

Кларнет

Третий представитель семейства деревянных духовых инструментов - кларнет, принадлежит к числу наиболее молодых участников этого объединения. Он возник в Германии около 1700 года, когда Иохан-Кристоф Дэннэр усовершенствовал старинную французскую свирель *chalumeau*.

Эта старинная свирель, известная в глубокой древности в качестве «двойного кларнета», имела простой язычок. Ее родиной почитался Египет, откуда она, распространившись на Запад, получила ряд новых «местных» названий - в Италии *ciaramella*, во Франции *chalumeau*, а в Германии *schalmei*. Именно в Европе, вероятно к середине XVII столетия произошло уже разделение свирели на «свирели с простым язычком», получившие преимущественное наименование *chalumeau*, и «свирели с двойным язычком», - *schalmel*.

Таким образом, кларнет, в своем первобытном виде существовал с давних пор в качестве «народной дудочки» в очертании короткой, цилиндрической трубочки. Эти простые дудочки были известны или с бьющимся язычком, вырезанным из камыша, или с подвязанным к клюву отдельным язычком. Заслуга Дэннэра свелась, следовательно, к превращению старинной свирели - *chalumeau* в кларнет, который сначала строился из цельного куска дерева и обычно вытачивался из букса или самшита. Сверление этой старинной свирели было по преимуществу цилиндрическим, а самый инструмент заканчивался своеобразным «клювом», на косом срезе которого укреплялась тонкая камышовая пластинка или «язычок». Этот «язычок» в отличие от язычка свирели - *schalmei* был не двойным, а простым. Корпус «шалюмо» заканчивался прямым срезом, подобно флейтам с наконечником, и первые кларнеты в противоположность более поздним не имели еще раструба.

Эти старинные свирели были в большом ходу в оркестрах Франции вплоть до конца XVIII столетия и они обычно строились в виде целого семейства. Самая высокая по объему свирель-сопрано называлась «дискантом». Следующая, альтовая свирель была известна под именем «кварты» или *haute-contre*, а теноровая и басовая - под именем *taille* и *basse-taille*. Этот состав семейства свирелей в дальнейшем в точности был приложен к семейству кларнетов, которое составилось в то время из обыкновенного кларнета-сопрано, кларнета дамур, альт-кларнета, бассэт-хорна и бас-кларнета.

Теперь, естественно, возникает вопрос - откуда возникло самое название этого замечательного инструмента? Как уже известно, сверление кларнета было цилиндрическим. Это обстоятельство послужило основанием к тому, чтобы основной звукоряд кларнета охватывал не чистую октаву с ее двенадцатью хроматическими промежутками, а чистую дуодециму, заключающую в своем объеме девятнадцать хроматических ступеней. Другими словами, кларнет принадлежит не к «октавирующим» инструментам, а к «квинтирующим», и в этом отношении представляет собою

единственное исключение в семействе деревянных духовых. Вследствие такой акустической особенности в устройстве кларнета оказалось то, что основной его звукоряд в своем звучании резко отличается от того, который возникает, как перемещение основного при передувании. Но коль скоро основной звукоряд кларнета очень напоминает звучность старинной свирели - *chalumeau*, то в память этого обстоятельства за ним и удержали это старинное наименование. Напротив, ряд звуков, перемещенных дуодецимой выше, отличался удивительной резкостью и даже пронзительностью, и своей окраской очень напоминал звучность старинной трубы, называвшейся в то время *clairon* или *clarino*. Как известно, понятием *clarini* в смысле «светлые», «высокие» в узком значении слова определялись в прежнее время самые высокие трубы, а в более широком - вообще всякие трубы тогдашнего оркестра. К тому времени, - точнее к 1701 году, - новый инструмент был уже снабжен небольшим раструбом, вполне сходным с раструбом тогдашней трубы - *clarino*. Допуская вполне вероятную тождественность или просто сходственность в звучании трубы - *clarino* и новым духовым деревянным инструментом, надо думать, современники были так восхищены, а быть может и удивлены звучанием этого инструмента, что сразу присвоили ему наименование «маленькой трубы» или кларнета, где слово «кларнет» или итальянское *clarinetto* явилось уменьшительным от *clarino*. Так возник кларнет, который в будущем получил столь блистательное развитие и приобрел исключительную любовь музыкантов-исполнителей и, в особенности, композиторов.

Но прежде, чем перейти к дальнейшему, полезно здесь же задержаться на устройстве современного кларнета и объяснить то явление, о котором было упомянуто чуть выше. Дело в том, что в отличие от флейты и гобоя, при игре на кларнете воздух вдвигается не непосредственной струей воздуха, направленной в боковое отверстие, и не через узкую щель двойного язычка, а через «клюв» - особым образом устроенный мундштук. Во время игры кларнет держится подобно гобою или флейте с наконечником прямо раструбом вниз. На верхний конец его насажен, особым образом устроенный, «мундштук-клюв», который и принимает непосредственное участие в образовании звука. На верхнем конце этого мундштука сделан косой срез, к боковым краям отверстия которого плотно приложена кольцевым винтом замыкающая его тонкая и очень гибкая тростниковая пластинка. Это устройство мундштука, - откуда, собственно, и произошло его название, - своим внешним видом действительно напоминает «клюв», который во время игры берется играющим в рот и легко прикладывается к нижней губе и зубам. Когда кларнетист во время игры начинает дуть, то струя воздуха, стремясь найти выход, отгибает тростниковую пластинку - «язычок» чуть-чуть в сторону и таким образом пробивает себе путь в трубку инструмента. Но вследствие своей податливости и упругости «язычок» - пластинка тотчас же отскакивает назад и, занимая исходное положение, закрывает отверстие с тем, чтобы в следующее мгновение снова отойти от него и повторить то движение, которое только что имело место. Такие колебания «язычка» повторяются бесчисленное количество раз в секунду, и благодаря ему заключенный в трубке столб воздуха, претерпевая последовательные толчки, приходит в надлежащее колебание. При этом возникает взаимное противодействие между «вибрирующим» столбом воздуха и колеблющимся язычком, которые оба издают свой собственный звук. Но равномерно прерываемая действием язычка вдвигаемая струя воздуха также колеблется и звучит, хотя по силе звука значительно уступает звучанию язычка и, особенно, столба воздуха. Перевес остается за колебаниями более сильного столба воздуха, заключенного в трубке инструмента, длина которой и определяет высоту звука. Тем не менее, тростниковый язычок и прерываемая им струя воздуха, лишённые силы произвести свой собственный звук, оказывают известное влияние на звучность инструмента, делая ее более звонкой, светлой и резкой. Эта резкость в окраске инструмента становится тем более острой, чем ближе звук

воздушного столба приближается к звуку язычка и вдуваемой струи. Именно это обстоятельство и определяет причину того, что кларнет по характеру своего звучания больше походит на звук трубы, чем флейты, и в семье деревянных духовых инструментов оказывается звеном, связывающим гобой с флейтами. Из сказанного с несомненной ясностью вытекает, что кларнет является инструментом, богатым «высокими призвуками» или обертонами, сообщающими ему блеск. Этот последний, в свою очередь, проистекает от соответствующих колебаний язычка и вдуваемой струи воздуха. Но не только эти два качества определяют в полной мере «окраску» кларнета. Его сверление имеет строго цилиндрическое сечение и расширяется лишь к концу, когда переходит в раструб. Благодаря этому свойству, все четные гармонические тоны, хотя и не выпадают полностью, как это иной раз утверждают, но оказываются, особенно в низкой части звукоряда, чрезмерно слабыми, а потому и не слышными. Как следствие такого явления, вся низкая дуодецима приобретает некоторую «пустоту» звучания, тогда как следующий ряд, возникающий при передувании, оказывается наделенным полнотой и блеском, а самые верхние ступени звукоряда звучат резко, пронзительно и даже не очень приятно. Вследствие же особых условий передувания - не «октавирования», а «квинтирования», - в устройстве кларнета возникает одно весьма важное обстоятельство. Как известно, все «октавирующие инструменты» должны в своей основе иметь лишь столько отверстий, сколько требуется их для восполнения промежутка октавы. На кларнете, как «инструменте квинтирующем», приходится заполнить чистую дуодециму, что, естественно, порождает более сложное расположение дырочек и клапанов и создает более трудную «пальцевую хватку». Именно по этой причине на заре истории механического развития кларнета к нему пришлось применить то средство, о котором было уже сказано в свое время. Дабы вполне освободить исполнителя от всех «аппликатурных» затруднений при пользовании строями с большим количеством знаков при ключе простейшим выходом из положения оказалось создание кларнетов в разных строях или размерах, соответствовавших заданной высоте основного тона. Таким образом, каждый строй кларнета отличался от своего соседнего на один полутон и был, следовательно, больше «родового инструмента» на соответствующую величину понижения. Отсюда ясно, что кларнет в До, как родовой инструмент, был наименьшим в семье «обыкновенных» кларнетов или кларнетов-сопрано, а все последующие - в Си, Си-бемоль и Ля - соответственно большими. Их стали называть «транспонирующими», и их устройство в точности совпадало с кларнетом в До. Другими словами, исполнитель имел дело только с механикой кларнета и, ничуть не заботясь о действительной высоте звука, всегда имел под пальцами одно и то же расположение дырочек и клапанов. Это важное обстоятельство исключало необходимость пользоваться сложными тональностями, и кларнет при всех обстоятельствах мог всегда оказаться в простейших условиях. Дело сводилось лишь к перемене инструмента.

Но в действительности дело было не так просто и «слава» кларнета пришла далеко не сразу. У первых кларнетов разница в звучании его «регистров» - *chalmereau* и *clairon*, была настолько разительной, что мастера, прежде всего, направили все свои усилия к устранению многочисленных технических неудобств и одновременно пытались освободить кларнет от только что помянутого досадного изъяна. Этому последнему обстоятельству сильно способствовало введение клапанов, и, по мере их увеличения, кларнет начинал звучать ровнее и мягче. Таким образом, вместе с совершенствованием устройства кларнета улучшалось и качество его звучания, и, наконец, когда количество клапанов достигло тринадцати, старый кларнет зазвучал вполне удовлетворительно. Между тем, не надо думать, что это развитие в устройстве инструмента шло быстро. Напротив, оно продвигалось настолько медленно, что история кларнета сохранила в

памяти имена всех, кто так или иначе потрудился над его усовершенствованием, и на первых порах не было ни одного инструмента, который бы в точности соответствовал таковому же, построенному одним и тем же мастером.

Тем не менее, кларнет, созданный Дэннэром, очень медленно распространялся по Европе. По всей вероятности раньше всего он появился в Бельгии. Геварт указывает на одну партитуру, сочиненную в 1720 году, в которой автор воспользовался только что появившимся к тому времени кларнетом. Во Франции кларнет впервые был использован Рамо в опере *Acanthe et Séphise*, поставленной в Париже в 1751 году, а несколькими годами позже - в 1755 году, - в качестве добавочных или удваивающих гобой инструментов ими пользовались уже при исполнении симфоний Яна-Вацлава-Антонина Стамица в *Concerts spirituels*.

С той поры инструмент этот начал появляться в оркестре все чаще и чаще, и Глюк, посетивший к тому времени Париж, впервые познакомился с ним именно во Франции. Точно также поступил и Моцарт. Он ввел кларнеты в оркестр той симфонии, которую сочинил в Париже и исполнил там же в 1778 году. Но кларнет обязательным участником оркестра стал лишь с начала XIX столетия, хотя в хорах военной музыки он был принят уже в середине XVIII столетия, где служил связующим звеном между гобоями и фаготами. Если же не считать некоторых добавочных усовершенствований в механике кларнета, появившихся в самое последнее время, и системы Бема, введенной во второй половине XIX века, то история развития кларнета на этом в основном закончилась. Сейчас уже кларнет представляет собою великолепный инструмент, располагающий огромным объемом в четыре неполных октавы и одаренный удивительными техническими и художественно-виртуозными качествами.

Но, чтобы с большей полнотой исчерпать первые шаги кларнета в современном ему оркестре, уместно напомнить, что четыре строя кларнета, действовавшие в то время, вскоре подверглись существенному преобразованию. Прежде всего, и очень скоро, исчез кларнет в Си-бекар, которым кажется только дважды успел воспользоваться Моцарт - в хоре и арии Идоменэя и в одной арии *Così fan tutte*, - когда общая оркестровая тональность требовала четырех диезов при ключе. Затем подвергся гонению кларнет в До. Он был слишком резок и криклив, и пока кларнетом пользовались вместо гобоя, а не наряду с ним, с этим качеством его мирились почти на всем протяжении XVIII века. С тех же пор, когда кларнетом стали пользоваться вместе с гобоем, и в кларнете увидели соединительное звено между флейтами и гобоями, тогда резкость кларнета в До показалась недостаточно уместной. Поэтому, в начале XIX столетия, музыканты и мастера обратили свои взоры на две оставшиеся разновидности - кларнеты в Си-бемоль и Ля, звучавшие значительно мягче, выразительнее и красивее, и все дальнейшие механические усовершенствования имели в виду уже только эти два строя, а кларнет в До был быстро оставлен и забыт. Некоторым толчком в этом направлении послужило также и то обстоятельство, что исполнитель должен был неизменно располагать всеми тремя кларнетами - в До, Си-бемоль и Ля, и менять их в соответствии с требованиями данного произведения. Довольно прочно укоренившееся мнение, что музыкант оказывался обремененным тройной тяжестью ноши, утроенным размером ящика для переноски кларнетов, значительным увеличением расходов на приобретение инструментов и уход за ними, не имело, конечно, решающего значения. Значительно более существенным оказывалось неудобство в пользовании тремя разными инструментами во время исполнения. В этом случае приходилось не один раз мириться с существенной неприятностью, припавшей от необходимости играть на небогетом инструменте,

строй которого всегда оказывался значительно ниже требуемого. Но в еще большей степени в судьбе кларнета в До имело то обстоятельство, что новейшие усовершенствования кларнета в Си-бемоль и Ля исключили надобность в каждом отдельном случае считаться с «аппликатурными» особенностями исполняемой партии и свели вопрос перемены инструмента только к его окраске. Впрочем, такое решение задачи к началу XX века выродилось в другую крайность, когда исполнитель, отказываясь от перемены инструмента, предпочитал пользоваться вообще только кларнетом в Си-бемоль, забывая или, вернее, не замечая достоинств кларнета в Ля. Однако, забегая немного вперед, здесь же полезно заметить, что в иных случаях авторы, руководствуясь своим личным вкусом, не всегда в должной мере оценивают преимущества того или иного строя. Блестящим подтверждением только что сказанному может послужить

чудесное solo кларнета в «дивертисменте» третьего действия Спящей красавицы. Как известно, Чайковский предназначил свое solo для кларнета в Ля. Именно на этом инструменте оно оказывается не очень сподручным в отношении «пальцевой хватки» и звучит слишком мягко и изысканно, что не совсем вяжется с той яркостью, которая требуется таким тонким и нарядным «Танцем Голубой птицы». Исполнители, по примеру солиста оркестра Большого театра Ф.О. Николаевского, нарушили предписанное Чайковским и перевели это solo в строй Си-бемоль, получив несравненную выгоду не только в техническом отношении, но и в качестве звучания. Теперь на кларнете в Си-бемоль оно приобрело ту звонкость и искристость, которая, несомненно, больше отвечает тонченному содержанию всего танца.

Наконец, в самое последнее время попытались применить все новейшие механические усовершенствования кларнетов в Си-бемоль и Ля, к кларнету в До и тем самым возродить его в современном оркестре. Оказалось, что при таком решении задачи кларнет в До, когда-то резкий и в меру грубый, обрел такие качества, которыми не имело уже смысла пренебрегать. Честь возрождения этого инструмента принадлежит Рихарду Штраусу, а его светлый, яркий и немного открытый звук в руках новейших композиторов может сослужить им свою службу. Как известно, он воспользовался им в Кавалере Роз, чтобы придать музыке подходящий к случаю оттенок некоторой крикливости и нарочитости звучания. Само собою разумеется, такое толкование кларнета в До является крайностью, но, очевидно, не далек тот день, когда композиторы оценят этот инструмент по достоинству и пожелают иметь его в качестве третьей звуковой окраски семейства кларнетов.

Объем современного кларнета охватывает звукоряд в три с половиной октавы - от ми малой до ля третьей, со всеми диатоническими и хроматическими промежуточными ступенями.

Ноты для кларнета пишутся только в ключе Sol и даже единственный случай изложения его в ключе Fa, должно признать более чем досадной оплошностью.

В зависимости от строя все ступени звукоряда звучат ниже. Следовательно, кларнет в Си-бемоль звучит большой секундой ниже написанного, а кларнет в Ля - малой терцией ниже написанного, и только кларнет в Да звучит так, как пишется.

Только что указанный объем кларнета в действительности оказывается далеко не окончательным. Долгое время считали, что самые высокие ступени звукоряда доступны некоторым исполнителям-виртуозам, тогда как большинство кларнетистов почитает их

для себя непреодолимыми. В современных условиях это опасение представляется уже недостаточно убедительным.

Верно, что все звуки, расположенные выше указанного ля третьей октавы, по мере своего продвижения вверх становятся значительно труднее и резче. Тем не менее, для подавляющего большинства кларнетистов две крайние ступени соль-диез и ля - вполне доступные в оркестре, звучат несколько шероховато только в *piano*. В *forte* и при большом *tutti* оркестра с этим недостатком можно уже смело не считаться. Что же касается трех последних ступеней - си-бемоль, си-бикар и до четвертой октавы, то все современные исполнители полагают их не только вполне пригодными в оркестре, но и обязательными для всякого кларнетиста, удовлетворительно владеющего своим инструментом.

Само собою разумеется, в *piano* все эти звуки становятся опасными, а в *forte*-более резкими и крикливыми.

Все, что лежит за пределами указанного до четвертой октавы должно признать неисполнимым даже в том случае, если какой-нибудь отдельный исполнитель оказывается в состоянии их извлечь. Все звуки, расположенные в пределах четвертой октавы по письму, звучат на кларнете настолько резко и неприятно, что с ними уже нельзя считаться ни как с удовлетворительными, ни, тем более, как с художественно ценными. Что же касается нижней границы кларнета, то в двадцатых годах XX столетия прошел слух об изобретении кларнета с нижним ми-бемоль по письму. Этот кларнет был построен известной в свое время инструментальной фабрикой «Эдуард Круспэ» и на первых порах встретил ряд подражаний, выполненных другими мастерами. Он имел на несколько удлиненном раструбе дополнительную дырочку с клапаном, ножка которого частично прикрывала клапан ми-бикар, предназначенный для мизинца правой руки внизу. Благодаря такому сближению обоих клапанов, исполнитель часто задевал его весьма не кстати и это обстоятельство в основном послужило первым поводом к отказу от нового инструмента. Напротив, другая передача, долженствовавшая устранить указанный недостаток, приводилась в действие большим пальцем той же правой руки и, находясь под кларнетной подставкой, вынуждала исполнителя опираться раструбом инструмента о колено. В конечном итоге, качество этой новой ступени оказалось сомнительным и дурно повлиявшим на общее звучание инструмента, а самое нововведение не получило никакого признания в среде исполнителей и было быстро и прочно забыто. Попытка же ввести во всеобщее употребление кларнет *дамур* в Соль, построенный и искусственно прославленный Хэккелем, так же успеха не имела. Музыканты не сочли нужным к нему даже присмотреться и он, не удостоенный внимания, так и остался в полном забвении.

Как уже известно, кларнет в До, широко применявшийся музыкантами начала XIX столетия, в более позднее время подвергся на долгие годы крайней немилости, заставившей его совершенно исчезнуть из оркестра. Музыканты прошлого очень ценили именно эту разновидность кларнета и прибегали к ее услугам в тех случаях, когда хотели подчеркнуть свежесть и ясность звучания. Этот инструмент можно встретить не только в произведениях великих симфонистов, но и в оперно-драматических сочинениях таких композиторов, как Этьен Мэюль или Люи-Жозеф Эрольд, написавших для него не мало прославленных *solo*. Из русских композиторов кларнетом в До изредка пользовался только Глинка и некоторые его ближайшие современники. В новейшее время, когда к нему применили все достижения современного клапанного устройства и тем самым устранили его былые недостатки, он снова пытается проникнуть в оркестр. В сущности,

это кларнет блестящий в полном значении слова, огромное «драматическое сопрано», полное большой силы и выразительности.

Как было уже сказано, Рихард Штраус воспользовался им с большим размахом в Кавалере Роз.

Кларнет в си-бемоль в силу различных причин оказался инструментом особенно любимым исполнителями. Он обладает горячей, страстной, выразительной, яркой и блестяще-искрящейся звучностью. Его применение было долгое время неизбежным в «бемольных тональностях». Напротив, кларнет в Ля с его нежной, бархатистой звучностью, прибегался, главным образом, к тональностям «с диезами», и он с особенной охотой использовался композиторами в произведениях камерной музыки. В настоящее время это разграничение кларнетов на удобные и неудобные в значительной мере потеряло свой смысл. Огромное количество оперно-драматических произведений новейшего времени написано только для одних кларнетов в Ля, и появление в них кларнетов в Си-бемоль является уже своеобразной редкостью.

В современных условиях, когда уровень механического усовершенствования кларнета доведен уже до крайних пределов возможного, нет существенной необходимости слепо следовать именно такому положению, когда кларнет в Си-бемоль связывается с бемольными тональностями, а кларнет в Ля - с диезными. Бывают случаи, когда оказывается выгоднее в бемольной тональности воспользоваться кларнетом в Ля, а в диезной - кларнетом в Си-бемоль. Такая замена с исполнительской точки зрения не представляет уже затруднений и ею всегда следует пользоваться, если она может принести существенное облегчение самому кларнетисту или дать заметное преимущество в красоте звучания инструмента. Крайность, наблюдаемую среди некоторых исполнителей, играющих на кларнете в Си-бемоль вообще все, что предназначено для кларнета в Ля, следует жестоко преследовать, как явление безусловно вредное. Такое отношение к делу лишает оркестр существенного различия, которое заложено в природе самих инструментов, и не дело исполнителей менять замыслы автора особенно, когда они вполне разумны и обоснованны.

Другое дело, если автор плохо разбирается в особенностях инструмента и не знает всех тонкостей его «повадок» - тогда исполнитель должен обратить его внимание на возможное облегчение, а, следовательно, и на улучшение написанного.

Случаев, при которых может возникнуть подобное несоответствие, три. Во-первых, если требуется большая выразительность, теплота и мягкость звука или, наоборот, - его большая свежесть, острота и яркость особенно «на верхах», - предпочтительнее прибегнуть к замене одного кларнета другим.

Во-вторых, если модуляционный план таков, что он вызывает непомерные трудности для исполнителя и легче на кларнете другого строя, - следует всегда предпочесть замену одного инструмента другим.

Наконец, в третьем и наиболее обычном случае, перемена инструмента производится или, наоборот, - не производится при переходе всего оркестра в новую тональность. Если этот новый строй утверждается на значительный промежуток времени и неизбежно требует смены инструмента, бывает выгоднее «подготовить» эту перемену заранее. Поэтому, при наличии большого количества пауз, вполне уместно изменить строй инструмента,

пожертвовав для этой цели несколькими тактами не соответствующей его природе тональности. Обратное явление может иметь место тогда, когда смена общей тональности оказывается мимолетной и быстро проходящей. В этом случае нет никакого смысла обременять исполнителя переменой инструментов и большим количеством знаков при ключе. Опытные авторы заменяют их тогда случайными «проходящими» знаками, выставленными около каждой видоизмененной ноты.

Как правило, строй кларнета указывается при начале каждого нового и вполне самостоятельного музыкального отрывка. При этом можно довольно скоро переходить от одного строя к другому, но при обозначении такой перемены необходимо представлять кларнетисту время осуществить ее. Время в данном случае необходимо только для того, чтобы исполнитель, взяв новый инструмент, успел его немного обогреть. Такая предосторожность необходима для сохранения чистоты строя, поскольку уже известно, что необогретый инструмент звучит всегда ниже нагретого. Для подобной перемены вполне достаточно предоставить исполнителю четыре-пять тактов в весьма умеренном движении.

Что же касается правописания, то при очень сложной оркестровой партии часто бывает предпочтительнее заменить знаки энгармонически, если они способны облегчить восприятие написанного. Напротив, при простом изложении голоса не следует его обременять случайными знаками, если они без ущерба могут быть вынесены в ключевое обозначение.

В тех случаях, когда автору необходимо воспользоваться отсутствующим на кларнете в си-бемоль звуком до-диез или ре-бемоль малой октавы, он должен обратиться к кларнету в Ля, избрав при этом наименее сложную запись, или согласиться на одновременное сочетание двух кларнетов разных строев. Но не только это условие ведет к необходимости использовать оба строя в одновременном или последовательном звучании. Чаще всего, такая необходимость возникает при желании противопоставить друг другу звуковую окраску обоих голосов. Именно так нередко поступали некоторые русские композиторы, - Римский-Корсаков, Лядов, Скрябин и другие.

Если же автор допустил по каким-либо причинам оплошность и изложил партию кларнета так, что ее легче воспроизвести на инструменте другого строя, то он должен считаться с возможностью услышать ее в ином преломлении. Обычно исполнители не задумываясь заменяют один кларнет другим и, получая значительное облегчение в исполнении, легко избегают опасных и неудобных мест.

Весь огромный звукоряд кларнета в качественном отношении может быть признан достаточно хорошим, но по своей окраске отдельные звуки его довольно сильно отличаются друг от друга. Эта особенность кларнета настолько заметна, что позволяет разделить всю последовательность его ступеней на четыре вполне обособленных «регистра», причем каждый музыкант обычно по-своему определяет эти границы. Не очень разборчивый в тонкостях звуковых возможностей кларнета «музыкальный дилетант» к решению такой задачи подходит значительно проще и видит в кларнете вообще только две окраски - одну «низкую» и другую «высокую». В действительности дело обстоит иначе. Низкий регистр кларнета охватывает низкую октаву - от ми до ми, и обладает сочной и закругленной, достаточно напряженной и немного драматичной звучностью. Не совсем понятно поэтому, почему Римский-Корсаков, в определении «области выразительной игры», отказался от самой низкой диатонической сексты.

Подлинная красота и драматичность звучания самых «низов» кларнета была впервые особенно остро подчеркнута Вебером в самом начале Волшебного стрелка и с еще большей силой - Чайковским в Пятой симфонии

Средний регистр кларнета определяется различно - иной раз в объеме децимы от фа до ля, иной раз в объеме септимы - от ре до до. Надо согласиться, что, по причине квинтирования, такое членение не очень удачно, так как именно эта особенность в природе кларнета вносит резкое различие в звучание *chalmereau* и *clairon*. Было бы вернее поэтому средний регистр определять всего лишь несколькими ступенями, лежащими на верхней грани низкого регистра и являющимися, в качестве переходных, наиболее уязвимыми ступенями звукоряда, звучащими не всегда ровно и устойчиво. Их желательно избегать только в качестве основы для мелодических построений или узоров, но во всех прочих случаях к ним можно относиться вполне равнодушно. В качестве «проходящих нот» ноты среднего регистра не представляют затруднений и в общем мелодическом потоке звучат вполне удовлетворительно.

С ними приходится только считаться в том случае, когда все построение «вертится» именно вокруг них или когда они оказываются оставленными «без всякого прикрытия». Напротив, когда мелодический узор кларнета поддержан октавой ниже или выше каким-нибудь другим деревянным духовым инструментом или удвоен струнными, тогда «переходные ноты» кларнета звучат вполне удовлетворительно и никакого опасения не вызывают. Итак, средний регистр охватывает объем чистой кварты - от фа до си-бемоль первой октавы, а звуки, наиболее «уязвимые» - соль-диез, ля и си-бемоль.

Высокий регистр резко отличается от низкого. Если низкий регистр, немного напоминая звуки низкого, грудного женского голоса, звучит глуховато, то высокий регистр наделен блеском звонкого сопрано. Он охватывает среднюю октаву и простирается от си-бемоль первой октавы до до - до-диез третьей. Одна или две соседних ступени вверху охватывают именно тот объем, которым композиторы особенно охотно пользуются в своих *solo*.

Высший регистр на кларнете наименее приятен. Он лишен обаяния высокого и низкого, он криклив и резок, и больше всего пригоден в большом оркестровом *tutti*, где автор преследует силу звука по преимуществу. Несколько более низких ступеней, как ре, ми-бемоль, ми-бемоль, фа, фа-диез и даже соль с большой пользой присоединяются иной раз к нотам высокого регистра, образуя с ним как бы одно целое. В этом случае их острота и звонкость сильно украшает *solo* кларнета, особенно, если автор не очень настаивает на нежном *piano* или *pianissimo*.

В противоположность сказанному, самые крайние звуки объема мало пригодны в оркестре и ими пользуются чрезвычайно редко. Они настолько резки и пронзительны, что утрачивают уже окраску «выразительного» звука и потому не могут служить для художественных целей. В произведениях великих мастеров кларнет использован чрезвычайно широко. Музыканты обычно не стремились ограничивать себя какими-нибудь определенными границами звукоряда и чаще сочетали в одно целое несколько смежных регистров. При таких условиях звучность кларнета, еще больше обогащаясь красотою, достигала предела музыкальной выразительности. Именно так нередко пользовались кларнетом русские классики - Чайковский и Римский-Корсаков.

После флейты кларнет, несомненно, наиболее подвижный инструмент семейства духовых. Его можно считать вполне «виртуозным» и ему доступны любые построения, основанные

на гаммах, диатонических и, особенно, хроматических, *agreggio*, построенных на любых трезвучиях, доминант-аккордах или малых и уменьшенных септаккордах, и даже скачках иной раз на достаточно значительные интервалы. В этом смысле кларнет положительно творит чудеса и его техника ничуть не отстает от флейты. Если же принять во внимание тональности, в которых кларнет чувствует себя особенно удобно, то композитор может требовать от кларнета, поистине, невероятных по сложности вещей. Однако, в сравнении с флейтой, кларнет не всегда обладает точно такой же легкостью и стремительностью исполнения. И это ощущение возникает вовсе не от того, что кларнет менее подвижен. Он столь же подвижен, как и флейта, до вследствие своего устройства, он только порождает впечатление некоторой скованности в движении. Не надо забывать, что кларнет принадлежит к «язычковым инструментам», не способным с безупречной легкостью и свободой пользоваться двойным ударом языка.

В обычных условиях в оркестре используются два кларнета. У старых мастеров один кларнет часто отделялся для исполнения *solo*, перекликающегося с голосом певца. Со времен Берлиоза и Вагнера в оркестре обычно пишется три партии кларнета, которые совместно с бас-кларнетом образуют достаточно яркое и обособленное ядро.

Русские классики, начиная с Глинки, пользуются двумя кларнетами, по преимуществу. Сам Глинка не всегда еще доверяет «верхам» кларнета и иногда, - правда, очень редко, - обходится вообще без него. Обычно же он обращается с ним, как с солистом и доверяет ему самые вдохновенные мелодии, искрящиеся во многих местах его несравненных партитур. С развитием «программной музыки» в оркестр вводился иной раз третий кларнет. Бас-кларнет, в качестве третьего голоса, чаще всего появлялся в оперно-балетных произведениях, а третий кларнет, как четвертый голос семейства, вошел в обиход с больших опер Римского-Корсакова. Глазунов в подавляющем большинстве своих симфонических произведений избрал «смешанное» строение деревянных духовых, и, предпочитая «троичность» в отношении флейт и кларнетов, достигал удивительной свежести и ясности звучания. Все новейшие композиторы, начиная со Скрябина, утвердили три кларнета в составе большого симфонического оркестра, как нечто вполне непреложное, но, строго говоря, автор бывает всегда свободен в окончательном установлении их количества. Тем не менее, склонность к увеличению именно кларнетов за счет некоторых других представителей «дерева» имеет глубокое основание - в этом должно усматривать стремление к ясной, яркой, свежей и даже гордой звучности.

Что касается военно-духового оркестра, то кларнеты принимали в нем участие чуть ли не с середины XVIII столетия. Их присутствие там связывается обычно со скрипками и альтами симфонического оркестра по той причине, что именно на долю кларнетов выпадает наиболее ответственная задача удержать в своих руках всю мелодико-виртуозную часть музыки. В более позднее время, когда в духовом оркестре утвердились флейты и саксофоны, а трубы и пистоны приобрели значение подлинно мелодических голосов, то и тогда кларнеты не утратили своего выдающегося значения. Они получили только еще более разнообразное и богатое истолкование и, соответственно с увеличением силы звучности оркестра вообще, преумножили количество голосов на каждую партию в отдельности. Духовой оркестр без кларнетов во многом утратил бы свой блеск и великолепие.