствовании всех флейтовых и язычковых духовых инструментов. Классический пяти-шестиклапанный кларнет эпохи Моцарта все менее соответствовал новым музыкально-эстетическим требованиям. Главные его недостатки порождались несовершенством системы игровых отверстий, расположение которых зависело от досягаемости для пальцев исполнителя, а диаметр — от величины пальцевых подушечек. Это вступало в противоречие с законами акустики: сужение отверстий, равно как и искусственное сближение их на стволе инструмента (требовавшее замысловатых косых сверлений), влекли за собой искажение тембра, неровности звукоряда, нарушения интонации.

В 1810 году Мюллер усовершенствовал кларнет, во многом предвосхитив при этом бёмовскую реформу флейты. Он, правда, не коснулся строения воздухопроводящего канала, а созданная им клапанная механика не обладала совершенством и сложностью бёмовской, но принцип организации игровых отверстий носил аналогичный характер. Стремясь к полноте и чистоте тона, Мюллер определил их местоположение строго в соответствии с законами акустики, а увеличив диаметр каждого¹, серьезно перестроил клапанный механизм. К имевшимся шести клапанам мастер добавляет еще семь и создает таким образом известный тип тринадцатиклапанного кларнета², характерный для первой половины XIX столетия, с клапанами *f* (для правого мизинца), *e*, *fis*, *gis*, *b* (оба последних в двух вариантах), *h*, *cis*, *dis*, *f*, *a* и трельным клапаном *h*. Этот инструмент явил

¹ Разумеется, в допустимых рамках, ибо вводимая система сохраняла ряд отверстий, закрываемых пальцами.

² См. эти инструменты на ПВМИ: № 496, 1360 (работы Кюсса), 2385 (работы Орлова, Москва), 121, 485 и др.

собой новый значительный этап эволюции своего вида. Его преимущества были очевидны: звукоряд стал гораздо ровнее, звучание приобрело полноту, улучшилась интонация, легче стало играть в тональностях с большим числом знаков, увеличились возможности трелей, тремоло, но главное — по единогласному мнению современников — возник неповторимый по колориту тембр (разумеется, при наличии соответствующего мундштука — небольшого с узким суживающимся пазом и очень длинной, достигающей 30 миллиметров площадкой для маленькой твердой трости¹). Этой столь несложной конструкции кларнет обязан своим стремительным подъемом, поставившим его в ряд наиболее любимых и распространенных музыкальных инструментов XIX столетия. Новая система, явившаяся по существу основой современного кларнета немецкого типа, была принята повсеместно. Каждый из мастеров частично корректировал ее, но бесчисленные мелкие нововведения не поколебали при этом самой сути мюллеровских открытий. Так возникли конструкции фирмы «Грисслинг и Шотт», Т. Кея, Ж. Фильдхауза, Е. Альберта, А. Сакса, П. Пупеско, В. Геккеля и других. Характеризовать каждую из них нет надобности, ибо в подавляющем большинстве они отличались друг от друга лишь мелкими деталями.

До начала 1840-х годов развитие кларнета шло исключительно в рамках системы Мюллера. В 1843 году успешные эксперименты в области флейтового и гобойного строи́тельства, а также открытия Бёма затронули и кларнетную сферу: фирмой «Бюффе» в Париже, по инициативе Г. Клозе, кларнету была придана бёмовская механика². Это положительно сказалось на качествах инструмента: еще более ровным стал звукоряд, исчезли последние глухие и нестройные ноты, улучшилось легато, расширилось число доступных трелей, тремоло и т. п. Вместе с тем неизбежные изменения системы Бёма, связанные с особенностями строения кларнета, весьма усложнили его левую механику, а в ряде случаев потребовали даже пересмотра привычных аппликатур³.

Следует сказать, что в противовес сфере гобойного исполнительства, где французская и немецкая школы заметно отличались одна от другой, искусство игры на кларнете не знало столь резких различий. Инструменты той и другой систем равно

¹ Современный большой мундштук с соразмерной ему тростью стал употребляться с кларнетом усовершенствованной, простой (не бёмовской) системы, выполненной в 1840 г. бельгийскими мастерами Саксом и Альбертом.

² Такие кларнеты работы Бюффе представлены на ПВМИ № 32, 36, 40.

³ Это долгое время мешало широкому внедрению бёмовского кларнета в практику. Лишь дальнейшее усовершенствование, внесенные в 1867 г. Г. Молленхаузом, а позднее рядом других фирм, привели к некоторой активизации интереса к инструментам французского типа, потеснившим к началу XX века немецкие модели во Франции, Бельгии, Италии, Испании и Америке.

использовались в практике, заявляя о себе лишь некоторыми специфическими особенностями тембра. Так, немецкие инструменты считались более подходящими для страстного эмоционально-приподнятого характера кларнетовых соло в веберовском «Вольном стрелке», чистый же, светлый колорит французских кларнетов скорее соответствовал настроению вступления к вагнеровскому «Парсифалю» или медленной части Четвертой симфонии Бетховена.

Любопытно, что ранние представители обеих школ на протяжении довольно длительного периода значительно отличались друг от друга способом звукоизвлечения. «Немцы» прижимали трость к нижней губе, а «французы» — к верхней. Последние перешли на другую постановку лишь в 1830-х годах.

Но и много позднее, вплоть до нашего века, встречались еще (особенно в Италии) последователи французского метода, продолжавшие во время игры держать мундштук тростью вверх (правда, Мюллер утверждал, что на качество звука это не оказывает существенного воздействия). Музыкальные фирмы производили инструменты обеих систем, причем это касалось не только основного вида, но и всех его модификаций, включая используемые в военных оркестрах и специальные модели для начинающих.

САКСОФОН

В первой половине XIX столетия возникает новая разновидность кларнета — саксофон. Собственно говоря, инструмент этот связан со многими представителями как флейтово-язычкового, так и мундштучного семейств, но наиболее близок кларнету. Саксофон, построенный в 1840-х годах (патент 1846 г.), назван именем своего изобретателя, знаменитого бельгийского инструментального мастера, а также исполнителя-кларнетиста Адольфа Антуана Сакса (1791—1865). Сакс специализировался главным образом на производстве кларнетов и мундштучных инструментов. Ему принадлежит заслуга создания (в 1845 г.) семейства саксгорнов, сыгравшего большую роль в дальнейшем формировании духового оркестра. Приток в европейские духовые оркестры в конце первой половины XIX века хроматических мундштучных инструментов резко нарушил их классические соотношения с флейтовыми и язычковыми. Промежуточным звеном между этими группами и явился саксофон.

Предшественниками нового инструмента называют и кларнет Дефонтенеля (1807 г.), выполненный в S-образной форме с загнутым вперед раструбом и отогнутым мундштуком, а также тенорун Лазаруса (Теноргоон, 1820 г.) с двойным каналом фаготного типа и клювообразным мундштуком с одинарной тростью. Но с саксофоном они имеют лишь отдаленное сходство. Сам Сакс не оставил, к сожалению, никаких сведений

о работе над своим инструментом. Можно лишь предполагать, что это была серия экспериментов по гибридизации медных и деревянных разновидностей и в особенности опыты с кларнетовым мундштуком на офиклейде, близком саксофону своим металлическим стволом с развитой системой клапанов. Замысел Сакса был необычайно смелым. Он поставил своей целью сообщить рогообразному инструменту принцип язычкового звукоизвлечения. Так, широкий пакфонговый¹ или серебряный ствол получил мундштук кларнетового типа с одинарной язычковой тростью. Возникли и специфические закономерности: октавное (а не на дуодециму, как у кларнета) передувание и необходимость столь редкого на металлических инструментах клапанного механизма. В основу его легли бёмовские принципы, заимствованные из бытующих гобойной, флейтовой и кларнетовой конструкций. Специфика саксофона обусловила ряд аппликатурных особенностей. Вот некоторые из них, характерные, по мнению А. Байнса², для инструментов середины XIX века: нормальная аппликатура *в* достигалась при помощи бокового клапана. Боковой клапан *с* служил для быстрой смены *в-с*. Малая пластинка, приводившаяся в действие вторым пальцем, предназначалась для трели *а-в*, а трели с участием *gis* чрезвычайно упрощались при помощи маленького клапана между 5-й и 6-й пластинками (он имелся не на всех инструментах). *Es* улучшалось подключением специального маленького клапана *es* на левой стороне инструмента. Он открывался автоматически при поднятом пятом пальце, причем 5-я пластинка, будучи связанной с пластинкой 6-й, сохраняла тем временем закрытое положение. Такое устройство наличествовало главным образом на инструментах американского производства. Верхний регистр доводился до *f*³ группой из трех боковых клапанов для левой руки и одного — для правой. Эта аппликатура упрощалась дополнительной пластинкой, применяемой в быстрых движениях и арпеджио. Некоторые исполнители при помощи специальных аппликатур и активизации губных усилий продлевали верхний предел диапазона до *g*³. В более поздний период, во второй половине XIX века, на баритоновых саксофонах Саллнера встречался удлиненный раструб, позволяющий достигать нижнего *A*₁. Следует, наконец, отметить, что саксофонный мундштук, сохраняя близость кларнетовому, значительно варьировался в своей внутренней схеме. Его первоначально круглой звуковой камере придавались в поисках оттенков тембра самые разнообразные формы.

Возник своеобразный инструмент с мощным, сочным, несколько прямым звуком, напоминающим виолончельный, но

¹ Пакфонг, называемый также «новое серебро», — сплав меди, никеля и цинка.

² Baines A. *Woodwind Instruments and their History*, p. 146.

сохранившим в то же время специфику духовых тембров. Окраска нижнего регистра напоминает, в частности, унисон кларнета и гобоя. Большая свобода звукоизвлечения обусловила богатство динамических возможностей, но сыграла и роковую роль в судьбе этого благородного инструмента, который в условиях джаза нередко превращался в орудие показных, внешних эффектов: имитации смеха, мяуканья, формального глиссандирования, завываний и других. Технические возможности саксофона были чрезвычайно велики. В этом отношении он не только не уступал кларнету, но превосходил его ровностью звучания во всех регистрах.

Предназначая новый инструмент главным образом для оркестрового музицирования, Сакс изготовил 7 разновидностей саксофона: 1) редко используемый сопранино *in Es* или *in F*, объем $des^1 - ges^1 \rightarrow as^3$; 2) сопрано *in B*, $as \rightarrow es^3$; 3) альт *in Es*, $des \rightarrow as^2$; 4) тенор *in B*, $As \rightarrow es^2$; 5) баритон *in Es*, $Des \rightarrow as^1$; 6) бас *in B*, $As_1 \rightarrow des^1 - es^1$; 7) встречающийся очень редко контрабас *in Es*, $Des_1 \rightarrow ges - as$. Первые два (сопранино и сопрано) совершенно прямые, они выглядят как конические металлические кларнеты, остальные — с загнутыми вперед раструбами и отогнутой вершиной ствола, на которую насаживается мундштук, — напоминают бас-кларнет. Баритон и более низкие инструменты имеют в верхней части однопетельный изгиб.

Достоинства саксофона были признаны сразу. Сохранился, очевидно, даже преувеличенно восторженный отзыв Г. Берлиоза, рассматривавшего его как лучший среди духовых инструментов. Берлиоз ссылался при этом на красоту, разнообразие тембра и огромные технические возможности. Уже через год после оформления патента саксофон проникает в военные оркестры Франции и сразу закрепляется там в качестве ведущего инструмента. Этому примеру последовали и другие страны. Альтовый, теноровый, периодически баритоновый саксофоны получают постоянное место в английских военных оркестрах, саксофонными тембрами (включая даже сопрановый) украсились духовые оркестры Америки. В конечном счете именно из военных оркестров саксофон нашел дорогу в танцевальные ансамбли, и в особенности — в джаз. При этом разновидности инструмента получили явственную индивидуализацию.

Альт, с его ясным, но несколько монотонным звуком, утвердился в качестве ведущего саксофона в ансамбле (обычно состав такого ансамбля — два альтовых и теноровый саксофоны). Теноровый саксофон с его выразительнейшим, чуть хрипловатым, почти говорящим тембром, определился как солирующий инструмент. Близким к нему оказался саксофон-баритон, звук которого является, очевидно, наиболее легким и в то же время объемным среди духовых инструментов столь низкого регистра. И наконец сочные, словно пиццикатные

стаккато басового саксофона, специфичность его своеобразного тона в коротких соло, сделали этот инструмент незаменимым в небольших, характерных ансамблевых эпизодах. Саксофон-сопрано, за очень редкими исключениями (когда к нему обращались особенно искусные исполнители или выдающиеся композиторы), не выдерживал конкуренции с кларнетом и использовался редко. Некоторым изменениям подвергается в джазе и конструкция инструмента: расширяется канал, модифицируется мундштук (форма его звуковой камеры), тембр инструмента становится более открытым. Совершенствуется также механика: вводятся автоматические октавные клапаны, клапаны для верхнего *f*, низкого *b* и коленчатой формы для *gis*. Развивающаяся практика порождает новые типы инструмента. Наиболее известен из них теноровый саксофон «с-мелодия» (*in C*), предназначенный для музыкантов маленьких танцевальных оркестров (на нем можно было играть мелодию по фортепианной партии). Реже встречается «с-сопрано» для дублирования без транспорта гобойной партии в духовом оркестре, а также «f-меццо-сопрано» — одна из адаптаций оригинального альт-саксофона.

Несмотря на множество предположений о блестящем будущем саксофона в оперно-симфоническом оркестре, постоянного места он там не нашел и используется лишь эпизодически.

ФАГОТ

В XIX столетии искусство игры на фаготе развивалось в условиях усиления ранее лишь намечавшегося соперничества между французской и немецкой школами. Каждая из них по-своему определяла как стиль исполнения, так и тип инструмента, которым пользовался музыкант.

Французские и немецкие фаготы различны по конструкции, но более всего — по характеру звучания. Особенности последнего оставались почти неизменными в инструментах французского типа, испытавших со времени Бетховена лишь незначительные преобразования воздухопроводящего канала, игровых отверстий и клапанного механизма. У этого инструмента нежное, деликатное и одновременно суховатое, подчеркнуто носового оттенка звучание, довольно ограниченное в своих возможностях. Суженный канал конической формы, в раструбе инструмента переходящий в цилиндр, не способствует большому динамическому диапазону. Кроме того, в каждом из регистров имеются хронически неустойчивые, зажатые по тембру звуки. Одним из недостатков французских фаготов является также чрезмерная чувствительность к качеству тростей¹.

¹ В настоящее время французские фаготы, кроме Франции, распространены в Испании и частично в Италии. Их в основном изготавливает парижская фирма «Бюффе-Крампон» (основана в 1836 г.).

Немецкий фагот претерпел длительную эволюцию, о которой будет сказано ниже. В своем окончательном варианте он представляет собой инструмент с широким каналом правильной конической формы и совершенным клапанным механизмом. Его яркий, ровный во всех регистрах тон сохраняет свой характер в довольно широких динамических рамках: от относительно сильного форте до нежного пиано. Регистры инструмента лишены ощутимых провалов, интонация устойчива¹.

Решительное преобладание немецкого направления, характерное для нашей эпохи, сложилось не сразу, а в результате длительных и самоотверженных усилий талантливых инструментальных мастеров, создавших совершенные фаготные модели в условиях острой и плодотворной дискуссии со своими французскими оппонентами.

В описываемую нами эпоху соотношение обеих главных фаготных систем было иным. Если немецкая находилась лишь в начальной стадии становления (что, конечно, существенно отражалось на ее роли в музыкальной практике), то французская, уже в основном сложившаяся и довольно совершенная, завоевала ведущее положение в исполнительстве первой трети XIX века. Тому способствовали и французские инструменты работы прославленного парижского мастера Савари-младшего. Продолжая дело своего отца (также известного мастера Савари-старшего, выпускавшего в Париже в 1788—1826 гг. девятиклапанные фаготы и контрафаготы), Савари-младший в 1823 году основал собственную фирму, просуществовавшую до 1850 года. Его инструменты пользовались большой славой. Подобно старинным скрипкам, они долгое время переходили от поколения к поколению и некоторые из них можно было встретить еще в начале XX века². В рассматриваемый период фаготы Савари-младшего имели одиннадцать клапанов и, очевидно, впервые получили используемое и ныне отверстие на эсе, которое способствует извлечению d^1 , и некоторых звуков верхнего регистра. Приблизительно в 1850 году, уже на склоне своей деятельности, Савари снабдил это отверстие специальным клапаном, который при помощи удлиненного стержня управлялся мизинцем левой руки, но мог вводиться в действие и автоматически, одновременно с нажатием клапанов a и c (на малом колене). Это управляющее устройство, несколько видоизмененное в условиях немецкой системы³, стало непременной частью фаготных конструкций. Без него не обходится ни один современный инстру-

¹ В настоящее время фаготы немецкой системы широко используются во всех (за исключением вышеупомянутых) странах мира, включая и СССР.

² Подобные фаготы с девятью клапанами имеются на ПВМИ: № 219, 1163 (соответственно работы Кюсса и Шемеля).

³ Управляется либо специальным клапаном на малом колене для большого пальца левой руки, либо автоматически при нажатии клапана E на нижнем колене.

мент. Таким образом, изобретение Савари получило обобщающее значение для обеих — французской и немецкой — систем строения фагота. В свое время фаготы Савари-младшего в несколько модернизированном виде (с двенадцатью, пятнадцатью и шестнадцатью клапанами) были скопированы лондонской фирмой «Кей и К°» (1807—1853)¹.

Конструктивные преобразования, захватившие в середине века флейту, гобой и кларнет, не могли не затронуть и фагот. К нему обращаются известные конструкторы А. Бюффе (1831—1885) и Ф. Триеберт (1813—1878). Их шестнадцати- и девятнадцатиклапанные фаготы, оснащенные по предложению профессора Парижской консерватории Е. Жанкура (1815—1900) кольцевыми клапанами-«очками» для подстройки и усовершенствования ряда аппликатур, имели довольно широкое распространение.

Одним из известных экспериментов Триеберта была попытка применения к фаготу системы Бёма, предпринятая в 1850 году по предложению парижского исполнителя А. Марцолли. В соответствии с принципами этой системы, все отверстия на стволе инструмента были размещены в строгом согласии с акустическими требованиями и снабжены соответствующим клапанным механизмом. Возникшая модель отличалась невероятной сложностью конструкции и бедностью тона. Бёмовский фагот Триеберта широкого распространения в исполнительской практике не получил. Неудачными оказались и другие попытки использования системы Бёма в конструкции фагота, в частности опыты немецкого мастера Х. Хазенеера из Кобленца (1835—1921), много работавшего в этом направлении и завоевавшего известность благодаря своим контрафаготам, близким по своей конструкции принципам Бёма.

Недостатки классических французских фаготов в 1820—1830-х годах были, однако, еще слишком велики. Наиболее чувствительным из них являлась неточность интонации, но особенно — неустойчивость звуков *ля*, в двух средних октавах склонных к повышению. Этот порок, частично сохранившийся даже в современных инструментах французской системы, был в XIX столетии буквально камнем преткновения для исполнителей, преодолевавших его лишь путем нескончаемых упражнений. В конечном счете это переросло рамки частной проблемы: на фоне общего, довольно уже высокого уровня камерного, оркестрового, оперного музицирования бесконечные срывы и фальшивые звукоизвлечения выглядели досадными «кляксами», нередко сводившими на нет усилия целых коллективов.

Начиная с 1825 года на базе инструментальной фабрики Шотта на Майнце («Б. Шотт и сын», основана в 1780 г.) усо-

¹ Фаготы такого типа имеются на ПВМИ: № 1165 (работы Шемеля), 1354 и 1299 (работы Ульмана), 1297 (работы Готро), 862, 1166 и др.

вершенствованием фагота занялся известный исполнитель-фаготист, капельмейстер и придворный камер-музыкант в Нассау Карл Альменредер (1786—1843). В результате его усилий классический, эпохи Бетховена, инструмент рубежа XVIII—XIX столетий был коренным образом реформирован: возникла новая модель чисто немецкой системы, принятая за основу и доведенная до высокого совершенства знаменитой фирмой «Геккель». Собственно говоря, замечательные геккелевские образцы, ныне не превзойденные в практике фаготного строительства, ведут свое происхождение от ранних работ Альменредера.

Альменредер начал с интонации. Причину неустойчивости звуков *ля* он усмотрел в неудачном расположении на нижнем колене («сапоге») VI игрового отверстия и заменил его двумя, высверленными приблизительно на 180—220 мм ниже по направлению к малому каналу. Оба они прикрывались одновременно при помощи длинного клапана с двумя подушками на рычаге. Кроме того Альменредер усовершенствовал нижний регистр, добавив отсутствовавший открытый клапан B_1 (на раструбе) и характерные для немецкого фагота дублирующие *Fis* и *As*, а также предпринял пересмотр всего механизма, подвергнув скрупулезной коррекции положение и размер каждого отверстия и клапана. Таким образом был создан известный «фагот Альменредера» — шестнадцатиклапанный инструмент, устойчивостью интонации не уступавший флейте, гобою, кларнету¹.

Пострадало, однако, качество звука. Он приобрел жесткость, даже резкость, заставлявшие, нередко с сожалением, вспоминать о мягком, изысканном тембре менее совершенных по конструкции классических девятиклапанных моделей. Возникла необходимость устранить дефекты звучания, сохранив при этом достигнутые технические преимущества. Данная проблема была решена фирмой «Геккель» в результате упорного труда двух поколений этой династии выдающихся деятелей инструментального, в первую очередь — фаготного строительства².

Основное внимание уделено уточнению конической формы воздухопроводящего канала. Этот филигранный в своих деталях процесс был длительным, связанным со всеми этапами становления совершенной геккелевской модели. Что же касается преобразований механизма, то еще при жизни Альменредера, в 1843 году, отверстие *в* было передвинуто к тыльной части нижнего колена и снабжено клапаном, управляемым как большим пальцем правой руки, так и ее безымянным пальцем (при помощи рычага, проходящего сквозь колено). Отверстие *Е*, закрывавшееся непосредственно большим пальцем правой руки,

¹ Ранний образец (с девятнадцатью клапанами) системы Альменредера работы Геккеля представлен на ПВМИ под № 57.

² Подробно об эволюции модели Альменредера — Геккеля см.: *Carse A. Musical wind Instruments. London, 1939, p. 196—198.*

также несколько изменило свое местоположение, расширилось и было снабжено крупным чашеобразным клапаном, надежно обеспечивающим его прикрытие. В конце 1840 — начале 1850-х годов Геккель модернизирует механизм своих фаготов: взамен старинных плоских клапанов, установленных на медных «седлышках», появились чашеобразные на колонках. Использование стержневых осей значительно улучшило эффективность клапанного механизма.

Эти серьезные конструктивные нововведения явились характерной особенностью уже ранних геккелевских моделей и сохраняются до наших дней. Хотя проблема коренного улучшения тембра ими полностью еще не была решена, возможности новых инструментов (особенно по линии интонационной и динамической), безусловно, обогатились, и это сразу же выделило их на общем фоне фаготного строительства первой половины века. Система Геккеля приобрела большой авторитет, и ряд известных европейских фаготных фирм практически поставил в центр своей деятельности воспроизведение его моделей¹.

В то время как французская и немецкая системы, отесняя одна другую, совершенствовались каждая в намеченном направлении, Австрия культивировала свой собственный фаготный тип, так называемый венский фагот, наиболее ярко представленный работами фирмы «Циглер и сын» (1852—1878)², Иоганна Штеле (1840—1855), Карла Штехера (с 1865) и других. Подобно геккелевским, венские фаготы сохранили позицию клапана нижнего *Es* (для мизинца левой руки), позднее получили клапан *Cis* (для того же пальца), имели дублированные *Fis* и *Gis* на нижнем колене. Вместе с тем капал венского фагота следовал французским образцам: он был коническим лишь до раструба, которому придавалась цилиндрическая форма, клапан *B₁* был закрытым, малое колено при помощи зубчатой рейки и специального колена делалось раздвижным, что способствовало плавной настройке. Несмотря на это бесспорное преимущество, а также довольно выразительный мягкий тембр, венские фаготы в конечном счете не выдержали конкуренции немецких инструментов Геккеля и приблизительно в середине второй половины XIX столетия были окончательно ими вытеснены.

¹ Изготовлением таких инструментов с большим успехом занимались столь видные фирмы, как «Колерт и сын» (Гразлиц, основана в 1840 г.), «Молленхауэр и сын» (Фулда, 1822, 1864 гг.); «Оскар Адлер» (Маркнойкирхен, 1885 г.), а также современные: «Братья Мени» (Маркнойкирхен), «Хюллер» и др. Отдельные их образцы подчас не уступали геккелевским. По образцам Геккеля строятся и фаготы, изготавливаемые в нашей стране Ленинградским государственным заводом духовых инструментов.

² В скобках указаны периоды деятельности фирм.

В течение первой половины XIX столетия общая эволюция духового инструментария, и в особенности фагота, усовершенствованного Геккелем, затронула и контрафагот. Внимание к нему было привлечено и в связи с требованиями партитур нового времени, все более расширявших диапазон оркестра, вплоть до нижних границ фортепианных и органнх звучаний. Овладение столь низкими частотами в пределах регистра язычкового духового инструмента было, конечно, делом весьма сложным. Трудность задачи заключалась не столько в продлении диапазона — уже ранний, упоминаемый Преториусом контрафагот Ханса Шрайбера достигал «16-футового C » (то есть C_2 по звучанию). Основную проблему представляла модернизация архаической механики этого крайне неуклюжего инструмента, уточнение его интонации и совершенствование тембра. Старые франко-бельгийские контрафаготы (длиною около 6 футов и 9 дюймов и нижней границей диапазона C_2) имели гулкий, ревуший звук и лишь несколько интонационно-устойчивых тонов. Другая конструкция — контрабасофон Х. Хазенеера — имела значительно более широкий, чем у обычного контрафагота, канал и соответственно увеличенные пальцевые отверстия. Звук же оставался грубым и громким, пиано — трудноисполнимым¹.

Геккель создал новую, вошедшую в обиход и используемую до сегодняшнего дня конструкцию контрафагота. Следует подчеркнуть, что хотя контрафагот Геккеля воспринял некоторые особенности французской и немецкой фаготной клапанной систем, он никоим образом не является увеличенной копией фагота (как, допустим, геккельфон-гобой), и прежде всего потому, что отверстия на его стволе размещены, в подавляющем большинстве, на акустически правильных позициях. Отсюда — обилие клапанов, снабженных длинными осями. Близость фаготу проявляется в сохранении свойственных фаготным конструкциям длинных, глубоких сверлений для отверстий левой руки.

Новый контрафагот имел и другие конструктивные отличия от фагота. Ему не были приданы ни эсный клапан, ни клапаны для верхних a и c . Вместо них — два октавных клапана для большого пальца левой руки, из которых нижний используется от G до c^1 (по записи, но звучит октавой ниже) и от as^1 вверх; верхний — от d^1 до g^1 (cis^1 лучше извлекать без участия октавных клапанов нажатием нижнего f и открыванием среднего cis). Аппликатура верхнего регистра более проста, нежели у фагота. Вместо сложных пальцевых комбинаций весь участок выше f^1 извлекается по принципу натурального звукоряда: как

¹ Образец старого догеккелевского контрафагота с шестью клапанами демонстрируется на ПВМИ, № 1162.

вторые гармоники от соответствующих тонов, выше b^1 — как третьей гармоники, c^2 легко воспроизводится в качестве четвертой гармоники. Нижний предел инструмента с обычным деревянным раструбом — C_1 по написанию (звучит C_2), однако в практике требуются нередко более низкие звуки, для которых предназначается специальный удлиненный металлический раструб, продлевающий диапазон до A_2 . Конструкция Геккеля фактически преодолела интонационные недостатки старого контрафагота, а кроме того внесла теплоту и мягкость в его тембр. Уязвимым местом остается недостаточная сила звука: лишь в нижней квинте своего объема контрафагот позволяет добиваться несколько большей динамики (превышающей *mp*). Значительно обогатился контрафагот Геккеля и в техническом отношении. Он приобрел гибкость, даже беглость, позволяющую исполнение довольно подвижных восходящих пассажей (вместе с виолончелями и контрабасами, например в Первом концерте С. Прокофьева для фортепиано с оркестром)¹.

В начале 1860-х годов² французский военный капельмейстер В. Саррюс в содружестве с инструментальным мастером П. Готро создал новый язычковый инструмент с двойной тростью, получивший по имени своего изобретателя название сарюсофон (*фр.* *sarrusophone*; *итал.* *sarrusofono*; *нем.* *Sarrusophon*). Он имел металлический (латунный) ствол конической формы и 18 прикрытых круглыми клапанами отверстий, расположенных в строгом соответствии с принципами Бёма. Сарюсофон возник сразу в шести разновидностях: сопрановый *in B*, альтовый *in E*, теноровый *in B*, баритоновый *in E*, басовый *in B*, контрабасовый *in Es* и *in C*. Сопрановый инструмент прямой; альтовый, теноровый, баритоновый — с загнутым раструбом, басовый по форме близок контрафаготу.

Сарюсофоны (особенно басовый), с их довольно сильным, хриловатым звуком, получили применение в военных духовых оркестрах, где нежные гобойные и фаготные тембры обычно теряются. В симфонических оркестрах басовый сарюсофон иногда заменяет контрафагот (главным образом, в партитурах французских авторов), но в целом этот инструмент не вышел за пределы Франции, где до сих пор активно используется в военно-духовом музицировании³.

ХРОМАТИЗАЦИЯ МУНДШТУЧНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В этом разделе речь пойдет обо всем семействе мундштучных, за исключением, разумеется, тромбона, обладающего, как известно, хроматическими возможностями с момента возникно-

¹ Контрафаготы Геккеля показаны на ПВМИ (№ 59 и 1234).

² Сведения здесь расходятся: одни называют 1856 г., другие — 1863 г.

³ Басовый и контрабасовый сарюсофоны показаны на ПВМИ (№ 56, 55).

вения. Исходным этапом следует считать хроматизацию валторны (рога) и трубы, послужившую образцом и эталоном аналогичных преобразований всех других представителей мундштучного семейства.

Новая эра валторны (как и трубы) наступила во втором десятилетии XIX века, когда Г. Штёльцелем и Ф. Блюмелем была изобретена вентильная система (патент 1818 г.). Собственно говоря, вся предшествующая эволюция инструмента неуклонно вела к идее расширения его хроматических возможностей. Общее развитие музыкальной культуры, связанное с ним усложнение оркестрового стиля, прогресс сольного исполнительства входили все в большее противоречие с неуклюжей системой крон и инвенций, резко ограничивающих музыкально-исполнительские возможности рога. Как мы знаем, страдала многими недостатками и методика ручной хроматизации, предложенная Гампелем. Изобретение вентили внесло подлинный переворот в эту сферу.

Вентиль — специальный механизм для мгновенного изменения длины ствола инструмента. Такое изменение достигается подключением вмонтированных в инструмент дополнительных трубок, удлиняющих путь воздушного столба. Вентиль представляет собой замкнутый цилиндр с двумя сквозными боковыми отверстиями, одно из которых направляет воздух в дополнительные трубки, другое — в основной канал. Специальный клапан внутри цилиндра, приводимый в действие клавишей, открывает то или иное из отверстий, изменяя, таким образом, строй инструмента. Вентили сразу же возникли в двух видах: 1) вентили прямолинейного, вертикального действия (помповые или пистонные) — с вертикальным цилиндром и нажимным пистоном и 2) вращающиеся, «горизонтального действия» — с плоским барабаном-цилиндром, внутри которого и поворачивается клапан. И те и другие равно проникли в практику: помповые — во Франции, Бельгии, Англии и Соединенных Штатах¹, вращающиеся — в Германии и России. Вряд ли целесообразно более подробно останавливаться на устройстве вентильной системы или истории ее изобретения, сравнительно полно освещенных в литературе².

По имеющимся данным вентильный рог возник после 1816 года, сначала с двумя, а несколько позже, с 1830 года, — с тремя вентильми. Поскольку правая рука исполнителя была занята раструбом, вентильная клавиатура предназначалась для левой руки. В дальнейшем это положение закрепилось. Ранние

¹ В Англии и США нередко применяются вращающиеся вентили.

² Карс А. История оркестровки. М., 1932; Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Л., 1950; Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр, т. П. М., 1953; Модр А. Музыкальные инструменты, М., 1959; Усов Ю. Труба. М., 1966; Буяновский В. Валторна. М., 1971 и др.

образцы такого рода как бы соединяли два натуральных инструмента разных строев в один. Чаще всего это были инструменты в строе *B*, оснащенные дополнительными трубками для переключения в *F*. Позднее, с последней трети XIX века, такие инструменты стали выполняться в основных строях *F* или *E* (альтовые).

Исполнители, вместо того чтобы, как прежде, менять кроны, стали пользоваться вентилями: включив нужный строй, они играли свои партии как на ручном роге, обращаясь к вентиляльной технике лишь при очередной быстрой смене тональности. Таким образом, ручная техника не исчезла с появлением вентиляльной, а некоторое время еще совмещалась с ней, создавая своеобразный смешанный стиль игры.

Механизм для включения двух основных тональных дуг инструмента был устроен таким образом, что давал еще и некоторые близкие тональности. Так, рог *in F* мог переключаться еще в *Es* и *E*, а одновременное включение обеих дуг давало *D*. В результате использования вентиляльной техники стало возможным не только транспонирование всей натуральной шкалы (как с помощью инвенций), но и повышение или понижение отдельных звуков. Если раньше тональную ограниченность валторн пытались восполнить тем, что делили их партии на разные голоса (например, звук *ми*, отсутствующий у инструмента *in F*, поручался инструменту *in E*), то теперь широкие возможности перестройки устранили все эти неудобства. Например, последование, приведенное в примере 43 (а) включением вентиля, понижающего строй на полутон, мгновенно превращается во второе (б); включение вентиля, понижающего строй на целый тон, превращает его в третье (в), а с помощью одновременного включения обоих вентиляей получают четвертое последование (г); исполнитель же все это время практически извлекает лишь одни и те же натуральные тоны.



Пользуясь вентиляльной системой, можно было, не меняя положения губ, на каждый из этих натуральных тонов (обозначены штилями, направленными вверх) получить следующие тоны (обозначены штилями вниз; цифры над нотной строкой указывают, какие ventили включены при извлечении каждого из них):



Таким образом механизм изменения тонов превратился для исполнителя фактически в своеобразную клавиатуру. С устройством же третьего вентиля, с тональной дугой в 1,5 тона, появилась возможность получить хроматическую шкалу от *фа-диез*¹ до *до*³ (по написанию). Практически три вентиля действуют следующим образом: 1-й (включающий виток длиной в 1/8 основного канала) понижает строй на целый тон, 2-й (1/15 основного канала) — на полутон, 3-й (1/5 канала) — на полтора тона. Обычно смещение на полтора тона достигается одновременным нажатием 1-го и 2-го вентиля, 3-й же используется в комбинациях с одним из них или обоими вместе, главным образом при звукоизвлечениях в нижнем регистре, когда заполняются свойственные этому регистру большие пробелы между натуральными тонами.



Конструкция первых вентилях не была совершенной. Изобилие узких колец с острыми стыками отрицательно влияло на проходивший сквозь них столб воздуха, а это приводило к дефектам строя и звука. Имелись сложности и более серьезные, связанные непосредственно с вентиляльной системой в целом. Суть заключалась в том, что комбинации вентилях, используемые при звукоизвлечении, нарушали необходимые теоретически обоснованные пропорции длины воздушного столба. Действительно, если исходить из приведенных соотношений, то для понижения на один тон (достигаемого, как известно, нажатием 1-го вентиля) 4-футовый канал нужно удлинить на 1/8, то есть добавить к нему 6 дюймов. После этого нажатие 2-го вентиля, включающего, как известно, дополнительно 1/15 длины основного канала, должно дать понижение еще на полтона. Однако звук получается фальшивым, ибо протяженность воздушного столба, полученного с участием 1-го вентиля, составляет теперь не 4 фута, а 4 фута и 6 дюймов и, стало быть, дополнительные трубки 2-го вентиля уже не составляют 1/15 этой новой длины. Дефект еще более увеличивается с введением в действие 3-го, а позднее и 4-го вентилях¹.

¹ К. Закс показывает несоответствия, возникающие в такой ситуации. При включении двух первых вентилях длина воздушного столба должна составить $1 + \frac{1}{8} + \frac{1}{15} = \frac{143}{120}$. Если добавить еще третий вентиль (1/5), то длина столба увеличивается не на $\frac{1}{5}$ от $\frac{143}{120}$, что составило бы $\frac{143}{120 \times 5} = \frac{143}{600}$

Для уточнения строя возникло бесконечное количество систем автоматической коррекции. Наиболее эффективна и принята в практике система укорачивающих вентиляй. Такие вентиля отключали трубки и тем укорачивали воздушный столб, что вызывало соответственное повышение тона. Благодаря этому погрешности строя в значительной степени устранились. Кроме того, ввод в механизм инструмента вентиляй укорачивающего типа (повышающих) приводил к сокращению числа и протяженности дополнительных трубок, что выгодно сказывалось на конструкции валторны, уменьшая ее вес.

Несмотря на возросшие возможности вентиляльных инструментов, по сравнению с натуральными, их недостатки, касающиеся интонационной и тембровой сторон, были еще весьма значительны. В Германии, например, вплоть до 1850 года, ряд партитур предусматривал наличие наряду с вентиляльным рогом натурального — для особо ответственных (художественных) эпизодов, требующих чистоты и характерности тембра.

НОВЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ МУНДШТУЧНЫХ

Изобретение вентиляй не только расширило возможности валторны и трубы, но открыло путь для создания целой группы новых представителей мундштучного семейства. Речь пойдет о духовых вентиляльных инструментах, возникших в XIX столетии и нашедших свое применение главным образом в военных и духовых, а в ряде случаев в симфонических либо оперных оркестрах. С последними более всего связана туба и так называемая вагнеровская туба, используемая в оперном оркестре и совершенно не связанная с духовым. Оба эти инструмента появились в значительной степени под влиянием складывавшейся системы вентиляй, но в то же время имели свои корни и в прошлом. Предком вагнеровской тубы был бюгельгорн XVIII столетия, а тубы — серпент конца XVI века.

Берлиоз называет тембр серпента «варварским» и уподобляет его «устрашающему пению хора в *Dies irae*. Здесь его

от общей длины, а только на $\frac{1}{5} = \frac{120}{600}$ от длины главного канала, то есть укорачивается по сравнению с реально требуемым на $\frac{23}{600}$. Это составляет $\frac{1}{4}$ тона.

При четырех вентилях положение еще более неудобное. Их одновременное включение должно было бы понизить звучание на 5,5 тонов (т. е. на большую септиму). Однако при получающейся в результате такого включения общей длине канала погрешность против необходимой по законам акустики составит более одного тона, и прозвучит нечто среднее между малой и большой секстами (*Sachs K. Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, S. 279).

(серпента.— С. Л.) холодный, вызывающий содрогание рев вполне уместен... К тому же он плохо сочетается с другими оркестровыми тембрами и человеческими голосами»¹.

Попытки усовершенствования серпента были, таким образом, неизбежны. Примечательно, что они в большой степени отразили — и в этом закономерность исторической эволюции — процесс перерождения средневекового поммера (бомбарды) в фагот. И там и здесь идея трансформации заключалась в изменении формы конического канала: змеевидный серпент (как и более 250 лет назад прямой басовый поммер) получил U-образный фаготный ствол. Заслуга этого изобретения принадлежит итальянскому оркестровому музыканту — «серпентисту» Ж. Режибо из французского города Лилля, который впервые построил серпент в форме фагота из трех составных частей. (Характеристика инструмента содержится в объявлении, помещенном в «Музыкальном календаре Фремера» за 1789 год.)

Вскоре французский музыкант А. Фришо, проживавший в Лондоне, изобрел аналогичный инструмент, названный им басгорном², а английский мастер Ж. Астор выполнил его из металла³. С тех пор обычным материалом для басгорна стала красная или желтая медь, крайне редко применялось дерево (с медной инкрустацией). Басгорн Фришо—Астора, известный в Европе под названием английский басгорн (*Englisches Basshorn*), имел, как уже говорилось, U-образную фаготную форму, длинный эс, на который надевался валторниновый мундштук в виде чаши, 9 игровых отверстий. Первоначально два из них (*cis* и *fis*) прикрывались клапанами, несколько позднее число клапанов увеличилось до четырех (добавились еще *dis* и *h*). Объем басгорна: *C—g*¹, обычный строй инструмента *in B* (в военной музыке применялись *in E* и *in F*). Несмотря на существенные недостатки — грубое звучание и плохую интонацию, — он продержался в военных оркестрах приблизительно до 1830-х годов.

Фришо продолжал совершенствовать свой инструмент: внес в него некоторые изменения, в частности удлинил ствол дополнительными дугами и применил новый мундштук (серпента или трубы). Этот инструмент в 1806 году получил название «басовый рог» (*Basse-cor*). Однако комиссия профессоров Парижской консерватории, ознакомившаяся с ним, уточнила название, указав в patente в 1810 году — басовая труба (*Bass-trompette*), что и закрепилось в дальнейшем. Басовая труба Фришо приобрела некоторое распространение, она использова-

¹ Берлиоз Г. Большой трактат, т. 2, с. 435.

² Существуют разные версии относительно даты изобретения басгорна: 1790 и 1800 гг.

³ По третьей версии в 1880 г. был изобретен металлический басгорн.

лась в концертной практике (*in D*), в церковной (*in Cis*), в воспной (*in C*).

Дальнейшим усовершенствованием английского басгорна явился хроматический басгорн (*Chromatische Basshorn*) Г. Стрейтвольфа из Геттингена (1826 г.). Он имел металлический раструб, изогнутый эс с чашеобразным мундштуком, 2 открытых отверстия и 10 прикрытых клапанами. Изменения канала придали силу и чистоту тона. Благодаря дополнительным клапанам увеличился диапазон инструмента, охвативший теперь более трех октав: $A_1-B_1 \rightarrow h^1$.

Нет возможности описать все многочисленные виды вертикальных (фаготного типа) серпентов, появившихся в большом числе в первой половине XIX века. Некоторые из них получили оригинальное оформление — декоративные раструбы в форме головы дракона, иногда даже с болтающимся языком. Под разными наименованиями они распространились в Европе. Перечислим наиболее известные: в Англии — хиберникоп, серпент-кленд; во Франции — серпент-Пифо, серпент-Форвелль, опибаритон, опимонокленд; в Германии — хроматический басгорн, бас-эфониум, русский фагот¹. Все они, очевидно, были схожи между собой, и потому мы можем судить о них по описанию русского фагота, сделанному Берлиозом, который, указывая на бесхарактерный тембр, неустойчивость интонации инструмента, заметил, что его можно было бы «без малейшего ущерба для искусства вычеркнуть из состава семьи духовых...»². Кажется, поиски, идущие от серпента, зашли в тупик. Однако путь к басовому духовому инструменту, который мог бы ответить растущим требованиям нового оркестрового творчества, был еще далеко не завершен.

В это время в России складывалось другое направление конструктивных поисков. Совместно с существующим, оно намного приблизило решение проблемы. Чтобы проследить ход процесса, обратимся в недалекое прошлое.

Как уже говорилось, в связи с развитием инструментария во второй половине XVIII века³ клапаны Кёльбеля не определили путей развития собственно валторны, ибо клапанные отверстия, просверленные им в стенках инструмента, губительно повлияли на характер звука.

По той же причине не имела успеха и сорок лет спустя в 1801 году попытка венского трубача А. Вейдингера создать клапанную трубу. Однако эти опыты сыграли важную роль, положив начало формированию самостоятельной ветви мундштучных духовых. Речь идет о так называемых бюгельгорнах:

¹ Басгорн — русский фагот работы Пеце и Коллина представлен на ПВМИ (№ 582).

² Берлиоз Г. Большой трактат, т. 2, с. 435

³ Левин С. Духовые инструменты, ч. 1-я, с. 196.

широкомензурных инструментах с клапанами, получивших распространение в духовых оркестрах.

Около 1800 года сигнальные рога ганноверской и английской легкой кавалерии приобрели форму изогнутой трубы. Существует версия, что дирижер оркестра дублинской милиции Джозеф Холлидэй, экспериментируя с таким рогом, просверлил в его канале отверстие и обнаружил, что это изменило высоту тона инструмента. Исходя из этого, Холлидэй сконструировал и в 1810 году запатентовал рог с пятью закрытыми клапанами под названием клаппенгорн — клапанный рог (Klappenhorn или key bugle). На этом инструменте возможен был полный хроматический звукоряд в объеме $c^1 \rightarrow c^3$ ¹.

По имеющимся сведениям, Холлидэй вскоре продал свой патент дублинскому мастеру Метью Пейзу, который изготовил клапанный рог специально для подарка главнокомандующему британской армией герцогу Кентскому. Инструмент был дополнен шестым открытым клапаном, расположенным возле рас-труба, и в течение дальнейшего времени еще двумя-тремя клапанами для трелей. Однако использовались практически лишь шесть клапанов. В таком своем виде клапанный рог Холлидэя получил наибольшую известность под новым названием — кентгорн (kenthorn). Он строился обычно *in C*, но имел дополнительные трубки для перевода *in B*.

В руках хорошего музыканта кентгорн обладал большими возможностями и, как первый пригодный для полноценного воспроизведения мелодии медный духовой дискантовый инструмент, стал весьма популярен в сольных партиях, пока в середине века его не заменил корнет, речь о котором пойдет ниже. Кентгорн был широко распространен в Европе в период окончания наполеоновских войн.

В 1817 году известный парижский мастер Ж. Алари-Асте построил целую серию клапанных рогов, важнейшим из которых стал басовый вид — офиклеид (*франц.* — ophiclède, *нем.* — Ophikleid). Его изобретение явилось поворотным пунктом в эволюции духовых басовых видов. Этим инструментом, с одной стороны, завершились поиски путей усовершенствования старинного серпента, с другой стороны, в конструкции офиклеида получила яркое выражение идея бюгельгорнов — снабженных клапанами почтовых рожков. Офиклеид сохранил U-образную фаготную форму басгорна. Первоначальный материал — дерево — вскоре был заменен металлом (вспомним басгорн Фришо). Конический канал в верхней узкой части отгибается в виде эса, и туда вставляется чашеобразный мундштук. Раньше офиклеиды имели 6 игровых отверстий и четыре клапана (типа используемых на деревянных духовых), однако для

¹ На ПВМИ демонстрируются клаппенгорны № 1184, 1174, 571, 1177, 570, 1173, 1179, 1180.

зрелого типа инструмента характерны одиннадцать крупных клапанов, прикрывающих большие отверстия, доступен полный хроматический звукоряд. Использовались офиклейды нескольких разновидностей: альтовый *in F* (объем $E \rightarrow c^2$) или *in Es* ($D \rightarrow b^1$), баритоновый *in C* ($H_1 \rightarrow c^2$) или *in B* ($A_1 \rightarrow b^1$) и басовый *in F* ($E_1 \rightarrow c^1$) или *in Es* ($D_1 \rightarrow b$). Известен еще офиклейд, применявшийся под названием альтового главным образом во Франции и представлявший собой, по сути дела, дискантовую разновидность инструмента. Баритоновые офиклейды включались в состав духовых оркестров вплоть до последней четверти XIX века. Что же касается басового офиклейда, то, получив значительно более широкие возможности, чем серпент или басгорн, он вскоре заменил их в симфонических и оперных оркестрах, где использовался в ансамбле с тромбонами. Успеху офиклейда способствовало удачное его применение в опере Г. Спонтини «Олимпия» (1819 г.). В 1820 году В. Ридлем из Вены был изготовлен басовый офиклейд с двенадцатью клапанами, не нашедший широкого применения в практике¹ и известный главным образом тем, что ему впервые было присвоено наименование бомбардон. Оно впоследствии прилагалось ко многим духовым басовым инструментам².

Несмотря на бесспорные преимущества по сравнению с серпентом и басгорном, офиклейд страдал еще многими недостатками. Неровность тембра (при полноте и глубине нижнего регистра, грубости среднего и резкости верхнего), неустойчивость интонации вынуждали к дальнейшим поискам, в результате которых уже во второй половине XIX столетия началось вытеснение офиклейда тубой. Однако в церковном музицировании Франции, а также в ряде оркестров Италии и Южной Америки офиклейд сохраняется до наших дней³.

Итак, изобретение офиклейда явилось определенным этапом эволюции духовых басовых видов. Однако это был этап промежуточный. Чтобы охватить процесс в целом, нам придется несколько отклониться в сторону, ибо в описываемый период в главное русло инструментальной эволюции влилась новая ее ветвь, связанная с изобретением вентиляей. Ее истоки, как и прежде, при разработке клапанной механики у медных инструментов восходят к почтовому рожку. В середине 1820-х годов Г. Спонтини, служивший главным капельмейстером при дворе короля Пруссии, переслал в Париж несколько немецких духо-

¹ Его мощное звучание иногда использовалось в духовых военных оркестрах Франции и Германии в качестве басовой опоры.

² Так, например, десять лет спустя тот же автор под тем же названием изготовил большой клапанный тромбон. Г. Берлиоз в «Большом трактате» (с. 426) описывает бомбардон как инструмент, близкий офиклейду, но вместо клапанов снабженный пятью вентилями.

³ Офиклейды показаны на ПВМИ: 2296 (работы Лаббайе), 111 (работы Квеснона).

вых инструментов с вентилями. Это послужило как бы сигналом для французских мастеров, направивших усилия в эту сферу. В 1828 году Ж. Алари присоединил к французскому почтовому рожку сначала два вентиля, а затем целую систему трубок и крон, которые могли изменять строй от *C* до *E* и даже ниже. Развитие нового инструмента было быстрым, и уже в начале 1830-х годов К. Эмбах в Амстердаме, Д. Кёлер, братья Ш. и Ф. Пейо в Лондоне начали производить инструмент, впоследствии ставший известным под многими наименованиями: корнет¹, корнет-а-пистон, *Pumpventilkornett*, *Cornet'a cylindres*, трехвентильный корнет и, наконец, упрощенный пистон. Таким образом, этот по своим функциям и музыкальным возможностям ближайший родственник трубы ведет свое начало от рожков и является результатом их эволюции.

Думается, что если бы в первой трети XIX века уже существовала короткая труба *in B*, то надобность в корнете не возникла бы, ибо объем корнета *in B* и система записи таковы же, как и у этой трубы. По своей форме корнеты обычно также близки трубе, хотя встречаются и инструменты, похожие на валторну. Канал же корнета преимущественно конический (лишь в его середине имеется небольшой цилиндрический участок), отсюда и особенности звучания — несколько матового, не столь яркого, но более певучего, чем у трубы.

Говоря о ранней форме корнета-рожка с пистонами, отличающегося от зрелых типов инструмента с более широкой меззурой, Берлиоз отмечал несомненный прогресс по сравнению с клапанными рожками. Вместе с тем, он указывает на отсутствие благородства в тембре, хотя и оговаривается, что «у талантливого исполнителя этот тембр может заметно измениться к лучшему»². Несмотря на оттенок вульгарности, часто приписываемый корнету, попытки замены его трубой не оправдали себя, ибо тембр корнета своеобразен и, очевидно, невосполним. Обычно используются три разновидности инструмента: сопрановый *in B*, реже *in C*, иногда (главным образом во Франции) — *in A*, с диапазоном $fis \rightarrow c^3$; малый *in Es* ($a \rightarrow e^3$); альтовый *in F* или *in Es* ($H \rightarrow f^2$ или $A \rightarrow e^2$).

Корнеты предназначались для исполнения мелодических партий и получили широкое распространение в духовых оркестрах, сольно-концертной практике. Нашли свое место они также и в симфонических, оперных, балетных партитурах. Многие из первых исполнителей на корнете играли прежде на рогах. Благодаря этой связи рога и корнета, последний, вероятно, и сохранил удлиненные кроны и почти конический мундштук, влиявшие на качество звука. В дальнейшем корнет все более приближа-

¹ Его не следует путать с европейским корнетом (цимбом) XI—XVIII столетий.

² Берлиоз Г. Большой трактат, с. 422.

ется к характеру трубного исполнительства: низко настроенные инструменты ранней поры сменяются высокими (*in C* или *in B*), лучшие отвечающими требованиям новой концертной практики. Играть на них стали трубачи. Пионером здесь был Ж. Б. Арбан, автор универсальной школы для корнета, вслед за ним выдвинулись и другие популярные исполнители.

Как видно, применение вентилей к инструментам сопрановых регистров привело сразу же к положительным результатам: рождение корнета стало одним из значительных свершений инструментальной реформы. Иначе обстояло дело в басовой сфере. Замена серпента, басгорня, офиклеида их вентильными эквивалентами оказалось процессом более сложным и разветвленным. Попробуем очертить главную линию эволюции. О наиболее ранних инструментах этого рода мало что известно. В Прейскурант духовых инструментов фирмы «Шотт и сыновья» (Майнц, 1826 г.) включен только один представитель вентильных — труба. Через два года (1828 г.) берлинская фирма «Штёльцель» добавляет к ней басгорнь либо бастромпет *in F* или *in E* и теноргорнь или тенортромпет *in B*, практически равнозначные более поздним — малому басу *in F* или *in E* и баритону. Особого внимания эти инструменты не привлекли.

Первым серьезным шагом на пути создания мощного и достаточно гибкого духового басового инструмента явилось изобретение в 1835 году¹ басовой тубы *in F*. Его авторами были В. Випрехт — шеф и капельмейстер прусских военных оркестров и мастер музыкальных инструментов К. Мориц из Берлина, известные еще и в связи с усовершенствованием берлинского пистонного клапана. Випрехт и раньше, в 1829 году, правда без особого успеха, пытался ввести вентильные инструменты (в частности тенорбасгорнь *in B* с тремя вентильями) в оркестр прусской драгунской гвардии. Металлическая (медная, позднее из латуниной жести) басовая туба (нем. — *Basstuba*) Випрехта-Морица была задумана практически как усовершенствование басового офиклеида, двенадцать клапанов которого были заменены пятью вентильями (пятым был квартвентиль, дававший понижение диапазона на кварту)². Берлиоз соответственно и характеризует ее как «род бомбардона» с усовершенствованным механизмом³.

Вентильное устройство функционировало следующим образом: *F* извлекалось без участия вентилей; *E* — нажатием 1-го вентиля; *Es* — 2-го; *D* — 1-го и 2-го вместе (1+2), *Des* — 1+2+4; *C* — 5; *H* — 5+4; *B* — 5+3; *As* — 5+4+3+2; *G* — 5+4+3+

¹ Хотя в некоторых источниках приводятся и другие даты создания инструмента (1828, 1858 гг.), 1835 г. все же упоминается в литературе наиболее часто.

² Аналогичный инструмент фирмы «Ю. Г. Циммерман» показан на ПВМИ (№ 2788).

³ Берлиоз Г. Большой трактат, с. 425.

+1; *Ges*—5+4+3+2+1. Берлиоз указывает на громадное преимущество басовой трубы перед всеми другими низкими духовыми инструментами: оно выражается в качестве тембра (близком тромбовому и несравненно более благородному, нежели у офиклеидов, бомбардонов и серпентов), силе звучания и широте хроматического диапазона ($A_1 \rightarrow as^1$), охватывающего предельные для инструментария своего времени звуки нижнего регистра¹. Первоначально басовая труба закрепилась в военных духовых оркестрах, где заменила офиклеид, однако вскоре заняла прочное место также в оперном и симфоническом оркестрах.

В конце 1830 — начале 1840-х годов инструменты, подобные басовой трубе Випрехта-Морица, стали появляться в Германии (неоальты и бомбардоны) и во Франции (клавикоры фирмы «Данай-Гишар»). Лучших результатов добился выдающийся чешский мастер и конструктор духовых инструментов В. Червеный из Кралова Градца, который в 1845 году на основе модели Випрехта-Морица создал наиболее совершенные формы больших басовых труб *in C* и *in B*, а сорок лет спустя построил колоссальные инструменты, используемые в немецких духовых оркестрах под названием «кайзербасов» (*Kaiserbasse*).

Глава IV

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ 1-й ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ДОГЛИНКИНСКИЙ ПЕРИОД

Активное формирование русской композиторской школы в начале прошлого века связано со сменой эстетических воззрений, отразивших общественные события тех лет. Патриотический подъем, вызванный Отечественной войной 1812 года, рост вольнолюбивых тенденций и острая неудовлетворенность действительностью привели к более раннему, чем в Европе, развитию романтизма, веяния которого сказались во всех проявлениях русской художественной жизни, в том числе и музыкальной. Воплощение романтических идеалов в начале XIX века было тесно спаяно с течением сентиментализма. Повышенное внимание к миру человеческих чувств и переживаний, к воссозданию психологических образов и состояний, картин природы, старинных национальных обычаев, интерес к гражданской, народно-бытовой, а также сказочно-фантастической тематике — все это

¹ Берлиоз Г. Большой трактат, с. 425.

вызвало к жизни большое многообразие музыкально-выразительных средств, в частности инструментально-тембровых, способствовало своеобразию их интерпретации.

Бытовая комическая опера, реализовавшая основные достижения русского инструментализма предшествующей поры, отесняется другими жанрами: оперой волшеббно-фантастической, музыкой к драматическим спектаклям, балетом, ораторией. Именно здесь рождались приемы и особенности письма, предопределившие будущие стилевые черты отечественного музыкально-инструментального искусства.

Укажем прежде всего на резко трансформировавшиеся составы оркестров. Если даже наиболее значительные произведения XVIII века практически не выходили за рамки классического состава оркестра (струнный квартет, парная группа флейтово-язычковых, иногда трубы и литавры)¹, то музыкальное творчество наступившего столетия сразу демонстрирует существенные в этом плане изменения. О. Козловский вводит в оркестр «Фингала» (1805 г.) валторны, делит струнную группу на пять партий, к литаврам присоединяет тамтам. С. Давыдов в опере «Леста, днепровская русалка» (1805 г.)² дополняет классический состав неслыханными для оркестра XVIII века инструментами: стеклянной гармоникой, арфой, английским рожком, виолончелью obbligato. С. Дегтярев в оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1811 г.) усиливает традиционные литавры малым барабаном, а в группу духовых вводит 3 бассетгорна. В «Иване Сусанине» (1815 г.) К. Кавоса появляются тромбон и два флажолета. Балет «Зефир и Флора» того же автора (1808 г., 2-я ред. — 1818 г.) рассчитан на необыкновенно крупный для своего времени оркестр, включающий парную группу флейтово-язычковых с флейтой-пикколо, 4 валторны, 4 трубы, 3 тромбона, офиклеид, литавры, малый и большой барабаны, треугольник, тарелки. Аналогичные оперные партитуры создает А. Верстовский (например, «Пан Твардовский», 1828 г., «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», 1832 г.).

Отметим, что оркестр такого типа, получивший наименование «большого симфонического» (в отличие от «малого симфонического» классического состава), сложился в Европе лишь ко второй трети XIX века, в «Фантастической» симфонии Берлиоза. В отечественной музыкальной практике он возник уже в первом десятилетии наступившего столетия в связи с наиболее ранними выявлениями нового музыкального стиля. В основе столь примечательного факта лежало неуклонное стремление

¹ Единственное исключение — «Орфей» Фомина. Эта партитура, кроме традиционного комплекта инструментов, включает две флейты-пикколо и роговой оркестр.

² Здесь и далее речь идет о III части оперной тетралогии.

к правдивому, жизненному и достоверному воплощению художественных образов.

Так, образные, функциональные задачи определяют кристаллизацию групп оркестра и специфику их соотношений в «Русалке» Давыдова. Обратимся к партитуре, к Интродукции и сцене бури. Оркестр ярко живописует потоки дождя, пистовые завывания ветра. В партии струнных — бурные пассажи скрипок, тревожные биения басов; духовые образуют четкую вертикаль — устойчивую колоннаду аккордов, дополняющих в тембровом и динамическом отношениях верхние мелодические голоса. В момент затухания струнных звучат яркие реплики-вспышки флейтово-язычковых, среди них особенно колоритен «ураганный свист» высоких флейт. Вместо исполнения обычных в сценах охоты сигналов или фанфар, трубы усиливают духовую группу. Они включены в общую гармоническую вертикаль и их тембр, возможно, впервые в истории русской музыки, определяет характер звукописной картины, сообщая ей угрожающе-напряженный колорит. В этом фрагменте специфика струнной и духовой групп (последняя объединяет флейтово-язычковые с трубами и валторнами) четко обусловлена образной задачей музыкального воплощения бурной стихии.

В начале II действия изображена иная картина природы: умиротворенный почной пейзаж, спокойно текущие воды, элегическое пение русалок («Наступил час тихой ночи...»). Скрипки, поддерживаемые другими струнными, легко скользят по ступеням тонического трезвучия, им вторят извилистые басовые ходы. Выдержанные гармонии у фаготов и валторн словно окутывают эту движущуюся звуковую сферу, чутко реагируя на малейшие ее изменения. Оркестр будто дышит. Вне создания четкой функциональной определенности групп такой эффект был бы невозможен.

В оркестре «Русалки» сложились две группы инструментов: струнные и духовые, причем из последних группа мундштучных еще не выделилась в самостоятельную. Это закономерно, ибо для полного комплекта здесь не хватает тромбонов и офиклеида. Но вот Кавос включает их в оркестр балета «Зефир и Флора», и фактура сразу меняется. В увертюре самостоятельные, мелодически богатые, насыщенные мелизматикой партии флейтово-язычковых и струнных инструментов активно взаимодействуют друг с другом. Специфика групп при этом четко сохраняется. Иная по характеру функция мундштучных — гармоническая — сплавливает их в третье самостоятельное оркестровое звено. Сходную картину можно наблюдать и в партитурах Верстовского.

Вместе с тем, даже при большом количестве инструментов реализация возможностей оркестра зависит от художественных задач. В начальных номерах II действия «Зефира и Флоры» мелодическое начало господствует в партиях не только струнных,

но и духовых инструментов (флейтово-язычковые и 4 валторны). Первая пара валторн (*in D*) вместе с фаготами участвует в полифоническом развитии голосов, второй паре (*in A*) поручен бас. Таким образом функциональное объединение флейтово-язычковых и мундштучных инструментов обусловлено характером музыки. На этой основе возникают и другие, совершенно новые для русской (да, пожалуй, и не только для русской) музыкальной практики формы инструментально-тембровых интерпретаций. Речь идет об ансамблевых объединениях инструментов, иногда специально вводимых в оркестр для воплощения образов или ситуаций, особо значимых в драматургическом плане. Наиболее ранние примеры подобного рода связаны с эпизодами торжественно-религиозными, ритуальными. Таков в музыке Козловского к трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах» суровый хор жрецов (№ 4: «Богини, богини, богини в мир произведены народам в страх»), устрашающих народ расплатой за земные преступления. Мужские голоса приглушенно доносятся из глубины храма. Их поддерживает органно-хоральное звучание ансамбля низких духовых (2 кларнета, 2 валторны, 2 фагота, тромбон, контрафагот). Выразителен эпизод, подчеркивающий в кульминации значение слов («почто вы ныне раздражены предстали грозныя средь нас»): его ансамблевая фактура требует особой интонационной чистоты и точности, приглушенно-затаенных звукоизвлечений. Аналогичный колорит придается Козловским и Хору жрецов из музыки к трагедии Озерова «Фингал» (№ 5), где использованы те же, за исключением контрафагота, инструменты.

Иные краски появляются в эпизодах эпического склада, которые Козловский по-прежнему связывает со звучанием духового ансамбля (2 валторны, 2 фагота, тромбон): например, в хоре бардов из «Фингала» (№ 9); однако в фактуру хорала здесь вводятся мелодические реплики фаготов. В драматической музыке Кавоса «Керим-Гирей, крымский хан» (по «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина) эпическому характеру сольного пения (низкий мужской голос) прекрасно соответствуют рапсодическая фактура арфы и величаво-спокойное хоральное звучание тромбонов. Невольно вспоминаются аналогичные примеры: «Эпиталама» из «Нерона» А. Г. Рубинштейна (баритон с арфой), ария Шакловитого из «Хованщины» М. П. Мусоргского (баритон и 3 тромбона), былина Нежаты из «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (низкий женский голос с арфой и духовыми), но более всего — вдохновенный гликинский Баян, партию которого сопровождают хорал у духовых в сочетании с переборами струн арфы. Таким образом, воплощение эпических образов подобными инструментальными средствами стало в русской музыке традиционным.

Примечательно, что после Кавоса ансамбль инструментов с участием арфы создает в своем «Вадиме» и Верстовский.

В арии Пустынника (№ 18) применяются колокол, 2 валторны, 2 фагота, арфа и контрабас: хорально-возвышенная звучность, создаваемая тембрами мундштучных, язычковых, щипкового и смычкового инструментов дополняется идиофоном, введение которого вызвано сюжетом (волшебный колокол должен пробудить заколдованных дев от сна). Так, разнообразные типы хоральности все более часто связываются с музыкой для духовых, обогащая ее новыми возможностями инструментального выражения.

Другим фактором, движущим развитие инструментально-образной сферы, становится воплощение музыкально-характеристических ситуаций. Наиболее показательны они в «Русалке» Давыдова при обрисовке персонажей оперы, и в частности ее главной героини — Лесты, царицы днепровских русалок, и ее свиты. В отличие от довольно безликого окружения Лесты за ее русалочим обликом угадываются доброта и сердечность; Леста — хранительница нравственных идеалов, во имя которых соединяет любимого ею Владисана с оставленной супругой. Эти стороны натуры героини воплощает инструментальная характеристика.

Появлению Лесты (№ 3) сопутствует удивительный по колориту инструментальный эпизод — небольшая двухчастная пьеса (*Adagio* и *Allegretto*), предназначенная для флейты, струнных и стеклянной гармоники. Нежная мелодия в характере сицилианы звучит в ясном высоком (до *mi*³) регистре флейты. Когда флейта паузирует, мелодию перехватывает стеклянная гармоника и вновь передает ее флейте. Такое же соотношение сохраняется и в грациозном *Allegretto*, где можно обнаружить параллель с известным эпизодом из моцартовской «Волшебной флейты»: гармоника сначала подает короткие реплики, расцвечивающие основную мелодию у флейты, потом играет прелестную заключительную каденцию. Сочетание этих двух регистрово близких, но совершенно различных по своей природе инструментов чрезвычайно колоритно. В эпизодических подключениях гармоники сами моменты ее вступлений незаметны для слуха и воспринимаются как неожиданное преобразование флейтового тембра, который вдруг обогащается трепетной таинственностью прозрачно-певучих интонаций. Мягкие, прочувствованные гармонии струнных дополняют и по-своему определяют нежный, но холодноватый колорит солирующей партии, придавая ей более теплый оттенок.

Второе появление Лесты, на этот раз в окружении русалок (№ 4), сопровождает другой ансамбль: флейта, 2 кларнета *in A*, 2 фагота и арфа. Они поддерживают реплики героини («Кто презрел нежную любовь, холодность изъясляет...») изящно скерцозным аккомпанементом, в котором ведущую роль играют кларнеты и арфа. Аналогичный состав (арфа, флейты, фаготы) используется и при очередном выходе Лесты, флейта и арфа со-

проводят ее партию («Ложно ты воображася, что не помню я тебя») характерными подголосками в духе русских танцевальных наигрышей.

Стойкое подключение струнных тембров, арфы в частности, к духовым инструментам в ансамблях, связанных с образом Лесты, отличает ее музыкальную обрисовку от окружающих Лесту русалок. Как представительницы волшебного мира, они также отмечены группой характерных звучаний. Но последние составлены исключительно из духовых инструментов и менее индивидуализированы в тембровом отношении, хотя в иных случаях содержат моменты, в высшей степени примечательные. Например, в одном из фрагментов оперы (№ 12) используется состав классического духового ансамбля XVIII века: флейта, 2 кларнета, 2 валторны, 2 фагота. Однако самый характер темы, символизирующей образ шествующей Лесты, далек от классических образцов: мелодия, порученная певучему тембру кларнета, стилистически близка мелодике ранних произведений Шумана или Мендельсона; сопровождаемая гармониями духовых инструментов, она звучит романтически-приподнято, торжественно.

Другой тип звукописи находим в операх Верстовского, где с жанрово-бытовыми сценами соседствуют волшебнo-фантастические. Возникшие значительно позднее опер Давыдова с их ансамблевыми характеристиками и во многом под их воздействием, они содержат и новаторские черты. Так, в опере «Вадим» (№ 23) суровые тембры трех тромбонов, двух валторн, двух фаготов и контрабасов сопровождают ритуальное пение свирепых язычников жестко акцентированными аккордами-ударами. Хор загробных духов в опере «Пан Твардовский» (№ 4) обрамляется колоритным ансамблем из литавр, трех тромбонов, четырех валторн, полного (парного) комплекта флейтово-язычковых и контрабасов. При этом используются резкие эффекты *tutti*, хроматизмы, угрожающее соло тромбона.

Иной характер ансамблей возникает в тех эпизодах оперы «Вадим», которые воссоздают звучание магического колокола и где применяются колокол, валторна, арфа и струнные (№ 11), и особенно впечатляет сочетание вокальной партии нежной заколдованной девы (№ 22) с колоколом, двумя валторнами, флейтой, арфой и натуральной трубой высокого строя (*clarino*)¹. Широко распространенная в XVIII веке (особенно у Вивальди, Генделя, Баха) как инструмент блестящих концертных возможностей, она привлекла внимание композитора качествами, которые ранее практически не использовались: ясностью, чистотой

¹ В некоторых итальянских партитурах, в исключительных случаях, под термином «*clarino*» подразумевается кларнет. В сочинениях Верстовского, в том числе в «Вадиме», обозначения кларнетов (*clarinetti*) отличается от обозначения труб (*clarini*).

тона, способностью в мягких нюансах сочетаться с «тихими» инструментами, в частности с флейтой и арфой, создавая оригинальный, волшеббно-красочный колорит. Такая интерпретация трубы-кларино является, безусловно, новаторской и глубоко оригинальной.

Исключительно самобытный по своему составу ансамбль рождается в оратории Дегтярева «Минин и Пожарский». Вступление к ее II части представляет собой самостоятельную инструментальную пьесу, предшествующую приходу Минина и другого патриота — Палицына — к Пожарскому с просьбой возглавить русское воинство для спасения страны и народа. Его исполняет духовой квинтет: 3 бассетгорна и 2 валторны *in F*. Музыка рисует картину спокойной привольной природы, которая окружает выздоравливающего от ран Пожарского. Она контрастирует рассказу о грозных бедствиях, надвинувшихся на Родину. Сольная партия первого бассетгорна (остальные инструменты образуют гармоническую фактуру) подвижна, изобилует форшлагами, трелями, охватывает широкий диапазон ($g—e^3$). Необычна тембровая сторона пьесы. Обращение к бассетгорнам с валторнами при изображении природы вызвано, конечно, стремлением создать пасторальный колорит. Но ведь «пасторальны» и флейты, и гобои, и кларнеты, а в соответствующем контексте и многие другие инструменты. Очевидно, композитор ставил перед собой еще и другую цель: суровые мрачные тембры бассетгорнов и низких валторн (им поручена басовая партия) вносят в пасторальную картину оттенок тревоги, затаенности, предчувствие близящейся грозы, и это как нельзя более соответствует драматическому содержанию эпизода.

Охарактеризованные типы инструментальных ансамблей, столь свойственные в первой трети XIX столетия русскому музыкальному творчеству, в дальнейшем видоизменились и утратили свое значение. Вместе с тем, их непосредственное воздействие было воспринято Глинкой, оркестровавшим волшебные хоры из IV действия «Руслана и Людмилы» флейтово-язычковыми инструментами и валторнами, а также струнными со стеклянной гармоникой.

Значение этих ансамблей трудно переоценить. Здесь в условиях русского романтизма продолжалось формирование принципов создания образных характеристик, составивших позднее фундамент отечественного ансамблево-оркестрового искусства. Здесь возникали и закреплялись разнообразные сочетания инструментов, вырабатывались условия их совместного звучания, открывались новые выразительные возможности, рождаемые творческой фантазией.

В свете всего этого определились и функции отдельных инструментов. Они интерпретировались по-разному: и как солирующие голоса, и как участники разнообразных дуэтов, и во

взаимодействии с представителями других оркестровых групп. Но главным было все более широкое осознание возможностей инструментальных тембров, используемых в большом богатстве выразительных значений.

В первую очередь надо сказать об английском рожке. Появление этого инструмента, совершенно чуждого русскому оркестру XVIII века, в высшей степени симптоматично. Оно символизирует новый этап отечественной инструментальной культуры, связанный с романтическим направлением и определивший те особые качества тембрового мышления, без которых невозможно себе представить оркестровое искусство Глинки. Как известно, появление в западноевропейской практике XVIII века специфических «любовных» («д'амур») тембров, родственных тембру английского рожка (флейта д'амур, гобой д'амур, кларнет д'амур), было обусловлено возникшей склонностью к подчеркнуто-лирической, чувствительной музыке. В России эти инструменты не привились ни в период своей популярности на западе, ни в более поздние времена. Эстетика русского романтизма и влияния национальной певческой интонации предопределяли иные склонности в тембровой сфере. Глубокое, «емкое» звучание английского рожка с его расположенностью к проникновенно-певучей кантилене гораздо более отвечало новым художественным веяниям, нежели красочные, разнообразные, но мало выразительные тембры «д'амур». Можно лишь удивляться чуткости русских композиторов, безоговорочно определивших уже в самом начале XIX века свои симпатии к английскому рожку.

Первым из них был С. Давыдов. Арию Видостана из «Русалки» (№ 14) с ее тонкими элегическими нюансами, — одно из наиболее глубоких проявлений русской романтической музыки доглинкинской поры, — он связал с английским рожком. Композитор поручил ему самостоятельную сольную партию (наряду с солирующей виолончелью *obligato*), предвосхитившую сложившиеся несколько позднее в русском музицировании дуэты гóлоса с духовым инструментом. Арию открывает проникновенная мелодия английского рожка, продолжаемая виолончелью. А. С. Рабинович определяет ее как романтизированный вариант русской песни «Канареечка любезна»¹. Нам важно, что, характеризуя Видостана, автор связал эту мелодию с двумя новыми в русской оркестровой практике чувственно-пряными тембрами, солирующими духовым и струнным инструментами, уравнивая их в выразительном значении. Медленный раздел арии (*Adagio*) сопровождают фигуры виолончели (как в арии Церлины из моцартовского «Дон-Жуана»), а быстрый (*Allegro adagio*) — английский рожок, приобретающий явственную «облигатную» функцию. Колорит английского рожка прекрасно

¹ Рабинович А. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 141.

соответствует настроению вокальной партии и отвечает подвижному, взволнованному характеру музыки эпизода.

Вслед за Давыдовым к английскому рожку обращается и Дегтярев. Немногочисленные лирические эпизоды его оратории «Минин и Пожарский» оттеняют героико-патриотический образный план. К их числу относится ария Ольги из II части оратории и ее же заключительный речитатив (№ 3). И там и здесь в ансамбле с голосом в качестве солирующего инструмента использован английский рожок. Особенно значительна его роль в арии, где лирическая окраска инструментальной партии сохраняется даже в очень высоком (до e^3 по написанию) регистре. «Говорящие» фразы-вздохи, распевность как главный фактор выразительности — безусловные предпосылки той важной музыкально-драматургической функции лирического лейттембра, которую английский рожок обретет в оперном оркестре Глинки.

В отличие от английского рожка валторна — постоянный участник русского оперного оркестра с первых шагов его существования. Две партии валторны содержатся почти в каждой партитуре XVIII века. Роль их была, однако, весьма скромной и, по сути дела, не выходила за пределы ритмической или гармонической поддержки общего звучания. Музыкальное творчество наступившей эпохи внесло решительные изменения в судьбу валторны. Ее трактовка стала более многообразной, значительной и отразила содержание и стиль нового искусства. Уже в увертюре Козловского к «Фингалу» (1805 г.) динамика и романтическая направленность музыки повлекли за собой преобразования оркестровой фактуры. Средний раздел увертюры (Allegro) с драматической кульминацией представляет собой развернутый диалог валторны и кларнета, переходящий затем в их дуэт. Партии обоих инструментов содержат яркие лирико-патетические интонации и отличаются богатством нюансов, динамических оттенков.

Примечательно и ново использование валторны в качестве солирующего инструмента с сопровождением оркестра. Таков антракт (№ 4) ко II акту «Фингала»: прелестная изящная каптилена с вкраплениями кратких кларнетовых реплик (отметим склонность Козловского к кларнето-валторновым сочетаниям) и несколько салонное по характеру соло валторны в сопровождении струнных из «Русалки» Давыдова (№ 28), а также сольный номер для валторны с арфой в балете «Ацис и Галатей» Кавоса.

Нельзя не отметить в «Русалке» Давыдова мощные хроматизированные ходы валторны в унисон с тремолирующими скрипками (сцена бури) — изобразительный эффект, предвосхищающий «адские вихри» из «Франчески да Римини» Чайковского, где также использованы валторны и струнные.

Валторна сохраняет свою роль и во многих фанфарно-сигнальных эпизодах. Укажем лишь на один из них — кокетливо-

игривую арию Лиды из «Русалки» Давыдова (№ 31, «Тарабар, ступай стражаться»), где традиционным фанфарам придан ироничный смысл. Эта трактовка аналогична известным эпизодам из «Свадьбы Фигаро» Моцарта и «Ивана Сусанина» Глинки. В первом случае имеются в виду добродушно-иронические интонации духовых с участием валторн в арии Фигаро «Мальчик резвый»; во втором — нарочито «грозные», «воинственные» реплики духовых в дуэте Вапи и Сусанина.

Обратимся теперь к кларнету. Известны самобытные и глубокие значительные интерпретации кларнета в русском оркестре XVIII века, особенно у Бортнянского и Фомина, а также его роль в инструментально-оркестровых ансамблях Козловского, Давыдова, Верстовского. В музыкальном творчестве XIX столетия кларнет обретает новые выразительные значения. Наиболее примечательные примеры — в давыдовской «Русалке». Как отмечалось, для обрисовки волшебного мира русалок композитор избирает группу духовых с малоиндивидуализированным, «неодушевленным» звучанием. Зато в моменты, раскрывающие человеческие черты фантастических персонажей, вступают в силу иные художественные средства, и среди них первое место принадлежит теплоту тембра кларнета.

Кларнеты слышатся в каждом вступлении темы русалок, переодетых крестьянками, реплики этих инструментов оживляют поэтическую картину ночных русалочьих игр (№ 11), соло кларнета (после валторны) составляет центральный музыкальный эпизод речитатива Лесты (№ 13), светлые кларнетно-фаготные созвучия, символизирующие восход солнца, сопровождают исчезновение русалок, спрятавшихся с приходом утра на дно реки (№ 13). Таким образом, кларнетам в «Русалке» придется едва ли не лейттембровое значение (и это за 16 лет до создания Вебером «Вольного стрелка»!).

Другая функция кларнета — звукописная. В этом плане оркестровое вступление ко II действию «Ивана Сусанина» Кавоса (№ 7) не менее показательное, чем упоминавшаяся картина восхода солнца из «Русалки». В наигрышах пастушьих рожков и птичьих переключек кларнет обретает еще одно новое для русской музыки исполнительское амплуа.

Наконец, о балетной музыке. Уже на пороге XIX столетия в танцах из «Фицгала» Козловского (№ 7) возникает блестящее концертное соло кларнета, предвосхищающее стиль и характер кларнетовых партий в балетах Дриго и Глазунова. Также бросающаяся выразительность (*molto espressivo*), усиливаемая яркими средним и верхним регистрами, обилие форшлагов и мелизмов, изящные стаккато в легатных, по преимуществу, фразах. Деликатное сопровождение струнных позволяет прослушать тончайшие детали исполнения — словом, идеальный тип балетной вариации периода расцвета русского балета. Она была написана для Е. И. Колосовой и, вероятно, запечатлела

в ряде своих черт особенности исполнительского облика выдающейся русской танцовщицы.

Кларнетовый эпизод в «Зефире и Флоре» Кавоса (№ 7) — это тоже самостоятельная вариация с сопровождением струнных инструментов. Но в ней главное не концертное, виртуозное, а камерное темброво-колористическое начало. В среднем эпизоде, например, мелодия едва прослушивается сквозь гармонический терцово-секстовый аккомпанемент двух кларнетов и пичцикато струнных.

Такая многоплановость инструментальных интерпретаций вытекает из самой сути русской балетной музыки, которая уже с первых шагов в своих лучших образцах являла пример редкого соответствия музыки и танца. В «Фингале» Козловского, в «Зефире и Флоре» Кавоса, а также других его балетах (например, «Рауль де Креки», «Кавказский пленник» или «Ацис и Галатея») рождается инструментальная музыка, которая отражает содержание и все характерные особенности развития хореографического действия. Рассмотрим для примера отрывок из балета «Зефир и Флора» (№ 2, *Allegro moderato*, $\frac{6}{8}$). В нем несколько разнохарактерных эпизодов. Сначала гобой и валторна на легком фоне струнных ведут изящно-стаккатированную мелодию, в следующем эпизоде у четырех валторн мягко звучит гармоническая фактура, а затем возвращается первый эпизод. Этот номер, очевидно, женская вариация, предназначенная для балерины-корифейки. В *Andante* солируют струнные в ансамбле с фаготом и двумя валторнами. Это другая женская вариация, но более обобщенная и возвышенная, ее, вероятно, должна танцевать прима-балерина. Следующий эпизод — труба в нижнем регистре в октаву со скрипками, — по характеру, очевидно, мужская вариация, а за ней — медленный раздел формы (разнообразные краски духовых в сочтениях со струнными) — дуэт главных героев, возможно, в окружении кордебалета или с участием других действующих лиц.

Как видим, музыка представляет собой развернутое танцевальное действие типа «па д'аксьон», о чем свидетельствуют не только последовательность составляющих его номеров, но и характер, настроение сцен и многие особенности музыки, предполагающие определенное хореографическое решение, и главную роль здесь играют прежде всего выпуклые музыкально-образные характеристики, осуществляемые в большой степени духовыми инструментами, которые трактуются во всем многообразии своих выразительных значений. В танцевальной музыке Глинки, Чайковского, Глазунова эти качества раскроются впоследствии с исключительной полнотой.

Возможности фагота в русских оперных партитурах XVIII века были уже довольно широко разработаны Бюланом, Матинским, Пашкевичем, но особенно Бортнянским и Фоми-

ным. С начала XIX века выявлялись в основном лишь некоторые оттенки интерпретаций, подчеркивающие (часто в содружестве с другими инструментами) характер того или иного музыкального эпизода: тревожный (с флейтой и скрипками) в «Эдипе в Афинах» Козловского (хор № 2); лирический (с кларнетом) в арии Пожарского из оратории «Минин и Пожарский» Дегтярева; торжественно-эпический (с флейтой) в первом монологе Минина; звукописный (с кларнетом) в картине восхода солнца («Русалка» Давыдова, № 13) и так далее. Примеры такого рода многочисленны, фагот содержится во всех партитурах этого времени и звучит в разнообразных инструментальных сочетаниях. Следует выделить лишь два наиболее примечательных, на наш взгляд, аспекта его использования.

Первый связан с углублением выразительного начала. Так, в 9-м такте *Adagio* из увертюры к «Фингалу» возникает необычная по выражению, подчеркнута экспрессивная сольная фраза фагота (напомним: это еще только 1805 год!). В ней повторяются короткие, с акцентами на слабых долях, невучие реплики, подобные рыданиям. Рождается возвышенный скорбно-величавый музыкальный образ, совершенно не свойственный трактовке фагота в предшествующую эпоху (как вершину использования его выразительных возможностей мы отметили раслевность народного склада в песне Тимофея из оперы «Ямщики на подставе» Фомина¹). Аналогичное значение приобретает фагот в «Зефире и Флоре» Кавоса (№ 11, *Adagio religioso*), где его развернутое соло величественно и строго звучит на фоне триольного аккомпанемента струнных. Оба примера намечают ту линию развития инструмента, которая свяжет трактовки фагота в «Ямщиках» Фомина и в произведениях Глинки.

Применение этого инструмента в «Зефире и Флоре» Кавоса заслуживает особого внимания. Речь идет о торжественном инструментальном полонезе (№ 8): в 24-тактном вступительном разделе солирует фагот, едва поддерживаемый струнными и, после пышного оркестрового *tutti*, повторяет ту же музыку в среднем разделе полонеза. Подобных precedентов оркестровая практика не имела. Этот оригинальный пример свидетельствует о высоком уровне русской оркестровки в начале XIX века.

Расширение и развитие сфер использования флейты и гобоя в русской музыке начала прошлого века шло в том же русле, что и эволюция интерпретации кларнета, фагота и валторны. Гобои употреблялись в значительных по содержанию разнохарактерных сольных эпизодах: в «Русалке» Давыдова, «Иване Сусанине» и особенно в «Зефире и Флоре» Кавоса. Среди этих эпизодов много лирико-романтических и жанровых.

Партии флейты, довольно разнообразные уже в XVIII столетии, обогатились трактовками, связанными волшебнороман-

¹ См.: Левин С. Духовые инструменты, ч. 1-я, с. 252, 253.

тической тематикой, с лирикой, с элементами звукописи (например, в картинах природы из «Русалки» Давыдова и «Ивана Сусанина» Кавоса). Широко внедряется флейта и в сферу танцевальной музыки (у Козловского, Кавоса, Верстовского).

В заключение необходимо упомянуть о флажолете, впервые в русской музыке зазвучавшем в «Иване Сусанине» (картина рассвета, № 7). Высокая тесситура флажолета ($g^2—a^4$) предопределила его роль в западноевропейском оркестре XVIII века как предшественника флейты-пикколо. У Кавоса он нашел применение прежде всего благодаря его необыкновенно чистому, прозрачному тембру, который композитор предпочел при изображении природы флейтовому. Звуковая картина лесного утра с голосами птиц воссоздается с помощью переклички нежных флажолетов (их в партитуре два) с фаготами, отвечающими им более низкими и грубыми звучаниями. Как видим, и здесь содержание определяло выбор инструментов и характер инструментовки.

Таковы в самых общих чертах основные тенденции использования духовых инструментов в музыкальном творчестве доглинкинского периода.

ГЛИНКА

В творчестве М. И. Глинки (1804—1857) сложилась самостоятельная и своеобразная ветвь инструментально-оркестровой культуры, возросшая на почве национальной несенности и обусловленная глубоким постижением народности как основы реалистического художественного мировосприятия. «Глинка почти не цитировал (народных песен. — С. Л.). Он усвоил народное творчество как природный язык, и музыка его стала органическим обобщением народной интонационной стихии в сфере интеллектуальной художественной культуры»¹.

В то же время эта ведущая концепция не изолировала композитора и от иных воздействий. Русский национальный элемент в его творчестве плодотворно сочетался с передовыми достижениями западноевропейской музыкальной культуры, что обусловило новую жизнь отечественной музыки во всей полноте ее исторических и национальных обобщений. В опоре на русскую песенность Глинка открыл богатейшие музыкально-выразительные возможности не только в вокальной, но и в инструментально-оркестровой сфере.

Процесс объединения вокального и инструментального начал сопутствует музыкально-исторической эволюции с давних времен. Это был путь исторического осознания инструментально-

¹ Асафьев Б. Советская музыка и музыкальная культура.— Советская музыка, 1946, с. 4.

тембровой природы как могущественного средства инструментальной выразительности, путь к тембровой интонационности, к «очеловечиванию, одушевлению инструментального звуковыявления» (Асафьев). Оплодотворенный интонационной стихией русской народной песни, инструментализм Глинки составил совершенно новую фазу на этом пути, обрел самобытные и неповторимые черты.

Глинка четко отграничивает специфику вокальной мелодики о инструментальной, оставляя последней «дорисовать для слушателей те детали, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной в отношении драматического смысла)»¹. Речь идет об обогащении инструментальных партий вокальной интонационностью: об особом характере «звуковедения», базирующегося на принципах певческого дыхания, об эмоциональном тоне кантилены — словом, о новой сфере выразительности, рождаемой русской голосовой «распевочностью». К такому осмыслению инструментализма вел и самый ход музыкально-эстетической эволюции.

В первые десятилетия XIX века требования жизни к музыке вызывали необходимость художественных выявлений и вне человеческого голоса — в специфически инструментальной среде. Исторически счастливым обстоятельством следует считать то, что коренные особенности русской песни — ее простота, естественность, доверительность, сердечность — как нельзя более стимулировали трансформацию этой среды в направлении «очеловечивания» и «одушевления» — качеств, предопределивших ее дальнейшее развитие.

Возникло искусство высокого инструментализма, неотрывное от творческого начала, спаянное с мелодико-гармонической природой русской музыки, определяемое ее идейно-смысловыми требованиями. Отсюда и трактовка тембра, понимаемого как «качество колорита, входящее в идейно-образный мир музыкального искусства... это не окраска и красочность только в их натуралистическом обаянии; это живая интонация в безграничных оттенках одушевления инструментального звуковыявления. Тут все диктует смысл, и это служит причиной... напряженной заботы о тембровой чистоте, ибо от таковой зависят тончайшие оттенки смысла музыки. Колорит и точность строя выступают как поручители за правильность передачи содержания»².

Нужно ли говорить, сколь необыкновенные и новые горизонты открывало это в сфере интерпретации духовых инструментов? Не только красочность, но колорит, рожденный человеческой интонацией и продолженный в инструментальных звучаниях, — вот что определяет теперь круг их выразительных

¹ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1. М., 1952, с. 350.

² Асафьев Б. М. И. Глинка. Л., 1978, с. 260.

ресурсов. Результат не замедлил сказаться. В 1832 году под пером Глилки возникает одно из оригинальнейших созданий камерно-инструментальной музыки: Патетическое трио для кларнета, фagота и фортепиано. Чтобы понять этапное значение Трио для русской инструментально-духовой культуры, бросим беглый взгляд на формирование жанра, который оно представляет.

Для нас чрезвычайно важно отметить, что русское искусство камерного ансамбля, зародившееся в России в XVIII веке, к концу его определилось в круге тонких интеллектуальных проявлений, предваривших, по наблюдению Т. Н. Ливановой, «настроения Жуковского с его поэзией чувства и сердечного воображения»¹. Здесь сосредоточилась новая область музыки, отразившая стремление к ее психологическому восприятию, к углублению в «деликатные» сферы нежной чувствительности, недоступные популярным жанрам бытовой песни, комической оперы или инструментальных песенно-танцевальных обработок. К началу XIX века и в первой его половине эти тенденции усиливались крепнущими романтическими веяниями, все более погружавшими камерное искусство в субъективно-лирический мир². Одновременно складывались другие стилистические свойства русской камерной музыки, среди которых главным явилось всеобъемлющее мелодическое начало, основанное на обобщении интонационной стихии народной песни, но особенно городского романса. Последний, воплотивший заветный мир лирических переживаний сентиментального или романтического характера, как нельзя более отвечал эстетическим влечениям эпохи и в русской музыке первой половины XIX века был наиболее распространенным жанром. Возросший на этой почве мелодизм обрел яркие отличительные черты: закругленность, плавность, подчеркнутую «легатность», широкий «распев», большую протяженность. Все это отвечало природе струнных инструментов, которые (наряду с фортепиано) и составили базу русского камерного музицирования. Духовые привлекались к нему в единичных случаях и, как правило, в качестве дополнения к струнным составам³. Да и за рубежом число камерных сочинений с участием духовых инструментов было в это время весьма ограничено⁴.

В наследии творца «Ивана Сусанина» камерное творчество занимает особое место. С музицированием этого рода связаны ранние детские впечатления, пожизненно сохранившиеся в на-

¹ Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 2. М., 1953, с. 214.

² Подробнее об этом см.: Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961, с. 21 и далее.

³ Как, например, фagот в Концертной симфонии Бортнянского.

⁴ Автор имеет в виду именно камерную музыку, а не пленерные жанры с их обилием духовых дивертисментов, серенад, кассаций.

мяти: «Однажды (помнится, что это было в 1814 или в 1815 году, одним словом, когда я был по 10 или 11-му году) играли квартет Крузеля¹ с кларнетом; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление, — я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимое томительно-сладкое состояние... и учитель... сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке: „Что ж делать? — отвечал я, — музыка — душа моя“.

И действительно, с той поры я страстно полюбил музыку»². Асафьев назвал это яркое воспоминание 50-летнего Глинки «началом музыкальной биографии великого музыканта»³.

Аналогичные ощущения рождает в это время и исполнение русских песен духовым оркестром (2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны, 2 фагота): «Эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились (я с трудом переносил резкие звуки даже валторны на низких нотах, когда на них играли сильно)»⁴. Отметим склонность юного Глинки к «грустно-нежным» звучаниям и нетерпимость к резким.

Камерно-инструментальное творчество Глинки в десятилетие с 1822-го по 1832-й годы, расцветшее до появления оперных и симфонических его созданий, первоначально не отклонялось от определившегося пути русской ансамблевой музыки. Детские впечатления от духового музицирования сказались было в первой пробе пера — незавершенном Септете для гобоя, фагота, валторны, двух скрипок, виолончели и контрабаса (1823 г.), явившемся, по собственным словам композитора, доказательством его «тогдашнего невежества в музыке»⁵. В дальнейшем Глинка, следуя традиции, пишет в основном для струнных инструментов: Квартет (1824 г.) и Сонату для альты (1825 г.), оставшиеся неоконченными⁶, и еще Квартет (1830 г.), Блестящий дивертисмент на темы из «Сомнамбулы» Беллини для фортепиано со струнным квинтетом, Секстет для такого же состава, не сохранившуюся Серенаду на тему из «Лины Болейн» Доницетти для смешанного состава — фортепиано, арфы, альты, виолончели, фагота и кларнета (все в 1832 г.). В этих сочинениях Глинка полностью пребывал в русле ведущих настроений камерной музыки, он даже усугубил их неповторимой прелестью мелодизма, задушевной открытостью чувств.

¹ Крузель Бернхард Хендрик (1775—1838), финский композитор, воспитанник Парижской консерватории, ученик Ф. Ж. Госсека, виртуоз-кларнетист.

² Глинка М. Литературное наследие. Т. 1, с. 65—66.

³ Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 6.

⁴ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1, с. 66.

⁵ Там же, с. 86.

⁶ Квартет был отредактирован и дописан Н. Мясковским и В. Ширинским и издан в 1948 г.; 2 части Сонаты для альты изданы под ред. В. Борисовского в 1932 г.

Созданное зимой 1832/1833 года Патетическое трио по общему своему характеру продолжает ряд перечисленных произведений, но в то же время и существенно отличается от них. Трио и упоминавшийся Секстет составили вершину творчества Глинки в этот период: оркестровой музыки подобного уровня у него в указанные годы еще не было. Более того, интерпретация инструментов в Трио во многом превосходит замечательные достижения глинкинского оркестра, не уступает им. В ряду камерных созданий Глинки Патетическое трио — самое романтическое. Возмущенное и вместе мечтательно-элегическое, страстно-порывистое и лирически-умиротворенное, оно посвящено цветению первых чувств юности — робких, неуверенных, смятенных и непостоянных. Отсюда и французский эпиграф: «Je n'ai connu l'amour que par les peines qu'il cause» («Я познал любовь только в страданиях, ею причиняемых»).

И вот в столь интимно-лирическую сферу, словно предназначенную для струнных инструментов, Глинка, по собственному его признанию, «с трудом переносивший резкие звуки», ввел духовые — кларнет и фагот, причем не в качестве участников смешанного ансамбля, а как солистов, со всей вытекающей отсюда полнотой многообразных музыкально-образных задач. Другого такого примера не найти ни в русской музыке той эпохи, ни в зарубежной. Как же это объяснить?

Глинка с величайшей чуткостью относился к отбору инструментов: элегический строй камерной Сонаты 1825 года побудил композитора предназначить ее густому «задумчивому» тембру альты, а не яркой, хотя и гораздо более доступной (особенно в домашних условиях) кантилене скрипки. «Каждый инструмент, — говорил композитор, — заключает в себе неизъяснимую прелесть, но употребленный к делу, иногда в одной фразе, в двух, трех тактах, иногда в единой белой ноте (особенно духовые)...»¹. Возможность случайности, таким образом, исключается.

В известной мере обращение к кларнету и фаготу может объясняться их близостью к народным тембровым прообразами, что обусловило особую роль этих инструментов в русской музыке². Но это лишь часть истины, ибо в Патетическом трио связи с народным песенно-танцевальным искусством непосредственно не проявляются: музыкальные истоки Трио — в интонациях городской лирики, легших в основу стилистической тенденции, в дальнейшем увенчавшейся Вальсом-фантазией, — стало быть речь идет не о прямых соприкосновениях с народной песенностью, а о тех ее опосредованиях в сфере городского музыкального быта, которые порождают уточенность, рафиниро-

¹ Из письма А. Н. Серова В. В. Стасову. — Русская старина. Т. 17. Петербург, 1876, с. 792.

² Об этом подробнее см.: Левин С. Духовые инструменты, ч. 1-я, с. 240—253.

ванность, подчеркнутый интеллектуализм новой камерной музыки. Соответственно, не прямое подражание народным рожковым тембрам обосновывает инструментовку Трио, а такое их преломление, которое способно воспроизвести указанные качества. Отсюда фагот и кларнет оказываются в кругу небывалых выразительных задач, возникает богатство интерпретаций, открывающее новый исторический этап духовой музыкально-инструментальной культуры.

В Патетическом трио Глинка сумел органично сочетать содержание и характер мелодики с возможностями (большей частью вновь им открытыми) использования духовых инструментов. Попытки (к сожалению, довольно частые и в наши дни) втиснуть его в рамки традиционного трио-состава со скрипкой и виолончелью крайне неудачны. Патетическое трио в такой интерпретации неузнаваемо, и не только по причине естественных тембровых различий: музыка его изначально предполагает участие духовых инструментов с их «вокальными» принципами звуковедения, постоянно и естественно опертого на дыхание, а не воспроизводимого с помощью «ручной» техники. Кантилены Трио у струнных не «длятся», они как бы «проваливаются», не поддерживаемые упругим током активного дыхания исполнителя-духовика, и отсутствие этого не компенсируют струнные вибрато, совершенно не отвечающие характеру мелодии, не предназначенной для струнных инструментов и не звучащей даже у выдающихся исполнителей-струнников.

Это вовсе не означает, что для исполнителей-духовиков здесь нет трудностей. Даже перед нашими современниками, располагающими совершеннейшим инструментарисом и большим опытом интерпретации музыки различных стилей, Патетическое трио ставит чрезвычайно сложные задачи, как технические, так и художественные. Что же говорить о музыкантах первой половины XIX века с их примитивными инструментами и относительно небогатым исполнительским багажом? Пужно было обладать гением Глинки, чтобы на этой базе создать столь совершенный образец свособразного и глубоко новаторского инструментализма.

В Трио четыре части, следующие одна за другой без перерыва. Произведение фактически представляет собой одночастную форму с внутренней (правда, весьма отчетливой) циклическостью, скрепляемой также и тематическим единством разделов. I часть (*Allegro moderato*) — сонатное аллегро без разработки. Она открывается кратким, энергично акцептированным мотивом-эпиграфом, а вслед за ним излагается искренняя, задушевно-непосредственная кантилена первой темы (тт. 5—7):



Эта приветливо-общительная глинкинская мелодия — типично духовая: лишь упруго поставленное дыхание может выпукло «вывести», «пропеть» короткий подъем и спад этой фразы и последующую ее кульминацию (тт. 13—24).

Своеобразен «русский вариант» мангеймских «вздохов», порученных фаготу (тт. 24—27). Они воспроизводятся мягкими и глубокими нажимами дыхания на сильную долю группы из восьмушки с точкой и шестнадцатой. Нисходящая последовательность таких групп воссоздает характер романтического томления:



А чуть позже, после непринужденно-изящной стаккатной реплики, фигура из аналогичных групп, по с укороченной слабой долей рождает кокетливо-шутливый образ (тт. 33—38).

Особо выразительны выдержанные гармонии-фоны, оттеняющие мелодические узоры фортепиано (тт. 39—56). Это не просто гармоническое обрамление мелодии. В активном внутреннем движении, в пластике сменяющихся интонаций заложена упругая действенность, дополняющая развитие и по-своему осмысливающая его. Инструменты здесь полны экспрессии, их функция по содержательности не уступает мелодической. Всякое вступление духовых глубоко осмысленно, даже кратчайший акцент-нажим на отдельном звуке или колористически значимое вкрапление восьмушки, переходящей в дпящийся звук (см. тт. 112—128 или заключительный раздел III части).

В начале II части (Скерцо. *Vivacissimo*) звучит педаль духовых. Она воспроизводится резким ударом языка и рывком дыхания, замирает в пианиссимо и усиливается по мере развертывания виртуозной партии фортепиано. Изящны и колоритны чередования легких пружинистых стаккатных реплик обоих духовых и элегантнейшая вальсообразная мелодия среднего эпизода Скерцо, полная пленительно-задушевных романсовых интонаций. Желая подчеркнуть это, Глинка предписывает фаготу применить *vibrato*. Это первый случай в истории инструментовки, когда дается прямое указание на вокальный характер звука, выявляется стремление к его теплоте, «человечности», определившее в дальнейшем главную направленность русской духовой исполнительской школы (см. пример 48).

В III части (*Largo*) кларнет и фагот трактуются как два персонажа драматического произведения. Большие лирико-патетические сольные высказывания подобны жарким монологам-признаниям. Широчайшая кантилена, никаких стеснений в используемом диапазоне: подчеркнуто акцентируемые крайние

43 *Meno mosso* $\text{♩} = 100$

Fag. *vibrato*
p cantabile affettioso

нижние ноты (е по звучанию — у кларнета, B_2 — у фагота) органично включаются в ток «длинной» романтической мелодии. Они принципиально сопоставляются с крайними «верхами» (у кларнета g^3), усиливаемыми специальной ремаркой *con forza* — «с силой». В этих условиях только мастерское владение исполнительским дыханием может обеспечить необходимую последовательность и плавность мелодического звуковедения. Ярко выражены черты новаторства в фактуре. Среди них — энергично акцентированный ход в глубокий нижний регистр фагота (до D_1) и внезапное переключение в верхний, смелое использование группето в лирических эпизодах.

Драматической вершиной Трио является стремительный Финал (*Allegro con spirito*). Он открывается бурной патетической модификацией главной темы, а за ней следуют трагически-возбужденные реплики обоих духовых инструментов с акцентами-ударами, внезапными усилениями, бессильными затуханиями, драматическими контрастами форте — пиано. Фактически это новый вариант «темы вздохов», здесь преобразованной во «вздохи-задыхания», «вздохи-судороги». Кульминация — как пароксизм отчаяния, затем застывший уменьшенный септаккорд и необыкновенная кода: на фоне приглушенных синкоп и «качающихся» басов фортепиано звучат скользящие экспрессивно-чувственные хроматизмы фагота,

49 *Alla breve ma moderato*
legatissimo

Fag. *pp appassionato*

затем кларнета и их широкие, как взмахи крыльев, октавные перемещения к верхним границам диапазона (см. заключительное *Alla breve ma moderato*). Все это — с тончайшей динамической нюансировкой, с предписаниями *legatissimo*, *appassionato*. Эффект столь необычной кантилены неотразим. Он еще усиливается спецификой звуковедения на духовых инструментах, с их «непрерывным», пластичным легато. «„Да ведь это отчаяние!“ — воскликнул, дойдя до этого места, первый исполнитель Трио, итальянский фаготист Кантю»¹.

Не опасаясь впасть в преувеличение, можно с уверенностью утверждать, что ничего подобного практика духового инструментализма до Глинки не знала. В Патетическом трио возникли новые и невиданно широкие в этой сфере творческо-исполнительские потенции. Они разрабатывались в дальнейшем как самим автором Трио, так и всей последующей русской композиторской школой.

Сказанное определенно не согласуется с традиционной недооценкой камерного наследия Глинки. Даже у Асафьева читаем: «Борьба за овладение камерностью — проходит упорно через всю почти творческую жизнь Глинки. Дав прекрасные результаты в области вокальной — романсы и песни — эта борьба не достигла равноценного им наследия в области инструментального ансамбля, несмотря на великолепное знание инструментов... сочинения и эскизы его в этой области производят впечатление либо неуверенных поисков, либо упражнений, либо, говоря описательно, найденная блеснувшая мысль — разбег и тупик...»²

Не стоило бы, очевидно, и останавливаться на этом несправедливом высказывании Асафьева, если бы не дополнительное обстоятельство, важное именно в свете нашей темы. Асафьев не разграничил в своих суждениях о камерном наследии Глинки сочинения для струнных и для духовых. А это весьма существенно. Если струнные камерные произведения Глинки в целом не приобрели такого значения, как вокальные, оперные и симфонические, то воздействие Патетического трио на формирование русского духового инструментализма стоит совершенно особняком. Это уникальное по составу и трактовке инструментов сочинение, не имеющее аналога в музыкальной литературе, произвело решительный переворот в своей сфере. Выдвинутые здесь принципы инструментализма стали основополагающими для русской духовой и исполнительской школы. Кроме того, они определенно сказались в оперном и симфоническом творчестве Глинки, куда привнесли необыкновенное

¹ Глинка впервые играл Патетическое трио с исполнителями из оркестра миланского театра: фаготистом Кантю и кларнетистом Тассистро. (*Глинка М. Литературное наследие*. Т. 1, с. 140).

² *Асафьев Б. М.* И. Глинка, с. 17.

своеобразие и широту интерпретации духовых инструментов. Между камерным и оркестровым творчеством Глинки существует органическая связь, и нет оснований противопоставлять эти сферы. Что же касается таких асафьевских формулировок, как «неусвоенные поиски», «упражнения», «разбег-тупик», то они совершенно неприменимы к Патетическому трио с его ясной и законченной формой, глубоким замыслом, своеобразной мелодикой. Не случайно и теперь, через полтора столетия после своего создания, оно не только не забыто, но стало одним из наиболее популярных и часто исполняемых произведений современного камерно-концертного репертуара.

В период создания камерных сочинений, как и на протяжении всего творческого пути, Глинка настойчиво стремился к симфонизму. Симфоническое начало было новым для русской музыки. Глубоко национальный художник, Глинка пришел к нему в согласии с реалистическим конкретно-образным типом своего творческого мышления и природой пародно-национального искусства, лежавшего в его основе. Обобщенный логико-философский мир европейского симфонизма не отвечал его устремлениям. Более близкой оказалась сонатность сюжетно-драматического, увертюрного типа, уклоняющаяся от приспособления музыки к литературной программе.

В центре своих симфонических идей Глинка видел становление конкретного художественного образа¹ в его исключительно музыкальном выражении, не требующем каких-либо литературно-иллюстративных дополнений. Сплывность с пародно-национальной культурой определяет и близкий ей тип развития: «...не интеллектуально-аналитическая „разработка“ образно-отвлеченных тем-тезисов, а развитие — рост, своего рода „опевание“, попевочно-подголосочное окружение, варьирование, ornamentирование и восполнение основного интонационного зерна вариациями»². Музыкально-образный мир возникает при этом в наглядности, «осязаемости», «театральности», во всей широте конкретно-исторической или реально-бытовой сюжетности при мощном главенстве музыкального начала. Все это предопределило обращение Глинки не непосредственно к жанру симфонии, а прежде всего к преломлению симфонизма через музыкальный театр, к симфонизации оперы.

В сферу музыкально-образных воплощений, наряду с человеческим голосом, вовлекаются разнородные средства оркестра, использование которых возводится на уровень высокого творческого созидания: «Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального, красота музыкаль-

¹ Асафьев называет это русским «иллюзорным, или образным, симфонизмом» в противовес европейскому «интеллектуальному» (Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 52, 139).

² Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 139.

ной мысли вызывает красоту оркестра», — гласит известное, ставшее афористическим высказывание Глинки. «Оркестр (вместе с гармонизациею) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь»¹.

Оркестровая манера Глинки отчетливо индивидуальна. Им руководило стремление к ясности и слиянию звукового образа с художественным содержанием: оркестр для него был средством интонационного становления, а не комбинирования инструментальных красок и сочетаний тембров. Глинка использовал обычный классический оркестровый состав: струнный квинтет, парная флейтово-язычковая группа, натуральные валторны и трубы (от 2-х до 4-х), 1 — 3 тромбона. Уже широко распространенные на западе бас-кларнет, корнет-а-пистон, туба в его составах не встречаются. Эпизодически используются арфа, фортепиано, офиклейд, стеклянная гармоника (необдуманно заменяемая позднее челестой), английский рожок. При этом Глинка в высокой степени обладал и даром комбинирования инструментов, и искусством интерпретации тембров. Он никогда не довольствовался простой «раскраской» музыкальной мысли, его инструментовка сопряжена с особенностями гармонии, мелодии, с деталями формы, блещет разнообразием звучности, утонченностью отделки и яркостью колорита. В связи с требованиями музыкально-образных решений оркестровые составы либо варьируются, либо своеобразно интерпретируются. Отсюда так называемые «малые» составы² «Молитвы» («В минуту жизни трудную») и Вальса-фантазии, основанные на прозрачайших сочетаниях, обнажающих сокровенную «речь тембров». Здесь начало русской культуры вальсовой лирики. Или, например, классический оркестр Глинки, по-разному раскрываемый в «русских» и «польских» эпизодах «Ивана Сусанина», в «реальных» (киевских) и волшебных (сады Черномора) сценах «Руслана», в красочных, пронизанных жанровыми интонациями Испанских увертюрах и в «Камаринской».

«При таком значении оркестра, — читаем у Глинки, — ясно, что выбор инструмента в том или ином случае имеет чрезвычайную важность, чрезвычайное влияние на эффект музыки»³. Добавим: не только выбор инструмента, но само использование, характер интерпретации. И здесь Глинка шел от конкретно-образных музыкально-художественных представлений, одухотворяя их многоплановыми преломлениями «песенности-распевности», как основного качества русской музыкальной интонации. В оркестре его опер инструменты непосредственно свя-

¹ Глинка М. Литературное наследие, Т. 1, с. 349, 350.

² Малые оркестровые составы включают уменьшенную струнную группу, парные духовые и один тромбон.

³ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1, с. 350.

зываются с музыкально-образным миром того или иного действующего лица. Особенно явственно это в «Руслане и Людмиле»: Руслану сопутствует кларнет, Людмиле — флейта и скрипка, Гориславе — фагот, Ратмиру — английский рожок. Персонифицированные в своей функции инструментальные темброобразы у Глинки имеют иное значение, нежели лейт-тембры, довольно уже разработанные в европейской музыке (особенно у Вебера, Берлиоза). Последние выступают, прежде всего, в сфере колорита и ограничиваются нередко лишь красочными вкраплениями, символизирующими те или иные моменты музыкально-драматического действия. Глинкинские инструментальные характеристики раскрывают внутренний мир и переживания героев средствами специфически музыкальной речи. Так в сфере средств воплощения тонких эмоционально-психологических музыкально-художественных явлений включаются возможности инструментализма.

Явления сходного порядка бытовали и в области современной Глинке концертной жизни. Как известно, в ней широко использовались духовые инструменты, причем не только в сольных номерах или ансамблях (однородных или с другими инструментами), но и в своеобразном амплуа единоличного аккомпанирования певцам. В сопровождении духовых много пела Сандунова¹. Но особенно примечательны в русском репертуаре, на наш взгляд, «дуэты», в которых объединялись, например, певец-композитор П. П. Булахов и известный фаготист Л. К. Костин. Разумеется, Булахов мог бы петь и с виолончелью, что на первый взгляд даже доступнее и проще. Однако он в течение многих лет не изменял фаготу, заключив с Костиным длительное творческое содружество. По-видимому, Булахова с его специфическим миром городских песенно-романсовых интонаций привлекало в игре замечательного русского музыканта-самородка нечто этим интонациям близкое, дополняющее их определенными музыкально-образными обобщениями. Вряд ли Глинка, отличавшийся необыкновенной отзывчивостью к мельчайшим деталям быта (тем более музыкального), мог пройти мимо этих характерных и глубоко национальных инструментально-образных проявлений. Думается, отсюда тянутся ростки, укрепившиеся в его зрелой оперно-оркестровой практике.

Инструментальные тембры у Глинки порой связываются не только с конкретными персонажами, но с образами более широкого, обобщающего значения. Такова, например, первая тема Увертюры к «Ивану Сусанину», буквально воспроизводящая партию Вани из заключительного трио оперы («Ах, не мне бедному»): здесь эта мелодия выступает как символ, как обобще-

¹ Например, 7 декабря 1815 г. в сопровождении валторны (Дорнаус), 29 октября 1819 г. — английского рожка (Ферлендис), 25 марта 1824 г. — фагота (Бендер).

ние образного мира первой русской музыкальной драмы во всей теплоте, задушевности, распевности неповторимых его интонаций. В ней, по меткому замечанию А. В. Оссовского, «запечатлелись черты собственного лика Глинки, лика русского художника. С каждой страницей партитуры этот лик раскрывается все шире, все полнее и глубже»¹. Тему играет гобой. И на всем протяжении сценической жизни великой оперы исполнители-гобоисты с великим усердием выявляют заложенную в ней новую выразительность. Но гобойная ли эта тема?

В партитуре² есть пометка: «on corno inglese» («или английский рожок»). Обратим внимание на существенную деталь: другого развернутого кантиленного соло гобоя у Глинки нет. Исключение — в танцах чародейств Нанины, но о балетной музыке речь пойдет особо. Говоря точнее, в широких лирико-эпических распевах гобой Глинкой не используется.

Чрезвычайно редко звучит гобой и на концертной эстраде тех лет. В сохранившихся петербургских афишах первой половины XIX века значатся три гобойных выступления³, два из которых связаны с визитами заезжих гастролеров⁴. Другие духовые инструменты (флейта, кларнет, фагот, валторна, тромбон) концертируют активно, особенно же часто играют на английском рожке (и соло, и в ансамблях, и в качестве единолично сопровождающего пение инструмента-«obligé»)⁵. Нашел свое место рожок и в оперно-ораториальном творчестве до Глинки (вспомним «Русалку» Давыдова, «Минина и Пожарского» Дегтярева). Думается, в русской музыкальной практике того времени английский рожок был популярнее и шире использовался, чем гобой. По этой или другой причине, но Глинка во всех кантиленах «гобойного» характера применял английский рожок, причем в таких выразительных значениях, которые к нему прежде не прилагались.

Укажем на два эпизода в «Иване Сусанине»: тему романса Антонида («Не о том скорблю, подруженьки») в оркестровом антракте к III действию и интонации Вани в предсмертном речитативе Сусанина. В обоих случаях проникновенность образного смысла окрашивает специфический тембр инструмента в более теплые, ранее ему не свойственные задушевно-лирические тона.

В «Руслане и Людмиле» рожок — один из инструментов, с которыми связаны определенные тембробразы. Отметим,

¹ Оссовский А. Драматургия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин». — В кн.: М. И. Глинка. Исследования и материалы. Л., 1950, с. 44.

² Все ссылки на партитуру «Ивана Сусанина» даются по изданию Стелловского. СПб., 1881.

³ 23 и 29 марта 1824 г. и 23 марта 1835 г.

⁴ В. Червенки и Ф. Паля.

⁵ Например, выступления рожкиста Ферлециса зафиксированы в 1809, 1818, 1820, 1822, 1825, 1826, 1835 гг.

что его партия в центральной арии Ратмира («И жар, и зной...», № 14) в точности соблюдает стиль концертно-инструментальных сопровождений («obligé»), о которых говорилось выше. Инструмент равноправен с голосом и неотрывно сопутствует ему во всех сменах характера и настроения музыки. При этом очевидно, что не только красочно-колористические качества английского рожка привлекли композитора. Бесспорно, тембр рожка символизирует в опере и сферу Востока, связанную с экзотическим образом хазарского хана, и «восточную» чувственность его натуры. Однако заметим, что в другие восточные эпизоды оперы, например в «Персидский хор» (№ 12), Глинка рожок не включает. Ибо главное содержание интерпретаций рожка в «Руслане» — не красочно-колористическое, а выразительно-эмоциональное, и Глинка подчеркивает это, не считаясь даже с исполнительскими трудностями. Исключительно теплы, мечтательно-задушевные реплики в дуэте с Ратмиром («И в памяти зажглась забытая любовь... и рой живых видений о брошенном гареме говорит»). Причем эта необыкновенно певучая, печально-мечтательная мелодия рожка звучит и в крайне высоком регистре, включающем предельное f^3 (в виде форшлага):



Это очень трудно для исполнителя, особенно в плавном мелодическом построении. И Глинка, великолепный знаток инструментов, постоянно предостерегавший от рискованных их применений, не мог этого не учитывать. Но здесь ему был нужен кантиленный английский рожок, — только он и только в данном качестве, — а не гобой, которому эта фраза далась бы, возможно, легче и увереннее. Стало быть, Глинка убежденно интерпретировал английский рожок как инструмент широких, в том числе и лирико-поэтических возможностей. А если так, то, по-видимому, ничто не мешало ему замыслить первую тему Увертюры «Сусанина» именно в звучании английского рожка, а не гобоя: творческая практика композитора, во всяком случае, не исключала такого варианта.

Глинка стремился и к виртуозным интерпретациям английского рожка, казалось бы, мало соответствующим природе

инструмента. Такова его партия в подвижном разделе арии Ратмира (*Tempo di Valse*).

Широкая сфера образности воссоздается в разнообразных тембровых объединениях с участием английского рожка. Укажем на арию Руслана (№ 8) и сцены с Головой (№ 9, 10), где участие рожка в различных комбинациях инструментов способствует звучаниям углубленно-скорбным или мрачным, inferнальным.

Почти одновременно с Берлиозом, но независимо от него, Глинка стремился к закреплению английского рожка в постоянном оркестровом составе. Он доказал значительные возможности этого инструмента в различных сферах музыкальной выразительности, но более всего в эпизодах кантиленных и лирико-поэтических, раскрывших теплый колорит английского рожка в необыкновенном богатстве оттенков и нюансов.

Новую жизнь получили в оперном оркестре Глинки и другие духовые инструменты, особенно участники Патетического трио — кларнет и фагот. Подчеркнем, что к созданию опер Глинка пришел с уже полностью сложившимися собственными представлениями о характере духовых инструментов и убежденно эти свои представления отстаивал. Так, усовершенствованный кларнет Ивана Мюллера, показанный ему в 1832 году в Милане самым знаменитым изобретателем-виртуозом, не удовлетворил русского музыканта, поскольку «вместо полного собственного этому инструменту звука он издавал резкие тоны, подобные гусиному крику»¹. И напротив, кларнетист Бендер, участвовавший в первом исполнении «Ивана Сусанина», «отличался,— по словам Глинки,— необыкновенною полнотою звука»². Нельзя не указать, что Глинка оттачивал свой вкус на отличных образцах: флейтист премьеры «Сусанина», Андрей Андреевич Зусман (1796—1848), известный русский солист-концертант, справедливо был назван им «одним из лучших, ежели не лучшим артистом Европы»³, а «отличнейший»⁴, по аттестации Глинки, гобоист Г. Брод, присоединившийся к оркестру на последних репетициях, был не кем иным, как создателем современной конструкции английского рожка и выдающимся на нем виртуозом. Но, главное, общаясь с лучшими духовиками-исполнителями⁵, Глинка лишь выверял свои представления о специфике и стиле музыки для духовых, ибо они сложились у него (как и в сфере вокала) в самом процессе творчества и ко времени создания опер обрели уже яркое претворение в камерных сочинениях.

¹ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1, с. 138.

² Там же, с. 166.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ К ним, безусловно, следует отнести и первых исполнителей Патетического трио Тассистро и Кантю.

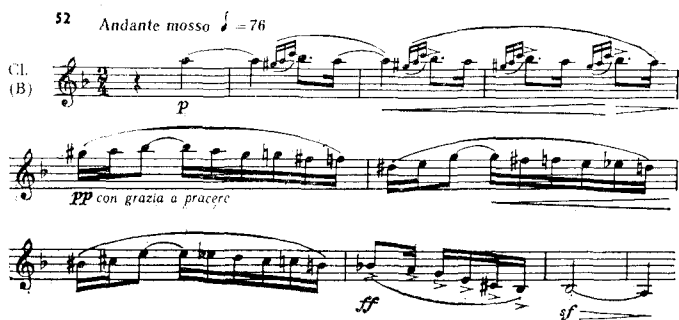
Наиболее показательна в оперных партитурах интерпретация инструментов в лирических ситуациях. Кларнет используется в этом плане уже в «Иване Сусанине», однако полное раскрытие его возможностей происходит в «Руслане и Людмиле». Наметим некоторые вехи этого процесса. В интродукции «Ивана Сусанина» отзвучала мощная хоровая fuga. Из затихающих интонаций струнных рождается спокойная фраза флейты, ее развивает кларнет. Появляется грустная, мечтательная Антонида. И снова звучат флейта (в партии стоит *dolce*) и кларнет (*dolcissimo*): «приветливые» реплики духовых словно переключают действие, обращая его к заветному миру героини. Ее пение готовит теплый тембр кларнета, которому поручена каденция с задумчивой остановкой на первом звуке, нежными прихотливыми изгибами мелодии, ее широким «щедрым» взлетом к вершине и решительными интонациями в кадансе; тема эта — настоящее откровение, она вводит в круг светлых «девичьих» эмоций:



Антонида лишь повторяет эту мелодию. Снова звучат каденции флейты и кларнета, причем теплота лирических интонаций распространяется даже на высокий кларнетовый регистр (до c^3 по написанию). И дальше везде вокальные фразы сначала излагаются инструментом: это одна из типичных особенностей оперной музыки Глинки. Исключением является лишь непосредственная, как теплый сердечный порыв, фраза кларнета в дуэте Вани и Сусанина из III действия, но и она одновременно вводит в следующий раздел дуэта. Во всех других случаях тематическая связь вокальной и предшествующей ей инструментальной партий очевидна.

В этом отношении особо показательна «ария ревности» Руслана (№ 22), где лирико-драматическая сопряженность инструментальной (кларнетовой) и вокальной партий достигает необыкновенной силы выражения. Отметим прежде всего правдивость эмоционально-сценической ситуации и ее музыкального воплощения. Руслан — победитель, он с пылкой радостью врывается в заколдованные сады Черномора: «Победа, победа, Людмила!». В оркестре «разлетаются» пассажи струнных, звучит яркий до мажор. В ответ на монотонные, скованные интонации Ратмира и Гориславы, оцепеневших перед очарованной Людмилой («Волшебный сковал ее сон! Ах, тщетно злодей

побежден...»), мажор сменяется одноименным минором, тихие, мертвенно-холодные переливы альтов замирают в басовых отзвуках... и замолкший оркестр наполняется высоким голосом кларнета: он возникает словно из небытия. (Лучшие кларнетисты традиционно избегают здесь прямой атаки, а рождают звук лишь упругим усилием дыхания и напряжением губ.) Этот голос бьется в напряженно-повторяющихся репликах, передающих отчаяние, затем никнет в нежно-жалобных хроматизмах нисходящей секвенции, приводящей к горестно-патетическому возгласу — спуску по ступеням уменьшенного септ-аккорда к доминанте с драматическим задержанием на вступном тоне.



В этом редкостном образце «мужского ламенто» — целая гамма переживаний Руслана: мучительно сдерживаемые рыдания, неодолимая трепетность любовного чувства, трагическое осознание роковых событий. Музыкальное высказывание обретает необыкновенную интонационную содержательность, вносящую тончайшими осмыслениями возможностей инструмента. Дыхание-«смычок» наполняет кантилену трепетностью непосредственного чувства, передаче скорбных, щемящих интонаций способствует одухотворенность филирования; наконец подчеркнута и впервые столь явственно применена способность духовых тембров к перевоплощениям: относительно высокий тембр кларнета (в Патетическом трио олицетворяющий, заметим, женский образ) в моменты интенсивного эмоционального наполнения оказывается выразителем «мужского» начала.

Таким образом, внутренний мир героя (как и в примере из «Сусанины») раскрывается сначала инструментальными средствами, а потом вокальными. При этом первые полнее, «откровеннее» передают суть событий, нежели исполненные мужской сдержанности интонации партии Руслана. Глубокое внутреннее потрясение как бы реально соотносится со скупыми, быть может, даже слишком суровыми внешними его проявлениями (укажем, что для драматизации вокальной партии в нее, едва ли не со времен Глинки, вводится высокое *fis*¹: «Ко мне ли

улыбка летит?»). Такое соотношение инструмента и голоса сохраняется на протяжении всей арии, и кларнет постоянно предвосхищает развитие событий. Отметим наиболее яркие моменты.

Руслана успокаивает безмятежность спящей Людмилы: «Но сердце ее трепещет и бьется, улыбка порхает на милых устах». Кларнет подчеркнуто выразительно, акцентируя глубокие звуки среднего регистра, интонирует один из вариантов любовной кантилены героя и вдруг, чуть задержавшись, зловеще скатывается, по хроматическому звукоряду к устрашающему вводному тону (*ре-бемоль* по звучанию). Его немедленно подхватывает Руслан: «Неведомый страх мне душу терзает!» — следуют удары тутти, резкий зигзаг кларнетового пассажа. В апогее безответных вопросов Руслана («Могла ль несчастная Людмила разрушить ковы колдуна?») оркестр вновь замолкает, и вновь звучит ламентация кларнета.

Кларнет предваряет и все последующие состояния Руслана. Например, он еще полон сомнений («Людмила, Людмила, дай сердцу ответ!»), а необычайно светлые переливы кларнета — целая гирлянда из восходящих трелей, завершаемая сверкающим каскадом — уже полнятся надеждой, влекущей к действию («Скорее, скорее в отчизну!»):



Так из сопоставлений взаимодополняющих эмоциональных сфер, поочередно воплощаемых кларнетом и голосом, рождается один из наиболее цельных и ярких в русской опере героико-эпических характеров.

К этой же категории выдающихся инструментально-образных воплощений в операх Глинки следует отнести и два эпизода с участием фагота. Первый — из Эпилога «Ивана Сусанина». Это примечательный пример выразительной кантилены, свидетельствующий о том, что распевно-лирическая трактовка этого инструмента получает место не только в ансамбле, но и в оркестре.

В ликующей музыке Эпилога печальное соло фагота возникает как реминисценция о погибшем герое. Звучит тема прощания Сусанина с дочерью («Ты не кручинься, дитяtko мое!»). Инструмент интонирует ее с глубоким чувством (*con anima*), воспроизводя настроение и смысл первичного вокального высказывания. Использован особо ясно звучащий регистр (*g—f¹*). Последовательность наиболее устойчивых у инструмента,

в основном, диатопических звуков этой мелодии создаст условия для уверенной и тонкой фразировки. Такая инструментовка обусловлена драматургически. Расставание Сусанина с Антонидой — один из узловых моментов оперы. Пение Сусанина поддерживается тихими аккордами струнных и рельефными последованиями у двух фаготов и двух валторн. При довольно статичных валторнах, играющих подголосок, фаготы необыкновенно активны, они неотрывны от вокальной партии и, следуя всем ее изгибам, как бы «вживляются» в мелодический материал. Характерная тембровая интерпретация этого эпизода воспроизводится в Эпilogue оперы: теперь вокальная мелодия поручается фаготу, а валторне — по-прежнему контрапунктирующий голос.

Совершенно особое положение занимает другая глинканская интерпретация фагота — в каватине Гориславы из «Руслана и Людмилы». Включение Гориславы в число героев оперы, как неоднократно констатировалось, логически мало обосновано: сюжет беспрепятственно развивался бы и без нее. Но музыкальный образ Гориславы, по выражению Лароша, — «один из перлов глинканской характеристики». В Каватине Гориславы воплотилось едва ли не глубочайшее в русской музыке выражение любовного чувства, обрисовался сильный жизненный характер покинутой, страстно тоскующей, но сохранившей душевную верность русской женщины. Отсюда правдивость теплых, печально овеянных интонаций, восходящих к русскому бытовому романсу и лишь опосредованно соприкасающихся с лирической сферой оперы. «Жемчужиной русского элегического мелоса» назвал Каватину Гориславы Асафьев¹.

Инструментовка ее до крайности проста и фактически ограничивается, если исключить эпизодические вторжения флейты, лишь струнным квинтетом и фаготом. При этом струнные лишь сопровождают солистов, а фагот вместе с голосом несет всю полноту музыкально-выразительных задач. Не удивительна ли такая его роль в музыке поэтически одухотворенной, звучащей как сокровеннейшее излияние женского сердца? Если воскресить в памяти интимно-лирический мир Патетического трио и мысленно связать его с интонациями Гориславы, удивление сменится сознанием закономерности.

И там, и здесь — стихия русского бытового романсного мелодизма, рождающая аналогичные инструментально-тембровые воплощения. В Каватине Гориславы фагот сопрягается с голосом, но не в традиционных технических хитросплетениях концертного «obligé», а в том парном соотношении голоса и инструмента, которое свойственно операм Глинки и рассматривалось на примере интерпретации английского рожка и кларнета. Фагот усваивает и удивительно органично претворяет печально-

¹ Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 158.

элегический характер вокальной партии. Он интонирует и подчеркнутые хроматизмы роковых вопросов судьбе («Ужели мне во цвете лет любви сказать прости навек!»), и экспрессивные песенно-романсовые кадансы, сплетается с голосом в свободном каноне печального плача-призыва («О мой Ратмир! Любовь и мир в родной приют тебя зовут!») и в горестном причете («Тоска из мирного гарема меня изгнала за тобой»). В то же время в ряде случаев инициативу берет на себя фагот, как в эпизодах, когда певица речитирует на фоне его печально-идиллической мелодии («Не для тебя ль мне чуждой стала Россия милая моя?») или вздымающихся широкими волнами взволнованных фраз, охватывающих почти весь (от *C* до *as*¹) звуко-ряд инструмента («Ревнивый пламень затая, не я ль с покорностью молчала»):

54 Allegretto agitato $\text{♩} = 42$

p dolce

Fag. I

Просты на век! Ужели мне во цвете лет любви сказать прости на.

век: про сти на век Не для те бя ль мне

чуж дой ста ла Рос си я ми ла я мо я? Рев

vibrato sf

ни вый пламень за та я не я ль с по кор ностью мол ча ла, ког

p dim

да для не ги в ти ши не пла ток был бро шен не ко мне?

Эта родственность вокальной и инструментальной партий порождает и сходную их интерпретацию. Чтобы приблизить

инструментальную кантилену к вокальной, Глинка находит для первой тонкие и многообразные нюансы. Так, в партии фагота внимание привлекают детально продуманные динамика и акцентировка, подчеркивающие движение мелодии, ее внутренний смысл, характер. Особенно примечательны, как и в Патетическом трио, предписания *vibrato assai* и *vibrato*, наталкивающие на поиски особо проникновенной кантилены вокального или струнно-смычкового наполнения. Не случайно аналогичные пометки находим лишь в некоторых певческих партиях, например Гориславы или Баяна, либо в соло скрипки в сцене и арии Людмилы из IV действия оперы.

Таким образом, в «Руслане и Людмиле» фагот (как и кларнет в ранее показанных примерах) наделяется экспрессивными речевыми интонациями. Каватина Гориславы — один из ярчайших примеров музыкальной образности, той самой, о которой Ларош писал в связи с операми Глинки: «Характеры переданы звуками с такою изумительной меткостью, что исчезли слова оперы и сохранись только ее музыка — музыкальный анализ мог бы воссоздать эти характеры во всей их цельности»¹. Для нас важно то, что Глинка образы многих персонажей обрисовывает с помощью духовых инструментов, раскрывая их новые выразительные возможности.

Если лирическая функция кларнета и фагота развивалась от «Ивана Сусанина» к «Руслану и Людмиле», то в партиях флейты наоборот: лирические высказывания, свойственные ей в первой опере Глинки, не нашли продолжения во второй. Наиболее показателен круг флейтовых интонаций, характеризующих Антонида в I действии «Ивана Сусанина». Из них рождается важная в драматургическом плане лейттембровая роль флейты, символизирующая образ героини в двух узловых моментах оперы: предсмертном речитативе Сусанина и особенно в музыкальной картине завьюженного леса, когда флейтовая тема Рондо Антониды полиритмически сочетается с темой мажурки, создавая драматургически яркий эффект. Функция лейттембра частично сохраняется за флейтой в «Руслане». Ее звучания наиболее близки образу киевской княжны в счастливые, полные веселья и света моменты жизни героини. Такой она предстает в Каватине из I действия оперы. В лирико-драматических эпизодах, как, например, в сцене и арии из IV действия, Людмилу характеризует скрипка.

Тонкие, необыкновенно своеобразные нюансы флейтовой выразительности находит Глинка в «волшебной» музыке оперы. В сольных, особенно заключительных фразах канона «Какое чудное мгновенье» тембр флейты звучит затаенно, таинственно. Исключительно красочна флейта в «обольщающих» строфах

¹ Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки. Избр. статьи, вып. I. Л., 1974, с. 117.

«Персидского хора». Затеяливая мелодия флейтовой вариации причудливо обвивает спокойно-убаюкивающее пение женских голосов. Она лишена опоры на сильные доли такта (которые заменены паузами) и благодаря этому волшебнио-воздушна, сказочна, ирреальна:



Активность флейтовых тембров свойственна и другим аналогичным эпизодам оперы. Назовем для примера хоры «Волшебных дев» из IV действия.

Как уже отмечалось, гобой в оперном оркестре Глинки отводится весьма скромная роль. В отличие от кларнета и фагота, ему не поручаются высказывания драматического экспрессивного плана: за исключением балетных сцен и короткой решительной фразы, открывающей арию Людмилы в IV действии оперы (№ 18), гобой вообще используется крайне редко. Из инструментов флейтово-язычковой группы только он в ряде номеров представлен без парного инструмента¹, в других же и вовсе нет гобоев². Даже в традиционно «гобойных» пасторальных эпизодах (например, в Балладе Финна: «В долинах, нам одним известных, гонял я стадо сел окрестных») Глинка выделяет флейту и кларнет, а гобой (с фаготом) поручает выдержанные звуки.

Интересно интерпретируется гобой вместе с представителями флейтово-язычковой группы в острых, гротескных характеристиках. Таково в «Руслане и Людмиле» претворение злобных, иронически-посмешильных интонаций Наипы в колючих подчеркнуто-стаккатированных репликах гобоев и фагота (с. 170, 172, 201—212)³ или резко сменяющиеся созвучия флейт, гобоев, кларнетов при изображении трясущегося от страха Фарлафа (с. 199—205).

Невозможно даже в общих чертах охарактеризовать все многообразие оттенков, присущих флейтово-язычковым инструментам в операх Глинки. Кратко остановимся на той примечательной их функции, которая связана с воссозданием народного

¹ В «Иване Сусанине» — Антракт к III действию, Ария Сусаннина, Речитатив и финал; в «Руслане и Людмиле» — Ария Руслана, Сцена с Головой, Рассказ Головы.

² Например, в Каватине Гориславы гобой участвует только в 8-тактном вступлении, а в Арии Ратмира (№ 14) совсем отсутствует.

³ Ссылки на партитуру оперы «Руслан и Людмила» даны по изданию П. Юргенсона.

колорита. Традиция эта восходит к доглинкинскому периоду развития музыки. Например Бюлан и Фомин подражали звучанию балалаек, используя пиццикато скрипок, Давыдов указывал в одной из своих партитур на правомерность замены гудка скрипкой, рожка кларнетом. Глинка развил эти традиции. Особенности народного музицирования претворены им в Интродукции к «Ивану Сусанину». После первого хора на фоне «бурдонных» контрапунктов валторн и гобоев слышны «балалаечные» щипки скрипок и наигрыши флейт, кларнетов, фаготов, подобные хороводным узорам сопелей, жалеек, рожков. Характерны типично народные подголоски кларнета и особенно флейты в Рондо Антонида: повторяющиеся на слабых долях такта отрывистые октавные «взлеты-вскрики» аналогичны традиционным выкрикам («споуканью») при игре на кувичках. В хоре гребцов с сопровождением дудки воспроизводится подлинная манера крестьянского хорового пения под духовой инструмент. Роль дудки (сопели) поручена кларнету (*in A*). В 3-м куплете зажигательные «балалаечные переборы» — пиццикато скрипок — сплетаются с протяжной хоровой мелодией и задорным плясовым наигрышем «жалейки» — гобоя.

В группе мундштучных инструментов новаторства более всего затронули валторну и тромбон. По своей художественной функции валторна тесно примыкает к группе флейтоязычковых и в ряде случаев заменяет ее постоянных участников. Так, например, вступление к Монологу Руслана («Времен от вечной темноты...») играют английский рожок, два фагота и валторна (*in E*). В «волшебных» эпизодах из IV действия оперы две валторны дополняют указанную группу, не уступая флейтам, гобоям, кларнетам, фаготам ни в деликатности нюансов, ни в легкости звукоизвлечения, ни в тонкости филировок. Флейтоязычковые представлены здесь как бы пятью, а не четырьмя парами инструментов. Так формируются новые выразительные возможности. Они выявляются чаще в гармоническом или тембровом окружении, обволакивающим вокальную строчку. Выше уже говорилось о необыкновенной экспрессивности парных валторн и фаготов в эпизоде прощания Сусанина с дочерью. К аналогичным явлениям следует отнести эпизод в Романсе Антонида, где полная теплота и сердечности партия валторны — всего несколько нот — сплетается с голосом певицы в печальном дуэте. Выразительность этой скромной последовательности протянутых звуков стоит иной сольной фразы!

В глинкинской музыке валторна передает также светлые ликующие настроения. Когда Финн в «Руслане и Людмиле» объявляет: «Тебе верна твоя Людмила», — «золотой ход» валторн (с. 197), словно светлый луч надежды, снимает мучительное напряжение Руслана. В Эпиллоге «Ивана Сусанина» (с. 635) мощный октавный ход валторн после длительного симфониче-

ского нагнетания ослепителен, как солнечный свет, осянявший великое народное ликование.

Новые художественные задачи выполняет и тромбон. Иногда ранее он не использовался так широко в различных образных ситуациях. В характеристиках Сусанина композитор применил богатую палитру тромбонных тембров, с необыкновенной реалистичностью отображающих черты этой мужественной и глубоко человеческой натуры. Тонко нюансированные, почти речевые интонации тромбонов¹ подчеркивают суровую сосредоточенность, строгость сусанинской речи: торжественно-приподнятое хоральное звучание (на словах «Враг на святой Руси») ² — высоту патриотических помыслов; драматический тематизм предсмертных реплик («Туда завел я вас») ³ — величие подвига. А характерные шуточные хоралы мундштучных инструментов с участием тромбонов в дуэте с Ваней («Скоро сын мой в бой пойдет») ⁴ оттеняют такие стороны характера Сусанина, как доброта, мягкость, способность к теплоте юмору.

Активны тромбоны и в «Руслане и Людмиле». Во Вступлении к IV действию оперы, поддерживая своим «медным» тембром воинственный «бранный» колорит музыки, они играют почти без пауз, наряду со струнными и флейтово-язычковыми инструментами. Из специфических моментов укажем на устрашающую целотонную гамму в эпизодах похищения Людмилы и боя Руслана с Черномором, на величавые хоралы из финала I действия (с. 116, 117, 118), таинственно-приглушенные эффекты тромбонных звучностей в Балладе Финна (на словах: «Постиг я тайну страшную природы» и «Волшебный вихрь поднял вой»).

Труба в операх Глинки употребляется в традиционных ситуациях как инструмент, интонирующий сигнальные мотивы.

В балетных сценах опер Глинки, о которых дальше пойдет речь, складываются инструментальные интерпретации другого типа, однако столь же совершенные, в полной мере отвечающие характеру музыки. Следует, таким образом, констатировать отличия собственно оперной музыки Глинки от балетной. О них свидетельствует и сам композитор: «...вдруг создался и план целой оперы („Иван Сусанин“.— С. Л.), и мысль противопоставить русской музыке — польскую» ⁵. Это глинкинское «противупоставление» Асафьев называет «резким, непримиримым противоречием» ⁶ и, подчеркивая его драматургическую роль, говорит о «гениальном введении симфонизированного

¹ Сцена и хор из I действия оперы.

² Сцена, трио и финал из I действия оперы.

³ Антракт к IV действию оперы.

⁴ Песня и дуэт из III действия оперы.

⁵ Глинка М. Записки, с. 156.

⁶ Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 51.

танца в драматический комплекс»¹. Оссовский рассматривает проблему уже непосредственно в области оркестра: «В первом, третьем и четвертом *русских* актах оркестр имеет своеобразный колорит — серьезный, сдержанный, чуждающийся внешнего блеска, но в то же время сочный, выразительный. Иной колорит в *польском* акте — блестящий, шегольский, задорный, показатель»². Вспомним асафьевское толкование инструментального колорита как качества, неотрывного от смысла музыки, с ее живой интонацией («это не краска и красочность только в их натуралистическом обаянии» — подчеркивал Асафьев³), и убедимся еще раз, что у Глинки инструментовка подчиняется музыкально-образной сфере.

Связи оперного инструментализма Глинки с конкретными художественно-образными задачами, с эмоциональными состояниями персонажей, воплощаемыми исключительно органично инструментальными средствами, мы рассматривали на примерах трактовки кларнета (Руслан), фagота (Горислава), английского рожка (Ратмир), флейты (Антонида и Людмила). Но в балетных сценах таких персонажей нет, нет и сюжетной драматургии. Эта музыка носит обобщенный характер. Она не связана с воплощением конкретных образов: обобщенность танцев из «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» служит в первом случае характеристике представителей вражеского лагеря, с их заносчивостью, холодным изяществом, внешним блеском, а во втором — обрисовке красочного волшебного мира во всей его обольстительной роскоши. Используемые здесь средства выражения не входят в противоречие ни с воплощением национальных народно-танцевальных жанров в «польском» акте «Сусанина», ни с песенно-бытовыми интонациями танцев «Руслана».

Интерпретация инструментов, одухотворенная творческой фантазией автора, отличается смелостью, новизной. Многочисленные оркестровые соло приобретают характер яркой концертности, раскрываются технические и капризные качества инструментов.

Наряду с флейтой и кларнетом на первый план выдвигается гобой, обогащается партия валторны. Духовые солируют не только в самостоятельных эпизодах, где тематический материал поручен одному из этих инструментов, но и в удивительно тонких, в рамках оркестровой пьесы, ансамблевых их сочетаниях. Например, в Вальсе из «Ивана Сусанина» напомним изящное объединение флейты и кларнета в начальных тактах (с. 208), затем своеобразный «танцевальный хорал» двух фagотов и двух валторн с мелодическим голосом у валторны (с. 213)

¹ Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 218.

² Оссовский А. Драматургия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», с. 63.

³ Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 260.

и дуэт кларнетов с ответом валторн (с. 214), а также яркотанцевальное, пружинно-акцентированное соло двух кларнетов в Мазурке (с. 227). В «Руслане» отметим блестящую (*brillante*) первую тему Танцев в сцене чародейств Царьки, которую начинают кларнет, а продолжают скрипки, и своего рода миниатюрную ансамблевую сюиту, открываемую грациозным дуэтом стаккатурующих гобоев (затем гобой с кларнетами, потом кларнеты с фаготами — с. 336, 337).

Образцами совершеннейшего инструментализма в танцах из опер являются соло духовых инструментов. В «Сусанине» это в первую очередь эпизоды с участием кларнета и флейты. В Краковяке и Вальсе оба центральных сольно-духовых фрагмента открываются кларнетом и продолжаются (или имитируются) флейтой. Изящнейшая (*graziosissimo!*), с кокетливыми стаккато тема кларнета в Краковяке находит лирическое продолжение у флейты. Тема обогащается хроматизмами, широкими (с октавными форшлагами) кульминационными взлетами. Тембр флейты обретает необыкновенную полетность и поэтическую теплоту. Необычна мелодия Вальса, излагаемая поочередно солирующими кларнетом и — во второй раз — флейтой: она начинается с трели, помещенной на слабой доле такта, и разворачивается в коротких репликах, разделенных паузами. Характер ее изысканно изящен, элегантен, и тембры солирующих инструментов подстать ей — гибки, легки, прозрачны:

56 Allegro moderato

CL. (A)

F

В танцах «Руслана» особо отметим замечательное соло гобоя (с. 327). Это один из прекрасных примеров духовой канцелсы, вовлекающей в процесс пластичного развития мелодии все регистры инструмента: применяются их неожиданные

чередования и смены при необыкновенно смелом использовании верхних нот (до e^3) в легких стаккатных движениях.



Нет нужды специально описывать хорошо известное соло флейты (с. 339, 340) — мечтательно-элегическое, включающее разные типы фактуры, например, широкие мелодические скачки, «чувствительные» форшлаги, контрастные чередования легато и стаккато. Укажем, наконец, и на подвижную реплику валторны, задающую тон виртуозным фигурациям скрипок (с. 323). Так возникает в балетной музыке опер Глинки концертная интерпретация духовых инструментов.

Иные грани инструментализма раскрываются в поздних оркестровых произведениях Глинки. Это касается прежде всего звуковой красочности, впервые столь ярко проявившейся в русском музыкальном творчестве. Живописно-изобразительные эпизоды «Испанских увертюр» во многом предвосхитили импрессионистский стиль письма. В то же время Глинка трактует инструментальную красочность музыкального произведения как одно из средств одушевления его содержания. В своеобразной вариационной форме «Испанских увертюр», где сквозная последовательность чередующихся жанровых эпизодов создает непрерывную линию развития, красочные осмысления мелодии связаны с отражением той или иной объективной картины действительности, будь то пейзаж южной ночи во вступлении к «Воспоминаниям о летней ночи в Мадриде» или любая из празднично-карнавальных сцен, воссоздающих яркую стихию испанского народного музицирования.

Отсюда контрастные сопоставления эпизодов. Например, настороженный, несколько даже сумрачный колорит вступления «Арагонской хоты», где преобладают духовые мундштучные и низкие смычковые тембры, противопоставляется солнечному звучанию скрипок и арфы в теме хоты. Эту тему сменяют отрывисто-размеренные последовательности фаготов и струнных басов. Имеют место и контрасты внутри эпизодов: торжественные фанфары труб и валторн во вступлении оттеняют суровые фразы струнных; вторая (распевная) тема главной партии расцветает в многообразии тембров: последовательно сменяют друг друга кларнет, фагот, гобой, кларнет (октавой выше), две флейты. В разработке тема хоты звучит у струнных на фоне напряженных синкопированных кличей мундштучных духовых. Возникают и совершенно новые осмысления отдельных тембров: например, в кульминации (цифра 14 по партитуре) два тромбона вступают с полной мощи и значительности и в то же время певучей благородной фразой; при этом им предписано играть *vibrato cantabile*.

Во вступлении «Воспоминаний о летней ночи в Мадриде» сочетаются тончайшая тембровая звукопись, навеянная образами природы, и таинственно-нежные, чувствительные интонации кларнета, а затем фагота. Тему хоты, порученную скрипкам, обрамляют фантастически-причудливые низкие ноты кларнета. Далее хота подвергается калейдоскопическим преобразованиям, ее тембровые трансформации носят театрально-зримый характер. Интересны тембровые слияния, например маршеобразные стаккатные унисоны фаготов, альтов и виолончелей в эпизодах ламанчских сегидилей (цифра 13).

Остается сказать лишь несколько слов о «Камаринской». По существу в исходных принципах интерпретации инструментов здесь нет отличий от «Испанских увертюр». Разница лишь в «национальной принадлежности» музыкального материала. Русская плясовая мелодия, да еще одна из самых «развеселых», рождает и соответствующую сферу инструментализма. Ее истоки — в народном музицировании, особенности которого разработаны Глинкой в хоровой интродукции к «Ивану Сусанину». В «Камаринской» они получили самостоятельное претворение. С необыкновенным искусством, опираясь на средства подголосочной полифонии и народный инструментальный колорит, Глинка выявляет в национальном музыкальном материале тембровые ресурсы инструментов европейской профессионально-оркестровой практики. Открываются новые возможности их интерпретации в жанровых, в частности, народно-плясовых мелодиях, жалеечных наигрышах, воляночных бурдонах, распевных подголосках. Красочная народная картина воссоздается средствами симфонического оркестра при соответствующей трактовке инструментов.

Так, в сочинениях Глинки рождаются новые типы инстру-

ментально-тембровых интонаций: выразительные, колористические и характеристические. Все они в ходе эволюции русской музыкально-инструментальной культуры обретут дальнейшее развитие.

Рассматривая в интересующем нас аспекте инструментальное творчество Глинки, нельзя обойти молчанием и теоретические воззрения композитора. Речь идет о «Заметках об инструментовке». Предназначенные для «Музыкально-театрального вестника», они были продиктованы Глинкой А. Н. Серову в 1852 году, в пору полной творческой зрелости композитора. В этой по преимуществу популяризаторской работе Глинка менее всего ставил перед собой научно-инструментоведческие цели. Если, к примеру, «Большой трактат» Берлиоза определенно углублен в сферу классификации, систематизации, а также органологических характеристик, то лаконичные «Заметки» Глинки имеют сугубо практическую направленность. Композитор излагает в них свои оркестровые принципы на примере анализа трех, существующих по его мнению, типов оркестра: театрального, церковно-ораториального и концертно-симфонического, а также рассматривает применение инструментальных средств в музыкальном сочинении.

Краткие афористические положения Глинки получили здесь характер программной эстетической декларации об органической связи инструментовки с творчеством, составившей исходный пункт русской классической инструментально-оркестровой культуры во всем многообразии охватываемых ею жанров.

Очевидно, много подхода требуют разделы «Заметок», касающиеся описания отдельных инструментов, в частности раздел о «духовых деревянных». Его значение несколько искажено более поздними комментариями, авторы которых, наряду с плодотворными соображениями, высказывали и ряд крайне необъективных. Последние связаны прежде всего с попытками приложения материала глинкинских «Заметок» в указанной их части непосредственно к творчеству самого Глинки и даже ко всей европейской классической оркестровой школе. Характеризуя «Заметки об инструментовке», Асафьев указывает на их содержательность и значение «в изложении принципов, на которых зиждется глинкинский оркестр во всем своем обаянии, в сочетании легкости, подвижности, красочности и силы. Очень важно изучение „Заметок“ в отношении их к оркестру „Руслана и Людмилы“: звучание этой оперы — убедительнейшая наглядная демонстрация того, что сказано здесь... и что на каждой странице обнаруживает оркестровая партитура.

Впрочем: Глинка, диктуя свои выводы, обобщал не только личную практику: конечно, он суммировал тут свои представ-

ления о классическом европейском оркестре, как о достигнутом зрелости художественном организме в результате длительного становления»¹. Аналогичного рода высказывания находим также у С. Л. Гинзбурга² и В. В. Богданова-Березовского³.

Но если мы попробуем соотнести творческую практику создателя «Руслана и Людмилы» с его же теоретическими суждениями об оркестровых инструментах, то столкнемся с резкими противоречиями. То же произойдет и при сопоставлении их с лучшими достижениями европейской инструментальной культуры в начале 2-й половины XIX века. Попытки сгладить эти противоречия не могут не привести к искажению сути и исторического места инструментоведческих разделов глинканских «Заметок».

Обратимся к тексту Глинки.

«1. Кларнеты. Интонация их никогда не может быть совершенно верна, — пишет Глинка, — <...> употреблять их должно с большою осторожностью: после пауз они часто срываются и издают звук резкий, крикливый, вроде гусиного крика <...> Самые верхние ноты неприятно крикливы, а самые нижние имеют особенный, угрюмый, фантастический характер. Звуки от среднего *c* до *g*, слабые и глухие, должны быть употребляемы с осторожностью.

2. Фагот. Интонация по большей части сомнительная. Регистры очень неровны <...> от *G* (первого выдохательного) до тенорового (среднего) *C* включительно, то есть весь *medium* (средний регистр инструмента) — регистр слабый, неверный и неприятно смешной (*grotesque*).

3. Гобой <...> мягкая октава гобоя — от *a* до *a*. Выше — крик, ниже — гусь <...>⁴.

4. Флейта не отличается определенностью интонации. Характер звука вообще — довольно мягкий свист, без особенной силы <...> в тонах с бемолями <...> она звучит тускло, принимает оттенок страдальческий. На самых нижних нотах характер мистический, но звук очень слаб. Средний (настоящий оркестровый) регистр — от среднего *d* до высокого *f*; дальше — свист, все более и более пронзительный и неприятный». И общие замечания о духовых деревянных: «Звук их лишен энергии <...> звук вялый, хотя в нем возможно до некоторой степени и *crescendo*, и *diminuendo*»⁵.

¹ Асафьев Б. М. И. Глинка, с. 257, 258.

² «Никому еще не удавалось так ярко, так образно и так убедительно вскрыть в нескольких фразах самое существенное, самое важное в выразительных свойствах каждого инструмента...» (Гинзбург С. Предисловие. — В кн.: М. И. Глинка. Автобиография. Заметки об инструментовке. Л., 1937, с. 11).

³ «Именно выразительности отводит Глинка все большее и большее место... выводя принцип достижения ее из материальных данных каждого инструмента». (Глинка М. Литературное наследие. Т. I, Комментарий, с. 477).

⁴ Речь идет о диапазоне от *a*¹ до *a*².

⁵ Глинка М. Литературное наследие. Т. I, с. 342—344.

Трубы и валторны (натуральные) характеризуются Глинкой только с точки зрения технологии. Функция их крайне ограничена: они служат прежде всего для определения данной тональности. «Их звук — сильный, прорезывающий всю массу оркестра — должен быть по большей части употреблен так, как форсы, темные пятна в картине»¹.

Тромбоны, офиклеид, контрафагот, флейта-пикколо («дрянной инструмент без интонации»²), тарелки, треугольник, большой барабан, арфа, английский рожок, альтовый и басовый кларнеты и т. д. объединены Глинкой в особую группу под заглавием «Остальные инструменты». Они составляют «роскошь оркестра», то есть могут и должны употребляться в особых случаях и в виде исключения, «но никак не должны входить в расчет настоящей сущности оркестра»³. В группу «Остальные инструменты» включены и «медные инструменты с вентилями», которые Глинка не рассматривает еще в качестве постоянных участников оркестра⁴.

Заметим, что все это написано в эпоху, когда шедевры Моцарта для флейты, кларнета, фагота, валторны уже заняли прочное место в русской музыкальной жизни, когда были созданы и исполнялись в России знаменитые веберовские концертные сочинения для кларнета, фагота и валторны, воплотившие ранние идеалы романтизма; в профессиональном и особенно любительском музыкальном обиходе звучали флейтовые сопаты Баха и Генделя, а камерное музицирование не обходилось без моцартовских и бетховенских ансамблей с участием духовых.

Теоретические положения «Заметок», касающиеся духовых инструментов, резко противоречат и творческим принципам самого Глинки. Ведь если принять все написанное буквально, то получится, что гениальное Патетическое трио, с его тончайшими художественно-выразительными откровениями, предназначено инструментам, один из которых обладает склонностью к «резким противным звукам вроде гусиного крика» или имеет «неприятно крикливые верхние ноты» и «угрюмо-фантастический характер» нижних, а другой — с сомнительной интонацией и неровными регистрами — отличается слабостью, неверностью и неприятно-смешной окраской всего среднего раздела звукоряда. Изумительное гобойное соло в сцене чародейств Нанины, расширившее область выразительности инструмента до невиданных пределов (*e*³ вверху и *в* внизу) окажется предназначенным для инструмента с рекомендуемым диапазоном «от *a* до *a*»: «выше — крик, ниже — гусь», а флейтовые эпизоды

¹ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1, с. 342.

² Там же, с. 345.

³ Там же.

⁴ Там же.

в обеих операх Глинки, открывшие для этого инструмента новую страницу исполнительской культуры, не могут прозвучать, ибо воспроизводятся инструментом, «не отличающимся определенностью интонации», со средним регистром, приемлемым лишь до f^2 — «далее свист более и более пронзительный и неприятный». Нечто подобное наблюдается и в области функциональной: «Все духовые служат по преимуществу для колорита оркестра»¹. Но мы уже убедились, что значение и роль духовых, особенно флейтово-язычковых, у Глинки определяется прежде всего музыкальным содержанием, формирующим в конечном счете все аспекты их интерпретации.

Таким образом, мы имеем дело с резким расхождением между творчеством и теоретическими положениями композитора.

Думается, авторы цитированных выше мнений о глинкинских «Заметках» руководствовались не столько фактическим содержанием обсуждаемых здесь разделов, сколько стремлением «реабилитировать» великого композитора в самой сути его теоретических высказываний. Но Глинка не нуждается ни в каких «реабилитациях», ибо опережение теории практикой (как мы это уже наблюдали у Берлиоза) есть явление исторически закономерное, вытекающее из диалектической природы творческого процесса. Кроме того, существуют и другие причины, обусловившие содержание «Заметок об инструментровке». Как уже говорилось, они возникли в связи с намерением Серова поместить в «Музыкально-театральный вестник» специальный «курс музыкальной техники», предназначенный, по его свидетельству, «к понятию людей, мало знакомых с музыкальным делом». Однако сугубо конспективный стиль «Заметок» вынудил Серова разъяснить в дальнейшем для музыкантов-любителей все изложенное в столь «сжатом, результатном виде»². Следовательно, Глинка, создавая «Заметки об инструментровке», не ставил перед собой иной цели, как сформулировать первичные сведения по инструментровке для начинающих музыкантов, лишь приступающих к освоению азов этого дела. Проблемы высокого искусства при этом не могли быть приняты в расчет. Глинка руководствовался более всего задачами узко-практическими, даже ремесленными, он, по сути дела, осмысливал здесь ту область интерпретации инструментов, которую сознательно противопоставлял собственной манере. В письме по поводу инструментровки музыки Н. В. Кукольника к его же пьесе «Азовское сидение» Глинка писал: «По-моему мнению, обратиться к какому-нибудь полковому опытному капельмейстеру... чтобы буквально перевел твою музыку на оркестр, пусть инструментует массажи».

¹ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1, с. 344.

² См. предисловие А. Н. Серова к первой публикации «Заметок об инструментровке» Глинки.— Музыкально-театральный вестник, 1856, № 2 и 6.

то есть скрипки и духовые все вместе, что надежнее моей трудной и прозрачной инструментовки»¹...

Сказанное заставляет с большей настороженностью относиться к попыткам трактовать «Заметки» в комментируемой их части в непосредственной связи с творчеством Глинки. Конечно, он создавал их не вопреки собственным воззрениям, однако положенный в основу их уровень теоретических обобщений был далек от гениальных инструментально-художественных осмыслений и прозрений, проявившихся в творчестве основоположника русской классической музыки.

В творчестве Глинки определился новый этап музицирования на духовых инструментах, обусловленный развитием отечественной музыкальной культуры в первой половине XIX века. Это был самостоятельный путь к освоению инструментально-тембровой природы в опоре на интонационный мир русской песенности. Глинка предоставил духовым инструментам решение необыкновенно широкого круга выразительных задач, свойственных русской музыке описываемой эпохи. В Патетическом трио он вводит кларнет и фагот в мир камерного инструментального музицирования, сосредоточивший наиболее тонкие, задушевно-лирические настроения своего времени. Уже здесь отчетливо выявились специфические черты глинкинского «духового мелодизма», с его опорой на дыхание и плавным органичным звуковедением, а также новая трактовка тембра (*vibrato* у фагота), вытекающая из стремления к «очеловечиванию», «одушевлению» инструментальных звучаний.

Стиль камерной интерпретации духовых инструментов в основных своих чертах сохраняется и в глинкинском оркестре. От «больших» составов у композиторов начала XIX века он отличается классической скромностью при необычайной широте и углубленности музыкально-образных характеристик. Отсюда многогранность тембровых толкований, особенно в части духовых инструментов, используемых в исключительном богатстве выразительных средств. С полнотой, ранее им не свойственной, духовые вовлекаются в круг различных, нередко противоположных музыкальных осмыслений: лирических и драматических, радостных и зловещих, жанровых, характерных и печально-элегических. В оркестре Глинки происходит дальнейшее сближение инструментальной и вокальной кантилены; внутренний мир героев раскрывается не только средствами пения, по — в равной степени, а порой и в первую очередь — темброво-выразительными средствами солирующего духового инструмента (кларнета, фагота, английского рожка, частично валторны и флейты). Соответственно возникает и новая интерпретация лейттембра, трактуемого не в колористическом, а в образно-выразительном

¹ Из письма Глинки Кукольнику, 19 января 1855 г. Цит. по: *Асафьев Б. М. И. Глинка*, с. 261.

значении. Таким образом, духовые инструменты в оперном оркестре Глинки (причем не только флейтово-язычковые, но и мундштучные: валторны, тромбон) вовлекаются в сферу тонких эмоционально-психологических музыкальных воплощений.

В балетных эпизодах опер Глинки духовые обретают черты яркой концертности, в поздних оркестровых произведениях («Испанских увертюрах», «Камаринской») — тончайшую звуко-красочность, предвосхитившую многие черты импрессионизма.

В музыке Глинки выразительные возможности духовых инструментов получили новые импульсы развития, определившие их дальнейший путь в оркестровой, ансамблевой и сольно-исполнительской сферах. В этом непреходящее историческое значение и плодотворность глинкинского новаторства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во второй части нашей работы нашел отражение чрезвычайно значительный, полный важных исторических свершений период развития духового инструментария от конца XVIII до второй половины XIX века. В центре исследования стояла задача проследить непосредственную связь между инструментальной эволюцией и музыкальным творчеством, изменявшимся под влиянием эстетических потребностей и художественных запросов своего времени. Вне этой связи невозможно понять движение музыкально-инструментальной культуры, логику развития инструментально-выразительных средств и определяемых ими инструментальных конструкций.

Даже кратковременный этап музыки Великой французской революции с ее опорой на пленерные духовые жанры создал специфические закономерности группировки и интерпретации духовых инструментов, явственно сказавшиеся на характере музыкальной культуры следующей эпохи. Новаторство Бетховена не затронуло ни структуры классического оркестра, ни конструкции составлявших его инструментов, но сама бетховенская музыка, особенно позднего периода, уже с трудом «умещалась» в рамках выразительных возможностей инструментария, которым пользовался композитор. Необходимость инструментальной реформы назревала здесь под прямым воздействием эстетико-художественных требований.

Дальнейший ход музыкально-исторического развития, и в частности наступление эпохи романтизма, укрепили наметившуюся тенденцию: неуклонное сближение инструментализма с вокальностью («очеловечивание инструментализма»), осмысление тембра в качестве важнейшего фактора музыкально-образных воплощений («тембровая интонационность»), тонкое одухотворение инструментальных регистров в их многообразных звуко-красочных возможностях — все это, кристаллизуясь в музыке композиторов-романтиков, неизбежно побуждало к трансформациям в области строения инструментов, к созданию конструкций, которые отвечали бы настойчивым запросам творчества.

В этих условиях инструментальную реформу XIX века следует рассматривать как явление исторически глубоко закономерное, подготовленное всем ходом развития музыкальной культуры. Преобразования флейтово-язычковых и мундштучных инструментов не только хронологически совпали со сменой музыкально-стилистических периодов — с переходом от классицизма к романтизму, но во всех своих деталях ответили художественно-эстетическим запросам творчества, сделав возможным дальнейший его прогресс.

Как известно, достижения инструментальной реформы далеко не сразу проникли в практическую музыкальную жизнь. То был длительный процесс привыкания к усовершенствованным инструментам и их освоения, длившийся в целом до конца XIX века. Да и непосредственно создание новых конструкций — акт далеко не однозначный и не одномоментный. Реформой были осуществлены лишь принципиальные решения инструментальных трансформаций, на базе которых детальные усовершенствования продолжают до сегодняшнего дня. Но самые открытия реформы, даже еще далекие от совершенства, на первых шагах развития не могли не воздействовать на композиторов своего времени, рождая в их воображении новые и широкие горизонты музыкально-творческих возможностей. Например, интерпретация флейтово-язычковых, характерная для романтиков, вряд ли была бы возможна без осознания той перспективы, которую открывали перед творцами музыки флейта Бёма, гобой Триеберта, кларнет Мюллера, фагот Альменредера — Геккеля.

Таким образом, эволюция инструментальных конструкций предстает тесно обусловленной историческими изменениями музыкального творчества, которое в свою очередь получает перспективу развития в результате усовершенствования музыкальных инструментов.

УКАЗАТЕЛЬ ИНСТРУМЕНТОВ

Альт (струнный) — 17, 20, 25, 26, 67,
73—75, 92, 145, 146, 158

Амбушюрные деревянные — 87

Амбушюрные медные — 87

Английский рожок (альтовый го-
бой) — 25, 26, 77, 86—91, 94, 100,
107, 131, 137, 138, 152—156, 160,
164, 166, 172, 174

Арфа — 86, 131, 133—136, 138, 145,
169, 172

Балалайка — 164

Барабан — 11, 12, 17

большой — 33, 86, 98, 131, 172

малый (военный) — 19, 98, 131

Баритон

бастромпет — 129

малый бас — 129

теноргорн — 129

тенортромпет — 129

теноргорн — 129

Бас, басы (струнные) — 62, 63, 132,
169

Бас-эфоннум, см. басгорны

Басгорны — 88, 124, 126, 127, 129

английский — 124, 125

бас-эфоннум — 125

опибаритон — 125

опимоноклеид — 125

русский фагот — 87—89, 125

серпентклеид — 125

серпент-Пифо — 125

серпент-Форвелль — 125

тенорбасгорн *in B* — 129

хиберникон — 125

хроматический — 88, 125

Бастромпет, см. баритон

Бас-кларнет, см. кларнет басовый

Бассетгорн — 68, 87, 131, 136

Безязычковые — 87

Бомбардон, см. туба басовая

Бомбарда, см. поммер

Букцина (*tuba curva*) — 12, 16, 23

Бюгельгорны — 15, 88, 123, 125, 126

Валторна

натуральная — 12, 17, 19—21, 23,
24, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 36—39,

44—47, 58—60, 62—65, 67—69,

73, 77, 79, 80, 87, 89, 92, 98, 125,

128, 131—136, 138—141, 145,

152—154, 160, 164, 166—169, 171,
172, 174

in Es — 69, 95

in C — 89, 95

in B — 95, 136

in D, in A, in E, in F — 95.

с пистонами или вентилями — 88,

94, 100, 120, 121, 123

Виола — 7

Виола-помпоза — 7

Виолончель — 20, 23, 26—29, 60, 62,
63, 67, 73, 74, 77, 92, 94, 112,

119, 131, 137, 145, 147, 153

Геккельфон, см. гобой басовый

Гобой — 9, 11—13, 19, 21, 22, 24—27,
31, 34, 35, 37—39, 42, 43, 58, 60,

61—67, 68, 80—82, 87, 89, 90, 94,

98, 100, 101, 105—108, 112, 115,

116, 136, 140, 141, 154, 155, 163,
164, 166, 171

двухклапанный — 13, 99, 105

девятиклапанный — 106

десятиклапанный — 105, 106

одинадцатиклапанный — 106

двенадцатиклапанный — 106

четырнадцатиклапанный — 106

д'амур — 89, 137

баритоновый — 107

басовый (геккельфон) — 118

гобой Триеберга — 177

Гудок — 164

Деревянные духовые, см. флейтово-
язычковые

Дудка — 164

Жалейка — 164, 169

Иднофон — 134

Кайзербас, см. труба большая басовая

Кентгорн — 88, 126

Клапшгори, см. рог с клапанами

Клавесин — 23

Клавикор, см. труба басовая

Клавишные инструменты — 29, 86, 87

Кларнет — 9, 12, 19, 20, 21, 23—29, 31, 32, 34, 35, 37—39, 43, 45, 46, 48, 50—52, 54, 57, 58, 60—63, 67, 68, 73, 74, 76—78, 80—87, 89, 90, 92—95, 98, 100, 101, 105, 108—113, 115, 116, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 144—146, 148—150, 153, 154, 156—160, 162—164, 166, 167, 169, 170, 172, 174, 177
in B — 35, 93, 98
in A — 35, 61, 93, 134
in C — 89, 93
in F — 14, 93
in D — 93
 малый *in Es* — 93, 98
 пяти- шестиклапанный — 14, 99, 108
 двенадцатиклапанный — 99, 100
 тринадцатиклапанный — 108
 д'амур — 137
 альтовый — 86, 88, 172
 басовый (бас-кларнет) — 86—88, 100, 112, 152, 172
 контрабасовый — 88
 кларнет Мюллера — 177

Колокол — 134, 135

Контрабас — 20, 22, 23, 26, 67, 73, 92, 119, 134, 135, 145

Контрабасофон, см. контрафагот

Контрафагот — 68, 86, 87, 88, 89, 114, 115, 118, 119, 133, 172
 контрабасофон — 100

Контркларон, см. рога — 23

Концертина — 87

Корнет (европейский), см. цинк

Корнет, см. корнет-а-пистон — 128, 129

Корнет-а-пистон — 87—89, 98, 126, 128, 129, 152
 трехвентильный корнет — 128
 корнет-рожок с пистонами — 128

сопрановый *in B* — 128
in C — 89, 128
in A — 128
 малый *in Es* — 128
 альтовый *in F* или *in Es* — 128
cornet'a cylindres — 128
Pumpventilkornett — 128

Кувички — 164

Литавры — 11, 21, 23, 33, 62, 98, 131

Малый бас *in F* см. баритон

Медно-духовые, см. мундштучные

Мундштучные инструменты — 9, 10, 12, 15, 16, 39, 40, 59, 64, 87, 88, 94, 100, 110, 111, 119, 120, 121, 125, 127, 132, 133, 134, 164, 165, 169, 172, 174, 177

Неоальт, см. труба басовая

Окарinna — 9

Окариновидные — 9

Опибаритон, см. басгорны

Олимоноксид, см. басгорны

Орган — 6, 23, 87

Офicleid — 64, 86—89, 97, 98, 111, 127, 129, 130—132, 152, 172
 альтовый — 88

in F, in Es — 127

баритоновый — 127

басовый — 88, 126, 129

in F, in Es — 127

контрабасовый — 88

in C — 89

Пистон, см. корнет-а-пистон

Поммер

большой басовый (бомбарда) — 124

прямой басовый — 124

Pumpventilkornett, см. корнет-а-пистон

Рога — 120, 121, 129

охотничий — 15

сигнальный — 126

басовый — 124

- ручной *in E* — 121
с клапанами (клаппенгорн) — 126
контрклерон — 23
- Рожок — 164
вентильный — 88
клапанный — 88, 128
пастуший — 139
почтовый — 126, 127, 128
русский народный — 164
- Рожок, см. рога (контрклерон)
Русский фагот, см. басгорны
- Саксгорны — 110
Саксофон — 9, 87, 88, 100, 110—113
сопрано *in Es, in F* — 112
сопрано *in B* — 112, 113
альтовый *in Es* — 112, 113
теноровый *in B* — 112, 113
баритоновый *in Es* — 112
басовый *in B* — 112, 113
контрабасовый *in Es* — 112
- Сарюсофон — 118, 119
сопрановый *in B* — 119
альтовый *in E* — 119
теноровый *in B* — 119
баритоновый *in E* — 119
басовый *in B* — 119
контрабасовый *in Es, in C* — 119
- Свистковые, см. флейта
Свистулька — 9
- Серпент — 12, 14—16, 18, 19, 21, 23,
87—89, 123, 124, 126, 127, 129,
130
змеевидный — 124
вертикальный (фаготного ти-
па) — 125
- Серпенткленд, см. басгорны
Серпент-Пифо, см. басгорны
Серпент-Форвелль, см. басгорны
- Скрипка — 7, 22, 23, 25—28, 35, 63,
67, 73, 74, 77, 78, 81, 82, 95, 114,
132, 138, 140, 141, 145—147, 153,
162, 164, 166, 168, 169, 173
- Смычковые, см. струнные инструмен-
ты
- Сопель — 164
Стеклянная гармоника — 131, 134, 136,
152
- Струнно-смычковые, см. струнные ин-
струменты
- Струнные инструменты — 11, 20, 22,
24, 25, 27, 33, 34, 39, 45, 46, 59,
63, 65, 66, 68, 70, 73, 74, 77, 79,
80, 81, 86, 91, 92, 94, 98, 134—141,
144—147, 150, 157, 160, 162, 165
- Тамтам — 12, 17, 19, 98, 131
Тарелки — 33, 86, 98, 131, 172
- Тенорбасгорн, см. басгорны
Теноргорн, см. баритон, малый бас
Тенортромпет, см. баритон, малый
бас
- Тенорун — 110
Треугольник — 33, 86, 131, 172
- Тромбон — 12, 14, 16, 19, 23, 26, 38,
39, 60, 62, 64, 68, 86—88, 92, 96—
98, 119, 127, 131—133, 135, 152,
154, 164, 165, 169, 172, 174
альтовый — 89
теноровый — 89
басовый — 89
большой клапанный — 127
- Труба — 11, 12, 16, 19, 21, 23, 27, 34,
39, 64, 65, 68, 79, 80, 87—89, 92,
94, 95, 98, 100, 120, 123, 124, 128,
129, 131, 132, 140, 165, 169
басовая — 87, 124, 130
вентильная — 88, 95
клапанная — 88, 95, 125
кларино — 135, 136
короткая *in B* — 128
натуральная — 135, 152, 171
in C — 89
in F — 98
пистонная — 95
с инвенциями — 22
Stopftrompete — 16
- Туба — 64, 89, 123, 127, 152
басовая — 88, 89, 130
бомбардон — 87, 89, 127, 129,
130
клавикор — 130
неоальт — 130
большая басовая (кайзербас) —
130
вагнеровская — 88, 123

Tuba curva, см. буккина

Ударные инструменты — 10, 12, 23,
33, 59, 86

Фагот — 9, 11, 12, 14, 19—21, 23—28,
31, 34, 37—39, 42, 44—47, 58, 60—
64, 67, 68, 73, 77, 78, 80—87, 89,
91, 92, 98, 101, 113—115, 117, 118,
124, 132—135, 140—142, 144—
147, 149, 154, 159—164, 166, 167,
169, 171, 172, 174

четырёхклапанный — 14

пятиклапанный — 99

семиклапанный — 99

девятиклапанный — 114, 115

одиннадцатиклапанный — 114

двенадцатиклапанный — 115

пятнадцатиклапанный — 115

шестнадцатиклапанный — 115

квинтовый — 87, 89

французский — 113—115

немецкий — 114—117

венский — 117

Альменредера-Геккеля — 177

Фисгармония—мелодиум — 87

Флажолет, см. флейта

Флейта поперечная — 9, 11, 13, 21, 23,
25, 28, 34, 35, 37, 38, 42, 44, 45,
58, 60, 63, 67, 68, 70—72, 73, 74,
79, 80—82, 89, 94, 95, 98, 100, 102,
103, 107, 108, 115, 116, 134—136,
141, 145, 153, 154, 157, 162—164,
166, 168, 169, 171, 172, 174

большая — 87, 104

малая (пикколо) — 19, 60, 61, 63,
86, 87, 98, 104, 131, 142, 172

д'амур — 137

терцовая — 89

альтовая — 88

четырёхклапанная — 13

шестиклапанная — 12, 99

шести-восьмиклапанная — 73, 99,
101, 103

семи-, восьми- и двенадцатикла-
панные с обратно-коническим ка-
налом — 102

флейта Бёма — 99, 104, 177

коническая — 100, 104, 107

цилиндрическая — 100, 104

с кольцевыми клапанами — 102

продольная — 105

свистковая — 105

открытая — 9

многоствольная — 9

флажолет — 105, 131, 142

английский — 105

французский — 105

кадрильный — 105

Флейтово-язычковые духовые инстру-
менты — 11, 21, 27, 33, 34, 37,
39, 59, 79—83, 87, 91, 92, 94, 100,
108, 110, 111, 126, 131—133, 135,
136, 152, 163—165, 170, 171, 174,
177, 179

Флейтово-язычковые клавишные ин-
струменты — 9

Фортепиано — 24—32, 46, 47, 57, 67,
73, 119, 144, 145, 148, 149, 152

Хиберникон, см. басгорны

Цинк (корнет) — 14, 128

Челеста — 152

Stopftrompete (штомпфтромпете),
см. труба

Щипковые инструменты — 86, 134

Язычковые инструменты — 9, 44, 87,
101, 118, 119, 134

со свободным язычком — 9

с одинарным бьющимся языч-
ком — 9

с двойным бьющимся язычком —
9

с проскакивающим язычком — 9

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агрикола М.— 9
 Адлер О.— 106, 117
 Аларн-Асте Ж.— 88, 126, 128
 Альберт Е.— 109
 Альменредер К.— 101, 116, 177
 Альшванг А.— 27, 34
 Андреев В.— 4
 Арбан Ж. Б.— 129
 Асафьев Б. В.— 5, 6, 7, 8, 41—43, 56,
 58, 59, 65—67, 84, 98, 99, 142, 143,
 145, 150, 151, 160, 165, 166, 170,
 171, 173
 Астор Г.— 88, 101, 124

 Байнс А.— 5, 9, 105, 111
 Баррет А.— 107
 Бате Ф.— 5
 Бах И. С.— 7, 46, 135, 172
 Беллини В.— 145
 Бендер (фаготист) — 153
 Бендер (кларнетист) — 156
 Бер — 110
 Берлиоз Г.— 3, 9, 21, 42, 47, 49, 50,
 62—64, 75, 84—99, 112, 123, 125,
 127—131, 153, 156, 170, 173
 Берман К.— 53
 Бетховен Л.— 3, 14, 24—28, 30—36,
 38—40, 47, 60, 62, 64, 68, 70, 74—
 76, 80, 97, 99, 110, 113, 116,
 176
 Бём Т.— 99—105, 109, 115, 119, 177
 Бизе Ж.— 95
 Благодатов Г. И.— 8, 39, 40, 66
 Блазнус М.— 23
 Блюмель Ф.— 120
 Богданов-Березовский В. В.— 171
 Богнер Ф.— 70
 Бонани Ф.— 9
 Борисовский В.— 145
 Бортнянский Д. С.— 6, 139, 140, 144
 Брамс И.— 95
 Брод Г.— 91, 100, 106, 156
 Булахов П. П.— 153
 Буяновский В.— 120
 Бюлан Ж. (Буллаудт А.) 140, 164
 Бюффе А.— 100, 107, 109, 113, 115

 Вагнер Р.— 21, 95
 Вебер К. М.— 3, 21, 42—65, 67, 70,
 73, 78, 80, 83, 92—94, 139, 153
 Вегель М.— 16
 Вейдингер А.— 15, 88, 125
 Вейрик А. М.— 42
 Вернер И.— 16
 Верстовский А. Н.— 131—133, 135,
 139, 142
 Вертков К. А.— 8
 Винальди А.— 46, 135
 Винрехт В.— 129, 130
 Вирдунг С.— 9
 Вульфийус П.— 70

 Гайди И.— 14, 24, 26, 39, 64, 78
 Галевц Ж. Ф. Э.— 90
 Гампель А.— 15, 16, 94, 120
 Геварт Ф.— 62, 88
 Геккель В.— 100, 101, 104, 109, 116—
 119, 177
 Гендель Г.— 18, 135, 172
 Гинзбург С. Л.— 6, 171
 Гиро Э.— 42
 Глазунов А. К.— 139, 140
 Глинка М. И.— 3, 7, 8, 33, 47, 86,
 136—148, 150—153, 155—159, 160,
 162—166, 168—175
 Глюк К. В.— 49, 59—61, 64, 84, 85,
 93
 Гоулдинг Г.— 13
 Гольдшмидт Х.— 74
 Гордон Г.— 101
 Госсек Ф. Ж.— 12, 17—19, 21, 23, 145
 Готро П.— 115, 119
 Гофман Э. Т. А.— 40
 Гресе Р.— 101
 Грензер Г.— 13
 Грисселинг — 109
 Грубер Р. И.— 7
 Грудмани Я.— 13
 Гуно Ш.— 93

 Давыдов С. И.— 131, 132, 134, 135,
 137—139, 141, 142, 154, 164
 Девьени Ф.— 23

- Деген Д.— 5
 Дегтярев С.— 131, 136, 138, 141, 154
 Делюсс Х.— 13
 Деннер И.— 13
 Дефонтенель — 110
 Днабелли А.— 24
 Должанский А.— 53
 Донадзе В.— 65
 Доппетти Г.— 145
 Допу — 10
 Дорнаус — 153
 Дорус Ж.— 103
 Дриго Р.— 139
- Ельшек О.— 5
- Жанкур Е.— 115
 Жуковский В. А.— 144
- Закс К.— 4, 9, 105, 122, 123
 Зусман А. А.— 156
- Иванов-Борецкий М.— 76, 77
- Кавос К. А.— 131—133, 138—142
 Кантю — 150, 156
 Каратыгин В. Г.— 65
 Карс А.— 65, 116, 120
 Катель Ш.— 23
 Каузаз Т.— 13
 Квантц И.— 9
 Квеснон — 127
 Кей Т.— 109, 115
 Керубини Л.— 17, 20
 Кёльбель Ф.— 15, 88, 125
 Кинский Г.— 4
 Кирхер А.— 9
 Климовицкий А.— 36, 37
 Клозе Г.— 107, 109
 Козловский О. А.— 131, 133, 138—142
 Колерт — 117
 Коллин — 125
 Колосова Е. И.— 139
 Конен В. Дж.— 36, 64, 66, 74, 95
 Конюс Г.— 42
 Костин Л. К.— 153
 Кох — 102
 Кремлев Ю. А.— 52
- Крузель Б. Х.— 145
 Крюков А. Н.— 9
 Кукольник Н. В.— 173
 Кунсельвизер Л.— 74
 Кюсс — 108, 114
- Лаббайе — 127
 Лаборд Ж. Б.— 9, 14
 Лазарус — 110
 Лангвилл Л.— 5, 9
 Ларош Г. А.— 160, 162
 Лафайет де — 21
 Левин С. Я.— 3, 8, 15, 16, 41, 125, 141
 Ленг Л.— 5
 Ленин В. И.— 10
 Лесюэр Ж.— 17, 20, 21
 Лефевр Ж. К.— 14, 23
 Лефлер — 105
 Ливанова Т. Н.— 144
 Лисова Н. А.— 9
 Лист Ф.— 21, 48, 95
 Люлли Ж. Б.— 6
- Майнон В.— 4, 16, 88
 Марцони А.— 115
 Маслов А.— 4
 Манинский М. А.— 140
 Маттесон И.— 9
 Мегюль Э.— 17, 20, 21
 Мейер Х.— 104
 Мейербер Дж.— 21
 Мекк Н. Ф. фон — 44
 Мендельсон Ф.— 79, 135
 Меннг (братья) — 117
 Мёк Х.— 5
 Мирабо — 18
 Модр А.— 120
 Молленхауэр Г.— 109, 117
 Морис К.— 129, 130
 Моцарт В. А.— 14, 24—30, 35, 39, 46,
 50, 53, 57, 60, 66, 68—70, 75, 78,
 80, 97, 108, 139, 172
 Мусоргский М. П.— 133
 Мюллер И.— 100, 108—110, 156, 177
 Мясковский Н. Я.— 145
- Никольсон Ч.— 101, 102
- Озеров В. А.— 133

Орлов — 108
Оссовский А. В. — 154, 166
Оттенштейдер — 106
Оттетер Ж. — 9
Оци, Ози Е. — 14, 23
Паганини Н. — 45, 83
Паль Ф. — 154
Панкевич В. А. — 140
Пейз М. — 88, 126
Лейо Ш. и Ф. (братья) — 128
Пегухов М. — 4
Пепе — 125
Пифо — 125
Поттер Р. — 13, 101, 102
Преториус М. — 9, 118
Привалов Н. — 4
Прокофьев С. С. — 119
Прюдент — 102
Пупеско П. — 109
Пушкин А. С. — 133
Пфейфер Т. — 25

Раабен Л. Н. — 144
Рабинович А. С. — 7, 137
Радиге А. — 10, 20, 22, 23
Рейха А. — 25
Режибо Ж. — 88, 124
Рендалл Ф. — 5
Ридль В. — 127
Риман Г. — 4
Римский-Корсаков Н. А. — 86, 87, 133
Рогаль-Левницкий Д. — 120
Россини Дж. — 77
Роу — 16
Рубинштейн А. Г. — 133
Руссо Ж.-Ж. — 11

Савари (отец и сын) — 114, 115
Саккини А. — 49
Сакс А. — 93, 100, 107, 109—112
Саллер — 111
Сандунова Е. С. — 153
Саррет Б. — 12, 16, 21, 22
Саррюс В. — 119
Серов А. Н. — 65, 170, 173
Смирнов В. В. — 9
Спонтини Г. — 127

Стасов В. В. — 65, 74, 84
Стелловский — 154
Стрейтвольф Г. — 88, 125
Струве Б. А. — 7, 8

Тассистро — 150, 156
Триеберт Ш. — 91, 100, 101, 105, 106, 177
Триеберт Ф. — 105, 106, 107, 115
Тройер Ф. фон — 70
Тромлиц И. — 101
Тьерсо Ж. — 11, 12, 19, 21, 23
Тюршмидт К. — 16

Ульман — 115
Усов Ю. — 120

Фаминцын А. С. — 4
Ферлендис — 91, 153, 154
Фильдхауз Ж. — 109
Фогель И. К. — 17
Фемин Е. И. — 131, 139—141, 164
Форвелль — 125
Фортунагов Ю. А. — 8
Франц М. — 24
Фремер — 124
Фриц Б. — 14
Фришо А. — 88, 124, 126

Хазенеер Х. — 100, 115, 118
Холлидэй Дж. — 88, 126
Хохлов Ю. И. — 70, 74

Чайковский П. И. — 44, 62, 65, 76, 138, 140
Червенка В. — 154
Червеный В. Ф. — 130
Чулаки М. И. — 120

Циглер — 117
Циммерман Ю. Г. — 129

Шекспир В. — 84
Шелласт — 106
Шемель — 113, 115
Шеффнер А. — 5
Ширинский В. — 145
Шопен Ф. — 47

Шотт Б.— 109, 115, 129

Шрайбер Х.— 118

Штейн И.— 16

Штёльцель Г.— 120, 129

Штеле И.— 117

Штехер К.— 117

Штраус Р.— 85

Шуберт Ф.— 3, 42, 47, 48, 65—83

Шуман Р.— 135

Эмбах К.— 128

Юнкер К.— 25

Юргенсон П. И.— 85, 163

Язовицкая Э. Э.— 8

Ястребцов В. В.— 8, 87

Baines A., см. Байнс

Brod H., см. Брод

Carse A., см. Карс

Sachs K., см. Закс

Welch Ch.— 101

- Альшванг А.* Людвиг ван Бетховен. М., 1977.
- Альшванг А.* Моцарт.— Избр. соч. Т. 2. М., 1965.
- Андреев В.* К вопросу о русской народной музыке. Спб., 1899.
- Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
- Асафьев Б.* (Игорь Глебов). Люлли и его дело.— В кн.: De musica. Л., 1926.
- Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- Асафьев Б.* Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского.— В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
- Асафьев Б.* Полифония и орган в современности. Л., 1926.
- Асафьев Б.* (Игорь Глебов). Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания.— В кн.: Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924.
- Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 1, 2. М., 1972.
- Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии, Голландии. М.—Л., 1967.
- Благодатов Г.* Заметки об оркестре Бетховена.— В кн.: Людвиг ван Бетховен. Л., 1970.
- Благодатов Г.* История симфонического оркестра. Л., 1969.
- Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. 2. Спб., 1906.
- Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.
- Василенко С.* Инструментовка для симфонического оркестра. Т. 1. М., 1952; т. 2. М., 1959.
- Веприк А.* Трактовка инструментов оркестра. М., 1961.
- Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1962, 1973.
- Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
- Виноградов В.* О музыкальной археологии.— Сов. музыка, 1971, № 5.
- Гаркави Г.* Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. Спб., 1870.
- Геварт Ф.* Руководство к инструментовке. Перевод П. И. Чайковского. М., 1901.
- Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. I, II. М., 1950, 1957.
- Гинзбург С.* Программа специального курса инструментоведения для научно-композиторского отделения Ленинградской консерватории.— В кн.: Из истории советского музыкального образования. Л., 1969.
- Гиро Э.* Руководство к практическому изучению инструментовки. Перевод Г. Конюса. М., 1934.
- Глинка М.* Заметки об инструментовке. М., 1937.
- Грубер Р.* История музыкальной культуры. Т. I, ч. 1, 2; т. II, ч. 1, 2. М.—Л., 1941—1959.
- Иванов-Борецкий М.* Музыкально-историческая хрестоматия. Вып. 2. М., 1936.
- Карс А.* История оркестровки. М., 1932.
- Келдыш Ю.* Опера «Ямщики на подставе» и ее авторы. М., 1972.
- Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. М., 1965.
- Климовицкий А.* О кульминации первой части «Геронической» симфонии Бетховена.— В кн.: Людвиг ван Бетховен. Л., 1970.
- Конен В.* История зарубежной музыки. М., 1958.
- Конен В.* Клаудио Монтеверди. М., 1971.
- Конен В.* Театр и симфония. М., 1975.
- Конюс Г.* Задачник по инструментовке. Ч. 1—3. М., 1906—1909.
- Кремлев Ю.* Гайдн. М., 1972.
- Кремлев Ю.* Избранные статьи и выступления. М., 1959.
- Левик Б.* История зарубежной музыки. М., 1966.
- Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л., 1973.
- Ливанова Т.* Музыкальная драматургия И. С. Баха. Ч. 1. М.—Л., 1948.

- Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. М.—Л., 1939.
- Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
- Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. 1. М., 1959; т. 2. М., 1968.
- Маслов А. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее. М., 1909.
- Модер А. Музыкальные инструменты. М., 1959.
- Мозер Г. Музыка средневекового города. Л., 1927.
- Московский театр при царях Алексее и Петре. Материалы, собранные С. К. Богоявленским. М., 1914.
- Музыкальная культура древнего мира. Вступ. статья и ред. Р. И. Грубера. Л., 1937.
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.
- Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
- Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
- Музыкальные инструменты Китая. М., 1958.
- Петухов М. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. Спб., 1893.
- Петухов М. Об органологии истории музыкальных инструментов и возникновения инструментальных музеев при европейских консерваториях.—Баян, 1888. № 10.
- Привалов Н. Музыкальные духовые инструменты русского народа, вып. 1, 2. Спб., 1907, 1908.
- Привалов Н. Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа.—Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. Вып. 4—6, 1905; вып. 2, 1906.
- Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Музгиз. М., 1961.
- Рабинович А. Русская опера до Глинки. М., 1948.
- Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934.
- Риман Г. Катехизис истории музыки. М., 1921.
- Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Полн. собр. соч. Т. 3. М., 1959.
- Роголь-Левицкий Л. Современный оркестр. Т. 2. М., 1958.
- Роллан Р. Бетховен.—Собр. соч. Т. XV. Л., 1933.
- Роллан Р. Музыкальное путешествие по Европе XVIII века.—Собр. соч. Т. XVII. Л., 1935.
- Роллан Р. Музыканты прошлых дней.—Собр. соч. Т. IV. М., 1938.
- Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. М., 1931.
- Струве Б. Виола-помпоза Баха в связи с проблемой изобретательства в истории музыкальных инструментов.—Сов. музыка, 1935, № 9.
- Струве Б. Очерки по истории смычковых инструментов. Л., 1938.
- Струве Б. Предыстория скрипки и виолы. Л., 1938.
- Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959.
- Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции. М., 1933.
- Фаминцын А. Гусли—русский народный музыкальный инструмент. Спб., 1890.
- Фаминцын А. Домра и сродные ей инструменты русского народа. Спб., 1891.
- Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. М.—Л., 1928; т. 2. М.—Л., 1929.
- Хвольсон Д. Известия о хозарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и руссах Абу-Али Ахмеда Бен Омар Ибн-Даства. Спб., 1869.
- Чудак М. Инструменты симфонического оркестра. М., 1972.
- Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.
- Шеринг А. История музыки в таблицах. Л., 1924.
- Шриттер И. Известия византийских историков о славянах. Ч. 1. Спб., 1770.
- Штелин Я. Музыка и балет в России в XVIII веке. Л., 1935.

- Abert H. W. A. Mozart.* Leipzig, 1955.
Agricola M. Musika instrumentalis deudsch. Wittenberg, 1529.
Baines A. Woodwind Instruments and their History. New York, 1963.
Bate P. The Oboe. New York, 1962.
Bonanni F. Gabinetto armonico. Roma, 1722.
Brod H. Methode. Paris, 1832.
Buchner A. Zaniklé drewené dechové nástroje 16 století. Praha, 1952.
Carse A. Musical wind Instruments. London, 1939.
Degen D. Zur Geschichte der Blockflöte in Germanischen Ländern. 1939.
Eberst A. Klarnet od A do Z. Krakow, 1971.
Eisel I. Musicus autodidactus. Erfurt, 1758.
Elschek O. Typologische Arbeitsverfahren bei Volksmusik-instrumenten.—Studia instrumentorum musicae popularis. T. 1. Stockholm, 1969.
Gevaert F. Nouveau traité d'instrumentation. Brux., 1885.
Heckel W. Der Fagott. Leipzig, 1931.
Hornbostel E., Sachs C. Systematik der Musikinstrumente.—Zeitschrift für Ethnologie, 1914, Bd. XLVI, H. 4, 5.
Hottelette. Principes de la flûte traversiere. Paris, 1707.
Kinsky G. Geschichte der Musik in Bildern. Leipzig, 1929.
Kircher A. Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni etc. Roma, 1650.
Koch H. Musikalisches Lexikon. Frankfurt, 1802.
Kolneder W. Aufführungspraxis bei Vivaldi. Leipzig, 1955.
Kunitz H. Die Instrumentation, Tl. IV. Die Klarinette. Leipzig, 1957.
Kunitz H. Die Instrumentation, Tl. V. Fagott. Leipzig, 1957.
Laborde B. Essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris, 1780.
Langwill L. An index of musical wind-instrument makers. Edinburgh, 1972.
Langwill L. The Bassoon and Contrabassoon. London, 1965.
Macgillivray J. The Woodwind.—Musical Instruments Throug the Ages. London, 1961.
Mahillon V. Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. V. 1—5. Gand, 1880; Gand—Bruxelles, 1893—1922.
Mahillon V. Le Cor. Son histoire, sa theorie, sa construction. Bruxelles, 1907.
Mahillon V. La flute Boehm. Bruxelles, 1882.
Mahillon V. Le Trombone. Son histoire, sa théorie, sa construction. Bruxelles, 1906.
Mahillon V. La trompette. Son histoire, sa théorie, sa construction. Bruxelles, 1907.
Mattheson J. Das neueröffnete Orchester. Hamburg, 1713.
Marsenne M. Harmonie universelle. Paris, 1637.
Monk C. The Older Brass Instruments: Cornett, Trombone, and Trumpet.—Musical Instruments Through the Ages. London, 1961.
Ozi B. Methode de Basson. 1803.
Pawłowski J. Rog od A do Z. Kracow, 1972.
Pegge R. The Horn, and the Later Brass.—Musical Instruments Through the Ages. London, 1961.
Practorius M. Syntagmatis musici tomus secundus. Wolfenbüttel, 1618. Neudruck von Rob. Eitner, Leipzig, 1884.
Quantzens I. Versuch einer Anweisung die Flötraversier zu spielen. Berlin, 1752.
Ridley E. Wind Instruments of European Art Music. London, 1974.
Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1965.
Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1966.
Sachs C. Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1964.
Sachs C. Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. Leipzig, 1930.

Schaeffner A. Origine des instruments de musique. Paris, 1968.
Shankar Ravi. My Music, My Life. London, 1969.

Sledzinski S. Orkiestra deta. Krakow, 1975.

Tromlitz I. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen
Leipzig, 1791.

Tromlitz I. Kurze Abhandlung vom Flottenspielen. Leipzig, 1786.

Virdung S. Musica getutscht. Basel, 1511. Autographierte Umdruck Berlin,
1882.

Walter I. Musikalisches Lexikon. Leipzig, 1732.

Welch. History of the Boehm flute. London, 1889.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Глава I. Новые тенденции в трактовке духовых инструментов в запад- ноевропейской музыке конца XVIII — начала XIX века	10
Духовые инструменты и музыка Великой французской революции	10
Эволюция духовых инструментов в инструментальном творчестве Бетховена	24
Глава II. Рождение романтического инструментализма	40
Вебер	45
Шуберт	65
Берлиоз	84
Глава III. Инструментальная реформа XIX века	99
Флейта	101
Гобой	105
Кларнет	108
Саксофон	110
Фагот	113
Контрафагот. Сарюсофон	118
Хроматизация мундштучных инструментов	119
Новые представители мундштучных	123
Глава IV. Духовые инструменты в русской музыке 1-й половины XIX века	130
Доглинкинский период	130
Глинка	142
Заключение	176
Указатель инструментов	178
Указатель имен	182
Литература	186

СЕМЕН ЯКОВЛЕВИЧ ЛЕВИН
ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Часть II

Редактор *М. А. Элик*
Художник *И. С. Серов*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Техн. редактор *О. Е. Ларионова*
Корректоры *Н. Е. Киселева, Т. В. Львова*

ИБ № 3034

Сдано в набор 02.12.82. Подписано в печать 09.02.83. Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать.
Усл. печ. л. 12. Уч.-изд. л. 12,85. Тираж 10 000 экз. Изд. № 2914. Заказ
№ 2370. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение.
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соко-
ловой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по
делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленин-
град, Социалистическая ул., 14.