

Ю. У с о в

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Второе издание,
дополненное

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

Москва,
«Музыка»,
1989

Усов Ю.

У 76 История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: Учебное пособие.— 2-е изд., доп.— М.: Музыка.— 207 с., нот

ISBN 5-7140-0143

В пособии освещается история формирования и развития исполнительской культуры на духовых инструментах за рубежом. Настоящее второе издание дополнено рассмотрением ряда произведений современных композиторов, написанных для различных духовых инструментов, и некоторыми новыми сведениями. Вместе с «Историей отечественного исполнительства на духовых инструментах» того же автора (2-е издание — М., 1986) составляет курс, изучаемый на духовых отделениях оркестровых факультетов музыкальных вузов.

4905000000—244

У — 58—89

026(01)—89

ББК 782

ISBN 5-7140-0143

© Издательство «Музыка», 1989 г.
с изменениями.

ОТ АВТОРА

Долгое время 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; 2-е, перераб. и доп. изд. — 1986). 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 становится предметом все более пристального исследования. Среди опубликованных работ две книги С. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» (Л., 1973; Л., 1983 — часть вто-

рая), статьи различных авторов в третьем и четвертом выпусках «Методики обучения игре на духовых инструментах» (М., 1971, 1976) и в сборнике «Вопросы музыкальной педагогики» (вып. 4 — М., 1983), а именно: Р. Терёхин — «Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди», «Концерт для фагота с оркестром В. А. Моцарта», «Концерт для фагота с оркестром К. М. Вебера»; В. Петров — «Концерт для кларнета с оркестром Моцарта»; Ю. Усов — «Современная зарубежная литература для духовых инструментов», «К интерпретации концерта для трубы с оркестром И. Н. Гуммеля»; Е. Карпухин — «„Адажио и Аллегро“ для валторны с фортепиано Р. Шумана» и другие. Несомненный интерес представляют статьи, написанные на основе кандидатских диссертаций и напечатанные в сборниках научных трудов Московской консерватории (М., 1983, 1985): «Гобой в инструментальной музыке XVIII века» В. Давыдова и «Черты стилистической эволюции дивертисментов и серенад Моцарта для духовых инструментов» В. Березина.

Внимания заслуживает и серия брошюр «Музыкальные инструменты», изданная на протяжении 60—70-х годов. Богатыми 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 встречаем 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 относятся мало известная в СССР книга Адама Карса «Музыкальные духовые инструменты» (Нью-Йорк, 1965), 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), исследования А. Байнеса «Деревянные духовые инструменты и их история» (Лондон, 1967) и И. Кратохвила «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), ряд брошюр, посвященных музыкальным инструментам, Ж. Мате, П. Бате, Х. Куница, Р. Мейлана, Эд. Тарра, К. Жанецкого, Б. Брюшле, А. Эберста и других.

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.

В настоящее второе издание книги включены дополнительные сведения о специальной литературе, выпущенной в последнее десятилетие у нас в стране и за рубежом, а также анализы некоторых новых, наиболее значительных произведений для духовых инструментов, помещены материалы о современном состоянии зарубежных исполнительских школ и об их видных представителях, представлены итоги международных конкурсов, а также уточнен ряд фактологических данных исходя из осуществленных за последние годы исследований.

РАЗВИТИЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ОТ ИСТОКОВ ДО КОНЦА XVI ВЕКА

Глава 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, фогов 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 хоровых и инструментальных ансамблей в эпоху Древнего мира свидетельствуют изображения на барельефах и другие памятники культуры.

Государство Древний Египет, возникшее в долине реки Нил, Шумеро-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 культа. 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 высоко развитых 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 гуань, 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 полного 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 сиринкс.

Авлос — инструмент, напоминающий современный гобой. Его изображения часто встречаются 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 сонгу 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 его аккомпанемент — «авлодия».

Другим популярным инструментом, как указывалось выше, был сиринкс. Согласно древнегреческому мифу, бог лесов и полей, покровитель пастухов Пан воспылил любовью к нимфе Сиринкс. 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: сиринкс или флейта Пана. Наряду с авлосом сиринкс 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, Сирии, 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

¹ Е. Р. Носырев в упомянутой нами книге 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.

воины знали цену этим инструментам. Их легионы включали большие оркестры, где музыканты играли на медных и бронзовых трубах, рогах, букцинах и литуусах. Предание рассказывает, что Александр Македонский располагал таким рогом, «зычный 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 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 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 капелл. 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.

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

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, так же 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 бес-
смертном подвиге трубача.

Традицией «башенной музыки» стало и исполнение по праздникам
целых хоралов группами духовиков, располагавшихся на высоких
городских башнях. Для этого назначались наиболее квалифициро-
ванные 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 инструменталь-
ных (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 ци-
линдрическую трубку с отверстиями и с мундштуком, подобным
тому, которые сейчас употребляются на медных духовых инструмен-
тах. 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), крумгорн («кривой
рог»), 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; бомбар-
ды и бомбардоне (или большие басовые поммеры) — басовые и
контрабасовые. Все эти инструменты имели форму прямой трубки
с большим воронкообразным раструбом. Басовые инструменты дости-
гали трех метров.

Трости шалмеев, поммеров и бомбард не прикасались к губам
исполнителя, а были помещены в специальный чашеобразный мунд-
штук, в который вдвухался 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 Воз-

³ О музыкально-инструментальной культуре средневекового Востока, оказавшей
известное влияние на европейское искусство, см. в указанной нами книге С. Левина,
глава 2 (Л., 1973).

рождения 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-феодальных 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, вбиравших 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, клавишинное и смычковое искусство имело опору для развития в сольной практике, то духовое искусство формировалось прежде всего в рамках инструментального ансамбля.

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 утреннего, 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

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

«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 карнавальных шествиях во Флоренции XV века огромную роль играли духовые инструменты различного характера. Среди них были рога, трубы, тромбоны, продольные и поперечные флейты, шалмеи, 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 современного оркестра. Его отличительной чертой являлось то, что исполняемая им музыка носила ярко выраженный прикладной характер. 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. Учитывая, 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

⁵ См. Барсова И. Книга об оркестре, с. 9—10.

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

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 Габриели (1510/1520—1586) и его племянника Джованни Габриели (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 Габриели.

Но особенно важна роль духовых в сочинениях Джованни Габриели. 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 встречаются 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 отсут-

ствие 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 самых различных размеров — 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 «раккет», — 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, квар-

товый 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 становился 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 и XVII век выдвигают 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. Очевидным является воздействие на музыку стиля барокко (конец XVI — первая половина XVIII века), наиболее ярко проявившего себя в изобразительных искусствах¹. От барокко в музыку пришли декоративность, пышность и величие характера; напряженность, динамичность и контрастность образов; наконец стремление к синтезу искусств и к развитию инструментальных жанров. Черты барокко нашли свое воплощение в творчестве целого ряда композиторов начиная от Дж. Габриели и кончая И. С. Бахом и Генделем.

На протяжении XVI—XVII веков в музыке постепенно утверждается гомофонно-гармонический склад письма, который вначале сосуществует с полифонией, а затем мало-помалу вытесняет ее. 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.

¹ Итал. *barocco* — причудливый, вычурный, странный.

Все это неразрывно связано с зарождением и широким распространением таких инструментальных 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. С именами Монтеверди и Скарлатти, Корелли и Вивальди, Куперена и Рамо, Шюца и Пёрселла, И. С. Баха и Генделя связано становление оркестровой 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 Клаудио Монтеверди (1567—1643). Заслуга его состояла в том, что он раньше других композиторов оценил художественные достоинства отдельных инструментов и их объединений в оркестре. Уже тогда он 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.

Реформа оркестра произведена была Монтеверди в опере «Орфей», первое представление которой состоялось в Мантуе во дворце герцога Винченцо Гонзаги 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 дополнительные 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 собствен-

ную музыку. Монтеверди сочинил в увертюре (токкате) 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 не только играют 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 была связана 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 голосу 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 произ-

вел 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 их 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 дополняя, 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 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 руководства оркестром он не знал себе равных. Его оперный оркестр был по тем временам очень внушителен — свыше семидесяти человек. Один из музыкантов-современников писал, что метод Люлли харак-

теризовался «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»². 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 Фильбера. Это были образованные и высококультурные музыканты, интересовавшиеся другими видами искусств. Талантливые гобоисты Ж. Оттетер и М. Филидор 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 флейтами³, а также фаготами. Немаловажным обстоятельством явилось введение композитором в оркестр — впервые в балетной музыке к пьесе Ж. Б. Мольера «Любовь-целительница» (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.

В своих операх Люлли 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. Гобои 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.

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

² Цит. по кн.: Роллан Р. Музыканты прошлых дней. — М., 1938, с. 175—176.

³ В тех эпизодах, где композитор изредка требовал применения поперечной флейты, он ставил в партитуре обозначение «немецкая флейта». См. о ней далее, с. 26.

«бэгпайп» и рожок «хорнпайп». Именем второго из них назван популярнейший английский танец. Матросы, мастерски исполнявшие хорнпайп, 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 послов и вельмож; флейты участвовали в сценах свадеб, гобои — в веселых эпизодах, валторны — в охотничьих сценах, а тромбоны — в сценах погребения.

Наиболее яркой и значительной фигурой в музыкальной культуре Англии был Генри Пёрселл (ок. 1659—1695), автор первой национальной оперы «Дидона и Эней» (1689). Его наследие внушительно: это произведения для театра (оперы и музыка к драматическим спектаклям), оды, кантаты, приветственные песни 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, гобои, 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 — сконцентрировало 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 появляются 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 труд-

ной, высокой по регистру партией, предусматривавшей исполнение звуков только натурального звукоряда. Такие высокие партии трубы носили название «кларино» (от «clarus» — «ясный», лат.). Наиболее употребительными в оркестре были трубы в строях *ре* и *до*. Размер канала 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 самых 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 по всему сказанному много времени для систематических занятий⁴.

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 явились партии кларино в творчестве Иоганна Сабастьяна Баха и Георга Фридриха Генделя.

Первыми сочинениями для солирующей трубы-кларино были восемь сонат для трубы и органа итальянского королевского трубача Джироламо Фантини, сочиненные в 1638 году. Все сонаты одночастные, очень короткие по размерам, контрастные по темпам и характеру музыки. Они исполняются подряд, образуя своеобразный цикл из восьми «частей». Вот, например, как начинается первая соната Фантини:

⁴ См. об этом указ. книгу А. Карса «История оркестровки», с. 232.

2 **Allegro** [J-J]

Труба in C

Орган

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

3 **Pomposo**
Труба in C

f

Финал имеет 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 мажор⁵:

4 Труба in C

Сольные произведения для духовых писал Джузеппе Торелли (1658—1709), живший в Болонье. Он был также великолепным

⁵ Voluntary (добровольный — *англ.*) — пьеса типа токкаты, игравшаяся по выбору исполнителя в начале или в конце церковной службы.

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 Сан-Петроньо 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.

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:



К ранним образцам инструментальной музыки для фagота с непрерывным басом относится сборник пьес венецианского композитора Бартоломео де Сельмы (ок. 1580—1638), появившийся в 1638 году. Там же, в Венеции, в 1645 году были опубликованы девять сонат для фagота с непрерывным басом некоего Антонио Бертоли. В то время под названием «соната» подразумевались различные инструментальные сочинения. Они были пока еще далеки от формы сонаты как таковой. Лишь во второй половине XVII столетия новый жанр постепенно утвердился в качестве «концертного» нетанцевального цикла, свидетельствуя о новой, более высокой ступени музыкального мышления.

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 цифрованно-го 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 Спееера (1636—1707). Мягкое, бархатное звучание тромбонов характеризует хоральную сонату для четырех тромбонов и генерал-баса ре минор; в сонате для двух корнетов (цинков), трех тромбонов и органа ля минор чуть приглушенному звучанию тромбонов противопоставляются звонкие голоса корнетов. В традициях Дж. Габриели написана «Французская канцона с имитацией» соль минор для скрипки, корнета (цинка), двух тромбонов и клавесина итальянским композитором Лодовико Виаданой (1564—1627). 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, фагота, 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». Однако поперечная флейта оказалась жизнеспособнее, так как обладала большей силой звука и легко поддавалась различным усовершенствованиям. Поэтому к середине XVII 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 вдувания 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 оркестра, прочно укрепившимся в практике, был гобой. Его изобретение приписывают французским мастерам М. Филидору и Ж. Оттетеру, «кои столько извели дерева и так гобойную музыку поддерживали, что наконец им удалось сделать гобой для концертов пригодным»⁶. Гобой появился в результате реконструкции шалмея — сопранового предка двухязычковых деревянных духовых инструментов. 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 пробивал 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. К наиболее ранним учебным пособиям, дошедшим до нас, относится методика обучения игре на трубе («*Tutta l'arte della Trombetta*») итальянца Чезаре Бендинелли, появившаяся в 1614 году. Первые из известных нам наставлений для обучения игре на гобое даются в книге Джона Баниста «Веселая компания», изданной в Лондоне в 1695 году. Автор пишет о гобое следующее: «Он доставляет бесконечное удовольствие величайшим людям нашего времени за свой превосходный и живой

⁶ См.: Барсова И. Книга об оркестре, с. 79.

тон... Это лучший духовой инструмент для сочетания со скрипкой». И далее: «Что касается силы звука, то на нем можно играть почти так же громко, как на трубе, и в то же время так же нежно, как на флейте»⁷. В 1707 году во Франции было издано «Искусство игры на поперечной флейте», написанное упомянутым знаменитым флейтистом Л. Оттетером. В таблице аппликатуры объем инструмента указывается от *ре* первой октавы до *соль* третьей, то есть равен почти двум с половиной октавам. Однако, 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 искусства⁸.

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 ведущих профессиональных школ инструментальной культуры сложилась к началу XVIII века в Италии. Скрипичное виртуозное искусство принесло итальянской музыке славу не меньшую, чем та, которую завоевали 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 (ок. 1678—1741) — композитор,

⁷ Цит. по: Давыдов В. Гобой в инструментальной музыке XVII века. — В кн.: В помощь военному дирижеру, вып. 22. — Военно-дирижерский факультет при Московской государственной дважды ордена Ленина консерватории имени П. И. Чайковского. — М., 1983, с. 60—61.

⁸ 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.

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 последние десятилетия 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 (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 пения и игры не только 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, большое количество опер, 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 чембалло; для виолы д'амур, двух гобоев, фагота, двух валторн и basso continuo и т. п. Известны его сонаты для флейты и клавесина, для гобоя и клавесина, для флейты, фагота и клавесина и т. д.

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

Вивальди впервые утверждает трехчастный цикл инструментального концерта, первая часть которого строится на чередовании красочных сольных эпизодов с яркими оркестровыми tutti (староconcertная 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 необычно

венно 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 своей формы, по длительности звучания они не превышают 10 минут. Лаконичности письма для солирующих духовых в дальнейшем придерживались также 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 творчества Вивальди. Главная тема первой части обычно приводится *tutti*. Сольные эпизоды фагота имеют разработочный характер.

Тематически они связаны с главной партией, «растворяющейся» в эпизодах в секвентно-фигуративном движении. Возникает постоянное «сгущение» и «разрежение» музыкального развития. Завершают произведения также оркестровые *tutti*.

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

6 [Allegro non molto]



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, впечатляет 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, приложившего 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.

Вивальди 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 «*Fantasmî*» («Призраки»); *Largo* и *Allegro*; *Largo* «*Il sonno*» («Сон») и *Allegro*⁹.

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.

7 Allegro
Трубы in C



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

Произведение подтверждает высокие технические и выразительные возможности натуральной трубы, блеск и великолепие стиля кларино, 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,

⁹ Более подробный историко-исполнительский анализ этих произведений дан в указанной нами статье Р. Терёхина «Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди», опубликованной в вып. 4 «Методики обучения игре на духовых инструментах».

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 Вивальди для фагота с фортепиано Р. Терёхина, 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 из 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 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 полевых, 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.

Партия солирующего гобоя изложена в удобном для исполнения среднем регистре. Она требует от музыканта умения владеть самыми разнообразными штрихами и артикуляциями, затейливыми мелизмами, характерными для инструментальных сочинений периода барокко.

The musical score is written for a solo violin and piano accompaniment. It is marked 'Allegro' and consists of two systems. The first system shows the solo violin part (labeled 'Solo') and the piano accompaniment (labeled 'p'). The second system shows a tutti section (labeled 'Tutti') with a more active piano accompaniment (labeled 'f'). The music is in 3/4 time and G major.

Песенно-лирическое Adagio изложено полифонически. В печальное пение солирующих скрипок вливается гобой, который продолжает покойное 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, Альбиниони и И. С. Баха, Алессандро Марчелло (ок. 1684 — ок. 1750). 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 и 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 по характеру со старинной итальянской арней *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 гобоем 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.

Ведущим жанром становится и сольная соната. Итальянский гобоист и композитор П. Д. Безоцци (1704—1778) был автором одной из интереснейших сонат для фагота и клавира си-бемоль мажор. Из семьи Безоцци вышло несколько поколений гобоистов. Они служили в различных оркестрах западноевропейских городов (Парме, Турине, Неаполе, Дрездене, Париже, Лондоне). Двое из них — Алессандро (1702—1793) и упомянутый выше Паоло — были и виртуозами-исполнителями, и композиторами.

В Германии жил и плодотворно работал один из крупнейших 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, несколько сот различных инструментальных произведений, среди которых увертюры, сюиты, серенады, концерты, квартеты, трио-сонаты, сонаты для многих духовых инструментов. Среди сочинений композитора 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 *Lento* обрамляет сюиту: оно звучит в Увертюре и в последней, седьмой части — Полонезе. Музыка сюиты в целом празднично-приподнятая, проникновенная.

Большинство частей написаны в простой трехчастной форме. Такова Увертюра, медленные величественные крайние части которой разделены быстрой фугой (налицо форма французской увертюры: медленно — быстро — медленно). И если в *Lento* флейту почти не слышно — она выполняет роль 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 связано с посещением Кракова, где композитор познакомился с польской народной музыкой. Торжественные образы бального танца-шестивия получили в сюите своеобразное 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.

Успешно в жанре духовой музыки работал немецкий композитор И. Ф. Фаш (1688—1758). Его инструментальные сочинения высоко ценил И. С. Бах. Фаш написал 21 концерт для различных духовых инструментов. Необычайные регистровые трудности содержит его концерт для трубы-кларино с оркестром, отличающийся богатством разнообразной техники и яркой мелодической линией солирующего инструмента.

Крупнейшим представителем берлинской композиторской школы явился К. Ф. Э. Бах (1714—1788) — второй сын И. С. Баха. Он создал собственный стиль, объединивший черты французского и итальянского инструментального творчества. Среди его сочинений концерты и сонаты для духовых инструментов, а также четыре симфонии для флейт, гобоев, валторн, фаготов и струнных (1776), в которых он всесторонне показал выразительные и технические возможности духовых инструментов.

В Англии успешно работал композитор Иоганн Эрнст Гайяр (1680—1749). Француз по происхождению, он обучался игре на гобое и служил в придворной капелле в Лондоне. К началу 1730-х годов им было создано шесть сонат для фагота и клавира, среди которых

одна (ля минор) пятичастная, остальные — четырехчастные. Композиторское мышление Гайяра было созвучно музыке эпохи позднего барокко.

Немало интересных сочинений для духовых инструментов создали французские композиторы Ф. Куперен (1668—1733), Ж. Ф. Рамо (1683—1764), Ж. Леклер (1697—1764), бельгиец Ж.-Б. Лойе (1658—1728), итальянцы П. Локателли (1685—1764), Л. Боккерини (1743—1805) и другие. В их творчестве обозначился отход от принципов барокко к новому стилю музыки, соединившему черты галантности (рококо) и сентиментализма. Таковы «Королевские концерты» для скрипки, флейты, гобоя, фагота и клавесина Куперена, отличающиеся утонченностью вкуса, изысканностью мелодического рисунка, обилием мелизмов. Изящество и поэтичность образов, жанровая конкретность, картинность, неизменное присутствие пасторальных идиллических сцен с пастушками и т. п. — характерные черты европейской придворно-аристократической культуры первой половины XVII века, присущие и музыке Куперена. До сих пор популярны его концерты для флейты и basso continuo.

Для французской инструментальной музыки XVIII века была характерна многочастная соната с обилием танцевальных частей, столь излюбленных для стиля рококо. Многочисленные сонаты для флейты и для фагота писал Ж. Б. Буамортье (1689—1755). Ему принадлежат также 12 сонат для двух фаготов, соната для двух флейт, 6 концертов для пяти флейт.

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 полными 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, светские и духовные 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 Иоахима Кванца, познакомившего Баха со всеми приемами игры на флейте¹⁰.

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 по форме, и по характеру музыкальных образов, и по приемам использования исполнительской техники. Следует отметить, что диапазон флейты очень ограничен: 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 трех сонатах, даны чрезвычайно экономно.

Говоря о сочинениях для солирующего инструмента с клавишином, надо помнить о различии, которое тогда приводилось 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 флейтисту 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, контрастность тональности медленной части.

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

¹⁰ См. об этом: Т р и з н о Б. Флейта. — М., 1964, с. 14.

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.

9 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, альта 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) навеяны 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.

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 Кристиану 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 общем 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 и 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 *messe si minor* 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 иногда 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. Стиль 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 Бриччиальди, Фукса, Чиарди и других. Только в советское время произведения Баха заняли прочное место в педагогической и исполнительской практике.

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 гобою 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, 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 поддаться 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 флейты¹¹. 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:

¹¹ *Allegro appassionato*. ♩=104



¹¹ Музгиз. М., 1963.

К тому же периоду (20—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.

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 примером 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:

12 [Grave] a tempo

mf placere sost. e con espress.

fp colla parte 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 качества¹².

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 солирующая труба, сопровождающая певца или исполняющая виртуозную 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 сольного 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

¹² Концерт в наши дни переложен для многих инструментов. Его играют на фаготе, трубе и даже на тромбоне.

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 музыки барокко, 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), 2—3 гобоя (а также английский рожок и гобой д'амур), 2—3 трубы, 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 симфониях Гайдна и Моцарта 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 интерес, 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 боль-

шой 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 оркестров, 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 консерватории¹³. 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 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.

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 оркестров, среди них ряд с мировым именем: «Королевский оркестр» в Дрездене, «Концерты любителей» в Париже, домашний оркестр князя Эстерхази 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 твор-

¹³ Так называемые консерватории в Италии XVI—XVIII веков были не 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.

ческой 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 исполнивших 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 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. Среди его произведений для духовых инструментов — Концертная симфония для скрипки, флейты, гобоя, кларнета и двух валторн и несколько концертов для кларнета с оркестром. Это были первые сочинения для кларнета — входившего в то время в музыкальный обиход инструмента. Музыка Стамица отличалась отточенностью ритма, яркостью тематического материала, богатством динамических оттенков.

С 1741 года Стамиц жил в Мангейме, где с 1745 года возглавил мангеймскую инструментальную капеллу; под его руководством капелла превратилась в один из лучших оркестров Европы. 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. Замечательными оркестрантами и солистами капеллы были также гобоисты Ф. Рамм и Л. Лебрюн, валторнист Ф. Ланг и фэготист 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, кларнетов¹⁴, валторн,

¹⁴ Мангеймский оркестр первым в Европе ввел в 1759 году в свой состав кларнеты.

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 многие 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 имевшегося 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»¹⁵.

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 привнести эффекты, усиливавшие и ослаблявшие общее звучание оркестра, производившие к тому же неизгладимое впечатление на слушателей¹⁶. Немецкий поэт и композитор XVIII века Д. Шубарт 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»¹⁷.

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 ок-

¹⁵ А б е р т Г. В. А. Моцарт, ч. 1, кн. 2.— М., 1980, с. 102.

¹⁶ Так, например, известно, что когда в одном из концертов в Риме итальянский дирижер и композитор Николо Йоммелли воспроизвел этот нюанс, присутствовавшие были потрясены: при нарастании звука они, затаив дыхание, волной поднялись со своих мест и лишь на спаде опустили в кресла.

¹⁷ Цит. по кн.: Л е в и к Б. История зарубежной музыки, вып. 2.— М., 1980, с. 55—56.

тавах. 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 педагогом¹⁸. С успехом концертировал Кванц у себя в стране и за ее пределами. Сохранились сведения, что Д. Скарлатти, недолюбливавший 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 «Опыт наставления по игре на поперечной флейте», изданный в 1752 году¹⁹. Лишь часть труда посвящена изложению метода скорейшего овладения навыками игры на поперечной флейте, популяризации нового инструмента в противовес старой, продольной флейте. Все остальное является, по существу, руководством по воспитанию у музыканта хорошего вкуса и посвящено рассмотрению проблем эстетики, обобщению музыкально-исполнительской практики той эпохи. Многие положения, выдвинутые Кванцем, представляют несомненный интерес и в наши дни. Это исходящая из теории аффектов обязательная передача при исполнении характера музыки, ее настроения, чувства. В тесной связи с теорией аффектов трактуется понятие темпа (не только как математического определения скорости исполнения, но и как средства раскрытия определенного аффекта). Например, всю итальянскую терминологию темпов Кванц делит приблизительно на две основные группы, противопоставляя их друг другу: *Allegro* — бодро, живо и *Adagio* — нежно, грустно. Эти группы включают огромное разнообразие аффектов, которые имеют свои словесные определения: живость, нежность, яркость, шутливость, кокетливость, грациозность, дерзость, вкрадчивость, задорность, серьезность, печаль, ласковость, веселье, величественность, возвышенность, пылкость, спокойствие и т. д.

Кванц приходит к выводу, что движение в музыке связано со скоростью пульса у нормального человека, которая равна 80 ударам в минуту. Отсюда и градация темпов: *Allegro assai* ♩=80, *Allegretto* ♩=80, *Adagio cantabile* ♩=80, *Adagio assai* ♩=40 и т. д. Автор указывает на то, что украшения в музыке в то время не обозначались композиторами в нотном тексте, а предполагали свободную импровизацию в процессе исполнения. Владение этим искусством считалось обязательным для каждого музыканта. Кванц приводит мелодию и дает возможные варианты ее «украшения». Интересны рассуждения о национальных особенностях немецкой, итальянской и французской

¹⁸ С 1728 года Кванц обучал игре на флейте великого принца (позднее — прусского короля) Фридриха II. Во дворце парка Сан-Суси в Потсдаме до сих пор хранится флейта, на которой занимался этот высокопоставленный дилетант.

¹⁹ Сокращенный перевод этого труда на русский язык приведен в кн.: Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

исполнительских школ. Современны и поныне высказывания Кванца о критике, о критериях в оценках исполнения, о восприятии языка музыки.

Кванцу 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*, *Arioso*, *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.

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 звуоряда, с эстетической окраской звучания.

Совершенствуя механизм 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. Флорио сделал клапан для нижнего *додиез*. Причем он так боялся, что о его изобретении узнают другие музыканты и воспользуются им, что прикрыл 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 применяется 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 постановка была изменена и трость стала крепиться к нижней 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 старин-

ной 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 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. В 1751 году Рамо 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, И. К. Каннабих и А. Филс вводили кларнет 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, чем на гобое.

Различие в звучании верхнего и нижнего регистров 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 обозначение «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 дуодечиму, 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.

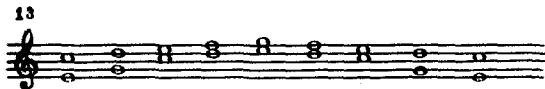
Музыкальные мастера приложили немало усилий, чтобы обогатить звукоряд валторны. Были попытки строить инструменты разной величины. Но менять их во время игры оказалось неудобно. Поэтому музыканты стали пользоваться круглыми добавочными трубками — кронами, или, как их называли, баранками. Кроны различной 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 использовались 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, получая нужный 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 регистрах 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.

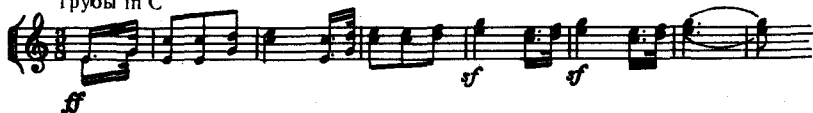
Но если до середины XVIII столетия трубы вводились в оркестр от случая к случаю, то в партитурах венских классиков они стали применяться очень часто. Основой различных мотивов, фраз и сигналов в то время был натуральный звукоярд трубы и образующееся из него двухголосие:



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

14 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 вентильный механизм, было сделано много попыток усовершенствовать трубу с целью заполнить значительные интервальные пустоты в ее натуральном звуко-
ряде.

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 на 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. Мейербера (1831). Но история знает пример великолепного использования клапанной трубы как сольного инструмента. Речь идет о замечательном, дошедшем до нас и популярном среди трубачей всего мира произведении — концерте для трубы с оркестром Й. Гайдна.

Стремление расширить натуральный звуко-ряд привело к применению на старинной трубе «закрытых» звуков. Этот прием, так же 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 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 признанием 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.

Полноправными хозяевами в оркестре они стали в середине XVIII столетия в операх Глюка и долго еще были достоянием только оперного оркестра. Так, Моцарт использовал их в «Дон-Жуане» в последней сцене. 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. Госсекком. 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 венских классиков

Представителями венской классической школы как творческого направления, сложившегося во второй половине XVIII — первой четверти XIX века, явились Й. 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 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 трубы, как правило, не участвуют. Глюку принадлежит заслуга применения труб в *piano* — 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.

История зарубежного искусства игры на духовых инструментах не знает, пожалуй, такого подъема исполнительского мастерства, который наблюдался во времена Гайдна и Моцарта. Каждый из компо-

зителей 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 Эстерхази, продолжавшейся почти тридцать лет (с 1761). Сначала капелла находилась в резиденции князей, поблизости от Вены в городе Эйзенштадте, 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 Эстерхази, Николай Эстерхази, большой любитель музыки, увеличил состав капеллы до двадцати пяти человек.

С роспуском капеллы Эстерхази 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 Эстерхази. Этот оркестр состоял из сорока-пятидесяти музыкантов. «Лондонские симфонии» Гайдна во всех отношениях являются вершиной и блестящим завершением творческого пути великого композитора в сфере симфонической 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 отведено Гайдном флейте и гобою. Композитор 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 «Вре-

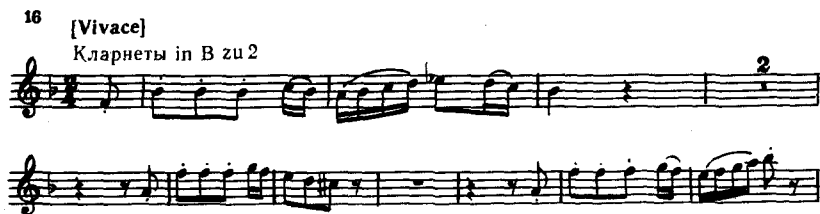
мена года», затейливые флейтовые фигурации в различных других его сочинениях.

При жизни Гайдна флейта обладала уже несколько бóльшим диапазоном, чем при Бахе и Генделе. Количество 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 кларнетов. Позднее композитор ввел их во вторую часть, где они совместно с ударными инструментами исполняют музыку маршеобразного характера. В симфонии «С тремоло литавр» 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 к деревянным, как это было принято.

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 есть случаи использования кларнета как мелодического инструмента, например в финале симфонии № 99:



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 непременно басом для всего оркестра. Он становится нижним голосом группы деревянных духовых. Ему часто поручаются также и сольные музыкальные фразы. Гайдн охотно вводит в симфонии небольшие фаготные «вступления» (средние части менуэтов). Широко используются вир-

туозные качества фагота. Типичным примером здесь может служить отрывок из финала симфонии № 13:

17 [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 основного тематического 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 использовались на общих правах. Примером может служить главная партия первой части симфонии № 97, излагаемая оркестром tutti:

18 **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 Гайдна для различных духовых инструментов

с оркестром (по одному для флейты, для гобоя, для трубы и три для валторны) по своему звучанию, по масштабности развития тематического материала приближаются порой к 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 известностью пользуются второй концерт для валторны и концерт для трубы с оркестром, отличающиеся доступностью музыкальных образов, лаконизмом и ясностью формы.

Концерт для валторны с оркестром № 2 ре мажор сочинен Гайдном в 1781 году и относится к периоду его службы в капелле Эстерхази²⁰. 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 разработке:



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

²⁰ 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.

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 в мир светлых и жизнеутверждающих образов:



В соответствии с принципом двойной экспозиции композитор излагает музыкальный материал сначала в оркестре, а затем у солирующей трубы. Побочная партия 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 же на предельно высоких звуках в партии солиста возникает кульминация на теме главной партии:



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 стремительном движении:



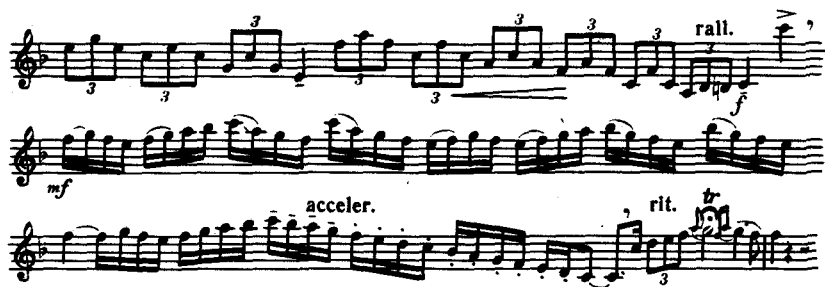
В концерте есть два момента, где исполнители должны играть каденции.

Как известно, в XVIII столетии процветало искусство свободной импровизации. В соответствии с традицией в инструментальных концертах той эпохи имеются места, когда оркестр молчит, а солист получает возможность показать свое умение импровизировать и фантазировать. Без такого рода каденций концертная форма тогда не мыслилась. Моменты, где должны были помещаться каденции, отмечались знаком фермат. Исполнитель должен был симпровизировать каденцию или так называемое «вступление». Обязательным являлось требование: если фермата стоит над тоническим квартсектаккордом — играть каденцию; если же фермата помещается над V ступенью в половинном кадансе — исполнять «вступление» к последующему фрагменту сочинения. В каденциях почти всегда разрабатываются темы, мотивы из той или иной части концерта, и каденции бывают достаточно протяженные по объему. «Вступления», наоборот, не связанные с тематическим материалом концерта, могли ограничиваться пассажем, различными ходами, скачками, украшениями. Они вводились там, где два разграниченных между собой фрагмента должны соединиться с помощью короткого сольного эпизода.

Гайдн, как это было в то время принято, не написал к своему концерту каденций, и современные исполнители играют собственные каденции или пользуются уже опубликованными вариантами. Многими современными трубачами написаны собственные каденции к первой и третьей частям концерта. У нас опубликованы каденции Г. Перри, Г. Орвида, М. Андре и Ж. Тильда. Имеется каденция, сочиненная С. Ерёминим, которая не была издана, но часто исполнялась его учениками. Наиболее удачной и распространенной в нашей практике является каденция к первой части Г. Орвида:

24 Cadenza





Начало каденции повторяет ранее опубликованную каденцию Г. Перри. Это эффектный восходящий мотив, «сплав» фанфарного и виртуозного элементов, передает общее настроение первой части, но явно требует дальнейшего продолжения. Поэтому средний раздел каденции целиком построен на тематическом материале произведения. При этом Орвид выбрал наиболее характерные для трубы технические пассажи, стремясь таким образом подчеркнуть блестящие виртуозные возможности современного инструмента. Заключение каденции построено на нисходящем пассаже и трели. Не случайно для трели взят звук *соль* второй октавы. Он дает возможность на трубе в строе *си-бемоль* играть трель не при помощи вентилей, а натуральную (губную), применив следующую аппликатуру: 1—2 или 1—3 вентили.

Каденция С. Ерёмина к первой части построена также на основном тематическом материале концерта:

25 Широко, медленнее



Изданная за рубежом каденция А. Гойенса, которая была обязательной для исполнения на международном конкурсе «Пражская весна» (1962), не представляет, на наш взгляд, интереса, ибо в ней совре-

менным исполнителям не представляется возможности продемонстрировать свое виртуозное мастерство. Приведем ее все же для сравнения:



Спорным у Гойенса является наличие развернутой каденции в третьей части концерта. Если в первой части каденция обязательна, ибо ее правомерность подчеркивает звучащий в оркестре кадансовый тонический квартсекстаккорд и указанная в партитуре фермата над паузой, то в конце третьей части — перед кодой — композитором предполагалось, видимо, «вступление»: в оркестре звучит доминантовый каданс и для сольного эпизода оставлены два такта:

27 [Allegro]

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-инструмен-

тальная музыка, включающая несколько десятков дивертисментов для различных составов, 83 струнных квартета, 41 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 отсутствуют какие-либо сольно-мелодические эпизоды. Флейты представлены ярко и красочно. Их партии изобилуют всевозможными пассажами, мелодическими эпизодами.

По характеру музыки и строению все четыре трио довольно разнообразны. 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, одночастное, 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, трио для арфы, флейты и виолончели.

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. Пар-

тии последних очень просты, в них совершенно отсутствует какой-либо виртуозный элемент.

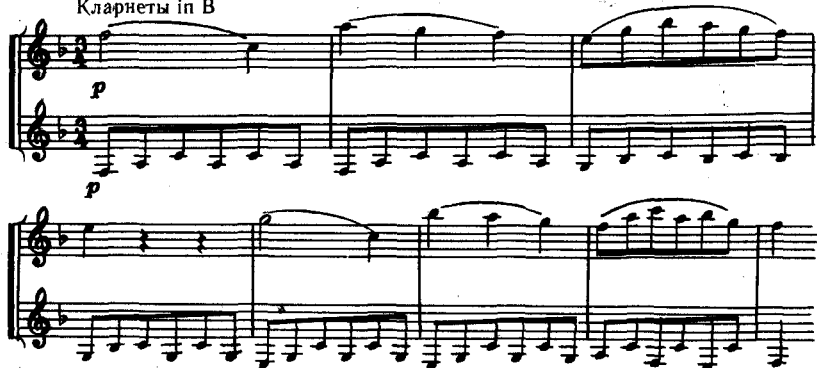
Наследие Гайдна для духовых инструментов широко используется в нашей педагогической практике. Его творчество в этой области постепенно изучается и приобретает все большую популярность среди как музыкантов-духовиков, так и любителей музыки, как исполнителей, так и слушателей.

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 других сочинений.

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 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 выразительную певучую мелодию в высоком регистре, а второй аккомпанирует ему в регистре шалюмо:



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 — внутренне контрастных, драматичных — в оркестре Моцарт больше, чем Гайдн, использует динамические свойства инструментов — как струнных, так и деревянных духовых.

В богатом и многогранном творческом наследии композитора музыка 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 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 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 простота и законченность формы, мелодичность языка, прозрачность фактуры, 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 динамичная, строится на видоизмененной теме связующей, которая приобретает теперь некоторую певучесть. 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 ритмов²¹.

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:

²¹ Подробный исполнительский анализ произведения дан в указанной нами (см. предисловие) статье Р. Терёхина «Концерт для фагота с оркестром си-бемоль мажор В. А. Моцарта».



Ее дополняет лирическая, напевная мелодия побочной. Значительная 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 узором блестящих трелей и красочных пассажей. Полная реприза и каденция завершают первую часть.

Adagio non troppo 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 Ферленди 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, новой, более удобной для флейты тональностью ре мажор. Музыка концерта подкупает свежестью и непосредственностью в передаче образов, их жизнеутверждающим характером. Произведение отличает ярко выраженная виртуозность.

Первая часть, *Allegro aperto*, содержит торжественную и жизнерадостную главную партию, украшенную блестящими узорами пассажей, и побочную, которая не контрастирует, а скорее дополняет и развивает основной образ. Разработка построена на имитациях, вычленении отдельных мотивов из главных тем, на затейливых 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, подчеркивают 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. Музыку 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 $6/8$. 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 Лёйтгеба (1745—1811), который играл в зальбургской 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 Лёйтгебу, ослу, быку и дураку, Вена, 27 мая 1783 года»²².

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:



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 прояви-

²² Цит. по кн.: Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник...— Будапешт, 1962, с. 63.

лась творческая фантазия Моцарта, неисчерпаемое богатство его музыкальной мысли. Заразительная веселость, бурная жизненная энергия, стремительность движения — характерные черты этой части²³.

Флейта как солирующий инструмент занимает в творчестве Моцарта видное место. Перу композитора кроме двух названных выше концертов для флейты с оркестром принадлежит Анданте для флейты и камерного оркестра, а также ряд камерно-ансамблевых произведений: квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели, дуэты для двух флейт. Еще в 1765 году в Лондоне совсем юный музыкант сочинил шесть сонат для клавира и флейты (или скрипки), преподнеся их в дар английской королеве Шарлотте. 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 красочных 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*.

²³ Исполнительский анализ произведения см. в указанной нами статье В. Петрова «Концерт для кларнета с оркестром Моцарта».

В каждой части имеются красочные каденции солистов, которые помогают им еще более ярко раскрыть 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 него 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 обаяния. Форма традиционная. Сочинение состоит из шести частей.

Большой интерес представляют также небольшие ансамбли: 12 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 задушевным лиризмом. Широкая кантилена звучит сначала у струнных, а затем у валторны. В среднем эпизоде (проходящем дважды) основная тема части несколько развивается, из нее вычлениются отдельные интонации.

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 флейт²⁴ 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. Он значительно расширил и наполнил новым, глубоко драматическим

²⁴ В настоящее время продольная флейта носит название блок-флейты и пользуется популярностью в Западной Европе, Японии. На ней исполняется, как правило, старинная музыка.

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 16 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 духовых он посвящает своим друзьям — как исполнителям-профессионалам, так 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 глубоким эмоциональным высказываниям. Настойчивое 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 великопечных 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. Исключение составляют лишь трубы, которые в то время были натуральными и в отличие от натуральных валторн не имели новых, прогрессивных для того времени приемов игры закрытыми звуками (изобретенных А. Гампелем), и тромбоны, в то время применявшиеся только 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 педагогического 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*, — своего рода 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 струн-

ных. Радостные фанфары валторн лежат в основе рефрена финала, сочиненного в форме рондо. Они являются прекрасным образцом использования натуральных валторн, как бы напоминая нам о том, что виртуозные возможности этих инструментов во многом зависят от мастерского их выявления композитором.

33 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 постоянного 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 отчетливо выраженные черты индивидуального стиля композитора.

Квинтет начинается величественным медленным вступлением Grave:

34 Grave

Гобой

Кларнет in B

Валторна in Es

Фагот

Ф-п.

Grave

p *sf* *p*

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 — песенного полифонического плана. Разработка — бурная, динамическая.

Вторая часть, *Andante cantabile*, сочетает в себе сдержанную патетику и несколько грустную романсовую задушевность. 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 подчеркнуть индивидуальную выразительность каждого инструмента в отдельности. Быстрый финал в форме рондо — танцевальный и одновременно напевный. Общий характер музыки оптимистический, жизнеутверждающий²⁵.

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.

²⁵ 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).

Произведение состоит из шести частей. Одной из интереснейших и проникновенных страниц музыки композитора является вторая часть, *Adagio*. Его отличают 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 год²⁶.

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



ставляющая собой трансформированный героический мотив 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»²⁷ 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, 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 А. Диабелли. В настоящее время рукопись бесследно исчезла. Лишь один нотный лист с автографом композитора хранится в боннском доме-музея Бетховена. Известный голландский флейтист композитор Анри 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*»²⁸. 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

²⁷ Equale (лат.) — ровный, одинаковый.

²⁸ Протопопов Вл. Принципы сонатной формы Бетховена. — М., 1970, с. 7.

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 «галлантному» 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 представляет 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 ансамблей с такими составами не писалось. Композитор стремится к сочетаниям духовых со струнными инструментами, и здесь ему удастся 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 пре-

дельно высокие звуки. Не менее сложны в исполнительском отношении и другие сочинения для духовых. Несмотря на то, что конструкции инструментов были далеко не совершенными, 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 середине XIX столетия.

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 намного 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»²⁹. 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.

²⁹ Цит. по кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен.— М., 1977, с. 101.

Во второй симфонии (1802) функции духовых инструментов значительно расширились. В ней применены в пределах одной мелодий 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, драматизм 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, неблагозвучное 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 ошибку³⁰.

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. Ярko 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

³⁰ См. об этом в кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 165.

«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 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 красочны и эффектны. Наряду с лирическими мелодиями валторны исполняют волевые, мужественные темы, так характерные для музыки композитора в целом.

Героические качества трубы Бетховен 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»³¹. 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 му-

³¹ Цит. по кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 160.

зыкантом 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 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 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 яркостью и стремительностью пассажей. Волевой, торжественной по характеру главной партии противопоставлена певучая песенная тема побочной, которая, развиваясь, приобретает виртуозное обрамление. Контраст виртуозного и мелодического начал ярко выражен в разработке и 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 сделаться 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 Розетти для валторны. Концерт для двух валторн с оркестром ми-бемоль мажор — яркий образец инструментального концерт-

ного 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 *allegro*, 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 цикла — «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 веке. 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 богатые 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.

Современниками венских классиков были уже упоминавшийся К. Стамиц (1745—1801) — автор концертов для флейты, для кларнета, трио для двух флейт и виолончели 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 фагота.

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, партита для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов, двух валторн. По стилю, форме и содержанию музыка Крамаржа близка венским классикам. В то же время его сочинения для духовых инструментов стоят на достаточно высоком художественном уровне.

Нельзя не назвать также 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 с оркестром, концерты для фагота, для трубы с оркестром. 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 Эстерхази». 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 Эстерхази к новому 1804 году. Антон Вейдингер, как говорилось, был изобретателем клапанной трубы и первым исполнителем на ней. Стараясь 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.

Концерт для трубы с оркестром ми мажор Гуммеля относится к лучшим инструментальным сочинениям раннего романтизма. По музыкальному языку и форме, использованию мелодических и виртуозных возможностей инструмента концерт во многом перекликается с произведениями венских классиков, но в нем уже чувствуются и смелые поиски в области фактуры, где виртуозность сочетается с изящной романтической манерой письма. Концерт состоит из трех частей³². Первая часть — *Allegro con spirito*. Торжественно и радостно звучат главные темы в развернутом оркестровом вступлении. Лаконичный фанфарный мотив трубы служит основой, на которой строится и развивается главная партия:

38 [Allegro con spirito]

Труба in B



Непосредственным ее продолжением является мягкая, проникновенная мелодия, звучащая на ритмически подчеркнутом аккомпанементе:

³² Концерт анализируется в транспонированном варианте, то есть в тональности ми-бемоль мажор.

37 [Allegro con spirito]

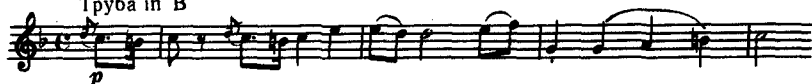
Труба in B



Побочная партия, идущая в тональности доминанты, мало контрастирует главной. Ее отличают некоторая грациозность и изящность:

38 [Allegro con spirito]

Труба in B



Заключительная вносит в музыкальное движение энергичность и моторность:

39 [Allegro con spirito]

Труба in B



Разработка короткая, динамичная, строится на видоизмененных главной, побочной и заключительной темах. В репризе большое место отведено заключительной партии.

Характерным для музыкального развития первой части является принцип постоянного соревнования солиста с оркестром. Обилие мелодий, органичность тематических связей придают взаимоотношениям трубача и оркестра большое своеобразие. Темы, звучащие у солиста, свободно переходят в партию оркестра.

Мечтательное, в духе романса Andante вводит в круг утонченных и сдержанных эмоций. Лирическому настроению соответствует обилие «кружевных» фигураций в партии солиста. Andante делится на два раздела — мажорный и минорный. «Теплое», элегическое настроение минорного раздела сменяется светлым, торжественным мажором.

Идущий без перерыва финал выдержан в традиционной форме рондо. Здесь проявилась творческая изобретательность композитора. Неудержимая энергия, четкое пунктирное движение свойственны музыке этой заключительной части цикла.

К заслуживающим внимания произведениям рассматриваемого периода относятся также концерты для трубы (кларино) чешского композитора Франтишка Рихтера (1709—1789) и отца В. А. Моцарта — Леопольда Моцарта (1719—1787). Последнему принадлежит «Охотничья симфония» — концерт для четырех валторн с оркестром. Известностью пользуются концерты для трубы (кларино), для валторны, для двух валторн, для валторны и тромбона с оркестром Михаэля Гайдна (1737—1806), брата Йозефа Гайдна, сонаты для валторны с фортепиано и для английского рожка со струнным оркестром итальянца, прожившего всю жизнь в Париже, Луиджи Керубини (1760—1842), концерты для альтового тромбона с оркестром австрийских композиторов Георга Кристофа Вагензайля (1715—1777) и Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1736—1809), пьеса последнего с концертирующей трубой, его же серенада для двух валторн и струнных инструментов, а также сочинения Франца Антона Хофмайстера (1754—1812), Диттерса Диттерсдорфа (1739—1799), Игнаца Плейеля (1757—1831), Франца Данцы (1763—1826), Франсуа Дивьена (1759—1803) и других.

Раздел III

ИСКУССТВО ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В XIX И НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Глава 1. Духовые инструменты в творчестве композиторов-романтиков

XIX век характеризуется мощным подъемом производительных сил, ломкой феодальных отношений, бурным развитием и утверждением 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 существование в романтическом искусстве революционной страстности, героической патетики и — мотивов одиночества и неудовлетворенности окружающей жизнью. В творчестве передовых композиторов-романтиков получили воплощение демократические и патристические темы. Ярko 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 бетховенские 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 романтизма являются композиторы разных поколений и национальных школ — Шуберт, Гофман, Вебер, Шпор; Мендельсон, Шуман; Вагнер, Берлиоз, Шопен, Лист, 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; 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 выявляет 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 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 мрачного, жуткого, 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.

40 [Molto vivace]

Кларнеты in B

Фагот I

I Скрипки

II

Альты

Виолончели

Контрабасы

p

Solo p

p dolce

fp

fp

pizz.

arco

pizz.

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.

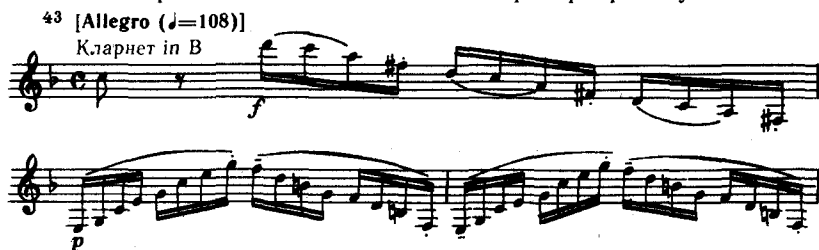
Большая часть сочинений Вебера для духовых написана в 1811 году и относится к раннему периоду творчества. В 1810—1813 годы Вебер много концертировал. Он поочередно выступал в Мангейме, Дармштадте, Франкфурте, Мюнхене, Берлине и других городах в качестве пианиста и оперного дирижера, его выступления проходили с неизменным успехом. Не случайно в разнообразном инструментальном наследии композитора имеется только один струнный квартет. Вебера мало привлекала музыка интимного, интеллектуально-сосре-

доточенного плана. Его творческую фантазию увлекала концертность в широком смысле слова, эмоциональная приподнятость, эффектная контрастность музыки, способные вызвать мгновенный отклик у слушателей. Возникшие в эти годы концертные сочинения для кларнета и фагота во многом связаны с музыкально-исполнительской деятельностью Вебера и его стремлением завоевать популярность. 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 прекрасных 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, завершен 17 июня и впервые сыгран 7 августа. Таким образом, в течение короткого времени появились два 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:





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 распространенного 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 конструкции инструмента И. С. Хермштедту. 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.

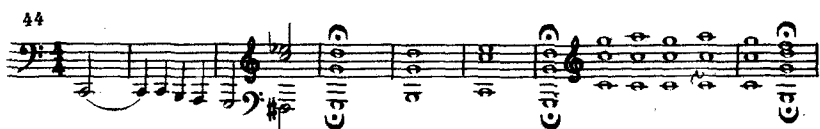
Концерт для фагота с оркестром фа мажор состоит из трех частей. Первая часть, бодрая и патетически-приподнятая по характеру, имеет двойную экспозицию. Главная партия носит подчеркнуто маршеобразный характер. Контрастом ей служит лирическая побочная. Связующая и заключительная темы проникнуты виртуозными 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, приобретающая 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. Virtuозные и выразительные возможности инструмента здесь использованы всеобъемлюще.

Концертно представляет собой одночастное сочинение. После вступительных аккордов оркестра звучит певучая 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 удастся 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 также для ансамбля трубочей. Среди них Туш для 20 труб (1806), «*March 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 «настоющей 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 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 распространен 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:

45 [Andantino]



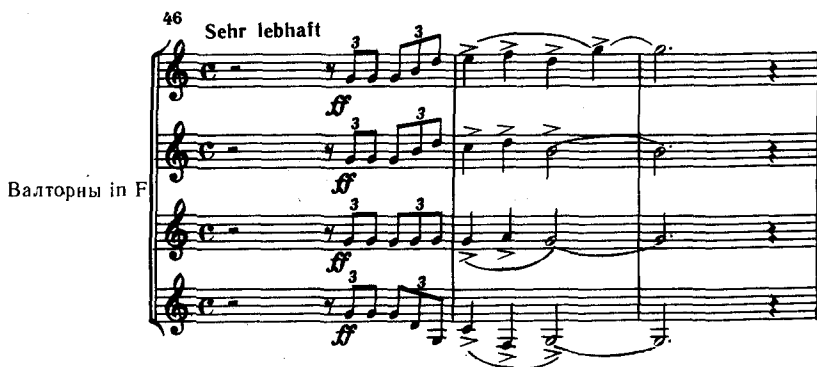
Далее следуют семь вариаций: флейта и фортепиано то поочередно занимают ведущее место, то сливаются в лирическом дуэте, то демонстрируют свою виртуозность и т. д. В последней, седьмой вариации оба инструмента выступают в героическом мажорном марше. Партия флейты в этом сочинении отличается сложностью исполнительской техники, однако в отношении диапазона инструмента не выходит за рамки двух с половиной октав. Нетрадиционны по составу два сочинения Шуберта — трио «Пастух на скале» для голоса, кларнета и фортепиано и квартет для флейты, гитары, альты и виолончели.

Ряд интересных сочинений для духовых инструментов содержится в творчестве 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 ярких 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 важные 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

композитор¹. 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»².

Первая часть начинается призывным возгласом солирующих валторн. Этот мотив становится главным элементом в композиции части.



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

Ярким контрастом первой части является Romanze. Печально звучат солирующие валторны. Небольшое просветление в среднем разделе сменяется отголосками первой темы. Финал наступает внезапно: тревожные реплики труб в оркестре прерываются сверкающими взлетными фразами валторн. Общее настроение музыки приподнятое, чему способствуют виртуозные пассажи и стремительные фигуры валторн, подкрепленные мощным звучанием оркестра.

«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 создают ему романтическую настроенность 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.

¹ Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. — М., 1964, с. 514.

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



Внезапно начинается *Allegro*. Мгновенные взлеты и падения в партии валторны передают романтическую приподнятость, порыв. Некоторая тревожность эпизода не контрастирует этому.

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 чего 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 партии 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 далее (см. пример 48).

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 хо-

рошо 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 шесть квартетов 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, заполняет 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 оstinатном 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 россиниевской мелодической щедрости, живости и темперамента. Он построен на чередовании блестящих инструментальных соло, написанных в острых танцевальных ритмах.

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

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

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

Благородное звучание четырех солирующих валторн широко пользовалось 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, как бы 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 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 мыслит 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 детализацией и тонкостью тембровой нюансировки. Сохранив за струнными ведущую роль, композитор широко обогатил звучание отдельных духовых инструментов. Каждый тембр стал у него носителем определенного образа. Например, кларнет-пикколо (в строе *ми-бемоль*) передает иронию и гротеск в финале «Фантастической симфонии» («Сон в ночь шаба-

ша»): 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»:

49 [Adagio non tanto]
quasi Recitativ

Это соло, по мнению автора, «с поразительным талантом» играл тромбонист Диеппо³.

Как упоминалось, 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 высказывания, связанные с исполнительством на духовых инструментах. Еще в детские годы, вспоминал Берлиоз в «Мемуарах»⁴, он познакомился с флейтой, на которой учился играть по пособию известного фран-

³ Берлиоз Г. Мемуары. — М., 1967, с. 478.

⁴ См. указ. изд., с. 31.

цузского 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 также 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 обогащению 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 валторн и труб 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 унисоны меди на подвижном гармоническом фоне струнных в «Полете валькирий» и «Заклинания 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 «Лозенгрин», где

первая труба, при гармоническом сопровождении второй и третьей, излагает широкую и взволнованную тему:

50 *Langsam*
Трубы in D

p *f* *sehr gehalten*

dim. *pp*

Прибегая в операх к лейтмотивам, Вагнер широко использовал и лейттемы. Солирующие духовые инструменты оркестра участвуют в характеристике действующих лиц, отвлеченных идей, сил природы. Посредством лейттембров композитор выражал чувства героев, их страсти и страдания. Например, Эльзе, героине оперы «Лоэнгрин», сопутствует мягкое звучание деревянных духовых; появление короля Генриха сопровождается трубами и тромбоном. 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 мелодических, тембровых, динамических и виртуозных качеств духовых инструментов в симфонических партитурах.

Характеристика духовых инструментов в творчестве композиторов XIX века была бы неполной без камерно-инструментального наследия Иоганнеса 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.

Среди камерных сочинений композитора — 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:

51 [Andante]

Валторна in Es



Только в финале, рисующем 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 красивое соединение медленной части, глубоко прочувствованного *Adagio mesto*, со светлым и жизнеутверждающим финалом.

Сочинения с участием кларнета относятся к позднему творчеству 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»⁵.

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 сло-

⁵ Цит. по кн.: Гейрингер К. Иоганнес Брамс. — М., 1965, с. 258.

вами: это «своего рода взгляд назад и прощание»⁶. Картины прошлого с его надеждами, радостями, страданиями и разочарованиями проходят перед мысленным взором человека на склоне лет. Образы прошлого 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 ним 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 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 сочинений и передать его красоту и благородство. Лишь тогда произведения Брамса становятся понятными широкому кругу слушателей. Камерные ансамбли Брамса исполняются музыкантами 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 Камиль 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.

⁶ См. там же, с. 259. Об ансамблях с участием кларнета см. также: Ц а р ё в а Е. Иоганнес Брамс. — М., 1986, с. 355—367.

Менуэт (вторая часть) строится на контрасте ритмически упругой танцевальной темы и плавной лирической мелодии. Основная тема *Intermède* (третья часть) интонационно связана с первой частью кюкля, лаконична и имеет распевный характер. Она переходит от одного инструмента к другому и в своей кульминации звучит у трубы. Фортепианный аккомпанемент, построенный на остро-ритмических фигурациях, придает музыке оттенок некоторой таинственности.

Четвертая часть соединяет в себе изящный, грациозный Гавот и следующий за ним стремительный финал, который развивается на основе известной уже нам волевой и действенной темы первой части. Кода финала пронизана звонкими, ликующими фанфарами трубы, сходными с полковыми сигналами французской армии.

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 звучание в ансамбле всегда удачно сочетается со всей массой инструментов или ярко им противопоставляется.

К известнейшим камерно-инструментальным сочинениям Сен-Санса относится «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 14 номеров, в которых проявились юмор, лирика и другие грани таланта Сен-Санса, а в целом — его 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 и 14 апреля, в Москве — 18 и 19 апреля. Произведение имело огромный успех и в дальнейшем много раз исполнялось композитором (а он участвовал в его исполнении как пианист) в различных концертах. Так, например, оно 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. Петоропливая, эпически-повествовательная первая часть сменяется изволнованной кантиленной медленной частью. Финал, стремительный, порывистый, построен на широких взлетах и падениях мелодической линии, насыщен элементами блестящей виртуозности:

53 [Allegro non troppo]

Валторна in F



Широкой известностью пользуются также Романс для флейты и фортепиано, 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»⁷. 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: душевной 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 поэтичными вступлением и заключением, исполняемыми импровизационно (*ad libitum*), тогда как собственно *Allegretto* выдержано в более танцевальном плане. Энергичный финал *Molto allegro* завершает цикл.

⁷ Цит. по кн.: Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. — М., 1970, с. 279.

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, утонченные тембровые краски кларнета свойственны данному сочинению. Первая часть, *Allegretto*, — род романса, полного очаровательных, волнующих мелодий, окрашенных порою восторженностью:



Вторая часть, *Allegro animato*, выдержана в характере гавота. Музыка следующего далее *Lento* (в 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 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. Она продолжает лирическую линию сонаты. Виртуозность крайних разделов контрастирует здесь песенно-распевному эпизоду (*Molto adagio*). Неторопливая тема несет на 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 позднему периоду его творчества, они 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 и соната для флейты Карла Рейнеке (1824—1910), концерт для гобоя с оркестром Винченцо Беллини (1801—1835), концерты для валторны немецкого исполнителя и композитора Франца Штрауса (1822—1905) — отца Рихарда Штрауса, концертно для фагота или тромбона Фердинанда Давида (1810—1873), «Маленькие симфонии» для двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн, двух фаготов Шарля Гуно (1818—1893) и другие.

Однако ведущей областью в истории духового исполнительства следует считать оркестровые партитуры, в которых духовые инструменты 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 культура Европы представляла собой контрастную и весьма пеструю картину. Наряду с продолжавшими 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, немало 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.

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 Штрауса образуют великолепное сочетание тембров. Партии духовых очень трудны, виртуозны, но всегда тематически выпуклы и рельефно очерчены. Такова тема Тиля Уленшпигеля из одноименной симфонической поэмы, отображающая как бы две стороны его ха-

рактера. Одну из них рисует мотив валторны — напористый и ритмически упругий, другую — сложная по интервалике и необычная по тембру фраза малого кларнета — комическая, озорная, насмешливая:

55 Валторна in B
(*des*)

Кларнет in D
lustig
mf

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. Яркий пример — почти натуралистический эпизод казни Тиля 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“...»⁸

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

Как правило, Штраус оперировал большим оркестром тройного и четверного состава. Он использовал все разновидности группы деревянных духовых инструментов. Так, в «Альпийской симфонии»

⁸ Цит. по кн.: Краузе Э. Рихард Штраус. — М., 1961, с. 202.

он включил в партитуру малый кларнет, два обычных кларнета в строе *си-бемоль*, кларнет в строе *до* и бас-кларнет. Причем в партиях кларнетов строев *до* и *ми-бемоль* автор пометил, 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 Лейнхоз. Дирижировал оркестром Ганс фон Бюлов.

Произведение трехчастно. 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:

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



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

57 [Andante. $\text{♩} = 69$]
Валторна in B



Стремительный и напористый финал, построенный на виртуозных арпеджированных пассажах валторны, по характеру музыки перекликается 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 юношеской непосредственностью, то второй, отделенный от него несколькими десятилетиями, впечатляет зрелостью, глубиной мысли и индивидуальностью стиля. Сосредоточенностью основных тем-образов, характерностью мелодического развития, своеобразной полифоничностью фактуры, современностью гармонического языка концерт во многом перекликается 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 Моцарту», — пишет о концерте немецкий музыковед Э. Краузе⁹.

Главные темы первой части — это распевные, широкие, романтически приподнятые мелодии. В них сочетаются все технические и звуковые особенности гобоя, его богатейшие возможности при игре виртуозных гамм и остроумных скачков, естественность в исполнении широкой кантилены:

58 [Allegro moderato]



⁹ Краузе Э. Рихард Штраус, с. 490.

Развернутая вторая часть основана на сладостной мелодии гобоя. Тайнственные 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-полутора 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, сонаты № 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 общими 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 симфоний (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»¹⁰. 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

¹⁰ Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М., 1975, с. 457.

обилие различных ударных инструментов. В восьмой симфонии оркестр имеет пятерной и шестерной составы 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, 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»¹¹. 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, гобои 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 острые 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 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 композитора во многих его сочинениях, 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 Glockenшпиля»¹².

¹¹ Розеншильд К. Густав Малер. — М., 1975, с. 121.

¹² Соллертинский И. Исторические этюды. — Л., 1963, с. 332—333.

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 Groszer Appell 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 его начальных 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 письма, особые свойства инструментовки позволяли им добиваться необыкновенной прозрачности и светлого колорита.

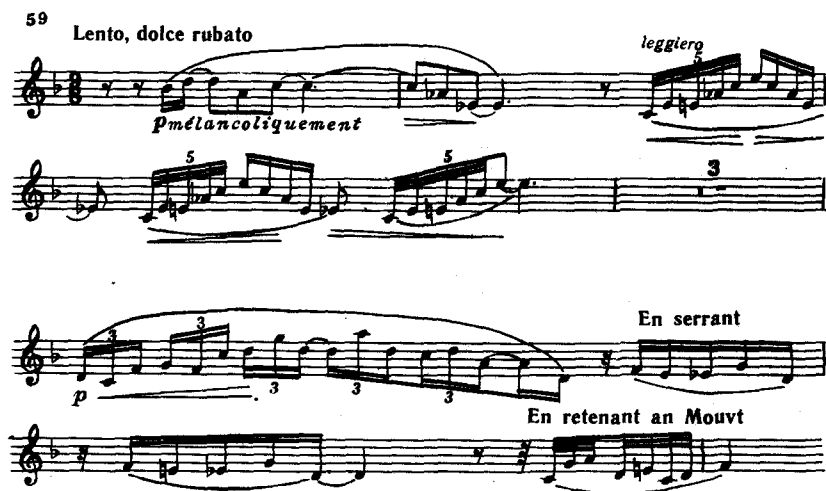
Роль медных духовых инструментов в партитурах Дебюсси и Равеля также весьма значительна, хотя во многом и уступает деревянной духовой группе. Если Р. Штраус и Малер полагались главным образом на силу и полноту звучания меди, то Дебюсси и Равель стремились подчеркнуть их тембровые качества. Пышно и красочно звучат у них медные духовые инструменты. Только на один миг в пьесе они сверкают своим блеском, а затем, приглушенные сурдинами, приобретают мягкий, звенящий оттенок. Композиторы не разделяют инструменты на главные и второстепенные и пишут для медных духовых подвижные и виртуозные партии. При помощи минимальных усилий они достигают интересных оркестровых звучаний, создают разнообразные и переменчивые музыкальные образы.

Любимым инструментом Дебюсси была флейта. Хорошо известно ее характернейшее соло, которым начинается оркестровая прелюдия

«Послеполуденный отдых фавна» (1894). Композитор достигает необычайной колоритности и яркой изобразительности музыки. Флейта звучит в этом произведении мягко и нежно.

Большой популярностью среди флейтистов пользуется небольшая пьеса для флейты-соло «Сиринкс», которая была написана Дебюсси в 1912 году для театральной постановки «Психея». В основе содержания пьесы лежит античный миф о нимфе Сиринкс, превратившейся в тростник, из которого Пан вырезал свою знаменитую флейту. Композитор не воспроизводит в музыке мифологический сюжет, а скорее передает впечатление от него. Звук флейты, проникновенный и поэтичный, вдруг приобретает взволнованность, смятенность и эмоциональный накал.

В 1915 году Дебюсси задумал цикл произведений под названием «Шесть сонат для разных инструментов». Написал он только три: для виолончели, для скрипки и для флейты, альты и арфы. Несмотря на разнородность тембров инструментов, в последней названной сонате они органично сливаются в ансамбль. Композитор считал, что на флейте трудно играть длинные кантиленные мелодии, они больше подходят для исполнения на кларнете, поэтому для флейты он писал короткие характерные фразы, отмеченные легкой виртуозностью:



Альт же был инструментом, который удачно мог приспособляться к различным тембрам и быть между ними своего рода связующим звеном. Соната для флейты, альты 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 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. Ярko национальная, многократно повторяющаяся тема развивается в неизменно строгом ритме под мерную поступь барабана. Музыкант, исполняющий партию малого барабана, обычно располагается на переднем плане оркестра. Его роль очень ответственна, ибо она определяет пульс-движение всего музыкального материала.

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

Solo

Флейта

Малый барабан

Альты

Виолончели



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 у 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

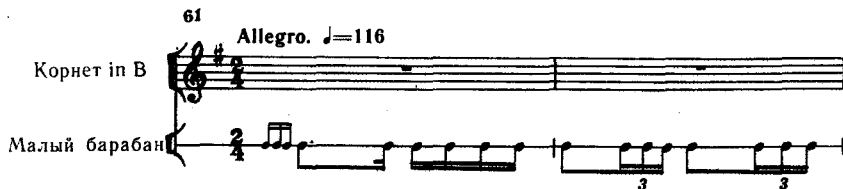
большой тубе *си-бемоль*, что создает громоздкость звучания инструмента в трудноисполнимом верхнем регистре¹³.

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, используется при этом вся струнная группа оркестра, кроме контрабасов. Помимо «Интродукции и Аллегро» у Равеля имеются «Три поэмы Стефана 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 французского импрессионизма, композитор нашел свой собственный оркестровый стиль, который проявился в первую очередь в его музыке к балетам «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», отличающихся неисчислимым 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. Таковы, например, соло фагота в самом начале «Весны священной» или великолепное соло корнета в фоне малого барабана в «Петрушке»:



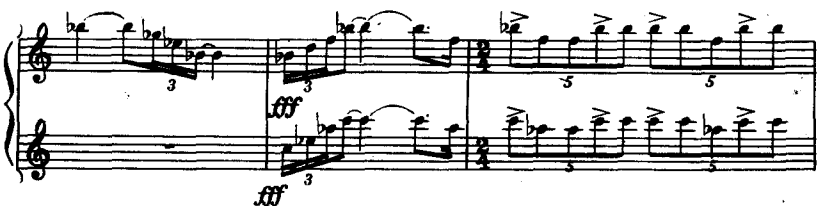
¹³ Некоторые дирижеры заменяют тубу в этом соло баритоном.



Стравинский любит жесткие и звенящие звучания 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:

62 Труба in D solo con sord.

[$d = d \cdot (d = 72)$]



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 камерных сочинениях. Это Три японские песни для сопрано, двух флейт, двух кларнетов, фортепиано и струнного квартета (1913); «Колыбельные кота» для голоса (альта) и трех кларнетов (1916); «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 Дебюсси, 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 до 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 определили основные пути развития духового 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 известностью, например, ряд концертных произведений видных французских композиторов. Среди них фантазия для флейты с фортепиано Габриеля 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 секста 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.

Расширение и обогащение 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 сделало большой скачок. Этому способствовали прежде всего новые исполнительские задачи, которые ставил перед музыкантами-духовиками оркестр. Росла камерно-ансамблевая и концертная литература, расширился 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, педагогики и репертуара.

Западная Европа в XIX веке уже имела замечательные оркестры, 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 появилось несколько симфонических оркестров: оркестр Королевского филармонического общества (1813), оркестр Ч. Галле в Манчестере (1857) и другие. Во Франции приобретают известность оркестр концертов Парижской консерватории, созданный Ф. А. Габенек (1828), а во второй половине столетия — еще несколько оркестров, 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 свои оркестры.

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, сыграли важную роль в развитии исполнительства на духовых инструментах, в совершенствовании техники игры и их конструкции.

Развитие концертной жизни, рост симфонической и музыкально-сценической культуры, высвобождение музыкальных коллективов из придворного 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 клавином (чембало) или игравший на первой скрипке (концертмейстер). Как правило, исполнение симфонической музыки возглавлял скрипач, а оперным спектаклем руководил клавиинист (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, дирижуя оркестром, впервые повернулся к нему лицом, Ф. А. Габенек и Г. Берлиоз возвысили авторитет дирижера во Франции. А. Н. Серов метко назвал последнего «полководцем оркестро-

вых 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 таковых 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 великольном 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 (соппо ди бassetto) 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 сделавшим 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 инструментом. 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 «Фрейлейн 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 их 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»¹⁴. 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 Гордо-

¹⁴ Цит. по кн.: Гейрингер К. Иоганнес Брамс, с. 195.

ном, который поразил его полнотой и силой звука инструмента, особенно в нижнем регистре. Гордон, оказывается, разработал новую конструкцию флейты, но не сумел довести ее до конца. Это было сделано Бёмом, который в 1832 году предложил свою первую модель флейты.

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 перестал 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 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 гастролировал 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 1830-м годам 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 писала о его 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 доминантсептаккорда, 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»¹⁵.

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 Будапешт, 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,

¹⁵ Берлиоз Г. Мемуары, с. 348—349.

музыканты-духовики в самый разгар боев за свободу объединились вместе. Энергичный революционер и музыкальный деятель Бернар Саррет (1765—1858) из остатков гвардейского духового оркестра собрал группу музыкантов, которая своим искусством немедленно откликалась 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 возглавляли 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 Допра́ (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, бас-тубы, 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»¹⁶.

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 Жорж Доверне (1799—1874) — 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

¹⁶ Берлиоз Г. Мемуары, с. 544.

и саксгорна». В 1848 году он демонстрировал специальной 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, приём 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). Это учебное пособие является «энциклопедией» для всех обучающихся игре на трубе.

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 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 Тадеуш 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 потеряла 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 в 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, трубоч В. Брандт и другие.

Особенно плодотворной была творческая деятельность Анри Клингга (1842—1918). Он был профессором Женевской консерватории по классу валторны и теории музыки. Им написаны весьма известная 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 расцвет виртуозности в узком смысле и обеднение 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 фагота» Е. Оци, для кларнета-а-пистона Ж. Арбана, 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, которое касалось 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 скупое. Наибольшее место в «школах» занимал чисто инструкторный, технический материал. Происходило как бы механическое разделение всего пособия 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 сво-

ей 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, рот 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»¹⁷. 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»¹⁸.

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 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»¹⁹.

¹⁷ Арбан Ж. Полная школа для корнета-а-пистона и саксгорна.— М., 1928, с. 7.

¹⁸ Блатт Ф. Полная школа для кларнета.— М., 1926, с. 6.

¹⁹ Берлиоз Г. Мемуары, с. 415.

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 века были периодом формирования национальных исполнительских и педагогических 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 предшественников, 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 и 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 современному, впервые были сконструированы в 1813 году силезским мастером А. Блюмелем²⁰. 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 вентилями²¹.

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-Корсакова, 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 вентильным механизмом основываются на конструкции, созданной сыном Ш. Сакса,

²⁰ См.: Карс А. История оркестровки.— М., 1932, с. 164.

²¹ См.: Модр А. Музыкальные инструменты.— М., 1959, с. 116.

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. Галевы 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 вентильных — 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 вентильной валторной, даже идти на некоторые компромиссные решения. Дело в том, что красота звучания натуральной валторны была необычайной, тембр ее был бархатно-серебристым. Получив вентильный 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. 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 труд-

нейшие партии кларино. Применив 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 полутора метров и оснащены одним вентилям. 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 вентиль. 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 в строях *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 вентильным 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 валторн и величественной мощностью 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 практике. 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 11 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 Перинэ. 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 главное 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 превосходили бы все бывшие возможности.

Если первая модель флейты, построенная Бёмом 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. В сущности, 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 простираться 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 Ковент-гарденского 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. Пфрецшнер 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 «кошунство». Он оставался сторонником сохранения в оркестре ярких тембровых красок различных по строю 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 в нем по сравнению со старыми системами. Находились и другие музыканты, которые долго не хотели воспринимать новый кларнет. 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 появился 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 XIX—XX веков.

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 не-

мецкий 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 1841 году относится изобретение саксофона, дальнего родственника кларнета. Инструмент назван так по имени его создателя Адольфа Сакса. Предшественниками саксофона были кларнет Дефонтеля (1807) с мундштуком, загнутым назад, и раструбом, выдвинутым вперед, и инструмент Г. Лазаруса (1820), подобный фаготу, с клювообразным мундштуком. Прообразом саксофона, хотя и с чашеобразным мундштуком, являлся офиклеид.

Впервые публика познакомилась с саксофоном 3 февраля 1844 года. Берлиоз, высоко ценивший это изобретение, написал пьесу «Священная песнь» для шести духовых инструментов, усовершенствованных или вновь созданных А. Саксом, с солирующим саксофоном и включил ее в программу своего концерта. Партию саксофона исполнял сам А. Сакс. И хотя инструмент, на котором играл музыкант, был еще, по существу, не готов, успех превзошел все ожидания.

Получив патент во Франции за изобретение саксофона (1846), А. Сакс продолжил работу над совершенствованием его конструкции. И хотя он 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. Додэ «Арлезианка». 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 ввели Стравинский (балет «Весна священная»), Равель (балет «Дафнис и Хлоя») и другие.

Малый кларнет пришел в симфонический оркестр из военодухового. 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 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 XIX 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 также советская школа. Победы советских артистов на международных конкурсах, успешные зарубежные гастроли 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 искусства¹.

Как и прежде, пути 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. Тайфер). 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).

¹ Характеристика состояния советской музыки для духовых инструментов и достижений отечественной исполнительской школы освещены нами в кн.: История отечественного исполнительства на духовых инструментах. 2-е, перераб. и доп. изд. — М., 1986.

Если в ранних сочинениях — «Негритянской рапсодии» для певцов-солистов, фортепиано, струнного квартета, флейты и кларнета (1917), 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 (1919) — 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 63).

Сонаты Пуленка перекликаются 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 финал — стремительный вихрь звуков, проникнутый радостным настроением.

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 ком-

Fl.

ff

ff Très mordant

sans péd.

2a.

позиционные 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 звучание 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 восприятие оживающей природы передает музыка «Утренней серенады». Мягкое звучание флейты и распевные фразы кларнета вводят нас в мир пробуждающегося дня. Картину дополняют пасторальные реплики солирующей валторны. Третья часть, «Жонглеры», носит веселый характер. Virtuозные пассажи и причудливые фигуры 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», слышны 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 ночной тишиной, ночной природой.

Артюр 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 (1919).

«Интрада» для трубы и фортепиано — яркий пример современного преломления старинного жанра. Мощное и «маркированное» звучание солиста выражает праздничность и торжественность. Чередование предельно высоких нот со звуками нижнего и среднего регистров придает музыке эмоциональный патетический характер. Звучащая далее лирическая сосредоточенная тема трубы сопровождается канон 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 также Жермен Тайфер. У нас они неизвестны. Это «Образы» для фортепиано, флейты, кларнета, струнного квартета и челесты (1918), концертини 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 отличают сочинение, написанное в стиле, близком к импрессионизму. В нем проявились наиболее характерные черты этого направления: новшества в области гармонии и инструментовки, непосредственность в передаче ощущения жизни, живописность 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, рассказывающим 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—1974). В 30-е годы совместно с О. Мессианом, Д. Лесюром и И. Бодрие он организовал группу композиторов «Молодая Франция», которая провозглашала свою независимость, с одной стороны, от авангардистских течений, с другой — от академизма. Жоливе принадлежат концертино для трубы, фортепиано и струнного оркестра (1948), концерты для флейты (1949), для фагота (1954), для трубы (1954), ранее написанные пять «Заклинаний» («Incantations») для флейты соло (1936), «Радио-сюита» для флейты, альты и арфы (1941), серенада для квинтета деревянных

духовых, «Пастораль» для флейты, фагота и арфы. Последнее произведение навеяно настроениями в зимнюю пору. Это спокойная, благородная, созерцательная музыка, выявляющая всю прелесть звучания духовых инструментов, красочность и прозрачность сопровождающего фона арфы. Программность сочинения определена названиями частей: «Звезда», «Маги», «Мать и дитя», «Выход и танец пастухов».

Немало работал в жанрах для духовых Жак И б е р (1890—1962). Им сочинены концерт для флейты с оркестром (1934) и «Камерное концертино» 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 концертино 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. Финал наступает без перерыва. Энергичная моторная тема, чередуясь с легким, задорным мотивом, 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 его 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 Т о м а з и (1901—1978) принадлежит ряд опер и симфонических произведений. Его творчество получило высокую оценку на родине: в 1952 году он был удостоен Большой премии французской 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 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 свободное, рапсодичное, в конце части темы как бы растворяются в обширной каденции. Вторая часть — лирический ноктюрн с яркой кульминаций 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. Его творчество отличается явной 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 видно в его знаменитых «Сельских картинках» и рапсодии для трубы и фортепиано, в замечательной «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 и 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 тем 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 деревянных 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 обнаруживают всю прелесть видоизмененной темы, развивающейся в спокойных, созерцательных тонах. Третья вариация носит скерцозный характер. Четвертая — кантиленная 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 Мессiana (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 вызывала 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 предыстории.

Большое влияние на поднятие уровня исполнительства на духовых инструментах оказывают сочинения, которые пишут композиторы Франции к выпускным экзаменам Парижской консерватории. Эта традиция, существующая многие десятилетия, дает возможность исполнителям ежегодно пополнять свой репертуар новыми произведениями, среди которых немало страниц замечательной музыки.

Современную французскую исполнительскую школу отличают изящество и изысканность манеры игры, которые тесно связаны с самой сущностью французской музыки, французской культуры.

В 20—30-х годах крупнейшими исполнителями и педагогами являлись флейтист Марсель Мойсе, кларнетист Улисс Делеклюзе, саксофонист Марсель Муле, валторнист Ж. Довели, корнетист Мишель Морель, тромбонисты Лео Вошан и Гия Пасконе (лучшие исполнители сольной партии в «Болеро» Равеля), тубист Д. Лагре.

К выдающимся музыкантам настоящего времени относятся флейтисты Жан-Пьер Рампаль, Мишель Дебо, Ален Марьон, Максанс Ларрьё, Кристиан Лардэ, Андрош Адорьян, Р. Бурдэн, Ж. П. Эташ и другие. Они являются серьезными интерпретаторами многих произведений старинной и современной музыки. Игра французских флейтистов покоряет прежде всего особенной манерой воспроизведения и ведения 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.

К замечательным гобоистам относятся лауреаты международных

конкурсов Жак Вандевиль, Морис Бург, П. Пьерло. Они играют, как и все их соотечественники, на инструментах бёмской системы. Имеющая давние традиции французская школа гобоя отличается красотой и гибкостью тона, устойчивой интонацией, легкой и изящной техникой.

К лучшим саксофонистам так называемого «классического» направления (исполняющим серьезную музыку) принадлежит Жан-Мари Лондейкс, известный в нашей стране своими концертными выступлениями (1970), в частности первым исполнением «Камерного концерта» для саксофона с оркестром Ж. Ибера.

В сольной и оркестровой практике Франции принято играть не на фаготе, а на его разновидности — бассоне. Такое положение стало незыблемой традицией национального музицирования. Оно, на наш взгляд, не является прогрессивным, ибо абсолютное большинство музыкантов мира предпочли бассону совершенный по конструкции, звучанию и выразительным возможностям современный фагот.

В искусстве игры на медных духовых инструментах важное место занимает французская школа трубы. Ее представители — профессора Парижской консерватории Эжен Фовуа, Раймон Сабариш, Роже Дельмот, Пьер Тибо, Морис Андре. 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 Андре.

В 80-е годы он оставил преподавательскую работу в консерватории и занялся только гастрольной деятельностью. Выступая в лучших концертных залах мира, Андре исполняет музыку барокко на трубе-пикколо, концерты Гайдна и Гуммеля на трубе в строе *ми-бемоль*, современную музыку на трубе *до*. Его репертуар обширен. Им записано свыше двадцати дисков, которые пользуются популярностью во всех странах. Подобный успех концертирующего исполнителя-духовика имел лишь упомянутый выше Ж.-П. Рампаль. Эти двое музыкантов проводят международные конкурсы флейтистов и трубачей, вкладывая в их организацию собственные денежные средства и называя их своими именами. Так, Международный конкурс флейтистов имени Ж.-П. Рампаля впервые состоялся в 1971 году, а трубачей и камерных ансамблей медных духовых инструментов имени Мориса Андре — в июне 1979 года в Париже. В программе последнего названного конкурса для обязательного исполнения на трубе были предложены широко известные сочинения Гайдна, Гуммеля, Телемана, Томази, Жоливе. В соревновании участвовало 48 трубачей. Среди победителей — Стаси Дин Блаир (первая премия, США), Станко Арнольд (вторая премия и «приз Жоливе», Югославия), Джеймс Зормсон (третья премия, США) и Эрик Аувер (четвертая премия, Франция). Советские музыканты участия в этом конкурсе не принимали.

В рамках Международного конкурса имени М. Андре были проведены открытые уроки, которыми руководили выдающиеся трубачи.

У каждого из них имелась своя тема занятий. Морис Андре выступал как специалист по музыке стиля барокко; Пьер Тибо — по современной концертной музыке; Марсель Лягорс — по обучению оркестровой игре; Диззи Гилеспи представлял джазовое исполнительство.

Признанием пользуется французская школа тромбона. В Парижской консерватории в настоящее время преподают солист оркестра «Гранд-опера» Ж. Мильде (тенор-тромбон) и солист того же театра Клод Шевалье (бас-тромбон). Лучшие музыканты входят в камерный ансамбль «Тромбонисты Парижа».

Хорошо известен во всем мире организованный в 1976 году «Гью Тоуврон Брасс-квинтет» в составе: Г. Тоуврон, С. Боссон (трубы), М. Милинаро (валторна), Х. Диланже (тромбон), Ф. Каунчи (туба)². Игру ансамбля отличают большая слаженность, яркость, броскость звучания. Репертуар составляют оригинальные концертные пьесы и обработки сочинений Ф. Э. Баха, Грига, Дебюсси, Шостаковича, Гершвина, С. Жоплина и других. В том же 1976 году был основан еще один ансамбль — «Жан-Батист Арбан Брасс-квинтет» в составе: Т. Каппс и Ж. П. Леро (трубы), К. Леро (валторна), А. Рекорди (тромбон), Ж. Букью (туба). Квинтет назван в честь основоположника французской школы игры на корнете и трубе Ж.-Б. Арбана. В настоящее время во Франции существует еще один 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 школа исполнительства на духовых инструментах в Чехословакии. 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.

Большая заслуга принадлежит здесь Богуславу Мартину (1890—1959). Хотя часть своей жизни композитор провел во Франции и в других странах; 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, «Мадригальную сонату» для флейты, скрипки и фортепиано, Четыре мадригала для гобоя, кларнета и фагота, сонату для флейты и фортепиано, концерт для гобоя с оркестром, сонатину

² Brass (англ.) — медные духовые инструменты. Брасс-квинтет — ансамбль медных духовых инструментов.

для кларнета и фортепиано, сонатину для трубы и фортепиано и другие сочинения.

Сонатина для трубы и фортепиано фа мажор (одночастная) — 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 передает оживление 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 (второй эпизод):



Своеобразно заключение сонатины. Это широкая протяжная песня, звучащая сначала звонко и призывно, а потом как бы удаляясь и затихая.

С творческой деятельностью Йиржи Пауэра (р. 1919) связано одно из интереснейших направлений в чешской современной музыке. Еще в годы учения в Пражской академии искусств он создал ряд произведений, в которых ярко проявились черты индивидуального стиля композитора. Пауэр работает буквально во всех музыкальных жанрах. Им сочинены оперы «Болтливая улитка», «Зузана Воиржова», «Красная шапочка», «Супружеские контрапункты», «Мнимый больной», «Лебединая песня»; большое количество симфонических, камерных и концертных произведений.

Особое место в творчестве Пауэра занимают сочинения для всех духовых инструментов. Их популярность среди исполнителей всего мира связана с тем, что яркое художественное содержание тесно связано со смелым и всесторонним раскрытием специфических

особенностей духовых инструментов, их выразительных и виртуозных возможностей. Ряд произведений композитора стали обязательными для исполнения на конкурсах «Пражская весна» (1962, 1968, 1974, 1977, 1978), именно они во многом предопределили дальнейший прогресс современного исполнительства на духовых инструментах.

Среди сочинений Пауэра: концерты с оркестром для фагота (1949), для гобоя (1954), для валторны (1958), для трубы (1972); концертные сочинения в сопровождении фортепиано — «Тромпети-та» для трубы (1972), «Тромбонета» для тромбона (1975), «Тубонета» для тубы (1976), «Пасторали» для гобоя (1976), «Ария и рондо» для бас-кларнета (1978).

Немало интересных произведений создано композитором для различных камерных ансамблей. Это дивертисмент для кларнетного трио (1949), каприччио для гобоя (флейты), кларнета (фагота) и фортепиано (1952), дивертисмент для нонета (1961), духовой квинтет (1961), «Концертная музыка» для 13 духовых инструментов (1971), сюита для нонета (1978). На грани между симфоническим и камерным жанрами стоит «Интрада» для трех фортепиано, трех труб и трех тромбонов (1975), сочиненная по случаю выступления в Праге советского дирижера Г. Н. Рождественского.

Концерт для фагота с оркестром был дипломной работой Пауэра. 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 необычайностью, остроумием и находчивостью, с которыми композитор подчеркивает специфические для фагота выразительные качества. Красочность звучания этого инструмента, его незаурядные технические данные Пауэр искусно противопоставляет всему оркестру.

Первая часть сразу же вводит в сферу острых ритмов, волевого действенного начала. Это главная партия. Контрастом ей является лирически-песенная тема побочной. 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 фагота³.

66 [Allegro giocoso (♩=138)]



³ К сожалению, длинноты концерта, особенно его финала, являются препятствием для многих фаготистов, которым не хватает выдержки губного аппарата.



Мирослав Крейчи также писал, подобно немецкому композитору Паулю Хиндемит, 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 представлены духовые инструменты в творчестве и других композиторов. Так, среди оркестровых сочинений Карла Райнера 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 багателлей 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.

Эмилем Глобилем сочинены 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 камерно-инструментальных сочинений создано Яном Рыхликом. 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 «Чаконей». 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 — 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, З. Кржижека, О. Махи, З. Востражака, В. Феликса.

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. 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 и заботы созидательных будней.

В Чехословакии широко развита культура музицирования на духовых инструментах. Регулярно проводятся республиканские и международные конкурсы, которые привлекают огромное количество участников из разных стран. Традиционным стал международный конкурс «Пражская весна», престиж которого среди музыкантов всего мира весьма высок.

Концертная деятельность солистов-духовиков и камерных ансамблей духовых инструментов в Чехословакии пользуется огромной популярностью. Для любителей музыки не существует разницы, выступает ли на эстраде пианист, скрипач или флейтист, тромбонист, струнный или духовой ансамбль.

Среди видных музыкантов старшего поколения выделяются: флейтисты Вацлав Жилка, Гейза Новак, Эмиль Клан; гобоисты Франтишек Гантак, Ян Адамус, Йозеф Схейбал, Станислав Духонь; кларнетисты Владимир Ржигла, Милан Этлик, Богуслав Заградник, Милан Костогрыз; фаготисты Карел Бидло, Лумир Ванек, Карел Пивонька; валторнисты Франтишек Шольц, Мирослав Штефан, Йозеф Гобик, Бедрик Тылшар; трубачи Вацлав Юнек, Вацлав Паржик, Ярослав Колардж; тромбонисты Мирослав Хейда, Людомир Клушар; тубист Вацлав Хоза и другие. Многие из этих артистов известны в нашей стране по концертам и записям на грампластинках.

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 штрих *legato*, так как во времена стиля кларино этот прием трубачами не использовался.

Великолепным мастерством владеет саксофонист Карл Краут-гартнер. В его исполнении концерт для саксофона с оркестром А. Глазунова поражает широтой и проникновенностью эмоционального высказывания, безграничным *bel canto*, которому подчинено все музыкальное развитие в этом произведении.

Чешскую школу в последние десятилетия отличает обильное вибрато, применяемое на кларнете. Профессор В. Ржига и его последователи активно популяризируют этот выразительный прием (хотя в других странах кларнетисты продолжают играть без вибрато или с частичным его применением).

Долгое время чехословацкие валторнисты и трубачи пользовались прямым, «роговым» звуком. Общая исполнительская манера у медных духовых инструментов отличалась ограниченными динамическими рамками, уровнем звучания не более *mezzo forte*. Как правило, музыканты не применяли ярких динамических кульминаций, не передавали эмоциональных взлетов. В последние два десятилетия все больше исполнителей выходят за рамки традиционных канонов старой чехословацкой школы, показывая высокий международный уровень профессионального мастерства.

В стране всегда было развито камерно-ансамблевое музицирование на духовых инструментах. Его культуру определяет богатство классического и современного репертуара, большой интерес слушательской аудитории и неустанная популяризаторская и творческая работа самих исполнителей. Лучшим коллективом в Чехословакии по праву считается Камерное объединение профессоров Пражской консерватории, в которое входят Адольф Кубак и Йозеф Вацек (флейты), Владимир Ржига и Миланка Стагрыз (кларнеты), Владимир Кубак и Йозеф Шварц (валторны), Карел Бидло и Карел Пивонька (фаготы) и другие. Большую концертную работу ведут у себя в стране и за ее пределами Чешский духовой квинтет в составе: Иржи Травничек (флейта), Зденек Гебда (гобой), Адольф Нехвтал (кларнет), Йозеф Горак (валторна), Павел Зедник (фагот), а также Квинтет медных духовых инструментов Пражской национальной консерватории в составе: «Йозеф Свейковский (труба, труба «да качча»), Владислав Коздерка (труба, кларино), Алоис Чочек (валторна, цинк «да леньо»), Ярослав Лисий (теноровый тромбон), Йозеф Вотава (бас-тромбон). Второй ансамбль из названных, организованный в 1968 году, специализируется на исполнении старинной музыки.

Долгие годы в Пражском духовом квинтете играли Г. Новак (флейта), Й. Схейбл (гобой), А. Рыбин (кларнет), К. Воцек (фагот), М. Штефек (валторна). Ярких виртуозов объединил в себе квинтет «Пражские солисты», в который входят М. Кеймар и С. Сейпал (трубы), С. Сучанек (валторна), З. Пулец (тромбон) и В. Хоза (труба).

Об огромном интересе к духовым камерным ансамблям можно судить по программам Международного музыкального фестиваля «Пражская весна». Наряду с перечисленными выше коллективами назовем Чешский нонет, Духовой квинтет имени Рейхи, Духовой

квнтет чешских симфонистов, Брненский духовой квнтет, Моравский духовой квнтет, Братиславский духовой квнтет и другие.

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) op. 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. Композитор стремится здесь к общему, «коллективному» звучанию всех инструментов, чтобы далее ярче показать их в отдельных красочных сольных эпизодах.

67 Lustig. Mäßig schnelle Viertel (♩ = 112)



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 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:

88 a

[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 с фортепиано: для флейты (1936), для гобоя (1938), для английского рожка (1941), для кларнета (1939), для фагота (1938), для трубы (1939), для тромбона (1941), для альтового саксофона (1943), для тубы (1955). Для валторны и фортепиано им написано две сонаты — фа мажор (1939) и ми-бемоль мажор (1941). Имеется также трехчастная соната для четырех валторн (1922).

Соната для флейты и фортепиано написана в то 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 эту традицию и наполняет сонату светлыми созерцательными образами, сочетающимися с темами танцевального характера.

Главная партия первой части вводит в круг праздничных настроений. Элегическая тема побочной звучит у флейты на фоне выдержанных аккордов фортепианного сопровождения:

69 a [Heiter bewegt (etwa 100)] Главная партия

Fl. mf

6 Ein wenig ruhiger Побочная партия

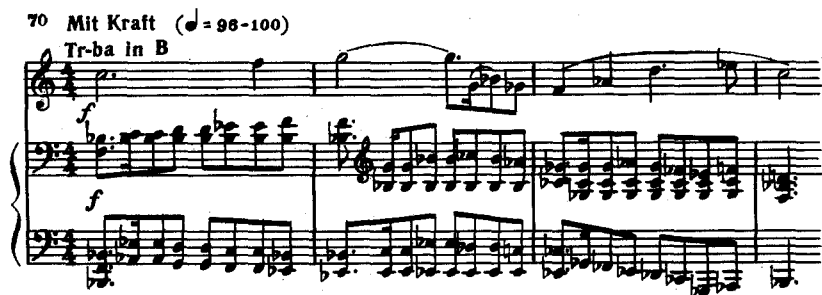
Во второй части преобладает возвышенный и печальный образ, что несколько омрачает светлое приподнятое настроение произведения. Пунктирный ритм фортепиано придает музыке характер неторопливого шествия. За стремительной тарантеллой следует блестящий марш, завершающий цикл.

В лирическом плане написана и соната для фагота и фортепиано. Разделение ее на две части несколько условно: в сущности, 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. 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:



Благодаря насыщенности и 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 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 покоряет 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:





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 непрехотливый 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 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), для валторны (1949) и для фагота (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, продолжающаяся 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. Шестая, лирическая миниатюра построена на интонациях немецкой народной песни. Живой, остростаккатной финальной пьесе предшествует ритмически свободный, широкий речитатив (седьмая пьеса).

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), «Концертную

музыку для медных и струнных» (к 50-летию Бостонского симфонического оркестра, 1931); «Эхо» для флейты и фортепиано (1942), концерт для трубы, фагота и струнных (1948, вторая редакция — 1953), концерт для деревянных духовых, арфы и оркестра (1949), октет для кларнета, фагота, валторны, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1958), септет для духовых (1948), Анданте и скерцо для кларнета, валторны и фортепиано (1917), трио для фортепиано, кларнета и контрабаса (1925), трио для фортепиано, альты и тенорового саксофона (1929), Девять пьес для кларнета и контрабаса (1927), концертные пьесы для двух альтовых саксофонов (1934), пьесы для фагота и виолончели (1940) и другие.

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); мелодекламации «Лунный. Пьеро» для женского голоса, фортепиано, флейты (попеременно с пикколо), кларнета (попеременно с бас-кларнетом), скрипки (попеременно с альтом) и виолончели (1912).

В творчестве ученика и последователя Шёнберга, австрийского композитора 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 13 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. Ранее он занимался по композиции в Ленинграде у В. Щербачёва 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.

Творчество Ханса Эйслера (1898—1962), более известное в своих демократических массовых жанрах, представлено и несколькими сочинениями для духовых инструментов. Это дивертисмент для квинтета духовых (1923), «Детская сюита» для флейты, кларнета, фагота и струнного квартета (без опуса), сюита для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано («14 способов изображения дождя», 1941), септет для флейты, кларнета, фагота и струнного квартета (ор. 92), Пять вокальных миниатюр с флейтой, кларнетом, альтом и виолончелью (ор. 5). Будучи учеником Шёнберга, композитор писал свои инструментальные произведения в труднодоступной, усложненной манере.

В ГДР имеется ряд замечательных исполнителей. Это кларнетист Петер Рикхоф, успешно ведущий концертную деятельность; валторнист Петер Дамм, блестящий интерпретатор классической и современной музыки, автор работ по истории валторнового исполнительства, участник многих всемирных семинаров и конференций валторнистов. Большой успех в СССР имели гастролировавшие здесь гобоист Буркхард Глецер, являющийся лауреатом Национальной премии искусств ГДР, и флейтист Иоханнес Вальтер, который «продемонстрировал высокую исполнительскую культуру, чувство стиля, формы, безупречную технику в трактовке произведений Баха и Генделя. Вместе с тем в прочтении музыки современных авторов он удивил слушателей остротой контрастных красок, точностью филировки звука, блестящим владением современными приемами игры»⁴.

По записям на грампластинках у нас в стране известны трубачи Вилли Круг и Людвиг Гютлер. Используя все разновидности инструментов, они исполняют музыку XVII — XVIII веков, а также являются яркими пропагандистами произведений современных авторов. Так, в исполнении В. Круга записан концерт для трубы с оркестром немецкого композитора З. Курца. Из видных музыкантов ГДР назовем также флейтиста Р. Вольфа, гобоиста Б. Глецнера, кларнетиста О. Михаллика, валторниста Э. Пенцеля, трубача И. Крумпфера, тромбониста В. Вайсра и других.

Как и в ЧССР, в ГДР широко развито камерное музицирование. К лучшим ансамблям относятся Квинтет ГДР в составе: Э. Мильцкотт (флейта), Г. Вециг (гобой), Э. Кох (кларнет), Ф. Греф (валторна), О. Пишкатл (валторна); Берлинский ансамбль духовых инструментов — Г. Вольфрам (флейта), Д. Вагнер (гобой), З. Шрамм (кларнет), Д. Бушнер (валторна), Д. Хенхен (фагот); Квинтет симфонического оркестра Лейпцигского радио — Х. Фигнер (флейта), Ф. Шнайдер (гобой), Р. Баршл (кларнет), Г. Опиц (валторна), Х. Седер (фагот). Активную исполнительскую деятельность ведут Духовой квинтет Дрезденского государственного симфонического оркестра, Ансамбль духовых инструментов Лейпцигского ра-

⁴ Корнеев А. Необычный дуэт. — Сов. культура, 1978, 8 дек., с. 8.

дио, Лейпцигский квартет валторн симфонического оркестра радио (основан в 1951 году), Квартет валторн «Гевандхауза» и другие коллективы.

В ряду 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. К лучшим концертирующим исполнителям относятся флейтист Д. Зонтаг, гобоист Л. Кох, фаготист Г. Рихтер, валторнист Х. Бауман, трубач Р. Квинг, тромбоист В. Даум и другие.

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, сочиняющим в жанре для духовых инструментов, является Малколм Арнольд (р. 1921). Среди его сочинений — оперы, балеты, симфонии, увертюры, музыка к спектаклям, кинофильмам и телефостановкам. Им написаны также 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 и валторне в Бирмингеме (Великобритания), 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 Пёрселла» (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 Олдборновского фестиваля (1951) Бриттен написал «Шесть метаморфоз» для гобоя-соло. Композитор решил воскресить ста-

ринную 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», «Фаэтон», «Ниобея», «Вакх», «Нарцисс» и «Аретуза». Эти образы навеяны мифами, пересказанными древнеримским поэтом Овидием.

Каждая пьеса имеет небольшой эпиграф, связанный с тем или иным образом древних легенд. В первой пьесе изображен Пан, играющий на свирели, в которую превратилась его возлюбленная Сиринкс. Композитор не ставит в нотном тексте определенного размера (*senza misura*). Тактовые черты обозначают лишь окончания фраз. Импровизационность, свобода движения, каденцеобразность придают музыке характер свирельного наигрыша, в развитии которого ощущается некоторая напряженность — происходит ускорение движения мелодии и динамический всплеск. Следующая пьеса стремительна, изобилует акцентами, очень ритмична, что подчеркивается частыми молниеносными паузами. В эпиграфе к ней говорится о том, что мифический бог Фаэтон, не удержавший стремительного бега крылатых коней, был сброшен с колесницы в реку Падус ударом молнии. Музыка полна чувства тревоги, напряжения, внутреннего динамизма.

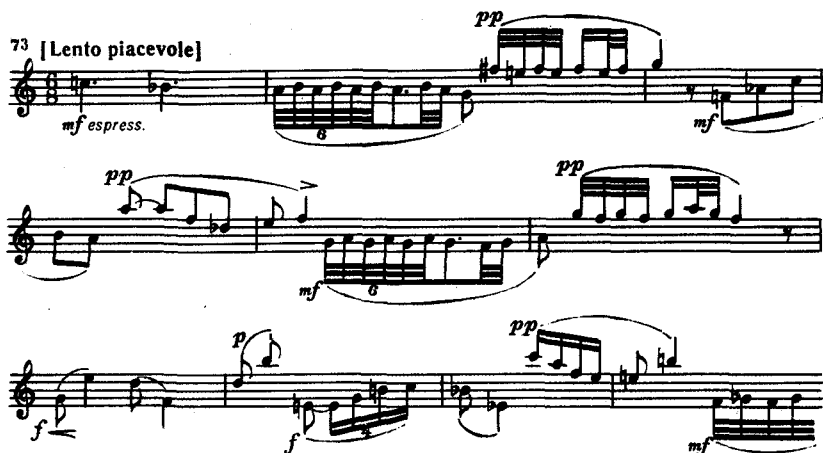
72 [Vivace ritmico]



Третья миниатюра скорбная, печальная, проникнутая интонациями жалобы, вздоха. Это образ Ниобеи, оплакивающей смерть своих четырнадцати детей и превращенной в гору. Ярким контрастом к ней является четвертая пьеса, рисующая образ подвыпившего Вакха.

Зажигательная, даже бесшабашная пляска постепенно прерывается сбоями ритма, «спотыканиями», а затем резко останавливается: танцор как бы выбивается из последних сил, он дышит тяжело, редко, глубоко. В пьесе «Нарцисс» музыкальный материал изложен в виде диалога⁵. Мелодические фразы, звучащие то в верхнем, то в нижнем регистре, оттенены динамически (внизу *mf*, наверху *p* и *pp*) и в нотном тексте отмечены штилями, обращенными вверх или вниз. Исполнение такого рода нюансов требует от гобоиста самого высокого мастерства.

⁵ Такова ремарка редактора в изд.: М., «Музыка», 1966, с. 7.



Отражение — суть замысла пьесы: Нарцисс смотрит на зеркальную гладь воды, которая отражает изящные и грациозные черты юного бога. Он очарован своей красотой и влюбляется в свое отражение, за что превращается в прелестный, хрупкий весенний цветок. Свирельный наигрыш гобоя ассоциируется в памяти с ароматами леса, зеленого поля, трелями птиц. Дрожание, игра бликов света, мерцающее отражение в воде передаются в музыке многочисленными трелями и трелеобразными фигурами, пунктирным ритмом и тонкой мелизматикой (морденты, форшлаги).

Необычайно красива по изобразительности последняя пьеса. Аретуза, бежавшая от любви Алфея (бога рек), превращается в фонтан. Начальное *Largamente* — это феерия водяных струй и брызг. Арпеджированные септаккорды нисходящим каскадом наполняют музыку. Застывшая водная гладь рисуется в средней части — *Roso più lento*. Вновь появившаяся тема фонтана на ярком динамическом уровне завершает весь цикл.

В сочинении использованы старинные лады, вариационный метод развития, тематическая разработка, черты полифонии, возникающей в одноголосии.

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). Последнее сочинение написано композитором для празднования в память о принятии Великой хартии вольностей, которое происходило в соборе Св. Эдмондса в городе Бери. Это форма отдельных трубных фанфар разного характера. Первая из них — плавная, мелодичная, вторая — стремительная, блестящая, третья — героическая. Сольные фанфары исполняются довольно свободно, но когда соединяются вместе, то играют очень строго и точно. Трубачи (три солиста или три группы) располагаются как можно дальше друг от друга, и каждый из них ведет свою партию:

74 Same speed 144

Труба I

Труба II

Труба III

mf

f

dim.

p

dim.

mf

f

dim.

p

dim.

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 представляет известная гобоистка Эвелин Ротуэлл, педагог и автор книги «Техника гобоя» (1952). Много концертировал в различных странах, в том числе и в СССР, английский гобоист Леон Гуссенс. Заметно выделяется английская валторновая школа, ее представители — Дэннис Брейи, первый исполнитель посвященных ему валторновых произведений Бриттена и Хиндемита, а также Берри Теквелл. Английских валторнистов отличает игра без вибрато — ровным, «плоским» звуком. Известными трубачами являются Эрнст Холл и Жорж Эскдель. В течение последних лет международное признание завоевал первый трубач Лондонского симфонического оркестра Морис Мерфи. Его сольный репертуар охватывает музыку стиля барокко, классику и современность. Легендарную славу получило его исполнение второго Бранденбургского концерта И. С. Баха. Мерфи с успехом выступал в СССР, США и почти во всех странах европейского континента.

К видным музыкантам относятся тромбонисты Денис Вик и Билл Желдарт, тубисты Мелвин Пуре и Джамес Джонрлей. Один из популярнейших в Европе Лондонский Брасс-ансамбль возглавляет трубач Филип Джонес.

Под воздействием названных выше исполнительских и композиторских школ складывается культура географически соседних

стран. Так, французское искусство игры на духовых инструментах оказывает большое влияние на швейцарских и бельгийских музыкантов, среди которых немало выдающихся исполнителей. Это профессора Женевской национальной консерватории Ореоль 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 различных жанрах музыки для духовых инструментов, относится Марсель По, автор многих сочинений, среди которых известны: концертино для квинтета деревянных духовых инструментов, «Легенда» для флейты и фортепиано, скерцо для четырех саксофонов и другие.

Жану Абсилью, профессору консерватории в Брюсселе, принадлежит целый 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, как бы 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.

Из исполнителей-духовиков Бельгии известностью пользовался трубач Тео Шарлье, который великолепно играл, например, сольную партию трубы-кларино во втором Бранденбургском концерте И. С. Баха.

Видным саксофонистом был датчанин Сигура Рашер. Именно

для него Глазунов, живший последние годы во Франции, сочинил свой известный концерт для саксофона с оркестром. Композитор в процессе работы пользовался советами артиста. Впервые концерт прозвучал в исполнении Рашера в 1934 году.

Из скандинавских композиторов выделяется старейший датский музыкант Карл Нильсен (1865—1931). На формирование его музыкального языка оказало влияние классическое наследие Грига и Листа, а также французских импрессионистов. Среди опер, симфоний и инструментальных сочинений Нильсена есть концерты с оркестром для флейты (1926) и для кларнета (1928), серенада для кларнета, фагота, валторны, виолончели и контрабаса (1914). Наиболее значительным произведением является квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота ор. 43, созданный композитором в 1922 году. Произведение до сих пор пользуется признанием. В 1966 году, к примеру, оно было включено в качестве обязательного сочинения в программу Международного конкурса ансамблей духовых инструментов Баварского радио в Мюнхене.

Несомненным достоинством квинтета является национальный колорит музыки, умелое сочетание тембровых красок, широкое использование композитором технических и выразительных качеств духовых инструментов. Квинтет состоит из трех частей. Первая, *Allegro ben moderato*, — неторопливое спокойное повествование. Мягкому, благородному голосу солирующей валторны отвечает «хор» инструментов. Напевная главная тема не контрастирует побочной, которая дополняет и развивает основной образ. Народный колорит, обилие разнообразных мелодических узоров, всевозможных украшений и пассажей делают музыку этой части цикла необычайно красочной.

Изящен и грациозен Менуэт. Заключенное в нем небольшое фугато придает ему еще большую привлекательность. Финал начинается Прелюдией. Оттенок печали и драматизма подчеркивают аккорды, имитирующие удары гонга. Взволнованно звучит монолог флейты.

Полон напряжения сочный, суровый тембр английского рожка, введенный здесь автором. Следующая далее тема с вариациями завершает цикл. Спокойная тема хорального склада получает широкое развитие в ряде лаконичных вариаций, которые весьма разнообразны не только по настроению музыки, но и по использованию тембровых сочетаний инструментов, выявлению их характерных достоинств. Композитор старается подчеркнуть лирический, а затем героический характер звучания валторны, блестящую виртуозность флейты, пасторальный и напевный звук гобоя, изломанную и красочную технику кларнета, наконец, подвижность и «упругость» мелодики фагота. В ряде вариаций хорошо подобраны тембры двух инструментов взятых вместе.

Заканчивается сочинение изложением темы, звучащей более светло и торжественно.

Еще недостаточно представлена в музыкальной культуре Европы итальянская исполнительская школа. Среди композиторов, пи-

шущих музыку для духовых инструментов, следует назвать Риккардо Малипьеро (р. 1914). Ему принадлежит «Камерная музыка» для пяти духовых инструментов и соната для гобоя с фортепиано (оба — в 1959). Известны также композиторы Э. Ковалини, А. Габбучи, Д. Манцони и другие. Но среди выдающихся исполнителей можно назвать лишь немногие имена. Пожалуй, самым ярким из них является гобоист из камерного оркестра «Виртуозы Рима» Р. Дзанфини.

Известен в Европе «Давид Шорт Брасс-квинтет», в который входят артисты симфонического оркестра Рима Массимо Бартоллетти (труба), Стефано Априле (валторна), Ренчо Броссули (тромбон). Руководителем и первым трубачом ансамбля является Давид Шорт, победитель Международного конкурса исполнителей на духовых инструментах в Анконе (Италия, 1981). В честь приближающегося 200-летия со дня рождения Дж. Россини (отмечается в 1992 году) Брасс-квинтет из города Пезаро (родины композитора) совершил большую гастрольную поездку по странам мира, посетив при этом и Советский Союз. Ансамбль — обладатель золотой награды на Международном конкурсе в городе Осаке (Япония). В его состав входят: В. Трибулини, Г. Казелли (трубы), К. Каталини (валторна), Ч. Чезарини (тромбон) и А. М. Менкуччи (басовый тромбон). Ведут концертную деятельность и другие ансамбли, например Брасс-квинтет Миланского симфонического оркестра, Новый филармонический ансамбль трубачей под руководством Сандро Вегзари (первый трубач симфонического оркестра Рима) и другие.

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 ГДР. Немало интересной музыки для духовых инструментов пишут и польские композиторы. Широко известны в среде исполнителей-духовиков 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, при всей сложности 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. Певучая 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, шутливо, 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, в числе их достойное место занимает сюита для четырех тромбонов (1953).

Другой польский композитор, Михаил Списак (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 тромбоновой литературе. Списак 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 альты и фагота (1949), концерт для гобоя с оркестром (1962), квинтет и квартет для духовых инструментов.

Вклад венгерских композиторов в литературу для духовых инструментов в первую очередь связан с именем великого музыканта Белы Бартока (1881—1945). На основе народной музыки он выработал собственный, ярко индивидуальный 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 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 переключается 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 их звуковые и виртуозные качества в каденциях:

77 [Tempo I]

(Cadenza)

Cl. in A



Техника кларнета покоряет своим разнообразием и эффектностью. 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, главная, праздничного, задорного характера:

78 [Allegro]



Другая, лирическая побочная, 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 основных тем. 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 эффектного 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 гобою исполнение народных песенных и танцевальных тем. Две пьесы, идущие без перерыва, напоминают форму рапсодии, 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, концертино для фагота с оркестром Р. Мароша, Прелюдию и рондо для флейты и фортепиано Б. Тордоша и другие произведения. Венгерскими композиторами написано немало 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 ноктурна сознательно заменены изысканной жесткостью и надломленностью. Характер музыки третьей части композитор определил как «Сатаническое скерцо». Спокойное «Интермеццо» (четвертая часть) начинается как бы с отдаленных отголосков предыдущей 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 Джорд-

же 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. Спокойный, «повествовательный» тон характеризует основную тему, на которой строится все музыкальное развитие:



Середина динамична, взволнованна и стремительна. В короткой репризе вновь господствует тон неторопливого рассказа. Использование в партии трубы приема игры под сурдину создает 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 В л а д и г е р о в (1899—1978). 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 и 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 сугубо практическую цель — помочь исполнителям добиться чистого интонирования и ровности звучания в многоголосном хоре.

Многие другие болгарские композиторы пишут произведения для духовых инструментов. Это Ал. Райчев, П. Стоянов, И. Драганов, С. Икономов, Ц. Цветаев, З. Монолов, Д. Сагаев и другие.

Все большую самостоятельность приобретают исполнительские школы Румынии, Болгарии, Венгрии и Польши.

Заслуженное признание завоевал румынский кларнетист Октав Попа. Его нередко приглашают для концертов и записей в другие страны. Он выступал в Париже, Штутгарте, Нюрнберге, Ганновере, Афинах, Мадриде, Вашингтоне, Нью-Йорке и в десятках других городов. Попа талантливый композитор, а также дирижер симфонического оркестра Бухарестской филармонии имени Джордже Энеску.

Известностью пользуется болгарский трубач Йордан Кожухаров. Лауреат ряда международных конкурсов, солист симфонического оркестра Софийской филармонии, он успешно концертирует как солист, имеет записи на грампластинках, возглавляет Брасс-квинтет.

В последние годы значительно возросло мастерство игры на духовых инструментах в Венгерской Народной Республике, и прежде всего в области камерного музицирования. В 1975 году был основан Будапештский Брасс-квинтет, первым трубачом которого стал Пал Петц. В ансамбль наряду с ним входят: Иштван Палотай (труба), Имре Магьяри (валторна), Иштван Фаркаш (тромбон), Ласло Шабо (труба). В 1979 году ансамбль был удостоен высшей награды на уже упоминавшемся Международном конкурсе имени Мориса Андре в Париже и с тех пор стал в ряд лучших камерно-инструментальных ансамблей Европы.

Не меньшей популярностью пользуется «Современный Брасс-ансамбль» (Венгрия) в составе: Г. Гейгер, И. Соморьяи, Л. Сабо (трубы), Ж. Кевехази (валторна), К. Эгресии, Г. Хона (тромбоны), В. Сабо (труба). Он организован в 1975 году, был удостоен Большого приза в Анконе (Италия) на Международном конкурсе духовых инструментов (1979). Ансамбль посещает с гастролями страны Европы и Америки. Старейшим является Брасс-квартет, в который входят известные музыканты: Эде Инхофф и Фридьеш Варишди (трубы), Аттила Ковач и Ференц Стейнер (тромбоны). Известны и другие ансамбли, как, например, Квинтет деревянных духовых инструментов Венгерского радио.

Солисты лучших оркестровых коллективов ПНР входят в состав Брасс-квинтета Польского радио и телевидения: Вислав Вожницки и Андрей Бискупски (трубы), Малгазата Адатек (валторна), Тадеуш Кибик (тромбон), Роман Миллер (труба).

Среди ведущих музыкантов социалистических стран назовем еще лишь некоторых: это фаготист Б. Гурецкий, трубач Л. Лютак, тромбонист Ю. Петракович (ПНР), кларнетисты Д. Борбей и Г. Балаш, фаготист Я. Габор, валторнист З. Любек (ВНР), трубач П. Карпаров, кларнетист С. Дмитриев, тромбонисты К. Бакарджиев и Х. Тодоров (НРБ) и другие.

В музыкальной жизни Югославии важную роль играет деятельность кларнетиста Антона Эберста, автора книги «Кларнет и клар-

нетисты», изданной в 1963 году, «Школы для кларнета», сборников оркестровых трудностей и других работ. В период создания книги Эберст вел переписку с рядом известных исполнителей и профессоров-кларнетистов Лондона, Парижа, Берлина, Рима и других городов мира. На заданные им вопросы он получил ответы, которые сообщил на страницах своей работы. Их актуальность и полемичность вызывают несомненный интерес читателя. Автор говорит о преимуществах и недостатках различных систем кларнетов, о звуковых и технических особенностях современного исполнительства, о влиянии джазовых приемов на академическую культуру игры и т. д. Приводя высказывания видных специалистов, автор не ставит перед собой задачу быть «третьей стороной» — он, видимо, предоставляет практике сказать решающее слово. К сожалению, материал, касающийся истории кларнета и его использования в оркестре, в ансамбле и в качестве концертного инструмента, на наш взгляд, не представляет интереса.

Известностью пользуется Квнтет деревянных духовых инструментов радио и телевидения города Любляны. Успешно ведет концертную работу Белградский духовой квинтет в составе: М. Азаняк (флейта), Э. Готвальд (гобой), Э. Ачкун (кларнет), С. Рабуцин (валторна), М. Больфан (фагот). В их репертуаре наряду с традиционными сочинениями «духовой классики» представлена музыка югославских композиторов Д. Деспача, Э. Иосифа и других. Среди солистов выделяется тромбонист Бранимир Слокар, который является лауреатом международных конкурсов в Женеве и Мюнхене.

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 возможность продемонстрировать не только богатую выразительность звучания флейты, но и ее 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*. Сололист 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 (1910—1981) написал концерт для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра (1944), который в нашей стране не исполнялся. Ему же принадлежит «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, соната для трубы К. Кеннана и другие.

Ведущее место в подготовке музыкантов в стране занимает Джульярдская музыкальная школа, выпускающая и высококвалифицированных исполнителей на духовых инструментах.

Среди американских флейтистов лучшими считаются Уильям Кинкейд, Джорджес Барере, Дориот Дваер. К видным музыкантам относятся также гобоисты Генри Шумен, Ральф Гомберт, Джон де Ланси, кларнетисты Стенли Дракер, Чино Джоффи, Роберт Маркелус, фаготисты Бернард Гарфельд, Леонард Шаров, валторнист Филипп Фаркаш, Дале Клевенгер, Морис Секон, Джамес Таглино, Масоне Джоунс, Антон Хорнер, трубачи Уильям Ваччиано, Рожер Вуазин, Армандо Гиталла, Ирвин Буш, Давид Хикман, Луис Давидсон, Томас Стевенс, Аллен Виззутти, Эдвард Тарр, тромбонисты Том Эверетти, Вилл Гобсон, Неил Химфелд, Генри Смит, тубисты Роже Бобо, Джон Флетчер и другие.

Однако лучшим представителем американской школы игры на духовых инструментах остается Бенджамин Дейвид Гудмен (1909—1985) — замечательный кларнетист-виртуоз и дирижер джаз-оркестра. Бенни Гудмен много выступал 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 композиторов.

Восходящей звездой называют в США трубача Уинтона Марса-

лиса (р. 1962). В семнадцать лет он получил стипендию и обучался в Джульярдской музыкальной школе. В 1983 году одна из крупных фирм звукозаписи Си-Би-Эс выпустила одновременно две его грампластинки: джазовую («Думай об одном») и классическую (концерты для трубы Гайдна, Гуммеля, Л. Моцарта). Обе пластинки были удостоены высокой награды в области музыки — «премии Грамми». На международном опросе критиков, проведенном журналом «Даун бит», Марсалис был назван лучшим джазовым трубачом в 1982, 1983 и 1984 годах. Одна из его последних грампластинок включает в себя сочинения для трубы стиля барокко в сопровождении английского камерного оркестра под управлением Р. Леппарда.

О высоком уровне сольного исполнительства на духовых инструментах в США говорит тот факт, что, например, призом «Хрустальная грампластинка» за последние два десятка лет были награждены следующие трубачи: Давид Хикман, Томас Стевенс, Антони Плог, Михаэль Гунн, «Трубачи Далласа» (ансамбль), Герберт Кларк, Генри Хиггинс (корнет), Бьюрон Персон.

В США весьма развито также ансамблевое музицирование. Вот неполный перечень камерных ансамблей медных духовых инструментов, ведущих концертную деятельность: Американский Брасс-квинтет, Аннаполис Брасс-квинтет, Военный Брасс-квинтет, Чикагский Брасс-квинтет, Брасс-квинтет университета Колорадо, Группа трубачей Далласского симфонического оркестра, Группа трубачей Денверского симфонического оркестра, Брасс-квинтет «Емпайр», Ансамбль трубачей штата Флорида, Ансамбль трубачей Иллинойского университета, Брасс-квинтет Тео Мертенса, Трубная группа Миннесотского оркестра, Брасс-хор Миннесотского университета, Нью-йоркский Брасс-квартет, Нью-йоркский Брасс-квинтет, Трубный ансамбль Северозападного университета, Трубный ансамбль университета штата Огайо, Группа трубачей симфонического оркестра штата Техас, Западный Брасс-квинтет.

Широкой популярностью в США пользуются духовые оркестры. Многие учебные заведения страны располагают прекрасными коллективами. В 60—70-е годы в Советском Союзе с успехом выступали духовые оркестры Мичиганского и Миннесотского университетов, Филармонический духовой оркестр университета штата Айова и другие. Серьезные концертные программы, замечательные солисты-духовики, слаженная ансамблевая игра — все говорит о большом внимании, которое уделяется этому жанру музыкального искусства.

Американскую исполнительскую школу отличают 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.

За последние десятилетия значительно оживилось исполни-

тельство на духовых инструментах в Канаде. Слушатели Северной Америки, Европы и Ближнего Востока высоко оценили исполнение как традиционного репертуара, так и современной музыки квинтета деревянных духовых инструментов «Йорк Уиндз» (Канада). В его составе: Дуглас Стюард (флейта), Синтис Стелдж (гобой), Пол Грайс (кларнет), Харкус Хеннигар (валторна), Джерри Робисон (фагот). Квинтет имел несколько европейских турне, участвовал в концертах, посвященных Стравинскому в Торонто, в Эдмонтоне, Виннипеге, Монреале. За высокохудожественные записи музыкальных произведений ему присуждена премия Союза композиторов Канады за «лучший альбом классической музыки». Не менее известен другой квинтет — «Канадиен Брасс» в составе: Фредерик Миллз и Рональд Ромм (трубы), Грем Пейдже (валторна), Юджин Уоттис (тромбон), Чарльз Делленбах (туба). Многие музыканты помнят их концерты в Москве, прошедшие с большим успехом.

Среди композиторов Латинской Америки выделяется бразильский музыкант и дирижер Эйтор Вила Лобос (1887—1959). В его творческом наследии свыше тысячи произведений в самых различных жанрах. Наиболее значительными являются 14 пьес «Шорос» («Плачи») для различных составов инструментов. Стилизованные в манере бразильской, индейской и старинной негритянской музыки, «Шоросы» отличаются пряностью гармоний, своеобразием и красочностью мелодики. Таковы, например, квинтет для деревянных духовых инструментов в жанре «шорос», сочиненный в 1928 году, или «Шорос № 4» для трех валторн и тромбона, относящийся к 1926 году.

Наряду с циклом пьес «Шорос» широко известны «Бразильские бахианы» для самых различных составов инструментов. Они посвящены памяти И. С. Баха. Так, в пьесе № 6 (1938) композитор соединил флейту и фагот. Поочередно солируя и аккомпанируя друг другу, эти инструменты сначала в лирической «баховской» арии, а затем в бурной фантазии создают своеобразный звуковой колорит.

Перу Вилы Лобоса принадлежат также квартет для флейты, гобоя, кларнета и фагота, а также ряд различных инструментальных пьес, среди которых «Танец семи нот» для фагота и камерного оркестра. Как и другие сочинения композитора, «Танец семи нот» передает специфику национального мелодического и гармонического языка, своеобразие ритмики, имеет оригинальную полифоничность фактурного изложения. На фоне бархатного и пряного оркестра звучит стремительная тема фагота, состоящая из семи нот. Далее на протяжении всей пьесы эта последовательность из семи звуков, трансформируясь, преобразуется в различные темы, подголоски, фигурации, приобретает самую разнообразную эмоциональную окраску.

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 оркестрах и музыкальных учебных заведениях ряда стран Азии, Африки и Латинской Америки.

В настоящее время в США существуют организации, ставящие своей целью объединение оркестровых музыкантов всех стран, обмен опытом между ними, совершенствование их артистического мастерства и повышение уровня преподавания. Эти организации формируются по специальностям и возглавляются видными музыкантами. Так, в области медных духовых инструментов активно работают следующие организации: Международное валторное общество (International Horn Society, сокращенно IHS), основанное в 1970 году и насчитывающее в 1986 году более двух тысяч членов; Всемирное братское общество тубистов (Tubists Universal Brotherhood Association, сокращенно TUBA), возникшее в 1971 году и включающее 1800 членов; Международная ассоциация тромбонистов (International Trombone Association, сокращенно ITA), организованная в 1972 году, 2500 членов; Международная гильдия трубачей (International Trumpet Guild, сокращенно ITC), основанная в 1975 году, 3000 членов. К работе обществ охотно привлекаются музыканты других стран мира. Каждая из названных организаций регулярно, раз в год, проводит конгрессы, на которых наряду с научно-методическими докладами большое место занимают концертные выступления учащихся, победителей предварительных конкурсов, и известных исполнителей-профессионалов. Большое место на них отводится рекламе фирм, выпускающих духовые инструменты.

Вышеуказанные общества регулярно издают иллюстрированные журналы: «International Horn Society „Horn Call“», «T.U.B.A. Journal», «International Trombone Association Journal», «International Trumpet Guild Journal».

Музыканты-духовики часто встречаются и на других всемирных симпозиумах. Так, в июне 1976 года в швейцарском городе Монтрё состоялся Первый международный конгресс по специальностям: валторна, труба, тромбон и туба, активными участниками которого были известные советские музыканты Т. А. Докшицер и В. М. Буяновский. Они выступили с докладами, приняли участие в открытых уроках и концертах. Тематика докладов, прочитанных на конгрессе, была самой разнообразной: Р. Шилке (США) — «О внутренней акустике медных духовых инструментов», К. Ховальд (Дания) — «Труба в Скандинавии», Б. Теквелл (Великобритания) — «Английские традиции игры на валторне», Ж. Барботе (Франция) — «Валторна во Франции», Х. Бауман (ФРГ) — «Немецкие традиции валторны», И. Ланцки-Отто (Швеция) — «Валторна в оркестре», Адриан ван Войденберг — (Нидерланды) — «Валторна в камерной музыке», М. Линд (Швеция) — «Туба

в Скандинавии», П. Кетмен (Великобритания) — «Туба в Англии», В. Хоза (ЧССР) — «Анатомо-физиологические особенности игры на медных духовых инструментах», Д. Батлер (Австрия) — «Туба в Австрии» и т. д. Перечисленные темы свидетельствуют об огромном интересе, который проявляется в настоящее время к истории, теории и методике обучения игре на духовых инструментах за рубежом.

Несомненной популярностью пользуется журнал «Бюллетень медных духовых инструментов» («Brass Bulletin»), выходящий в Швейцарии. Его редактор — видный общественный деятель, трубач и педагог Жан-Пьер Матэ. Журнал издается на трех языках — французском, немецком и английском — и посвящен истории, современному состоянию исполнительства на медных духовых инструментах в разных странах, отдельным крупным музыкантам, международным конкурсам, симпозиумам, конференциям и т. д. Журнал способствует развитию контактов между музыкантами. Ж.-П. Матэ проявляет большой интерес к советскому исполнительству на медных духовых инструментах. В его журнале постоянно публикуются материалы о всех важных событиях музыкальной жизни, происходящих в нашей стране, напечатаны очерки о таких видных музыкантах, как М. И. Табаков, С. Н. Ерёмин, Г. А. Орвид, А. А. Козлов, В. Ф. Венгловский, В. М. Буяновский, П. К. Орехов, Ю. А. Большиянов.

Важную роль в развитии современного исполнительства на духовых инструментах играют международные конкурсы, которые стали проводиться в ряде стран в послевоенный период. Конкурсы явились серьезным стимулом для повышения общего уровня подготовки молодых музыкантов-духовиков и пересмотра некоторых основных методов преподавания, для расширения классического и современного концертного и ансамблевого репертуара, обновления инструментария в целом и замены отдельных инструментов более совершенными системами. Конкурсы позволяют музыкантам ближе знакомиться с различными национальными школами игры на духовых инструментах.

Одним из всеми признанных является международный конкурс, проходящий в Чехословакии в рамках музыкального фестиваля «Пражская весна». Впервые исполнители на духовых инструментах участвовали в нем в 1953 году. Этот конкурс был назван тогда Международный конкурс исполнителей на духовых инструментах имени Антонина Рейхи (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна). В нем участвовало 55 человек из разных стран. Конкурс состоял из трех туров, первый из которых был анонимным: он проходил при закрытом занавесе, отделявшем исполнителей от членов жюри, последние, оценивая игру участников, не знали их фамилий, им сообщались лишь порядковые номера выступавших. Программа отличалась большим разнообразием и включала лучшие сочинения мировой литературы для духовых инструментов. Значительное место в ней занимало классическое и современное творчество чехословацких композиторов.

Результаты конкурса оказались особенно успешными для советских исполнителей. Они завоевали семь первых премий и одну вторую. Среди победителей были флейтисты А. Корнеев и Л. Перепёлкин, гобоист В. Курлин, кларнетист М. Измайлов (вторая премия), фаготисты А. Абаджан и Л. Печерский, валторнисты В. Буяновский и С. Вишневский. Первые премии с советскими участниками разделили флейтист Франтишек Чех (ЧССР), гобоисты Тивадар Бантай (Венгрия) и Станислав Духонь (ЧССР). Единичное первое место заняла чехословацкая кларнетистка Божена Кубицова.

На следующем международном конкурсе «Пражская весна» (1959), посвященном духовым инструментам, первые премии получили: флейтисты Зденек Брудерганс и Ян Гецль (оба ЧССР), Мишель Дебо (Франция), гобоисты Жак ВанDEVилье (Франция), Лотар Кох (ФРГ), кларнетисты Петер Рикхоф (ГДР), Аурелиан Октав Попа (Румыния), валторнисты Анатолий Дёмин и Борис Афанасьев (СССР). Первая премия по специальности фагот не была присуждена. Конкурс привлёк более ста молодых музыкантов, что превосходило число участников предыдущего конкурса (1953 года). Отмечая необыкновенно задушевную игру А. Дёмина, его умение поистине «петь» на валторне, а также горячий темперамент и яркость исполнения совсем ещё юного тогда С. Красавина, советского фаготиста, занявшего второе место, оргкомитет конкурса подарил им инструменты чехословацкого производства.

Конкурс «Пражская весна» 1962 года был посвящён только медным духовым инструментам (труба, валторна, тромбон). В нём приняло участие более пятидесяти музыкантов. Программа соревнования, предложенная организаторами, была сложной и интересной. В неё входили сонаты для трубы, для валторны и для тромбона П. Хиндемита, сонатина для трубы Б. Мартину, концерт для трубы З. Кржижека, концерт для валторны Й. Пауэра, концерт для тромбона И. Крейчи, концерт для тромбона И. Матея, концерт для тромбона М. Списака и другие сочинения. Примечательно, что в третьем туре конкурса для трубачей обязательным был популярный концерт советского композитора А. Арутюняна. А в рекомендательном списке сочинений фигурировали концерт для тромбона Римского-Корсакова, концерты для трубы и для валторны Гедике, для трубы Василенко, для валторны Глиэра. Первые премии были удостоены трубач Валентин Юдин (СССР), валторнист Петер Дамм (ГДР), тромбонист Зденек Пулец (ЧССР).

Следующий конкурс «Пражская весна» по специальностям: флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна — состоялся в 1968 году. Первые два тура включали разнообразные по стилю произведения. В заключительном, третьем туре для всех участников обязательным было исполнение одного из концертов Моцарта и сочинения по собственному выбору. На этот раз успех сопутствовал советским исполнителям. Они завоевали три первые премии (флейтист Валентин Зверев, кларнетист Валерий Безрученко, фаготист Владимир Богорад), две вторые и две третьи. Первые премии

получили также гобоист Морис Бург (Франция) и валторнисты Зденек Тыльшар и Юрий Коньяк (оба ЧССР).

Особенно большое число участников привлек конкурс «Пражская весна» в 1974 году. В нем приняли участие 42 флейтиста, 36 гобоистов, 39 кларнетистов, 32 фаготиста, 35 валторнистов, 27 трубачей и 32 тромбониста — представители большинства стран Европы и Америки. Первые места заняли флейтист Александр Майоров (СССР), гобоист Радунь Эмиль Кису (Румыния), кларнетист Богуслав Заградник (ЧССР), фаготисты Юрий Сейдл и Луи Ванек (оба ЧССР), валторнисты Станислав Суханек (ЧССР) и Джон Мак Дональд (Канада), трубач Владислав Коздерка (ЧССР) и тромбонист Габриэль Мадас (ЧССР).

В 1977 и 1978 годах в Праге были проведены два конкурса исполнителей — на деревянных духовых инструментах, а затем на медных. Порядок проведения был традиционным, усложнена была только программа за счет обязательных произведений, сочиненных современными чехословацкими композиторами специально для конкурса.

В конкурсе 1977 года приняли участие 83 музыканта из 27 стран. Победителями стали: флейтист Сергей Бубнов (СССР), гобоист Ян Адамус, кларнетист Франтишек Блага и фаготист Святоплек Чех (все трое — ЧССР). Среди награжденных и отмеченных жюри участников были представители Кубы, Турции, Японии, то есть стран, которые ранее не составляли серьезной конкуренции известным исполнительским школам — немецкой, французской, чешской, советской.

В конкурсе «Пражская весна» 1978 года советские исполнители не участвовали, хотя конкурс вызвал большой интерес музыкантов из разных стран. В первом туре играли 31 трубач, 35 валторнистов и 29 тромбонистов. Впервые было организовано три жюри конкурса — отдельно для каждой специальности. В их состав входили видные музыканты как из социалистических, так и из капиталистических стран. Жюри по трубе возглавлял Вацлав Юнек (ЧССР), по валторне Франтишек Шольц (ЧССР), по тромбону Мирослав Хейда (ЧССР). На этом конкурсе, как и на предыдущих, впервые прозвучал ряд интересных современных произведений: концертно для трубы В. Трояна, «Тромбонета» для тромбона и концерт для трубы Й. Пауэра, «Личное послание» для тромбона-соло Й. Булеса и другие сочинения. Первых премий были удостоены: трубачи Владимир Рейлик и Зденек Шедивый (оба ЧССР), валторнист Зденек Дивоки (ЧССР); первой премии по специальности тромбон присуждено не было; второе место разделили Мишель Беке (Франция) и Дональд Сандерс (США).

С 1966 года ежегодно в Чехословакии проходит международный конкурс юных музыкантов «Концертно-Прага». Возрастная граница участников, играющих на духовых инструментах, 18 лет. Специальности, по которым проводится конкурс, чередуются: скрипка, фортепиано, виолончель, духовые инструменты, камерные ансамбли. Выступления участников оцениваются по магнитофон-

ным записям, присланным из разных стран. Победители приглашаются затем устроителями для участия в открытых концертах. Конкурс пользуется широкой популярностью. Достаточно отметить, что среди юных лауреатов встречаются известные в последующие годы советские музыканты — флейтистка М. Ворожцова, валторнист А. Кузнецов, трубач И. Школьник и другие.

Большой интерес для исполнителей на духовых инструментах представляет Международный конкурс в Женеве. Это один из старейших конкурсов в Европе: он проводится с 1939 года. Ежегодно в конкурс включаются три основные специальности: пение, фортепиано и скрипка. К ним присоединяются обычно две-три другие, среди которых могут быть флейта, гобой, кларнет, саксофон, фагот, валторна, труба и тромбон. Программа соревнования для исполнителей-духовников, состоящая из обширного концертного репертуара, предусматривает также чтение нот с листа незнакомой пьесы в сопровождении фортепиано. Советские исполнители по не зависящим от них причинам нерегулярно принимают участие в этом конкурсе.

Большинство исполнителей, которые были удостоены высших наград на конкурсе в Женеве, получили всемирное признание в дальнейшей творческой деятельности. Начиная с 1939 года лауреатами первых премий стали: флейтисты Андре Жоне, Раймон Гийо, Леон Леруа и Мишель Дебо (Франция), Ореоль Николе, Вилли Урфер, Херман Фёркель и Ханс Ренидер (Швейцария), кларнетисты Роберт Гугольц (Швейцария), Андри Дрюар и Поль-Жак Ламбер (Франция), Петер Рикхоф (ГДР), фаготисты Морис Аллар (Франция) и Рудольф Комороус (ЧССР), валторнисты Эдмон Лелуар (Бельгия), Жильбер Курзье и Жорж Барботе (Франция), Альберт Линдер (Дания), трубачи Анри Пешер (Швейцария), Роже Дельмот и Морис Андре (Франция), тромбонисты Виктор Баташёв и Анатолий Скобелев (СССР). Победа двадцатилетнего В. Баташёва на 14-ом Международном конкурсе в Женеве была не только большим достижением музыканта: Его успех означал признание советской школы игры на тромбоне, явился свидетельством высокого уровня духового исполнительства в Советском Союзе. Успех москвича В. Баташёва повторил в 1973 году ленинградец А. Скобелев.

Список победителей конкурсов в Женеве указывает на некоторую географическую узость представительства стран. Это Франция, Швейцария и близлежащие государства. Такое обстоятельство объясняется тем, что определяющим критерием оценок на данных конкурсах являются принципы французской исполнительской школы.

Ежегодно в Мюнхене проводится Международный конкурс музыкантов-исполнителей, который организуется крупнейшими радиостанциями ФРГ. Как и в Женеве, к двум основным специальностям — это пение и фортепиано — добавляются конкурсы для различных инструментов и ансамблей. Конкурс исполнителей на духовых инструментах состоит из трех туров. Оценка участников

складывается из баллов, которые выставляются членами жюри по следующим категориям: техническое мастерство, общая музыкальность (чувство стиля, ритм, фразировка), художественная зрелость (интерпретация и индивидуальность). Программа конкурса очень трудна. Она включает сочинения различных эпох и стилей, в том числе композиторов доклассического периода, классиков, романтиков, современных композиторов.

Среди победителей конкурса в Мюнхене (1953), удостоенных первых премий, флейтисты Петер Граф (Швейцария), Конрад Хампе и Пауль Мейзен (ФРГ), гобоисты Гастон Морга (Франция) и Хейниц Холлигер (Швейцария), кларнетист Норберт Бурдон (Франция), фаготисты Жерар Марселин Танто и Андре Рабо (Франция), валторнисты Герд Зейферт, Херман Бауман и Норберт Хауптман (ФРГ), Родован Влаткович (Югославия), трубач Морис Андре (Франция).

В 1966 году в Мюнхенском конкурсе принял участие квинтет деревянных духовых инструментов Ленинградской консерватории в составе: В. Зверев (флейта), П. Тосенко (гобой), В. Гридчин (кларнет), С. Красавин (фагот) и И. Лифановский (валторна). Исполнив интереснейшую программу, в которую входили сочинения Ф. Данцы, К. Нильсена, П. Хиндемита и А. Шёнберга, советские музыканты получили первую премию, опередив ансамбли из Чехословакии и ФРГ.

В следующем году в Мюнхенском конкурсе принял участие советский гобоист А. Любимов. Он был удостоен второй премии. Отличительной чертой конкурса 1967 года было требование, которое предъявлялось всем участникам заключительного тура. Кроме исполнения сольной программы они должны были в течение определенного времени украсить мелизмами отрывок из сочинения старинной музыки, предложенный членами жюри. В конкурсе валторнистов, состоявшемся в Мюнхене в 1969 году, третью премию получил П. Евстигнеев, а в следующем году второе место занял флейтист В. Зверев.

Регулярно проводятся международные конкурсы исполнителей на духовых инструментах в Тулоне (Франция). Среди лауреатов первых премий назовем валторниста Никола Доза-Жандона (Румыния), трубачей Станко Арнолда (Югославия) и Хакана Харденбергера (Швеция), тромбонистов Мишеля Беке и Бруно Понжи (Франция).

В 1965 и 1970 годах Международный конкурс исполнителей на духовых инструментах проходил в Будапеште, а в 1971 году в Белграде. В 1966 году состоялся Международный конкурс исполнителей (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) в Бирмингеме (Англия). Ежегодно проводится конкурс исполнителей на духовых инструментах в Маркнойкирхене (ГДР). В этом городе находится крупнейшая фабрика по изготовлению духовых инструментов.

Все большую популярность начинает приобретать Международный конкурс ансамблей медных духовых инструментов в городе Барче (Венгрия). Он проводится в рамках международного летнего

лагеря и симпозиума по вопросам камерного исполнительства. Ведущие венгерские музыканты и иностранные специалисты обмениваются опытом, проводят открытые уроки, участвуют в работе жюри конкурса. В 1982 году в ознаменование 100-летия со дня рождения З. Кодая был проведен Первый международный конкурс. В нем приняло участие 28 ансамблей из восьми стран. В 1984 году на конкурсе был представлен 21 ансамбль из девяти стран. Примечательно, что по составам инструментов они были самыми разнообразными: 8 квинтетов (в составе: 2 трубы, валторна, тромбон, туба), 1 квинтет (бас-тромбон вместо тубы), 1 квартет (2 трубы, тромбон, бас-тромбон), 1 квартет (2 трубы, валторна, тромбон), 2 секстета (3 трубы, 2 тромбона, туба), 1 септет (3 трубы, валторна, 2 тромбона, туба). Подобные составы инструментов привлекательны своеобразием звучания, сочетанием различных тембровых красок, широким динамическим диапазоном, богатством выразительных возможностей. Лауреатом первой премии стал Брасс-квинтет Венгерской государственной оперы (Будапешт) в составе: З. Ковач, Л. Прида (трубы), П. Фюзес (валторна), А. Фалвай (тромбон), М. Врховский (туба).

Международные конкурсы исполнителей на духовых инструментах, организуемые в отдельных странах Западной Европы, несмотря на постоянное усложнение программных требований, привлекают все большее число молодых музыкантов, стремящихся к вершинам исполнительского мастерства.

Известно, что зарубежные музыканты-духовики играют произведения, выступая на конкурсах, по нотам. Такое правило распространяется и на выступления в открытых концертах. Советские же исполнители, готовясь к конкурсам и концертам, учат программу наизусть. Игра на память, ведущая за собой истинную концертность, свободу поведения на эстраде, несомненно, является достижением советской школы игры на духовых инструментах.

Повышению уровня исполнительства способствуют и внутринациональные конкурсы, проводимые в отдельных социалистических странах. Так, например, в Чехословакии накануне каждого международного конкурса «Пражская весна» проводится «внутренний» конкурс в городе Краслице. С большим успехом проходят общечехословацкие конкурсы инструменталистов, венгерские национальные конкурсы ансамблей, в которых принимают активное участие исполнители на духовых инструментах.

Одна из главных особенностей современного исполнительства на духовых инструментах — появление выдающихся виртуозов, концертантов, яркое искусство которых получило широкое признание во всем мире. Они вышли за рамки сугубо оркестрового исполнительства и с успехом выступают в качестве солистов на концертной эстраде. Среди таких мастеров уже упоминавшиеся нами флейтист Жан-Пьер Рампаль (Франция), гобоист Леон Гуссенс (Англия), кларнетист Бени Гудмен (США), валторнист Берри Теквелл (Англия), трубач Морис Андре (Франция) и многие другие. Их творческая деятельность стимулировала появление обширного концерт-

ного репертуара, который складывается из трех составных частей.

Во-первых, это классическое наследие для духовых инструментов, исполнение и популяризация сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шумана, Брамса и других композиторов, а также произведений менее известных композиторов — А. Розетти, Ф. Кроммер-Крамаржа, Ф. Девьена, Л. Кожелуха, Ф. Рихтера, И. Альбрехтсбергера, Г. Вагензейля и других.

Во-вторых, творчество мастеров доклассического периода, исполнение сочинений для духовых инструментов, найденных в архивах сравнительно недавно. Среди них произведения Д. Фантини, Л. Виаданы, П. Вейвановского, Г. Спеера, Т. Альбинони, Дж. Торелли, Дж. Тартини, А. Вивальди, А. Марчелло и других старых композиторов.

И, наконец, освоение огромного пласта музыки, созданной композиторами XX столетия.

Другой особенностью современного исполнительства стала грамзапись. Крупнейшие фирмы мира стремятся записать на грампластинки все лучшее, что создано для духовых инструментов в прошлом и настоящем. Многие сочинения представлены в исполнении известных артистов. Так, например, концерт для кларнета с оркестром Моцарта существует в грамзаписях таких видных кларнетистов, как В. Ржига (ЧССР), Д. Борбей (Венгрия), Ф. Итьен (Франция), Р. Маркелус и Б. Гудмен (США) и других, а концерт для фагота с оркестром Моцарта записан фаготистами Б. Гарфельдом (США), Ф. Я. Бабором (Венгрия), П. Оне (Франция), М. Аллартом (Австрия), Л. Шаровым (США), К. Бидло (ЧССР) и другими. Широко известны грамзаписи концерта для трубы с оркестром Гайдна, которые сделали трубачи Р. Вуазин (США), Ж. Эскдель и М. Беринбаум (Англия), М. Андре и Р. Дельмот (Франция), Т. Мертенс (Бельгия), В. Круг и Л. Гютлер (ГДР), И. Прайс (ЧССР) и другие. Это позволяет знакомиться с различными трактовками произведений в исполнении музыкантов, представляющих различные национальные школы.

Современная духовая исполнительская культура характеризуется и появлением многих учебных пособий, «школ», руководств, этюдов, упражнений. Большинство из них в отличие от советских изданий построено на инструктивном материале и не предусматривает наличия художественного материала. Современная зарубежная педагогика остается верна традициям прошлого века, когда «школы» и другие учебные пособия включали в себя не художественный репертуар, а лишь исключительно инструктивный материал.

Многие зарубежные пособия, «школы» имеют вид самоучителя. Социальные условия капиталистического общества, где музыкальное образование недоступно широким трудящимся массам, накладывает на них свой отпечаток. Плата за обучение, точнее, получение уроков у профессионалов, очень высока. Именно поэтому, например, английская гобоистка Э. Ротуэлл в своей книге «Техника гобоя»⁶

⁶ Rothwell E. Oboe-Technik. — London, 1962.

пишет о том, что, если у ученика появляются какие-либо трудности в самостоятельных занятиях, он должен обращаться к квалифицированному педагогу, причем делать это необходимо не реже одного раза в месяц.

Положительной особенностью зарубежного исполнительства является совершенствование методики игры, которое коснулось новшеств в постановке губного аппарата при звукоизвлечении, овладения новыми приемами артикуляции, освоения более прогрессивных систем основных духовых инструментов и их разновидностей. Лучшие музыкальные мастера и фирмы постоянно совершенствуют свою продукцию. Исполнители требуют от них новых современных моделей инструментов, отличающихся чистотой интонации и строя, свободой во всех регистрах, легкостью и удобством техники игры.

Для современного зарубежного искусства игры на духовых инструментах характерным становится растущий интерес к изучению истории инструментария, исполнительства, педагогики, к освоению музыкального наследия прошлого и настоящего.

В современном зарубежном исполнительстве на духовых инструментах все больше проявляется тенденция исполнения старинных произведений на оригинальных инструментах, конструкции которых не претерпели каких-либо усовершенствований, а остались в своем первоизданном виде. Это прежде всего относится к натуральным трубам и валторнам.

Конечно, современные исполнители не играют на старых антикварных инструментах. Искусные мастера изготавливают для них великолепные копии, сохраняя подлинные размеры, узорчатые росписи и украшения. Так, для известного музыканта Эдварда Тарра (американца, который уже длительное время проживает в Швейцарии) была сделана натуральная труба в строе *ре* — точная копия старинного инструмента, выполненного мастером Иоганном Лее из Нюрнберга в 1700 году. В современном варианте трубы, правда, есть некоторое усовершенствование — это три сквозных отверстия на канале ствола в том месте, где верхняя крона (инвенция) делает свой изгиб. Закрывая и открывая пальцами отверстия, музыкант добивается более чистого интонирования неустойчивых натуральных звуков, расположенных в гаммообразном порядке в самом высоком регистре. Эдвард Тарр может извлекать на этом инструменте до четвертой октавы, при этом все натуральные тона звучат у него достаточно устойчиво и интонационно чисто. Тембр звука старинной трубы благороден, величествен, мягок. Он не несет в себе того несколько крикливого «фальцетного» оттенка, который характерен для высоких вентильных труб-пикколо. Общая настройка инструментов во времена барокко была несколько ниже, поэтому и звучание старинных натуральных труб в строе *ре* фактически приближается к *ре-бемоллю*.

Эдвард Тарр пользуется широкой известностью как исполнитель высоких партий кларино на старинной натуральной трубе. Им запи-

сан ряд грампластинок, которые получили всеобщее признание как образцы, знакомящие слушателей с неповторимым колоритом звучания старинных инструментов. Основой для своих занятий Эдвард Тарр сделал метод уже упоминавшегося выше Жоржа-Огюста Доверне, профессора Парижской консерватории, изложенный им в «школе», изданной в 1857 году. Несмотря на то, что в те времена уже вентильная труба была изобретена и начала использоваться в оркестре, три четверти его учебного пособия было посвящено старинному инструменту.

Все чаще в современной концертной практике встречаются и ансамбли музыкантов, играющих на натуральных трубах. Так, квартет исполнителей из Швеции «Ехан-Принц-Трубачи» с успехом в 1987 году гастролировал в США. Инструменты для них были сделаны мастером из Базеля (Швейцария) Райнером Регером. Он полностью скопировал уникальную трубу, изготовленную в 1654 году знаменитым немецким мастером Михаэлем Нагелем.

В специальной литературе мы находим много сообщений о публичных выступлениях тех или иных артистов на старинных валторнах. Так, австриец Горас Фицпатрик в Зальцбургском Доме-музее Моцарта в январе 1988 года сыграл на натуральной валторне ряд произведений композиторов XVI—XVIII веков. Его инструмент изготовлен знаменитыми немецкими умельцами из города Бремена братьями Максом и Генрихом Тайнами по образцу старинной модели Джона Христофора Хофмейстера из Лондона. Большой интерес к натуральной валторне проявил английский валторнист Малколм Паже, артист Готенбургского симфонического оркестра в Швеции. Он встретился с американским мастером Рихардом Серафинофом (г. Блумингтон, США), который изготовил для него инструмент, взяв за образец старинную валторну 1820 года. Знаменитый валторнист Филипп Фаркаш (США) заинтересовался великолепной ручной работой инструментального мастера и высоко оценил ее исполнительские возможности.

В июне 1987 года в Бад-Гарзбурге (ФРГ) состоялся II Международный конкурс исполнителей на натуральной валторне. Десять молодых музыкантов из Европы приняли в нем участие. Жюри работало под председательством Хермана Баумана (ФРГ). Программа, предложенная для исполнения на конкурсе, была очень трудной. Победителями стали: Вильгельм Брунс (первая премия, ФРГ), Ульрих Хюбнер (вторая премия, ФРГ) и Теунис ван дер Цварт (третья премия, Нидерланды).

Валторну-пикколо, точную копию инструмента, принадлежавшего знаменитому солисту Кётенской капеллы Иоганну Готфриду Райхе, с успехом демонстрировал Петер Дамм на V Международном музыкальном семинаре в Веймаре (ГДР) в июле 1988 года.

Валторну-кларино, во многом напоминающую *согпо да сассиа*, изготовил американец Франц Стрейтуайсер. Его концерты в США и Европе пользуются популярностью. Им выпущена грампластинка с записями произведений таких композиторов, как Неруда, Спегер, Л. Моцарт и другие. Очевидно, изыскания Франца Стрейтуайсера

помогут разрешить сложнейшую проблему исполнения сольных и оркестровых партий, написанных для *согпо да сассиа*, так как на современных вентильных валторнах их воспроизведение ни в коей мере не соответствует реальному тембру инструмента того времени, а иногда представляет непреодолимое препятствие в извлечении звуков самого высокого регистра. Изыскания американского исследователя поддерживаются многими музыкантами. Среди них трубач Людвиг Гютлер (ГДР) и уже упоминавшийся Петер Дамм. Сочинения, написанные для *согпо да сассиа*, в настоящее время играют и валторнисты и трубачи. До сих пор еще не решен вопрос о том, кому в будущем предстоит озвучить виртуозные партии-кларино этого пока что неразгаданного для нас инструмента.

Много экспериментируют в области реставрации и изготовления старинных духовых инструментов и исполнительства на них в Англии. Так, музыкальный мастер Джон Уэбб, проживающий в городе Уилтшире, собрал огромную коллекцию медных духовых инструментов, насчитывающую около 300 экземпляров. Взяв за основу оригиналы, он изготовил многие копии инструментов для исполнения старинной музыки. Широко известный Лондонский ансамбль офиклеидистов, ведущий большую концертную деятельность, играет на инструментах Джона Уэбба. Он же скопировал клапанную трубу для Джонатана Имеретти, который в феврале 1988 года сыграл на ней концерт Гуммеля с Эйлингским симфоническим оркестром. Тони Халстейд на натуральной валторне Джона Уэбба записал на грампластинки все концерты Моцарта и Гайдна.

В симфоническом оркестре подлинных старинных инструментов в Лондоне, руководимом Роджером Норрингтоном, английский тубист Стефан Уик исполнил в концерте (1988 год) партию на оригинальном офиклеиде в драматической симфонии «Ромео и Джульетта» и в «Фантастической симфонии» Берлиоза. Француз Мишель Гарси играл на инвенционной (ручной) валторне, англичанин Михаэл Лайрдна на натуральной трубе. Необычный оркестр готовит к исполнению новую программу из произведений Вагнера.

Специалистом по изготовлению старинных инструментов — серпентов, корнетов (цинков) и других — считается англичанин Христопор Монк. Недавно он сделал прекрасный сакбут (старинный тромбон), полностью воссоздав оригинал украшенного затейливыми узорами инструмента известного мастера Й. Нейшеля, относящегося к 1557 году.

Звучание старинных инструментов, их неповторимость и своеобразие в декабре 1988 года в Москве продемонстрировал небольшой джазовый оркестр из Нового Орлеана. Его руководителем является президент Оберлинского музыкального колледжа Фреди Старр (США). Сам великолепный кларнетист, он поставил перед музыкантами главную цель — музыка-ретро (20—30-х годов нашего столетия) должна исполняться на инструментах, изготовленных на рубеже XX века. Кларнеты, саксофоны, корнеты, тромбон и другие были отлично отреставрированными образцами старых моделей инструментов.

Несомненный вклад в изучение инструментария, его исторических аспектов вносят периодически собираемые международные конференции. Одним из инициаторов их проведения стал большой специалист в этой области Михаэл Мюнквиц. В 1988 году в Росток (ГДР) им был проведен международный симпозиум «Старинные духовые инструменты и музыкальные мастера», который отличался глубиной и разносторонностью предложенных на нем мероприятий. Семинарские занятия включали в себя проблемы, связанные с производством и реставрацией инструментов, с применением научных методов в теории и практике их восстановления; лекции касались состояния и качества существующих в мире коллекций инструментов; рассматривались вопросы интерпретации музыки и истории инструментария. Были организованы выставки инструментов, сделаны сообщения о специальных учебных пособиях и книгах, хранящихся в библиотеках различных стран, проведены концерты старинной музыки. Среди приглашенных почетных гостей были Вильям Рожен (США) и конструктор инструментов Генрих Тайн (ФРГ). Последний продемонстрировал свою новую модель валторны в строях *фа* и *си-бемоль*, выпущенную фирмой Макс и Генрих Тайны, город Бремен.

Интереснейшие образцы старинных духовых инструментов хранятся во многих музеях мира. Богатейшие их коллекции экспонируются в Лондоне, Париже, Брюсселе, Стокгольме, Ленинграде, Москве и других городах. Некоторые музеи имеют так называемые озвученные экспозиции. Посетители получают возможность не только видеть уникальные образцы инструментов, но и слышать их реальное звучание в грамзаписи.

Для того, чтобы иметь представление, например, об интереснейшей коллекции духовых инструментов, представленных в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, достаточно привести наименования некоторых из представленных в экспозиции труб: Труба кулисная, фирма «Шарль Кречман», Страсбург (Франция), первая половина XIX века; Сакс-горн клапанный, фирма «Адольф Сакс», Париж (Франция), приблизительно 1867 год; Труба двухвентильная, фирма «И. Ф. Андерст», С.-Петербург, 1825 год; Корнет с эхо-вентилем, фирма «В. Ф. Червенный и сыновья», конец XIX века; Труба вентильная, фирма «Винсент Бах», Нью-Йорк (США), XX век, марка «Страдивариус», модель 7, принадлежала С. Н. Ерёмину; Труба вентильная, фирма «Юлий Генрих Циммерман», С.-Петербург, начало XX века, имеет дарственную надпись: «Талантливому артисту Михаилу Иннокентьевичу Табакову на добрую память. Ю. Г. Циммерман».

Давние традиции изготовления духовых инструментов наглядно демонстрируются на постоянно действующих выставках, открытых на предприятиях, изготавливающих музыкальные инструменты в городах Маркнейкирхене (ГДР) и Краслице (ЧССР).

Все шире среди зарубежных музыкантов-исследователей проявляется тенденция к организации музеев одного инструмента. Так, например, в США уже много лет открыт «Музей трубы» в городе

Поттстоуне, штат Пенсильвания. Его основателем и директором является уже упоминавшийся Франц Стрейтуайсер. Богатейшая экспозиция, включающая огромное количество инструментов различных разновидностей и конструкций, подкреплена обилием фотографий, гравюр, нотного материала, архивных документов, содержащих ценнейшие сведения о деятельности видных исполнителей и педагогов. Музей помещается в красиво архитектурно оформленном двухэтажном здании, на фасаде которого крупными буквами начертано «Trumpet Museum».

В 1985 году трубач и исследователь Эдвард Тарр первый в Европе основал «Музей трубы» в городе Бад-Сёкингене (ФРГ) и стал его директором. Коллекция, собранная этим музыкантом, также уникальна. Весь мир обошла фотография, опубликованная в различных специальных книгах и журналах, на которой Эдвард Тарр запечатлен с трубой-гирляндой в руках. Инструмент относится к 1585 году и был сделан мастером Антоном Шницером. На нем играл итальянский придворный трубач Цезаре Бенджинелли. Эдвард Тарр разбрасывал этот инструмент в хранилищах Филармонической академии города Вероны (Италия). К сожалению, он пока еще не стал собственностью «Музея трубы» Эдварда Тарра. Но его коллекция постепенно пополняется и расширяется. Так, в 1988 году в дар музею японская фирма «Ямаха», с которой вот уже 20 лет сотрудничает Эдвард Тарр, передала серию труб-пикколо новых моделей и «египетскую трубу» (специально сконструированную в свое время для оперы Верди «Аида»). Эти инструменты экспонировались на недавнем Зальцбургском музыкальном фестивале.

К уникальным экспонатам музея можно отнести граммпластинку, на которой воспроизводятся звукозаписи игры трубачей и корнетистов прошлого, сделанные в конце XIX и начале XX столетий. Эдвард Тарр проделал огромную работу для того, чтобы разыскать звукозаписи, привести их в надлежащий вид и переписать на граммпластинку. Первый музыкальный номер относится к 1898 году. Корнетист Алессандро Либерети (1847—1927) блестяще исполняет фрагмент из пьесы «Воспоминание о Швейцарии». Выдающийся американский корнетист Геберт Кларк (1867—1945) представлен отрывком из фантазии «Дебютант» (запись 1907 года). Богумил Круль (1875—1961) в знаменитом «Венецианском карнавале» поражает слушателей pedalными звуками в пределах большой октавы, исполняемых на корнете (запись 1905 года). Далее следуют фрагменты из выступлений великих трубачей Луиса Армстронга (1900—1971) и Майнарда Фергюсона (род. 1929). В музее имеется большое количество пластинок с записями музыки доклассического периода, исполняемой на старинных инструментах. Музей, основанный Эдвардом Тарром в Европе, не только выполняет познавательную функцию, велика его роль и как пропагандиста трубы, всего духового инструментального искусства.

Инструменты, которые могли бы украсить экспозицию того или иного музея, иногда оцениваются очень дорого. К курьезным можно отнести событие, произошедшее в августе 1987 года на аукционе

в Лондоне. Труба-пикколо, которая звучит на грампластинке «Пенни Лейне» знаменитого вокального квартета «Битлсы», была продана за 5800 фунтов стерлингов (больше чем за 9000 долларов).

В 1988 году в Париже было основано новое музыкальное общество «Лариго», ставящее своей целью объединение энтузиастов, коллекционирующих духовые инструменты. Президентом общества стал Бруно Кампман. В январе того же года вышел в свет «Журнал ассоциации коллекционеров духовых инструментов». В его первом номере помещены следующие статьи: «Кто коллекционирует духовые инструменты?», «Старинные кларнеты в двухгодичной эксплуатации», «Откуда поступают к нам медные духовые инструменты?», «Выставка ассоциации», «Классификация духовых инструментов».

Начали получать распространение в Европе и различные курсы, связанные с изучением приемов игры на старинных инструментах. В июле 1988 года в городе Шаршаме (Англия), например, провела занятия 3-я летняя школа для певцов и инструменталистов на тему «Музыка Генриха Шюца». Игру на корнетах (цинках) преподавали Ян Харрисон и Николас Перри, на сакбуге — Кет Гоуван, на бас-сакбуге — Андреу ван дер Бик.

Регулярно в Европе и США проводятся международные музыкальные ярмарки, на которых фирмы и предприятия, выпускающие духовые инструменты, знакомят широкую музыкальную общественность со всем новым, что они производят. Эти мероприятия не ограничиваются лишь показом и демонстрацией самих инструментов. Так, музыкальная ярмарка во Франкфурте (ФРГ), проходившая с 7 по 11 февраля 1987 года, явилась грандиозной встречей музыкантов всего мира, заинтересованных в том, чтобы постоянно улучшалось качество не только самого инструментария, но и необходимых сопроводительных принадлежностей — мундштуков, камыша, тростей, сурдин, масла и т. д. Важная роль отводилась и деятельности ведущих нотных издательств, обеспечению учащихся и профессионалов необходимой инструктивной и художественной литературой.

Первые два дня работы музыкальной ярмарки были отданы фирмам, рекламирующим свою продукцию. Остальные дни использовали по своему назначению профессиональные исполнители и педагоги. В широких дискуссиях участвовали представители таких крупных фирм, как «Сельмер» (Франция), «Ямаха» (Япония), «Холтон», «Сельмер-Бах», «Гетцен» (все США), ведущих предприятий ЧССР и ГДР; видные музыкальные мастера, руководители нотных издательств (например, «Ледюк», Париж), известные музыканты.

Большое значение для популяризации музыки для духовых инструментов, повышения уровня исполнительства и педагогики, изучения истории развития инструментария и современных достижений в совершенствовании их конструкций имеют все шире распространяющиеся в зарубежных странах фестивали, симпозиумы, семинары, «мастерклассы».

Ежегодными стали «Недели духовой музыки», проводимые в городе Лекса (Финляндия). В 1987 году, например, «инструментом года» была труба. Шведский виртуоз Михаэл Линд и его ученики

представили участникам великолепный ансамбль тубистов. Состоялось также первое исполнение концерта для тубы и струнных инструментов финского композитора Атсо Алмила. В концертах, коротких сессиях, лекциях, открытых уроках выступили музыканты из многих стран, среди которых был известный тубист Фред Фок (США). 3500 человек присутствовало на 14 концертах фестиваля. В июле 1988 года в Лексе в «Неделе духовой музыки» приняли участие приглашенные из США трубач Мел Бройлес, тромбонист Пер Бревиг и Финский брасс-септет.

Цель фестиваля «Музыка Рива» (Италия, 1987 год) — международная встреча как юных исполнителей на духовых инструментах, так и их учителей. Четыре известных музыканта были приглашены для проведения занятий на курсах: по специальности труба — Бо Нильсон (Швеция), валторна — Эрих Пензель (ФРГ), тромбон — Бранимир Слокар (Югославия), труба-барокко и брасс-ансамбль — Эдвард Тарр. Концерты, в которых выступали участники семинаров, собрали обширную аудиторию, включившую в себя многочисленных туристов.

4200 исполнителей собрались в 1987 году в Лейпциге на праздник, посвященный 50-летней годовщине миссионерской деятельности брасс-ансамблей Саксонии. Репертуар ансамблей включает хоралы, популярные мелодии, музыку литургии. Традиции лютеранской религии в Западной Европе привлекли внимание к празднику музыкантов из ГДР и Западной Германии, Швейцарии, Польши, Чехословакии, Голландии, Великобритании.

В октябре 1987 года в Лейпциге с успехом прошел «Фестиваль тромбона». 4200 исполнителей выступили в его концертах. 140 музыкантов приехали в ГДР из Англии, Голландии, Чехословакии, Польши, ФРГ, Швейцарии и других стран.

Количество проводимых в различных странах мероприятий, связанных с духовым инструментальным искусством, огромно. Большой популярностью пользуются семинары, симпозиумы, показательные уроки, курсы, которые проводятся видными педагогами и исполнителями на духовых инструментах. Вот далеко не полный перечень их за 1988 год, причем он касается лишь медных духовых инструментов: март, Нью-Йорк, Нью-йоркская брасс-конференция; апрель, Лондон, IX Британский валторновый фестиваль (подзаголовок «Связи с Францией»); апрель, Вена, Международный симпозиум «Инструментальная программа для духовых»; май, Штутгарт (ФРГ), III Штутгартский трубный симпозиум; июнь, Шаривуа (Канада), III трубный симпозиум; июнь, Потсдам (США), XX ежегодный Международный валторновый съезд; июль, Брисбане (Австралия). Международный тромбовый симпозиум в рамках Международного конкурса тромбонистов; июль, Бел-Бенне (Швейцария), VI семинар-академия по специальностям: труба и тромбон, проводят Роже Дельмот и Мишель Бекью; июль, Бел-Бенне (Швейцария), Оркестровые курсы по специальностям: валторна, труба и тромбон — Томас Мюллер, Генри Андельбрехт, Пауль Шлагмюллер; июль, Веймар (ГДР), валторновые курсы — Петер Дамм; июль, Келькраде (Ни-

дерланды), IV Международный симпозиум духовых оркестров в содружестве с Международным конкурсом; июль, Мюнхен (ФРГ), XXI Международный валторновый симпозиум; июль, Барч (Венгрия), Международный летний лагерь молодежных брасс-квинтетов; июль, Бад-Валси (ФРГ), Международные курсы валторнистов — Павел Баковски; август, Бад-Херсфельд (ФРГ), курсы «Музыка периода барокко», ансамбль и валторна — Арнолд Мел, труба — Фредерик Хелд; август, Аркашу (Франция), 6-е Международные тромбоновые курсы — Ги Дестанг; август, Иавия (Испания), курсы, труба — Тео Мертенс, валторна — Вицент Зарзо, тромбон и туба — Езус Хуан Ориола; сентябрь, Париж, Восемь курсов мастерства в рамках Международного конкурса трубачей имени Мариса Андре — Марис Андре, Адольф Херсет, Пьер Тибо, Артуро Сандоваль; октябрь, Хельсинки (Финляндия), II Скандинавский брасс-симпозиум; октябрь, Шлосс-Вейкершейм (ФРГ), 10-е трубные курсы — Вольфганг Хаас.

В декабре 1988 года в Московской консерватории состоялся Международный семинар, проведенный педагогами Штутгартской академии И. С. Баха (ФРГ). Среди приехавших музыкантов-духовиков были флейтистка Ренате Грайсс-Армин, гобоист Инго Горитцки, фаготист Гюнтер Пфиценмайер, трубач Эдвард Тарр. Задачей семинара являлась подготовка к исполнению «Рождественской оратории» И. С. Баха силами студентов-вокалистов, хора и оркестра. Общение с высококвалифицированными специалистами, опирающимися на установившиеся традиции, идущие из глубины веков, закономерности интерпретации музыки великого композитора, было необычайно интересно и познавательно. Впервые в нашей стране «Рождественская оратория» с успехом прозвучала в Большом зале консерватории под руководством ректора Штутгартской академии И. С. Баха Хельмута Риллинга.

Данный обзор состояния современного зарубежного исполнительства показывает, что в целом искусство игры на духовых инструментах находится на 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 пластинок с записями выдающихся артистов. Улучшаются конструкции самих инструментов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги рассмотренного нами длительного исторического 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, шалмеи, 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, вставшая на профессиональную основу, неразрывно связана 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 фундамент симфонического оркестра, классический образец которого сформировался к концу XVIII столетия. Из эпохи средневековья пришли в оркестр, не претерпев существенных конструктивных изме-

нений, 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.

В конце 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. Жолливе, А. Русселя, А. Томази, Э. Боззэ и других. Популярностью у исполнителей и слушателей пользуется творчество чешских и словацких 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, создавших значительные произведения для духовых инструментов, следует назвать Дж. Энеску, Белу Бартока, К. Нильсена, М. Спикаса, Б. Бриттена, С. Барбера, А. Копленда, У. Пистона, Л. Бернстайна, К. Кеннана, Э. Вилу 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 требуется глубокое знание музыки, точная и высокохудожественная передача образного строя исполняемого произведения, проникновение 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 эмоционально-образного 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 70-е годы как новая отрасль 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 музыковедении, 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, что 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 огром-

ный интерес. Ряд методических положений, выдвинутых 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 профессора А. В. Володин и А. Г. Семенов, долгие годы преподававшие в консерватории, а также А. Л. Штарк, 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-корнетистом, 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 преемственности

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 исторического развития искусства и культуры.

СОДЕРЖАНИЕ

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 (V—XIV)	9
Глава 3. Духовое инструментальное искусство эпохи Возрождения	11
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	28
Глава 3. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре XVIII века	46
Глава 4. Духовые инструменты в творчестве венских классиков	57
Раздел III. Искусство игры на духовых инструментах в Западной Европе в XIX и начале XX века	92
Глава 1. Духовые инструменты в творчестве композиторов-романтиков	92
Глава 2. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX — начала XX века	113
Глава 3. Исполнительское искусство и педагогика	126
Глава 4. Совершенствование конструкций духовых инструментов и появление новых их видов	138
Раздел IV. Современная зарубежная литература для духовых инструментов и исполнительские школы	148
Заключение	202

Учебное пособие

Юрий Алексеевич Усов

ИСТОРИЯ

ЗАРУБЕЖНОГО

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

НА ДУХОВЫХ

ИНСТРУМЕНТАХ

Второе издание,
дополненное

Редактор Т.Ершова.

Художник Н.Фролов.

Худож. редактор А.Головкина.

Техн. редактор Г.Заблоцкая.

Корректор Г.Федяева.

ИБ № 3787

Подписано в набор 10.02.88 г. Подписано в печать 30.03.89 г.
Формат 60х90 1/16. Бумага картографическая. Гарнитура
литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 13,0.
Усл. п. л. 13,0. Усл. кр.-отт. 13,0. Уч.-изд. л. 14,47.
Тираж 7 000 экз. Изд. № 14172 Зак. № 1468. Цена 75 к.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.