

Ю. Усов

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для оркестровых факультетов
музыкальных вузов.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1978

782
У76

До недавнего времени история исполнительства на духовых инструментах являлась по существу не разработанной в советском музыкознании областью музыкальной науки и, наряду с огромным пластом музыки для духовых, творческой деятельностью выдающихся исполнителей-духовиков, оставалась вне поля зрения обучающейся молодежи.

В 1970 году для оркестровых факультетов музыкальных вузов страны по инициативе кафедры духовых инструментов Московской консерватории была создана учебная программа по истории исполнительства на духовых инструментах. Этот предмет относится к циклу специальных дисциплин и составляет одно из звеньев профессиональной подготовки молодых музыкантов.

Цель данного курса — дать учащимся знания, связанные с богатой историей возникновения и совершенствования духовых инструментов, раскрыть закономерности развития выразительных и технических возможностей инструментов в оркестровом, камерном и сольном исполнительстве, познакомить с педагогическими и исполнительскими принципами отдельных наиболее выдающихся исполнителей и национальных школ в целом, а также с сочинениями для духовых крупнейших композиторов прошлого и настоящего. Курс делится на два раздела: история зарубежного и история отечественного исполнительства.

Возникновение и развитие исполнительской культуры в России последовательно освещены автором настоящей книги в учебном пособии «История отечественного исполнительства на духовых инструментах» (М., 1975). Большое внимание уделяется в нем и достижениям советской школы. Если добавить к названному пособию ряд опубликованных в различных сборниках статей (они перечислены в предисловии к нему), то ознакомление с ними даст возможность студенту составить достаточно полное представление об этой интереснейшей «ветви» отечественного музыкального искусства.

Что же касается истории зарубежного исполнительства на духовых инструментах, то эта область музыкальной науки в нашей

стране еще мало исследована. Среди опубликованных работ книга С. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» (Л., 1973); статьи в третьем и четвертом выпусках «Методики обучения игре на духовых инструментах» (М., 1971, 1976), а именно: Р. Терехин — «Концерт для фагота с оркестром В. А. Моцарта» и «Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди»; В. Петров — «Концерт для кларнета с оркестром Моцарта», Ю. Усов — «Современная зарубежная литература для духовых инструментов», а также серия брошюр «Музыкальные инструменты», изданных на протяжении 60-х—70-х годов. Интересными историческими сведениями располагает книга Е. Носырева «Гобой» (Киев, 1974, на украинском языке). Непреходящее значение сохраняют для изучающего историю оркестра труды Д. Рогаль-Левицкого «Современный оркестр» (т. 1—4. М., 1953—1956) и «Беседы об оркестре» (М., 1961). Имеется ряд статей в периодической печати, посвященных зарубежным музыкантам-исполнителям и их творческой деятельности.

В литературе на иностранных языках мы не находим работ, которые бы вплотную касались истории исполнительства на духовых инструментах, истории развития сольного и камерного репертуара и педагогики. Зарубежными специалистами-инструментоведами исследована, в основном, история возникновения инструментов, совершенствования их конструкций и использования в оркестре. К наиболее фундаментальным трудам относится мало известная в СССР книга Адама Карса «Музыкальные духовые инструменты» (Лондон, 1939), его же «История оркестровки» (переведена на русский язык, М., 1932), многочисленные работы Курта Закса, среди них «Словарь музыкальных инструментов» (Берлин, 1913; Нью-Йорк, 1966) и «Руководство по музыкальному инструментоведению» (Лейпциг, 1920, 1966), исследование И. Крадохни-ла «История и литература для духовых инструментов» (Прага, 1970), а также книга Антонина Модра «Музыкальные инструменты» (в переводе с чешского, М., 1959). Несомненный интерес представляют зарубежные каталоги музыкальных произведений для духовых инструментов, например: Франц Вестер. «Каталог — 10 000 названий флейтового репертуара» (Лондон, 1967).

В настоящей книге автором ставится задача последовательно и кратко изложить историю формирования и развития зарубежного исполнительства на духовых инструментах; автор особо подчеркивает, что основой и движущей силой этого процесса явилось не сольное исполнительство, а оркестровая практика. В этой исторически сложившейся закономерности и заключается принципиальное отличие истории духового инструментального исполнительства от истории смычкового и фортепианного искусства.

Изложение истории исполнительства, педагогики, возникновения и совершенствования отдельных видов духовых инструментов и использования их в оркестре, камерной и сольной литературе сделано на основе общепринятой исторической периодизации; оно

характеризует четыре основных этапа и делится соответственно на четыре раздела: I — от истоков исполнительского искусства до конца XVI века, II — искусство игры на духовых инструментах в Западной Европе в XVII и XVIII веках, III — искусство игры на духовых инструментах в XIX и начале XX века, IV — современная зарубежная литература и исполнительские школы. Последний раздел основан на материале статьи, принадлежащей автору настоящей работы и опубликованной, как упоминалось, в «Методике обучения игре на духовых инструментах» (вып. 4).

Автор считает своим долгом выразить искреннюю признательность членам кафедры духовых инструментов и кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории, советами которых он пользовался на протяжении подготовки книги к изданию. Глубокую благодарность автор приносит кафедрам духовых инструментов Музыкально-педагогического института имени Гнесиных и Киевской консерватории за дружескую помощь и участие в обсуждении рукописи.

РАЗВИТИЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА
ОТ ИСТОКОВ ДО КОНЦА XVI ВЕКАГлава 1. Инструменты первобытнообщинного
строя и древнего мира

Духовые инструменты зародились в глубокой древности. Материалом для них служили кусок тростника, кость или рог животного, морская раковина, скорлупа крупного ореха и т. д. Первобытный человек использовал их в своей повседневной жизни — на охоте и войне, в обрядовых церемониях. Эти примитивные инструменты постепенно развивались и совершенствовались на протяжении веков и даже тысячелетий. Однако среди различных предметов материальной культуры эпохи палеолита встречаются духовые инструменты, напоминающие современные. Уже тогда наметились три вида духовых инструментов, с совершенно различными способами образования звука.

Один из видов составляли древние флейты — продольные, поперечные и многоствольные. Звук на них возникал в результате трения струи воздуха об острый край лабиального отверстия. На продольной флейте иногда существовало особое приспособление для извлечения звука, применяемое в наше время на блок-флейтах. Многоствольная флейта (флейта Пана) имела несколько стволов, и каждый ее ствол мог издавать один или два (путем передувания) определенных по высоте звука.

Ко второму виду древних духовых относились инструменты язычкового типа звукоизвлечения — прототипы современных гобоев, фаготов и кларнетов. Звук на них образовывался при помощи колебаний тростниковых пластинок под воздействием воздушной струи.

Третий вид представляли предки медных духовых инструментов с воронкообразным мундштуком. При извлечении на них звука главную роль играли губы исполнителя, являвшиеся единственным возбудителем колебаний воздушного столба в инструменте.

С расцветом культуры в Древнем Египте, Шумеро-Вавилонии, странах древнего Востока (Индия, Китай) связаны большие достижения в области музыкального инструментария. О существовании разнообразных и относительно весьма совершенных видов инструментов, а также о наличии хороших и инструментальных ан-

самблей в эпоху древнего мира свидетельствуют изображения на барельефах и другие памятники культуры.

Государство Древний Египет, возникшее в долине реки Нил, Шуверо-Вавилония, образовавшаяся в междуречье Тигра и Евфрата (период их существования — III тысячелетие до н. э. — VI в. до н. э.), поставили искусство на службу правителей и культуры. Музыка активно участвовала во всех областях государственной и общественной жизни. Культовые обряды, военные шествия, придворные церемонии и пиры — везде звучала музыка.

Положение музыкантов было привилегированным. Они почитались, как находящиеся в родстве с фараонами. В сложной иерархии общества и его представлений музыкантам — инструменталистам и певцам — отводилось почетное место вслед за богами и царями.

В музыкально-исполнительской культуре древних государств имелись многие духовые инструменты — от простых флейт до высокоразвитых язычковых инструментов. Древняя (продольная) флейта продолжает существование и в наши дни, являясь в современном Египте народным инструментом, распространенным у пастухов. Помимо флейты бытовал так называемый двойной гобой, состоявший из двух трубок, связанных между собой и снабженных язычковым механизмом. При армиях существовали специальные оркестры, оснащенные военными трубами и ударными инструментами.

Богатством отличалась музыкально-инструментальная культура Древнего Китая. Традиционный оркестр включал в себя около ста видов инструментов, причем преобладали струнная и ударная группы, насчитывавшие несколько десятков видов. В основе духового инструментария лежал флейтовый тип. Это сяо (продольная глиняная флейта), пайсяо (разновидность флейты Пана, с 12 бамбуковыми стволами), чи (поперечная флейта с 3—6 игровыми отверстиями), юэ (короткая поперечная флейта) и другие. Все эти инструменты имели мягкое и нежное звучание. Более резко и громко звучали представители гобойного семейства — сона и гвань, они использовались реже. Много было металлических инструментов с воронкообразными мундштуками и без них, в основном — бронзовые трубы с большим или малым раструбом, применявшиеся, главным образом, для военных целей.

В группу ударных инструментов входили инструменты типа тамбурина, одностороннего малого барабана, набор колоколов, образующих определенный ладовый звукоряд, и многие другие.

Весьма разнообразным был инструментарий Древней Индии, насчитывавший свыше трехсот разновидностей струнных, духовых и ударных инструментов. Наиболее распространенным духовым инструментом являлась ванша — разновидность поперечной флейты, на которой, по преданию, играл бог Кришна. Из мундштучных бытовала шанкха — труба из морской раковины, густого и пол-

ного тембра. У древних индийцев имелись инструменты и гобойного типа.

Значительное место занимали духовые инструменты в музыкальной культуре Древней Греции (II—I тысячелетия до н. э.). Музыка играла важную роль в общественной жизни. Обучение молодежи музыке было обязательным, а пение и игра на музыкальных инструментах входили в программу различных соревнований и представлений. Среди струнных инструментов широко распространены были арфа и кифара. Из духовых наибольшей популярностью пользовались авлос и сиринокс.

Авлос — инструмент, напоминающий современный гобой. Его изображение часто встречается на греческих глиняных вазах. Без этого подлинно народного инструмента не проходило ни одного пира, ни одного театрального представления. По своему строению и звучанию авлос походил на многие восточные инструменты подобного типа (например, на китайские сону или гуань). Он состоял из конической или цилиндрической трубки и имел длину от 275 до 575 мм и 3—4 игровых отверстия. Позднее количество отверстий на авлосах доходило до 15. Трость не зажималась губами исполнителя, а полностью находилась во рту. Диапазон авлоса был приблизительно от *ре* первой октавы до *ре* третьей. Исполнитель обычно играл на двух инструментах или на двойном авлосе. Искусство игры на авлосе носило название «авлетика», а пение под аккомпанемент — «авлодия».

Другим популярным инструментом, как указывалось выше, был сиринокс. Согласно древнегреческому мифу, бог лесов и полей, покровитель пастухов Пан воспылал любовью к нимфе Сиринокс. Нимфа обратилась с мольбой о помощи к речному богу, и тот превратил ее в тростник. Из этого тростника Пан сделал «сладкозвучную» флейту. Отсюда ее название: сиринокс или флейта Пана. Наряду с авлосом сиринокс главенствовал среди других инструментов в обрядах, торжествах, музыкальных соревнованиях, представлениях, вечерах поэзии, гимнастических упражнениях. Для него писались определенные пьесы¹.

К существовавшим в то время медным духовым инструментам относят, наряду с широко распространенными трубами, и тромбон. В 1738 году при раскопках Помпеи были обнаружены два тромбона, выкованных из бронзы, с золотыми мундштуками.

Музыкальная культура Древнего Рима (VIII в. до н. э. — V в. н. э.) складывалась под воздействием древнегреческой и восточных цивилизаций. В Рим стекались музыканты из Греции, Си-

¹ Е. Р. Носырев в упомянутой нами книге (с. 8) утверждает, что авлос и древние флейты имели не только игровые отверстия, но и дополнительные устройства к ним наподобие современных клапанов. Около каждого бокового отверстия было укреплено вращающееся кольцо, которое в одном положении закрывало его, а в другом открывало. Перемена, однако, не могла происходить во время игры — она делалась до начала или в перерывах. Например, для того чтобы открыть клапан *фа*, надо было закрыть *фа-диез*, и т. д.

рии, Египта и других стран, и, естественно, это сказалось на характере музыкального инструментария и инструментальной культуры в целом.

Широко было распространено исполнительство на кифаре и авлосе, получившем латинское название «тибия». Встречались инструменты типа арфы, реже — щипковой лиры.

В группу духовых входили предки современных труб, валторн, тромбонов, преимущественно связанных с воинским бытом. Это туба (прямая труба), изогнутый рог, или букцина, литуус (инструмент с цилиндрическим прямым стволом и изогнутым раструбом). Римские воины знали цену этим инструментам. Их легионы включали большие оркестры, где музыканты играли на медных и бронзовых тубах, рогах, букцинах и литуусах. Предание рассказывает, что Александр Македонский располагал таким рогом, «звучный глас» которого был слышен за четырнадцать с половиной верст².

Медные духовые инструменты участвовали не только в военной жизни. Они были полноправными участниками театрализованных зрелищ, боев гладиаторов и официальных церемоний.

Все духовые разделялись в Древнем Риме на мужские и женские виды. Этому разделению соответствовал и характер музыки, которая соответственно исполнялась на тех или иных инструментах.

В I веке до н. э. в Риме были широко распространены сольные выступления на авлосе (тибии), которые проходили с большой пышностью.

Глава 2. Духовые инструменты в Западной Европе в средние века (V—XIV)

Эпоха античности завершилась падением Рима (476 г.). Могущественная прежде империя уже не могла сопротивляться набегам варваров извне, восстания рабов подтачивали устои ее изнутри. На смену рабовладельческому пришел феодальный строй. Власть сосредоточилась в руках феодалов и церкви, оказывавшей огромное влияние на весь строй общественной жизни. Церковь по существу уничтожила завоевания античной культуры. Проповедуя суровый аскетизм, отказ от мирских радостей во имя служения богу, она жестко ограничила и сузила развитие искусства, подчинив его культу.

Строгий запрет получила инструментальная музыка, которая расценивалась церковью, как «лживое искусство». На первый план выдвигалось церковное хоровое пение с его религиозными текстами. Преследованию подверглись и сами музыкальные инструменты, которые были изгнаны из церковной практики вплоть до

² См.: Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр, т. 2. М., 1953, с. 12.

VIII века. Лишь позднее церковь начала допускать инструментальную музыку, подчиняя ее, однако, сугубо культовым интересам.

И все же вопреки запретам духовенства в средневековой Европе постепенно формируется светская культура. Это творчество мимов, жонглеров и шпильманов, любимых народом и вышедших из народа умельцев и артистов, многие из которых хорошо играли на духовых инструментах. Для исполнения плясовых мелодий, танцевальных пьес они нередко собирались в ансамбли, ставшие зародышами будущих оркестровых кафеелл. Если жонглеры и мимы всегда оставались носителями подлинно народного искусства, то рыцарское сословие начиная с XII века создает своеобразную ветвь светского музыкально-поэтического творчества, глубоко лирического по своему содержанию: это искусство странствующих рыцарей-трубадуров, труверов, миннезингеров.

В условиях рыцарского быта духовые инструменты, в основном инструменты с громким звуком, приобретали другую, утилитарную сущность. Так, например, средневековый рог (инструмент типа натуральной валторны) не имел никакого значения в качестве музыкального инструмента. Он применялся лишь в военной и придворной жизни. Каждый воин имел свой собственный рог, и многие из воинов были вооружены так, что могли трубить в него, не снимая шлема. Рог, как символ мужества, носили даже некоторые дамы — в таком почете он был.

Рог имел в разных странах различные очертания и выполнялся из многих материалов. Рыцарские легенды воспели инструмент, выточенный из слоновой кости. Это был рог рыцарей и назывался он олифантом. Очертания рога на протяжении XII—XVI веков напоминали изогнутые рога животных. И только в XVII веке он принял современный вид и к середине XVIII века стал называться «простым рогом» и «натуральной валторной».

Аналогичную роль в рыцарском быту играла труба. Разница состояла лишь в том, что на ней играли специальные воины — музыканты. Одежда трубача и его вооружение не отличались от снаряжения иных воинов, но меч у него имел сломанное острие, чтобы показать, что трубач не воин, но что тем не менее его нужно уважать, как воина.

Когда рыцари шли на войну, их сопровождали трубачи. От них зависело управление походной и лагерной жизнью. Труба звала войско в бой. Она же подавала сигнал к отступлению или возвещала победу. Сохранилась поговорка: «Когда труба перестает звучать, меч возвращается в ножны!».

Музыканты-трубачи прославляли победителя на турнире, участвовали в коронации и параде, предупреждали о прибытии ко двору высокого гостя.

Со средневековой эпохой связано возникновение, начиная с X—XI веков, городов и вместе с ними — городского музыкального искусства. К XIV веку большинство странствующих музыкантов переходит на оседлое положение и поселяется в городах. Целые

улицы и кварталы заселяются музыкантами. В ряде немецких городов появляются объединения (цеха) музыкантов-духовиков. Создаются союзы музыкантов по провинциям.

Музыка все больше проникает в быт города. Особое распространение получают духовые инструменты в так называемой «башенной музыке». В каждом городе существовали башенные сторожа, которые должны были звонить в колокола на городской башне, подавать на различных духовых инструментах сигналы, возвещавшие о времени суток, о каком-либо важном событии, о приближении чужого войска (каждый город имел обычно свой сигнал, также как и свой герб). В Польше бытует предание, относящееся ко времени татарского нашествия на Краков. Городской трубач, заметив приближение вражеских полчищ, ценою собственной жизни предупредил народ об опасности. Он упал, сраженный стрелой, не успев сыграть до конца сигнал тревоги. И по сей день мелодия, сопровождающая бой часов на городской башне, внезапно обрывается, как бы напоминая о бессмертном подвиге трубача.

Традицией «башенной музыки» стало и исполнение по праздникам целых хоралов группами духовиков, располагавшихся на высоких городских башнях. Для этого назначались наиболее квалифицированные исполнители и часто писалась специальная музыка. Такие ансамбли городских трубачей послужили основой для создания в дальнейшем духовых оркестров.

К XI—XII векам относится возникновение первых инструментальных (смешанных) и вокальных капелл при дворах. В придворных концертах участвовали также жонглеры и менестрели. Музыка не делилась на вокальную и инструментальную. Любая мелодия могла быть исполнена голосом или инструментом.

Среди духовых инструментов стали чаще появляться корнеты и тромбоны. Старинный корнет представлял собой деревянную цилиндрическую трубку с отверстиями и с мундштуком, подобным тому, которые сейчас употребляются на медных духовых инструментах. Эти корнеты назывались также цинками.

Итак, к духовым инструментам периода средневековья относятся флейта (продольная и поперечная), труба, тромбон, рог, корнет (цинк), свирель и некоторые другие, а также инструменты с двойной тростью — шалмей (предшественник гобоя), поммер и бомбарда (предшественник фагота).

Некоторые из видов духовых инструментов делились в то время на дискантовые и сопрановые, альтовые, теноровые и баритоновые, басовые и контрабасовые. Например: шалмеи были дискантовые и сопрановые; поммеры — альтовые, теноровые, баритоновые; бомбарды и бомбардоне (или большие басовые поммеры) — басовые и контрабасовые. Все эти инструменты имели форму прямой трубки с большим воронкообразным раструбом. Басовые инструменты достигали трех метров.

Трости шалмеев, поммеров и бомбард не прикасались к гу-

бам исполнителя, а были помещены в специальный чашеобразный мундштук, в который вдувался воздух. Поэтому добиться выразительной игры на этих инструментах было крайне трудно. Да и качество самого звука было резким и грубым. Это привело к тому, что необходимость в конструктивных изменениях инструментов становилась постепенно все более и более очевидной³.

Глава 3. Духовое инструментальное искусство эпохи Возрождения

Вторая половина XV и XVI век вошли в историю культуры ряда стран Западной и Центральной Европы как эпоха Возрождения или Ренессанса (в Италии — начиная с XIV века). Искусство Возрождения складывалось и развивалось в недрах средневековья, оно явилось отражением исторически прогрессивного общественного процесса — зарождения и развития внутри феодализма новых, буржуазных отношений. С началом в XVI веке эры капитализма связан подлинный расцвет науки и искусства. Культура Возрождения явилась воплощением нового мировоззрения — гуманизма, выдвинувшего на первый план внимание к человеческой личности, освободившейся наконец из веками сковывавших ее церковно-феодалных пут, личности с ее индивидуальной точкой зрения на явления жизни, стремлением к активному познанию и действительному преобразованию мира.

В эпоху Возрождения особенно возрос интерес к античной культуре, ее идеалам земного счастья и человеческой красоты. Пробуждение национального самосознания, связанное с формированием наций, способствовало созданию национального языка, культуры, собирающих в себя традиции фольклора и достижения античной классики — литературы, изобразительных искусств, архитектуры, театра, музыки.

Эпоха Возрождения ознаменована бурным развитием светской музыки. Именно в это время создаются предпосылки для соединения струнных и духовых инструментов в ансамбли, которые в свою очередь подготовили появление первого оркестра в нашем понимании этого слова. Несомненно, только в оркестре духовые инструменты получили простор для развития выразительных, технических и конструктивных возможностей.

Если лютневое, органное, клавесинное и смычковое искусство имело опору для развития в сольной практике, то духовое искусство формировалось прежде всего в рамках инструментального ансамбля.

³ О музыкально-инструментальной культуре средневекового Востока, оказавшей известное влияние на европейское искусство, см. в указанной нами книге С. Левина, глава 2.

Эпоха Возрождения характеризуется расширением границ инструментальной музыки: она часто выходит теперь за рамки аккомпанемента певцам и хорам; появляются произведения чисто инструментального плана.

Особенно широкое распространение получила культура инструментальных ансамблей во Флоренции и Венеции. Здесь инструментальная музыка звучала всюду: в праздники и будни, в богатых виллах и на городских улицах, днем и ночью Флорентийская синьория вынуждена была даже издать особое постановление. В нем «запрещалось после вечернего звона большого общинного колокола и до звона утренняя, которые раздаются для безопасности флорентийской республики, ходить по улицам с песнями и игрою на флейтах, виолах, цитрах и других инструментах, устраивать „серенады“ или „матинаты“ (вечерние и утренние концерты) под окнами возлюбленных... Виновные в нарушении правила подвергались штрафу, и инструменты, нарушавшие тишину, отбирались у них полицией»⁴.

До нас дошли сведения о многих музыкальных ансамблях при дворах европейских королей и знати в XV—XVI веках. Такие ансамбли часто создавались для забав. Так, в 1454 году в Лилле при дворе Филиппа Доброго, герцога Бургундского, состоялся знаменитый «фазаний банкет». Предполагалось, что это торжество объединит рыцарей на новый крестовый поход. На грандиозном ужине в числе многочисленных развлечений гостям был предложен гигантский паштет, внутри которого расположились двадцать восемь музыкантов, игравших на различных инструментах в стройном ансамбле⁵.

Более или менее постоянные духовые и струнные ансамбли начали возникать во многих городах. Они предназначались не только для знати, но и для всех горожан. Такие ансамбли, по количеству музыкантов и разнообразию инструментов напоминавшие оркестр, исполняли музыку для танцев, уличных шествий. Так, в карнавальном шествии во Флоренции XV века огромную роль играли духовые инструменты различного характера. Среди них были рога, трубы, тромбоны, продольные и поперечные флейты, шалмен, бомбарды и т. д. В публичных торжествах в Венеции участвовали ансамбли, доходившие в своем составе до сорока участников. Немецкий художник Альбрехт Дюрер, находясь в Венеции, отмечал в своем дневнике: «Здесь много славных ребят среди итальянцев... среди них находятся глубокомысленные ученые, хорошие лютнисты и флейтисты...»⁶.

Таким образом, к началу XVI века из духовых и струнных инструментов складывается развитый ансамбль, зародыш современной оркестра. Его отличительной чертой являлось то, что исполняемая им музыка носила ярко выраженный прикладной харак-

⁴ См.: Барсова И. Книга об оркестре. М., 1969, с. 9.

⁵ См. там же, с. 9—10.

⁶ См.: Грубер Р. Всеобщая история музыки, ч. 1. М., 1965, с. 264.

тер. Это была музыка для танцев, шествий, похорон, пиров и т. д. Но чисто оркестровых произведений, предназначенных для слушания, для выступлений перед публикой, пока не было. Ансамбль смог переступить ту грань, которая отделяла его от оркестра, только тогда, когда появились новые музыкальные жанры: опера, балет, оратория, а позже симфония, увертюра и концерт.

Состав ансамблей был случайным. Композиторы писали пьесы в зависимости от имевшихся под рукой инструментов. Часто в музыке для ансамблей не указывались инструменты, а предполагалось, что исполнители сами сориентируются, какую партию им играть. Учитывался, очевидно, только регистр изложения той или иной партии. Нередко, как говорилось выше, композиторы писали партии для инструментов те же, что и для певцов.

Оркестр эпохи Возрождения характеризуется тенденцией к обособлению нижнего голоса — basso continuo («непрерывный бас». — *итал.*), проявившей себя в Италии в конце XVI века (свое законченное воплощение он получил в музыке XVII века). Так обозначали цифрованный бас в инструментальном сопровождении любого произведения. В свое время быстрое и легкое чтение цифрованного баса считалось большим мастерством, ибо исполнитель должен был, опираясь на него, расшифровать его гармоническое содержание и создать интересную инструментальную фактуру.

Инструменты, составлявшие оркестр XVI века, иногда плохо сочетались друг с другом. Однако в группе духовых можно выделить уже небольшие семейства однотипных инструментов: сопрановые, альтовые, теноровые и басовые.

Таким образом, XVI век явился периодом формирования инструментального ансамбля и широкого развития инструментальной музыки, отделения ее от вокальной.

Этот процесс ранее всего проявился в музыкальной культуре Италии. Уже к 1501—1503 годам относятся ранние печатные ноты, изданные О. Петруччи, которые предназначались для исполнения «на всяких инструментах». Они, несомненно, способствовали возрастанию интереса к инструментальной музыке. Композиторы начинают искать новые тембры, новые выразительные возможности. Появляется стиль инструментальной полифонии. Возникают виртуозные пассажи, выполнимые только на том или ином инструменте.

Огромную роль в развитии камерно-инструментальной культуры сыграло творчество двух итальянских композиторов Андреа Gabriели (1510/1520—1586) и его племянника Джованни Gabriели (ок. 1557—1612/1613), явившихся создателями величественно-монументального стиля венецианской полифонической школы. Именно с их творчеством связано перенесение приемов вокальной полифонии в инструментальную музыку. Об этом ярко свидетельствуют сонаты, ричеркары, мадригалы для различных инструментов Андреа Gabriели.

Но особенно важна роль духовых в сочинениях Джованни Габ-

риели. Его творческое наследие составляют 77 монументальных «Священных» симфоний для 2—3 хоров и 8—17 инструментальных — духовых и струнных — голосов, а также большое количество пьес (канцоны и сонаты) для различных составов инструментов (от 3 до 22).

Одно из нововведений Дж. Габриели состояло в том, что он начал выписывать в своих произведениях самостоятельные партии для различных инструментов. Это был путь к формированию партитуры, к началу оркестрового письма, к созданию оркестра.

Состав оркестра Дж. Габриели очень разнообразен. Он включает корнеты (цинки), тромбоны, скрипки, виолы и фаготы. Реже встречается флейты. Композитор использует все эти инструменты по принятой в то время системе. Корнеты исполняют всегда верхний, более подвижный сопрановый голос, струнные — средние голоса, тромбоны — партии в диапазоне мужских голосов, фаготы — всегда только басы.

У Дж. Габриели нет постоянного состава оркестра. Он варьирует его. Например, в сонате «Пиано и форте» (1579) применены два инструментальных хора: первый состоит из корнета, двух альтовых и тенорового тромбонов, второй — из скрипки, двух теноровых и одного басового тромбонов; иной состав в «Аллилуйе», также предназначенной для двух хоров: один включает в себя корнет, виолу, теноровый тромбон и две низкие вокальные партии, другой — корнет, виолу, два басовых тромбона и голос.

Как видно из примеров, Дж. Габриели важную роль отводил тромбонам. Во многих ансамблях им поручалось проведение наиболее ответственных партий. Причем композитора не смущало отсутствие равновесия в звучании духовых и струнных инструментов.

Духовые инструменты приобретают все большую значимость в ранних ансамблях. Особенно широкой популярностью они пользовались в больших праздниках под открытым небом в Венеции. Существовал, например, ансамбль, который состоял из 34 инструменталистов, разделенных на две группы: в первую входили 24 исполнителя на скрипках, лютнях и барабанах, во вторую — 10 тромбонов и высоких духовых инструментов. О возраставшем уровне инструментального исполнительства в Венеции говорит тот факт, что певцы, как правило, играли и на различных струнных и духовых инструментах.

В эпоху Возрождения продолжается эволюция конструкций самих инструментов. Уже тогда были достигнуты определенные успехи в их изготовлении. Известно, что в Венеции и Болонье делались лучшие духовые инструменты, подобно тому как в Кремоне — струнные.

Как говорилось выше, большинство видов духовых инструментов, применявшихся в профессиональном искусстве, имели целые семейства. Так, до конца XVI века исполнители пользовались по преимуществу продольными флейтами самих различных разме-

ров — дискантовыми, альтовыми, теноровыми, басовыми. Из них часто составлялись ансамбли, число участников которых доходило до двадцати человек. Диапазон у всех разновидностей продольных флейт колебался в пределах от 2 до 2,5 октав. Они обладали приятным, мягким, но весьма слабым и маловыразительным звуком, неровным по силе и не всегда точным по высоте, так как игровые отверстия делались не в тех местах, где того требовала акустика, а в тех, где было удобно закрывать их пальцами.

Заметную роль играла группа корнетов, или цинков. Среди них были инструменты прямые и изогнутые. Звук корнетов был тусклым по тембру, но достаточно громким по силе.

Пожалуй, в этот период по-настоящему сформировались только два из всех духовых инструментов: фагот и тромбон. К созданию в XVI веке фагота привела реконструкция басовых деревянных духовых инструментов — бомбард и поммеров. Неуклюжую прямую бомбарду как бы сложили пополам, подобно латинской букве U. Это сделали для удобства исполнителя, а как следствие этого возникло новое качество звука: он стал намного мягче, исчезли резкость и грубость. Появилось целое семейство фаготов: дискант, альт, тенор, хорист, двойной фагот, квартфагот и контрафагот. Поиски более удобной формы инструмента привели к созданию и других разновидностей фагота, среди которых любопытна одна, называемая «ракет», — низкий, похожий на банку деревянный инструмент с девятью изгибами внутри и очень узким цилиндрическим сверлением. Все разновидности фагота, кроме контрафагота, со временем отмирали и не сохранились в оркестровой практике.

Появление тромбона, близкого по своей конструкции к современному инструменту, относится к XV веку. Затем к концу XVI века появляются четыре разновидности тромбона: альтовый, теноровый, квартовый и октавный. В XVII веке к этому семейству прибавился тромбон сопрано в строе *си-бемоль*, звучащий октавой выше тенорового.

Практика игры на духовых инструментах, существовавшая в XVI веке, а также инструментарий были обобщены и зафиксированы немецким композитором и теоретиком конца XVI — начала XVII века М. Преториусом в книге «*Syntagma musicum*», Bd. II. В ней содержится серия таблиц с рисунками инструментов.

Дальнейшее развитие и совершенствование духовых инструментов связано с историей оркестровой культуры. Последняя является отправной точкой в определении основных этапов истории исполнительства на духовых инструментах и совершенствования конструкций самих инструментов.

ИСКУССТВО ИГРЫ
НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В XVII И XVIII ВЕКАХ

Глава 1. Духовые инструменты в оркестре
и камерном ансамбле XVII века

XVII век в Западной Европе явился новым этапом в развитии общественных отношений, в истории культуры. Борьба уверенно завоевывавшего все новые позиции капитализма с отсталыми и косными устоями феодального общества, осложненная сопротивлением церкви, зверствами инквизиции, накладывала глубокий отпечаток на искусство данного периода. Оно питалось живительными соками культуры Ренессанса, однако гуманизм его стал более многообразным, сложным, окрашенным осознанием противоречивых взаимоотношений личности и общества. Внутренний мир человека, с его богатой эмоциональной жизнью, с драматизмом переживаний, становится важнейшей темой искусства. Не случайно конец XVI—XVII век выдвигает таких величайших художников, как Шекспир, Сервантес, Тассо, Рубенс, Рембрандт. Они создали свои могучие и прекрасные индивидуальные стили, выходящие за рамки прежних стилевых понятий.

Возраставшие эстетические требования времени, опиравшиеся на гуманистические идеи Возрождения в театре, поэзии, живописи, скульптуре, потребовали новых средств и в области музыкального выражения. На протяжении XVI—XVII веков в музыке постепенно утверждается гомофонно-гармонический склад письма, который мало-помалу вытесняет старинную полифонию. На первый план выходит мелодия как носительница основного музыкального содержания, живая и правдивая выразительница человеческих чувств. Гомофония становится определяющим стилем музыки на протяжении XVII—XIX веков.

Все это было неразрывно связано с зарождением и широким распространением в первой половине XVII столетия таких музыкальных жанров, как опера, оратория, кантата. В инструментальной области, наряду с совершенствованием уже бытовавших жанров — мадригалов, партит, канцон и других, — появились новые: соната, симфония, увертюра, концерт. Своим возникновением они обязаны Монтеверди и Скарлатти, Корелли и Вивальди, Куперену и Рамо, Шюцу и Перселлу, наконец, И. С. Баху и Генделю. С творчеством этих музыкантов связано и становление оркестро-

вой культуры, развитие и совершенствование духового исполнительского искусства.

Первые оркестры сформировались в начале XVII века в итальянской опере. Одним из создателей оркестра явился первый классик оперы, гениальный реформатор в инструментальной сфере Клаудио Монтеверди (1567—1643). Заслуга его состояла в том, что он раньше других композиторов оценил художественные достоинства отдельных инструментов и их объединений в оркестре. Он уже тогда стремился разделить все инструменты оркестра на группы смычковых и духовых, на группы сопровождающие и ведущие мелодию и практически, функционально применил это разделение. Принципиально новый подход к выразительным возможностям оркестра, к пониманию его сущности и важной роли в драматургии оперы сделали Монтеверди величайшим новатором в области оркестра. Одновременно с Монтеверди над созданием оркестра работали композиторы Флорентийской камераты.

Монтеверди был одним из первых композиторов XVII века, большая часть произведений которого навеяна литературными источниками и написана в светских жанрах.

Реформа оркестра произведена была композитором в опере «Орфей», первое представление которой состоялось в Мантуе во дворце герцога Винченцо Гонзага в 1607 году. Оркестр, введенный в оперу, по тому времени был огромным (около сорока инструментов) и весьма разнородным по составу. Он отразил тот переходный период, когда еще много играли на старых инструментах, унаследованных от эпохи Возрождения и даже от средних веков (некоторые из них в дальнейшем не применялись и до нас не дошли), но тогда же появились и были использованы Монтеверди инструменты, более совершенные по устройству и новые по эмоциональной выразительности. Смычковая группа, наиболее важная по своему значению, состояла из скрипок (различного типа и строя), трех виол да гамба, двух контрабасовых виол. Щипковые представлены были двумя басовыми лютнями и арфой. Клавишные — двумя чембало и тремя органами. И, наконец, духовые — одной маленькой флейтой, двумя корнетами (цинками), одной высокой трубой кларино, тремя трубами (с сурдинами), четырьмя тромбонами.

Таков был основной состав инструментов. В различных же эпизодах оперы, в зависимости от их характера, композитор вводил добавочные инструменты, например маленькие флейты, тромбоны. Одним из первых Монтеверди ввел в оперный оркестр трубы с сурдинами (как правило, они применялись в быту при исполнении траурной музыки).

В XVI—XVII веках существовал обычай открывать различные театральные представления торжественными трубными фанфарами. Иногда для этого сочинялись специальные вступительные пьесы для духовых инструментов — интрады. Но чаще трубачи играли собственную музыку. Монтеверди сочинил в увертюре (ток-

к) к опере «Орфей» собственную фанфару из пяти самостоятельных партий, тем самым положив начало применению этих инструментов в оперном оркестре.

Оркестр Монтеверди — активный компонент драматургии произведения. Духовые инструменты играют не только важную колористическую роль, но и участвуют в музыкально-сценическом развитии. Так, пасторальный колорит ряда сцен создается звучанием маленькой флейты, исполняющей безмятежные пастушьи наигрыши; использование тромбонов сгущает атмосферу страха в картине царства теней усопших III действия оперы, а подвижные пассажи в партиях двух корнетов еще более подчеркивают драматический характер этого эпизода.

Оркестр Монтеверди явился своего рода первым шагом к «освобождению» инструментов от веками навязываемой им, чуждой их специфике вокальной манеры исполнения, к созданию собственного инструментального стиля.

Дальнейшее развитие оркестр получает в операх представителей венецианской оперной школы Франческо Кавалли (1602—1676) и Марко Антонио Чести (1623—1669). Их творческая деятельность связана была с Венецией — наиболее демократичным городом с республиканским устройством, с богатой, политически сильной буржуазией и оппозицией папскому престолу. Широкий простор для развития получило искусство. В 1637 году в Венеции открывается первый общедоступный оперный театр «Сан-Кассиано». Вслед за ним на протяжении XVII века появляются другие оперные театры, всего свыше десяти. Все это сказалось на демократизации жанра оперы и приближении его к народу. Поэтому в XVII веке венецианская школа по самобытности и реалистическим устремлениям не знала себе равных.

Оркестр в венецианской опере постепенно стабилизировался, и духовые инструменты получали все большую самостоятельность. В увертюрах и шествиях все шире применялись трубы, они же часто противопоставлялись гобсоу в ариях; в фантастических эпизодах звучали фаготы, корнеты и тромбоны; в изобилии употреблялись литавры, барабаны и другие ударные инструменты. Флейты использовались в оркестре пока еще очень редко. Смелым новшеством явилось введение Кавалли в оркестр (в опере «Свадьба Фетиды и Пелея», 1639) хора охотничьих рогов. Оно открыло дорогу сначала использованию этих инструментов в сценах лесной природы и охоты, а позднее — появлению и введению в оркестр валторны.

Важные преобразования в оркестр ввел глава неаполитанской оперной школы Алессандро Скарлатти (1660—1725). В своих операх, кантатах, ораториях и других вокально-инструментальных жанрах он значительно расширил границы использования выразительных возможностей всех инструментов, и в частности духовых. Одним из первых Скарлатти включил в состав своего оркестра пару натуральных валторн, появившихся около 1700-х годов

на основе охотничьих рогов. В группе имевшихся духовых инструментов композитор произвел большие изменения. Он стал сочинять для духовых самостоятельные партии, которые отличались от партий струнных (тогда как до него они нередко дублировали их). Этому способствовало бурное развитие техники игры на струнных инструментах (скрипках, виолончелях, контрабасах), что, несомненно, сказалось на обособлении оркестровых групп. Было устранено также «парное письмо» для духовых инструментов, при котором каждый голос партии исполнялся двумя музыкантами. Это привело к выделению одного из них как солирующего инструмента, к появлению аккомпанемента, или сопровождения.

Другим — наряду с Монтеверди — подлинным реформатором оркестра явился немецкий композитор Генрих Шюц (1585—1672). Однако если у итальянского композитора реформа больше коснулась струнных инструментов, то у Шюца она связана прежде всего с духовыми инструментами, которые получили в его творчестве огромный простор для проявления своих выразительных возможностей. Шюц был любимым учеником Дж. Габриели, одного из представителей венецианской школы. Он унаследовал от учителя знание природы духовых инструментов, их специфики и широко использовал кантиленные свойства.

Вершиной инструментальной реформы Шюца явились его «Духовные симфонии» для небольших, но самых разнообразных и интересных вокально-инструментальных составов. Это пьесы для одного или нескольких голосов и инструментов. Принцип развития музыки в них основан на групповом концертном исполнении инструментов, соревнующихся друг с другом. Духовые инструменты здесь представлены флейтами, корнетами (цинками), фаготами и тромбонами. Они не просто сопровождают пение, а обогащают его — постоянно дополняют, продолжают его и соревнуются с ним. Инструментально-тембровая палитра Шюца многоцветна, блестяща, разнообразна. Достижения Шюца в оркестровке предвосхищают принципы оркестровой драматургии в концерти-гросси Генделя и вокально-инструментальных кантатах Баха.

Своеобразное развитие получили выразительные и технические возможности духовых инструментов в музыкальной культуре Франции. XVII век — эпоха классицизма в искусстве Франции, время блистательного расцвета драматического театра, поэзии, живописи, архитектуры. Появление во второй половине XVII века французской оперы стало важным событием в истории национальной культуры страны, почти не знавшей оперного искусства, кроме «привозного» итальянского.

Создателем французской национальной оперы («лирической трагедии») и балета выступил в 70-е годы Жан Батист Люлли (1632—1687) — виднейший представитель классицизма в музыке, выдающийся композитор, скрипач и клавесинист.

Люлли оказал огромное влияние на развитие французского инструментального исполнительского искусства. В области руко-

водства оркестром он не знал себе равных. Его оперный оркестр был по тем временам очень внушительен — свыше семидесяти человек. Один из музыкантов-современников писал, что метод Люлли характеризовался «точностью интонации, мягкостью и ровностью игры, отчетливым и энергичным ударом всего оркестрового состава, берущего первый аккорд, неудержимым порывом и очень подчеркнутыми переменами темпов, гармоническим сочетанием силы и гибкости, грации и живости»⁷. Отмечались также выразительность и отчетливость ритма.

Искусство игры на духовых инструментах во Франции было высоким. Так, например, известны имена двух знаменитых флейтистов XVII века — Декато и Фильбер. Это были образованные и высококультурные музыканты, интересовавшиеся другими видами искусств. Талантливые гобоисты Ж. Оттетер и М. Филлдор прославились не только как оркестровые исполнители, но и как конструкторы и усовершенствователи духовых инструментов.

В своем творчестве Люлли утвердил уже существовавшее при нем оркестровое письмо. Деревянные духовые инструменты были представлены, главным образом, гобоями и, реже, продольными флейтами⁸, а также фаготами. Немаловажным обстоятельством явилось введение композитором в оркестр — впервые в балете «Большой амур» (1657) — гобоя, ставшего в течение почти целого столетия подлинным кумиром музыкантов и любителей музыки. Медные инструменты, точнее трубы (с неизменно сопутствующими им литаврами), были в 1664 году в опере «Принцесса Элиды» дополнены охотничьими рогами. Но последние еще долгое время оставались случайными участниками оркестра.

Люлли наметил разделение оркестра на три типовые группы: струнные, деревянные духовые и медные духовые инструменты. Группы наметились, но до конца еще не оформились. Так, группа деревянных не включала в себя кларнет. Медная из-за отсутствия тромбонов была лишена полноты и устойчивости звучания.

Люлли в своих операх поручает оркестру не только сопровождение вокальной линии. Он отводит ему самостоятельные оркестровые эпизоды с широким использованием духовых инструментов. Подобно Монтеверди, Люлли видоизменял, дифференцировал тембровые краски применительно к театрально-сценическим положениям. При помощи духовых инструментов он создавал разнообразные поэтически-живописные картины. Гобой и флейты чаще всего появлялись в пасторальных сценах, трубы и литавры в военных эпизодах и т. д. В то же время духовые инструменты в оркестре Люлли не стали еще полноправными солистами: каждая их партия исполнялась не одним музыкантом, а несколькими.

⁷ См.: Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938, с. 175—176.

⁸ В тех эпизодах, где композитор изредка требовал применения поперечной флейты, он ставил в партитуре обозначение «немецкая флейта». См. о ней далее, с. 26.

Духовые инструменты получили свое развитие и в английской музыке. С давних времен в Англии была широко распространена игра на различных инструментах как в среде народа, так и в аристократических кругах. Из народных инструментов бытовали волынка «бэгпайп» и рожок «хорипайп». Именем второго из них назван популярнейший английский танец. Матросы, мастерски исполнявшие хорипайп, плясали его с абсолютно неподвижным корпусом, неистово отбивая однообразную ритмическую фигуру ногами.

Общий подъем культуры и искусства Англии в эпоху Возрождения и в XVII веке проявился в первую очередь в сфере театра, своим расцветом обязанного великому Шекспиру (1564—1616). Музыка в театре отводилась важная роль. Немалое место занимали в театральном оркестре духовые инструменты, в использовании которых сложились определенные традиции. Так, трубные фанфары возвещали торжество, выборы королей, появление посланцев и вельмож; флейты участвовали в сценах свадеб, гобой — в веселых эпизодах, валторны — в охотничьих сценах, а тромбоны — в сценах погребения.

Наиболее яркой и значительной фигурой в музыкальной культуре Англии был Генри Пёрселл (1659—1695), автор первой национальной оперы «Дидона и Эней» (1680). Его наследие очень внушительно: 53 произведения для театра (оперы и музыка к драматическим спектаклям), 30 од, кантат, приветственных песен и т. д., много камерно-инструментальных произведений.

Ни один композитор до Пёрселла не поручал оркестру в опере такого большого количества самостоятельных инструментальных эпизодов. Например, в опере «Королева фей», написанной по комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», имеется шесть оркестровых пьес (прелюд, волынка, ария, рондо, увертюра, прелюд), между III и IV действиями введена пятичастная симфония, и все это дополняет обилие балетных сцен.

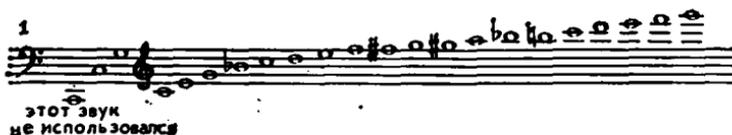
Трактовка оркестра Пёрселлом была своеобразной: к четырем голосам струнных, поддерживаемых клавесином, могли присоединяться флейты, гобой, фаготы и трубы. Духовые инструменты либо дублировали струнные, обогащая их тембровыми красками, либо перекликались с ними. У Пёрселла, как и у Монтеверди и Шюца, выявляется важный принцип — обогащение оркестровой фактуры сочетанием различных тембров.

Таким образом, XVII век явился в странах Западной Европы периодом формирования оркестра и определения в нем роли духовых инструментов. Творчество великих представителей четырех наций — Монтеверди, Шюца, Люлли и Пёрселла — сконцентрировано в себе основные тенденции этого процесса, подготовило и раскрыло перспективы дальнейшего развития оркестра.

Успехи в становлении оркестровой культуры, несомненно, отразились на сольном исполнительстве на духовых инструментах. В инструментальной музыке на протяжении XVII века появля-

ются такие жанры, как сюита, соната, симфония, концерт. Сюита возникла на основе народной музыки, бытового музицирования путем объединения контрастных, разнохарактерных танцев. Сюита открыла дорогу камерной сонате, а к концу XVII века — симфонии.

Вторая половина XVII и начало XVIII столетия являются «золотым веком» солирующей трубы, которая в оркестре и в сольных произведениях обладала, как правило, чрезвычайно развитой и трудной, высокой по регистру партией, предусматривавшей исполнение звуков, входивших только в состав натурального звукоряда. Такие высокие партии трубы носили название «кларино» (от «clarus» — «ясный», *лат.*). Наиболее употребительными в оркестре были трубы в строе *ре* и *до*. Размер канала старой трубы кларино был вдвое длиннее современного, поэтому инструмент звучал октавой ниже и, следовательно, натуральный звукоряд начинался с *до* малой октавы:



Применяя мундштук с мелкой и плоской чашкой, исполнитель мог достигать на такой трубе верхние натуральные звуки, где их последовательность была гаммообразной.

Композиторы XVII и первой половины XVIII века широко использовали возможности натурального звукоряда и написали много произведений, в которых поручали натуральным трубам виртуозные партии, охватывающие самый высокий регистр от *до* второй октавы до *ми* и даже *соль* третьей. Партии кларино до сих пор поражают нас своей трудностью, подчас даже обременительной для воспроизведения их на современных вентильных хроматических инструментах.

Достигнуть предельно верхних нот и подвижности на натуральной трубе могли только особо одаренные музыканты. Прославленный немецкий трубач и ученый И. Э. Альтенбург (1736—1801) отмечал, что исполнение партий кларино было делом нелегким, требовавшим от трубача природных подходящих губ, крепких зубов, гибкого языка, хорошего дыхательного аппарата, сильного выносливого организма и ко всему много времени для систематических занятий⁹.

Значительную роль в развитии подлинного стиля кларино сыграли итальянские оперные композиторы XVII века Алессандро Страделла и Карло Паллавичино, разработавшие виртуозные партии труб и валторн в высоких регистрах. Вершиной этого стиля

См. об этом указ. книгу А. Карса, с. 232.

явились партии кларино в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Среди первых сольных произведений для трубы кларино выделяется соната для трубы и струнных инструментов си-бемоль мажор Г. Пёрселла. Она трехчастна: первая и третья части — Allegro, вторая — Adagio. Труба солирует в крайних частях, вторую исполняет только оркестр. Музыка сонаты торжественная, приподнятая. Звонкие, праздничные фанфары трубы в первой части поддерживаются волевым, ритмически подчеркнутым сопровождением оркестра.



Финал несет в себе некоторые черты фуги. Все сочинение — яркий образец трубной сонаты второй половины XVII века.

К известным у нас пьесам Пёрселла для трубы кларино относятся Вступление и ария для трубы, оркестра и органа ре мажор, а также Voluntary для двух труб, оркестра и органа до мажор¹⁰.

Сольные произведения для духовых писал Джузеппе Торелли (1658—1709), живший в Болонье. Он был также великолепным скрипачом и наряду с Корелли и Вивальди явился создателем жанра скрипичного концерта. Торелли принадлежит много инструментальной музыки, среди которой — 28 сонат для одной и двух труб, струнных и баса. К лучшим его произведениям относится соната № 1 для трубы, струнного оркестра и органа ре мажор, сочиненная в 1690 году. Впервые она была опубликована в 1960 году на основе автографов композитора, хранящихся в музыкальном архиве базилики Санто Петрино в Болонье. Соната четырехчастна. В первой части, Andante, солирующая труба выразительно сопоставлена со звучанием струнных инструментов. Вторая часть, Allegro, написана в форме фуги. В третьей части, Grave, как и в сонате Пёрселла, труба не участвует: это соло двух скрипок. Жизнеутверждающий, эффектный финал, Allegro, завершает сонату.

К ряду интереснейших произведений Торелли относятся концерт для трубы и струнных инструментов ре мажор и симфония для двух труб, струнных и органа ре мажор. Наличие большого количества произведений для трубы у Торелли и их чрезвычайная сложность свидетельствуют о том, что в Болонье в то время были великолепные трубачи, владевшие высокой культурой исполнения и блестящим виртуозным мастерством.

¹⁰ Voluntary (добровольный. — *англ.*) — пьеса типа токкаты, игравшаяся по выбору исполнителя в начале или в конце церковной службы.

Сравнительно недавно, в 1958 году, в Праге был опубликован ряд сочинений чешского композитора XVII века Павла Йозефа Вейвановского (ок. 1640—1694). Среди них — серенада и две сонаты, ведущую роль в которых играют трубы кларино. Композитор сам был превосходным трубачом и хорошо знал исполнительские возможности инструмента. В известной у нас «Церковной сонате» для трубы соло, струнных и basso continuo использован самый верхний отрезок диапазона трубы, причем не только в диатонической, но и в хроматической последовательности звуков.

В числе первых сочинений для других солирующих духовых инструментов следует назвать сонату для флейты и струнных инструментов Пёрселла, шесть трио-сонат для двух гобоев и цифрованного баса одиннадцатилетнего Генделя, написанных в 1696 году.

XVII век явился периодом дальнейшего развития камерного ансамбля духовых инструментов. Необычайно интересны дошедшие до нас сочинения немецкого композитора Георга Даниеля Спёера (1636—1707). Мягкое, бархатное звучание тромбонів характеризует хоральную сонату для четырех тромбонів и генерал-баса ре минор; в сонате для двух корнетов (цинков), трех тромбонів и органа ля минор чуть приглушенному звучанию тромбонів противопоставляются звонкие голоса корнетов. В традициях Дж. Габриели написана «Французская канцона с имитацией» соль минор для скрипки, корнета (цинка), двух тромбонів и клавесина итальянского композитора Лодовико Виаданы (ок. 1564—1645). Мелодическую линию ведут здесь, имитируя друг друга, скрипка и корнет. Роль basso continuo наряду с клавесином, чередуясь, выполняют два тромбона. Любопытна соната для скрипки, гобоя, фгота, тромбона и клавесина ре минор немецкого композитора Маттиаса Векмана (1621—1674): она построена на ярких сопоставлениях тембров, больших распевных соло, звучащих на фоне аккомпанирующего клавесина.

Исполнительские возможности духовых инструментов постоянно росли. Создание оркестра, выход духовых инструментов на дорогу сольного музицирования потребовали от музыкальных мастеров дальнейшего совершенствования конструкции инструментов и отбора наиболее удачных и совершенных их видов. В музыкальную практику на смену многочисленным семействам приходят единые, обобщающие типы духовых инструментов. Последние как бы объединяют в себе все лучшие качества своих исторических предшественников.

XVII век — свидетель появления и закрепления в оркестровой практике гобоя и поперечной флейты. Первым, кто ввел флейту в оперный оркестр как постоянный инструмент, был Люлли. Но в его оркестре флейты еще были продольными (прямыми). Прямую флейту, или флейту с наконечником, держали прямо перед собой.

Эта флейта обладала более поэтичным звуком, и одно из ее названий было *flûte douce* — «нежная флейта» (*итал.*). Однако поперечная флейта оказалась более жизнеспособной, так как обладала большей силой звука и легко поддавалась различным усовершенствованиям. Поэтому к середине XVIII века она окончательно вытеснила прямую флейту из симфонического оркестра.

Где и когда возникла поперечная флейта, неизвестно. Предполагают, что проникла она в Западную Европу, и прежде всего в Германию, из Азии. На всех европейских языках поперечная флейта получила название «немецкой». Изготавливалась она из одного куска дерева, имела шесть игровых отверстий, прикрываемых пальцами, и одно — для вдвухания воздуха. Канал ствола был коническим, суживающимся к концу, благодаря чему звук получался мягким, нежным, но не сильным (в то же время — более громким, нежели у продольной). Основное же отличие поперечной флейты от продольной состояло в том, что звучала она гораздо выразительнее и поэтому прочно заменила свою соперницу. Основным звуком поперечной флейты было *ре* первой октавы.

Как сольный концертный инструмент поперечная флейта в то время почти не применялась. В этой роли обычно выступали всевозможные виды продольных флейт. Признание ее в качестве художественно-концертного инструмента произошло во Франции. Французские мастера первыми начали заниматься усовершенствованием поперечной флейты. Так, в 1695 году ими был применен клапан *ре-диез*, повышавший основной звук инструмента на полутон. Тогда же в конструкцию поперечной флейты были внесены и некоторые другие улучшения: более точное сверление канала облегчило получение верхних звуков и сделало их более красивыми и певучими; изготовление же ствола из трех частей (колен) со сменной средней частью, которая имела разные размеры, давало возможность менять строй флейты. Для точной подстройки инструмента прибегали к раздвиганию головной части, но поскольку при этом внутри канала получался глубокий зазор, влиявший на качество звука, в канал вставляли специальные деревянные кольца. В то время композиторы применяли флейту только в удобных для нее тональностях (соль мажор, ре мажор, до мажор).

К XVII веку относится изобретение басовой флейты. Известно также, что придворный флейтист Людовика XIV Луи Оттетер построил контрабасовую флейту с наконечником, которая достигала в длину 2 м 3 см. Этот уникальный инструмент хранится в музее Парижской консерватории.

Вторым инструментом симфонического оркестра, прочно укрепившимся в практике, был гобой. Его изобретение приписывают французским мастерам М. Филлидору и Ж. Оттетеру, «кои столько извели дерева и так гобойную музыку поддерживали, что, наконец, им удалось сделать гобой для концертов пригодным»¹¹. Гобой по-

¹¹ См.: Барсова И. Книга об оркестре, с. 79.

явился в результате реконструкции сопранового предка двухязычковых деревянных духовых инструментов — шалмея. Был удален чашеобразный мундштук, и исполнитель смог охватить трость губами. Это, несомненно, способствовало раскрытию более ярких выразительных возможностей инструмента. Произошли и другие конструктивные изменения — в диаметре сверления корпуса, расположении отверстий и их величине, в форме и размерах раструба. Новый инструмент долго пробовал себе дорогу среди все еще существовавших в музыкальном быту поммеров, шалмеев и т. д.

Наряду с развитием исполнительства на духовых инструментах и совершенствованием их конструкций появляются педагогические методы обучения игре на том или ином инструменте. Наиболее раннее учебное пособие, дошедшее до нас, — это «Искусство игры на поперечной флейте», написанное знаменитым флейтистом Л. Оттетером. Издано руководство в 1707 году. В таблице аппликатуры объем инструмента указывается от *ре* первой октавы до *соль* третьей. Таким образом, он был равен почти двум с половиной октавам. В то же время, несмотря на такой большой диапазон, флейта использовалась в практике в пределах двух первых октав.

Мы не можем назвать каких-либо других учебных пособий того времени. Но постоянно развивавшееся в XVII веке исполнительство на духовых инструментах свидетельствует об уже существовавших тогда определенных методах и педагогических приемах, способствовавших развитию духового инструментального искусства¹².

Глава 2. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов первой половины XVIII века

В истории музыкальной культуры и в развитии духового инструментального искусства первая половина XVIII столетия — период, который ознаменовался творчеством таких великих композиторов, как А. Вивальди, Г. Ф. Телеман, И. С. Бах и Г. Ф. Гендель. С их исполнительской и композиторской деятельностью непосредственно связано дальнейшее совершенствование и обогащение выразительных и технических возможностей духовых инструментов, дальнейший рост исполнительского мастерства.

Одна из величайших профессиональных школ инструментальной культуры сложилась к началу XVIII века в Италии. Скрипичное виртуозное искусство принесло итальянской музыке славу не

¹² Имеются сведения, что вышеупомянутое пособие для флейты являлось одновременно школой обучения игре на гобое, поскольку строение механизма и диапазон этих инструментов в то время были почти идентичными. См. об этом упомянутую нами книгу Е. Р. Носырева, с. 18.

меньшую по сравнению с той, которую доставили опера и вокальное мастерство. Однако неправильным будет мнение, будто солирующими были лишь струнные инструменты, клавесин и орган. Творчество многих итальянских композиторов (Дж. Торелли, А. Марчелло, Ф. Верачини, Дж. Тартини, Т. Альбини и других) говорит о многообразном участии духовых инструментов в сольном и ансамблевом концертном исполнительстве, о высокой профессиональной культуре и виртуозном мастерстве музыкантов-духовиков того времени.

Среди своих современников и соотечественников выделяется венецианец Антонио Вивальди (1678—1741) — композитор, скрипач, дирижер и педагог, творчество которого представляет собой одну из вершин инструментализма XVIII века. Именно у Вивальди большое место заняли солирующие духовые инструменты, раскрылись их незаурядные выразительные и технические возможности. При жизни композитор пользовался широкой известностью и заслуженным авторитетом среди музыкантов, но после смерти был надолго забыт. Интерес к нему начал проявляться только в 20-е годы XIX века, а в последнее десятилетие стал всеобщим.

Вивальди родился в Венеции и большую часть жизни прожил в этом городе. Его учителем был сначала отец, скрипач по профессии, а потом Джованни Легренци — известный композитор, органист и педагог, капельмейстер собора св. Марка и директор одной из четырех имевшихся в городе консерваторий *Dei mendicanti* (для неимущих). Под его влиянием сложилась творческая индивидуальность молодого музыканта, появилось то необходимое инструментальное мышление, которое побудило его в дальнейшем к поискам новых тембров, приемов изложения и развития.

Уже в двадцать лет Вивальди прославился отличной игрой на скрипке; с 1704 года он стал преподавать в одной из лучших консерваторий Венеции — *Ospedale della Pietà*, а позднее руководить ученическим оркестром. В этом учебном заведении было отлично поставлено преподавание не только пения и игры на клавишных и струнных, но и на всех духовых инструментах. Первоклассная хоровая и инструментальная капелла консерватории, насыщенная музыкальная жизнь города оказали воздействие на формирование Вивальди как скрипача, дирижера, композитора. Преобладающее большинство его сочинений написаны для консерваторского оркестра и его солистов.

Творчество Вивальди обширно. Им сочинено 465 инструментальных концертов, свыше 40 опер, большое количество ораторий, светских кантат, культовой музыки. Для духовых инструментов он написал: 13 концертов с оркестром для поперечной и 3 для продольной флейты, 12 — для гобоя, 38 — для фагота; имеются у него концерты для валторны, для трубы, а также для различных смешанных составов, например, для флейты, гобоя, скрипки, фагота и баса, для двух флейт, гобоя, английского рожка, двух труб, скрипки, двух альтов, смычкового квартета и двух чембало и т. п.

Сольный инструментальный концерт был любимым жанром Вивальди. Именно в нем раскрылась глубокая жизненная основа творчества композитора, его светский характер, яркая эмоциональность и живописность образов.

Композитор впервые утверждает трехчастный цикл инструментального концерта, первая часть которого строится на чередовании красочных сольных эпизодов с яркими оркестровыми tutti (староконцертная форма). Эту форму, характерную для первых частей концертного цикла, мы встречаем и у И. С. Баха. Все три части концерта обычно построены на контрасте. Тематический материал необыкновенно выпуклый, живой, экспрессивный. Ритм характерный и рельефно выраженный. В целом музыка темпераментна, импульсивна, богата различными фигурациями, секвенциями и виртуозными пассажами.

В исполнительской и педагогической практике наиболее известны следующие сольные концерты Вивальди: для гобоя с оркестром ля минор, ре минор и до мажор; для фагота фа мажор, ре минор. Эти концерты, различные по образному строю, содержат новаторские приемы композитора.

Концерты для гобоя с оркестром ля минор и ре минор близки друг другу по структуре и характеру тематического развития. В них присутствует трехчастный цикл с определенной последовательностью частей: быстрая — медленная — быстрая. Концерты покоряют лаконичностью формы, по длительности звучания они не превышают 10 минут. Лаконичности письма для солирующих духовых в дальнейшем придерживались Гайдн и Моцарт.

Первая часть концерта ля минор, Allegro, содержит возвышенный, величественный образ. Ярко выражена виртуозная линия мелодического развития в эпизодах. Оригинальный ритмический импульс сохраняется до конца части. Светлое, мажорное Larghetto как бы дополняет приподнятое настроение первой части. Эффектны и красочны украшения и трели в партии солиста. Подвижный финал, Allegro, утверждает общую торжественную настроенность всего произведения.

Концерт ре минор отличается от предыдущего более прозрачной фактурой и лиричностью основных образов. Рефрен первой части, Allegro moderato, — упругая, легкая и непринужденная тема. В ней есть элементы танцевальности. Эпизоды характеризуются ритмически четким, моторным движением, яркостью и виртуозностью сольной партии. Largo окрашено в лирически печальные тона. Оно напоминает арию-жалобу Lamento, типичную для итальянских опер конца XVII века. Финал светлый, подвижный, изобилует виртуозными пассажами в партии солиста.

Среди 38 концертов для фагота наиболее интересны два: фа мажор и ре минор. Разные по образно-тематическому содержанию, они ярко демонстрируют художественные и конструктивные принципы, лежащие в основе творчества Вивальди. Главная тема первой части обычно проводится tutti. Сольные эпизоды фагота име-

ют разработочный характер. Тематически они связаны с главной партией, «растворяющейся» в эпизодах в секвентно-фигуративном движении. Возникает постоянное «сгущение» и «разрежение» музыкального повествования. Завершают произведение также оркестровые tutti.

Главная тема первой части концерта фа мажор, Allegro *molto*, окрашена в сдержанные героические тона. Гаммообразные восходящие ходы оркестра имитирует солирующий фагот, переводя затем движение в строго-ритмичный триольный пульс:



Три красочных эпизода солиста построены на мелодических оборотах, вычлененных из главной темы. Они широко разрабатываются, эффектно украшаются трелями, которые чаще всего «вспыхивают» на вершинах мелодических кульминаций.

Лаконичное Andante полно величия и нежности. Партия солиста, вытекающая из оркестрового tutti, покоряет необычайной ажурностью фактуры, богатством мелизматике. Завершает цикл огненный, темпераментный финал Allegro *molto*.

Для первой части, Allegro, концерта ре минор характерно мужественное, энергичное начало, основанное на ритмически четком моторном движении. Доминирующая токкатность главной темы подчеркивается виртуозными эпизодами солиста. Благородное и величественное Larghetto продолжает линию мужественных образов первой части. Партия фагота, изобилующая патетическими интонациями, течет неторопливо и очерчена широкими контурами фигураций. Третья часть, Allegro *molto*, изложена в трехдольном размере. Праздничный колорит подчеркивается блестящей виртуозностью партии солиста.

Сочинения Вивальди поражают той высокой требовательностью, которую композитор предъявлял к исполнителям во владении звуком, динамическими красками, техническими навыками в выразительном исполнении мелизмов.

Вивальди был одним из первых, кто широко обратился к жанру программного концерта, проложившего дорогу ранним программным симфониям XVIII века. Широко известны его «Времена года» — четыре концерта для скрипки с оркестром. Имеются такого рода сочинения и для духовых инструментов, например концерты, названные композитором «Буря на море», для флейты, гобоя, фагота, скрипки, альты и чембало или для флейты, струнного оркестра и чембало.

Композитор стремился к изобразительности письма, к яркой передаче картин природы, человеческих настроений. Иногда он ограничивался общим названием произведения, иногда детализировал программу в кратких подзаголовках отдельных частей. Интересны в этом отношении концерты, дающие картину ночи. В концерте «Ночь» для фагота, смычкового ансамбля и чембало си-бемоль мажор светлый и ясный колорит пронизывает все части. Образ наступающей тишины, отзвуки дневной жизни характеризуют музыку первой части. *Andante molto* проникнуто настроением спокойного сна. Финальное *Allegro* воссоздает картину утренней зари, звучат пастушьи наигрыши.

Иное решение темы дано в концерте с тем же названием для флейты, фагота, струнных и чембало соль минор. Характер музыки тревожный, мрачный, фантастический. Каждая часть сочинения состоит из двух (или трех, как в последней части) контрастных эпизодов: *Largo* и *Presto*, имеющее подзаголовок «*Fantasmia*» («Призраки»); *Largo* и *Allegro*; *Largo*, «*Il sonno*» («Сон») и *Allegro*¹³.

Вивальди много экспериментировал с инструментальными тембрами. Его мышление было связано с чрезвычайно высоко развитым тембровым восприятием. Он выводил в качестве сольных два, три и более инструментов, смело сочетал тембры струнных и духовых. Ему принадлежат 9 концертов для пяти труб со струнным оркестром, 3 концерта для скрипки и трубы со струнным оркестром, концерт для трубы со струнным оркестром, 2 концерта для двух труб со струнным оркестром и органом и другие сочинения.

Одним из лучших произведений Вивальди является концерт для двух труб, струнного оркестра и органа до мажор. Это замечательный образец инструментального стиля эпохи итальянского барокко.

Первая и третья быстрые части концерта наполнены торжественным, праздничным настроением, отличаются обилием фанфарных мотивов, трелей, блеском виртуозной техники:



¹³ Более подробный историко-исполнительский анализ этих произведений дан в указанной нами статье Р. Терехина «Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди», опубликованной в вып. 4 «Методики обучения игре на духовых инструментах».

Вторую часть, написанную в виде величественной шеститактной интерлюдии, исполняют только струнные и орган.

Произведение подтверждает высокие технические и выразительные возможности натуральной трубы, блеск и величие стиля кларно, которым владели тогда трубачи.

Таким образом, в своем творчестве Вивальди поставил духовые инструменты в один ряд со струнными и дал образцы сольного концертного использования примитивных в то время по конструкции инструментов.

Важная роль принадлежит Вивальди в разработке некоторых принципов музыкального исполнительства. Он, например, точно дифференцировал указания темпов к отдельным частям своих сочинений. Основные обозначения он снабжал дополнительными. Так, *Allegro* имеет тринадцать различных вариантов, *Largo* — восемь. То же самое относится к динамике, где композитор приводит тринадцать градаций: *pianissimo*, *piano molto*, *piano assai*, *mezzo p*, *pp*, *p*, *quasi p*, *mezzo forte*, *un poco forte*, *f*, *forte molto*, *piu f*, *ff*. Эти новшества долгое время не были всеобщим достоянием. Понадобились многие десятки лет, чтобы они вошли в исполнительскую практику.

Музыка Вивальди составляет золотой репертуарный фонд каждого солиста-духовика. Произведения композитора все шире используются в нашей педагогической практике. Однако клавиры большинства концертов отсутствуют, имеются лишь партитуры, поэтому советские музыканты и педагоги стремятся сделать собственные фортепианные переложения; так, имеются переложения концертов для фагота с фортепиано Р. Терехина, Ю. Курпекова, В. Попова.

Говоря об огромном вкладе Вивальди в дело создания духового инструментального концерта, нельзя не упомянуть о той немалой роли, которую сыграли, работая в этом жанре, некоторые из его современников. Прежде всего, это композитор той же венецианской школы, известный скрипач Томазо Альбини (1671—1750). Как и Вивальди, он родился и жил в Венеции, его учителем был Джованни Легренци, под влиянием которого сложились творческие взгляды Альбини, его постоянное влечение к инструментальным экспериментам.

Довольно значительное наследие композитора (он автор нескольких десятков опер, кантат, камерно-инструментальных сочинений) исследовано недостаточно и мало известно любителям музыки. И. С. Бах высоко ценил творчество Альбини и написал две фуги на темы его трио-сонат. Наиболее известными из сочинений Альбини для духовых являются 2 концерта для трубы и струнного оркестра и 4 концерта для гобоя, струнных и баса. Последние были найдены в рукописях под ор. 7, который относится к 1710 году, и посвящены венецианскому дворянину Донато Корреджо. Кроме них в этот опус включены 4 концерта для двух гобоев и 4 концерта для скрипки.

Концерты для гобоя Альбини по форме, мелодическому языку и композиции во многом перекликаются с сочинениями в этом жанре Вивальди. Но в них чувствуется более широкое проявление полифонического начала, близкое творчеству его современника — И. С. Баха.

Первая часть, Allegro, концерта для гобоя № 3 построена на волевых, энергичных мотивах. Ярко выявляются подголосочные элементы темы, которые проходят в оркестре, а затем в партии солиста. Переплетаясь и взаимно дополняя друг друга, они образуют красочную звуковую картину.

Песенно-лирическое Adagio изложено полифонически. В печальное пение солирующих скрипок вливается гобой, который продолжает спокойное течение мелодии, украшая ее своим необычайно тонким и чувствительным тембром. Сочинение заканчивается задорным танцевальным финалом.

Не менее значительным в свое время был другой итальянский композитор, современник Вивальди, Альбини и И. С. Баха, Алессандро Марчелло (ок. 1684 — ок. 1750). А. Марчелло владел игрой не только на скрипке, но и на многих других инструментах. Кроме композиции увлекался философией и математикой. Его творческое наследие довольно обширно, но недостаточно изучено. Среди произведений для духовых инструментов имеются 6 концертов для гобоя или флейты с оркестром, 6 концертов для двух флейт или скрипок и другие.

Наиболее интересным сочинением А. Марчелло является концерт для гобоя и струнных ре минор, авторство которого приписывается его брату, более известному композитору Бенедетто Марчелло. Совершенство формы, возвышенность и глубина образов определяют высокие художественные достоинства этого сочинения. И. С. Бах высоко оценил музыкальную содержательность концерта, переложив его для клавесина.

Концерт состоит из трех частей. Мужественное *Andante e spiccato* построено на противопоставлении решительных оркестровых мотивов более мягким фразам солирующего гобоя. Вторая часть, *Adagio*, переключается со старинной итальянской арпией *Lamento* и носит печально-повествовательный характер. Финал, *Allegro*, решен в ярком танцевальном плане. Концерт пользуется большой популярностью среди современных исполнителей.

Произведения для солирующего гобоя Вивальди, Альбини, Марчелло показывают, что искусство игры на этом инструменте стояло в Италии на высоком уровне и композиторы много и плодотворно писали в этом жанре. Если гобою они отдавали предпочтение, то флейте, фаготу, трубе и валторне также уделялось немалое внимание. По существу первая половина XVIII века в итальянской музыке — это расцвет жанра сольного концерта, кристаллизация его формы и содержания, определение виртуозной основы соревнования солиста и оркестра, необыкновенно широкое раскрытие выразительных и технических данных духовых инструментов.

В то же самое время в Германии жил и плодотворно работал один из лучших немецких композиторов первой половины XVIII века Георг Филипп Телеман (1681—1767). Его слава затмевала тогда даже таких великих его современников, как И. С. Бах и Гендель. Будучи многогранным музыкантом, одаренным критиком, превосходно владея композиторской техникой, Телеман писал едва ли не во всех жанрах музыки того времени. Его перу принадлежат около 40 опер, свыше 600 различных произведений, среди которых увертюры, сюиты, серенады, концерты, квартеты, трио-сонаты, сонаты для многих духовых инструментов. К лучшим сочинениям композитора относятся: соната для флейты и чембало до мажор, концерт для трубы, струнного оркестра и basso continuo ре мажор, трио для флейты, гобоя и виолончели с чембало ми минор, квартет для флейты, скрипки, виолончели и чембало ми минор и другие.

Телеман был одним из первых композиторов, который своим творчеством наметил пути перехода к новому направлению в музыке, окончательно сложившемуся во второй половине XVIII — первой четверти XIX века как венская классическая школа. Отличительной чертой его музыки является ясная опора на интонационный строй немецкой народной песни и танца. Многочисленные оркестровые сочинения с участием духовых инструментов Телемана свидетельствуют о высоком исполнительском уровне музыкантов того времени.

Яркий образец тому — сюита для флейты и струнных инструментов ля минор. Произведение состоит из семи самостоятельных частей, которые контрастируют между собой по характеру музыки, темпу, ритму, динамике, тембровому колориту, по соотношению изложения музыкального материала в партиях солиста и оркестра. В то же время все части сюиты объединены одним творческим замыслом. Торжественное и величественное *Lento* обрамляет сюиту: оно звучит в «Увертюре» и в последней, седьмой части — «Полонезе». Музыка сюиты в целом празднично-приподнятая, проникновенная. Она выражает светлые, идеальные образы повседневной жизни человека.

Большинство частей написаны в простой трехчастной форме. Такова «Увертюра», медленные величественные эпизоды которой разделены быстрой фугой (налицо форма французской увертюры: медленно — быстро — медленно). И если в *Lento* флейту почти не слышно — она выполняет роль обыкновенного оркестрового инструмента, то в фуге ее красочные соло светло и ярко звучат на фоне четкого оркестрового сопровождения.

Вторая часть — «Удовольствие» — представляет собой тему с вариациями. Веселая и задорная песенно-бытовая мелодия находит свое развитие в вариациях солиста. Третья часть — «Итальянская ария». Звучит размеренная, мужественная, но слегка печальная мелодия оркестра. Средний эпизод, отданный солисту, полон стремительного движения и четкого ритма. Четвертая часть — традиционный «Менуэт». Партия флейты предстает здесь как некое украшение этого грациозного танца. Моторность движения, смелое имитационное развитие, порыв отличают музыку следующей части — «Праздника». Шестая часть написана в духе старинного бретонского танца паспье, по трехдольному размеру и характеру музыки напоминающему менуэт, но исполняющемуся в более быстром темпе. Заключительная часть — «Полонез». Ритмика польских песен и танцев чувствуется во многих сочинениях Телемана. Это влияние связано с посещением Кракова, где композитор познакомился с польской народной музыкой. Торжественные образы балетного танца-шестья получили в сюите некое новое освещение благодаря яркому виртуозному фону солирующей флейты. В завершающем сюиту *Lento* флейта опять не солист, но ее мягкий тембр придает скрипкам, играющим с ней в унисон, необычайно светлый колорит.

В XVIII веке немецкая музыка вступает в первый кульминационный период своей истории, связанный с именами И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Иоганн Себастьян Бах (1685—1750) в своих сочинениях применял те духовые инструменты, которые уже существовали и использовались в музыкальной практике. Но в его музыке они получили новое осмысление. Духовые инструменты стали у Баха

полноправными носителями богатого эмоционального содержания, которое отличает музыку этого композитора. Их роль в передаче музыкальных образов, драматургическом и динамическом развитии неизмеримо выросла.

Творческое наследие Баха очень обширно: это оратории, мессы, духовные и светские кантаты, различные оркестровые и камерно-инструментальные сочинения. Из произведений в камерно-инструментальном жанре выделяются флейтовые сонаты. Художественная ценность их велика. Прошли столетия, а они более чем когда-либо в центре концертного репертуара флейтистов.

Все они написаны в Кетене (1717—1723). Здесь Бах служил капельмейстером при дворе князя Леопольда, руководя, в основном, исполнением камерной музыки. Это был период, когда композитор создал ряд великолепных образцов камерно-инструментальных жанров. Большое количество произведений, написанных для флейты, было связано, очевидно, с тем, что среди кетенских музыкантов имелся превосходный солист-флейтист. Есть предположение, что эти сочинения созданы под впечатлением игры известного виртуоза-флейтиста Иоганна Иохима Кванца, познакомившего Баха со всеми приемами игры на флейте¹⁴.

Три сонаты для облигатного чембало и флейты (си минор, ми-бемоль мажор, ля мажор), три сонаты для флейты и цифрованного баса (до мажор, ми минор, ми мажор) и соната для флейты соло (ля минор) весьма разнообразны и по форме, и по характеру музыкальных образов, и по приемам использования исполнительской техники. Следует отметить, что диапазон флейты очень ограниченный: он не выходит за пределы двух октав.

В первых трех сонатах партия чембало полностью выписана автором. Другие записаны только с цифрованным басом, расшифровка которого делалась впоследствии различными музыкантами. Цифрованные обозначения аккордов, которые надлежит брать аккомпаниатору в этих сонатах, даны чрезвычайно экономно.

Говоря о сочинениях для солирующего инструмента с клавишином, надо помнить о различии, которое тогда проводилось между облигатным и сопровождающим чембало. В сонате с облигатным чембало оно (чембало) играло главную роль, так как вело несколько обязательных голосов, в то время как солирующему поручался лишь один. В этих случаях Бах пишет сонату для чембало и флейты.

По композиционной схеме флейтовые сонаты, на первый взгляд, мало отличаются от сочинений Баха для других инструментов. Правда, три сонаты из семи — трехчастны. Остальным, как и скрипичным сонатам, свойственны чередование медленных и быстрых частей, гомофонного и полифонического письма, кон-

¹⁴ См. об этом: Тризно Б. Флейта. М., 1964, с. 14.

трастность тональности медленной части, то есть форма церковной сонаты в целом.

Одной из лучших сонат Баха для флейты является соната ми минор. Первая часть, *Adagio ma non tanto*, — неторопливая, глубокая по своему эмоциональному содержанию музыка, требующая от исполнителя зрелого мастерства, понимания стилевых особенностей творчества композитора. Развитие тематического материала, сопровождаемое динамическим нарастанием, образует как бы четыре большие звуковые волны, следующие одна за другой.

Вторая часть, *Allegro*, не контрастирует предыдущей, ее образы близки образам первой части. Третья часть — светлое лирическое *Andante* — своего рода разрядка после напряженной сосредоточенности первых двух частей. Флейта звучит светло, прозрачно, с оттенком беззаботности. Заключительное *Allegro* полно бодрости и силы. Оно как бы подытоживает музыкально-образное развитие всего цикла.

Единственной в своем роде в мировом инструментальном творчестве является соната для флейты соло ля минор. В ней воплотились лучшие черты баховского «органного» инструментального мышления. Несмотря на сравнительно узкий диапазон звучания флейты того времени, композитор сумел реализовать в этом сочинении выразительные возможности инструмента. Его флейта обладает светлым и благородным тоном органа, гибкой фразировкой скрипки, теплой и трепетной экспрессией человеческого голоса. Соната ля минор относится к числу труднейших, однако, будучи превосходной по музыке, пользуется огромной популярностью.

Наибольшие исполнительские трудности заключены в первой части — *Аллеманде*. Сложная, подвижная фактура дана без единой паузы, не имеет цезур для вдоха. Поэтому только флейтисты высокой квалификации могут донести до слушателя безупречную ритмичность исполнения.

6

Allemande

Frisch und bewegt

Вторая, подвижная часть, *Куранта*, напоминает образы *Аллеманды*, но здесь они более мужественны и эмоциональны. Музыка динамически разнообразна и контрастна. Третья часть,

Сарабанда, построена на красивой и выразительной кантилене. Большая теплота и мягкость тембра создают мечтательное и прозрачное звучание. Финал — быстрый и мужественный танец Бурре. Несмотря на минорный лад, музыка этой части яркая и даже праздничная.

Бах, как и его современник Вивальди, много экспериментировал с составами и тембрами инструментов. У него есть камерная соната для флейты и скрипки с цифрованным басом (соль мажор), соната для двух флейт с цифрованным басом (соль мажор), соната для флейты, скрипки, виолончели и чембало (соль мажор), соната «Музыкальный праздник» для флейты, скрипки, виолончели и чембало (до мажор), концерт для гобоя, скрипки и оркестра (ре минор). Большую ценность имеет его музыка для голоса в сопровождении одной, двух, трех и четырех флейт и другие сочинения.

Одним из шедевров флейтового репертуара является сюита си минор для флейты, двух скрипок, альты и баса. Всего Бах написал четыре сюиты, или увертюры. Сюита си минор создана в начале 20-х годов в Кетене. Если принять во внимание еще неустановившиеся в ту пору составы немецких оркестров, многоликость жанров творчества и разнообразие форм музыкальной жизни, то становится объяснимой невозможность подчас разграничить между собой оркестровое и камерное творчество Баха.

В первых сюитах, к которым относится и сюита си минор, Бах стремился не отходить от запросов и вкусов, сложившихся при кетенском дворе. Поэтому характер некоторых образов, тонкое изящество письма, подбор большинства танцев (Бурре, Менуэт, Полонез) навеяны были французской музыкой. Инструментовка здесь легкая, нежная и певучая. Флейта, солирующая и участвующая во всех tutti, придает сочинению светлый и яркий колорит. Сюита начинается Увертюрой. Музыка полна концертного блеска и мужественной силы. Увертюра трехчастна: Grave, Allegro (фуга) и Lento. Затем следуют Рондо, Сарабанда, два Бурре, Полонез, Менуэт и Скерцо. Сюита си минор принадлежит к популярнейшим сочинениям симфонического репертуара.

Однако самым совершенным выражением оркестрового стиля Баха и его отношения к духовым инструментам являются шесть «Бранденбургских концертов». Они были написаны в 1721 году в Кетене и посвящены маркграфу Христиану Людвигу Бранденбургскому.

Принимая за основу принцип старого концерта, где солист соревнуется с оркестровым tutti, Бах одухотворяет этот принцип. У него нет механической смены tutti и concertino. Обе звуковые группы находятся в напряженном взаимодействии, разделяются, чтобы вновь соединиться в едином динамичном развитии. Что касается духовых инструментов, то известный немецкий исследователь творчества Баха Альберт Швейцер называет применение их здесь «гениальной смелостью».

В первом концерте (фа мажор), наряду со струнными, Бах привлекает ансамбль духовых в составе двух валторн, трех гобоев и фагота; во втором (фа мажор) к струнной группе присоединяет солирующий квартет: флейту, гобой, трубу и скрипку; в третьем (соль мажор) нет духовых, нет тембровых контрастов — здесь господствуют только струнные; в четвертом (соль мажор) концертируют скрипка и две флейты; в пятом (ре мажор) — клавесин, флейта и скрипка; в шестом (си-бемоль мажор) — только струнные. Таким образом, в четырех из шести концертов духовые выступают как подлинные солисты, полноправные участники музыкального соревнования.

Выразительность партий в этих произведениях и необыкновенно высокие технические требования к исполнителям являются отличной школой для каждого современного музыканта. В наше время «Бранденбургские концерты» много исполняются. Однако ряд старинных инструментов, широко бытовавших во времена Баха, сейчас не используются в исполнительской практике. Они заменяются современными инструментами. Так, например, А. Швейцер считает, что замена продольных флейт на поперечные в четвертом концерте не производит благоприятного впечатления, но в целом исполнению не вредит. Чтобы исполнять труднейшие партии кларино во втором концерте, немецкие инструментальные мастера братья Александер во второй половине XIX века изготовили небольшую трубу в строе *фа*. В свое время Мендельсон поручил партию трубы кларино в первой увертюре ре мажор кларнету. В издании Ф. Давида для концертов «Гевандхауза» труба тоже заменена кларнетом. Замена высокой трубы кларнетом делалась не случайно. Даже изобретение маленькой трубы в строе *фа* не уничтожило проблемы исполнения второго «Бранденбургского концерта». Маленькая труба требует применения другого мундштука и особой специализации исполнителя.

В кантатах и ораториях Баха духовые инструменты также находят широкое использование. Они поддерживают вокальные партии — хор, солистов-певцов, часто исполняют соло в оркестровых эпизодах. Оркестр Баха строился следующим образом. Струнные инструменты, как и у его предшественников, находились в четырехголосном объединении. Духовые же свободно изменялись в своем составе. Имела место и группа инструментов, исполнявших партию *basso continuo* (орган или клавесин, контрабас, виолончель, фагот).

Флейты в оркестре Баха были по преимуществу поперечные. Прямая флейта применялась реже и имела в таких случаях специальное обозначение в партитуре.

Гобой в оркестре Баха применялись различных видов. Наиболее любимым у композитора был гобой д'амур. Этот инструмент обладал мягким, матовым тембром, благодаря чему и получил свое название («Гобой любви»). Бах посвятил ему много превосходных страниц своей музыки. В середине XVIII века гобой д'амур

был забыт вплоть до конца XIX века, когда он вновь стал эпизодическим участником оркестра. Из разновидностей гобоя Бах широко применял и старинный охотничий рожок (*Oboe da caccia*).

Фагот использовался Бахом, в основном, в качестве басового голоса, хотя в мессе си минор имеются и самостоятельные партии. Изредка у Баха встречается старинная разновидность этого инструмента.

Вопрос об использовании Бахом в своем оркестре медных духовых не вполне ясен, ибо тогда существовало еще много их переходных видов. Семейство тромбонов разделялось на сопрановые, альтовые, теноровые и басовые тромбоны. На них можно было играть интонационно более чисто, чем на трубах. Поэтому им поручались певучие эпизоды. Городские трубачи, игравшие на тромбонах, исполняли на них хоралы. В соответствии с этой традицией Бах применял тромбоны в оркестре для сопровождения хоралов, где каждый голос поддерживался одним тромбоном.

Нередко Бах заменял дискантовый тромбон корнетом (цинком). На этих инструментах также играли городские трубачи. Корнет имел семь отверстий. Чтобы играть весь звукоряд, исполнителю приходилось неполностью закрывать отверстия, отчего некоторые тона никогда не получались интонационно чистыми. Иногда Бах использовал басовый корнет — серпент. Корнеты имели не слишком сильный звук — нечто среднее между звучанием труб и деревянных духовых. У Баха они служили для поддержания хора в больших произведениях. Причем часто в партитурах нет партий корнетов, ибо исполнители играли свои партии по вокальным.

Относительно трубы и техники ее применения говорилось выше. Стилль кларино продолжал существовать. Творчество Баха — кульминация виртуозной техники натуральной трубы. Во втором «Бранденбургском концерте» Бах требует от трубача умения брать *соль* третьей октавы, что практически на натуральной трубе было почти невозможно.



Предполагается, что партии кларино в сочинениях Баха исполнял не один трубач. Очевидно, исполнители чередовались, играя трудные и предельно высокие пассажи.

С валторной дело обстояло так же, как и с трубой. Бах знал только охотничий рог. Валторнист, подобно трубачу, специально обучался умению играть высокие партии и, видимо, применял

мундштук с мелкой чашкой. Валторна Баха была скорее трубой в форме валторны. Ее звук был более ярким, чем у современного инструмента, и она в этом отношении напоминала натуральную трубу. Более совершенная по конструкции валторна появилась в самом конце жизни великого композитора и не коснулась его оркестра.

Таким образом, вклад Баха в литературу для духовых инструментов и исполнительство на них огромен. Однако творчество Баха для духовых находилось в забвении более полутора веков. В частности, крупнейшие педагоги-духовики дореволюционной России (В. Кречман, Ф. Степанов и другие) считали, что в сочинениях Баха исполнитель не сможет раскрыть виртуозного блеска флейты, и им предпочитались концерты Бриччиадьди, Фукса, Чиарди и т. д. Только в советское время произведения Баха заняли прочное место в педагогической и исполнительской практикѣ.

Другим величайшим композитором Германии был Георг Фридрих Гендель (1685—1759), современник И. С. Баха, автор произведений во всех жанрах, известных эпохе (опера, оратория, концерт, сюита, соната).

Семи лет он начал обучаться игре на органе, клавесине и гобое. В двенадцатилетнем возрасте стал помощником органиста в Галле. Среди его самых ранних сочинений — 6 сонат для двух гобоев и цифрованного баса. Любовь к гобую сохранилась на всю жизнь и распространилась на все духовые инструменты, которые композитор широко использовал в своих партитурах.

Произведения Генделя для духовых по времени их создания и по стилю разделяются на две большие группы. Одна — это юношеские сочинения, где еще не вполне определилась индивидуальность композитора. Однако уже тогда чувствовалось увлечение духовыми инструментами. Это сонаты для двух гобоев и basso continuo, для флейты и basso continuo. Вторую группу составляют вполне зрелые и мастерские сочинения, написанные в Лондоне в 20-х, 30-х и в начале 40-х годов. Сюда входят 15 сольных сонат для скрипки (или флейты, или гобоя) и basso continuo op. 1, сочиненных около 1722 года (в то время выбор инструмента ad libitum часто практиковался).

Сонаты написаны большей частью в форме четырехчастного цикла старинной итальянской сонаты (в них весьма ощутимо воздействие скрипичных сонат Корелли). Они выдержаны в излюбленном Генделем двухголосном складе. Впоследствии сонаты не раз редактировались и перекладывались многими музыкантами для того или иного сольного инструмента с фортепиано. К сожалению, не все редакции и переложения были полноценными и соответствовали духу и стилю музыки Генделя. В современной исполнительской практике широко известны следующие сонаты: 7 — для флейты и фортепиано (ми минор, соль минор, соль мажор, до мажор, фа мажор, си минор и ля минор); 2 — для гобоя и фортепиано (до минор, соль минор).

Как и Бах, Гендель в своих сочинениях для флейты и в оркестровых партиях не поручал ей слишком высокие звуки, так как они не соответствовали мягкому звучанию инструмента. Но все же он не мог не подчиниться общему стремлению писать партии для флейты в более высоком регистре, стремлению, приведшему к тому, что в середине XVIII века регистр флейты стал на октаву выше гобоя.

Наиболее популярна и любима исполнителями соната для флейты и фортепиано ля минор. Существует хорошо выполненная немецким композитором Фердинандом Давидом (1810—1873) редакция и сочиненные им каденции для флейты¹⁵. Начинает сонату широкая выразительная тема Grave. Красивая гибкая мелодия флейты дополняется размеренными аккордами аккомпанирующего фортепиано. Вторая часть, Allegro, имеет яркий колорит, подчеркиваемый удачно переложенной партией фортепиано. Ф. Давид искусно сопоставил движение флейты в верхнем регистре с упругими фигурациями аккомпанемента. Он подчеркнул и усилил блеск и контрастность звучания этой быстрой части по отношению к медленным, окружающим ее частям — первой и третьей.

Красивое кантиленное Adagio заканчивается на доминанте и непосредственно вводит в финал, начинающийся без перерыва. Он покоряет волей и темпераментом. Впечатление энергичного движения, виртуозности достигается во многом благодаря мастерскому изложению партии фортепиано:

8 Allegro appassionato. $\text{♩} = 104$

К тому же периоду (20-е — 30-е годы) относятся трио-сонаты Генделя для двух скрипок (или гобоев, или флейт) и basso continuo, объединенные композитором в два сборника: Девять сонат ор. 2 и Семь сонат ор. 5. Сонаты ор. 2 написаны почти все в трехголосном складе и четырехчастной форме. В ор. 5 преобладают танцевально-сюитные циклы. Тематически трио-сонаты связаны с операми и ораториями тех лет.

¹⁵ Музгиз. М., 1963.

В нашей стране в музыкальной практике используются также в обработках и переложениях «Камерная соната» № 6 для флейты, гобоя (скрипки) и фортепиано, «Камерная соната» № 11 для флейты, скрипки, виолончели (по желанию) и чембало; «Камерное трио» № 2, 5, 6 для двух гобоев, фагота и фортепиано, «Камерное трио» № 7 для флейты, скрипки, виолончели (по желанию) и чембало. Все эти произведения обладают высокими художественными достоинствами.

Вершиной инструментального творчества Генделя являются его произведения в жанре *concerto grosso* («большой концерт»). Как и «Бранденбургские концерты» И. С. Баха, инструментальные концерты Вивальди, они принадлежат к сокровищам оркестровой музыки XVIII века. Концерты Генделя составляют два опуса. В более ранний ор. 3 (1734) входят так называемые 6 концертов для гобоя. Название это условно: гобой, как и флейты, фаготы, фигурирует здесь в качестве инструмента, удваивающего партию струнных. Ор. 6 включает 12 *concerti grossi*, изданных в Лондоне в 1739 году. Недавно найдены голоса партий гобоев для концертов ор. 6, о которых ранее было известно, что они чисто струнные.

Генделю принадлежат три концерта для солирующего гобоя с оркестром (1710 и два — в 1741) и один для валторны с оркестром (1740). Они входят в серию из четырех *concerti grossi*. Наиболее популярный в наши дни концерт для гобоя соль минор впервые был исполнен в присутствии английской королевы Анны в ее домашнем концерте в 1711 году.

Концерт для гобоя и струнных соль минор — это образец генделевского возвышенного стиля. Самостоятельная партия гобоя является образцом великолепного использования выразительных возможностей этого инструмента. В торжественно-ораториальном *Grave* (первая часть) на фоне драматически напряженного движения пунктирных аккордов оркестра звучит благородно-возвышенная мелодия гобоя:

9 [Grave] à tempo

mf placere
sosi. e con espress.

fp colla parte *p* a tempo



С ней перекликается по характеру музыки лирически наполненная третья часть концерта, где доминирует гобой, а струнным отводится аккомпанирующая роль. Во второй и четвертой частях гобой и оркестр неразделимы, они как бы дополняют и развивают друг друга, демонстрируя великолепные виртуозные качества¹⁶.

Concerti grossi и другие сочинения Генделя говорят о большой динамичности оркестра. В инструментальной музыке, в операх и ораториях оркестр Генделя состоял, как правило, из четырехголосной струнной группы; деревянная духовая группа включала в себя гобой, один или два фагота; медная состояла из двух или трех труб при таком же количестве валторн, которые усиливали или заменяли первые; литавры завершали полный состав оркестра. Прочие инструменты — одна или две флейты, тромбоны, некоторые «редкие» инструменты — применялись лишь в необходимых ситуациях.

Гендель был одним из первых композиторов, который — при определенном замысле — доводил состав оркестра до огромных размеров. Это относится к его сюитам «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка», предназначенным для исполнения на открытом воздухе. В последнем сочинении композитор первоначально использовал большой духовой оркестр в составе 24 гобоев, 12 фаготов, 9 валторн, 9 труб (все разделены были по партиям) и 3 литавр. Впоследствии оркестр «Фейерверка» разросся до 100 исполнителей, так как в него влилась группа струнных инструментов.

Оркестр Генделя, будь то опера, оратория или инструментальные жанры, легок, блестящ, красочен и динамичен. Духовые инструменты в нем часто солируют, дополняют вокальные арии и речитативы. Нередко в ораториях и кантатах Генделя встречается, например, солирующая труба, сопровождающая голос певца или исполняющая виртуозную высокую партию в стиле кларино (оратория «Самсон», «Ода миру» и т. д.).

Творчество И. С. Баха и Генделя завершило первый период истории оркестра, становления оркестрового, ансамблевого и соль-

¹⁶ Концерт в наши дни переложен для многих инструментов. Его играют на фаготе, трубе и даже на тромбоне.

ного исполнительства. Эти композиторы в своих сочинениях придерживались принятой во второй половине XVII века системы инструментовки. Однако уже при их жизни наметились поиски иных принципов построения оркестровой партитуры, связанные с появлением новых музыкальных форм и жанров, в свою очередь определивших дальнейшее развитие оркестровой, ансамблевой и сольной исполнительской культуры.

Глава 3. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре XVIII века

В начале XVIII столетия в оркестрово-исполнительской культуре определяются два вида оркестра. Это, во-первых, оркестр с элементами будущего классического оркестра; для него созданы партитуры Телемана, и свое завершение он получает в мангеймской капелле и в творчестве Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Во-вторых, старый полифонический оркестр, представленный в музыке от Дж. Габриели, Шюца до Баха и Генделя. Основой в нем являлись струнные инструменты, к которым по мере надобности прибавлялись духовые: 1—2 флейты (продольные и поперечные), по 2—3 гобоя (а также английский рожок и гобой д'амур), 2—3 трубы, по 1—2 валторны и 1—2 фагота. Кроме этих обычных для той эпохи представителей духовых инструментов, применялись старинные корнеты (цинки), тромбоны — альт, тенор и бас, которые в силу общепринятых правил удваивали соответствующие партии хора и только изредка исполняли самостоятельные соло.

Перелом в истории оркестра наметился на рубеже 50-х годов. Он не был, внезапным, а надвигался постепенно в течение нескольких десятилетий. Многоголосие (полифония) уступило место гомофонному стилю, с господствующей мелодией и подчиненным ей сопровождением. С этим важным процессом и переломом были связаны и изменения в самом инструментальном мышлении композиторов.

Оркестр стал освобождаться от традиционного до того времени цифрованного баса с обязательным клавичембало. Струнная и духовая группы составили аккордово-гармоническую основу, на которой строилось все музыкальное развитие. Уже в первых своих симфониях Гайдн и Моцарт решительно отказываются от цифрованного баса.

Однако многое на пути создания классического оркестрового стиля было сделано их предшественниками и старшими современниками. К ним относятся группа мангеймских композиторов, Ф. Ж. Госсек, сыновья Баха. Этим же композиторам принадлежат ряд камерных и сольных сочинений для флейты, гобоя, кларнета, которые не только представляют несомненный исторический ин-

терес, но и приобретают в настоящее время свое достойное место в исполнительской и педагогической практике.

XVIII век был временем стремительного развития и распространения оркестрово-исполнительской культуры в Западной Европе. Оркестры, инструментальные капеллы, оперные театры продолжали существовать при дворах коронованных особ, представителей дворянства и высшего духовенства. Однако оркестровая музыка перестает быть достоянием только привилегированных слоев общества. Новый восходящий класс — буржуазия — проявляет к музыке большой интерес; утверждающиеся повсеместно новые общественные отношения способствуют демократизации культурной жизни, сосредоточивающейся в городах. Открываются городские театры, все больше устраивается публичных выступлений оркестров. Распространению концертного дела способствуют появление во многих городах Западной Европы новых оркестровых коллективов, увеличение количества инструментальных капелл.

Высокого подъема достигла оркестровая культура в Италии. К лучшим оркестрам относились туринский, пьемонтский, миланский. Венеция была подлинным центром профессионального обучения духовиков. В ней существовало четыре консерватории. Наиболее широкой известностью в первой половине XVIII века пользовался хор и инструментальная капелла Ospedale della Pietà, которой, как говорилось, руководил А. Вивальди. Его деятельность во многом способствовала расширению исполнительства на духовых инструментах. Концерты капеллы, с которыми выдающийся композитор выступал дважды в месяц, собирали многочисленную аудиторию. Современники свидетельствуют, что этот оркестр не уступал французскому придворному оркестру под управлением Люлли. Не вызывает сомнения, что первыми исполнителями замечательных сочинений для солирующих духовых Вивальди были лучшие, талантливейшие ученицы этой консерватории¹⁷. Сильной в Италии считалась и мантуанская капелла, в которой также одно время служил придворным скрипачом Вивальди. Хорошо было поставлено обучение исполнителей на духовых инструментах в Неаполе, где существовало четыре консерватории с восьмилетним сроком обучения. Наряду со струнными инструментами обучение проводилось на всех духовых.

Одним из мировых центров музыкального искусства в XVIII веке был Париж. Знаменитыми коллективами здесь считались оркестры «Духовных концертов», «Концертов олимпийской ложи», «Королевской академии музыки». Хорошие придворные капеллы существовали в Дрездене, Берлине, Вене и других городах Германии и Австрии.

¹⁷ Так называемые консерватории в Италии XVI—XVIII веков не были профессиональными учебными заведениями, а скорее приютами, где дети обучались различным ремеслам, в том числе (с XVII века) — музыке. В Ospedale della Pietà воспитывались в основном девушки-сироты.

Открылись и успешно работали оперные театры в Гамбурге (1678), Париже («Академи де Мюзик», 1671), Лондоне («Королевский театр» — 1705 и «Ковент Гарден» — 1732). В 1725 году был основан оперный театр в Праге, в 1741 — «Бургтеатр» в Вене и, наконец, в 1779 году — знаменитый театр «Ла Скала» в Милане.

Во второй половине XVIII века вырастает множество новых оркестровых коллективов, и среди них ряд с мировым именем: «Королевский оркестр» в Дрездене, «Концерты любителей» в Париже, домашний оркестр князя Эстергази в Эйзенштадте (для последнего оркестра писал Гайдн), оркестр Гевандхауза в Лейпциге и знаменитый оркестр в Мангейме.

Возникновение придворных или городских оркестров в наиболее крупных городах Австрии и Южной Германии, совпавшее с творческой деятельностью Гайдна и Моцарта, послужило расцвету оркестрового исполнительства. Состав оркестра к этому времени уже достаточно определился. Правда, некоторые инструменты — тромбоны, кларнеты и ударные, получившие признание в оперном оркестре, — не были еще введены в состав концертного оркестра. Но непопулярность цифрованного баса и исполнявших его клавишных инструментов повлекла за собой исчезновение многих старинных инструментов, таких, как, например, корнет-цинк. Предстояла задача установить окончательный состав концертного оркестра, создать новый исполнительский стиль. Эта задача была осуществлена в творческой и исполнительской деятельности симфонического оркестра Мангейма и его талантливых представителей, создавших так называемую мангеймскую школу.

Первым руководителем придворной мангеймской капеллы был чешский композитор, скрипач и дирижер Ян Стамиц (1717—1757). Ему принадлежат 74 симфонии и большое количество концертных и ансамблевых сочинений. Стамиц сыграл существенную роль в становлении жанра симфонии — кристаллизации ее формы, тематизма.

С 1741 года он жил в Мангейме, где с 1745 года возглавил мангеймскую инструментальную капеллу; под его руководством капелла превратилась в один из лучших оркестров мира. Стамиц явился учителем, воспитавшим многих видных музыкантов и композиторов. Кроме его сыновей Карела и Антонина, назовем В. Крамера, К. Каннабиха, И. Френцля и других.

После смерти Стамица руководителем оркестра стал его ученик Иоганн Кристиан Каннабих (1731—1798) — немецкий композитор, дирижер и скрипач. В 1778 году он переехал в Мюнхен. С Каннабихом в большой дружбе был Моцарт, который высоко ценил его как дирижера.

Среди музыкантов-духовиков оркестра выделялся флейтист Иоганн Батист Вендлинг (1720—1797), первый исполнитель многих сочинений Моцарта. К замечательным оркестрантам и солистам капеллы относятся также гобонисты Ф. Рамм и А. Лебрюн, валторнист Ф. Ланг и фаготист В. Риттер.

Как известно, в 1777 году Моцарт некоторое время находился в Мангейме. В исполнении знаменитого оркестра он услышал ряд произведений. Композитор был поистине восхищен необыкновенной сыгранностью, мощью, блеском и разнообразием красок этого оркестра. Мангеймская капелла была необычна по своему составу. В ней имелось парное количество флейт, гобоев, кларнетов¹⁸, валторн, труб и литавр; фаготов было четыре. Неполной по существу оставалась медная духовая группа: ей недоставало квартета валторн, трио тромбонов и тубы. Опираясь на богатейшую практику мангеймцев, Моцарт установил парное соотношение всех духовых инструментов и таким образом определил классический оркестр (точнее, современный малый состав классического оркестра). Именно для этого состава написали свои симфонии Гайдн и Моцарт, положив тем самым начало новой эре в истории концертно-симфонической музыки.

В те годы, когда Гайдн и Моцарт только начали писать свои симфонии, практика создания симфонической музыки в отличие от оперной была невелика. Деревянная и особенно медная группы еще не сложились окончательно. Первая симфония Гайдна была сочинена, например, для струнных, двух гобоев и двух валторн. Композиторы, как и раньше, сочиняли музыку с учетом имеющегося под руками состава инструментов. Моцарт писал отцу из Мангейма: «Ах, если бы у нас также имели кларнеты... Вы не знаете, какой великолепный эффект создает симфония с флейтами, гобоями и кларнетами»¹⁹.

Мангеймский оркестр обогатил технику оркестрового исполнительства. Им было введено в повсеместную практику использование в оркестре *crescendo* и *diminuendo*. До второй половины XVIII века музыканты пользовались лишь крайними динамическими нюансами *forte* и *piano*. Они не имели представления о тех высоких художественных результатах, которые могли принести эффекты, усиливавшие и ослаблявшие общее звучание оркестра, производившие к тому же неизгладимое впечатление на слушателей²⁰. Немецкий поэт и композитор Д. Шубарт (1739—1791) писал: «Ни один оркестр в мире не достигал того в исполнении, ничего подобного тому, что делает мангеймский. Здесь *forte* — гром, их *crescendo* — водопад, их *diminuendo* — замирающее в отдалении журчанье прозрачного ручья, их *piano* — весенний ветерок»²¹.

¹⁸ Мангеймский оркестр одним из первых в Европе ввел в 1759 году в свой состав кларнеты.

¹⁹ Аберт Г. В. А. Моцарт, ч. 1. Лейпциг, 1955, с. 467 (на нем. языке).

²⁰ Так, например, известно, что когда в одном из концертов в Риме итальянский дирижер и композитор Николо Йомелли воспроизвел этот нюанс, присутствовавшие были потрясены: при нарастании звука они, затаив дыхание, волной поднялись со своих мест и лишь на спаде опустились в кресла.

²¹ Цит. по кн.: Левик Б. История зарубежной музыки, вып. 2. М., 1974, с. 55—56.

Широкое распространение получают духовые инструменты и исполнительство на них в бытовой и военной музыке, например в оркестрах французской гвардии и немецких уланских полков. На военных парадах исполнялось множество музыкальных произведений, написанных для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов.

В XVIII веке подлинно концертным, даже модным инструментом становится поперечная флейта. Она еще не отличалась совершенством. В конструкции было много недостатков, что сказывалось на чистоте интонации и равномерности силы звука в различных октавах. Тем не менее появился ряд выдающихся исполнителей на этом инструменте.

Одним из наиболее популярных концертантов XVIII века считался немецкий флейтист-виртуоз Иоганн Иоахим Кванц (1697—1773). Он был также образованным музыкантом, композитором и педагогом²².

С успехом концертировал Кванц у себя в стране и за ее пределами. Сохранились сведения, что Д. Скарлатти, недолго любивший деревянные духовые инструменты, и в частности флейту как непригодную для сольного исполнительства, изменил свое мнение, услышав игру Кванца в Неаполе, и даже написал для флейты несколько концертов. Он был в числе первых композиторов, создавших сольно-концертные произведения для этого инструмента.

Кванцу принадлежит капитальный труд под названием «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», изданный в 1752 году. Автор дает не только метод скорейшего овладения навыками игры на поперечной флейте, популяризирует новый инструмент в противовес старой, продольной флейте, но и широко обобщает музыкально-исполнительскую практику эпохи. Ему принадлежит также работа «Аппликатура для поперечной флейты в двух ключах». Из музыкальных произведений Кванца несомненную ценность для нас представляют его произведения для флейты. Он написал около 300 концертов для одной и двух флейт, 6 сонат для флейты и баса, около 200 камерно-ансамблевых пьес с участием флейты. Его концерт соль мажор (1740) с успехом исполняется в наши дни. По структуре и характеру развития тематического материала он соприкасается с концертами для духовых инструментов Вивальди (имеются в виду строение частей и их контрастное сопоставление: *Allegro*, *Adioso*, *Allegro vivace*; лаконичность формы и отсутствие длиннот в изложении материала; яркая, виртуозная линия мелодического развития).

Кванц занимался и усовершенствованием флейты: он первым изготовил регулирующий винт для пробки головной части инструмента.

²² С 1728 года Кванц обучал игре на флейте великого принца Фридриха II. Во дворце парка Сан-Суси в Потсдаме до сих пор хранится флейта, на которой занимался этот высокопоставленный дилетант.

Совершенствование конструкций инструментов происходило очень медленно. Развитие инструментов, прибавление к ним новых клапанов, сужение или расширение канала ствола, улучшение звукоизвлечения — все это диктовалось ростом исполнительского мастерства и растущими требованиями композиторов к духовым инструментам. Усовершенствование конструкций было связано в первую очередь с расширением диапазона, выравниванием звуко-ряда, с эстетической окраской звучания.

Совершенство механизма поперечной флейты, которая прочно вошла в оркестр, заменив собой старую продольную, исполнители и мастера почти одновременно пришли к мысли о необходимости ввести в механизм флейты дополнительные клапаны. В 1770 году итальянский флейтист П. Флорно сделал клапан для нижнего *до-диез*. Причем он так боялся, что о его изобретении узнают другие музыканты и воспользуются им, что прикрывал нижнюю часть инструмента небольшим футлярчиком, скрыв ее от любопытных взоров. Примерно в то же время английский флейтист Д. Тессит ввел короткий и длинный клапаны *фа*, а затем — *соль-диез* и *си-бемоль*. Такое же изобретение сделал немецкий флейтист и инструментальный мастер И. Тромлиц, а датчанин П. Петерсен пристроил клапан для нижнего *до*. Дополнительные клапаны позволили флейтистам получать все полутона. Тем самым облегчалась техника игры, хроматические пассажи стали более легко исполнимы. Однако усовершенствования не избавили флейту от основных недостатков, которые продолжали существовать. Это относилось к интонации, которая оставляла желать лучшего, и к равномерности звучания в различных регистрах.

На рубеже XVII—XVIII веков появляется, наконец, один из интереснейших инструментов, который в дальнейшем дополнил и украсил группу деревянных духовых инструментов в симфоническом оркестре. Таким инструментом был кларнет. Он создан, как предполагается, в 1701 году известным нюрнбергским мастером деревянных духовых инструментов Иоганном Кристофом Деннером (1655—1707), который усовершенствовал старинную французскую свирель шалюмо.

Шалюмо широко использовался в оркестрах Франции. Он состоял из цилиндрической трубки без раструба и семи игровых отверстий, которые исполнитель закрывал пальцами. Диапазон инструмента был равен всего октаве — от *фа* малой октавы до *фа* первой октавы. Деннер прежде всего убрал трубочку, где помещался пищик, и заменил надрезной язычок камышовой пластинкой — тростью, которая прикреплялась к деревянному мундштуку. По существу это был уже способ извлечения звука, который существует и по сей день. Правда, первое время мундштук не отделялся от корпуса инструмента, а составлял с ним одно целое, причем трость касалась не нижней губы, а верхней, ибо мундштук был перевернут тростью вверх. Впоследствии такого рода постройка была изменена и трость стала крепиться к ниж-

ней части мундштука. Благодаря этому появилась возможность, изменяя давление губ на трость, оказывать влияние на качество получаемого звука, следить за интонацией. Атака звука стала более четкой и определенной, так как язык исполнителя непосредственно стал касаться трости.

На кларнете Деннера правая рука исполнителя находилась на верхнем колене, а левая на нижнем, то есть в совершенно противоположном положении по сравнению с современной постановкой.

Отказавшись от камеры, в которой находилась трость, и решив вопрос о звукоизвлечении, Деннер должен был решить вторую задачу, связанную с расширением диапазона инструмента. На духовых инструментах для увеличения диапазона широко применяется способ передувания. Более сильная воздушная струя, вдвухаемая в инструмент, дает звуки на октаву выше. Если напряжение струи воздуха усилить, то можно получить звуки на дуодециму выше основных (октава плюс квинта). Деннер пошел по этому пути, но столкнулся с тем, что шалюмо оказался инструментом, на котором не существовало октавного передувания. Октавные звуки извлечь на нем было почти невозможно. Передувание на дуодециму давало звуки неустойчивые по интонации, резкие и некрасивые по тембру. Тогда Деннер увеличил число игровых отверстий от шести до восьми и таким образом получил сразу серию дополнительных звуков: *фа, соль, ля, си* малой октавы и *до, ре, ми, фа, соль* первой октавы. В дальнейшем он сделал еще два отверстия (одно из них на тыльной стороне инструмента) и снабдил их клапанами. При помощи этих клапанов он смог получить звуки *ля* и *си* первой октавы.

Экспериментируя и наблюдая, Деннер пришел к интересному выводу: если открыть второй из вновь введенных клапанов, то передувание на дуодециму становится вполне удобным и исполнимым. Это было решающим моментом, превратившим шалюмо в кларнет. Диапазон кларнета достиг почти трех октав. Правда, звучание было еще неровным, все регистры имели различный тембр. Ряд звуков кларнета, полученных путем передувания на дуодециму, отличался резкостью и даже пронзительностью, что напоминало звучность старинной трубы, исполнявшей партию кларино. А так как у кларнета к 1701 году уже появился раструб наподобие трубного, то все вместе взятое дало инструменту название, исходящее от названия трубы кларино, а именно уменьшительное итальянское *clarinetto*, по-русски — кларнет. Так появился инструмент, будущее которого было очень богато и интересно, ибо он приобрел огромную любовь и уважение со стороны многих исполнителей и композиторов.

Первый случай применения кларнета в симфоническом оркестре относится к 1720 году: капельмейстер собора в Антверпене Ж. А. Фабер включил его в свою мессу. До 50-х годов это был единственный случай применения кларнета. Затем кларнет все

чаще и чаще появляется в партитурах. Рамо в 1751 году вставил его в героическую пастораль «Акант и Кефис», И. К. Бах — в оперу «Орион», поставленную в Лондоне в 1753 году.

Но если такие крупные оркестры середины XVIII века, как дрезденский и берлинский, не имели кларнетов в своем составе, то мангеймский оркестр, как указывалось выше, их успешно использовал, и композиторы Я. Стамиц, Х. Каннабих и А. Филс вводили кларнеты в свои партитуры.

В 1755 году кларнеты были включены во все французские военные оркестры. Натуральные трубы могли исполнять мотивы только ярко выраженного фанфарного плана. Гобои, которые исполняли основные мелодические партии, звучали на воздухе очень слабо. Поэтому появление кларнетов и их применение в духовом оркестре было встречено с большим удовлетворением. Хотя кларнет и не мог соревноваться по силе звука с трубой, но он был значительно мощнее гобоя. Вплоть до 20-х годов XIX века, когда начали использоваться вентили для медных духовых, кларнеты оставались главными мелодическими инструментами, и их число в полковых оркестрах доходило до двадцати. Современники отмечают, что в эпоху наполеоновских войн в европейских армиях находилось более пяти тысяч музыкантов, игравших на этом инструменте. Таким образом, кларнет все более интенсивно пробивает себе дорогу и к концу XVIII века прочно входит в музыкальный быт.

Дальнейшим усовершенствованием кларнета занялся сын И. К. Деннера — И. Деннер. Сначала он расширил раструб у кларнета, что сразу же улучшило тембр инструмента. Исправляя некачественное звучание в высоком регистре, он передвинул клапан дуодецимы (клапан, облегчающий передувание) вверх и немного сузил отверстие. Но здесь он услышал, что при открывании этого клапана звучал звук не *си*, а *си-бемоль*. Для того чтобы добиться утраченного *си*, Деннеру пришлось удлинить канал инструмента и снабдить его третьим клапаном. Так была определена нижняя граница диапазона инструмента — *ми* малой октавы, основная нота современного нам кларнета. Усовершенствование И. Деннера относится к 1720 году.

Несколько позже немецкий инструментальный мастер Бертольд Фриц изменил расположение механизма третьего клапана; он стал закрываться не большим пальцем правой руки, а мизинцем левой. В середине века известный немецкий кларнетист Иосиф Беер добавил еще два клапана для получения звуков *фа-диез* и *соль-диез* малой октавы. Эти клапаны при передувании давали *до-диез* и *ре-диез* второй октавы. В 1791 году знаменитый кларнетист, затем профессор Парижской консерватории Ксаверий Лефевр ввел шестой клапан для звука *до-диез*. Это была наиболее совершенная модель кларнета конца XVIII века. Инструмент обладал достаточно громким звуком, исполнитель мог спокойно усиливать и ослаблять его, играть певучие мелодии и стаккатные пассажи.

В то же время штрих стаккато на кларнете выходил менее четким и определенным, чем на гобое.

Различие в звучании верхнего и нижнего регистра кларнета оставалось очень заметным. Слушателю, если он не видел исполнителя, могло показаться, что играют два различных инструмента. Мрачный, густой нижний регистр во многом напоминал звук старинного шалюмо, верхний регистр — яркий, сильный звук трубы кларино. Последний начинался от звука *до* второй октавы. Плохо звучали переходные звуки между двумя регистрами (*соль-диез, ля, си-бемоль* первой октавы). Поэтому композиторы второй половины XVIII века чаще писали партии для кларнета в верхнем хорошо звучащем регистре. Нижние ноты использовались изредка, причем обозначением «шалюмо», поставленное в тексте, указывало, что партию кларнета в этом месте надо играть октавой ниже.

Играть на кларнете было гораздо труднее, чем на флейте или гобое. Передувание на дуодециму, а не на октаву, сказывалось на сложности аппликатуры. Затруднения особенно возрастали, когда появлялось много встречных знаков, то есть тональности исполняемых произведений были далекими от строя кларнета. Чтобы это преодолеть, было предложено делать инструменты различных размеров, сохраняя при этом пропорции отдельных их частей. Так появились кларнеты разных строев. В XVIII веке наиболее популярными были кларнеты в строях *ре* (малый кларнет), *до, си, си-бемоль, ля, фа* (бассетгорн).

В первой половине XVIII века валторна перестает быть «охотничьим рогом» и превращается в великолепную натуральную валторну с широким, мягким, бархатистым звучанием. Исполнители на этом инструменте ищут более эффективных приемов игры. Как указывалось выше, инструмент имел только натуральный звукоряд и оказывался весьма ограниченным в своем отлично звучащем среднем и нижнем регистре.

Музыкальные мастера приложили немало усилий, чтобы обогатить звукоряд валторны. Были попытки строить инструменты разной величины. Но менять их во время игры оказалось неудобно. Поэтому музыканты стали пользоваться круглыми добавочными трубками — кронами, или, как их называли, баранками. Кроны различной длины вставлялись в мундштучную часть инструмента. Можно было менять кроны, ставить их по две или три. Но это очень ухудшало звук, делая его глухим и некрасивым. Притом кроны нельзя было менять мгновенно. Однако это все-таки был прогресс, и исполнители стали широко применять кроны в игре.

С середины XVIII века вместо крон использовали добавочные трубки наподобие латинской буквы U, которые подбирались покороче или подлиннее, согласно требуемому строю, и вставлялись в открытую часть трубки посередине инструмента. Это был большой шаг на пути от натуральной валторны к вентильной. Исполнитель мог достаточно быстро менять добавочные трубки, получа

пужный строй инструмента. Правда, для этого необходима была пауза, и композитор, сочиняя музыку, должен был предусмотреть ее в партии валторны.

Добавочные трубки, примененные на натуральной валторне, назывались инвенциями, или кулисным устройством. Инвенционная валторна была изобретена, предположительно, в 1748 году Антоном Йозефом Гампелем (1705—1771), виртуозом-валторнистом, артистом придворной капеллы в Дрездене. По его инициативе кулисное устройство было приспособлено к валторне мастером Иоганном Вернером. В 1750 году был найден еще один прием, увеличивший звукоярд натуральной валторны. Как рассказывают современники, Гампель опустил раструб инструмента вниз и случайно вложил в него руку. Он обнаружил, что строй валторны изменился. Так появился новый прием игры на валторне с участием «закрытых» звуков. До него в нижнем и среднем регистре на валторне можно было исполнять только натуральный звукоярд. Но если в раструб вставлять руку на различную глубину, то можно понизить каждый натуральный звук на полтона или целый тон и таким образом исполнить полную гамму. Правда, полученные этим способом звуки были более тусклыми и приглушенными, но пустоты звукояряда стали относительно заполнены. «Закрытые» звуки валторны с успехом использовали композиторы-классики в своих оркестровых и сольных сочинениях.

В середине XVIII века виртуозная техника игры на трубе померкла. Причиной было то, что гомофонный склад оркестрового письма стал доминирующим, труба утратила стиль кларино и довольствовалась исполнением скромных мелодических построений, гармонических нот, выделением акцентов и подчеркиванием ритма. Утратив подвижность в верхнем регистре, труба зато приобрела красоту и силу в среднем регистре. Появляясь в tutti, она придавала звучанию оркестра торжественную приподнятость.

Но если до середины XVIII столетия трубы вводились в оркестр от случая к случаю, то в партитурах венских классиков они стали применяться очень часто. Основой различных мотивов, фраз и сигналов в то время был натуральный звукоярд трубы и образующееся из него двухголосие:



От талантливости и изобретательности композитора зависело использование этого звукояряда в различных комбинациях. Таковы, например, фанфары труб в *Andante con moto* пятой симфонии Бетховена:

11 Andante con moto ($\text{♩} = 92$)
Трубы in C



Несмотря на хорошие звуковые качества, благородный тембр, натуральная труба была далеко не совершенной. Для того чтобы перестроить ее посредством добавочных крон, требовалось много времени. Композиторы могли широко использовать трубу только в основной тональности. Когда же происходило отклонение от нее, выбор натуральных звуков становился все ограниченнее и, наконец, в отдаленных тональностях труба совсем исчезала из партитуры.

На трубе нельзя было играть гаммообразные последовательности в хорошо звучащем среднем регистре. И композиторам приходилось проявлять необыкновенную выдумку, чтобы поручить ей какую-либо простую мелодию. Поэтому прежде чем появился вентиляционный механизм, было сделано много попыток усовершенствовать трубу с целью заполнить значительные интервальные пустоты в ее натуральном звукоряде.

Одной из таких попыток явилось изобретение клапанной трубы. Идея применить к медным духовым инструментам клапанный механизм зародилась в России. В 1760 году придворный музыкант Ф. Кельбель использовал это устройство в валторне. Спустя два десятилетия венский трубач Антон Вейдингер сконструировал клапанную трубу. Инструмент был запатентован изобретателем в 1801 году. Клапанный механизм, нашедший широкое применение у деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот), был приспособлен к трубе следующим образом: на стволе высверливалось от четырех до шести отверстий, которые закрывались и открывались посредством клапанов с длинными рычагами, управляемыми пальцами левой руки. Клапанная труба не получила широкого распространения, так как отверстия сильно снижали качество ее звука, делали его тусклым. Композиторы не вводили клапанных труб в свои симфонические и оперные партитуры. Единственный случай применения клапанной трубы мы находим в опере «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербергера (1831). Но история знает пример великолепного использования клапанной трубы как сольного инструмента. Речь идет о замечательном, дошедшем до нас популярном среди трубачей всего мира произведении — концерте для трубы с оркестром И. Гайдна.

Стремление расширить натуральный звукоряд привело к применению на старинной трубе «закрытых» звуков. Этот прием, также как и у валторнистов, заключался в том, что трубач вводил руку в раструб инструмента и изменял высоту звуков. Но для того чтобы исполнитель мог достать раструб, трубу делали в

виде «гирлянды» или полуовала; в последнем случае инструмент носил название «труба-полумесяц», или *stopf-trompete* (закрывающаяся труба. — нем.). «Закрытые» звуки были очень тихими, слабыми и больше напоминали засурдиненную валторну. Поэтому и эта труба была скоро забыта.

Начиная с конца XVIII века, в течение почти столетия, лучшие английские музыканты применяли трубу с кулисой. Это был инструмент, по конструкции напоминавший тромбон и снабженный коротким выдвижным коленом (кулисой), которое раздвигалось рукой исполнителя и возвращалось в свое первоначальное положение пружинным механизмом. Небольшая длина кулисы была достаточна для того, чтобы при полном выдвижении понижать высоту каждого звука на целый тон и таким образом расширять возможности получения многих недостающих хроматических звуков. Кулисная труба пользовалась некоторой популярностью благодаря хорошему качеству звучания.

Как указывалось выше, тромбоны появились впервые в оркестре в опере «Орфей» Монтеверди. Это было в 1607 году на заре создания оркестра. Затем тромбоны использовались в оркестре эпизодически. Их было целое семейство (сопрано, альт, тенор и бас). Первые два из них по звучанию примыкали к трубам, и на них играли трубачи. Иногда тромбоны просто поддерживали вокальные партии, не имея своих собственных партий.

Полноправными хозяевами в оркестре они стали в середине XVIII столетия в операх Глюка и долго еще были достоянием только оперного оркестра. Так, например, Моцарт использовал их в опере «Дон-Жуан» в последней сцене появления статуи Командора. В симфонический оркестр тромбоны ввел Бетховен.

Еще один инструмент был введен в оркестр в конце XVIII века — серпент. Он начал употребляться в качестве басового инструмента французским композитором Ф. Госсеком. По форме серпент представлял собой причудливо изогнутую, змеевидную металлическую или деревянную коническую трубку с чашеобразным мундштуком. Это был старинный инструмент, который перед введением в оркестр подвергся значительному усовершенствованию при помощи клапанного механизма.

Следует отметить, что в рассматриваемый нами период гобой и фагот не претерпели каких-либо серьезных конструктивных изменений.

Глава 4. Духовые инструменты в творчестве композиторов венской классической школы

Представителями венской классической школы как творческого направления, сложившегося во второй половине XVIII — первой четверти XIX века, явились И. Гайдн, В. А. Моцарт

и Л. Бетховен. Их творчество по содержанию связано с передовыми устремлениями эпохи Просвещения. Величайший реформатор оперы К. В. Глюк по своим прогрессивным эстетическим воззрениям и музыкальному творчеству был непосредственным предшественником венской классической школы. Творчество позднего Бетховена уже выходит за рамки стиля венской классики и смыкается с романтизмом.

В музыке Гайдна, Моцарта и Бетховена окончательно сложились жанры классической симфонии, камерного ансамбля, сонаты, концерта, завершилось формирование классического типа сонатного *allegro* и вариационной формы, определился новый тип оперного и симфонического оркестра, свершилась реформа оперных жанров.

Великим преобразователем оперного оркестра и создателем нового, классического его состава явился Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787). Сущность его оперной реформы состояла в том, что он превратил пышный оперный спектакль в подлинную музыкальную драму, подчинив единому драматургическому развитию все средства выразительности. Отвечая этим задачам, оперный оркестр Глюка должен был значительно расширить свои выразительные возможности. К парному составу флейт, гобоев и фаготов композитор добавил два кларнета и малую флейту. В медную группу ввел три тромбона, таким образом, в основных чертах она была завершена: две валторны, две трубы и три тромбона. Ударные инструменты пополнились барабанами, тарелками и треугольником, появившимися в оперной музыке впервые.

В операх «Орфей» (1762) и «Альцеста» (1767) Глюк впервые в оперном оркестре применил кларнеты. В этих произведениях есть множество новых для того времени примеров выразительного использования духовых инструментов. Таково, например, знаменитое соло флейты в «Орфее», звучащее во втором акте, когда Орфей попадает в царство «блаженных теней»:



Свирельные наигрыши гобоя, тихое струящееся звучание скрипок, легкая прозрачная оркестровка сцены в целом передают состояние полной умиротворенности и покоя.

Партии высоких труб кларино в операх Глюка исчезают окончательно. Он вводит натуральные трубы в увертюрах и отдельных хорах. В мощных же по звучанию эпизодах они, как правило, не участвуют. Глюку принадлежит заслуга применения труб в *riano* — широко распространенный эффект в творчестве многих композиторов последующего времени. Этот выразительный эффект удачно использован в первом акте его оперы «Ифигения в Тавриде».

Среди инструментальных произведений Глюка имеется концерт для флейты с оркестром соль мажор. Музыка его выдержана в типичном для того времени галантном стиле с присущей ему мелодичностью, танцевальностью и простотой фактуры.

История зарубежного искусства игры на духовых инструментах не знает, пожалуй, такого подъема исполнительского мастерства, который наблюдался во времена Гайдна и Моцарта. Каждый из композиторов проявлял огромный интерес к музыкантам-духовикам, имел среди них друзей, почитал их высокое мастерство, слушал, наблюдал, экспериментировал. Поэтому становление ряда классических инструментальных жанров не обошлось без создания замечательных сочинений для духовых инструментов. Творчество венских классиков включает великолепные сольные концерты для всех деревянных и некоторых медных духовых. Для них сочинено огромное количество различных камерно-инструментальных ансамблей, значение которых в музыкальной культуре прошлого и настоящего трудно переоценить.

Йозеф Гайдн (1732—1809) является старшим представителем венской классической школы. Он проявил себя главным образом в жанрах инструментальной музыки (104 симфонии, разнообразные камерные ансамбли и т. д.) и оратории.

Принципы оркестрового письма Гайдна тесно связаны с его практической работой, с его творческой биографией. Первые симфонии, которые он писал начиная с 1759 года, были сочинены в период службы в должности капельмейстера при дворе графа Максимилиана Морцина. В своем имении Лукавец в Чехии граф содержал небольшую оркестровую капеллу из двенадцати человек. Состав ее был типичен для придворного музыкального быта середины XVIII века. Для этого оркестра Гайдн написал ряд дивертисментов и симфоний.

Второй период творческой биографии композитора связан с работой в качестве руководителя оркестровой капеллы при дворе князей Эстергази, продолжавшейся почти тридцать лет (с 1761). Сначала капелла находилась в резиденции князей, поблизости от Вены в городе Эйзенштаде, и состояла приблизительно из четырнадцати человек. В состав оркестра, для которого писал Гайдн, входили 4 скрипки, 1 альт, 1 виолончель, 1 контрабас, 1 флейта,

2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны. Как видно, Гайдн был ограничен в средствах оркестрового воплощения своих композиторских замыслов, ибо состав капеллы был слишком мал. Но дело резко изменилось, когда наследник старшего Эстергази, Николай Эстергази, большой любитель музыки, увеличил состав капеллы до двадцати пяти человек.

С роспуском капеллы Эстергази и первой поездкой в Лондон начинается третий, завершающий период творчества Гайдна. В Лондоне, исполняя свои новые симфонии, Гайдн имел в распоряжении значительно больший оркестр по сравнению с капеллой Эстергази. Этот оркестр состоял из сорока-пятидесяти музыкантов. «Лондонские симфонии» Гайдна во всех отношениях являются вершиной и блестящим завершением творческого пути великого композитора в симфонической сфере музыки.

Оркестр в симфониях Гайдна обычного парного состава: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, пара литавр, струнный квинтет. Тромбон и туба отсутствуют.

Значительное место в партитурах Гайдна отведено флейте и гобою. Он поручает им целые разделы, в которых эти инструменты получают большую самостоятельность. Известны великолепные соло флейты в «мотиве молний» (арпеджио септим) и в дуэте двух флейт, подражающих стрекотанию кузнечиков, в оратории «Времена года», затейливые флейтовые фигурации в различных других его сочинениях.

При жизни Гайдна флейта обладала уже несколько бóльшим диапазоном, чем при Бахе и Генделе. Число ее клапанов увеличилось, что несомненно облегчило исполнительскую технику. Флейта стала широко использоваться в качестве средства для воплощения определенных музыкальных образов, и композитор сумел почувствовать ее необыкновенную тембровость, теплоту и красочность тона.

Кларнет в сочинениях Гайдна встречается редко. Композитор пользовался этим инструментом с большой осторожностью. Он ввел кларнеты лишь в партитуры некоторых «Лондонских симфоний», где имеются два кларнета наряду с парами флейт, гобоев и фаготов. Так, в «Военной симфонии» соль мажор (№ 100) вначале не было партий кларнета. Позднее композитор ввел их во вторую часть, где они совместно с ударными инструментами исполняют музыку маршеобразного характера. В симфонии «С тремя литаврами» ми-бемоль мажор (№ 103) кларнеты участвуют и в быстрой, энергичной первой части, и в финале, где вместе с валторнами исполняют главную фанфарную тему. В 104-й симфонии ре мажор кларнеты присоединены к медным духовым инструментам, а не, как это было принято, к деревянным.

Мы не можем сейчас сказать, какой манеры игры придерживались кларнетисты того времени: старого ли стиля с резким и сильным воспроизведением звука или, наоборот, более мягкой

игры. Судя по «Лондонским симфониям», можно предположить, что практиковались обе манеры.

В симфониях Гайдна кларнет часто играет упрощенные варианты фраз, исполняемых другими духовыми инструментами. В то же время у него есть случаи использования кларнета как мелодического инструмента, например в финале симфонии № 99:

13 [Vivace]
Кларнет в B zu 2.

Однако кларнет в оркестре Гайдна не стал полноправным членом группы деревянных инструментов. Для композитора это был инструмент, пригодный лишь для остроумных находок различных тембровых сочетаний.

Фагот в симфониях Гайдна перестает быть неизменным басом для всего оркестра. Он становится нижним голосом группы деревянных духовых инструментов. Ему часто поручаются также и сольные музыкальные фразы. Гайдн охотно вводит в симфонии небольшие фаготные «вступления» (средние части менуэтов). Широко используются виртуозные качества фагота. Типичным примером здесь может служить отрывок из финала симфонии № 13:

13 [Allegro con spirito]

Следуя традициям своих предшественников, в произведениях которых в течение более столетия духовые инструменты лишь дублировали партии струнных, Гайдн часто прибегал к этому приему. Однако группа деревянных духовых у Гайдна получала все большую самостоятельность. Ведущую роль играли первые скрипки, которым чаще всего поручалось проведение основнотематического материала. Но и флейты с гобоями активно участвовали в его изложении и разработке, то удваивая скрипки, то чередуясь с ними в проведении темы или ее отрывков.

Валторны и трубы, как правило, исполняли скромную функцию, подчеркивая гармонию и ритм. Они участвовали в громких оркестровых tutti. Иногда, в редких случаях, когда все инструменты играли тему в унисон forte, трубы и валторны участвовали на общих правах. Примером может служить главная партия первой части из симфонии № 97, излагаемая оркестром tutti:

15 *Vivace*
Валторны in C zu 2

Если валторна и труба в оркестровых партитурах Гайдна не заняли ведущего положения — им отводилась второстепенная роль, то великолепные концерты, написанные композитором для этих инструментов, раскрывают их широчайшие виртуозные возможности, подлинно сольную природу.

Сольные концерты для различных духовых инструментов с оркестром (по одному для флейты, для гобоя, для трубы и три для валторны) Гайдна по своему звучанию, по масштабности развития тематического материала не уступают его симфониям. Представляя собой обычно трехчастный цикл (сонатное allegro, медленная часть, быстрый финал), гайдновские концерты сочетают принципы сольной и концертно-симфонической музыки, что свойственно данному жанру вообще.

Среди большого количества сочинений Гайдна для солирующих духовых инструментов широкой популярностью пользуются второй концерт для валторны и концерт для трубы с оркестром, отличающиеся демократичностью и доступностью музыкальных образов, лаконизмом и ясностью формы.

Концерт для валторны с оркестром № 2 ре мажор написан композитором в 1781 году и относится к периоду его службы в

капелле Эстергази²³. Небольшой состав оркестра, которым руководил в то время композитор, обусловил скромное оркестровое сопровождение, состоящее из двух партий скрипок, виолончели и контрабаса.

Первая часть концерта, *Allegro moderato*, строится целиком на ритмически характерной и решительной теме главной партии, которая звучит вначале в оркестре, а затем у солиста. Здесь, как обычно у Гайдна, нет контраста в побочной партии и в разработке:

16 [Allegro moderato]
Валторна in D

The image shows a musical score for Horn in D, marked 'Allegro moderato'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a piano (p) dynamic and a fermata. The second staff features a crescendo marking. The third staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Взволнованная кантилена, с оттенком некоторой печали, жалобы, звучит во второй части, *Adagio*. Написанная в традициях старинных итальянских арий *lamento*, она является ярким контрастом первой и третьей частям. В основе финала лежит трехдольная танцевальная тема, напоминающая менуэт или лендлер. Партия валторны изобилует всевозможными мелизмами, ритмическими и мелодическими фигурациями, имитирующими приемы игры на народных инструментах.

Концерт для трубы с оркестром ми-бемоль мажор относится к более позднему времени. Он был написан в 1796 году и посвящен уже упоминавшемуся трубачу А. Вейдингеру, с которым Гайдн был близко знаком. Это сочинение — пример блестящего использования клапанной трубы как сольного инструмента.

Концерт соединяет в себе все характерные черты гайдновского сонатно-симфонического цикла. Здесь нет традиционного медленного вступления, музыка сразу вводит слушателя в мир светлых и жизнеутверждающих образов:

²³ В указателе сочинений Гайдна (Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz. 1957) произведение числится под № 4. Неизвестные у нас концерт для валторны с оркестром ре мажор и концерт для двух валторн с оркестром си-бемоль мажор обозначены в каталоге под № 1 и 2. Под № 3 числится концерт для валторны с оркестром ре мажор, изданный в Советском Союзе как № 1.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass staff starts with a bass clef and contains mostly quarter and eighth notes. The second system continues the piece, showing more intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the treble staff and a dynamic marking of 'p' (piano) in the treble staff. The piece concludes with a final cadence in both staves.

Соответственно принципу двойной экспозиции, композитор излагает музыкальный материал сначала в оркестре, а затем у солирующей трубы. Побочная тема не контрастирует главной, а развивает и дополняет ее. В разработке композитор искусно дробит темы, сталкивает и сочетает между собой отдельные мотивы, варьируя их и строя новые мелодии. В разработке на предельно высоких нотах в партии солиста возникает динамическая кульминация на теме главной партии, за которой вскоре начинается реприза.

Вторая часть, *Andante cantabile*, — спокойная, созерцательная лирика, музыка напевного пасторального характера. Финал концерта, как и многие другие финалы Гайдна, имеет форму рондо и развивается в бодром и стремительном движении.

Не менее известны в наши дни концерт для флейты с оркестром ре мажор и концерт для гобоя до мажор. Помимо своей художественной ценности, они, как и названные ранее концерты Гайдна, представляют большой интерес в исполнительском и педагогическом плане. Будучи нетрудными с технической стороны, они в то же время разнообразны ритмически и богаты мелизмами.

Особое место в творчестве Гайдна занимает камерно-инструментальная музыка, включающая несколько десятков дивертисментов для различных составов, 83 струнных квартета, 21 трио для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели, 11 трио для смешанных духовых и струнных инструментов и т. д. Как упоминалось, в жанре смычкового квартета композитор сыграл ту же роль, что и в жанре симфонии. Гайдн привел инструментальный ансамбль к классическому совершенству. Все это относится и к камерным ансамблям с участием духовых инструментов.

Одним из лучших сочинений в этом жанре следует считать четыре «Лондонских трио» для двух флейт и виолончели. Они относятся к зрелому периоду творчества композитора. По существу это дуэт для двух инструментов в сопровождении basso continuo. Партии первой и второй флейты равноправны в создании художественных образов. Их голоса, затейливо переплетаясь, дополняя и имитируя друг друга, участвуют во всем развитии тематического материала. Виолончель несет здесь функцию простого баса, у которого совершенно отсутствуют какие-либо сольно-мелодические эпизоды. Флейты представлены ярко и красочно. Их партии изобилуют всевозможными пассажами, мелодическими эпизодами.

По характеру и строению музыки все четыре трио довольно разнообразны. Первое и третье трио, до мажор и соль мажор, трехчастны. Развернутые по форме первые части репризно повторяются. Имеется небольшой разработочный эпизод. Вторые части — лирические повествования, наполненные мягким и благородным звучанием флейт. Финалы полны задора и искрящейся радости. Второе трио, соль мажор, написано в виде цикла разнообразных вариаций, идущих без перерыва, а одночастное четвертое трио, также в соль мажоре, — в ярком виртуозном плане.

Среди других камерных ансамблей Гайдна с участием духовых следует отметить трио для фортепиано, флейты и виолончели соль мажор, обработки шотландских и валлийских песен в сопровождении фортепиано, скрипки, виолончели и флейты.

Несомненный интерес представляет дивертисмент для квинтета духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот) си-бемоль мажор. Произведение состоит из четырех коротких частей. Первая, *Allegro con spirito*, исполнена радости и беззаботности. Стремительные унисоны духовых сменяются напевными соло гобоя и флейты. Кларнет, как и во всем творчестве Гайдна, пока еще на втором плане. Ему отводится роль сопровождающего инструмента.

Вторая часть, *Andante quasi allegretto*, носит несколько танцевальный характер. Танцевальность подчеркивают грациозные ходы фагота. Третья — менуэт с яркими динамическими контрастами и эффектными паузами. Интересный тембровый колорит создает соло валторны с кларнетом (исполняющим второй голос) в трио. Финал, *Allegretto*, имеет форму рондо, это живая, веселая музыка.

Любопытен состав инструментов в дивертисменте до мажор: два кларнета в строе *до* и две валторны в строе *до*. Очевидно, этот ансамбль надо рассматривать как своего рода творческий эксперимент, ибо Гайдн весьма осторожно использует здесь кларнеты. Партии последних очень просты, в них совершенно отсутствует какой-либо виртуозный элемент.

Наследие Гайдна для духовых инструментов широко исполь-

зуется в нашей педагогической практике. Его творчество в этой области постепенно изучается и приобретает все бóльшую популярность среди как музыкантов-духовиков, так и любителей музыки.

Огромное место заняли духовые инструменты в творчестве Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791). И если в оркестровых партиях, по сравнению с Гайдном, в использовании выразительных и виртуозных качеств духовых инструментов Моцарт несомненно пошел вперед, то в сольных и ансамблевых сочинениях он дал им подлинный простор. Об этом, в первую очередь, говорит большое количество концертов и различных камерных ансамблей для духовых инструментов, оставленных композитором. Моцарт написал концерты с оркестром: два для флейты, по одному для гобоя, для кларнета, для фагота, для флейты и арфы, четыре для валторны, множество серенад и дивертисментов для духового ансамбля, квинтетов, квартетов, трио и дуэтов с участием духовых инструментов, пьес, обработок и т. д.

Состав оркестра в симфониях Моцарта (им написано около 50 симфоний) был по существу тот же, что и у Гайдна. К кларнетам Моцарт прибегал редко, хотя и знал этот инструмент с детства. Впервые, как упоминалось, композитор применил его в одной из ранних симфоний, написанной в детском возрасте. Вновь он обратился к нему спустя более двух десятков лет после знакомства с мангеймской оркестровой капеллой. Переехав в Вену, Моцарт пишет две виртуозные и широкие по диапазону кларнетовые партии в опере «Милосердие Тита» в расчете на прекрасных музыкантов братьев Антона и Иоганна Штадлеров. Будучи отличными инструментальными мастерами, последние специально для этой оперы изготовили кларнеты с расширенным диапазоном. Нельзя не заметить, что характер кларнетовых партий в произведениях композитора менялся в зависимости от того, насколько искусным был тот или иной исполнитель, а самое наличие кларнета в партитуре определялось присутствием или отсутствием этого инструмента в данном оркестре.

В симфониях Моцарта кларнеты появляются редко. В то же время их партии являют собой образцы мастерского применения. Например, в знаменитой симфонии соль минор композитор поручил кларнету почти все более или менее значительные фразы, которые первоначально исполнял гобой. В одной из последних симфоний ми-бемоль мажор Моцарт вообще исключил гобой, передав средние голоса в группе деревянных духовых двум кларнетам. Примером исключительно удачного применения этих инструментов служит средняя часть менуэта, где первый кларнет играет певучую мелодию в высоком регистре, а второй аккомпанирует в регистре шалюмо:

[Allegretto]

Кларнеты in B

Медная группа по своему составу и функциям полностью совпадает с оркестром Гайдна.

Вместе с тем, звучание оркестра в симфониях, операх и концертах Моцарта иное по сравнению со звучанием гайдновского оркестра. Намного возрастает роль отдельных духовых инструментов, расширяются их выразительные и технические возможности.

В соответствии с характером музыкальных образов — внутренние контрастных, драматических — в оркестре Моцарт больше, чем Гайдн, использует динамические свойства инструментов как струнных, так и деревянных духовых.

В богатом и многогранном творческом наследии композитора музыке для духовых инструментов принадлежит одно из значительных мест. И в первую очередь — его сольным концертам.

Концерты Моцарта с оркестром для духовых инструментов сочетают в себе высокую художественность музыкальных образов с великолепным проявлением специфических виртуозных качеств каждого из солирующих инструментов. Мелодическая линия в этих произведениях чрезвычайно яркая, выпуклая, выразительная. Простые, легко запоминающиеся темы в то же время довольно специфичны. Последнее особенно характерно для концертов Моцарта, где на первый план выходит солирующий инструмент с его особым тембром и своеобразной, присущей только ему техникой.

Во всех концертах, а большинство из них трехчастны, первые части написаны в строгой форме сонатного *allegro*, с яркими, рельефными темами и мастерской их разработкой. Медленные части и стремительные финалы всегда покоряют целостностью формы. Все концерты небольшие по размерам. В своих сочинениях для духовых Моцарт стремился как можно более сжато подать музыкальный материал. Его концерты, как правило, длятся от 10

до 15 минут. Очевидно, автор исходил из двух причин: той, что исполнителю-духовику трудно играть долго, и той, что слушателю так же трудно воспринимать духовой инструмент в течение длительного времени.

Концерт для фагота с оркестром си-бемоль мажор сочинен в 1774 году в Зальцбурге по заказу фаготиста-дилетанта барона Тадеуша фон Дюрница. Произведению, написанному молодым композитором, свойственны необычайная простота формы, мелодичность языка, прозрачность фактуры, законченность формы, жизнеутверждающий характер музыки.

Первая часть, Allegro, имеет двойную экспозицию. Торжественно и радостно звучат главные темы в оркестре (первая экспозиция). Далее вступает солист. Лаконичная фанфарная главная партия сменяется связующей, изобилующей виртуозными пассажами и трелями; за ней следует легкая и прозрачная побочная партия — образец контрастной полифонии с элементами имитации. Разработка, короткая, но очень динамичная, строится на видоизмененной теме связующей, которая приобретает теперь некоторые черты певучести. В разработке широко использован прием переключки оркестра и солиста. В репризе оркестровое проведение главной темы сокращено до четырех тактов; в связующую введен новый раздел, построенный на гаммообразных пассажах; побочная тема дана в контрапунктическом обращении.

Вторая часть, Andante ma adagio, певучего, несколько ариозного характера. Выразительная торжественная мелодия проводится сначала оркестром, затем солистом. Небольшой средний эпизод вносит драматичность и взволнованность. Финал — изящный и грациозный менуэт в форме рондо с элементами сонатности и вариационности. В нем ярко проявилось стремление композитора к использованию танцевальных ритмов²⁴.

Концерт № 1 для флейты с оркестром соль мажор написан в 1778 году во время пребывания композитора в Мангейме. Попав в круг замечательных мангеймских оркестрантов, Моцарт подружился с руководителем капеллы Кристианом Каннабихом, видным флейтистом и композитором Иоганном Вендлингом, гобоистом Фридрихом Раммом и другими. Общение с прекрасными музыкантами, несомненно, сказалось на его творчестве.

Музыка первого концерта для флейты, как и многие другие произведения композитора, отличается светлым колоритом, юношеской энергией и жизнеутверждением. Первая часть — сонатное allegro. Развернутое оркестровое вступление, построенное на теме главной партии, полно торжественности и благородства. После оркестровой экспозиции главная тема звучит в партии флейты:

²⁴ Подробный исполнительский анализ произведения дан в указанной нами (см. предисловие) статье Р. Терехина «Концерт для фагота с оркестром си-бемоль мажор В. А. Моцарта».



Ее дополняет лирическая, напевная мелодия побочной. Заключительная тема интонационно перекликается с основными образами и изобилует всевозможными виртуозными фигурациями. В разработке на первый план выступает соревнование солиста с оркестром. Обилие мелодий, непосредственность переходов и органичность тематических связей придают взаимоотношению флейтиста и сопровождения большое своеобразие. Темы, звучащие у солиста, свободно переходят в оркестр, появляясь в самые неожиданные моменты. Иногда флейтист, повторяя тему, украшает ее блестящим узором трелей и красочных пассажей. Полная реприза и каденция завершают первую часть.

Adagio по-прежнему покоряет глубиной содержания. В нем преобладают сдержанные лирические образы. В финале Моцарт соединяет излюбленную форму рондо со старинным менуэтом. Особую свежесть придают этой части связи с народной музыкой, песенные эпизоды. Виртуозное начало, причудливые фигурации флейты становятся здесь выражением радости и веселья.

Концерт № 2 для флейты с оркестром ре мажор в настоящее время исполняется и на гобое (в до мажоре). Для какого же инструмента было написано это произведение?

Будучи в 1778 году в Мангейме, Моцарт получил заказ на сочинение двух концертов для флейты от некоего голландского офицера де Жана, почитателя композитора и любителя-флейтиста. Моцарт выполнил этот заказ. Однако в письме от 3 октября 1778 года композитор, перечисляя сочиненные им произведения, отмечает, что написал для де Жана только один концерт для флейты. И действительно, в зальцбургском Моцартеуме сохранились старинные рукописные голоса нот, в которых солирующим инструментом является не флейта, а гобой. Известно, что в 1777 году Моцарт сочинил для поступившего в 1775 году в зальцбургскую капеллу гобоиста Джузеппе Фэрленди концерт для гобоя, который затем, во время пребывания композитора в Мангейме, был исполнен пять раз гобоистом Фридрихом Раммом и имел большой успех. Поэтому возникает предположение, что Моцарт не сочинял для де Жана новый концерт, а просто переделал для флейты написанный годом ранее концерт для гобоя.

Флейтовый концерт отличается от гобойного тщательной отделкой деталей, ярко выраженным виртуозным характером, но, более удобной для флейты тональностью ре мажор. Музыка

концерта подкупает свежестью и непосредственностью в передаче образов, их жизнеутверждающим характером. Произведение отличается ярко выраженная виртуозность.

Первая часть, *Allegro aperto*, содержит торжественную и жизне-нерадостную главную партию, украшенную блестящими узорами пассажей, и побочную, которая не контрастирует, а скорее дополняет и развивает основной образ. Разработка построена на имитациях, вычленении отдельных попевок из главных тем, на за-тейливых виртуозных фигурациях солиста. Реприза в основном повторяет содержание экспозиции.

Средняя часть, *Andante ma non troppo*, близка к старинному полонезу. Лирическое настроение в ней приподнято и торжественно, движение музыки спокойно и неторопливо. Финал — легкое и грациозное рондо. Партия солиста изобилует стремительными фигурациями и трелями.

В 1781—1786 годы в Вене Моцарт создает ряд замечательных произведений для солирующей валторны.

Концертное рондо для валторны с оркестром ми-бемоль мажор (1781) — одночастное виртуозное произведение, исполненное блеска и веселья. Солоист и оркестр как бы соревнуются в яркости передачи красочных музыкальных образов. Легко и непринужденно звучит тема рефрена в партии валторны, затем повторяемая в аккомпанементе:



Мягкой задушевностью окрашены лирические эпизоды рондо. Свободный речитатив в каденции, в конце которой в музыке следует некоторое замедление движения, подчеркивает стремительность и неудержимость этого «солнечного» произведения.

Концертное рондо предвосхищает созданные композитором в последующие пять лет знаменитые четыре концерта для валторны с оркестром. Был сочинен и пятый концерт, от которого, к сожалению, сохранились лишь несколько страниц авторской рукописи.

Первый концерт, ре мажор, состоит из двух частей (в нем отсутствует медленная часть), три последующих — из трех частей и выдержаны в традиционной для духовых инструментов того времени тональности ми-бемоль мажор.

Первые части концертов достаточно развернуты по форме. Как правило, это сонатные *allegro* с двойной экспозицией. Музыка их отличает обилие широких, распевных тем и стремительных виртуозных пассажей. В целом лирические по характеру второй и четвертый концерты проникнуты более приподнятым, торжественным настроением.

Медленные части концертов — это лирика, окрашенная в разные тона: спокойная, сосредоточенная во втором концерте (*Andante*), грациозная, танцевальная — в третьем концерте (*Romance. Larghetto*), задумчиво-созерцательная — в четвертом (*Romance. Andante*).

Финалы выдержаны в традиционной форме рондо и в размере $\frac{6}{8}$. Они основаны на четком триольном движении в рефренах, чередующихся с яркими песенными эпизодами. Для партии солиста характерны квартовые движения в мелодии, напоминающие о валторне как о старинном охотничьем роге.

В концертах проявились лучшие черты моцартовского концертного стиля. В них ярко использованы композитором великолепные виртуозные, звуковые и мелодические качества натуральной валторны.

Все сочинения для валторны написаны Моцартом для известного валторниста Игнаца Лейтгеба (1745—1811), который играл в зальцбургской капелле, а также успешно выступал в то время в «академиях» (концертах) в Вене. Дружеское отношение композитора к исполнителю видно из многочисленных шуточных пометок, сохранившихся на страницах авторских рукописей. В рукописи второго концерта композитор пишет: «Вольфганг Амадей Моцарт из чувства жалости к Лейтгебу, ослу, быку и дураку, Вена, 27 мая 1783 года»²⁵.

Концерт Моцарта для кларнета с оркестром ля мажор — одно из интереснейших произведений для духовых инструментов. Черновые наброски сочинения были сделаны композитором в 1789 году и предназначались первоначально для бассетгорна (разновидность кларнета), широко примененного в последних операх и реквиеме. Спустя два года композитор закончил концерт для кларнета и посвятил его своему другу, выдающемуся кларнетисту Вены Антону Штадлеру.

Современные исполнители играют концерт на кларнете в строе ля. В отличие от общепринятого инструмента в строе *си-бемоль*, кларнет ля имеет более мягкий, светлый тембр и звучит необычайно нежно и проникновенно. Это, несомненно, способствует раскрытию прелести моцартовских певучих тем. Уже в первой части концерта (сонатное *allegro*) основные образы рождены гибкими песенными мелодиями:

²⁵ Цит. по кн.: Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник... Будапешт, 1962. с. 63.

21 [Allegro]
Кларнет in A



Независимая партия солиста, повторяя мотивы, которые изложил оркестр, частично их разрабатывает или заменяет новым материалом.

Моцарт ценил в кларнете певучесть, но и виртуозное начало не оставляло его равнодушным. Музыка концерта насыщена всевозможными виртуозными пассажами, однако все они звучат мягко и непринужденно.

Мечтательное, в духе романса, Adagio вводит в круг утонченных и сдержанных настроений. Лирическому содержанию музыки прекрасно соответствуют выразительные «кружевные» фигурации в партии солиста. Финал выдержан в форме рондо. Здесь полностью проявилась творческая фантазия Моцарта, неисчерпаемое богатство его музыкальной мысли. Заразительная веселость, бурная жизненная энергия, стремительность движения — характерные черты этой части ²⁶.

Флейта как солирующий инструмент занимает в творчестве Моцарта видное место. Перу композитора, кроме двух названных выше концертов для флейты с оркестром, принадлежит и ряд камерно-ансамблевых произведений: квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели, а также дуэты для двух флейт. В оркестровом творчестве Моцарта флейте часто поручаются напевные мелодии, чарующие своей задушевностью и соперничающие с человеческим голосом.

Арфу мы не встретим ни в операх, ни в симфониях, ни в других многочисленных сочинениях Моцарта. Исключение составляют лишь короткий менуэт для арфы соло и одно из значительных сочинений того времени — концерт для флейты и арфы с оркестром до мажор.

Произведение было написано в 1778 году по заказу парижского вельможи, любителя-флейтиста де Гина и его дочери арфистки. Несмотря на то что концерт предназначался для музыкантов-дилетантов, он явился одним из подлинно классических образцов жанра двойного концерта и до сегодняшнего дня справедливо считается одним из лучших в репертуаре как флейтистов, так и арфистов. Это по существу дуэт, соревнование двух красоч-

²⁶ Исполнительский анализ произведения см. в указанной нами статье В. Петрова «Концерт для кларнета с оркестром Моцарта».

ных и своеобразных инструментов как между собой, так и с симфоническим оркестром.

Общее настроение музыки жизнерадостное и солнечное. Первая часть — сонатное *allegro*. Развернутое оркестровое вступление, построенное на главных темах части, торжественно и благородно. После оркестровой экспозиции главная, фанфарная тема звучит в унисон в партиях флейты и арфы. Развиваясь, она переходит в песенную связующую тему. Побочная, наоборот, подвижна и изобилует всевозможными пассажами и фигурациями в партиях солистов. Разработка окрашена в лирические тона. Это выразительный диалог двух инструментов. Темы, звучащие у одного солиста, свободно и естественно переходят к другому. Заключение первой части строится на тематическом материале вступления.

Вторая часть покоряет глубиной содержания. В ней преобладают красочные монологи солистов, широкое тематическое развитие, обилие «кружевных» фигураций в партии флейты и специфические арпеджированные аккорды арфы. Живой и стремительный финал выдержан в излюбленной композитором форме рондо. Его творческая фантазия проявляется в неисчерпаемом богатстве музыкальных находок при соединении двух солирующих инструментов и оркестра.

Концерт требует от солистов виртуозной техники в первой и третьей частях и большой выразительности, певучести в *Andantino*. В каждой части имеются красочные каденции солистов, которые помогают им еще более ярко раскрыть необычно богатые исполнительские возможности инструментов.

Под впечатлением мастерства мангеймских исполнителей-духовиков и для них Моцарт сочинил «Концертную симфонию» для гобоя, кларнета, валторны и фагота в течение весны — лета 1778 года в Париже.

Исключительно богато и разнообразно камерно-инструментальное творчество Моцарта, где роль духовых инструментов достаточно велика. Композитор широко использует их в бытовых жанрах — дивертисментах, серенадах, ночной музыке, в исполнении которых участвовали два, четыре, шесть и более музыкантов-духовиков. Одним из самых распространенных был ансамбль из двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов. Моцарт написал для них много произведений. Известны его четыре дивертисмента для двух кларнетов и фагота, серенада для двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн, две серенады для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов, двух валторн (до минор и ми-бемоль мажор) и другие сочинения.

Имеются у Моцарта произведения и для смешанных составов, например дивертисмент № 11 для гобоя, двух валторн и струнного оркестра ре мажор. Он написан в 1776 году к семейному торжеству — 25-летию старшей сестры композитора. Музыка дивертисмента внешне простая, полна глубокого смысла и обая-

ния. Форма традиционная. Сочинение состоит из шести частей.

Большой интерес представляют также небольшие ансамбли: двенадцать дуэтов для флейты и фагота (скрипки и виолончели), соната для фагота и виолончели, четыре дивертисмента для двух кларнетов и фагота, дуэты для двух флейт и т. д.

Из камерных ансамблей в золотой фонд музыки вошли трио для фортепиано, кларнета и альты ми-бемоль мажор; квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота ми-бемоль мажор; квинтет с кларнетом ля мажор; квартеты с флейтой ре мажор, соль мажор, до мажор, ля мажор; с гобоем фа мажор; квинтет с валторной ми-бемоль мажор и другие.

Среди них выделяется квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота ми-бемоль мажор (1784). Он написан в трех частях с торжественным вступительным *Largo*. Инструментальные *tutti*, полные виртуозных моментов, чередуются с прозрачной партией фортепиано. Тема первой части ритмически упругая, синкопированная. Во второй части, *Larghetto*, наряду с *tutti* содержатся красочные сольные эпизоды. Завершает произведение быстрое финальное рондо.

К числу лучших ансамблей с одним духовым инструментом относится квинтет для валторны, скрипки, двух альтов и виолончели ми-бемоль мажор. Созданный в 1782 году квинтет перекликается с валторновыми концертами. Валторна в квинтете — не просто ансамблевый инструмент. Ей поручена ведущая роль в обрисовке всех музыкальных образов произведения. Партия валторны изобилует яркими и красочными соло. Трехчастный цикл квинтета (в нем отсутствует традиционная третья часть — менуэт) подтверждает близость сочинения жанру инструментального концерта.

Первая часть, *Allegro*, начинается с торжественных вступительных аккордов. Нисходящие пассажи струнных сменяются вырастающей из них мягкой, задушевной мелодией валторны. Она как бы вопрошает сначала нерешительно, а затем более уверенно и настойчиво. На ее вопрос откликается скрипка. Побочная партия не контрастна главной, она несколько более распевна и лирична. В ее изложении у валторны, а затем у скрипки немало виртуозных элементов. Лаконичная разработка построена на восходящих звуках валторны и имитациях струнных инструментов. В репризе несколько изменяется последовательность в проведении основных тем валторной и скрипкой.

Andante проникнуто задушевым лиризмом. Широкая кантилена звучит сначала у струнных, а затем у валторны. В среднем эпизоде (проходящем дважды) основная тема части несколько развивается, из нее вычленяются отдельные интонации. В заключительном разделе вновь господствует спокойное созерцательное настроение.

В основе финала лежит упругая и искрящаяся тема. Виртуозные пассажи валторны переплетаются с игривыми репликами

струнных. Средний раздел, построенный на песенном мотиве, дополняет общий бодрый и жизнерадостный характер музыки. Небольшая каденция валторны с блестящей «губной» трелью предваряет проведение основной темы. Кода строится на затейливых фигурациях валторны. Стремительное и ликующее *stretto* завершает сочинение.

Перу Моцарта принадлежит ряд произведений для старинных инструментов, которые не нашли применения в симфоническом оркестре. К ним можно отнести трио для двух продольных флейт²⁷ и виолончели.

Произведения Моцарта для духовых инструментов широко звучат в нашей стране и за ее пределами. Важная роль принадлежит им и в подготовке молодых музыкантов, в воспитании у них определенных художественных навыков, чувства стиля. Поэтому наследие Моцарта является той школой, которую должен пройти каждый, стремящийся стать музыкантом.

† Людвиг ван Бетховен (1770—1827) — последний представитель венской классической школы. Мировоззрение композитора, его творческие принципы складывались под воздействием идей эпохи Просвещения, немецкой классической философии и литературы, а также под влиянием событий Великой французской революции. Поэтому многие его сочинения проникнуты революционной героикой и подлинным демократизмом. Бетховен был величайшим симфонистом. Она значительно расширил и наполнил новым, глубоко драматическим содержанием форму сонатно-симфонического цикла в своих девяти симфониях. Бетховен завершил становление классического оркестра, закрепив основные группы: струнную, деревянную и медную духовую. В области камерно-инструментальной музыки он также пошел дальше Гайдна и Моцарта, применив по отношению к ней методы симфонического мышления. Таковы его шестнадцать струнных квартетов, фортепианные сонаты и другие сочинения.

Бетховену принадлежит большое количество камерно-инструментальных произведений для духовых инструментов или с участием их. Они относятся к юношескому боннскому и раннему венскому периодам творчества композитора, когда он не сочинил еще ни одной из своих симфоний. Обращаясь к духовым, Бетховен писал для них в уже сложившихся жанрах, традиционных составах. Композитор стремился к тому, чтобы все эти произведения сразу же звучали в концертах (академиях) и находили отклик у исполнителей-духовиков и у слушателей. Немало сочинений для

²⁷ В настоящее время продольная флейта носит название блок-флейты и пользуется популярностью в Западной Европе, Японии. На ней исполняется, как правило, старинная музыка.

духовых он посвящает друзьям, исполнителям-профессионалам и любителям-меценатам.

Главная особенность камерно-инструментального творчества Бетховена для духовых состоит в том, что для композитора это была своего рода творческая лаборатория, в которой он изучал для себя инструменты, экспериментировал, идя по линии глубокого осмысления их выразительной сущности. Композитор раздвигает границы использования духовых инструментов: они могут быть не только сопровождающим фоном, призваны не только к кратковременному участию в музыкальных эпизодах, а способны к глубокому и эмоциональным высказываниям. Настоячивое обращение Бетховена к духовым в камерно-инструментальном творчестве, его смелое для того времени отношение к ним предопределило важную функцию этих инструментов в его симфоническом жанре.

Среди камерно-ансамблевых сочинений Бетховена имеется ряд великолепных произведений, в которых духовые инструменты выступают одни, в сочетании с фортепиано или со струнными. Весьма разнообразны составы: дуэт, трио, квинтет, секстет, септет и октет. К числу наиболее часто используемых духовых инструментов относятся флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны. Исключения составляют лишь трубы, которые в то время были натуральными и в отличие от натуральных валторн не имели новых, прогрессивных для того времени приемов игры закрытых звуков (изобретенных А. Гампелем), и тромбоны, в то время применявшиеся лишь в оперном оркестре.

С детства Бетховен проявлял интерес к духовым инструментам. Еще десятилетним мальчиком он познакомился с флейтой, столь распространенной в любительских кругах Европы XVIII века. Одним из его учителей музыки был некий Тобиас Пфейфер, драматический и оперный артист боннской труппы, который также играл на гобое и флейте и обучал игре на последней маленького Бетховена. В течение ряда последующих лет Бетховен играл в оркестре придворного театра на альте. Вместе с ним в том же оркестре партию флейты исполнял его друг Антонин Рейха, впоследствии известный композитор, профессор Парижской консерватории, учитель Берлиоза и Листа. Особенным мастерством игры отличался в оркестре духовой ансамбль застольной музыки в составе двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн, музыканты которого играли слаженно, как один человек. Они исполняли довольно сложную музыку, например увертюру к опере «Дон-Жуан» Моцарта. Все это не могло остаться вне внимания юного Бетховена.

К боннскому периоду творчества (1782—1792) относится несколько сочинений для духовых инструментов. Это октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов ми-бемоль мажор, написанный для ансамбля застольной музыки, и Рондино для того же состава ми-бемоль мажор. В Бонне композитор написал еще два произведения, вошедших в золотой фонд педагогиче-

ского репертуара: дуэт для двух флейт соль мажор и три дуэта для кларнета и фагота. Сочинения выдержаны в ярком виртуозном плане. В них нет разделения на солирующие и аккомпанирующие инструменты. Оба участника ансамбля — полноправные его члены, наделенные ярким мелодико-тематическим и техническим материалом. Три дуэта для кларнета и фагота — по существу три маленькие сонаты, продолжающие традиции камерных инструментальных ансамблей Гайдна и Моцарта.

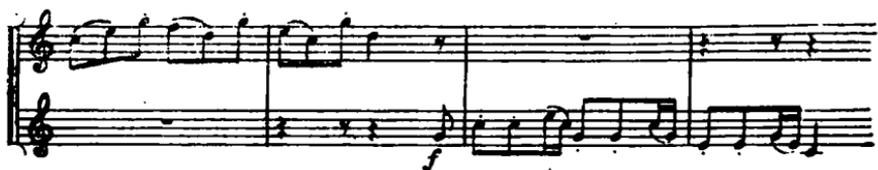
Ярко выраженное влияние Моцарта ощущается и в трио для фортепиано, флейты и фагота соль мажор. Первая часть, Allegro, написана в сонатной форме. Лучшей в трио, несомненно, является вторая часть. Это пример проникновенного и певучего бетховенского Adagio. Спокойная, несколько печальная музыка части заканчивается как бы вопросом — на доминантовом аккорде, требующем разрешения. И оно наступает в финале, который представляет собой тему с вариациями. Танцевальная, непринужденная тема, идущая в неторопливом движении Andante, разрабатывается затем в самых разнообразных вариациях. Короткое Allegro на материале главной темы финала завершает трио.

В Вене (1792—1803) Бетховен продолжал писать в большом количестве камерные ансамбли для различных инструментальных составов. Это трио для двух гобоев и английского рожка до мажор, вариации на тему дуэта «Дай ручку мне, красотка» из оперы Моцарта «Дон-Жуан» для того же состава, секстет для струнного квартета и двух валторн ми-бемоль мажор.

Две валторны в секстете выступают не как участники ансамбля, а как солирующие концертные инструменты, партии которых противопоставлены всему струнному квартету и наполнены виртуозными пассажами, специфическими валторновыми арпеджио, красочными мелодическими эпизодами. Первая часть, Allegro con brio, — по существу диалог валторн и струнных, где средний напевный эпизод контрастирует с крайними частями, носящими ярко выраженный виртуозный характер. Adagio представляет собой лирический дуэт двух валторн, поддержанный мягким аккомпанементом квартета струнных. Радостные фанфары валторн лежат в основе рефрена финала, сочиненного в форме рондо:

22 Allegro
Валторны in Es





В Вене композитор пишет еще один секстет — для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов ми-бемоль мажор, а также серенаду для флейты, скрипки и альты ре мажор. Произведение это, хотя и связанное с развлекательным жанром, вместе с тем обнаруживает особую, бетховенскую инструментальную манеру.

Серенада состоит из семи частей. Она впечатляет благородством и свежестью музыки, богатством тематического материала. После вступления, выдержанного в пасторальных тонах, следует мелодичный менуэт с двумя эпизодами: в первом трио доминируют скрипка и альт, во втором — флейта. Третья часть — одно из первых бетховенских скерцо, которое заменяет обычный в серенадах XVIII века второй менуэт. Спокойная песенная тема четвертой части получает свое развитие в флейтовой, скрипичной и альтовой вариациях. Пятая часть, подобно третьей, носит изящный скерцозный характер. Благородное *Adagio* оттеняется темпераментным финалом в форме рондо, имеющем в качестве рефрена подвижную танцевальную тему.

Значительной вехой в творчестве для духовых инструментов Бетховена явился квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны ми-бемоль мажор, сочиненный в 1794—1796 годы и впервые исполненный 6 апреля 1797 года. По составу инструментов, форме и характеру изложения музыкального материала он перекликается со знаменитым квинтетом ми-бемоль мажор Моцарта. Но в бетховенском сочинении выступают уже отчетливо выраженные черты индивидуального стиля композитора.

Квинтет начинается величественным медленным вступлением *Grave*. Унисон духовых и фортепиано звучит сначала *piano*, а затем *forte*. В музыке изобилуют красочные арпеджированные пассажи и динамические контрасты. Сонатное *allegro* первой части строится на двух темах. Лирически-взволнованная тема главной партии проходит сначала у фортепиано, а затем у духовых инструментов, приобретая своеобразную тембровую окраску. Затем она развивается в имитациях. Побочная партия — песенно-полифонического плана. Разработка — бурная, динамическая.

Вторая часть, *Andante cantabile*, сочетает в себе сдержанную патетику и несколько грустную романсовую задумчивость. Многоголосные песенные *tutti* фортепиано и всех духовых противопоставляются ярким, украшенным мелизмами, покоряющим проникновенностью и красотой мелодии сольным эпизодам гобоя, фагота, фортепиано, а затем валторны. Автор умеет найти и подчерк-

нуть эмоциональную выразительность и индивидуальность каждого инструмента в отдельности. Быстрый финал в форме рондо — танцевальный и одновременно напевный. Общий характер музыки оптимистический, жизнеутверждающий²⁸.

После квинтета появляется трио для фортепиано, кларнета и виолончели си-бемоль мажор, а в 1800 году — одно из лучших сочинений композитора — септет для скрипки, альты, кларнета, валторны, фагота, виолончели и контрабаса ми-бемоль мажор.

Произведение состоит из шести частей. Одной из интереснейших и прониженнейших страниц музыки композитора является вторая часть, *Adagio*. Его отличает широкое развитие кантилены, динамические контрасты, глубина чувства, типичные для всего бетховенского инструментального творчества. Третья часть — менуэт, сменяющийся вариациями на нижнерейнскую народную песню «Рыбак, милый рыбак» в четвертой части. Обычный в дивертисментах XVIII века второй менуэт (пятая часть) заменяется здесь скерцо. Первая и последняя части написаны в форме сонатного *allegro*.

В том же году Бетховен сочинил сонату для валторны и фортепиано фа мажор. История этого сочинения такова. В апреле 1800 года Бетховен участвовал в одном из концертов знаменитого чешского валторниста Я. В. Штиха. Композитора поразило блестящее исполнительское мастерство валторниста. В необычайно короткий срок он написал сонату. На концерт, где исполнялось произведение, Бетховен принес по сути лишь эскиз сочинения. Партия валторны была записана, а партия фортепиано только обозначена точками. Бетховен сам исполнил фортепианную партию. Успех был громадный, и соната была повторена Штихом на следующий год²⁹.

По музыкально-образному содержанию сочинение примыкает к ранним фортепианным сонатам Бетховена. Его отличает четкая форма сонатного *allegro*, построенная на принципе контраста и его развития как между главной и побочной партиями, так и внутри отдельных тем. Цикл состоит из трех небольших частей. Соната лаконична по форме, что отличает многие произведения венских композиторов-классиков для духовых.

В основе музыкального содержания сонаты лежит мужественный и волевой мотив валторны, который звучит в начале первой

²⁸ Подобный состав привлек позднее также Римского-Корсакова. Речь идет о его квинтете для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота ми-бемоль мажор. Сочиняя его, композитор, очевидно, был знаком с квинтетом Бетховена, настолько похожи они по композиции, характеру изложения тематического материала. Изменен лишь состав инструментов ансамбля: вместо гобоя Римский-Корсаков включил флейту. «Первая часть квинтета *Allegro con brio*... вышла в бетховенско-классическом роде», — писал композитор («Летопись моей музыкальной жизни». М., 1955, с. 96).

²⁹ Ноты этого произведения появились в России уже в 1801 году — так быстро росла его популярность. См. об этом: Гинзбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2. М., 1957, с. 99.

части, *Allegro moderato*. На нем строятся все важные эпизоды произведения:



Главная партия контрастна: наряду с этим фанфарным возгласом имеется лирически-взволнованная мелодия, проходящая у фортепиано, а затем у валторны. Ей контрастирует короткая спокойно-созерцательная побочная тема. Заключительная партия утверждает основной образ сонаты. Разработка построена на столкновении героического мотива из главной партии и побочной темы. Волевые и решительные интонации занимают главное место в этом разделе.

Короткая медленная часть — траурный марш, образ мужественной скорби. Героический мотив первой части приобретает здесь характер скорбной патетики. Музыка третьей части, *Rondo*, исполнена светлого и радостного чувства. Грациозная тема рефрена, представляющая собой по сути трансформированный героический напев первой части, чередуется с двумя лирически-песенными эпизодами.

Если ранний венский период творчества композитора был насыщен большим количеством разнообразных камерно-инструментальных сочинений, то начиная с 1803 года Бетховен почти не обращается к музыке для духовых инструментов. Среди его сочинений последнего периода (1816—1827) — шесть вариаций для фортепиано в сопровождении (по желанию) флейты или скрипки на темы шотландских и одной австрийской песни и десять вариаций для того же состава на темы двух тирольских, шести шотландских и двух украинских народных песен. Сюда же относится переработанная в 1822—1824 годах «Союзная песня» для двух солистов и трехголосного хора с сопровождением шести духовых инструментов (два кларнета, два фагота и две валторны) на слова И. В. Гёте (она была сочинена в 1797 году). Интерес представляют сочиненные в 1812 году три квартета, или хорала, «Equale»³⁰ для четырех тромбонов (ре минор, ре мажор и си-бемоль мажор). Произведение написано для двух альтовых, тенорового и басового тромбонов и представляет собой три однотипных хорала, выдержанных в благородно-приподнятой и спокойной манере бетховенского письма.

Среди забытых или пропавших сочинений Бетховена также имеются произведения для духовых инструментов. Так, до нас дошел отрывок из квинтета для гобоя, трех валторн и фагота,

³⁰ *Equale* (лат.) — ровный, одинаковый.

написанный до 1800 года (издан в Майнце в 1954 году, завершен и отредактирован М. А. Цельнером). Не найден концерт для гобоя с оркестром фа мажор, сочиненный в 1793 году. Известно, что 23 ноября 1793 года рукопись была послана Бетховеном в Бонн. Гайдн, через посредство которого это делалось, выполнил поручение. Затем она находилась во владении некоего А. Диабелли. В настоящее время рукопись бесследно исчезла. Лишь один нотный лист с автографом композитора хранится в боннском доме-музее Бетховена. Вместе с тем, известный голландский флейтист и композитор Ари ван Лейвен недавно обнаружил в берлинской библиотеке рукопись сонаты для флейты и фортепиано си-бемоль мажор, заглавный лист которой написан рукой Бетховена. Это произведение приписывают великому композитору.

В чем же состоят особенности бетховенского стиля в камерно-инструментальных произведениях для духовых инструментов? Анализируя принципы музыкальной формы у Бетховена, В. В. Протопопов отмечает, что «среди более чем сорока сонатных произведений, относящихся к раннему периоду творчества Бетховена, нет двух одинаковых не только по форме главных партий, но по форме прочих разделов сонатного *allegro*»³¹. Однако разнообразие этих сочинений в отношении содержания и формы отнюдь не препятствует образованию определенных типов формы, сложившихся у Бетховена под влиянием унаследованных традиций и выработанных им самим закономерностей. Путь формирования собственно бетховенского стиля в камерной музыке для духовых состоял в том, что композитор постепенно отходил от традиционных многочастных циклических форм, присущих развлекательным бытовым жанрам (дивертисмент, серенада, сюита), и от общепринятых составов инструментов в сторону углубления содержания, приближения формы к сонатному циклу, наконец, к поискам новых комбинаций инструментов в ансамбле. Так, в раннем сочинении — октете ми-бемоль мажор — налицо традиционный состав ансамбля, а характер музыки в целом близок «галантному» стилю XVIII века. Однако по форме октет — это скорее соната для восьми духовых инструментов, трехчастный цикл (легкое сонатное *allegro*, изящный менуэт и жизнерадостное рондо). Переосмысление традиций весьма заметно в более позднем сочинении Бетховена — септете для скрипки, альты, кларнета, валторны, фагота, виолончели и контрабаса ми-бемоль мажор ор. 20. Хотя состав инструментов и количество частей типичны для дивертисмента, в то же время первая и последняя части, как указывалось, имеют форму сонатного *allegro*, а *Adagio* по своей значительности и глубине приближается к медленным частям и эпизодам сонат и симфоний молодого Бетховена. Богатство тем, благородство музыки произведения возвышают его над другими сочинениями композитора в этом жанре. В целом септет пред-

³¹ Протопопов Вл. Принципы сонатной формы Бетховена. М., 1970, с. 7.

ставляет собой переходную форму от дивертисмента к сонатному циклу.

Что касается исканий композитора в области тембров и их сочетаний, то он обнаружил здесь немало нового и интересного. Таковы ансамбли: два гобоя и английский рожок в трио; или кларнет с фаготом в знаменитых трех дуэтах; или, наконец, четыре тромбона в хоральном квартете. До Бетховена ансамблями с такими составами не писалось. Композитор стремится к сочетаниям духовых со струнными инструментами, и здесь ему удается найти необыкновенные тембровые краски. Пример тому — трио для фортепиано, кларнета и виолончели си-бемоль мажор.

Интересна тенденция Бетховена к переработке некоторых своих сочинений. При этом он находит более компактные составы духовых ансамблей, которые более ярко и просто доносят его музыкальные мысли и образы. Так, учитывая большой успех септета ми-бемоль мажор, композитор в 1802—1803 годы делает его переложение. Получилось как бы новое сочинение, которое числится в наследии как трио для фортепиано, кларнета (или скрипки) и виолончели под ор. 33 (вместо ор. 20). В эти же годы Бетховен делает еще одно переложение: ор. 41 он обозначает серенаду для флейты и фортепиано, возникшую как переложение серенады для флейты, скрипки и альты ре мажор. Будучи более доступными в исполнении, эти сочинения пользовались огромной популярностью уже при жизни композитора.

Слушая произведения Бетховена, невольно поражаешься тем необыкновенно высоким требованиям, которые предъявлялись к исполнителям того времени. Пример — его секстет для струнного квартета и двух валторн ми-бемоль мажор. Это сочинение, в котором две солирующие валторны противопоставлены звучанию струнных. Партии валторн необычайно виртуозны, они включают в себя не только труднейшие технические пассажи и яркие мелодические обороты, но и предельно высокие звуки. Не менее сложны в исполнительском отношении и другие сочинения для духовых. Несмотря на то что конструкции инструментов были далеко несовершенными, композитор не стеснясь поручал духовым труднейшие виртуозные партии, тем самым как бы подготавливая их к ответственной деятельности в своем оркестре.

Бетховен завершил становление состава классического оркестра, заложил основы большого симфонического оркестра, состав которого окончательно сформировался в эпоху Берлиоза, Гуно, Бизе, Вебера, Вагнера, Р. Штрауса. В группе деревянных духовых инструментов он окончательно утвердил кларнет. Таким образом, группа установилась в следующем составе: флейта, гобой, кларнет, фагот.

В медной духовой группе к валторнам и трубам Бетховен прибавил три тромбона, но сделал это очень осторожно, введя их только в некоторые свои симфонии. Они присутствуют в финале пятой симфонии, в четвертой и пятой частях шестой симфонии и

во второй и четвертой частях девятой. При этом в партитурах пятой и девятой симфоний их партии записаны под литаврами, а в шестой — над ними. В то же время композитор увеличил число валторн сначала от двух до трех (третья симфония), а затем до четырех (девятая симфония). Это привело к тому, что постепенно сформировался состав классического оркестра, который принято называть большим симфоническим оркестром. В медной духовой группе этого оркестра не хватало только тубы. Она была введена в оркестр несколько позже.

В области использования выразительных возможностей духовых инструментов Бетховен пошел значительно дальше своих современников.

Первая симфония (1800) уже отличается от большинства симфоний Гайдна и Моцарта своим составом. Два кларнета входят полноправными членами в группу деревянных духовых инструментов. До Бетховена кларнеты, как указывалось выше, лишь изредка встречались в симфонических партитурах, чаще всего заменяя гобой. Лишь в последних «Лондонских симфониях» Гайдна налицо полный состав деревянных духовых инструментов с двумя кларнетами; именно с этого состава начал Бетховен и впоследствии немало расширил его.

Роль духовых в первой симфонии очень велика. Для того времени она была даже слишком активной. Современные критики сравнивали первую симфонию с «духовой музыкой». Рецензент одной из лейпцигских газет писал: «Симфония отличается мастерством, новизной и богатством идей; только духовые инструменты применены слишком обильно, так что получилась скорее духовая музыка, нежели звучание полного симфонического оркестра»³². Это суждение несколько искажает подлинную роль духовых инструментов в первой симфонии. Речь должна идти не о количественном составе духовых, а о ярких контрастах струнной и духовой групп, которые удивляли слушателей своей новизной.

Во второй симфонии (1802) функции духовых инструментов значительно расширились. В ней применены в пределах одной мелодии смены духовых инструментов между собой или духовых со струнными, что придавало музыке блеск, «переливчатость» и разнообразие окраски.

Третья, «Героическая», симфония (1804) начинается собой новую эру в истории симфонической музыки XIX века. Она отличается от всех предшествующих сочинений своими масштабами, богатством мыслей и чувств, величием выраженных идей, огромным количеством тем и эпизодов. Духовым инструментам отводится здесь место, равное со струнными. Их участие в проведении основных тем и в их развитии, в тембровой и динамической характеристике отдельных образов настолько велико, что, очевидно, это и придало музыке необычайную красочность, дра-

³² Цит. по кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1977, с. 101.

матизм и эмоциональность. Фанфарная природа многих мотивов и тем симфонии уже располагает к участию духовых инструментов. Именно им надлежало передать решительный, героический характер основных образов, возникших не без влияния музыки Великой французской революции.

Духовые инструменты, исполнявшие отдельные ответственные эпизоды в симфонии, порою звучали необычно для первых слушателей. Так, проводивший репетицию симфонии известный в то время дирижер Ф. Рис не понял смелого новшества в первой части симфонии, где введен эпизод с диссонирующей валторной. Резкое, неблагоприятное звучание этого инструмента производило впечатление фальши. Дирижер, впервые проигрывая это место, воскликнул: «Проклятый валторнист! Неужели он не умеет считать? Ведь это звучит до гнусности фальшиво!». Бетховен рассердился и едва не дал Рису пощечину. Он долго не мог простить Рису его ошибку³³.

Огромная свобода в использовании духовых инструментов проявляется затем в пятой симфонии (1808). Ясность содержания и логичность развития идеи, предельная лаконичность и концентрированность формы определяют ее облик. Деревянные духовые инструменты участвуют во многих эпизодах, исполняя сольные мелодии, наполненные внутренним напряжением. Эта трактовка духовых открыла новый путь в раскрытии мужественных, драматических, динамичных образов. Ярко выведены в пятой симфонии и медные духовые инструменты. Сколько силы и энергии скрыто в небольшом эпизоде второй части, который исполняют валторны и трубы. Тема здесь построена на так называемом «золотом ходе» натуральных валторн. Монументальная оркестровка, с обилием медных духовых инструментов, придает необыкновенную пышность финалу. Ф. Энгельс, по его словам, услышал в финале «ликующие, трубные звуки свободы».

Широкое применение получили духовые инструменты в последующих симфониях, а также в увертюрах Бетховена. Композитор раскрыл подлинное понимание тембровых и виртуозных качеств флейты. Она впервые была употреблена им для выражения глубокой остроты и напряженности душевных переживаний. Это наблюдается в увертюре «Леонора № 3», в пятой, шестой и седьмой симфониях. В таких же выразительных рамках используется гобой.

Кларнет в первой симфонии был применен Бетховеном очень осторожно. Таковы были сложившиеся традиции. Композитор не поручил в ней кларнетам ответственных партий, чаще всего они поддерживают другие инструменты. Во второй симфонии значение кларнетов возрастает. Им поручаются уже отдельные сольные эпизоды. В дальнейшем кларнет становится полноправным членом группы деревянных духовых инструментов: Так, в пятой

³³ См. об этом там же, с. 165.

части шестой симфонии («Пение пастухов. Радостные благодарные чувства после грозы») Бетховен ввел определенное новшество. Он поручил пасторальные наигрыши не традиционному гобою, как это было принято до него, а кларнету. В медленной третьей части девятой симфонии кларнет, наряду со скрипками, исполняет вдохновеннейшие мелодии.

Драматизируются в бетховенском оркестре партии фагота, которому также поручаются сольные эпизоды, правда короткие, но яркие и выразительные. Примером может служить соло из второй части пятой симфонии.

Партии валторн очень красочны и эффектны. Наряду с лирическими мелодиями, валторны исполняют волевые, мужественные темы, так характерные для музыкального языка композитора в целом.

Героические качества трубы композитор использовал во многих произведениях. Один из примеров — фанфара трубы в увертюре «Леонора № 3». Этот простой мотив связан со светлыми и «справедливыми» образами оперы. Благородно, возвышенно и торжественно звучат трубы в финале девятой симфонии, утверждая тему радости, сливаясь с могучими голосами хора, солистов и оркестра.

Тромбоны в свой оркестр Бетховен ввел в оратории «Христос на Масличной горе». 5 апреля 1803 года утром в день концерта он вписал в партитуру оратории партии трех тромбонов. «Музыка оратории содержит несколько превосходных мест, — писал один из современников, — особенно хорошее впечатление произвела ария Серафима в сопровождении тромбонов»³⁴. Позднее, как указывалось выше, Бетховен ввел тромбоны в пятой, шестой и девятой симфониях.

Таким образом, на протяжении творческого пути изменялось отношение Бетховена к духовым инструментам. Начав сочинять для них с малых дивертисментных ансамблей, проведя их через различные составы камерно-инструментального жанра, композитор, наконец, совершенно по-новому, необычайно смело ввел духовые инструменты в свой симфонический оркестр.

Говоря о духовых инструментах в творчестве Бетховена, следует остановиться на одном из исполнителей сочинений композитора, знаменитом чешском валторнисте Яне Вацлаве Штихе (1746—1803), известном также как Джiovанни Пунто. Ученик известного дрезденского валторниста Антона Йозефа Гампеля, он был придворным музыкантом в Майнце, Париже, Вене и с огромным успехом гастролировал в качестве солиста-виртуоза по всей Европе. Особенный успех выпал на его долю во время выступлений в больших венских музыкальных «академиях», которые

³⁴ Цит. по кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 160.

на рубеже XVIII и XIX столетий пользовались в Австрии широкой популярностью. В одной из таких «академий», устроенной Штихом 18 апреля 1800 года в Вене, как указывалось выше, участвовал Бетховен. Он был восхищен великолепным исполнительским мастерством концертанта. Поэтому именно Штиху он посвятил единственное свое произведение для валторны — сонату ор. 17, которую оба они с успехом исполняли в последующих «академиях».

Творчество Штиха как композитора в основном посвящено валторне. Он написал 14 концертов, 24 квартета (валторна и струнные), 20 трио, много дуэтов, пьес, этюдов. Ему принадлежит «Школа игры на валторне» (1798).

Наиболее известным у нас является концерт Штиха для валторны с оркестром фа мажор. В нем чрезвычайно ярко представлены великолепные технические и выразительные качества валторны, что связано, несомненно, с высокими исполнительскими возможностями Штиха-виртуоза. Музыка концерта выдержана в классических традициях XVIII века. Основные темы первой части излагаются вначале в оркестре. Появление солиста впечатляет необычайной яркостью и стремительностью пассажей. Волевой, торжественной по характеру главной партии противопоставлена певучая песенная тема побочной, которая, развиваясь, приобретает виртуозное обрамление. Контраст виртуозного и мелодического начала ярко выражен в разработке и в каденции, завершающей часть.

Печальная, скорбная вторая часть наполнена широкой кантиленой в партии солиста. В среднем эпизоде появляются героико-трагические интонации, сурово и напряженно звучит оркестр. Произведение завершается блестящим бравурным финалом.

Значительный след в камерно-инструментальном жанре оставили ряд композиторов, работавших во второй половине XVIII — начале XIX века. Это прежде всего плеяда замечательных чешских композиторов. К ним относятся Антонио Розетти (1746—1792) — чешский композитор и дирижер (настоящее имя — Антонин Рёслер). В молодые годы он был священником, но выхлопотал у папы разрешение вернуться в мирскую жизнь и сделать музыкантом. Вначале он играл на контрабасе в эттингенской капелле (с 1773 года), а затем там же стал капельмейстером (с 1785 года). Последние три года служил придворным дирижером в Людвигслюсте.

Творчество Розетти обширно. Наряду с многочисленными операми, симфониями и различными камерно-инструментальными сочинениями, ему принадлежит ряд произведений для духовых инструментов. Среди них 4 концерта для флейты, 1 для гобоя, 4 для кларнета, 1 для фагота, 3 концерта для валторны, 2 для двух валторн и секстет для флейты, двух валторн и струнных инструментов.

Наибольшей популярностью у советских исполнителей пользуются концерты для валторны. Концерт для двух валторн с оркестром ми-бемоль мажор — яркий образец инструментального концертного жанра XVIII века. По мелодическому языку и форме он перекликается с сочинениями для духовых инструментов его современников — Гайдна и Моцарта. В первой части две экспозиции: для оркестра и для солирующих валторн. Музыка выдержана в лирико-драматическом плане. Главные темы мало контрастируют между собой. Драматургия концерта основана скорее на контрастной противоположности трех частей: сонатного *аллегро*, медленной средней части и рондообразного финала. Партии солирующих валторн красочны и виртуозны. Они построены на имитациях и подголосках. Причем, если первая валторна, в основном, проводит мелодическую линию, то вторая украшает ее затейливыми фигурами и эффектными пассажами. Завершает первую часть развернутая каденция двух солистов.

Торжественное вступление оркестра в начале средней части — «Романсе» — сменяется элегическим, бархатистым звучанием солирующих валторн. В инструментальной музыке XVIII века такое название частей еще не было общепринятым, оно стало широко распространенным лишь у романтиков в XIX век. Очевидно, автор хотел особенно подчеркнуть лирико-элегический характер второй части концерта, составляющей контраст крайним частям.

Задорная и стремительная основная тема финала, много раз повторяясь и чередуясь с лирико-песенными эпизодами, придает музыке яркий светлый колорит. Оба солиста стремятся как можно шире раскрыть богатейшие виртуозные и выразительные качества инструментов. Восходящие и нисходящие пассажи, трели, предельно высокие и низкие звуки, задушевные кантиленные фразы — все это придает третьей части красочность и блеск.

Современником венских классиков был и Леопольд Кожелух (1747—1818). Он жил сначала в Праге, а с 1778 года переехал в Вену, где после смерти Моцарта был назначен придворным композитором. Кожелух написал много опер, балетов, симфоний, инструментальных концертов и ансамблей. Широко известны его концерты с оркестром для гобоя, для кларнета (два) и для ф-гота.

Среди лучших композиторов того времени следует назвать Франтишка Крамаржа, или Кроммер-Крамаржа (1759—1831). Чешский скрипач и композитор, он с конца 1790-х годов служил в Вене придворным музыкантом, а после смерти Л. Кожелуха занял его место придворного музыканта и дирижера. Крамарж писал симфонии, инструментальные концерты, квинтеты, квартеты. Лучшими его сочинениями считаются сюиты для духовых инструментов, два концерта для гобоя, два концерта для кларнета с оркестром. По стилю музыка Крамаржа близка венским классикам. По форме и содержанию он также не вносит ничего

нового. В то же время его сочинения для духовых инструментов стоят на достаточно высоком художественном уровне.

К этой группе композиторов следует отнести Иоганна Непомука Гуммеля (1778—1837). Гуммель считается австрийским композитором и пианистом, хотя по национальности он был чехом. Главное место в его творчестве занимала фортепианная музыка. Для духовых инструментов им написаны известные у нас «Военный септет» для фортепиано, скрипки, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и трубы до мажор; септет для фортепиано, флейты, гобоя, валторны, альты, виолончели и контрабаса ре минор; Адажио и вариации для гобоя и фортепиано; концерт для трубы с оркестром ми-бемоль мажор. Последнее сочинение не было опубликовано при жизни композитора. В Лондоне в Британском музее сохранилась в одном экземпляре партитура с его автографом: «Концерт для трубы с клапанами, созданный И. Н. Гуммелем из Вены, композитором и главным дирижером князя Эстергази». В конце третьей части концерта рукой композитора помечено: «Окончил 8 декабря 1803 года, впервые исполнен в Генуе трубачом Вейдингером». Предполагается, что Гуммель написал этот концерт для застольной музыки князя Эстергази к новому 1804 году. Антон Вейдингер, как говорилось, был изобретателем клапанной трубы и первым исполнителем на ней. Стремясь привлечь интерес композиторов к своему новому инструменту, он много выступал в концертах. Так, в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» от 5 января 1803 года исполнитель был удостоен большой похвалы за искусное исполнение «славно написанного трио до мажор для фортепиано, скрипки и трубы Гуммелем из Вены». После успешного исполнения трио, которое осталось не напечатанным и забытым, композитор сочинил концерт для трубы с оркестром, в настоящее время ставший очень популярным.

По музыкальному языку и форме, по использованию мелодических и виртуозных возможностей инструментов сочинения Гуммеля перекликаются с произведениями Гайдна и Моцарта, хотя, разумеется, много уступают им по глубине музыкального содержания.

К наиболее интересным произведениям рассматриваемого периода относятся также концерты для трубы (кларино) чешского композитора Франтишка Рихтера (1709—1789) и отца В. А. Моцарта — Леопольда Моцарта (1719—1787); концерты для альтового тромбона австрийских композиторов Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1736—1809) и Георга Кристофа Вагензейля (1715—1777).

ИСКУССТВО ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В XIX И НАЧАЛЕ XX ВЕКАГлава 1. Духовые инструменты в творчестве
композиторов-романтиков

XIX век характеризуется мощным подъемом производительных сил, ломкой феодальных отношений, утверждением и бурным развитием капитализма. Это эпоха буржуазных революций и национально-освободительных войн.

XIX век дал миру крупных ученых и философов, великих писателей и художников, артистов и музыкантов. Оперная, симфоническая, камерная инструментальная и вокальная музыка достигла величайших высот в своем развитии. Возникли новые жанры оркестровой и камерной музыки.

В историю европейской музыки XIX век вошел как век романтизма. Он был порожден, с одной стороны, борьбой народных масс против феодализма и национального гнета, вдохновленной идеями Великой французской революции, с другой стороны, — разочарованием широких слоев общества в результатах этой революции. Отсюда сосуществование в романтическом искусстве революционной страстности, героической патетики и — мотивов одиночества и неудовлетворенности окружающей жизнью. В творчестве передовых композиторов-романтиков получили воплощение демократические и патриотические темы. Ярко проявился интерес к народной жизни, национальной культуре, историческому прошлому, к народным сказаниям и песням.

Романтикам было свойственно стремление к программности высказывания в музыке, к картинности, красочной изобразительности. Наряду с этим, обостренное внимание к внутреннему миру, психологии человека, поиски средств для воплощения противоречивого образа романтического героя, состоящего в разладе с миром, в котором он живет, и с самим собой, привели к огромным новаторским достижениям в области гармонии, инструментовки, музыкальной формы.

Композиторы-романтики расцвели симфонический оркестр яркими тембровыми красками отдельных духовых инструментов, придали ему необыкновенную красочность звучания и поистине блестящий колорит. Они сумели найти совершенно новый мир

оркестровых эффектов в звучании давно уже известных инструментов, найти более впечатляющие их тембровые сочетания. Унаследовав все лучшее, что было в классическом оркестре, романтики довели до небывалой мощи бехтовенские tutti, резко обострили контрасты forte и piano. Они ввели в оркестр ряд новых инструментов. Утвердили постоянный состав так называемого большого симфонического оркестра.

Классический оркестр Бетховена уже имел квартет валторн и три тромбона. Композиторы-романтики, взяв за основу этот состав, начали смело экспериментировать. Они использовали в своих партитурах все виды духовых инструментов: малую флейту, английский рожок, малый кларнет, бас-кларнет, контрафагот. Натуральные трубы получили в помощники два хроматических корнета. К середине XIX века в оркестр вошла туба. Таким образом, композиторы-романтики по существу установили современный состав большого симфонического оркестра. И если Берлиоз и Вагнер увеличили состав духовых и довели его в симфоническом оркестре до грандиозных размеров, то последующие композиторы за основу взяли все-таки классический тип, хотя, разумеется, оркестровое новаторство Берлиоза и Вагнера оказало большое воздействие на всю оркестровую музыку конца XIX—XX века.

Представителями раннего романтизма являются Шуберт, Гофман, Вебер, Шпор, Россини и другие. Во второй четверти XIX столетия выдвигается следующее поколение композиторов-романтиков: Шопен, Мендельсон, Шуман, Вагнер, Лист, Берлиоз, Мейербер и другие. Традиции романтизма нашли преломление в музыке Брамса, Брукнера, Франка, Р. Штрауса, Вольфа.

Новый расцвет музыкального творчества был, несомненно, связан с высоким уровнем исполнительской культуры в странах Западной Европы. Появились превосходные оркестры, оперные и хоровые коллективы, а вместе с ними — и выдающиеся дирижеры, вокалисты и инструменталисты.

Духовые инструменты в XIX веке претерпели огромные конструктивные изменения, появились новые, хроматические медные духовые инструменты, усовершенствовались деревянные и возник ряд до той поры неизвестных их видов.

Огромное влияние на развитие духового исполнительского искусства, обогащение репертуара, расширение выразительных и технических возможностей инструментов, а также на улучшение их конструкций оказало творчество немецкого композитора Карла Марии Вебера (1786—1826). Он вошел в историю музыки, в первую очередь, как создатель немецкой романтической оперы. Инструментальные сочинения композитора дали начало жанру яркой, красочной романтической концертной пьесы, и среди них главное место принадлежит произведениям для солирующих кларнета, фагота и валторны.

Духовые инструменты в оперном оркестре Вебера приобрели

известную самостоятельность. Они, прежде всего, определили изобразительную силу, живописность оркестровки. Каждая деталь сценического действия, будь то жуткие призраки, мерцающие огоньки, дикая буря, бушующее пламя и т. д., находит характеристику в оркестре. Так, например, в опере «Волшебный стрелок», в сцене дьявольской охоты, композитор передает лай собак резко диссонирующим сочетанием аккордов у валторн и фаготов. В живописных романтических образах сцены в Волчьем ущелье он также находит новые изобразительные качества духовых инструментов.

Вебер чрезвычайно интересно использовал кларнет. Каждый из регистров этого инструмента имеет свое, специфическое по эмоциональному восприятию звучание, и Вебер первым из композиторов-романтиков обратил на это внимание. Он раскрыл и подчеркнул выразительные качества низкого регистра кларнета — регистра шалюмо, хотя и ранее композиторы использовали звуки этого регистра. Так, в опере «Волшебный стрелок» Вебер применяет нижние звуки кларнета для обрисовки черного охотника Самьэля. Лейтмотив Самьэля зловеще звучит в сцене Волчьего ущелья, а также в увертюре к опере. Вводя лейтмотив в увертюру, композитор добивается яркого эффекта: он поручает тихую

24 [Molto vivace]

Кларнеты in B

Фагот I

Скрипки I

Скрипки II

Альты

Вiolончели

Контрабасы

p

Solo

p

p dolce

fp

fp

pizz.

pizz.

arco

низкую терцию кларнетам на фоне дрожащих звуков струнных инструментов после спокойной, идиллической игры валторн, передающих звучание лесных рогов. Такой контраст в музыке создает впечатление вторжения чего-то жуткого, мрачного, таинственного и вместе с тем отражает основной драматический конфликт всего произведения (столкновение светлых и темных сил, добра и зла). По существу это одна из первых в оперной музыке попыток охарактеризовать действующее лицо определенным тембром инструмента (см. пример 24).

В сцене Волчьего ущелья имеются и другие яркие тембровые зарисовки образов, выполненные посредством индивидуализации тембров тех или иных духовых инструментов. Флейты здесь пронзительно высокие, тромбоны — низкие, мрачные. До этого яркие, фанфарные валторны играют теперь таинственные стаккатные мотивы. Все это было очень ново для инструментовки того времени.

Большое внимание к раскрытию тембровых возможностей духовых инструментов проявляется и в других операх Вебера. Например, в опере «Оберон» посредством восходящих лучезарных звуков трубы композитор создает впечатление как бы выглянувшего из-за туч солнца после пронесшейся бури.



Кроме того, как указывалось выше, Вебер не стеснялся использовать крайние регистры духовых инструментов. Так, в опере «Эврианта», в сцене, изображающей покинутую в пустыне Эврианту, он поручает солирующему фаготу партию, написанную в самом верхнем для того времени отрезке диапазона. Тембровое своеобразие звучания инструмента в этом регистре помогло композитору выразить в этом монологе жалобу, глубокую печаль одинокого, покинутого человека:



Оркестровка Вебера, его великолепное использование духовых инструментов оказали заметное влияние на симфоническую

музыку XIX века. Многие программные сочинения, связанные с воплощением образов демонической фантастики («Шабаш ведьм» Берлиоза, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и другие), идут от веберовского «Волчьего ущелья».

Не меньшую роль в развитии инструментальной музыки XIX века сыграли концертные пьесы для кларнета, фагота и валторны Вебера. В творчестве композитора сочинения для духовых инструментов занимают значительное место. Как и фортепианные сонаты, они относятся к числу его ярких виртуозных опусов. Их отличие от концертов для духовых инструментов венских классиков заключается в красочности колорита, яркости сопоставления тем, модуляционной свободе, блестящей концертности стиля.

Большая часть сочинений Вебера для духовых написана в 1811 году и относится к раннему периоду творчества. В 1810—1813 годы Вебер много концертировал. Он поочередно выступал в Мангейме, Дармштадте, Франкфурте, Мюнхене, Берлине и других городах в качестве пианиста и оперного дирижера, его выступления проходили с неизменным успехом. Не случайно в разнообразном инструментальном наследии композитора имеется только один струнный квартет. Вебера мало привлекала музыка интимного, интеллектуально-сосредоточенного плана. Его творческую фантазию увлекала концертность в широком смысле слова, эмоциональная приподнятость, эффектная контрастность музыки, способные вызвать мгновенный отклик у аудитории. Возникшие в эти годы концертные сочинения для кларнета и фагота во многом связаны с музыкально-исполнительской деятельностью Вебера и его стремлением завоевать популярность у слушателей. В 1811 году, например, он приехал в Мюнхен, где ставилась его опера «Абу Гасан». Чтобы заранее расположить публику к себе, Вебер дал авторский концерт, который состоялся 5 апреля. Необычайный успех имело исполненное в нем концертно для кларнета с оркестром, которое сыграл знаменитый кларнетист того времени, солист придворной капеллы Генрих Берман. Великолепные виртуозные данные этого музыканта, тонкая нюансировка и красота звука способствовали успеху произведения. Вебер был восхищен виртуозным мастерством солиста. Этот концерт положил начало крепкой дружбе между композитором и исполнителем и способствовал появлению ряда великолепных сочинений для кларнета. Премьера оперы «Абу Гасан», разумеется, была принята горячо.

По заказу кюрфюрста Баварии Вебер написал два концерта для кларнета с оркестром. Первый, фа минор, был окончен 17 мая и с огромным успехом исполнен Г. Берманом 13 июня. Второй, ми-бемоль мажор, завершён 17 июня и впервые сыгран 7 августа. Таким образом, в течение короткого времени появились два великолепных концерта для кларнета, которые до сих пор составляют «золотой фонд» классического репертуара.

Особенно широко, с поистине романтическим размахом использованы все регистры инструмента, его богатейшие выразительные и технические качества во втором концерте. Очевидно, Г. Берман сумел познакомить композитора со многими секретами, которые таил в себе современный ему кларнет.

Концерт состоит из трех частей. Первая часть — сонатное *allegro* с двойной экспозицией. Главная партия складывается из трех элементов: героического, лирически-взволнованного и нежно-певучего. Здесь имеется масса технических моментов, связанных с большими скачками, пассажами в стаккато, всевозможными акцентами и т. д. Побочная партия, небольшая по размерам, не содержит в себе контраста к главной. Линия ее развития — от мягкого лирического настроения через скерцозность к некоторой приподнятости и героичности. Заключительная партия — образец веберовского «вечного движения», стремительный и блестящий фейерверк звуков:

27 [Allegro (♩=108)]
Кларнет in B

Разработка построена на основной теме. В ней царит приподнятое, героическое настроение. В разработку включен эпизод в отдаленной тональности. Он построен на двух темах — широкой, мужественной и нежной, хрупкой. В репризе нет каких-либо существенных изменений. Кода носит виртуозный характер.

Великолепна по музыке вторая часть — «Романс». Средний эпизод его представляет собой яркий, оперного плана речитатив, который является кульминацией всей части. Крайние разделы отличаются печальной сосредоточенностью настроения и спокойствием движения. Финал написан в форме рондо и выдержан в ритме блестящего концертного полонеза, широко распространенно в музыке того времени. Рефрен изящный, четко синкопированный. Четыре эпизода весьма красочны и различны между собой по характеру. Завершается концерт потоком виртуозных кларнетовых пассажей.

Для этого полюбившегося ему инструмента Вебер несколько

ранее двух концертов сочинил вариации для кларнета и фортепиано си-бемоль мажор (1811), посвятив их Г. Берману. В 1816 году появился Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано ми-бемоль мажор, посвященный другому известному в то время исполнителю и усовершенствователю конструкций инструмента И. С. Хермшtedту. К 1815 году относится квинтет для кларнета и струнного квартета ми-бемоль мажор.

Несомненным вкладом в развитие исполнительства на фаготе являются два сочинения Вебера для этого инструмента: концерт фа мажор (1811), Анданте и Венгерское рондо (1813). Звучанию фагота в них придан широкий романтический размах; использованы самые крайние регистры инструмента; виртуозные пассажи, исполняемые *staccato* и *legato*, придают музыке концертность и блеск.

Концерт для фагота с оркестром фа мажор состоит из трех частей. Первая часть, бодрая и патетически приподнятая по характеру, имеет двойную экспозицию. Главная партия носит подчеркнуто маршеобразный характер. Контрастом ей служит лирическая побочная. Связующая и заключительная темы проникнуты виртуозными элементами и утверждают общий приподнято-романтический характер экспозиции. В разработке господствуют решительные волевые интонации. Реприза несколько укорочена.

Вторая часть — образец сосредоточенного, классического *Adagio*. Неторопливо льющаяся мелодия фагота изобилует в среднем разделе многочисленными распевными фигурациями, которые придают музыке характер драматического монолога. Финал, написанный в форме рондо, полон задора и искрящегося юмора. Рефрен состоит из двух элементов: первый — отрывистый, насмешливый, второй — плавный, напевный. Чередуясь с лирическими эпизодами, рефрен не только звучит в своем основном виде, но и постоянно изменяется, приобретая новые, порой забавные, юмористические оттенки.

Одним из труднейших сочинений Вебера является концертно для валторны с оркестром ми минор (1815). Даже в наше время мало кому из валторнистов удастся сыграть эту пьесу без достаточно ощутимых промахов. Виртуозные и выразительные возможности инструмента здесь использованы всеобъемлюще.

Концертно представляет собой одночастное сочинение. После вступительных аккордов оркестра звучит протяжная, песенная тема валторны, на основе которой построены идущие далее разнохарактерные вариации. *Adagio* — это каденция солиста. Композитор применяет в ней популярный в те времена прием: музыкант одновременно исполняет два звука — один извлекает на валторне, а другой поет голосом. И если ему удается точно интонировать терцию, квинту или какой-либо другой интервал, но обязательно входящий в натуральный звукоряд, то слышится звучание целого аккорда:



Завершает концертно изящный, искрящийся весельем виртуозный финал.

Перу Вебера принадлежит «Romanza siciliana» для флейты и фортепиано соль минор (1805) и трио для фортепиано, флейты и виолончели (1819). Композитор написал несколько сочинений для ансамбля трубачей. Среди них Туш для 20 труб (1806), «Марш vivace» для 10 труб (1826) и другие.

Во всех сочинениях для солирующих духовых инструментов композитор сумел найти и подчеркнуть новые исполнительские возможности в области звука, динамики, техники. Поэтому произведения Вебера стали в наши дни поистине «настойной книгой» каждого кларнетиста, фаготиста и валторниста.

К представителям немецкой романтической школы относится Людвиг Шпор (1784—1859). Он был скрипачом, композитором и дирижером. Как дирижер Шпор известен тем, что первым начал дирижировать палочкой. Как скрипач он стал основоположником немецкой романтической скрипичной школы. Шпор — автор многих опер, симфоний и инструментальных сочинений. Ему принадлежат квинтет для фортепиано и духовых инструментов, Adagio для фагота и фортепиано, четыре концерта для кларнета с оркестром. Концерты пользуются популярностью в педагогической практике и отличаются виртуозностью, присущей немецким романтикам, мечтательностью образов, иногда переходящей в сентиментальность.

В многообразном по охвату жанров и по диапазону образов, мыслей наследии Франца Шуберта (1797—1828) духовым инструментам отведено незначительное место. В первую очередь это октет для кларнета, фагота, валторны и струнного квинтета фа мажор (1824). Он представляет собой романтизированный образец инструментального дивертисмента XVIII века. В нем чувствуется близость к мелодике песен и танцев Вены.

В излюбленном классиками жанре написано и другое сочинение — Интродукция и тема с вариациями для флейты и фортепиано. Жанр вариаций на определенную тему был широко популярен в начале XIX века. Каждый исполнитель-концертант имел в своем репертуаре разного рода вариации и фантазии. Часто эти произведения носили поверхностный характер и преследовали цели скорее технического украшения. Поэтому так интересно сочинение в этом жанре для флейты Шуберта.

Интродукция и тема с вариациями несет в себе лучшие черты романтической инструментальной пьесы. Здесь и яркие музыкальные темы, и блеск, виртуозность в развитии тематического материала. Сочинение начинается небольшой интродукцией в полифоническом стиле, которая приводит к изложению темы:



Далее следуют семь вариаций: флейта и фортепиано то поочередно занимают ведущее место, то сливаются в лирическом дуэте, то демонстрируют свою виртуозность и т. д. В последней, седьмой вариации оба инструмента выступают в героическом мажорном марше. Партия флейты в этом сочинении отличается сложностью исполнительской техники, однако в отношении диапазона инструмента не выходит за рамки двух с половиной октав.

Ряд интересных сочинений для духовых инструментов содержится в творчестве другого выдающегося немецкого композитора Роберта Шумана (1810—1856). Его творчество принадлежит к наиболее ярким страницам в истории музыкального романтизма. Шуманом написаны концертные пьесы для кларнета, гобоя и валторны. И все они относятся к 1849 году.

Одним из ярчайших проявлений подлинно концертного романтического стиля является Концертштюк для четырех валторн с оркестром фа мажор. История создания его такова. В 1848—1849 годах в Германии происходили огромные по своему значению революционные события. Шуман, стоявший вне политической борьбы, мыслями и душой был на стороне восставших. Его творческим откликом на вооруженное восстание в Дрездене в мае 1849 года явилось сочинение ряда произведений. «Я не смог найти лучшего выхода для своего возбуждения — они написаны буквально в пламенном порыве...», — говорил композитор³⁵. Концертштюк принадлежит к их числу. Романтический порыв, скорбная лирика, радость и ликование сочетаются в этом замечательном произведении. Для выражения больших чувств и эмоций композитору недостаточно было звучности одной валторны, и он, отлично знавший и любивший этот инструмент, выводит за рамки оркестра всю валторновую группу. «Нет ничего прекраснее применения валторны „полным квартетом“, — писал Д. Рогаль-Левицкий, — в эту минуту в оркестре распространяется в полном смысле этого слова море чарующих звуков, преисполненных вдохновенной красоты и благородства»³⁶.

Первая часть начинается призывным возгласом солирующих

³⁵ Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964, с. 514.

³⁶ Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр, т. 2. М., 1953, с. 59.

валторн. Этот мотив становится главным элементом в композиции части.

30 *Sehr lebhaft*

Валторны in F

Патетически-приподнято звучит оркестр, продолжая эту тему, взволнованно и напряженно поют валторны. В первой части нет контрастных образов. Темы дополняют и развивают друг друга. В музыке господствует стихия острых ритмов, длительных ритмических нарастаний.

Ярким контрастом первой части является *Romanze*. Печально звучат солирующие валторны. Небольшое просветление в средней части сменяется отголосками первой темы. Финал наступает внезапно: тревожные реплики труб в оркестре прерываются сверкающими, взлетными фразами валторн. Общее настроение музыки приподнятое. Virtuозные пассажи и стремительные фигурации валторн, подкрепленные мощным звучанием оркестра, создают картину народного ликования.

Adagio и *Allegro* для фортепиано и валторны содержит, как и Концертштюк, огромные технические трудности. Это стройное и целостное по содержанию и форме сочинение. Мелодии широкого дыхания придают ему романтическую увлекательность и эмоциональный размах. Для произведения характерно сквозное развитие, отсутствие контрастных тем внутри отдельных частей. *Adagio* вводит в мир величавой лирики. Певучий голос валторны соревнуется с фортепиано, которое имитирует и дополняет богатую мелодическую линию.

31 *Langsam, mit innigem Ausdruck*
Валторна in F

Внезапно начинается *Allegro*. Мгновенные взлеты и падения в партии валторны придают музыке настроение романтической приподнятости, порыва. Несколько тревожный характер среднего эпизода не противопоставляется основному настроению части, которая в целом проникнута жизнеутверждающими, светлыми чувствами.

К лучшим страницам творчества Шумана относятся «Три романса» для фортепиано и гобоя, «Фантастические пьесы» для фортепиано и кларнета, четыре «Сказочных рассказа» для фортепиано и кларнета — романтические пьесы с чертами программности. Довольно необычным составом характеризуется *Andante* с вариациями для двух фортепиано, двух виолончелей и валторны.

Произведения Шумана занимают видное место в репертуаре советских исполнителей. Концертино для четырех валторн, *Adagio* и *Allegro* до сих пор считаются труднейшими произведениями валторнового репертуара. Но не только романтическая эмоциональность, наполняющая эти сочинения, требует от исполнителя высокого мастерства владения звуком. Шуман любил пользоваться предельно верхними нотами валторны. И если в *Adagio* и *Allegro* применено только *до* третьей октавы (на валторне в строе *фа*), то в Концертштюке в местах кульминационных взлетов дважды встречается *ми* третьей октавы. Из-за такого рода трудностей музыка эта редко звучит в наше время.

Творчество Джоаккино Россини (1792—1868) для духовых инструментов мало известно музыкантам. Тем не менее оно представляет значительный интерес, не только демонстрируя высокое профессиональное знание духовых инструментов, но и воплощая тот непревзойденный дух жизнерадостности и оптимизма, которые столь характерны для всей музыки композитора. Будучи оперным мастером, Россини сумел создать блестящую и темпераментную оркестровку с интересным и ценным использованием в ней духовых. Во-первых, ему свойственно было правило не затемнять солирующих духовых аккомпанирующими инструментами сходного тембра. Это один из способов сохранить яркость и блеск оркестровки. Во-вторых, частое применение композитором быстро повторяющихся звуков и различных мелодических украшений приводило к красочному оркестровому колориту и к необыкновенной подвижности партий духовых инструментов. Таковы, например, стремительный аккомпанемент начальных фраз в арии Фигаро из «Севильского цирюльника» или «воздушные» фразы двух кларнетов в квинтете из последнего действия той же оперы, приводимые ниже (см. пример 32).

Отец композитора, занимая должность городского трубача, играл в местном театре на трубе и валторне. С детства Россини сам неплохо играл на трубе, слышал игру на духовых инструментах и хорошо знал их специфику. Поэтому в дальнейшем он так смело использовал их в своих сочинениях. В шестнадцать лет, будучи учеником музыкального лицея в Болонье, Россини написал

пьесы для трубы и других духовых инструментов. К 1809 году относятся его вариации для кларнета с оркестром.

Перу композитора принадлежат также Тема с вариациями для квартета духовых инструментов и четыре квартета для флейты, кларнета, валторны и фагота. Эти произведения — яркий образец проникновения вокально-оперных принципов музыкального мышления в камерно-инструментальную сферу. Нескончаемый поток пленительных мелодий, то лирико-задушевных, то блестящих и искрометных, заполняют инструментальную фактуру. Духовые инструменты представлены в ансамблях с полной свободой в раскрытии своих мелодических и виртуозных качеств.

Непринужденное остроумие отличает, например, музыку квартета № 3 для флейты, кларнета, фагота и валторны фа мажор. Задушевная песенная тема у валторны начинает первую часть. На появляющемся затем остинатном мотиве фагота задорно звучат незамысловатые пассажи флейты. Тембровый блеск и воздушная прозрачность звучания характерны для идущих после этого сольных эпизодов всех инструментов, которые как бы соревнуются между собой в изяществе и виртуозности. Разработка основана на развитии главной темы.

Вторая часть написана в пасторальных тонах. Финал полон чисто rossiniевской мелодической щедрости, живости и темперамента. Он построен на чередовании блестящих инструментальных соло, написанных в острых танцевальных ритмах.

К лучшим сочинениям концертного репертуара следует отнести Прелюдию и тему с вариациями для валторны с фортепиано фа мажор, «Фантастическое рондо» для валторны с фортепиано и «Фанфары» для квартета валторн.

Прелюдия и тема с вариациями для валторны с фортепиано имеет небольшое фортепианное вступление героического характера. На фоне арпеджированного аккомпанемента звучит широкая лирическая мелодия валторны. Постепенно развиваясь, она приобретает новое настроение. В нее проникают элементы изящества и танцевальности.

Бурный монолог фортепиано знаменует собой начало второго раздела сочинения — темы с вариациями. Тема носит веселый и несколько шуточный характер. Она предстает далее то как задумчивый монолог, то как золотистый фейерверк звуков.

Благородное звучание четырех солирующих валторн широко использовалось многими композиторами (например, Шуманом). Россини создал для квартета валторн живописную музыкальную картину сельского быта. «Фанфары» написаны в форме рондо. На призывный и торжественный сигнал одной валторны отвечает стройный ансамбль. Тот же призыв звучит вновь, но уже у всех четырех валторн. Начинается праздник. Задорные попевки по очереди вступающих валторн передают настроение оживления, веселья. В одном из эпизодов слышится отдаленное звучание охотничьих рогов. Пьеса заканчивается своеобразным динамическим эффектом: приглушенные вначале фанфары валторн, постепенно приближаясь, звучат радостно и празднично.

Гектор Берлиоз (1803—1869) вошел в историю музыки как один из передовых художников-романтиков, создатель романтической программной симфонии и нового, обладающего огромными выразительными и живописными возможностями оркестра. В своих грандиозных симфониях и ораториях он обращался к громадным оркестровым составам, которых до него не знал ни один композитор. Применение совершенно новых оркестровых средств выражения было связано с романтической программностью его сочинений. Блестящий мастер оркестра, в совершенстве владевший композиторской техникой, Берлиоз дерзко шел наперекор установленным до него правилам.

Композитор значительно расширил классический состав симфонического оркестра, введя в него новые инструменты. Среди духовых это английский рожок, кларнет в строе *ми-бемоль*, офиклеид.

Продолжая использовать в своих партитурах натуральные трубы, Берлиоз присоединил к ним вентильные корнеты, сочетая таким образом яркое и мощное звучание первых с хроматической подвижностью вторых.

Берлиоз закрепил и поныне существующий состав меди с тремя тромбонами, придав ему огромное смысловое значение. Он обращался с деревянными и медными духовыми инструментами с той же свободой и смелостью, с какой раньше допускалось пользоваться только струнными.

Оркестрово-тембровый элемент играл у Берлиоза ведущую роль в создании образа. Композитор мыслил тембрально. Его темы зарождались в неразрывной связи не только с мелодией и гармонией, но и с не менее конкретными и ярко индивидуальными инструментами. Каждой оркестровой группе, каждой партии внутри группы он придавал самостоятельную роль. Берлиоз развил и сформировал в своем оркестре принцип «драматургии тембров».

Оркестр Берлиоза отличается огромной детализацией и тонкостью тембровой нюансировки. Сохранив за струнными ведущую роль, композитор широко обогатил звучание отдельных духовых

инструментов. Каждый тембр стал у него носителем определенно-го образа. Например, кларнет-пикколо (в строе *ми-бемоль*) передает иронию и гротеск в финале «Фантастической симфонии» («Сон в ночь шабаша»): герой наблюдает картину собственных похорон, на которые собрались ведьмы и прочая нечисть; в образе ведьмы появляется возлюбленная героя; ее тема, исполняемая малым кларнетом, теряет свой благородный характер, передавая вульгарность и пошлость ее облика.

Английский рожок в этой симфонии великолепно использован в пасторальном плане, а также для выражения меланхолии и страсти; фагот ассоциируется с мрачно-трагическим образом.

Нередко инструменты, ранее имевшие второстепенные функции, в партитурах Берлиоза получают самостоятельные партии, проводят сольные эпизоды. Так, тромбону было отведено выразительное соло в «Надгробной речи» из «Траурно-триумфальной симфонии»:

33

[Adagio non tanto]
quasi Recitativ

Это соло, по мнению автора, «с поразительным талантом» играл тромбонист Диеппо³⁷.

Берлиоз значительно расширил количественный состав исполнителей в своем оркестре. Он довел его до ста с лишним человек. Композитор стремился к тому, чтобы оркестр мог звучать на улицах, в огромных залах и быть доступным восприятию широкой демократической аудитории. В таком плане, например, была задумана «Траурно-триумфальная симфония» (1840) для духового оркестра огромного состава, посвященная памяти погибших в июльские дни 1830 года. По желанию в финале к духовому составу могут быть присоединены симфонический оркестр и хор.

Берлиоз был не только видным композитором, он был известен как дирижер и музыкальный критик. Интересны его высказыва-

³⁷ Берлиоз Гектор. Мемуары. М., 1967, с. 478.

ния, связанные с исполнением на духовых инструментах. Еще в детские годы, вспоминал Берлиоз в «Мемуарах»,³⁸ он познакомился с флейтой, на которой учился играть по пособию известного французского флейтиста Ф. Девьена. Одним из первых его композиторских опытов был квинтет для флейты, двух скрипок, альты и баса. В юношеские годы Берлиоз некоторое время был учителем по сольфеджио, флейте и гитаре, а затем пытался получить место флейтиста в театре. Знание инструмента (в «Мемуарах» есть описание конструкции новой флейты), практические навыки игры на нем, интерес к духовым в целом, несомненно, сказались на свободном и широком использовании их в симфоническом оркестре. Нововведения Берлиоза в этой области оставили значительный след в истории музыки и послужили основой для современной нам инструментовки, нашедшей многих последователей.

Одним из них был Рихард Вагнер (1813—1883). Он вошел в историю как великий реформатор оперы. Его стремления были направлены на полный синтез музыки и драмы. В основе драматургии вагнеровских опер лежал принцип непрерывного развертывания музыки, осуществленный путем симфонизации оперы и введения системы лейтмотивов. Оркестр Вагнера явился величайшим завоеванием музыкальной культуры XIX века.

Новые задачи, возложенные на оркестр, потребовали и новых приемов письма. Вагнер еще более, чем Берлиоз, увеличил количественный состав оркестра. Он по существу сделал нормой то, что до него было лишь редким исключением: тройной состав деревянных духовых, а в «Кольце нибелунга» он применил и четверной состав. В области использования меди Вагнер переступил границы принятого. В названной опере он присоединил к группе медных духовых инструментов квартет валторновых труб («вагнеровских труб»), басовую трубу, специально сконструированные по его просьбе, контрабасовый тромбон и другие. Количество труб у Вагнера в марше рыцарей из оперы «Тангейзер» доведено до двенадцати. В партитурах композитора (впервые в опере «Летучий голландец») появляется туба, которая заменила офиклеид. Особенно яркая партия тубы имеется в опере «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Такое увеличение состава оркестра, привнесение в него новых духовых инструментов, по грандиозности и блеску звучания превзошло все, что было до Вагнера. Партии духовых инструментов расширились и обогатились. Это привело к богатству красок, к тембровому разнообразию и бархатной мягкости звучания оркестра даже при максимальном *fortissimo*.

Вагнер был первым, кто придал медным духовым мелодическую функцию. Дело в том, что композитор шире всех применял в своих партитурах уже существовавшие тогда хроматические инструменты. Активное использование им звучания валторн и труб

³⁸ Берлиоз Гектор, с. 31.

новых конструкций, их выразительных возможностей в корне изменило их роль в оркестре. Таков мощный унисон трех труб и трех тромбонов в репризе увертюры «Тангейзера» или унисона меди на подвижном гармоническом фоне струнных в «Полете валькирий» и «Заклинании огня» из «Кольца нибелунга» и т. д. Особенным блеском и великолепием в произведениях Вагнера поражает труба. Ей поручаются большие распевные соло. Примером может служить вступление к опере «Лоэнгрин», где первая труба, при гармоническом сопровождении второй и третьей, излагает широко и взволнованную тему.

34 *Langsam*
Трубы in D

The musical score is for three trumpets in D major, marked 'Langsam'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with dynamics from piano (p) to fortissimo (f) and the instruction 'sehr gehalten'. The second system continues the melody with triplets and dynamics from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp), including 'dim.' markings.

Прибегая в операх к лейтмотивам, Вагнер широко использовал и лейттемы. Солирующие духовые инструменты оркестра участвуют в характеристике действующих лиц, отвлеченных идей, сил природы. Посредством лейттемпов композитор выражал чувства героев, их страсти и страдания. Например, Эльзе, героине оперы «Лоэнгрин», сопутствует мягкое звучание деревянных духовых; появление короля Генриха сопровождается трубами и тромбонem. В музыкальной характеристике Лоэнгрин-рыцаря значительная роль отведена трубам.

Вагнер любил смешивать тембры и поэтому соединял различные инструменты, поручая им играть то в унисон, то в октаву, противопоставлял одно сочетание другому, благодаря чему оркестр приобретал необычайную выразительность и красочность. Смешивая звучание трех основных групп оркестра — струнных, дерева и меди, Вагнер добивался гибкой, пластичной изменчивости симфонической ткани.

Оркестр Вагнера оказал огромное воздействие на последующее поколение композиторов, творивших на рубеже XIX и XX столетий. Им принадлежит заслуга дальнейшего расширения мелодиче-

ских, тембровых, динамических и виртуозных качеств духовых инструментов в симфонических партитурах.

Характеристика духовых инструментов в творчестве композиторов-романтиков была бы неполной без камерно-инструментального наследия Йоганнеса Брамса (1833—1897). Его сочинения, глубокие по содержанию и совершенные по мастерству, принадлежат к замечательным достижениям немецкой культуры. Брамс выступал как преемник и продолжатель классических традиций, органически «сплавившихся» в его творчестве с образами и средствами романтизма.

В истории духового инструментального искусства значительный след оставили камерные сочинения Брамса, среди которых — трио для фортепиано, скрипки и валторны и ряд сочинений с участием кларнета.

Трио ми-бемоль мажор написано в 1865 году (вторая редакция трио сделана Брамсом в 1891 году). Несмотря на то, что к тому времени хроматическая валторна уже получила всеобщее распространение, Брамс предписал для своего сочинения использование натуральной валторны. Лишив тем самым себя определенных технических преимуществ, композитор стремился сохранить благородный и полный тон старинного «рога». Привлечение в ансамбль валторны навеяно скорее всего романтическим замыслом. Задуманная лирика преобладает в произведении и глубоко, проникновенно подчеркивается бархатистым звучанием валторны:

35
[Andante]
Валторна in Es

p dolce espress.

Только в финале, рисуя веселую охотничью сценку, музыка приобретает иной характер. Но валторна и здесь выступает в своей традиционной романтической роли охотничьего рога. В произведении отсутствуют внешние эффекты. Ради простоты и непосредственности в передаче образов Брамс отказывается в первой части от сонатной формы. Трижды возвращается тема Andante, чередуясь с более подвижными разделами. Следует отметить очень красивое соединение медленной части, глубоко прочувствованного Adagio mesto, с светлым и жизнеутверждающим финалом.

Сочинения с участием кларнета относятся к позднему творчест-

ву Брамса. В них весьма заметно проступает сильное влечение композитора к выразительным средствам старых мастеров, к Гайду, Моцарту, Бетховену. Таково трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор, написанное летом 1891 года. В нем композитор показал великолепное умение выявить сущность духового инструмента, особенно сочетание тембров кларнета и виолончели. Один из современников писал по этому поводу Брамсу: «Как будто инструменты влюблены друг в друга»³⁹.

Вслед за трио этим же летом Брамс закончил одно из самых интересных своих камерных произведений — квинтет для кларнета и струнного квартета си минор («Кларнетный квинтет»). Его форма сродни старинной сюите, а содержание можно определить словами: это «своего рода взгляд назад и прощание»⁴⁰. Картины прошлого с их надеждами, радостями, страданиями и разочарованиями проходят перед мысленным взором человека на склоне лет. Образы прошлого вновь возрождаются в музыке в мягко приглушенных, грустных тонах.

Летом 1894 года, почти одновременно, были написаны две чудесные сонаты для кларнета и фортепиано фа минор и ми-бемоль мажор. Они прозвучали в январе 1895 года в Лейпциге на вечерах камерной музыки, ставших составной частью музыкальных торжеств, которые были устроены в честь Брамса. Оба произведения отражают великолепное умение композитора использовать все возможности инструмента: эффектное сопоставление верхнего и нижнего регистров, строгое и филигранное звучание, способность к выражению нежной задушевности и радостной энергии. Сонаты характеризует совершенство формы всех частей и целого. Своеобразием отличается цикл из трех частей во второй сонате: она начинается с *Allegro amabile*, за ней идет быстрая и взволнованная часть, напоминающая скерцо, затем — *Andante con moto* с вариациями, среди которых лишь предпоследняя, *Allegro*, написана в обычном для финала темпе.

Первым исполнителем всех сочинений Брамса с участием кларнета был известный в то время немецкий кларнетист Рихард Мюльфельд, исполнительское мастерство которого вдохновило композитора на создание этих великолепных опусов.

Камерные ансамбли Брамса с участием духовых инструментов занимают видное место в творчестве композитора и воплощают в себе лучшие черты его дарования. Поэтому в наше время музыка Брамса так прочно вошла в репертуар исполнителей. Глубина идейно-эмоционального содержания этих произведений требует от музыкантов широкого кругозора, умения проникнуть в замысел сочинения и передать его красоту и благородство. Лишь тогда произведения Брамса становятся понятными широкому кругу слушателей. Камерные ансамбли Брамса исполняются музыкантами

³⁹ Цит. по кн.: Гейрингер Карл. Иоганнес Брамс. М., 1965, с. 258.

⁴⁰ См. там же, с. 259.

только высокого класса. Они не используются в педагогическом процессе среднего звена (в музыкальных училищах). С большой осторожностью валторнисты и кларнетисты, обучающиеся в консерватории, берутся за работу над ними, требующую большого внимания, сосредоточенности; именно поэтому на большинстве международных конкурсов произведения Брамса, и в первую очередь кларнетовые сонаты, являются обязательными в программах участников.

Известный французский композитор Камилл Сен-Санс (1835—1921) не примыкал к романтическому направлению в музыке, но был его современником. Камерно-инструментальное творчество композитора для духовых инструментов обширно и интересно. Оно существенно дополняет наше представление об искусстве игры на духовых инструментах в исследуемый период.

Сенс-Санс прожил долгую жизнь. Он явился свидетелем февральской революции 1848 года в Париже, а умер, когда шла уже пятая годовщина первого в мире социалистического государства. Он был свидетелем возникновения различных творческих направлений, но всю жизнь прочно оставался на позициях классики. Наряду с операми, симфониями и другими оркестровыми и инструментальными сочинениями, Сен-Санс написал ряд ансамблевых произведений, в которых охватил буквально все духовые инструменты от флейты до тромбона.

Первым произведением в этом жанре была «Тарантелла» для флейты и кларнета с оркестром (1857). В ней ощущается тяготение композитора к концертности, блеску и виртуозности. Ее музыка, связанная с образами юга, бойкая и неукротимая. Стремительные мелодии «Тарантеллы» во многом предвосхитили ряд тем финалов второй симфонии и второго фортепианного концерта.

Следующим сочинением для духовых был септет для трубы, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано ми-бемоль мажор (1881), написанный для парижского музыкального общества «Trompette». Это одно из лучших камерно-инструментальных сочинений композитора. В короткий срок оно приобрело широкую популярность. Если многие композиторы XIX века требовали от трубы только сильного и мощного звучания, для уравновешивания которого необходим симфонический оркестр, то Сен-Санс умело применил этот инструмент в составе небольшого ансамбля. Участие трубы в нем придает музыке необыкновенно яркий и блестящий колорит.

Произведение отличается классической простотой форм и живописностью музыки. Оно напоминает старинную инструментальную сюиту, состоявшую из нескольких частей. Преобладает тяготение композитора к старинным танцевальным ритмам и скромной фактуре изложения, свойственной добетховенскому инструментализму.

В последней части септета Сенс-Санс поручает трубе играть музыку, сходную с полковыми сигналами французской армии.

В этом Ю. Кремлев усматривает не только черты жанровости, но и «иронию француза по адресу воинственных тем музыки Вагнера! У Сен-Санса воинское ликование совершенно лишено напыщенности и метафизических „философствований”»⁴¹.

Сочетание трубы со струнными и фортепиано насторожило некоторых критиков. Но им пришлось признать, что с этой задачей Сен-Санс справился очень хорошо. В самом деле труба в септете использована композитором с поразительным мастерством. Ее место в ансамбле всегда удачно сочетается со всей массой инструментов или ярко им противопоставляется.

К популярнейшим камерно-инструментальным сочинениям Сен-Санса следует отнести «Карнавал животных» для двух фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета, фисгармонии и ксилофона. Произведение было впервые исполнено в Париже 9 марта 1886 года. Эта шуточная «зоологическая фантазия» объединяет четырнадцать номеров, в которых проявились юмор, лирика и другие грани таланта Сен-Санса, а в целом — его великолепное композиторское мастерство.

В 1887 году появилось Каприччио на датские и русские народные темы для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано, сочиненное перед поездкой композитора с концертами в Россию. Оно посвящалось русской императрице Марии Федоровне, жене Александра III, дочери датского короля. Использование Сен-Сансом в музыке русских тем — факт сам по себе достаточно интересный.

Отправляясь в Россию, композитор взял с собой флейтиста К. Таффанеля, гобоиста Ж. Жилле и кларнетиста Тюрбана. Каприччио исполнялось в Петербурге 6, 12, 14 апреля и в Москве 18 и 19 апреля. Произведение имело огромный успех, и в дальнейшем композитор много раз играл его в различных концертах. Так, например, Каприччио прозвучало в исполнении тех же участников ансамбля в июне 1887 года в Лондоне.

В 1915 году, возвращаясь из поездки по Соединенным Штатам Америки, на борту парохода «Рошамбо» Сен-Санс сочинил по просьбе директора музыкальных мероприятий Выставки в Сан-Франциско Каватину для тенорового тромбона и фортепиано. Взяв за основу одну из типичных для вокальной музыки форм, композитор стремился подчеркнуть не только песенный, лирический характер, хорошо раскрывающийся в звучании тромбона, но и более свойственную этому инструменту мужественную героинку.

Не менее интересна и Концертная пьеса для валторны и фортепиано. Три части этого произведения контрастны между собой. Неторопливая, эпически-повествовательная первая часть сменяется взволнованной кантиленой медленной части. Финал стремительный, порывистый, построен на широких взлетах и падениях мелодической линии, насыщенной элементами блестящей виртуозности.

⁴¹ Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М., 1970, с. 139.

36 [Allegro non troppo]
Валторна in F



Широкой известностью пользуются также два «Романса» для валторны и фортепиано.

В 1921 году, в последний год своей жизни, несмотря на болезненное состояние, Сен-Санс завершил серию сонат для духовых инструментов с фортепиано. Он писал биографу Ж. Шантавуану, что «посвящает свои последние силы» созданию сонат для инструментов, «мало избалованных в данном плане — чтобы дать им возможность показать себя»⁴². Первой была написана соната для гобоя. На очереди стояли сонаты для кларнета, английского рожка и фагота. Не суждено было появиться на свет только одной, предпоследней сонате.

«Духовая трилогия» маститого композитора — свидетельство того, что в эпоху господства импрессионизма он сохранял верность своим принципам: задушевной выразительности и пластичности мелодии, классической ясности гармонии, близости к бытовой и народной музыке. Выдержанные в духе неоклассицизма, эти сочинения (скорее сонатины, чем сонаты) подчеркивают традиционность форм и масштабов старых классических сонат. Написаны они с блестящим мастерством, с глубоким знанием специфических выразительных и технических сторон каждого из названных духовых инструментов.

Соната для гобоя и фортепиано ре мажор самая короткая. Первая часть, *Andantino*, отличается подвижной ритмикой, изяществом мелодических узоров, красочностью тонального колорита. Вторая часть обрамляется медленными, поэтически окрашенными вступлением и заключением, исполняемыми импровизационно (*ad libitum*), тогда как среднее *Allegretto* выдержано в несколько танцевальном плане. Бойкий и энергичный финал *Molto allegro* завершает цикл.

Соната для кларнета и фортепиано ми-бемоль мажор местами по своей глубине, сердечности и мечтательности перекликается с «Патетическим трио» Глинки. Широкая кантилена, фразы огромного, насыщенного дыхания, новые необычайно утонченные тембровые краски кларнета свойственны данному сочинению. Первая

⁴² Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс, с. 279.

часть, Allegretto, — род романса, полного очаровательных, волнующих мелодий, окрашенных иногда восторженностью.

37

Allegretto
Кларнет in B



Вторая часть, Allegro animato, выдержана в характере гавота. Музыка следующего далее Lento ми-бемоль минор относится к лучшим страницам творчества Сен-Санса. Тоску и грусть навевают скорбные интонации, пронизывающие всю эту часть. Финал, Molto allegro, и все произведение завершается быстрой темой, взятой из первой части: мечтательные, лирические образы вновь возникают перед слушателем.

Соната для фагота соль мажор лаконична и проста по форме. В первой части, Allegretto moderato, звучит широкая мелодия фагота в высоком регистре на фоне прозрачного фортепианного сопровождения. Вторая часть, несмотря на необыкновенную виртуозность партии солиста, сдержанна в фортепианном сопровождении и продолжает лирическую линию сонаты. Виртуозность крайних частей контрастирует здесь песенно-распевному эпизоду. Molto adagio перекликается с образом первой части. Неторопливая, сдержанная тема несет в себе отпечаток грусти и печали. Неожиданно, после тревожной кульминации фагота, начинается финал. Стремительный по движению, он воспринимается скорее не как самостоятельная часть, а как кода всего цикла.

Характерно, что, как и у Брамса, сонаты Сен-Санса относятся к самому позднему периоду его творчества, отличаются высокими художественными достоинствами и великолепным использованием духовых инструментов.

Духовые инструменты заняли важное место в творчестве многих других композиторов Западной Европы, концертные и камерные сочинения которых не потеряли своей ценности и в наши дни. Среди них сюита для флейты и фортепиано Бенжамена Годара (1849—1895), концерт для гобоя с оркестром Винченцо Беллини (1801—1835), концерт и соната для флейты Карла Рейнеке (1824—1910), концерты для валторны немецкого исполнителя и композитора Франца Штрауса (1822—1905) — отца Рихарда Штрауса, концертно для фагота или тромбона Фердинанда Давида (1810—1873), квинтет для деревянных духовых инструментов Франца Данцы (1763—1826) и другие.

Однако ведущей линией в истории духового исполнительства следует считать оркестровые партитуры, в которых духовые ин-

струменты получили небывалый простор. Именно симфоническая и оперная музыка, наряду с концертной и ансамблевой литературой, определили дальнейшее историческое развитие искусства игры на духовых инструментах.

Глава 2. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX — начала XX века

Важным и переломным этапом в истории западноевропейской музыки был рубеж XIX и XX столетий. Сложность и противоречивость явлений искусства в этот период были во многом связаны с особенностями развития капиталистического общества, вступившего к началу XX века в стадию империализма, с подъемом классовой борьбы и одновременно усилением реакции во всех сферах духовной жизни. Художественная жизнь Европы представляла собой контрастную и весьма пеструю картину. Наряду с продолжающимися существовать реалистическими традициями, возникают импрессионизм, позднее экспрессионизм, выдвигающие новые сюжеты и средства выразительности.

В инструментовке характеризуемого периода определились два направления. Их наиболее яркими представителями были, с одной стороны, Р. Штраус и Г. Малер, с другой — К. Дебюсси и М. Равель.

Продолжателем Вагнера в области оркестра стал Рихард Штраус (1864—1949). Он был не только композитором, но и дирижером, объездившим многие страны Европы, возглавлявшим лучшие оперные театры Германии и Австрии. Им написано 15 опер, 2 балета, 14 сочинений для оркестра, ряд инструментальных концертов, камерных ансамблей и других произведений. Р. Штраус внес огромный вклад в расширение образно-выразительной сферы музыки, создал новую, до сих пор невиданную интерпретацию духовых инструментов в оркестре. Его творчество связано с традициями программного симфонизма, оно имеет яркий и выразительный тематизм, насыщено большим темпераментом, ослепительно по оркестровому звучанию, богатству и разнообразию колорита.

Р. Штраус создал своеобразный, блестящий концертно-оркестровый стиль. Стремясь к обогащению музыкальных образов, он делает партию каждого духового инструмента подлинно концертной. Композитор подчеркивает индивидуальность того или иного инструмента, выделяя присущие только ему одному технические возможности и тембровые краски. Отсюда виртуозный размах и применение таких регистров, которые до него считались неприемлемыми. Многочисленные линии концертирующих духовых инструментов в оркестре Р. Штрауса образуют великолепное сочетание тембров. Партии духовых очень трудны, виртуозны, но всегда тематически выпуклы и рельефно очерчены. Такова тема

Тия Уленшпигеля из одноименной симфонической поэмы, отображающая как бы две стороны его характера. Одну из них рисует мотив валторны — напористый и ритмически упругий, другую — сложная по интервалике и необычная по тембру фраза малого кларнета — комическая, озорная, насмешливая.

38 Валторна in B
(*al. des. f*)

Кларнет in D
lustig

cresc.

Мелодические линии партий духовых инструментов отличаются обилием хроматизмов, пассажей «струнного характера». Типичными примерами могут служить трубы в начале «Альпийской симфонии», где они, подкрепленные тромбонами, светло и торжественно проводят «мотив гор», или виртуозные сольные фразы фагота в симфонической поэме «Жизнь героя».

Часто используя предельно высокие звуки духовых инструментов, Штраус достигает многих новых тембровых эффектов. Ярким примером может служить почти натуралистический эпизод казни Тия Уленшпигеля из упомянутой симфонической поэмы, где малый кларнет буквально «задыхается», играя в верхнем регистре. Предельно высокие ноты валторн, труб, тромбонов в соединении с другими голосами оркестра создают красочные и мощные звучания.

В письме к отцу, написанном в Веймаре после первых репетиций «Дон-Жуана», чувствуется законная гордость композитора по поводу новшеств, которые он вводит в область использования инструментов: «Первый трубач оркестра, старый, тяжелый на подъем человек, никогда еще не видел ничего подобного и никак не ожидал, что можно добраться до высокого „Н“...»⁴³.

Наряду с огромными техническими требованиями, которые Р. Штраус предъявляет к духовым инструментам, композитор широко использует всевозможные звуковые и динамические эффекты. Он впервые поручает двум трубам исполнение трелей в фантастических вариациях на рыцарскую тему «Дон-Кихот». Применяет в медной группе разнообразнейшие сурдины, вводит нюанс *fortissimo* с обозначением усиления силы звука путем поднятия вверх раструбов инструментов.

⁴³ Цит. по кн.: Краузе Эрнст. Рихард Штраус. М., 1961, с. 202.

Как правило, Штраус оперировал большим оркестром тройного и четверного состава. Он использовал все разновидности группы деревянных духовых инструментов. Так, в «Альпийской симфонии» он включил в партитуру малый кларнет, два обычных кларнета в строе *си-бемоль*, кларнет в строе *до* и бас-кларнет. Причем в партиях кларнетов строя *до* и *ми-бемоль* автор поместил, что для исполнения каждого голоса надо иметь двух музыкантов. Следовательно, число кларнетистов, участвующих в исполнении этого сочинения, выросло до семи человек.

Сверхмощный оркестр применил Штраус в симфонической поэме «Жизнь героя». Четверной состав духовых подкреплен в ней восемью валторнами, пятью трубами и двумя тубами.

Штраус — автор нескольких концертных сочинений, написанных специально для духовых инструментов. С раннего детства композитор слышал игру на валторне. Его отец, Франц Штраус, был известным валторнистом и в течение многих лет служил придворным музыкантом в Мюнхенской королевской опере. Воспитывавшийся отцом в традициях классической музыки, молодой Штраус в своих ранних опусах не шел дальше умеренного романтизма. Большую роль в жизни композитора сыграл известный музыкант, друг Листа Ганс фон Бюлов, который устроил двадцатилетнего Штрауса дирижером в Мейнингенский придворный оркестр.

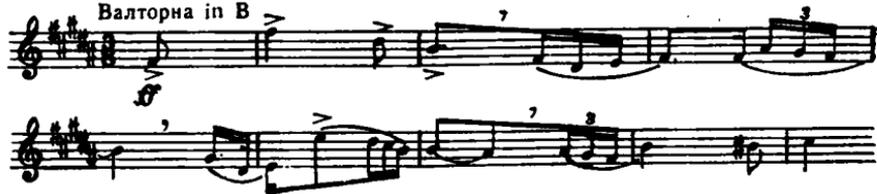
К началу 80-х годов относится сочинение композитором первого концерта для валторны с оркестром *ми-бемоль мажор* ор. 11 (1883). Первое исполнение этого произведения состоялось 4 марта 1885 года в Мейнингене. В качестве солиста выступил тогда валторнист Густав Лейнхос. Дирижировал оркестром Ганс фон Бюлов.

Произведение трехчленно. Его отличают романтическая приподнятость чувств, энергичность и темпераментность, яркость и красочность образов. Размашистая сольная фраза — возглас валторны — определяет облик первой части, окрашенной в светлые тона:

39 Allegro. $\text{♩} = 112$
Валторна in B



Вторая, медленная часть наряду с проникновенно-лирическими страницами, содержит необыкновенно динамичный кульминационный эпизод. Валторнисты в этом месте обычно поднимают раструб инструмента вверх, и звук валторны перекрывает мощное *tutti* оркестра:



Стремительный и напористый финал, построенный на виртуозных арпеджированных пассажах валторны, по характеру музыки переключается с образами первой части.

Второй концерт для валторны с оркестром ми-бемоль мажор (без опуса) сочинен много лет спустя, в 1942 году. Первыми его исполнителями были Готфрид фон Фрейберг и оркестр Венской филармонии под управлением Карла Бёма. Исполнение состоялось 11 августа 1943 года в Зальцбурге.

Если первый концерт покоряет своей юношеской непосредственностью, то второй, отделенный от него несколькими десятилетиями, впечатляет зрелостью, глубиной мысли и индивидуальностью стиля. Сосредоточенностью основных тем-образов, характерностью мелодического развития, своеобразной полифонической фактурой, современностью гармонического языка концерт во многом переключается с лучшими симфоническими произведениями Штрауса.

К последним годам творчества композитора относится концерт для гобоя с малым оркестром ре мажор. Это произведение сочинено в 1946 году в Швейцарии. Композитор работал над ним с большим увлечением. Работа была для него своего рода разрядкой после глубоких и тягостных переживаний, нашедших свое выражение в сочиненной незадолго до этого симфонической поэме «Метаморфозы». Концерт был сыгран 26 февраля 1946 года в Цюрихе. Первым исполнителем был Марсель Сайе, дирижировал Фолькмар Андре.

Три идущие без перерыва части концерта полны идиллического настроения и как бы насыщены прозрачным светом. Оркестровое сопровождение, которое сжато до минимума и состоит из группы деревянных духовых, двух валторн и нескольких струнных инструментов, только в некоторых эпизодах приобретает характер красочного многоголосия. «Сопровождаемые чарующим аккомпанементом флейты и кларнета, темы звучат как приветствие Моцарта», — пишет о концерте немецкий музыковед Э. Краузе⁴⁴.

Главные темы первой части — это распевные, широкие, романтически приподнятые мелодии. В них великолепно сочетаются все технические и звуковые особенности гобоя, его богатейшие воз-

⁴⁴ Краузе Эрст. Рихард Штраус, с. 490.

возможности при игре виртуозных гамм и остроумных скачков, естественность в исполнении широкой кантилены.

41 [Allegro moderato]



Развернутая вторая часть основана на сладостной мелодии гобоя. Таинственные реплики басов, которые также доминировали в первой части, предвосхищают и сопровождают вступление солиста. Второе проведение основного тематического материала дано на более возбужденном фоне оркестрового сопровождения.

Первая и вторая части концерта требуют от гобоиста виртуозного владения техникой исполнительского дыхания. Отсутствие каких-либо пауз на протяжении одной-полтора страниц нотного текста, динамическая насыщенность являются причиной больших трудностей. Именно при исполнении этого концерта мы встречаем примеры применения «непрерывного дыхания».

Каденция солиста приводит к финалу, написанному в форме рондо. Характер музыки радостный, приподнятый. После нескольких чередований виртуозного рефрена и красочных эпизодов следует новая каденция солиста. В заключении звучит новая тема. Меняется темп и размер, но остается общее приподнятое и праздничное настроение.

4 апреля 1948 года в маленьком городке Швейцарии Лугано состоялось первое исполнение «Дуэта-концертино» для кларнета и фагота со струнным оркестром и арфой. Сочинение исполнили итальянские музыканты Армандо Базиле и Бруно Бергамаски в сопровождении оркестра Швейцарско-итальянского радио под управлением Отмара Нуссио.

Среди сочинений Штрауса имеются также сюита для 13 духовых инструментов, серенада для 13 духовых инструментов, сонатины № 1 для 16 духовых инструментов и № 2 для того же состава.

Концертные сочинения Штрауса прочно вошли в репертуар советских исполнителей-духовиков. Интерес к этим произведениям вызван не только их большими художественными достоинствами. В них покоряет великолепное использование выразительных возможностей инструментов, умение композитора подчеркнуть и ярко показать все лучшие качества, которые несут в себе гобой и валторна, кларнет и фагот.

Другим, наряду с Р. Штраусом, продолжателем оркестровых принципов Вагнера был Густав Малер (1860—1911). Девять сим-

фоний (десятая не окончена), симфония-кантата «Песнь о земле», вокальные циклы с оркестром, песни — вот перечень основных его произведений. Творчество Малера при жизни оставалось непризнанным, однако он прославился как один из крупнейших оперных и симфонических дирижеров.

Малер — исключительный мастер оркестровки. «В оркестровом стиле Малера нашли свое выражение обе тенденции века в отношении к оркестровому составу: с одной стороны, процесс его дальнейшего роста, с другой — его утончение»⁴⁵. Композитор довел состав своего оркестра до огромных размеров. Например, в шестой («Трагической») симфонии налицо четверной, а в финале пятерной состав деревянной группы, 8 валторн, 6 труб, 4 тромбона, туба и обилие различных ударных инструментов. В восьмой симфонии оркестр имеет пятерной и шестерной состав деревянной группы, а также 8 валторн, 4 трубы, 4 тромбона и тубы. Рядом, над оркестром, должны находиться 4 трубы и 3 тромбона.

Как и Р. Штраус, Малер включает в свои партитуры все разновидности деревянных духовых инструментов, а также вводит новые (например, в седьмой симфонии — тенор, употребляемый в военных духовых оркестрах).

«Подлинно великое преобразование, совершенное Малером в искусстве инструментовки, — пишет К. Розеншильд, — заключалось в том, что от прежней дифференциации оркестровых групп (из нее исходили и романтики XIX века) он пришел к дифференциации индивидуализированных инструментальных голосов, сообщая всякому свою острохарактерную интонацию, штрих и динамическую нюансировку»⁴⁶. Часто, оперируя общепринятыми в симфоническом оркестре инструментами, Малер использует их совершенно по-новому. Так, в третьей и седьмой симфониях он поручает тромбону лирические или героические эпизоды. В третьей симфонии тромбон играет *glissando*. В динамически сильных местах, где звуковые нарастания достигают грандиозных размеров, Малер умело выравнивает все группы оркестра. Деревянные духовые смело конкурируют с медью в силе и яркости звучания. Для этой цели композитор использует кларнеты в строе *ми-бемоль* и в строе *ре*, фаготы, гобой и флейты в высоком резком регистре. Таково, например, неожиданное *fortissimo* в финале пятой симфонии. В конце первой части девятой симфонии Малер поручает кларнету в строе *ми-бемоль* самостоятельную лирическую партию.

Но основным приемом композитора становится гротесковое использование духовых инструментов. Так, в первой и пятой симфониях мы находим резкие и неожиданные контрасты: на фоне играющих *piano* инструментов вдруг раздается резкое унисонное звучание трех кларнетов *fortissimo* или мягкая мелодическая линия вдруг прерывается насмешливыми отрывистыми звуками

⁴⁵ Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975, с. 457.

⁴⁶ Розеншильд К. Густав Малер. М., 1975, с. 121.

кларнета. Причем, для того чтобы звучание кларнетов было более саркастичным, автор делает пометку в партиях: «раструб вверх». Иногда композитор предписывает играть отдельные темы «пародируя».

Наряду с яркими, чистыми, без примеси тембров других инструментов, звучаниями, Малер часто вводит засурдиненные медные духовые инструменты. Они способствуют созданию музыкальных образов, несущих в себе горечь, иронию, сарказм. Экспрессивность эмоционального высказывания, характерная для многих сочинений композитора, связана с той ролью, которую выполняет в оркестре медь. Характеризуя музыку первой части «Песни о земле», И. Соллертинский писал: «Общий колорит части — дикий, возбужденный, фантастически-жуткий, с пронзительными воплями валторн и засурдиненных труб, перекрикивающими визг, рев и свистящие тремоло деревянных, струнных и гlockenшпиля»⁴⁷.

Стараясь противопоставить звучание медной группы мощной и полифонически сложной оркестровой ткани, Малер часто использует уже известный нам прием в *fortissimo* «раструб вверх». Авторские указания по поводу применения этого исполнительского средства мы встречаем, например, в шестой симфонии.

Интересный «пространственный» динамический эффект создает композитор в некоторых своих произведениях, располагая дополнительные составы медных духовых инструментов (банды) за концертной эстрадой или на верхних хорах. Так, в финале второй симфонии в эпизоде *Grosser Appel* сначала за сценой с разных сторон звучит отдаленный призыв валторны и фанфары труб, а затем в оркестре слышатся два «птичьих» голоса — большая и малая флейты. В скерцо третьей симфонии за сценой звучит поэтичный наигрыш почтового рожка, который переходит затем в постепенно возникающую из начальных его фанфар лирическую кантилену оркестра. В восьмой симфонии четыре трубы и три тромбона, размещенные на балконе, и орган дополняют победный апофеоз всего сочинения.

Иное направление в инструментовке характеризуемого периода представлено творчеством Клода Дебюсси (1862—1918) и Мориса Равеля (1875—1937). В основе его было мастерское использование красочно-изобразительных, звукописно-колористических возможностей оркестра, в первую очередь духовых инструментов — флейты и кларнета, гобоя и фагота. Из тембров этих инструментов композиторы сумели создать чрезвычайно тонкую звуковую палитру. Присоединяя деревянную группу к другим оркестровым голосам, они как бы любовались тембрами, переливами красок, красотой и пряностью гармоний.

Неправильно думать, что импрессионисты использовали лишь малый состав оркестра. Их оркестр по составу почти не отличался от обычного большого симфонического оркестра. Но манера пись-

⁴⁷ Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963, с. 332—333.



Альт же был инструментом, который удачно мог приспособляться к различным тембрам и быть между ними своего рода связующим звеном. Соната для флейты, альтя и арфы — типично импрессионистское произведение. Музыка сонаты насыщена интересными гармониями, своеобразной и тонкой полифонией, расцвечена яркими инструментальными эффектами.

Первая часть сонаты, «Пастораль» (*Lento, dolce rubato*), выдержана в спокойных тонах, тема баркарольного плана сменяется более оживленным движением старинного танца. Вторая часть, «Интерлюдия» (*Tempo di Minuetto*) — более углубленная по настроению. Она содержит лирические образы, изящные танцевально-опоэтизированные эпизоды. Оживленный и темпераментный финал (*Allegro moderato ma risoluto*) построен на теме флейты широкого рапсодического характера, звучащей на фоне арфы, партия которой очень энергична и ритмически четко оформлена.

У Дебюсси имеется еще одно сочинение, которое пользуется широкой популярностью среди музыкантов. Это первая рапсодия для кларнета и фортепиано (или оркестра) соль-бемоль мажор. Она была сочинена в 1910 году и является типичным произведением музыкального импрессионизма. Рапсодию отличает яркая звуковая изобретательность, подчеркнутая простота мелодического языка, пряность и живописность гармонии. Произведение написано в свободной форме, типичной для многих сочинений Дебюсси. В основе его два контрастных образа: это широкая и напряженная лирическая кантилена, которой противопоставлена насмешливая, скерцозно-танцевальная тема. Последний образ появляется не сразу. Вначале он звучит в виде коротких «мотивов-насмешек» и лишь затем приобретает полную самостоятельность.

Перу Дебюсси принадлежат еще два инструментальных сочинения: рапсодия для саксофона и фортепиано, оркестрованная впоследствии Ж. Роже-Дюкасом, и «Песни Билитис» для двух флейт, двух арф и челесты, предназначенные для сопровождения инсценировки некоторых стихотворений Пьера Луиса (1900).

Замечательным примером владения духовыми инструментами может служить широко известная оркестровая пьеса Равеля «Болеро» (1928). Она возникла как балетная партитура по заказу русской танцовщицы Иды Рубинштейн. В музыке описывается народное танцевальное действо на площади испанского города. Яркие национальные, многократно повторяющиеся мелодии развиваются в неизменно строгом ритме под мерную дробь барабана.

42 [Tempo di Bolero, moderato assai (♩=76)]

Solo

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотации для оркестра. Каждая система включает четыре стана: Флейта (Flute), Малый барабан (Small Drum), Альты (Alto Saxophones) и Виолончели (Violoncellos). Темп обозначен как [Tempo di Bolero, moderato assai (♩=76)].

В первой системе Флейта играет мелодическую линию с длинными нотами и связками. Малый барабан играет ритмический рисунок с акцентами на 3-й и 6-й доли. Альты и Виолончели играют поддерживающую роль с длительными нотами.

Во второй системе Флейта продолжает мелодию, добавляя шестнадцатые ноты. Малый барабан сохраняет ритмический рисунок. Альты и Виолончели продолжают играть длительными нотами.

В третьей системе Флейта завершает мелодический фрагмент. Малый барабан и другие инструменты продолжают играть в соответствии с ритмом.

Меняются лишь тембровые краски и динамика. И если начало пьесы спокойное, приглушенное, то конец — мощный, насыщенный и сверкающий. «Болеро» построено на принципе соревнования отдельных инструментов. Равель достигает предельной точности в

распределении постепенно нарастающих звучностей большого оркестра. Сначала по одному, а затем более плотными группами инструменты повторяют одну и ту же мелодию. В начале пьесы тема звучит в низком регистре флейты. Потом, появляясь вновь и вновь, она проходит в необычных тесситурах духовых инструментов. Так, например, в партии фагота тема изложена в предельно высоком отрезке звукоряда. Постоянно повторяющаяся высокая нота *до-диез* подчеркивает напряженность музыки и создает непривычную и оригинальную по тембру окраску звука фагота. Необычно по-новому звучит соло тромбона, написанное также в «сверхвысоком» регистре, поэтому-то оно и считается наиболее трудноисполнимым у тромбонистов. Четыре раза излагают трубы одну и ту же тему. Вначале они играют под сурдину, а затем их звучность покрывает весь оркестр. Важное место занимают ударные инструменты (особенно малый барабан) и медная духовая группа в динамическом нарастании четкого ритма, пронизывающего все произведение.

Необычайно красочна инструментовка Равеля в «Картинках с выставки» Мусоргского. Соло тубы в пьесе «Быдло» написано, как это принято было у французских композиторов, для тубы в строе *фа*. К сожалению, советские исполнители играют эту партию на большой тубе *си-бемоль*, что создает громоздкость звучания инструмента в трудноисполнимом верхнем регистре⁴⁸.

У Равеля есть камерные сочинения с участием духовых инструментов. Это «Интродукция и Аллегро» для арфы соло, флейты, кларнета, двух скрипок, альты и виолончели *соль-бемоль мажор* (1906). По мысли автора, пьеса должна была представлять собой концертно для арфы с сопровождением струнного квартета с двумя духовыми. На практике же чаще всего это произведение исполняют в симфонических концертах, используя при этом всю струнную группу оркестра, кроме контрабасов. Помимо «Интродукции и Аллегро» у Равеля имеются «Три поэмы Малларме» для голоса, фортепиано, двух флейт, двух кларнетов и струнного квартета (1913) и «Три мадагаскарские песни» для голоса, фортепиано, флейты и виолончели (1926).

Важное значение для дальнейшего совершенствования искусства игры на духовых инструментах имеет творчество Игоря Стравинского (1882—1971). Композитор, начавший творить в начале XX века, претерпел множество различных влияний — импрессионизма, неоклассицизма, конструктивизма, додекафонии и серийной техники. Все эти воздействия нашли свое отражение и в произведениях для духовых инструментов.

Продолжая в сфере оркестра, с одной стороны, традиции «Новой русской школы» и, с другой, — претворяя особенности фран-

⁴⁸ Некоторые дирижеры заменяют тубу в этом соло баритоном.

цузского импрессионизма, композитор нашел свой собственный оркестровый стиль, который проявился в первую очередь в его музыке к балетам «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», отличающихся неистощимым богатством оркестровых находок и выдумок.

На первый план в партитурах Стравинского выходят группы духовых и ударных инструментов: композитор тем самым отказывается от ведущей роли струнной группы с ее ограниченным тембровым колоритом. Оркестр Стравинского чрезвычайно разнообразен. Композитор широко пользуется солирующими духовыми инструментами, поручая им ответственные проведения тем. Таково, например, соло фагота в самом начале «Весны священной» или великолепное соло корнета на фоне малого барабана в «Петрушке».

44 Allegro. $\text{♩} = 116$

Корнет in B

Малый барабан

The image shows a musical score for two instruments: Horn in B and Snare Drum. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro. ♩ = 116'. The Horn part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Snare Drum part is written in a simplified notation with stems and flags. The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a horn playing a sustained note and the snare drum playing a rhythmic pattern. The second system shows the horn playing a melodic line with a crescendo marking 'mf' and the snare drum playing a more complex rhythmic pattern with triplets and a 'sub. p' marking. The third system shows the horn playing a melodic line with a slur and the snare drum playing a rhythmic pattern.

Стравинский любит жесткие и звенящие созвучия деревянных и медных духовых инструментов. Примером может служить лейтмотив Петрушки из одноименного балета. Композитор пользуется здесь жесткой засурдиненной звучностью двух труб. Создается характерный музыкальный образ, особенно рельефно очерченный в момент смерти героя:

46 Труба in D solo, con sord.

[♩ = ♩. (♩ = 72)]

Велико многообразие оркестровых эффектов, применяемых здесь композитором. Это «прикрытые» валторны, frullato кларнетов, glissando тромбонов и т. д.

В партитурах Стравинского нет ни одного одинакового состава инструментов. Он постоянно придумывает новые ансамблевые комбинации, что наиболее наглядно в его камерно-инструментальных сочинениях. Это три японские песни для сопрано, двух флейт, двух кларнетов, фортепиано и струнного квартета (1913); «Колыбельные кота» для голоса (альта) и трех кларнетов (1915); «Прибаутки» для голоса, четырех струнных и четырех духовых (флейта, английский рожок, кларнет и фагот, 1914) и т. д. В ансамблях Стравинский совершенствует технику игры на духовых инструментах, которые нередко соперничают с голосом певца. Композитор экономно, но очень метко использует выразительные возможности различных тембров. Так, в «Прибаутках» кларнет имитирует бульканье льющегося вина, кларнет и фагот исполняют охотничьи сигналы. Композитор смело использует также самые верхние ноты кларнета и английского рожка.

Стравинскому принадлежат также три пьесы для кларнета соло (1919), в наши дни пользующиеся популярностью у исполнителей, наконец, симфония для духовых инструментов (памяти Де-

бюсси, 1920) и концерт для фортепиано и духовых инструментов (1924). Однако самым значительным произведением в этой группе явился октет для двух тромбонов, двух труб, двух фаготов, кларнета и флейты, написанный в 1923 году. Эта своеобразная тембровая партитура во многом подтверждает сказанное нами об умении композитора свободно объединять различные инструменты в ансамбли.

Октет написан в стиле неоклассицизма. Первая часть начинается медленной «Sinfonia» — увертюрой типа старинной интрады. Затем следует *Allegro moderato*, построенное на полифонической теме. Тема с вариациями составляет содержание второй части. Финал октета по характеру музыки во многом перекликается со сценой ярмарки из «Петрушки».

К иной, додекафонной манере письма тяготеет Стравинский в ряде сочинений первой половины 50-х годов: септете для кларнета, английского рожка, фагота, скрипки, альты, виолончели и фортепиано, трех песнях на слова Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты и траурной пьесе «Памяти Дилана Томаса» («Траурные каноны») для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов.

Среди лучших инструментальных сочинений Стравинского выделяются «Черный концерт» (*Ebony Concerto*) для кларнета и джаза (1946) и сюита для кларнета, скрипки и фортепиано из «Истории солдата» (переложение автора, 1918).

Творчество названных нами композиторов, их оркестровые и ансамблевые произведения во многом, разумеется, определили основные пути развития истории исполнительства. Однако нельзя оставить без внимания и наследие других композиторов характеризуемого периода, мастерски использовавших духовые инструменты в своих оперных, симфонических, концертных и камерных сочинениях.

До сих пор пользуются популярностью, например, ряд концертных произведений видных французских композиторов. Среди них фантазия для флейты с фортепиано Габриэля Форе (1845—1924), концертно для флейты и фортепиано Сесиль Шаминад (1857—1944), ученицы Бенжамена Годара, «Вилланелла» для валторны с оркестром Поля Дюка (1865—1935), «Конкурсное соло» для кларнета Андре Мессаже (1853—1929). К сожалению, редко исполняются три сонаты для кларнета и фортепиано выдающегося немецкого композитора Макса Регера (1873—1916). Ему же принадлежит «Романс» для кларнета и фортепиано.

Немало сделали в области развития камерно-инструментального жанра чешские композиторы: Антонин Дворжак (1841—1904) — ему принадлежит серенада для двух флейт, двух кларнетов, двух фаготов, виолончели и контрабаса, а также Леош Яначек (1854—1928). Его ансамбли, подобно произведениям Стравинского, совершенно различны по составам. Сюита «Юность» написана для секстета духовых инструментов, состоящего из флейты, гобоя,

кларнета, валторны, фагота и бас-кларнета, концертно — для фортепиано, двух скрипок, альты, кларнета, валторны и фагота, другое концертно — для фортепиано (левой руки) и ансамбля духовых инструментов, довольно необычного по составу: флейта-пикколо, две трубы и четыре тромбона.

Обогащение и расширение выразительных и технических возможностей духовых инструментов в оркестровых, камерных и концертных произведениях на рубеже XIX—XX столетий, интересные поиски и эксперименты композиторов в этой области явились новым шагом в развитии духового исполнительского искусства Западной Европы.

Глава 3. Исполнительское искусство и педагогика

Искусство игры на духовых инструментах в XIX веке сделалo большой скачок. Этому способствовали в первую очередь новые исполнительские задачи, которые ставил перед музыкантами-духовиками оркестр. Росла камерно-ансамблевая и концертная литература, расширялся репертуар, что было тесно связано с деятельностью исполнителей-духовиков — лучших представителей национальных исполнительских школ.

Развивалась педагогика, появились учебные пособия и руководства по обучению игре на том или ином духовом инструменте. XIX век стал своего рода огромной лабораторией конструктивного усовершенствования духовых инструментов, создания многих новых их видов. Это, несомненно, сказалось на развитии исполнительства, педагогике и репертуара.

Западная Европа в XIX веке уже имела замечательные оркестровые коллективы, деятельность которых во многом определяла развитие музыкальной культуры. К ним относятся: Дрезденский симфонический оркестр, созданный в середине XVI века немецким композитором И. Вальтером; Берлинский симфонический оркестр, который возник в 1742 году одновременно с Берлинским придворным оперным театром (в числе его руководителей были Г. Спонтини, Дж. Мейербер и другие видные музыканты); Лейпцигский симфонический оркестр Гевандхауза, основанный в 1781 году; под руководством Ф. Мендельсона оркестр играл видную роль в музыкальной жизни Германии.

XIX век выдвинул новые оркестры; многие из них, как и предыдущие, существуют и в наши дни. Так, в Англии появились несколько симфонических оркестров: оркестр Королевского филармонического общества (1813), оркестр Ч. Галле в Манчестере (1857) и другие. Во Франции приобретают известность оркестры концертов Парижской консерватории, созданный Ф. А. Габенеком (1828), а во второй половине столетия — еще несколько коллективов, получивших имена своих основателей. Это оркестр Ж. Паделу

(1851), оркестр Э. Колонна (1872), а также оркестр Ш. Ламуре (1882). В 1842 году в Австрии был основан Венский филармонический оркестр. Его основателем явился немецкий композитор, органист и дирижер О. Николаи, позднее во главе стояли О. Дессоф, Г. Малер и Ф. Вейнгартнер. В Бельгии, Чехии, Румынии и других странах Европы выросли новые коллективы.

Появились оркестры и в Соединенных Штатах Америки. Впоследствии они стали широко известными во всем мире. В 1842 году Э. Хилл и Э. Тимм создали Нью-Йоркский филармонический оркестр. Затем с оркестром работали В. Менгельберг, Ф. Вейнгартнер, Г. Малер и другие. В 1881 году Г. Хиггинсон сформировал Бостонский симфонический оркестр, первым дирижером его стал Г. Хеншель.

Профессиональные оркестры, сложившиеся во многих крупных городах, несомненно, сыграли важную роль в развитии исполнительства на духовых инструментах, в совершенствовании техники игры и их конструкций.

Развитие концертной жизни, рост симфонической и музыкально-сценической культуры, высвобождение музыкальных коллективов из усадебного быта и дворянского меценатства, появление вместо княжеских капелл городских, общественных оркестров — все это привело к выделению профессии дирижера.

Еще в начале XIX века оркестром управлял музыкант, сидевший за клавесином (чембало) или игравший на первой скрипке (концертмейстер). Как правило, исполнение симфонической музыки возглавлял скрипач, а оперным спектаклем руководил клавесинист или чембалист. Иногда, как и во французской опере, капельмейстер отбивал такт ударом большой палки о пол. На протяжении XIX века роль руководителя оркестра значительно возросла. Оркестр расширился по составу, вырос количественно и качественно. Поэтому его руководителю уже трудно было совмещать обязанности концертмейстера-скрипача или чембалиста с функциями дирижера. Как и раньше, во главе оркестра выступали многие композиторы, но теперь появились и специалисты-дирижеры.

Менялась техника дирижирования оркестром. Л. Шпор был первым, кто выступил в концерте с дирижерской палочкой в руке. Р. Вагнер, дирижируя оркестром, впервые повернулся к нему лицом, Ф. А. Габенек и Г. Берлиоз возвысили авторитет дирижера во Франции. А. Н. Серов метко назвал последнего «полководцем оркестровых сил». К. М. Вебер и Ф. Мендельсон укрепили роль дирижера в Германии. Г. Спонтини был признан в обеих этих странах.

Появление новой, романтической оркестровой культуры выделило на первый план многих замечательных музыкантов-духовиков, искусство которых стояло на достаточно высоком уровне. Некоторые из них вышли за рамки оркестрового исполнительства и с успехом занимались концертной деятельностью.

О способах игры и исполнительском уровне того времени, вопросах, связанных с интерпретацией сочинений, мы можем судить, разумеется, лишь по отзывам современников. Что же касается исполнительства на духовых инструментах, то таких сведений почти не сохранилось.

Известно, например, что Вебер писал свои кларнетовые сочинения в расчете на Генриха Бермана, солиста придворного оркестра Мюнхена. В своем дневнике композитор оценил одно из выступлений кларнетиста словом «превосходно». Следовательно, Берман был незаурядным музыкантом, ему были присущи те исполнительские качества, которых требовала музыка Вебера. Очевидно, кларнетист обладал мягким и теплым звуком, способным временами передавать и романтически порывистое и бурное чувство, а также виртуозным блеском и искрящейся техникой. О Бермане как о великолепном музыканте говорит и тот факт, что он был дружен не только с Вебером, но и с Мейербером, Берлиозом, Мендельсоном. Последний посвятил ему Концертштюк для кларнета, басовой валторны (*corno di bassetto*) и фортепиано фа минор. Во время концертных поездок Берман имел такой успех, какого не знал ни один кларнетист того времени.

Следует отметить, что Берман был одним из первых исполнителей, который играл на кларнете новой системы, предложенной изобретателем Иваном Мюллером.

Генрих Иосиф Берман (1784—1847) был до 1806 года гобоистом в гвардейском полку в Берлине, а потом стал придворным музыкантом в Мюнхене. Он учился игре на кларнете у известного педагога Франца Тауша (1762—1817), с ранней юности игравшего в знаменитой Мангеймской капелле, а позднее — в Берлинском придворном оркестре. Берман был и композитором. Он оставил свыше 90 сочинений для кларнета, 38 из которых опубликованы. В свое время они очень ценились кларнетистами.

Сын Бермана Карл (1820—1885) также был известным кларнетистом. Он учился у отца и играл в Мюнхенском оркестре. Им написана «Школа для кларнета».

Считается, что успехи Г. Бермана предвосхитил Йозеф Беер (1744—1811) — королевский камерный музыкант, автор многих сочинений для кларнета.

Среди известных кларнетистов выделяется И. Хермштедт, которому Вебер посвятил свой «Большой концертный дуэт». Хермштедт был также одним из немногих выдающихся инструментальных мастеров, много сделавших для усовершенствования конструкции кларнета.

Выдающимся немецким кларнетистом своего времени был Рихард Мюльфельд (1856—1907). Его яркая исполнительская деятельность оказала огромное влияние на творчество позднего Брамса. Прожив большую жизнь, композитор никогда не обращался к кларнету в своих камерно-инструментальных сочинениях. И вдруг он проявил огромную заинтересованность этим инструмен-

том. Заслуга здесь принадлежит Мюльфельду. Брамс услышал его игру в марте 1891 года во время посещения герцогского двора в Мейнингене, где Мюльфельд состоял на службе в оркестре. Композитора глубоко захватила необыкновенно мягкая окраска звука и проникновенная игра артиста. Его любовь была отдана этому меланхолическому певцу, или «Фрейлен кларнету», как называл Мюльфельда композитор. Манера игры кларнетиста была близка настроению серьезности и сосредоточенности, которым были проникнуты поздние сочинения композитора. Как и следовало ожидать, первым исполнителем трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор и квинтета для кларнета и струнного квартета был Мюльфельд. Первое исполнение состоялось 12 декабря 1891 года в Берлине в концерте квартета Иоахима. Успех был грандиозным, и Adagio квинтета по просьбе публики пришлось повторить. Среди слушателей находился знаменитый художник, мастер исторической живописи Адольф Менцель, которого игра Мюльфельда глубоко захватила. Под впечатлением этого он написал картину, изображавшую Мюльфельда в виде некоего греческого божества и послал ее Брамсу со следующими словами: «Здесь неоднократно вспоминают Вас, и мы часто высказываем подозрения, что вероятнее всего в некий определенный вечер (инкогнито, в мейнингенском парадном туалете) явилась Муза собственной персоной, чтобы почтить произведение, исполнив определенную партию из деревянных духовых. В приложении попытка запечатлеть величественное видение»⁴⁹. Вслед за успешным исполнением трио и квинтета Брамс сочиняет для Мюльфельда две свои замечательные кларнетовые сонаты.

Мюльфельд концертировал по странам Западной Европы. Имеются сведения, что один из любителей музыки Адольф Беренс, почитатель таланта Брамса, на собственные средства пригласил Мюльфельда в Англию, чтобы дать возможность своим соотечественникам услышать последние камерные сочинения композитора в наиболее совершенном исполнении.

Много выступал с концертами по всей Европе польский кларнетист и композитор Юзеф Дамсе (1788—1852).

Самой, пожалуй, значительной фигурой в области игры на флейте в XIX веке был знаменитый немецкий музыкант Теобальд Бём (1794—1881). Он много гастролировал по Европе, и его выступления имели большой успех. Бём — автор многих сочинений и учебных пособий для флейты. Его музыкальное дарование сочеталось со страстью к изобретательству. Во время одной из концертных поездок он встретился в Лондоне с английским флейтистом Уильямом Гордоном, который поразил его полнотой и силой звука инструмента, особенно в нижнем регистре. Гордон, оказываясь, разработал новую конструкцию флейты, но не сумел довести ее до конца. Это было сделано Бёмом, который в 1832 году предложил свою первую модель флейты.

⁴⁹ Гейрингер Карл. Иоганнес Брамс, с. 195.

Одним из видных флейтистов был Жан Луи Тюлу (1786—1865). В 15 лет он получил первую премию Парижской консерватории, в 27 — стал солистом Большой оперы в Париже, а затем, с 1829 года, профессором консерватории (до 1856 года). Ему принадлежит ряд сочинений для флейты: пять концертов, трио для флейт, флейтовые дуэты, пьесы и т. д.

Тюлу обладал блестящей техникой и умел извлекать звуки необычайной красоты. Достигнув большой известности, он одно время почти перстал играть и даже не имел инструмента, так как заложил свою флейту в ломбард. Современники рассказывали о том, что как-то раз, участвуя в одном из концертов, Тюлу одолжил у кого-то флейту. Инструмент был очень ветхий, с трещиной на стволе. Исполнитель на глазах у публики связал его нитками и заклеил воском. Игра его и в этом случае была превосходной.

Среди концертировавших флейтистов того времени также можно назвать англичанина Ричарда Карта (1808—1891), одного из первых, кто освоил бёмовскую флейту и пропагандировал ее в своих концертах; итальянца Джулио Бриччиальди (1818—1881), много концертировавшего и долгие годы жившего в Лондоне, чьи сочинения для флейты пользовались огромной популярностью; венгра Ференца Доплера (1821—1883), игравшего в оркестре будапештской оперы совместно с братом Карлом Доплером, также флейтистом (1826—1900), успешно выступавшего в Париже, Брюсселе, Лондоне и других городах.

Выдающимся флейтистом второй половины XIX столетия был Клод Поль Таффанель (1844—1908), которому многие композиторы посвятили свои произведения. Во время гастролей в России его игру слышал Чайковский и дал ей высокую оценку.

Известность в то время завоевал немецкий валторнист Людвиг Шунке (1810—1834), близкий друг Шумана. Он был членом большой семьи валторнистов. Учился у своего отца, а также у А. Рейхи в Париже. Выступал с успехом в концертах в Париже и Вене. С 1833 года жил в Лейпциге, где в содружестве с Шуманом основал «Новый музыкальный журнал» (1834).

В конце XIX века много и успешно гастролеровал по странам Европы французский валторнист-виртуоз Луи Савар. Он дважды приезжал с концертами в Россию (1897 и 1903), выступал в Петербурге, Москве, Одессе и других городах. Серьезный подбор произведений, которые были в репертуаре исполнителя, говорит о высокой культуре музыканта. Он играл концерты Моцарта, Р. Штрауса, сонату Бетховена, трио для скрипки, валторны и фортепиано Брамса. Высокое исполнительское мастерство Луи Савара вдохновило Скрябина на создание «Романса» для валторны, который он посвятил этому великолепному музыканту.

Интересно, что на рубеже XVIII—XIX веков были музыканты-духовики; игравшие на двух и более инструментах. К ним относятся Матье Фредерик Блазиус (1758—1829), первый профессор духовых инструментов Парижской консерватории, превосходно

игравший на кларнете, фаготе, флейте и скрипке; Франсуа Девьен (1759—1803), профессор Парижской консерватории, виртуоз на флейте и фаготе, автор «Школы для флейты» и многих сочинений для различных составов духовых инструментов. Однако к 30-м годам прошлого столетия исполнительство на духовых инструментах строго специализируется, так как требования к музыкантам становятся более высокими.

История сохранила для нас имена исполнителей, которые могли извлекать на медных духовых инструментах сразу несколько звуков различной высоты. Такой исполнительский прием в наши дни кажется фантастичным. В то же время один из таких музыкантов был широко известен в Париже. Это французский валторнист-виртуоз Эжен Леон Вивье (1821—1900). Его исполнительское мастерство получило признание. Он пользовался особым покровительством императорского двора Наполеона III. Музыкальная пресса много писал о его необыкновенном таланте играть на валторне аккордами.

Еще об одном таком исполнителе упоминал Берлиоз. Давая оценку музыкантам Штутгартского оркестра и особенно выделяя группу тромбонистов, он отмечал среди них талантливого солиста на теноровом тромбоне — некоего Шраде, который блестяще владел своим инструментом, шутя преодолевая самые большие трудности, обладал прекрасным звуком и умел одновременно извлекать три-четыре ноты. «Господин Шраде в одной фантазии, исполнявшейся им публично в Штутгарте, к общему изумлению взял на фермато сразу четыре ноты си-бемольного доминант-септаккорда, расположенные следующим образом: *ми-бемоль, ля, до, фа*. Дело акустиков дать объяснение этому новому феномену резонанса внутри звучащей трубы, а музыкантов — хорошо изучить и воспользоваться, когда представится случай»⁵⁰.

В начале XIX столетия в Западной Европе начали складываться исполнительские и педагогические школы. Основную роль здесь сыграло открытие консерваторий в крупных городах Европы. Первой открылась консерватория в Париже (1795), а в XIX веке — в Праге (1811), Варшаве и Вене (1821), Лондоне (1822), Пеште (ныне Будапеште, 1840), Лейпциге (1843), Берлине и Кельне (1850), Бухаресте (1864) и т. д.

Первая консерватория в Париже сформировалась в годы Великой французской революции. В это бурное время музыка из дворцов и залов вышла на открытые площади, десятки тысяч слушателей становились исполнителями — участниками грандиозных концертов. Немалая роль в художественной жизни Франции принадлежала музыкантам-духовикам. Выходцы из третьего сословия музыканты-духовики в самый разгар боев за свободу объединились вместе. Энергичный революционер и музыкальный деятель Бернар Саррет (1765—1858) из остатков гвардейского духового

⁵⁰ Берлиоз Гектор. Мемуары, с. 348—349.

оркестра собрал группу музыкантов, которая своим искусством немедленно откликнулась на любое событие дня. В 1792 году эта группа переросла в «Музыкальную школу национальной гвардии», сыгравшую огромную роль в общественной и культурной жизни революционной Франции. В 1793 году Конвент присвоил школе название «Национального музыкального института», который в 1795 году был переименован в «консерваторию». Виднейшие композиторы Франции возглавили это учебное заведение (Ф. Госсек, А. Гретри, Л. Керубини и другие).

Классы духовых инструментов сразу же заняли в консерватории видное место. Народу нужна была духовая музыка. Это стало для Франции традицией, которую в дальнейшем так смело и настойчиво продолжил Берлиоз. Париж, больше чем другой европейский город, ассимилировал и реализовал все самое лучшее, что было создано в области духового исполнительства, педагогики и совершенствования конструкций инструментов.

Во главе классов духовых инструментов в Парижской консерватории стали видные музыканты. Одним из первых класс флейты возглавил Иоганн Георг Вундерлих (1755—1819), знаменитый виртуоз на этом инструменте. До 1813 года он был солистом оркестра «Большой оперы» и до самой смерти — профессором консерватории. Вундерлих — автор «Школы для флейты». Его сменил ученик — знаменитый Ж. Л. Тюлу, который, к сожалению, оставался противником обучения своих учеников на флейте новой, более прогрессивной конструкции, несмотря на то, что в 1838 году «Французская академия изящных искусств» после произведенного ею испытания флейты системы Бёма высказалась одобрительно о необходимости обучения на ней в классах консерватории. Новая флейта стала преподаваться лишь в 1893 году, спустя много лет после ухода Тюлу из консерватории.

Первыми профессорами классов гобоя были Антуан Саллатен (1754—?) и Густав Фогт (1781—1870), которые также проявили некоторый консерватизм и упорно придерживались старой системы гобоя с четырьмя клапанами, хотя уже около 1825 года венский гобоист-виртуоз и педагог Иосиф Зельнер (1787—1843) создал гобой с тринадцатью клапанами, сохранив мензуру инструмента XVIII века. И только Анри Брод (1799—1839), окончивший Парижскую консерваторию в 1819 году и впоследствии ставший ее профессором, стал пропагандировать гобой более совершенной системы. В 1835 году он написал «Метод игры на гобое», в котором основывался на девятиклапанном гобое Ф. Триебера. В дальнейшем класс гобоя свыше тридцати семи лет вел профессор Жорж Жилле (1854—1924). Он был известным гобоистом-концертантом, пропагандистом нового французского гобоя. Жилле вместе с Сен-Сансом приезжал с концертами в Россию.

Одним из первых вел класс кларнета в консерватории Жан Ксавье Лефевр (1763—1829). С 1831 по 1836 год кларнет вел Фридрих Берр (1794—1838), знаменитый виртуоз на кларнете и

фаготе. Его ученик Гиацинт Элеоноре Клозе (1808—1880) стал преемником своего учителя в консерватории. На этом поприще он добился значительных успехов. Клозе известен тем, что применил систему клапанов Бёма к кларнету (1843). Он оставил богатейший инструктивный материал для кларнета и учебное пособие «Большая метода для кларнета» (1844). Его этюды до сих пор пользуются популярностью в педагогическом репертуаре. Клозе написал три руководства для различных видов саксофонов.

Не менее значительной была деятельность профессоров по классу валторны. Фредерик Дювернуа (1765—1838) был первым валторнистом «Большой оперы» в Париже и вел класс валторны до 1815 года. Ему принадлежит «Школа для валторны» (1802), много концертов для валторны и других сочинений. Его сменил знаменитый валторнист-виртуоз Луи Франсуа Допра (1781—1868), который сначала играл в оркестре Национальной гвардии, а затем в «Большой опере». Он был камер-музыкантом Наполеона I и Людовика XVIII. В консерватории работал с 1816 по 1842 год. Написал «Школу для альтовой и басовой валторны», имевшую тогда большую педагогическую ценность, и много различных произведений.

Замечательным исполнителем сначала на натуральной, а затем на хроматической валторне был Жак Франсуа Галле (1795—1864). Ученик Допра, он стал профессором консерватории с 1842 года. Им написаны ряд пьес и ансамблей для валторны и учебное пособие «Полный курс обучения на валторне».

Примерно до 40-х годов прошлого столетия в консерватории не было классов трубы и тромбона. В своих «Мемуарах» Берлиоз отмечал, что «эти пробелы были заполнены несколько лет назад» (он начал писать свою книгу в 1848 году). Там же Берлиоз ставил вопрос об открытии в консерватории классов саксофона, бастубы, офиклеида, саксгорна, корнета-а-пистона, ударных инструментов. Он считал необходимым изучать бас-кларнет. «Саксофон — это новый член семейства кларнетов, и притом весьма ценный при условии, что исполнители научатся показывать все его качества, — должен ныне занять особое место в системе консерваторского обучения, потому что уже недалек момент, когда все композиторы пожелают его использовать»⁵¹.

В 1857 году класс саксофона был открыт в Парижской консерватории. Его возглавил Адольф Сакс (1814—1894) — известный музыкальный мастер, изобретатель саксофона.

Первым профессором по классу трубы был Франсуа Доверне (1800—18?) — также известный музыкант, солист оркестра «Большой оперы». Вести впервые открытый класс корнета-а-пистона в 1869 году был приглашен Жан-Батист Арбан (1825—1889), автор популярной до сих пор «Полной школы для корнета-а-пистона и саксгорна». В 1848 году он демонстрировал специальной

⁵¹ Берлиоз Гектор. Мемуары, с. 544.

комиссии профессоров консерватории, в которую входили композиторы Ф. Обер, Дж. Мейербер, А. Тома и другие, виртуозные качества корнета, инструмента, тогда только недавно изобретенного и еще не получившего широкого распространения. Арбан первым исполнил на нем губные трели, прием двойного и тройного стаккато, ранее применявшийся только на флейте. Инструмент понравился комиссии. Около пятнадцати лет Арбан трудился над созданием своего метода обучения игре на корнете и в 1862 году его «Школа» для этого инструмента была утверждена в качестве метода Парижской консерватории. Другая комиссия, созданная военным ведомством под председательством Берлиоза, также избрала в качестве методики обучения военных музыкантов игре на корнете, флюгельгорне и саксгорне «Школу» Арбана (издана в 1864 году).

Большое значение для развития искусства игры на духовых инструментах и совершенствования педагогики имела деятельность профессора Парижской консерватории Антонина Рейхи (1770—1836), чешского композитора и теоретика. С 1788 года он играл на флейте в боннском оркестре вместе с Бетховеном, который исполнял партию альты. В дальнейшем с 1801 по 1808 год жил в Вене, где встречался с Гайдном. В 1808 году окончательно переселился в Париж. С 1818 года стал профессором композиции в консерватории. В числе его учеников — Берлиоз, Лист, Гуно, Франк. Среди его сочинений, сохранивших свое значение до наших дней, 24 квинтета для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота. По мнению Берлиоза, Рейха хорошо знал возможности большинства духовых инструментов. Его квинтеты для духовых пользовались в Париже в течение многих лет известным успехом. В наши дни они также часто звучат по радио, в концертных залах и в учебных заведениях. Рейху следует считать основоположником жанра классического духового квинтета.

К 1900 году классы духовых инструментов Парижской консерватории возглавляли известные музыканты: К. Таффанель (флейта), Ж. Жилле (гобой), Роз (кларнет), Бурдо (фагот), Бремон (валторна), Милле (корнет-а-пистон), М. Франкен (труба) и Аллар (тромбон). В консерватории продолжала существовать учебная комиссия, которая управляла ходом преподавания и издавала по каждой специальности старательно разработанную методику. В комиссию входили выдающиеся профессора консерватории и другие музыканты (Массне, Сен-Санс, Гуно и т. д.).

Кроме Парижской консерватории во Франции существовали ее отделения в Тулузе, Лилле, Нанси, Лионе и других городах.

Таким образом, классы духовых инструментов Парижской консерватории во многом определяли развитие духового исполнительского искусства Западной Европы в XIX веке. Отличные исполнители-виртуозы, педагоги консерватории, постоянно экспериментируя и совершенствуя духовые инструменты, стремились создать методические пособия, руководства для освоения новых систем

и тем самым стимулировали постоянный прогресс оркестрового и концертного исполнительства.

Свой вклад в развитие духового исполнительства внесла Пражская консерватория. В ней преподавал кларнет Франц Гадеуш Блатт (1793—1856). Его имя связано с созданием «Полной школы для кларнета» (1828), ему же принадлежит «Школа пения» (1830).

С первых дней основания Пражской консерватории ее оркестровое отделение включало классы всех духовых инструментов. Выпускники этого учебного заведения впоследствии работали и во многих странах Европы. Так, в России видными исполнителями и профессорами стали гобоист В. Шуберт, кларнетист И. Фридрих, валторнист Ф. Эккерт и другие.

В Венской консерватории с 1822 года класс валторны возглавил Эдуард Константин Леви (1796—1846). Одним из первых он начал играть на валторне с вентилями. Будучи солистом оперы, Леви много путешествовал и давал сольные концерты. С 1865 года класс флейты стал вести уже упоминавшийся выше Ф. Доплер, написавший для этого инструмента ряд концертов и виртуозных пьес. Его «Венгерская фантазия» для флейты и фортепиано не утратила популярности и в наши дни.

Классы духовых инструментов были открыты в Королевской высшей школе музыки в Берлине только в 1872 году. Трубу начал преподавать в 1873 году известный музыкант Юлиус Козлек (1835—1905). Он прославился как исполнитель высоких партий кларино И. С. Баха и как основатель духового квартета Kaiser kornettquartet. Кроме многочисленных аранжировок для этого квартета, Козлек написал «Большую школу для корнета-а-пистона и трубы» (в двух частях). Значительной была педагогическая деятельность в этом учебном заведении видного немецкого тромбониста-виртуоза Морица Набиха (1815—1893).

Важное значение в развитии духового исполнительства имели учебные заведения, открытые во многих других городах Германии. Многие их воспитанники впоследствии стали известными музыкантами, некоторые из них работали за пределами своей страны. Так, в России вели исполнительскую и педагогическую деятельность флейтист В. Кречман, кларнетисты К. Нидман, Ф. Циммерман, В. Бреккер, корнетист В. Вурм, трубач В. Брандт и другие.

Особенно плодотворной была творческая деятельность Анри Клинга (1842—1918). Он был профессором Женевской консерватории по классу валторны и теории музыки. Им написаны очень популярная в свое время «Школа для валторны», этюды для валторны, «Школа для фортепиано», а также «школы» для кларнета, для гобоя, для фагота, для контрабаса, для барабана, для гитары. Ему принадлежит ряд обработок, переложений и редакций классического репертуара для духовых инструментов. Им написаны учебники по инструментовке, по композиции и т. д.

Клинг был поистине всесторонним музыкантом. В наше время сохранили свое значение его учебные пособия для валторны.

Уровень той или иной исполнительской и педагогической школы во многом определяет репертуар, на котором строится обучение ученика, репертуар, составляющий основу дальнейшего совершенствования музыканта.

Обращает на себя внимание то, что большинство исполнителей и педагогов-духовиков того времени сами же являлись композиторами. Они по существу заполняли педагогический репертуар многочисленными пьесами салонно-виртуозного плана, художественные достоинства которых были весьма невысоки, а виртуозные моменты выдвигались на первый план. Основное противоречие, выявившееся в педагогике и исполнительстве на духовых инструментах, — это противоречие между расцветом «виртуозности в узком смысле» и обеднением музыкального содержания. Передовые музыканты выступали с резкой критикой салонно-виртуозного направления в музыке для духовых. Композиторское творчество Вебера, Шуберта, Шумана и других показывало, что духовые инструменты имеют право на настоящую музыку. Музыкально-критическая деятельность Шумана, Листа, Берлиоза во многом способствовала утверждению высокой художественности музыки для духовых.

Появление многочисленных учебных заведений и создание более стабильных конструкций деревянных и медных духовых инструментов послужили толчком к возникновению многочисленных «школ», учебных пособий и трактатов. Многие из них представляют определенную педагогическую ценность и в наши дни. Так, например, в учебные программы классов духовых инструментов музыкальных училищ включены 24 этюда-каприччио для флейты Т. Бёма, этюды для кларнета Г. Клозе, клапанные этюды К. Бермана и т. д. Среди учебных пособий того времени можно назвать «школы для флейты» Ж. Тюлу и А. Фюрстенау, для гобоя А. Барре, для кларнета Ф. Блата и К. Бермана, «Школу для усовершенствованного кларнета» И. Мюллера, три руководства для различных видов саксофонов Г. Клозе, «Школу для гармонической трубы Д. Буля, для валторны Л. Допра и т. д. Сюда же можно отнести многочисленные сборники этюдов и упражнений.

Для того времени ценность этого учебного материала, несомненно, была высокой. Все рекомендуемые методы все-таки тогда были актуальны, ибо то был период освоения новых, более прогрессивных конструкций инструментов, который касался почти всех без исключения видов духовых. С точки зрения наших дней, эти пособия еще весьма ограничены и несовершенны. Методические предпосылки игры на духовых инструментах изложены там в чисто эмпирическом плане, поверхностно и скупо. Наибольшее место в школах занимал чисто инструктивный, технический материал. Происходило как бы механическое разделение всего посо-

бия на «технику» и на «музыку». Как правило, в школах отсутствовала полноценная художественная литература.

Уровень духового исполнительства и педагогики того времени был связан также с состоянием других смежных областей музыкального искусства. Искусство игры на духовых инструментах в своей физиологической основе тесно примыкает к вокальному мастерству. Для вокальной педагогики прошлого было характерным установление какого-либо одного типа дыхания. В XVIII веке колоратурное пение достигло своего расцвета. Певцы-кастраты пользовались преимущественно грудным типом дыхания, свойственным так называемой старой итальянской школе пения. Подобный тип дыхания рекомендовался в одной из наиболее ранних педагогических работ по обучению игре на духовых инструментах известного флейтиста и композитора И. Кванца «Опыт руководства по игре на поперечной флейте». Он требовал высоко поднимать плечи при вдохе, расширять шею и т. д. Грудной тип дыхания пользовался популярностью и у певцов старой французской школы, о том свидетельствует «Метод Парижской консерватории», составленный в 1803 году известными профессорами и композиторами Керубини, Госсексом и другими. Очевидно поэтому в «школах» для духовых инструментов, относящихся к XIX веку, мы находим подобные методические указания.

Так, на необходимость грудного типа дыхания указывал Ж. Арбан. Он писал: «Когда мундштук приложен к губам, рог следует приоткрывать с боков и отодвинуть язык вглубь, чтобы дать воздуху наполнить легкие. Живот не должен раздуваться, а наоборот подниматься по мере того, как грудь будет расширяться вследствие вдыхания»⁵². О том же писал и Ф. Блатт: «При естественном вдыхании грудь расширяется и воздух проникает во все части легких, расширяющихся пропорционально с расширением груди. За расширением следует опять естественное состояние и так попеременно»⁵³.

К концу XIX века легкий и блестящий колоратурный стиль пения уступил место мужественному, насыщенному яркими динамическими оттенками исполнению. Вокальная педагогика значительно изменила свои традиционные взгляды и постепенно стала отходить от грудного типа дыхания в сторону более глубокого и опертого диафрагмального или брюшного. Такой же процесс перехода к грудно-брюшному типу дыхания можно проследить и в духовой педагогике. И причиной этого был новый репертуар, новая музыка, новые требования в сольном, ансамблевом и оркестровом исполнительстве.

В конце XIX — начале XX столетия в Европе сформировались основные художественные направления в духовом инструментальном искусстве. Ведущими стали французская, немецкая и чешская

⁵² Арбан Ж. Полная школа для корнета-а-пистона и саксофона. М., 1928, с. 7.

⁵³ Блатт Ф. Полная школа для кларнета. М., 1926, с. 6.

школы. Еще в 1860 году Берлиоз писал: «Но насколько же зато немцы превосходят нас в отношении медных инструментов вообще, и в частности — труб! Нам это себе и не представить даже. Их кларнеты также лучше, чем наши, чего нельзя сказать о гобоях. В этом отношении, мне кажется, существует почетное равенство между обеими школами. Что касается флейт, то здесь мы занимаем первое место: нигде так не играют на флейте, как в Париже»⁵⁴.

Очевидно, такое соотношение сил оставалось до начала XX века, когда в духовом исполнительском искусстве появилась еще одна «ветвь», связанная с расцветом русского оркестрового исполнительства, в становлении которого важное место принадлежало зарубежным музыкантам. Следует также отметить, что в начале XX века европейские музыканты сыграли серьезную роль в поднятии оркестровой культуры Соединенных Штатов Америки, где по существу не было собственной школы игры на духовых инструментах. Поэтому долгое время американские оркестры пополнялись исполнителями из Европы. Лучшими считались немецкие и русские духовики.

Таким образом, XIX и начало XX столетия были периодом формирования национальных педагогических и исполнительских школ, периодом, который подготовил новый, более высокий по уровню современный этап в развитии искусства игры на духовых инструментах.

Глава 4. Совершенствование конструкций духовых инструментов и появление новых их видов

XIX век явился периодом наиболее интенсивного совершенствования деревянных и медных духовых инструментов. Расцвет духового инструментального искусства, рост оркестрового дела, новые формы и жанры композиторского творчества, исполнительство и педагогика — все это привело к дальнейшему усовершенствованию старых конструкций духовых инструментов. Музыканты и мастера стремились как можно больше приблизить духовые инструменты, их выразительные и технические возможности, к струнной группе. Однако середина прошлого века была и свидетельницей рождения новых видов духовых инструментов, многие из которых прочно заняли свое место в оркестровой партитуре. Таким образом, XIX век стал своего рода лабораторией, в которой исследовались и рождались новые, более прогрессивные конструкции инструментов. В дальнейшем они определили системы и виды духовой группы современного симфонического оркестра. Инструменты, на которых сейчас играют исполнители-духовики, по существу мало чем отличаются от своих предшест-

⁵⁴ Берлиоз Гектор. Мемуары, с. 415.

венников, усовершенствованных или вновь созданных более ста лет тому назад.

Совершенствования, осуществленные в группе медных и деревянных духовых, не могут сравниться между собой по своей значимости. Медные духовые инструменты получили то новое, что подняло их на небывалую высоту. Появление вентильного механизма явилось подлинным переворотом в исполнительском искусстве. Медные духовые, и в первую очередь труба и валторна, стали настоящими хроматическими инструментами. Но история их освоения в оркестре была далеко не простой. Потребовалось более полувека, чтобы исполнители и мастера довели инструменты до должного совершенства и их новые модели заинтересовали композиторов.

Вентильный механизм, превративший натуральные валторну и трубу в хроматические, был изобретен в начале XIX века. Правда, еще в 1790 году ирландский мастер Шарль Клаже (1755—1820) соединил общим мундштуком две трубы в строях *ре* и *ми-бемоль*. Инструмент имел один вентиль. Переключаясь с его помощью на одну или другую трубу, исполнитель мог извлекать звуки двух натуральных звукорядов. В дальнейшем многие мастера и музыканты создавали различные механизмы, из которых оказались практически применимы только два: помповые и вращающиеся вентили. Франция и Англия обратились к помповым вентилям, Германия и Россия — к вращающимся.

Английский музыковед А. Карс утверждает, что вентили, подобные современным, впервые были сконструированы в 1813 году силезским мастером А. Блюмелем⁵⁵. Спустя семь-восемь лет инструменты с вентилями широко использовались в прусских военных духовых оркестрах. Немцы приписывают первенство в этом изобретении братьям Антону и Игнацу Кернерам, которые в 1806 году снабдили трубу двумя вентилями⁵⁶.

Вначале вентильные хроматические валторны и трубы выделялись в прежних размерах. Трубы имели обычно строй *ми-бемоль*, *фа* или *соль* и посредством добавочных крон перестраивались в другие тональности. В дальнейшем, освоив технику владения хроматическим инструментом, исполнители перестали применять добавочные кроны, а стали транспонировать свою нотную строчку, то есть играть на трубе в строе *фа* партии, написанные в различных строях. Но в этом строе труба применялась недолго, вскоре исполнители стали отдавать предпочтение более высокой трубе в строе *си-бемоль*, длина канала которой была вдвое короче канала старого натурального инструмента того же строя. Это была современная труба, которая распространена и сейчас в симфонических оркестрах.

В 80—90-е годы композиторы стали предъявлять к трубе большие требования. Исполнять музыку Чайковского, Римского-Корса-

⁵⁵ См. об этом: Карс А. История оркестровки. М., 1932, с. 164.

⁵⁶ См.: Модр Антония. Музыкальные инструменты. М., 1959, с. 116.

кова, Скрябина, Р. Штрауса и других композиторов на старых инструментах было невозможно — чрезмерно большая длина их затрудняла извлечение звуков. Прежний мундштук с мелкой чашкой и острыми полями хорошо подходил для того, чтобы играть партии, где каждая нота написана отдельно, и были мало приспособлены для исполнения легато и других штрихов. Поэтому трубачи предпочли короткий инструмент, мундштук которого имел более глубокую чашку и округлые поля.

Впервые труба в строе *си-бемоль*, подобная современной, была изготовлена в 1822 году парижским музыкальным мастером Куртуа. В 1840 году бельгиец Шарль Сакс (1791—1865) сконструировал более современный инструмент этого строя, однако у исполнителей он долгое время не пользовался успехом.

Если все современные трубы с вращающимся вентиляльным механизмом основываются на конструкции, созданной сыном Ш. Сакса, мастером Адольфом Саксом (1814—1894), работавшим в Париже, то первенство в применении помповых вентиляей, или так называемых пистонов, принадлежит французу Франсуа Перинэ. К началу XX века лучшими считались трубы с вращающимися вентилями фирмы Ю. Г. Циммермана.

Хроматические трубы впервые появились в симфоническом оркестре в 1831 году. В то же время В. Беллини применил их в опере «Сомнамбула», а несколько позднее ими воспользовались Ф. Галеви в опере «Дочь кардинала», Дж. Мейербер в операх «Гугеноты» и «Пророк», Г. Доницетти в операх «Фаворитка» и «Дочь полка». Первое время в партитурах обычно отмечалось, для каких инструментов — натуральных или вентиляльных — написаны партии.

То же самое относится и к усовершенствованной валторне. Глинка, Мейербер, Берлиоз были современниками этого хроматического инструмента, но они до конца своей творческой деятельности остались верными натуральной валторне. Только Вагнер сразу оценил все преимущество хроматического инструмента и уже с 1842 года, начиная с оперы «Риенци», смело стал пользоваться новыми валторнами и трубами, соединяя их со старыми натуральными инструментами.

Одно обстоятельство заставляло Вагнера, а в дальнейшем и многих композиторов осторожно обращаться с вентиляльной валторной, даже идти на некоторые компромиссные решения. Дело в том, что красота звучания натуральной валторны была необычайной, тембр ее был бархатно-серебристым. Получив вентиляльный механизм, валторна в связи с большим количеством завитков в канале ствола теряла всю свою прелесть и по отзывам современников, в сравнении с натуральной валторной, звучала более чем посредственно. То же самое относилось и к новой трубе.

В середине XIX века активными пропагандистами новых инструментов стали Доницетти, Шуман, Вагнер и другие композиторы.

торы. К 80—90-м годам хроматические валторны и трубы одержали полную победу в борьбе с натуральными инструментами. Творчество Вагнера, Листа, Верди, Бизе, Дворжака окончательно закрепило вентильные инструменты за симфоническим оркестром.

Изобретение вентильного механизма привело к созданию многих новых видов медных духовых инструментов. Некоторые из них прочно закрепились в оркестре, другие употребляются сейчас лишь эпизодически.

В современном симфоническом оркестре кроме труб в строе *си-бемоль* и *до* применяются и другие их виды, предназначенные для специальных целей. Исполнение сочинений Баха и Генделя с их виртуозными партиями кларино доставляет трубачам много неудобств. Высокие по диапазону партии сыграть на трубе в строе *си-бемоль* бывает трудно, а иногда и невозможно. Поэтому упоминавшийся выше известный немецкий трубач Ю. Козлек, заслуживший высокое признание за исполнение произведений И. С. Баха, после многих опытов в 1884 году сконструировал маленькую трубу в строе *ля* с двумя вентилями, на которой с легкостью играл труднейшие партии кларино. Применяв к тому же мундштук с глубокой конусообразной чашкой, он добился необыкновенно легкого и красивого тембра звука.

В дальнейшем такие инструменты, называемые «малыми» трубами, были усовершенствованы и изготовлены в строях *ре*, *ми-бемоль*, *фа* и *си-бемоль* (последняя из них на октаву выше обычной трубы в строе *си-бемоль*). Сейчас они успешно применяются во многих оркестрах Европы и Америки, но, к сожалению не получили распространения в нашей стране несмотря на то, что ряд произведений композиторов более позднего времени (опера «Млада» Римского-Корсакова, «Болеро» Равеля, «Скифская сюита» Прокофьева и некоторые другие) требуют участия в оркестре этих инструментов. В настоящее время советские исполнители все чаще играют высокие по диапазону партии на малых трубах.

Не получила распространения и басовая труба в строе *до* или *си-бемоль*, звучащая на октаву ниже написанного. Она была введена в оркестр Вагнером. Композитор стремился ярким тембром этого инструмента подкрепить звучание в оркестре группы труб. Но кроме Р. Штрауса, А. Шёнберга и Л. Яначека ни один из композиторов не имел желания заменить тромбон звучанием басовой трубы.

Дошли до нас так называемые «египетские» трубы, изготовленные по предложению Верди для триумфального марша из второго действия оперы «Аида». Они имеют длину свыше полтора метров и оснащены одним вентилями. До сего времени лучшие оперные театры мира при постановке «Аиды» применяют именно эти инструменты.

Еще один из инструментов с возникновением вентильного механизма получил свое новое рождение: это корнет. Он уже не

имел ничего общего с корнетами XVII—XVIII столетий, которые назывались цинками и долго применялись в оркестровой практике в качестве деревянных духовых инструментов с металлическим чашеобразным мундштуком. Изобретение корнета приписывают Сигизмунду Штельцелю, инструмент которого был показан в Париже в 1830 году. В то время инструмент имел лишь два вентиля. Корнет пользовался громадным успехом у музыкантов, игравших на балах, и у слушателей. Спустя некоторое время к имевшимся двум был приспособлен третий ventиль. Началось бурное увлечение корнетом.

Появление корнета связано с тем, что хроматические трубы в первое время обладали тяжелым, негибким звуком. В поисках мягкости и прежнего блеска музыкальные мастера много экспериментировали. Корнет обладал большим, чем у трубы, количеством витков своего ствола и звучал мягче, бархатистее. Его технические возможности были более яркими. Преимущество корнета заключалось еще и в том, что первые хроматические трубы чаще всего звучали в строе *фа*, а корнеты строились в более удобном для исполнения регистре *си-бемоль* и *ля*. И поэтому корнет сразу же значительно выиграл в глазах современников. XIX век — это время широкого внедрения корнета в партитуры многих композиторов. Чаще всего два корнета соединялись с двумя трубами. В середине прошлого века корнетами пользовались в своем оркестре Мейербер, Берлиоз, Гуно, Бизе, используя их как «хроматическую добавку» к натуральным трубам. Корнет часто называют корнет-а-пистоном, что означает корнет с помповым вентиляльным механизмом.

С ростом исполнительского мастерства трубачей и совершенствованием инструментов роль корнета к 30-м годам нашего столетия стала снижаться. Трубачи достигли блестящих виртуозных возможностей, научились воспроизводить широкие мелодии, «петь» в полном смысле слова. Причем многие исполнители воспроизводили такой нежный и бархатный тон, который приближался по звучанию к «родственнику» трубы — корнету.

По инициативе Вагнера, как указывалось выше, были изготовлены валторновые тубы. Применяв их в опере «Кольцо нибелунга», композитор хотел достичь торжественно-приподнятого звучания, имеющего характер средний между звучностью валторны и величественной мощью тромбонов. По имени инициатора их создания они носят также название «вагнеровские тубы». Своей формой этот инструмент напоминает современный альт или тенор, который используется в духовом оркестре. Кроме Вагнера для валторновых туб писали партии в своих партитурах А. Брукнер и Р. Штраус. Из русских композиторов никто не нашел нужным использовать в своих произведениях этот инструмент.

К началу XIX столетия наиболее распространенными были три вида тромбонов: альт, тенор и бас. Существовавший в прошлом сопрановый тромбон уже не употреблялся в оркестровой прак-

тике. Однако эти три вида инструментов, которыми пользовались композиторы-романтики, долго не продержались. Альтовый тромбон вскоре был вытеснен хроматической трубой.

Таким образом, в симфоническом оркестре остались два теноровых тромбона и один бас-тромбон в строе *фа*. Причем у последнего в дальнейшем кулиса и раструб были укорочены настолько, что по своей длине он стал походить на тенор-тромбон и перестал быть транспонирующим инструментом. В раструбной части бас-тромбона был сделан квартвентиль, благодаря которому стало возможным брать очень низкие звуки вплоть до большой октавы.

В середине прошлого века были изготовлены тромбоны с вентильным механизмом. Но, несмотря на некоторые их преимущества по сравнению с кулисными тромбонами, например в отношении техники легато, они все же большого распространения не получили. В настоящее время во всеобщем употреблении находятся, главным образом, теноровый тромбон и теноровый тромбон с квартвентилем.

Последним представителем меди в симфоническом оркестре явилась басовая туба, которой предшествовали самые разнообразные инструменты низкого регистра. Наиболее же древним среди них был серпент, известный с середины XVI века. Он изготавливался из двух выдолбленных частей дерева определенной длины, которые склеивались и обматывались кожей. На одной из них высверливались шесть отверстий, дававшие возможность получать только диатонический звукоряд. Мундштук серпента был чашеобразным, как у старинного корнета (цинка), но гораздо большего размера. Этот инструмент широко использовали в своем творчестве композиторы периода Великой французской революции. Они применяли серпент в сочинениях, предназначенных для исполнения на площадях и в больших помещениях.

На смену серпенту пришел более совершенный инструмент — офиклеид. Он был изготовлен парижским мастером Алари и запатентован в 1817—1821 годах. Сделанный полностью из металла, офиклеид имел U-образную форму, чашеобразный мундштук и одиннадцать отверстий, снабженных клапанами, которые давали возможность получать все звуки хроматической гаммы. Инструмент имел три разновидности: альт, бас и контрабас. Офikleид-бас быстро завоевал признание и вошел в состав духового и симфонического оркестров. Его применяли в своих партитурах Мейербер, Берлиоз, Мендельсон, Глинка и другие. Но звучание офikleида не могло удовлетворить композиторов. По силе звука он не мог соревноваться с тремя тромбонами и уверенно вести басовую партию. Очевидно поэтому Берлиоз в своей «Фантастической симфонии» ввел два офikleида.

И вот, в 1835 году, в Германии была сконструирована басовая туба, снабженная вентильным механизмом. По указанию начальника военных оркестров в Берлине В. Випрехта ее построила известная в свое время инструментальная мастерская Иоганна

Морица. Вначале туба страдала многими изъянами. Ее совершенствовал и довел до нужного исполнительского уровня Адольф Сакс. Именно из Парижа начала она свое музыкально-оркестровое шествие.

У тубы было много разновидностей. В большинстве стран утвердилась та, которую Вагнер назвал «контрабасовой тубой», — туба в строе *си-бемоль* (как говорилось, Вагнер первый ввел тубу в симфонический оркестр). В духовых оркестрах применяется до сих пор туба в строе *ми-бемоль*. Композиторы итальянской и французской школ преимущественно использовали тубу в строе *фа*. Так, например, Равель в инструментовке «Картинок с выставки» Мусоргского поручил соло в пьесе «Быдло» тубе в строе *фа*. Русские композиторы-классики писали всегда только для тубы *си-бемоль*. На таком инструменте играют сейчас все советские исполнители.

К началу прошлого столетия относится создание прототипа вентильных инструментов современного медного состава духового оркестра. Эти инструменты произошли в свое время от самых обыкновенных рожков — сигнальных, почтовых и охотничьих. В Западной Европе их называли «бюгельгорнами», «фликорнами» и «флюгельгорнами». В 1845 году А. Сакс соединил все эти инструменты в единое семейство. Он придал всем им, разным по форме, строю и тембру, единый тубообразный вид с вертикальными, помещенными сверху пистонами Перине. Это были прототипы инструментов, которые составили основу тогдашнего духового оркестра. В дальнейшем, совершенствуясь и развиваясь, они предстали перед нами в современных альтях, тенорах, баритонах и басах. В русских и советских духовых оркестрах на саксгорнах по существу никто не играл. Поэтому в нашей литературе отказались от их звания «саксгорны», а обозначают их бытующими у нас названиями: корнет, альт, тенор, баритон, бас.

В области реконструкции деревянных духовых инструментов происходили также значительные события. И главнейшее место здесь занимал известный флейтист и музыкальный мастер-изобретатель Теобальд Бём. Он разработал совершенно иную систему аппликатуры и построил модель так называемой бёмской флейты. Бём стремился к тому, чтобы его инструмент звучал на протяжении всего диапазона ровно и достаточно насыщенно, притом виртуозные данные значительно превзошли бы все бывшие возможности.

Если первая модель флейты Бёма, построенная в 1832 году и снабженная кольцевыми клапанами, была еще несовершенной и сам конструктор не получил удовлетворения, то вторая модель привела к возникновению нового инструмента (1846—1847). В нем нашло воплощение все, что требовалось от флейты в отношении ее акустических, выразительных и виртуозных данных. По существу Бём совершил подлинный переворот в конструкции инструмента. Прежде всего он заменил конический канал ствола

старой флейты цилиндрическим. Игровые отверстия на канале ствола расположил в точном соответствии с акустическим расчетом. Диаметр отверстий сделал значительно большим. Все без исключения отверстия он снабдил клапанами и очень удобно их разместил. Бём придумал такое положение, при котором, закрывая один клапан, можно открывать в то же время вспомогательное отверстие. Он применил также сложную систему клапанов, обеспечившую возможность нажатием на рычажок одного клапана закрыть сразу несколько отверстий. Бёму принадлежит заслуга в изобретении тарелкообразных и кольцевых клапанов.

Таким образом, бёмская флейта получила ровность звучания во всем диапазоне, который стал простирается до трех полных октав и более. В связи с правильным акустическим положением отверстия для вдувания флейта повысила свои звуковые качества. Благодаря совершенствованию клапанного механизма на флейте стало возможным с большой легкостью исполнять различные сложнейшие гаммообразные и арпеджиообразные пассажи, трели, тремоло. В результате всех этих усовершенствований флейта получила еще большее, чем прежде, признание у крупнейших композиторов.

К флейте-пикколо механика Бёма привилась не сразу. Из-за малых размеров инструмента старая система была более удобной. Поэтому понадобилось время, пока конструкция флейты-пикколо тоже усовершенствовалась.

Гобой — один из тех инструментов, который дошел до нас, мало изменившись в своей внешней форме. Менялись лишь его величина, количество отверстий, форма раструба. Механика совершенствовалась очень медленно. До начала XVIII столетия у гобоя было всего два клапана: нижние *до* и *ми-бемоль*. Затем ему придали клапаны *соль-диез* и *си-бемоль* (первой октавы). В изданной в 1825 году «Школе для гобоя» венского гобоиста И. Зельнера мы находим инструмент, снабженный уже тринадцатью клапанами. В «Школе» указывалось на применение полуоткрытия первого отверстия и октавного клапана, действие которого раньше достигалось более сильным выдохом и нажимом губ. Иначе стал держаться инструмент, опора с левой руки перенеслась на правую. Подстройка через головку инструмента не нарушала общего его строя.

Вехой в становлении нового гобоя явилось применение к нему механизма системы Бёма. Заслугу в этом приписывают гобоисту А. Левиджну из Лондона и парижскому мастеру А. Бюффе, которые в 1844 году ввели кольцевые клапаны. Начатую ими реформу в 1850 году завершили Аполлон Барре (1804—1879), солист Ковентгарденского оркестра в Лондоне, и Шарль-Луи Триебер (1810—1867), профессор Парижской консерватории. Снабдив гобой более узкой тростью, они добились того, что инструмент утратил некоторую резкость в звучании, приобрел мягкость и способность к гибкой нюансировке. В то же время тембр бёмского гобоя

потерял насыщенность и характерность. Очевидно поэтому дальнейшее совершенствование гобоя шло двумя путями. В Германии, Чехии и России музыканты не считали нужным принимать систему Бёма и оставались верными старому инструменту.

К началу XIX века музыкант, играя в оркестре на кларнете, должен был иметь в своем распоряжении несколько инструментов различных строев. Во время исполнения того или иного произведения приходилось менять кларнеты, причем с подогретого дыхания инструмента надо было переходить на охлажденный, что неблагоприятно влияло на чистоту интонации. Это было крайне неудобно. Музыкальные мастера стремились к созданию одного совершенного инструмента. Известных успехов в этой области добились Г. А. Пфретцшнер из Маркнейкирхена (Германия), сконструировавший нетранспонирующий кларнет, Жак Альберт из Брюсселя (Бельгия), создавший комбинированный кларнет, и другие мастера, изменяя длину инструмента путем смены металлических муфт, просверливая два комплекта звуковых отверстий и т. д. Однако это не давало положительных результатов. Более того, находились музыканты, которые выступали против создания единого кларнета. Они ссылались на то, что инструменты разных строев имеют свой специфический характер звучания. Так, Берлиоз возмущался, когда музыканты играли партии различных строев на одном кларнете. Его колористически настроенное ухо с трудом переносило такое «кощунство». Он оставался сторонником сохранения в оркестре ярких тембровых красок различных построю и звучанию кларнетов.

Тем не менее историческое развитие кларнета продолжалось. Первым, кто сконструировал новый, получивший затем широкое признание кларнет, был Иван Мюллер (1786—1854). Он был известным виртуозом-кларнетистом. Родившись в Риге, он долго работал за рубежом, но всегда подчеркивал свое русское происхождение и не позволял переделывать свое имя на немецкий манер («Иоганн» вместо «Иван»). Мюллер решил усовершенствовать кларнет в строе *си-бемоль* и сделать его единственным инструментом этого вида. Ему пришлось проделать большую работу по расстановке звуковых отверстий согласно акустическим закономерностям построения звукоряда. Если на кларнетах старых систем большинство отверстий сверлились так, чтобы их можно было достать и закрыть пальцами рук, что часто приводило к явно фальшивой интонации инструмента, то Мюллер расположил отверстия в соответствии с требованиями акустики. Чтобы кларнет звучал интонационно чисто, ему пришлось установить специальный клапан для отверстия *фа* и увеличить число других клапанов до тринадцати. Кларнет, изобретенный Мюллером в 1810 году, сразу же заинтересовал многих известных виртуозов, и среди них — Г. Бермана и И. Хермштедта. Мюллер стремился убедить в преимуществах нового кларнета Глинку, но тот не увидел их в нем по сравнению со старыми системами. Находились и другие

музыканты, которые долго не хотели воспринимать нового кларнета. Так, например, известный кларнетист П. Фрелих свою «Школу для кларнета» написал применительно к старому пятиклапанному кларнету.

В дальнейшем система Мюллера совершенствовалась. Произошло много изменений в механике: стало больше отверстий, клапанов, добавлялись рычаги. Но главным этапом стало применение к кларнету бёмской системы. Это произошло в начале 40-х годов. Г. Клозе совместно с фирмой Бюффе сделали кларнет инструментом, у которого разница в звучании между регистрами перестала существовать, появилось хорошее легато и блестящие трели. Но их дополнения, внесенные в механику, сделали аппликатуру запутанной и сложной. Поэтому до наших дней продолжают по сути дела существовать два вида инструментов различных систем: мюллеровский и бёмский.

В 1845 году француз Ф. Лефевр изготовил кларнет, который кроме обычных имел бёмские кольцевые клапаны. В то же время Бланк и Бюффе — Крампон применили к мюллеровскому кларнету упрощенную систему Бёма.

Немецкие мастера также создавали свои конструкции бёмских кларнетов. Так, кларнет Т. Молленхауэра был создан в 1867 году, а «немецкий нормальный кларнет» Т. Молленхауэра и Кунце — в 1890.

В настоящее время в мире получают все большее распространение кларнеты французской системы (системы Бёма). Это относится и к гобоям. По сравнению с немецкими они имеют более удобную аппликатуру, ясное звучание переходного регистра, легкое звукоизвлечение и отличаются чистотой интонирования. Что касается флейты, то ее бёмская механика со времени изобретения не имела себе равных. В России она распространилась лишь на рубеже XX столетия.

Попытка оснастить фагот бёмской механикой, произведенная в 1855 году французом Ф. Триебером, не увенчалась успехом. Фагот из-за своих особых акустических условий не воспринял этого нововведения. Лучшим мастером по изготовлению фаготов в 1820—1830 годах считали Ж. Н. Савара. Его инструменты обладали особенно ярким тембром. Но наибольшего успеха добился известный немецкий фаготист Карл Альменредер. После одиннадцатилетней работы (1824—1834) он создал фагот, который по существу явился прототипом современных инструментов. Ему помогал музыкальный мастер Иоганн Адам Геккель. В 1831 году они совместно основали существующую до наших дней всемирно известную фирму «Геккель».

Все конструктивные усовершенствования, произошедшие в XIX столетии, касались не только типовых инструментов, но и их разновидностей: английского рожка, бас-кларнета, контрафагота.

К 1840 году относится изобретение саксофона, дальнего родственника кларнета. Инструмент назван так по имени его созда-

теля Адольфа Сакса. Предшественниками саксофона были кларнет Дефонтея (1807) с мундштуком, загнутым назад, и растробом, выдвинутым вперед, и инструмент Г. Лазаруса (1820), подобный фаготу, с клювообразным мундштуком. Прообразом саксофона, хотя и с чашеобразным мундштуком, являлся офиклеид.

Получив патент во Франции за изобретение саксофона, А. Сакс продолжил работу над совершенствованием его конструкции. Очень высоко ценил это изобретение Берлиоз. И хотя А. Сакс предназначал саксофон исключительно для военных оркестров, или, как их в те времена называли, «хоров военной музыки», он сулил этому инструменту большое будущее.

Раньше других ввел саксофон в симфонический оркестр Бизе. В 1872 году композитор использовал его в одном из эпизодов музыки к драме А. Доде «Арлезианка». Саксофону было поручено проведение грустной, задумчивой мелодии в Прелюдии. В дальнейшем этот инструмент применили в своих произведениях Равель, Дебюсси и многие другие композиторы.

Среди разновидностей деревянных духовых инструментов, появившихся в XIX веке, можно назвать в первую очередь альтовую флейту. Впервые ее ввел Римский-Корсаков в опере-балете «Млада», а затем в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Ее применили затем Глазунов (восьмая симфония), Шостакович (седьмая симфония), Стравинский (балет «Весна священная»), Равель (балет «Дафнис и Хлоя») и другие.

Малый кларнет пришел в симфонический оркестр из военно-духового. Его первым оценил Берлиоз, поручив ему искаженную «тему возлюбленной» в последней части «Фантастической симфонии». К малому кларнету обращались Вагнер, Римский-Корсаков, Р. Штраус.

Совершенствование конструкций старых и создание новых духовых инструментов во многом обогатило творчество композиторов, украсило их оркестровые партитуры новыми тембровыми красками, а также послужило стимулом к созданию новых камерно-инструментальных и концертных сочинений. Постепенно входя в музыкальную практику, новые инструменты к концу прошлого столетия прочно закрепились в симфоническом оркестре, что явилось, в свою очередь, новым стимулом для дальнейшего развития духового инструментального искусства.

СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА
ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ

К середине XX столетия в искусстве игры на духовых инструментах сложились самобытные национальные школы — французская, чешская, немецкая, английская, американская, которые определяют уровень исполнительства и педагогики в этой сфере мировой музыкальной культуры.

Одно из ведущих мест занимает советская школа. Победы советских артистов на международных конкурсах, успешные зарубежные гастролы отдельных исполнителей и целых коллективов, записи на грампластинки, появление нового педагогического репертуара, различных учебных пособий, постановка музыкального образования в нашей стране, наконец, яркое композиторское творчество — все это свидетельствует о больших достижениях отечественного духового инструментального искусства.

Как и прежде, пути становления и развития национальных исполнительских школ в первую очередь определяет композиторское творчество. В настоящее время все более заметным становится увлечение многих зарубежных композиторов духовыми инструментами. Пожалуй, история исполнительства не знала такого периода, когда духовые инструменты столь широко раскрыли бы свои выразительные и виртуозные возможности, как в наши дни. Движущей силой в развитии современного духового инструментального искусства является теперь не только оркестровая практика, а в значительной степени сольный и ансамблевый репертуар.

Наиболее яркой и значительной в Западной Европе является современная французская исполнительская школа. Духовые инструменты занимают в культурной жизни страны важное место. Для них написано большое количество произведений.

Особенно широко духовые инструменты представлены в творчестве композиторов, входивших в знаменитую «Шестерку» (Ф. Пуленк, Д. Мийо, А. Онеггер, Л. Дюрей, Ж. Орик и Ж. Тайефер). Они выступили в начале 20-х годов против царивших во Франции импрессионизма и неоромантизма. Их музыка, глубоко прочувствованная, эмоционально приподнятая, исключительно

мелодичная и гармонически красочная, отражает лучшие черты французской национальной культуры. Одно из первых мест принадлежит Франсису Пуленку (1899—1963).

Если в ранних сочинениях — «Негритянской рапсодии» для певцов-солистов, фортепиано, струнного квартета, флейты и кларнета, сонате для двух кларнетов и цикле песен на стихи Г. Аполлинера «Бестиарий, или Кортёж Орфея» («Le Bestiaire») для голоса, флейты, кларнета, фагота и струнного квартета — стиль композитора только еще складывается, то соната для кларнета и фагота (1922), при всем обаянии и юношеской непосредственности в выражении чувств, свидетельствует о достигнутом композиторском мастерстве и большой изобретательности. Сочетание кларнета и фагота встречалось уже у Бетховена в его замечательных трех дуэтах для кларнета и фагота. Пуленк смело использовал эту комбинацию инструментов в своем ансамбле.

Не менее интересна соната для валторны, трубы и тромбона (1922). Шутливая, построенная на незатейливых, простых темах первая часть сонаты, светлое лирическое *Andante* и гротесковый маршевый финал составляют трехчастный цикл произведения.

В середине 20-х годов появилось трио для фортепиано, гобоя и фагота, сочинение, означавшее поворот композитора к темам и образам старинной классической музыки. Ясная мелодия в духе Скарлатти и Моцарта сочеталась здесь с гармониями эпохи Стравинского и Эрика Сати. К 30-м годам относится секстет для флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано.

В последние годы жизни были сочинены соната для флейты и фортепиано и элегия для валторны и фортепиано, отличающиеся зрелым индивидуальным стилем. Незадолго перед смертью композитор написал два произведения, отдавая в них главенствующую роль духовым инструментам. Одно из них — соната для гобоя и фортепиано, посвященная памяти Сергея Прокофьева, другое — соната для кларнета и фортепиано — памяти Артура Онеггера (обе — в 1962). Они завершили творческий путь Пуленка. Музыка проникнута огромным лирическим чувством, мелодична и самобытна по языку.

«Меланхолическое аллегро» (первая часть) флейтовой сонаты, светлая, лирически проникновенная вторая часть с кантиленной темой, выдержанной в духе старинных классических арий, но мастерски украшенной современными гармониями; наконец, праздничный, стремительный, типичный для циклов композитора финал, с сочетанием быстрых, филигранных пассажей и светлых, гибких мелодических взлетов, — таково образно-тематическое содержание этого сочинения (см. пример 46).

Сонаты Пуленка переключаются между собой по характеру основных образов и типу развития музыкального материала. Так, например, соната для кларнета отличается от флейтовой лишь большей взволнованностью и виртуозностью первой части. Вторая часть — это также широкая и выразительная кантилена, а фи-

нал — стремительный вихрь звуков, проникнутый радостным настроением.

46 Presto giocoso. $\text{♩} = 160 - 166$

Fl.

ff Très mordant

sans péd.

Do

Интерес представляет творчество для духовых инструментов французского композитора Дариуса Мийо (1892—1974). В его творчестве, связанном своими истоками с музыкальным фольклором Прованса, нашли отражение, вместе с тем, различные стили и композиционные приемы современной музыки. Среди произведений Мийо для духовых инструментов написанные в 20-е годы три сонатины: для флейты и фортепиано, гобоя и фортепиано, кларнета и фортепиано. Все они окрашены в светлые лирические тона и перекликаются с лучшими сочинениями Пуленка в этом жанре. Мийо принадлежат также два концерта для кларнета с оркестром (1941, 1964) и концерт для гобоя с оркестром (1958).

Подобно старинному итальянскому композитору А. Вивальди, Мийо писал программные сочинения для солирующих духовых инструментов. Из них выделяется «Зимнее концертино» для тромбона и струнных (1953), которое входит в цикл произведений композитора, рисующих различные времена года.

Концертино имеет трехчастную форму. Светлые по колориту крайние части передают настроение, овладевающее человеком с долгожданным приходом зимы, во время первого снегопада и мороза. Яркая, скачкообразная тема тромбона, дополняемая мягким и сочным звучанием струнных, носит приподнятый и праздничный характер. Средняя меланхолическая часть — это вечернее размышление у камина, взгляд в сумерках на разрисованное морозом оконное стекло. Здесь и приглушенное, звенящее звуча-

ние тромбона (под сурдину), и эффектные исполнительские приемы *glissando* и *frullato*, и широкая кантилена с яркими кульминациями, взлетами и падениями.

В числе камерно-инструментальных сочинений Мийо — соната для фортепиано, флейты, гобоя и кларнета (1918), «Пастораль» для гобоя, кларнета и фагота (1935), сюита для гобоя, кларнета и фагота (1937) и замечательная сюита для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота, носящая подзаголовок «Камин короля Рене» (1939). Этот духовой квинтет написан по мотивам легенд Южной Франции о «добром Рене», который царствовал в XV веке и был покровителем искусных мастеров.

Семь небольших частей представляют собой жанровые зарисовки, лирические сцены. «Кортеж» — неторопливое шествие, открывающее сюиту. Все инструменты друг за другом проводят сольную мелодию. Элегическое настроение оживающей природы передает музыка «Утренней серенады». Мягкое звучание флейты и распевные подголоски кларнета вводят нас в мир пробуждающегося дня. Картину дополняют пасторальные реплики солирующей валторны. Третья часть, «Жонглеры», носит веселый характер. Virtuозные пассажи и причудливые фигурации в исполнении всех инструментов ансамбля рисуют сцену блестящего головокружительного выступления бродячих цирковых артистов. Светлый лирический колорит отличает музыку четвертой части, названной по местности — «Маузинглад». «Игры на реке Арк», следующая, пятая часть — картина народного праздника. Характер безудержного веселья передают наигрыши кларнета, флейты, валторны. В музыке ощущается связь с народным мелосом. В шестой части, «Охоте в Валабре», звучат призывные фанфары, имитирующие звучание охотничьих рогов, на фоне которых развивается тема, передающая стремительный темп азартной охоты. Заключительная часть носит название «Мадригал-ноктюрн». Соединив характерные жанрово-стилистические особенности мадригала и ноктюрна, композитор создал поэтичный образ, навеянный настроением ночной тишины, ночной природы.

Артур Онеггер (1892—1955) тяготел к монументальной классической форме, в которой созданы все его лучшие произведения. Среди сочинений для духовых инструментов выделяются рапсодия для двух флейт, кларнета и фортепиано (1917), сонатина для кларнета и фортепиано (1922), «Три контрапункта» для флейты, английского рожка, скрипки и виолончели (1922), «Интрада» для трубы и фортепиано (1947), «Камерный концерт» для флейты, английского рожка и струнного оркестра (1949), «Танец козы» для флейты соло.

Интерес представляет «Интрада» для трубы и фортепиано — яркий пример современного преломления старинного жанра. Мощное и «маркированное» звучание солиста выражает праздничность и торжественность настроения. Чередование предельно

высоких нот со звуками нижнего и среднего регистров придает музыке эмоциональный патетический характер. Звучащая далее лирическая сосредоточенная тема трубы сопровождается канонем в партии фортепиано. Героические фанфары завершают экспозицию. Средний эпизод — упругий, ритмически подчеркнутый, с элементами танцевальности. Реприза сокращена и состоит только из фраз солиста, которыми начиналось произведение.

Несколько сочинений для духовых инструментов написала Жермена Тайефер (р. 1892). У нас они неизвестны. Это «Образы» для фортепиано, флейты, кларнета, струнного квартета и челесты (1918), концертно для флейты и фортепиано с камерным оркестром (1926) и «Пастораль» для флейты и фортепиано (1942).

К сожалению, другие представители «Шестерки» (Дюрей и Орик) не оставили каких-либо значительных сочинений для духовых инструментов. Но многие композиторы современной Франции писали и продолжают писать музыку в этом жанре. Важную роль здесь играют ежегодные конкурсы, проводимые Парижской консерваторией, к каждому из которых композиторы пишут новые концертные пьесы. Эта традиция сохраняется уже долгие годы.

Среди лучших композиторов Франции следует назвать Альбера Русселя (1869—1937). Ему принадлежат серенада для флейты, скрипки, альты, виолончели и арфы (1925), трио для флейты, скрипки и виолончели (1929), Анданте и скерцо для флейты и фортепиано (1934). Популярен его дивертисмент для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано ор. 6. Пышность и яркость тембровых красок отличает сочинение, написанное в стиле, близком к импрессионизму. В нем проявились наиболее характерные черты этого направления: новшества в области гармонии и инструментовки, непосредственность в передаче восприятия жизни, живописность в воспроизведении образов природы. Композитор обратился здесь к песенному и танцевальному фольклору.

Весело и задорно звучит основная тема дивертисмента у гобоя в остроритмическом сопровождении фортепиано, имитируя характер народного музицирования. Средний эпизод наполнен мягким и нежным звучанием флейты. Широкая кантилена, близкая народной песне, украшается «ироническими» репликами фагота, валторны и других инструментов. Они как бы напоминают, что веселье продолжается. Реприза динамическая. Основная танцевальная тема обрамляется здесь красочными подголосками и ритмическими фигурациями. Праздничное настроение достигает своей кульминации. Отголоски лирического эпизода предвосхищают появление коды, построенной на главной теме.

Сюита Русселя для флейты и фортепиано «Игроки на флейте» — это четыре портрета-зарисовки. Название первой миниатюры — «Пан» — связано с древнегреческим мифом, рассказываю-

щим о происхождении флейты. Пьеса написана в свободной импровизационной манере. Вторая и третья миниатюры названы именами двух исполнителей на флейте: «Титуре» и «Господин Пежоди». Первая из них выдержана в характере токкаты, вторая — грациозного танца. Четвертая миниатюра — «Кришна» — озаглавлена по имени индийского бога и представляет собой стилизацию, связанную с мелодикой Востока.

Много сочинений для духовых инструментов написал Андре Жоливе (1905—1975). Ему принадлежат два концерта для трубы с оркестром (1948, 1957), концерт для флейты с оркестром (1949), концерт для фагота с оркестром (1954), пять «Заклинаний» («Incantations») для флейты соло (1936), «Радио-сюита» для флейты, альт и арфы (1941), серенада для квинтета деревянных духовых, «Пастораль» для флейты, фагота и арфы и т. д.

Немало работал в жанрах для духовых Жак Ибер (1890—1962). Им сочинены концерт для флейты с оркестром (1934) и «Камерное концертно» для саксофона с оркестром (1939). Несмотря на ярко выраженный виртуозный характер, оба произведения проникнуты светлым лирическим настроением. Музыка отличается стремительностью движения, обилием в партии солиста гибких гармонических фигураций, свойственных многим инструментальным сочинениям композитора.

Так, в основе первой части концертно для саксофона лежит подвижная тема с постоянно переплетающимся мелодическим узором. Лишь ненадолго в партии солиста появляется кантилена, которая вскоре переходит в оркестр, предоставляя исполнителю возможность вновь демонстрировать техническое мастерство. Нежный, ласковый монолог саксофона начинает небольшое *Larghetto*. Оркестровое сопровождение постепенно полифонизируется. Особое значение приобретают в нем подголосочные элементы. Финал наступает без перерыва. Энергичная моторная тема, чередуясь с легкой, задорной попевкой, составляет «зерно» этой части. В небольшой каденции солиста подчеркнут общий характер произведения — мягкая лирика и яркая виртуозность.

Известны также «Концертная симфония» для гобоя и струнного оркестра Ибера (1949) и его «Экспромт» для трубы и фортепиано (1951). В программы зарубежных международных музыкальных конкурсов включается квинтет для деревянных духовых инструментов и три короткие пьесы для того же состава.

К сожалению, мы не знаем ряда сочинений композитора для духовых инструментов, которые, несомненно, представляют интерес. Это два «Движения» для двух флейт, кларнета и фагота (1923), «Leux» — сонатина для флейты и фортепиано (1924), «Антракт» для флейты и гитары (1935), «Пьеса» для флейты соло (1936).

Анри Томази (р. 1901) принадлежит ряд опер и симфонических произведений. Его творчество получило высокую оценку на родине: в 1952 году он был удостоен «Большой премии фран-

цузской музыки». В нашей стране Томази знают как автора ряда замечательных концертных сочинений для духовых инструментов, которые поражают техническими и интонационными трудностями. Они требуют от музыкантов великолепного владения амбушюром, верхним и нижним регистрами, большой подвижности техники в legato и staccato, преодоления огромных интервальных трудностей.

Томази сочинил концерты с оркестром для флейты (1947), трубы (1949), саксофона (1951), валторны (1955) и тромбона (1956). У него имеется великолепный «Триптих» для трубы с фортепиано.

Ярким и типичным образцом с точки зрения формы и развития тематизма является концерт для трубы. Он состоит из трех контрастных между собою частей. Первая строится на воинственном фанфарном мотиве, чередующемся с более мелодичной, но интонационно изломанной темой. Музыкальное развитие очень свободное, рапсодичное, в конце части темы как бы растворяются в обширной каденции. Вторая часть — лирический ноктюрн с яркой кульминацией солиста в среднем эпизоде. Финал носит стремительный виртуозный характер. Применение различных видов сурдин очень украшает концерт.

Среди камерных сочинений Томази известны его квинтет для деревянных духовых инструментов (1952), «Сельский концерт» для гобоя, кларнета и фагота (1939), «Корсиканский дивертисмент» для трио деревянных духовых (1952), сюита для трех труб и другие.

Широкой популярностью в нашей педагогической практике пользуются концертные пьесы для духовых инструментов Эжена Бозза (р. 1905). Его творчество отличается близостью к песенному и танцевальному фольклору, свежестью мелодии и гармонии, яркостью музыкальных образов. Композитор хорошо чувствует специфические качества тех или иных духовых инструментов и умело использует их выразительные и виртуозные возможности. Это ярко видно в его знаменитых «Сельских картинках» и рапсодии для трубы и фортепиано, в великолепной «Фантазии-пасторали» и «Итальянской фантазии» для гобоя и фортепиано, в концерте для кларнета с оркестром, в пьесе «Агрестид» для флейты и фортепиано и других сочинениях.

К лучшим произведениям композитора относится пьеса для тромбона с фортепиано «Памяти Баха». Написанная современным, но достаточно доступным для широкого слушателя гармоническим языком, она выдержана в стиле великого мастера полифонии. Наряду с хоральными эпизодами, интересной разработкой тсм, в ней встречается и великолепная двухголосная инвенция.

Из обширного ансамблевого творчества Бозза выделяются «Диалог» для двух труб, умело сочетающий тембровые и виртуозные качества двух солирующих инструментов, квинтет для де-

ревянных духовых и «Вариации на свободную тему» для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота.

Последнее сочинение написано в традиционной для Бозза манере письма с опорой на народные французские мелодии и широким развитием музыкального материала. Возглас солирующей валторны вводит в широкую, полифонически изложенную тему пасторального характера. В семи последующих вариациях автор подчеркивает богатейшие возможности трансформации основной темы, а также показывает необычайное разнообразие и привлекательность тембров духового ансамбля.

Первые две вариации подчеркивают всю прелесть видоизмененной темы, развивающейся в спокойных, созерцательных тонах. Третья вариация носит ярко скерцозный характер. Четвертая — протяжная песня с многочисленными подголосками. Пятая и шестая вариации — блестящие, виртуозные. Седьмая, хоральная вариация напоминает звучание органа, она завершается стремительной кодой.

Во французской музыке для духовых инструментов имеются произведения, отражающие ультрасовременные устремления отдельных композиторов. Таков, например, «Квартет на конец времени» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано Оливье Мессиана (р. 1908), проникнутый глубоким мистицизмом и отрешенностью. Композитор работал над произведением в плену. 15 января 1941 года оно было исполнено перед пленными солдатами в концентрационном лагере. По словам композитора, в квартете он пытался передать то душевное состояние, которое вызвала у него окружающая обстановка.

Квартет состоит из восьми частей. Инструменты мало играют все вместе. Композитор свободно выделяет их и соединяет. Одна из самых значительных частей цикла (третья) поручена солирующему кларнету. «Голосом вещей птицы» предстает здесь этот инструмент, передающий глубокие человеческие чувства, возникающие словно во тьме предьстории. Однако в целом глубокий замысел автора не находит значительного музыкального воплощения в этом сочинении. Музыка его монотонна, малодинамична, лишена эмоциональных красок.

Современную французскую исполнительскую школу отличают изящество и изысканность манеры игры, которые тесно связаны с самой сущностью французской музыки.

К выдающимся музыкантам относятся замечательные флейтисты, выступавшие в нашей стране в 1970-е годы, Мишель Дебо⁵⁷, Жан-Поль Рампаль, Жак Лётрокеп. Они являются серьезными интерпретаторами многих произведений старинной и современной музыки. Игра французских флейтистов покоряет прежде всего необыкновенной манерой воспроизведения и веде-

⁵⁷ М. Дебо — лауреат второй премии на Международном музыкальном конкурсе в Мюнхене (1960) и первой в Женеве (1961).

ния звука, при которой атака очень определена и в то же время легка и прозрачна. Такое начало звука во многом создает красоту, мягкость и теплоту тона. Французскую школу отличает и проникновенное вибрато. В нем нет и тени искусственности и преднамеренности. Оно необыкновенно естественно и органично сочетается со всеми компонентами звука флейты. Вибрато французских флейтистов нельзя отделить от самого звука. Оно скрывается в его тембре, в глубине мелодических и виртуозных построений.

Редкая самобытность исполнительской манеры французских флейтистов имеет исторические корни, она связана с искусством импрессионистов, «Шестерки» и современным развитием сольной и оркестровой культуры.

Замечательными гобоистами являются Жерер Труба и Марис Бург⁵⁸. Они играют, как и все их соотечественники, на инструменте французской системы. К лучшим саксофонистам мира относится Жан-Мари Лондейкс, известный в нашей стране своими концертами (1970), в частности первым исполнением «Камерного концерта» для саксофона с оркестром Ж. Ибера.

В искусстве игры на медных духовых инструментах важное место занимает французская школа трубы. Ее представители — профессора Парижской консерватории Раймонд Сабариш и заменивший его Морис Андре, а также солист Комической оперы и концертов Колонна Жан Мэр. Они культивируют игру на трубе в строе *до* и своеобразную исполнительскую манеру, которая сводится к более узкому и компактному звучанию инструмента, применению разнообразных артикуляционных и тембровых эффектов. Широко популяризируется ими труба как сольный концертный инструмент. Своим виртуозным мастерством выделяется Морис Жан Андре⁵⁹. В настоящее время во Франции существует известный квинтет духовых инструментов в составе: Ж. Лётрокер (флейта), Ж. Труба (гобой), М. Габэ (кларнет), А. Рабо (фагот) и А. Аром (валторна), исполняющий произведения Хиндемита, Ибера, Русселя и других композиторов.

Не менее значительной в Западной Европе является чешская школа исполнительства на духовых инструментах. Она богата национальными традициями и отличается требовательным отношением к их сохранению. Важную роль в становлении чешского исполнительского искусства сыграли отечественные композиторы, которые писали и продолжают писать много хорошей музыки для духовых инструментов.

⁵⁸ М. Бург — лауреат первых премий на Международных конкурсах в Праге (1968) и Будапеште (1970).

⁵⁹ М. Андре — лауреат первых премий на Международных конкурсах в Женеве (1955) и Мюнхене (1963).

Большая заслуга принадлежит здесь Богуславу Мартину (1890—1959). Хотя часть своей жизни композитор провел во Франции, а затем в Швейцарии, его творчество тесно связано с чешской национальной основой. Музыкальный язык Мартину очень интересен. В нем соединились черты французского импрессионизма и неоклассицизма Стравинского, претворение лучших традиций чешской культуры и фольклора.

Обширное творческое наследие композитора включает и произведения для духовых инструментов: квинтет для деревянных духовых инструментов, четыре мадригала для гобоя, кларнета и фагота, сонату для флейты и фортепиано, концерт для гобоя с оркестром, сонатину для кларнета и фортепиано, сонатину для трубы и фортепиано и другие сочинения.

Сонатина для трубы и фортепиано фа мажор — одно из лучших произведений в камерно-инструментальном жанре. Современность гармонического языка, самобытность формы, чешский национальный колорит, яркость музыкальных образов — вот основные ее характерные черты. Моторная, ритмически упругая основная тема сонатины создает настроение веселого праздника, народного гулянья:



Первый эпизод вносит в музыку некоторую таинственность и сосредоточенность. Здесь использована труба под сурдину, применены многие изобразительные исполнительские приемы, как, например, *frullato*. Вновь появившаяся основная тема сменяется веселым танцем, напоминающим чешскую польку:



Своеобразна заключительная часть сонатины. Это широкая протяжная песня, звучащая сначала звонко и призывно, а потом как бы удаляясь и затихая.

Наиболее популярны у исполнителей сочинения современного чешского композитора Йиржи Пауэра (р. 1919). Наряду с сочинениями в крупных жанрах им написан ряд камерно-инструментальных пьес. Для духовых инструментов Пауэр сочинил капричио и дивертисмент для трех кларнетов, великолепные концерты с оркестром для фагота (1949), гобоя (1954), валторны (1959) и другие произведения.

Концерт для фагота с оркестром был дипломной работой композитора, окончившего пражскую Академию музыкального искусства. Позднее автор основательно переработал сочинение. В новой, окончательной редакции оно впервые прозвучало 4 декабря 1952 года в исполнении К. Бидло. Концерт имеет традиционную трехчастную форму. Он интересен прежде всего необычайностью, остроумием и находчивостью, с которыми композитор подчеркивает специфические для фагота выразительные качества. Красочность звучания этого инструмента, его незаурядные технические достижения Пауэр умело противопоставляет всему оркестру.

Первая часть сразу же вводит в сферу острых ритмов, волевого действенного начала. Это главная партия. Контрастом ей является лирически-песенная тема лобочной партии. На конфликтном столкновении их строится драматическая концепция всей части. Музыка *Adagio* выражает сосредоточенное и глубокое раздумье. Финал полон комических ситуаций, блещет весельем и юмором. Как и в предыдущих частях, композитор часто использует здесь свой излюбленный прием: он излагает партию солиста без сопровождения оркестра, подчеркивая тем самым характерность звучания фагота.

49 [Allegro giocoso ($\text{♩} = 130$)]



Чешский композитор Мирослав Крейчи (р. 1891) написал, подобно немецкому композитору Паулю Хиндемиту, камерные сочинения для всех оркестровых инструментов: сонаты и сонатины для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы и

т. д. Лучшей из них является сонатина для тромбона и фортепиано (1948). Проникнутая национальным колоритом первая часть сонатины строится на контрастном сопоставлении двух тем: подвижной, «призывной» главной и песенной, пасторальной побочной. Вторая и третья части идут без перерыва. Мужественный речитатив и проникновенная ария (вторая часть) сменяются стремительным, ритмически остроумным рондо (финал).

Широко используют духовые инструменты в своем творчестве и другие чешские композиторы. Так, среди оркестровых сочинений Карла Райнера (р. 1910) имеются: дивертисмент для кларнета, арфы и камерного оркестра (1947), концертная сюита для духовых и ударных инструментов (1947), «Песни с гор» и «Танец» для валторны и оркестра (1948), концерт для бас-кларнета, струнных и ударных (1966). Обширно и камерное творчество: Четыре пьесы для кларнета и фортепиано (1954), Три пьесы для гобоя и фортепиано (1955), Две пьесы для гобоя и арфы (1962), Шесть багателей для трубы и фортепиано (1962), Четыре пьесы для кларнета соло (1963), Шесть этюдов для флейты и фортепиано (1964), трио для флейты, бас-кларнета и ударных (1964), сюита для фагота и фортепиано (1965) и «Музыка для четырех кларнетов» (1966). Поистине половина творчества композитора принадлежит духовым инструментам.

Композитору Эмилю Глобилу (р. 1901) принадлежит рапсодия для кларнета, с оркестром (1955) и ряд камерных произведений: квинтет для духовых инструментов (1940), соната для валторны и фортепиано (1942), духовой октет (1958), квартет для флейты, гобоя, кларнета и фагота (1964), «Камерная музыка» для кларнетов, альтового кларнета и бас-кларнета (1965).

Много работает в камерно-инструментальном жанре Ян Рыхлик (р. 1916). В своих сочинениях для флейты композитор следует старой классической традиции и подобно И. С. Баху пишет музыку для этого инструмента без какого-либо сопровождения. Таковы его Четыре этюда и Четыре партиты для флейты соло (1954). Партита № 4 начинается торжественной «Чаконой». Много раз повторяющаяся оstinатная тема сопровождается мягкими подголосочными вариациями. Причем, если главная тема звучит ярко, то сопутствующая ей мелодия проходит как бы «в отдалении». Вторая часть — «Балет» — жанровая картина, третья — «Каприччио», четвертая — медленное и спокойное «Adio» («Прощай»).

Олдржих Флосман (р. 1925) — представитель более молодого поколения. Он автор концертино для фагота и оркестра (1956), «Музыки для духового квинтета и камерного оркестра» (1965), духового квинтета (1961), «Романса и скерцо» для флейты и арфы (1965). В числе композиторов, сочиняющих для духовых инструментов, можно назвать также И. Матея (р. 1922),

З. Кржижека (р. 1927), О. Махи (р. 1922), З. Востражака (р. 1920), В. Феликса (р. 1928).

Примечательным произведением является фантазия Феликса для кларнета и оркестра фа мажор (1950). Пьеса посвящена ее первому исполнителю М. Этлику. Эпиграфом к ней является стихотворение Ивана Скалы «Может быть...». Борьба за мир, за светлое будущее и настоящее наших детей — вот основная идея сочинения.

Главная партия в экспозиции рисует картину мирной жизни. Покоем безмятежного сна ребенка навеян образ побочной партии. Начинается разработка. Стоящий у детской кровати отец на минуту представляет себе, что случилось бы, если бы мир вновь был вовлечен в военную катастрофу. Реприза, каденция и взволнованная кода передают радость спокойных, созидательных будней.

В Чехословакии широко развита культура музицирования на духовых инструментах и имеется ряд выдающихся исполнителей-солистов, множество камерных коллективов. Среди концертных исполнителей выделяются флейтисты Франтишек Чех и Вацлав Жилка, гастролировавший в СССР фаготист Карел Бидло, известные по своим записям на грампластинки валторнист Йосиф Гобик и трубач Вацлав Юнек.

На исполнении старинной музыки, сочиненной в стиле партий кларино, специализируется трубач Иво Прайс. В его интерпретации записаны на пластинки концерты Телемана, Гайдна, Рихтера, Леопольда Моцарта. Музыкант стремится сохранить все исполнительские приемы и штрихи, характерные для той эпохи. Так, он совершенно не использует штриха *legato*, так как во времена стиля кларино этот прием трубачами не использовался.

Великолепным мастерством владеет саксофонист Карл Краутгартнер. Блестящими виртуозными возможностями отличается тромбонист Зденек Пулец⁶⁰.

Чешскую школу игры на медных духовых инструментах определяет в первую очередь прямой, «роговой» звук валторны и трубы. Общая исполнительская манера у медных духовых — без ярких динамических кульминаций и эмоциональных взлетов. Исполнители, как правило, играют в ограниченных динамических рамках, не превышающих уровня звучания *mezzo forte*.

В стране продолжает существовать и развиваться ансамблевое музицирование. Лучшими коллективами считаются Камерный ансамбль профессоров Пражской консерватории и квинтет духовых инструментов в составе чешских музыкантов Г. Новака (флейта), Й. Схейбала (гобой), А. Рыбина (кларнет), К. Воцека (фагот) и М. Штефека (валторна), осуществивший записи на

⁶⁰ З. Пулец — лауреат первой премии на Международном конкурсе в Праге (1962).

пластинки ансамблевых произведений Бетховена и Россини, известные советскому слушателю.

Большое влияние на современную немецкую исполнительскую школу оказало творчество Пауля Хиндемита (1895—1963), выдающегося композитора, лидера неоклассицизма в немецкой музыке. Обращение к стилистике и технике старых полифонистов, линейность письма являются одними из признаков этого направления. В отличие от других композиторов, представителей неоклассицизма, Хиндемит стремился к завоеванию широкой аудитории; он хотел, чтобы его музыка служила обществу. Многие годы работы в различных симфонических оркестрах и камерных ансамблях в качестве скрипача и альтиста дали композитору основательные практические знания всех инструментов. Перу Хиндемита принадлежат многие замечательные произведения для духовых инструментов. Среди них — трио для кларнета, валторны и фортепиано ор. 1. В 20-е годы композитор создает цикл инструментальных ансамблей под названием «Камерная музыка», написанных в духе старинных *concerti grossi*.

Одно из популярнейших в наши дни сочинений Хиндемита — «Маленькая камерная музыка» для квинтета духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) ор. 24 № 2 (1922). Произведение состоит из пяти лаконичных частей и относится к типу серенады, дивертисмента. Музыка наполнена весельем, юмором, содержит тембровые и виртуозные находки. Инструменты используются очень разнообразно, в полном диапазоне, с техническим блеском, с ярким выявлением тембровых особенностей и индивидуальных качеств. Первая часть имеет характер гротескового быстрого марша:

50 Lustig. Mäßig schnelle Viertel ($\text{♩} = 112$)

Fl.
Ob.
Cl.
Cor.
Fag.

Следующий далее «Вальс» содержит несколько причудливый и изломанный образ. Прозрачная медленная часть — фантастическое, ритмически упругое шествие, обрамленное спокойным гармонически насыщенным хоралом. Полна юмора и виртуозного блеска четвертая часть, выполняющая роль скорее связки между медленной частью и финалом, чем самостоятельного раздела. Это по существу яркие крошечные каденции всех инструментов, разделенные такими же небольшими tutti. Сначала, как золотой луч скользящего по воде солнца, звучит пассаж флейты, затем сердито ворчит фагот, золотым фейерверком разливается кларнет, «кудахчет» гобой и охотничьим рогом трубит валторна:

36a
[Schnelle Viertel ($\text{♩} = 152$)]

Финал — энергичный, подвижный. Соединившись в едином напевном хоральном хороводе, различные по своим тембровым краскам инструменты звучат слитно и колоритно.

Хиндемит написал сонаты для всех основных духовых инструментов. Так, для валторны и фортепиано им написано две сонаты — фа мажор (1939) и ми-бемоль мажор (1941). Несомненный интерес представляет трехчастная соната для четырех валторн. Однако лучшими и чаще всего исполняемыми являются сонаты Хиндемита с фортепиано для флейты, для фагота, для трубы и для тромбона.

Соната для флейты и фортепиано написана в 1936 году. Это было время, когда композитор вынужден был покинуть родину и поселиться в Турции. В отличие от многих героико-трагических сочинений, относящихся к этому периоду, соната — лирико-жанровое произведение. Традиция трактовать произведения для флейты в лирическом плане идет от Баха, Генделя, Глюка, Моцарта. Флейта была излюбленным инструментом старых мастеров. Хиндемит развивает эти традиции и наполняет сонату светлыми созерцательными образами, контрастирующими темам танцевального характера.

Главная партия первой части вводит в круг радостных и праздничных настроений. Элегическая тема побочной звучит у флейты на фоне выдержанных аккордов фортепианного сопровождения:

52a
[Heiter bewegt (etwa 100)]

Fl. Главная партия

6 Ein wenig ruhiger

Побочная партия

Во второй части преобладает возвышенный и печальный образ, что несколько омрачает светлое приподнятое настроение в целом. Пунктирный ритм фортепиано придает музыке характер неторопливого шествия. За стремительной тарантеллой следует блестящий марш, завершающий цикл.

В лирическом плане написана и соната для фагота и фортепиано (1938). Разделение ее на две части несколько условно:

по существу произведение представляет собой сжатый по объему четырехчастный цикл. Первая, довольно подвижная часть — лирическая, с элементами танцевальности. Вторая соединяет идущие без перерыва три совершенно самостоятельные и разнохарактерные части, или эпизоды: широкую кантилену фагота, поддерживаемую характерным «перезвоном» фортепианного сопровождения, энергичный марш с небольшим мелодичным трио и медленное пасторальное заключение.

К лучшим сочинениям Хиндемита принадлежит и соната для трубы и фортепиано (1939). В отличие от сонат для флейты и для фагота музыка выражает душевное состояние композитора в период эмиграции. В центре содержания произведения — конфликт личности с неприглядной действительностью. Человек не выдерживает напряженной борьбы и гибнет в неравном бою. Соната заканчивается трагически, и автор дает заключительному разделу третьей части ремарку: «Все люди должны умереть».

Волевая мужественная тема лежит в основе первой части:

53
Mit Kraft (♩ = 98-100)
Tr-ba in B



Благодаря насыщенности и необыкновенному разнообразию фортепианной фактуры, главная партия находится в постоянном драматическом развитии. Так, в экспозиции она звучит героически-приподнято, в репризе сурово и тревожно, в разработке приобретает некоторый трагический оттенок. Лирическая побочная — воплощение светлых и радостных чувств.

Вторая часть сонаты полна иронии и сарказма. Третья — траурное шествие. Скорбные реплики трубы достигают здесь подлинного трагизма. Средний эпизод во многом перекликается с просветленным образом трио из траурного марша фортепианной сонаты Шопена си-бемоль минор. Оканчивается произведение развернутой кодой, в которой звучит печальная хоральная мелодия трубы.

Соната для тромбона и фортепиано Хиндемита (1941) покрывает эмоциональной приподнятостью, драматической насыщенностью, наличием конфликтных ситуаций, широким развитием и

трансформацией основных образов. Центральной в цикле является волевая и мужественная тема главной партии первой части:

54 *Allegro moderato maestoso* ($\text{♩} = 88 - 92$)

Tr-ne

В первой части развитие этой темы не находит своего завершения: музыка части после огромного нарастания как бы обрывается; зато в финале сонаты она получает полное завершение. То же происходит и с побочной партией первой части, звучащей здесь игриво и беззаботно.

Вторая часть сонаты — легкое воздушное рондо, в котором тромбон четырежды повторяет мелодически непривлекательный рефрен, а фортепиано излагает изящные, ажурные эпизоды. Третья часть — бодрая, маршеобразная, озаглавленная автором «Lied des Raufbolds» («Песня забияки»).

Финал возвращает нас к основным образам произведения. Побочная партия первой части, трансформируясь, звучит более тревожно и напряженно. Постепенно тонально и динамически развиваясь, она подготавливает вступление мужественной и волевой темы главной партии первой части, которая повторяется несколько раз и находит логическое завершение своего развития в победном и жизнеутверждающем проведении.

Широко известны исполнителям концерты Хиндемита для кларнета (1947) и для валторны (1949) с оркестром.

Среди миниатюр для духовых инструментов выделяются «Три

канонические сонатины» для двух флейт (1924). Не менее интересны «Восемь пьес для флейты соло» (1927). Каждая миниатюра, продолжаясь не более минуты, содержит красочный музыкальный образ. Используя богатые выразительные возможности флейты, композитор смело дает звучание инструмента во всех регистрах, находит новые тембровые краски, применяет живописные динамические и штриховые эффекты.

Легкая, подвижная первая пьеса — своеобразное лирическое вступление ко всему циклу. Его сменяет маленькое скерцо, для которого характерно обилие всевозможных темповых отступлений. Сосредоточенное раздумье выражает следующая пьеса. В ее неторопливое движение вплетаются виртуозные пассажи. Спокойное повествование содержит четвертая пьеса. Пятая — веселая тарантелла. Следующая, лирическая миниатюра построена на интонациях немецкой народной песни. Живой, остроконтрастной финальной пьесе предшествует ритмически свободный, широкий речитатив.

Среди произведений Хиндемита для духовых инструментов или с их участием можно также отметить: квинтет для кларнета и струнного квартета (1923); «Концертную музыку для духовых» (1927); «Spielmusik» для струнных, флейт и гобоев (1927); «Эхо» для флейты и фортепиано (1925); «Концертную музыку для медных и струнных» (к 50-летию Бостонского симфонического оркестра, 1931); концерт для трубы, фагота и струнных (1948, вторая редакция — 1953).

Сочинения Хиндемита — образец мастерского использования выразительных и виртуозных качеств современных духовых инструментов. Они прочно вошли в педагогический и концертный репертуар исполнителей. Ни один международный конкурс не обходится без обязательного исполнения сонат и концертов для духовых инструментов этого немецкого композитора.

В программах международных конкурсов часто встречается имя немецкого композитора Бернда Алоиса Циммермана (р. 1918). Циммерман — педагог Кельнской консерватории, автор концертов с оркестром для гобоя и для трубы.

Иное направление в современной зарубежной музыке представлено творчеством крупнейшего представителя австрийской композиторской школы Арнольда Шёнберга (1874—1951). В додекафонной манере написан квинтет для духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот) ор. 26 (1924). За рубежом он включается в программу конкурсов в качестве обязательного для исполнения произведения.

Шёнберг написал еще ряд сочинений, где широко использовал духовые инструменты. Это серенада для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты и виолончели ор. 24; сюита для двух кларнетов, бас-кларнета, скрипки, альты, виолончели и фортепиано ор. 29 (1927); мелодрама «Лунный Пьеро» для чтеца, фортепиано, флейты (попеременно с пикколо),

кларнета (попеременно с бас-кларнетом), скрипки (попеременно с альтом) и виолончели (1912).

В творчестве ученика и последователя Шёнберга Альбана Берга (1885—1935) также есть сочинения для духовых инструментов. Это четыре пьесы для кларнета и фортепиано (1913) и «Камерный концерт» для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых инструментов (1925), написанные автором в додекафонной системе (последнее сочинение в 1976 году с огромным успехом было исполнено С. Рихтером, О. Коганом и ансамблем студентов Московской консерватории в Большом зале).

В Германской Демократической Республике среди композиторов, пишущих музыку для духовых инструментов, выделяется Виктор Брунс (р. 1904). Он занимался по композиции в Ленинграде у В. Щербачева и в Берлине у Б. Блахера, долгое время играл на фаготе в оркестре Берлинской городской оперы и получил звание «камерного виртуоза» и Премию искусств ГДР. Широкой популярностью пользуются его концерты с оркестром для гобоя, для кларнета и для фагота.

В стране имеется ряд замечательных исполнителей. Это флейтист Иоханнес Вальтер, кларнетист Петер Рикхоф, валторнист Петер Дамм⁶¹, трубач Вилли Круг. Как и в Чехословакии, в ГДР широко развито камерное музицирование. К лучшим ансамблям относится «Квинтет ГДР» в составе: Э. Мильцкотт (флейта), Г. Ветциг (гобой), Э. Кох (кларнет), Ф. Грегф (валторна) и О. Пишкитл (фагот).

Среди выдающихся исполнителей Федеративной Республики Германии следует назвать трубача Адольфа Шербаума, руководителя ансамбля «Барокко», одного из лучших исполнителей труднейшей трубной партии во втором «Бранденбургском концерте» Баха. Шербаум специализируется в игре на инструментах различных строев и здесь добивается блестящих результатов.

Немецкая школа игры на духовых инструментах совершенствовалась веками, и современные музыканты бережно хранят ее традиции. Они следят за красотой, сочностью и тембром звучания инструмента, эмоциональностью исполнения, за точностью следования авторскому тексту, остаются верными традиции сольного и камерного музицирования.

Видное место в духовом инструментальном искусстве Западной Европы занимает английская школа.

Наиболее популярным композитором в Англии, работающим в жанре для духовых инструментов, является Малколм Арнольд (р. 1921). Среди его сочинений — оперы, балеты, симфонии, увер-

⁶¹ П. Рикхоф — лауреат первых премий на Международных конкурсах в Праге (1959) и Женеве (1960); П. Дамм — лауреат второй премии в Мюнхене (1960) и первой в Праге (1962).

туры, музыка к спектаклям, кинофильмам и телепостановкам. Им написаны два концерта для валторны с оркестром (1944, 1957), концерт для кларнета с оркестром (1949), концерт для флейты с оркестром (1953) и концерт для гобоя с оркестром (1953). Для Международного конкурса исполнителей на флейте, гобое, кларнете, фаготе и валторне в Бирмингеме (Англия), происходившего в мае 1966 года, Арнольд сочинил пять фантазий. Отличительной чертой их явилось то, что они были написаны без сопровождения и исполнялись на каждом инструменте соло. Композитору потребовалось огромное знание выразительных и виртуозных возможностей инструментов, чтобы создать яркие конкурсные пьесы.

Значительную дань солирующим духовым инструментам отдал видный английский композитор Бенджамин Бриттен (1913—1976). Широко известны его «Вариации и fuga на тему Перселла» (1940) из музыки к кинофильму «Оркестровые инструменты» («Путеводитель по оркестру для молодого слушателя»). Пьеса изобилует красочными соло многих духовых инструментов и оркестровых групп. Часто исполняется в нашей стране «Серенада» Бриттена для голоса (тенора), валторны и струнного оркестра на стихи английских поэтов (1943). Валторна выступает в качестве то солиста, то инструмента оркестра, краски которого служат изобразительным целям (доносящийся издали пастуший рожок).

Для Олдборвского фестиваля (1951) Бриттен написал «Шесть метаморфоз» для гобоя соло. Композитор решил воскресить старинную традицию генделевской «музыки на воде». Сочинение впервые прозвучало в весьма романтической обстановке: публика и исполнительница — гобоистка Джой Боутон — сидели в лодках. Пожалуй, это первое в мировой литературе произведение для гобоя без сопровождения. В свое время Дебюсси написал пьесу для флейты соло «Сиринкс», Стравинский — три пьесы для солирующего кларнета. Бриттен создал блестящее концертное сочинение для своего любимого инструмента — гобоя. Шесть программных пьес, расположенных по принципу контраста, имеют названия: «Пан», «Фазтон», «Ниоба», «Вакх», «Нарцисс», и «Арегуза». Эти образы навеяны мифами, пересказанными древнеримским поэтом Овидием.

К сожалению, мало известны у нас юношеское сочинение Бриттена «Фантазия-квартет» для гобоя, скрипки, альты и виолончели (1932) и «Фанфары для Эдмондсбери» для трех труб (1959).

Знаток духовых инструментов считается Джон Адисон (р. 1920). Ему принадлежат секстет для деревянных духовых инструментов, трио для гобоя, кларнета и фагота и концерт для трубы с оркестром (последний — 1949).

Английскую исполнительскую школу возглавляет известная гобоистка Эвелин Ротуэлл, педагог и автор книги «Техника

гобая» (1952). Много концертировал в различных странах, в том числе и в СССР, английский гобоист Леон Гуссенс. Заметно выделяется английская валторновая школа, ее представители — Дэннис Брейн, первый исполнитель посвященных ему валторновых произведений Бриттена и Хиндемита, а также Берри Теквелл. Английских валторнистов отличает игра без вибрато — ровным, «плоским» звуком.

Под воздействием названных выше исполнительских и композиторских школ складывается культура географически соседних стран. Так, французское искусство игры на духовых инструментах оказывает большое влияние на бельгийских и швейцарских музыкантов, среди которых немало выдающихся исполнителей. Это профессора Женевской национальной консерватории Аурель Николе (флейта) и Эдмон Лелуар (валторна). Для духовых инструментов пишут Жюльен-Франсуа Збинден (р. 1917), автор концертино для трубы с оркестром (1946) и трио для деревянных духовых (1949); Армин Шиблер (р. 1920), написавший концерты для валторны (1956) и тромбона (1957), фантазию для гобоя, арфы и малого оркестра (1946), концертное трио для трубы, скрипки и фортепиано (1948) и ряд других пьес, причем некоторые из них — в додекафонной системе; среди произведений старейшего композитора и дирижера Швейцарии Отмара Шёка (1886—1957) выделяются соната для бас-кларнета (1928) и концерт для валторны (1951).

К бельгийским композиторам, также работающим в жанре музыки для духовых инструментов, относится Марсель По (р. 1901), автор многих сочинений, среди которых известны: концертино для квинтета деревянных духовых инструментов, «Легенда» для флейты и фортепиано, скерцо для четырех саксофонов и другие.

Жану Абсилю (р. 1893), профессору консерватории в Брюсселе, принадлежит ряд произведений для духовых: квинтет для деревянных духовых инструментов (1934), квартет с валторной, квартет с саксофоном. Популярны среди исполнителей его «Три сказки» для трубы и фортепиано, написанные в манере, идущей от импрессионистов. Они изобилуют красочными звучаниями и ритмическими эффектами. Названия пьес определяют характер их содержания. «Героическая» сказка начинается воинственными возгласами трубы, звучащей вначале звонко и светло, затем приглушенно, в отдалении:



Призывные фанфары, маршевая поступь сменяются коротким лирическим эпизодом, ведущим к яркому и блестящему заключению. На песенной теме, с ритмически упругим аккомпанементом, строится «Славянская» сказка. Здесь в полную меру раскрывается способность трубы к передаче широкой кантилены. Изломанные и причудливые фигурации в постоянно меняющемся метроритме создают картину фантастического танца в последней, «Эксцентрической» сказке.

Еще недостаточно представлена в музыкальной культуре Европы итальянская исполнительская школа. Среди композиторов, пишущих для духовых инструментов, выделяются Р. Малипьеро, Э. Ковалини, А. Габбучи, Д. Мацони и другие. Но среди выдающихся исполнителей нам известны лишь немногие имена. Пожалуй, самым ярким из исполнителей является солист гобойст из оркестра «Виртуозы Рима» Р. Дзанфини.

Большое влияние на развитие духового инструментального искусства оказало творчество композиторов социалистических стран. Выше уже были кратко охарактеризованы произведения для духовых инструментов и исполнительские школы Чехословакии и Германии. Много интересной музыки для духовых инструментов пишут и польские композиторы. Широко известны среди исполнителей духовых концерт (1953) и сонатина для тромбона (1954) Казимежа Сероцкого (р. 1922). Эти сочинения возникли под непосредственным влиянием видного польского тромбониста Ю. Петраховича. Он считается лучшим исполнителем концерта и сонатины. Последнее сочинение пользуется успехом и у советских исполнителей.

Сонатина для тромбона и фортепиано Сероцкого отличается, несмотря на сложность гармонического языка, яркостью музыкальных образов, простотой и лаконичностью формы. Для первой части характерно стремительное, моторное движение:



Легкая, изысканная, «неквадратная» главная тема лишь ненадолго уступает место мягкой, певучей побочной. Протяж-

ная, задумчивая ария второй части заканчивается широким монологом тромбона, звучащим без сопровождения фортепиано. Быстрый финал произведения построен на развитии ритмически упругой танцевальной темы, которая звучит весело, шутивно, порою приобретая черты гротеска. Последние явно ощущаются, когда исполнитель применяет прием *glissando*, так удачно звучащий на тромбоне.

Сероцкий написал для духовых инструментов ряд интересных ансамблей, среди них сюита для четырех тромбонов (1953).

Другой польский композитор, Михаил Списа́к (1914—1965), также внес большой вклад в технику игры на тромбоне. Его концертино для тромбона с оркестром (1951) является вершиной использования виртуозных возможностей инструмента. В применении крайних регистров (*ми* контроктавы и *ми* второй октавы), широкой интервальной техники произведение не знает себе равных в мировой тромбонной литературе. Списа́к был плодотворным композитором. Среди его оркестровых и камерных сочинений есть концерт для фагота с оркестром (1944), сонатина для гобоя, кларнета и фагота (1946), концертный дуэт для альта и фагота (1949), концерт для гобоя с оркестром (1962), квинтет и квартет для духовых инструментов.

Творчество венгерских композиторов для духовых инструментов, в первую очередь, связано с именем великого музыканта Бела́ Бартока (1881—1945). На основе народной музыки он выработал собственный творческий стиль, характеризующийся оригинальными мелодиями, смелыми гармониями и своеобразными ритмами.

Барток написал с участием духового инструмента только одно камерное сочинение — трио для скрипки, кларнета и фортепиано «Контрасты» (1938). Впервые оно было исполнено автором, Йожефом Сигети и Бенни Гудменом в Нью-Йорке 9 января 1939 года и посвящено первым исполнителям. Непосредственным поводом к созданию «Контрастов» послужил заказ Бенни Гудмена. Произведение было записано на пластинку. Сохранилась фотография, относящаяся к 1940 году, на которой известные скрипач, кларнетист и композитор запечатлены в момент работы над записью «Контрастов».

Это сочинение жанрово-лирического характера. В нем три контрастные части: «Вербункош», «Отдых», «Быстрый танец». Первая часть развивается в форме рапсодии — это эмоционально окрашенное, страстное *Moderato*. Вторая — медленная, лирически созерцательная. Финал перекликается с традиционными разделами листовских венгерских рапсодий, где зажигательные танцевальные эпизоды чередуются с медленными, свободно развивающимися темами.

В «Контрастах» ярко выдержан принцип соревнования солирующих инструментов, блестяще выявлены звуковые и виртуозные качества в каденциях:

57 [Tempo I]
(Cadenza)
Cl. in A

The image shows a musical score for Clarinet in A, Cadenza section, measures 57-60. The score is written on three systems of two staves each. The first system includes the tempo marking [Tempo I] and the instrument name Cl. in A. The music features a melodic line with a 'rubato' marking and a '10' dynamic marking. The second system continues the melodic line with a 'cresc.' marking. The third system shows the music reaching a fortissimo 'f' dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Техника кларнета покоряет своим разнообразием и эффективностью. Здесь и специфические мелодические пассажи в различных регистрах, и быстрые арпеджированные фигурации, трели, тремоло и другие виды мелизмов. Характерно использование различных приемов артикуляции и динамических красок. Автор стремится приравнять кларнет к скрипке, раскрыть всю красоту звучания солирующего духового инструмента. Поэтому он редко сводит два инструмента вместе, поручая им партии в унисон или в терцию: чаще каждый инструмент ведет самостоятельную мелодическую линию.

Венгерский композитор другого поколения Ференц Гидаш (р. 1928) известен своими сочинениями для гобоя. Оптимизмом, ярким национальным характером проникнут его концерт для гобоя с оркестром ре мажор (1953). Жанр концерта трактован в лирико-пасторальном плане. Гобой, инструмент с нежным и легким тембром звука, удачно и полно раскрывает эмоциональное содержание произведения.

Первая часть концерта построена на двух контрастных темах: одна из них — праздничного, задорного характера:

58 [Allegro]

The image shows a musical score for Gobo, first part, measures 58-59. The score is written on two systems of two staves each. The music is marked 'mf grazioso' and 'Allegro'. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic, dance-like melody.

Другая — лирическая песенная побочная партия, она отличается широтой и напевностью. Короткая разработка построена на обеих темах. В репризе побочная партия звучит в оркестре, в то время как гобой исполняет красочные, «кружевные» подголоски. Важное место в первой части занимает каденция. Солист импровизирует, избирая в качестве основы интонации тем первой части. Слышатся пастушьи наигрыши, звучащие то далеко, приглушенно, то совсем рядом. Постепенно начинают преобладать веселые попевки, перерастающие в бурное оркестровое заключение.

Вторая часть — живописное *Andante*. Сопровождаемая прозрачным аккомпанементом, расцвеченная красочными подголосками, звучит светлая, немного задумчивая мелодия гобоя. Музыка развивается и достигает некоторого драматизма. И вновь — мягко и проникновенно звучит гобой. В основе эффективного, лаконичного финала лежит стремительная виртуозная тема. Финал перекликается с образами первой части и как бы утверждает общую жизнеутверждающую концепцию всего произведения.

Гидашу принадлежат также Две пьесы для гобоя и фортепиано. Тембр гобоя, как известно, близок по звучанию многим народным инструментам. Именно поэтому композитор поручает гобой исполнение народных песенных и танцевальных тем. Две пьесы, идущие без перерыва, напоминают форму ралсодии, сочетающую медленную и быструю части. Популярна у нас в стране фантазия для кларнета Гидаша.

Круг сочинений венгерских композиторов для духовых инструментов довольно широкий. Назовем Четыре венгерских танца для кларнета и фортепиано Р. Кокаи, концертно для фагота с оркестром Р. Мароша, «Прелюдию и рондо» для флейты и фортепиано Б. Тордоша и другие произведения. Венгерскими композиторами написан ряд камерных ансамблей для духовых инструментов. К лучшим сочинениям в этом жанре относится квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота современного венгерского композитора Иштвана Ланга (р. 1933). Он сочинен в 60-е годы и посвящен Венгерскому национальному квинтету духовых инструментов.

Первая часть квинтета строится на двух темах — активной, моторной и сдержанно-спокойной. Различные звуковые эффекты, свистящие и звенящие созвучия имеются в первой и последующих частях. Вторая часть не содержит широкой мелодической линии. Главная музыкальная мысль выражается броскими возгласами, обрывками фраз. Предполагаемые мягкость и нежность звучания ноктюрна сознательно заменены изысканной жесткостью и надломленностью. Характер музыки третьей части композитор определил как «Сатаническое скерцо». Спокойное «Интермеццо» начинается как бы с отдаленных отголосков преды-

дущей части. В музыке вновь слышатся жесткие гармонии, звенящие созвучия. Финал полон эмоционального напряжения, взлетов и спадов в развитии музыкального материала.

Выдающийся румынский композитор, скрипач и дирижер Джордже Энеску (1881—1955) также уделял внимание духовым инструментам. В декабре 1904 года он был назначен членом экзаменационного жюри Парижской консерватории. К этому времени относятся «Кантабиле» и «Престо» для флейты и фортепиано, посвященные известному французскому флейтисту Клоду Полю Таффанелю. Пьесы были сочинены для конкурса Парижской консерватории. К 1906 году относятся два новых сочинения Энеску: децимет для духовых инструментов (камерный ансамбль для десяти исполнителей) и замечательная пьеса для трубы с фортепиано «Легенда», посвященная трубачу М. Френкену. Первое из них было исполнено в Париже, второе — в Бухаресте. В программе концерта, состоявшегося 18 ноября 1906 года, упоминается помимо «Легенды» произведение Энеску, которое нигде более не встречается. Это поэма «Вечером» для четырех труб.

Музыка «Легенды» отличается ярко выраженным национальным колоритом, мелодической и гармонической свежестью. Спокойное, «повествовательное» движение характеризует основную тему, на которой строится все музыкальное развитие:

59 *Lent et grave*
Tr-tba in C

p — *mf* — *f* — *doux*

Середина динамична, взволнованна и стремительна. В короткой репризе вновь господствует настроение неторопливого рассказа. Использование в партии трубы приема игры под сурдину создаст эффект отдаленности звучания. Несмотря на то что названные пьесы Энеску относятся к началу XX века, музыка их очень современна, а использование выразительных и виртуозных возможностей духовых инструментов находится на уровне наших дней.

Крупнейшим представителем композиторской школы Болгарии является Панчо Владигеров (р. 1899). В его отношении к духовым инструментам проявилось определенное своеобразие. Двадцать две пьесы для флейты, для гобоя и для кларнета были авторскими транскрипциями собственных фортепианных и скрипичных произведений с точным сохранением тональностей оригиналов.

Владигеров написал, вместе с тем ряд оригинальных сочинений для духовых инструментов. К ним относятся Пять хоральных этюдов для деревянных духовых инструментов и Четыре хоральных этюда для медных духовых инструментов. Они были созданы в 1943 году по просьбе болгарского дирижера Саши Попова и преследовали чисто практическую цель — помочь исполнителям добиться чистого интонирования и ровности звучания в многоголосном хоре.

Все большую творческую самостоятельность приобретают исполнительские школы Польши, Венгрии, Румынии, Болгарии. Среди ведущих музыкантов этих стран фаготист Б. Гурецкий, тромбонист Ю. Петрахович (ПНР), кларнетисты Д. Борбей и Г. Балаш, фаготист Я. Габор, валторнист З. Любек (ВНР), кларнетист А. О. Поппа (РНР),⁶² трубач П. Карпаров, кларнетист С. Димитров, тромбонист К. Бакарджиев (НРБ) и другие.

Если в начале XX столетия ведущие американские симфонические оркестры постоянно пополнялись музыкантами из европейских стран, среди которых были и выходцы из России, то в последнее время США опираются в основном на собственные кадры оркестрантов.

Современные композиторы США пишут для духовых инструментов много интересных сочинений. В первую очередь к ним следует отнести концерт для кларнета со струнным оркестром, арфой и фортепиано известного американского композитора Аарона Копленда (р. 1900). Концерт, сочиненный в 1948 году, великолепно звучит в исполнении знаменитого кларнетиста Бенни Гудмена. Еще одно произведение Копленда написано для кларнета — фортепианный секстет с кларнетом (1937, на основе музыки его второй симфонии).

Другой американский композитор, Уолтер Пистон (1894—1976), создавший объемное творческое наследие в различных музыкальных жанрах, среди духовых инструментов отдал предпочтение флейте. Его единственный балет, поставленный в 1938 году, носил название «Невероятный флейтист»; среди камерных сочинений имеются Три пьесы для трио духовых инструментов (1926), соната для гобоя и фортепиано (1931), квинтет для флейты и струнных инструментов (1942), соната для флейты и фортепиано (1942), фантазия для английского рожка, валторны, струнных и арфы (1954), квинтет для духовых инструментов (1956).

Наиболее характерной для стиля композитора представляется соната для флейты и фортепиано. Она написана современным гармоническим языком, музыка ее окрашена в теплые лирические тона. Композитор предоставил исполнителю широкую

⁶² А. О. Поппа — лауреат первой премии на Международном конкурсе в Праге (1959).

возможность продемонстрировать не только богатую выразительность звучания флейты, но и безграничную виртуозность. Порывы чувств, смутность настроений составляют содержание первой части. Здесь и приглушенные «вздохи» флейты и ее задумчивый монолог, тревожные ритмы и фейерверки пассажей солиста, скорбно-просящие интонации и маршевость. Задумчивая кантилена звучит в *Adagio*. Солист и аккомпаниатор вначале как бы «рассказывают» каждый о своем, дополняя друг друга, а затем сливаются воедино. Виртуозный финал, следующий за второй частью без перерыва, полон бодрости и блеска. Общий колорит музыки приподнятый, праздничный.

Один из известнейших композиторов Америки Самюэл Барбер (р. 1910) написал концерт для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра (1944), который в нашей стране не исполнялся. Ему же принадлежит великолепная «Летняя музыка» для квинтета духовых инструментов ми-бемоль мажор и квартет для трубы, валторны, тромбона и тубы («Фанфары»), посвященный С. Кусевицкому.

Заметный след в развитии сольного и камерного духового исполнительства оставили также отдельные произведения американских композиторов — соната для кларнета и фортепиано Л. Бернстайна (р. 1918), соната для трубы К. Кеннана (р. 1913) и другие.

Ведущее место в подготовке музыкантов в стране занимает Джульярдская музыкальная школа, выпускающая и высококвалифицированных исполнителей на духовых инструментах.

Среди американских флейтистов лучшими называют Уильяма Кинкейда, Дориот Дваер. Из видных музыкантов США следует назвать гобоиста Генри Шумена, трубача Уильяма Ваччиано, валторниста Филиппа Фаркаша, а также известных у нас в стране по грамзаписям кларнетиста Р. Маркелуса, фаготистов Б. Гальфельда, Л. Шарова, трубачей Р. Вуазина, Р. Мендеса и других. Однако лучшим представителем американской школы игры на духовых инструментах остается Бенджамин Дейвид Гудмен (р. 1909) — замечательный кларнетист-виртуоз и дирижер джаз-оркестра. Бенни Гудмен много выступает и как исполнитель классической музыки в качестве солиста-концертанта и ансамблиста. Он является первым исполнителем многих современных произведений, которые были ему посвящены. Среди них сочинения Стравинского, Копленда, Бартока и других.

Американскую исполнительскую школу отличает высокая культура ансамблевой и оркестровой игры, стремление к постоянному совершенствованию технических навыков, всемерное улучшение конструкций самих инструментов и широкое использование различных их видов. Но иногда в игре американских солистов, при исполнении старинной и классической музыки, наблюдается некоторая небрежность по отношению к авторскому тексту, к исполнению мелизмов, к темповым обозначениям.

Пока еще рано говорить о высоком профессиональном уровне исполнительства на духовых инструментах в странах Латинской Америки, Среднего и Ближнего Востока; симфонические оркестры здесь комплектуются зачастую из музыкантов, выписанных из Европы и США. Многие советские исполнители также, в соответствии с международными соглашениями, работают в оркестровых коллективах и музыкальных учебных заведениях ряда стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Краткий обзор состояния современного зарубежного исполнительства показывает, что в целом искусство игры на духовых инструментах находится на достаточно высоком уровне. Ежегодно появляется немало новых концертных и камерных произведений. Растет уровень оркестрового исполнительства. Ведущие солисты-виртуозы и ансамблисты успешно концертируют не только у себя на родине, но и в других странах. Выпускается все большее количество грампластинок с записями выдающихся артистов. Улучшаются конструкции самих инструментов.

Итак, подводя итоги рассмотренному нами длительному историческому пути развития зарубежного исполнительства на духовых инструментах, можно условно разделить его на два больших этапа. Истоки первого из них уходят в глубокую древность. Появившись в период первобытнообщинного строя, духовые инструменты заняли затем важное место в культурной жизни Древнего Египта, Древней Греции и Рима. Уже в то время зародились начальные формы ансамблевого и сольного музицирования и имелись все прототипы существующего ныне духового инструментария. В эпоху средневековья развитие инструментального исполнительства, как упоминалось, ограничивалось церковью и было связано, в основном, с бытовыми формами музицирования. Значительный сдвиг в этой области произошел в Западной Европе в эпоху Возрождения. Он был вызван ростом городов и городской культуры, возникновением новых форм светской музыкальной жизни, освобождением профессиональной музыки из-под владычества церкви. Основу многочисленных ансамблей составляли различные виды старинных духовых инструментов: поперечные и продольные флейты, поммеры, шалмей, бомбарды, цинки, трубы, тромбоны и т. д. В них отсутствовали партии, написанные специально для того или иного инструмента.

Началом второго большого исторического этапа является XVII век, когда Монтеверди в опере «Орфей» (1607) объединил большинство существовавших в то время струнных, духовых, клавишных, ударных инструментов в единое целое и таким образом создал оркестр. С тех пор история духового исполнительского искусства, ставшая на профессиональную основу, неразрывно связала себя с оркестровой практикой. Композиторы, писавшие оркестровые, ансамблевые и концертные сочинения, ставили перед музыкантами-исполнителями все более сложные исполнительские задачи, которые требовали совершенствования технического мастерства, улучшения конструкций инструментов, создания новых их разновидностей.

Понадобились многие десятилетия, чтобы постепенно утвердились основные виды духовых инструментов, составившие основу симфонического оркестра, классический образец которого сформировался к концу XVIII столетия. Из эпохи средневековья пришли в оркестр, не претерпев существенных конструктивных изменений, тромбоны и натуральные трубы. В XVI веке был изобретен фагот, в XVII — гобой, утвердилась в оркестре поперечная флейта; в XVIII веке появился кларнет, а охотничий рог превратился в натуральную валторну. В XIX веке были сконструированы туба и саксофон, к медным духовым инструментам присоединен вентильный механизм. Не заканчивается процесс совершенствования конструкций духовых инструментов и в XX веке.

Наряду с оркестровым росло и расширялось сольное и ансамблевое исполнительство на духовых инструментах. Наивысший его подъем приходится на вторую половину XVII и XVIII век. В XIX веке наблюдается некоторый спад сольного и ансамблевого исполнительства, что было связано отчасти с большим увлечением композиторов оркестром. Зато XX век характерен расцветом концертного исполнительства в странах Западной Европы и Америки.

К концу XIX века завершился процесс формирования национальных исполнительских школ. В области духовых инструментов это связано с открытием консерватории в Париже (1795), а затем в других городах Западной Европы. Появился ряд известных педагогов, которые создали множество методик и учебных пособий. Особенно ярко выраженные черты национальной самобытности приобрело современное духовое исполнительское искусство. Характерными особенностями французской, немецкой, чешской, английской, американской и других школ является опора на национальное композиторское творчество, на глубокие традиции сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства.

XX век — время яркого композиторского творчества для духовых инструментов. Большинство видных зарубежных композиторов посвятили им лучшие страницы своей музыки. Такого обилия сочинений в этом жанре не знал ни один период истории духового инструментального искусства.

Для всех инструментов, начиная от флейты и кончая тубой, написал сонаты П. Хиндемит. Самобытностью гармонического языка и красочностью образов отличаются произведения французских композиторов Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка, А. Жюливе, А. Руссея, А. Томази, Э. Бозза и других. Популярностью у исполнителей и слушателей пользуется творчество чешских композиторов Б. Мартину, Й. Пауэра, И. Матея, Э. Глобила, В. Феликса, Я. Рыхлика, З. Кржижека и других. Интересные сочинения принадлежат композиторам других социалистических стран. Среди композиторов Западной Европы и Америки, соз-

давших значительные произведения для духовых инструментов, следует назвать Дж. Энску, Белу Бартока, К. Нильсена, М. Спикаса, Б. Бриттена, С. Барбера, А. Копленда, У. Пистона, Л. Берстайна, К. Кеннана, Э. Вила Лобоса. Таким образом, музыканты-духовики в настоящее время располагают обширным и разнообразным высокохудожественным концертным репертуаром, что несомненно способствует дальнейшему расширению сольной и ансамблевой практики, поднимает на новый уровень исполнительскую культуру.

В настоящее время искусство игры на духовых инструментах достигло высокого уровня. Исполнителю, играющему в оркестре или в ансамбле, уже недостаточно хорошо владеть своим инструментом, уметь правильно сыграть свою партию: от него требуются глубокое знание музыки, точная и высокохудожественная передача образного строя исполняемого произведения, глубокого проникновения в замысел композитора. Все это связано с освоением и выработкой у исполнителя особых приемов артикуляции, специфического использования вибрато, динамики, различных видов штрихов, направленных на раскрытие эмоционального содержания музыки, стилистических особенностей произведения. Одним из обязательных условий глубокого освоения музыкального наследия, понимания современной музыки и перспектив ее развития является изучение исторического развития мировой музыкальной культуры и истории исполнительства на духовых инструментах как ее составной и неотъемлемой части.

История исполнительства на духовых инструментах заявила о себе в последние годы как о новой отрасли музыковедческой науки. Она выступила не изолированно, сама по себе, а в единстве с другими науками, как часть более крупного целого — истории музыкальной культуры прошлого и настоящего. Если до 70-х годов нашего столетия история духового инструментального искусства по существу не разрабатывалась в советском музыкознании, то сейчас с уверенностью можно сказать, что среди отечественных специалистов-духовиков растет глубокое понимание необходимости детального изучения истории исполнительства на духовых инструментах, истории педагогики, а также освоения и расширения репертуара, совершенствования конструкций инструментов и создания новых их видов.

Появление новой исторической науки обязывает советских педагогов, методистов, исследователей по-иному рассматривать и путь становления и развития смежной с ней науки — методики игры и методики обучения игре на духовых инструментах. Это тем более важно, ибо основным недостатком ряда работ в этой области является отсутствие исторического взгляда на ряд существенных вопросов теории и практики обучения. Не исключением является здесь, например, позиция такого крупного методиста и педагога, каким был Н. И. Платонов, автор нескольких опубликованных трудов, посвященных важнейшим вопросам теории и

практики игры на флейте. Тем не менее известные успехи советской педагогики и методики не возникли на «пустом месте», а опираются на достижения зарубежного и отечественного исполнительства и педагогики.

Уже к 1707 году относится наиболее раннее из дошедших до нас учебное пособие «Искусство игры на поперечной флейте», созданное знаменитым французским флейтистом Л. Оттетером. Спустя 45 лет (1752) появился капитальный труд выдающегося немецкого исполнителя и композитора И. Кванца «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», представляющий огромный интерес. Ряд методических положений, выдвинутых И. Кванцем, являются основополагающими и в наши дни. Особую ценность имеют указания автора на особенности исполнения различных мелизмов, на трактовку темпов, интерпретацию произведений, относящихся к той эпохе. XIX век ознаменовался бурным развитием исполнительства на флейте и появлением многих методических пособий и школ. Среди авторов — известные виртуозы Г. Вундерлих, Ф. Дивьен, Ж. Тюлу, А. Фюрстенау, Ц. Чиарди и другие. По существу в прошлом веке была создана та методическая основа, на которой в дальнейшем развивалось и совершенствовалось современное флейтовое исполнительство.

Богатый инструктивный материал создан в XIX веке и для других духовых инструментов. Для кларнета, например, было написано огромное количество различных школ. Среди их авторов видные музыканты и усовершенствователи конструкций инструмента И. Мюллер, Г. Берман, К. Берман, Ф. Блат, Г. Клозе и другие. Примечательно, что истоки советской кларнетовой школы восходят к одному из основоположников профессионального исполнительства Карлу Берману. Его ученик Франц Циммерман в 1872—1891 годы преподавал в Московской консерватории, его класс окончил выдающийся кларнетист С. В. Розанов, также в дальнейшем профессор Московской консерватории. К лучшим воспитанникам С. В. Розанова относятся профессоры А. В. Володин и А. Г. Семенов, долгие годы преподававшие в консерватории, а также А. Л. Штрак, работавший в Институте имени Гнесиных.

По сей день огромной популярностью во всем мире пользуется «Полная школа для корнета-а-пистона и саксгорна» профессора Парижской консерватории Ж. Арбана, изданная в 1864 году. Это всеобъемлющая система ежедневных упражнений трубача. В «Школе» дан инструктивный материал, касающийся всех видов техники. Упражнения строятся с учетом подвинутости ученика и могут быть рекомендованы как начинающему, так и вполне владеющему инструментом музыканту. Этим, очевидно, и объясняется ее популярность в наши дни.

Конечно, в современных условиях мы не можем использовать данное учебное пособие в том виде, в котором оно существовало более ста лет тому назад. Ж. Арбан был виртуозом-кларнетистом,

и «Школа» посвящалась в первую очередь корнету. Отсюда и ограниченность диапазона упражнений, выразившаяся в отсутствии верхнего регистра. Недостатком пособия является и бедность мелодического и гармонического языка, однотипность упражнений, отсутствие в них музыки. Поэтому, взяв за основу названную «Школу», известный французский трубач Жан Мэр создал новое учебное пособие (1956). В Советском Союзе «Школа» Ж. Арбана, переработанная и дополненная упражнениями и этюдами Ж. Мэра, вышла под редакцией Г. А. Орвида (1964). На наш взгляд, это учебное пособие служит образцом правильного, исторически обоснованного подхода к наследию, примером приемственности традиций, критической переоценки педагогического опыта прошлого.

Таким образом, методика как наука тесно сливается с историей исполнительства на духовых инструментах и предполагает такой подход к ее исследованию, при котором исторический взгляд на явление и его сущность должен стать решающим.

История духового инструментального искусства, являясь специальным в ряду музыкальных дисциплин курсом, в то же время тесно соприкасается с мировоззренческими дисциплинами. Знание истории исполнительства помогает глубже понять важнейшие принципы марксистско-ленинского учения о законах развития общественных отношений, основные закономерности истории развития искусства и культуры.

От автора	3
Раздел I.	
Развитие духовых инструментов и исполнительского искусства от истоков до конца XVI века	6
Глава 1. Инструменты первобытнообщинного строя и древнего мира	6
Глава 2. Духовые инструменты в Западной Европе в средние века	9
Глава 3. Духовое инструментальное искусство эпохи Возрождения	12
Раздел II.	
Искусство игры на духовых инструментах в Западной Европе в XVII и XVIII веках	17
Глава 1. Духовые инструменты в оркестре и камерном ансамбле XVII века	17
Глава 2. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов первой половины XVIII века	27
Глава 3. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре XVIII века	45
Глава 4. Духовые инструменты в творчестве композиторов венской классической школы	56
Раздел III.	
Искусство игры на духовых инструментах в Западной Европе в XIX и начале XX века	88
Глава 1. Духовые инструменты в творчестве композиторов-романтиков	88
Глава 2. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX — начала XX века	110
Глава 3. Исполнительское искусство и педагогика	124
Глава 4. Совершенствование конструкций духовых инструментов и появление новых их видов	136
Раздел IV.	
Современная зарубежная литература для духовых инструментов и исполнительские школы	147
Заключение	177

ИБ № 2090

Усов Юрий Алексеевич

**ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ**

Редактор Т. Ершова
Художник Н. Фролов
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор Г. Заблоцкая
Корректор И. Чибисова

Подписано в набор 26.09.77
Подписано к печати 14.04.78
Формат бумаги 60×90^{1/16}
Печ. л. 11,5 Уч.-изд. л. 12,17
Тираж 9000 экз. Изд. № 10027
Т. п. 1978 г. № 556. Заказ 411
Цена 60 к. на бумаге № 2
Печать высокая
Гарнитура Литературная

Издательство «Музыка»,
Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88,
Южнопортовая ул., 24.

У76 **Усов Ю.** История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Учебное пособие. М., «Музыка», 1978.
184 с., нот.

Пособие освещает процесс формирования и развития исполнительской культуры на духовых инструментах за рубежом. Вместе с «Историей отечественного исполнительства на духовых инструментах» того же автора (М., 1975) оно составляет курс, изучаемый на духовых отделениях оркестровых факультетов музыкальных вузов.