

## Корнет

Происхождение корнета так же, впрочем, как и трубы, - покрыто «мраком неизвестности». Есть все основания думать поэтому, что корнет явился некой разновидностью трубы и, следовательно, ведёт своё происхождение от «рожка»-cornet. Спустя некоторое время, когда более или менее точно определились обязанности корнета в обиходе, он был переименован в «сигнальный рожок»-clairon, и под таким названием существовал долгое время в качестве чрезвычайно бедного «натурального рожка» в пехотных частях чуть ли не всех армий мира. В дальнейшем, когда возникла крайняя необходимость обогатить этот убогий инструмент в части, касающейся его звукоряда, придумали клапаны, которые, в количестве семи, и разместили на стенках инструмента. С этой поры «сигнальный рожок» стал называться bugle a clefs и в качестве «рожка с клапанами» не только один раз появился у Майербера в Роберте-Дьяволе, но и стал предметом различных изысканий, приведших, наконец, к применению пистонов.

Как известно, «идея клапанного механизма» применительно к медным духовым инструментам впервые зародилась в России, во второй половине XVIII века, когда в 1760 году императорский придворный музыкант Кельбэль впервые применил клапанное устройство к натуральной валторне. В силу весьма странных убеждений, Кельбэль долгое время держал своё изобретение в тайне и, неутомимо обучаясь вместе со своим зятем на своём новом инструменте, названном им «валторной с аморным звуком», выступил в одном из придворных концертов, где и заслужил одобрение Екатерины II и всех присутствовавших на вечере знатных слушателей. Поэтому, глубоко несправедливо замалчивать имя первого изобретателя валторны с клапанами и называть в качестве такового венского трубача Вайдингера, применившего в 1801 году четыре, пять и шесть клапанов к трубе, или Джозэфа Хэллидэя из Дублина, прибавившего в 1810 году к трубе «пять клапанов, которые, будучи использованными исполнителем наряду с пятью основными звуками, дают возможность воспроизвести, по его словам, двадцать пять отдельных ступеней, расположенных в правильной последовательности».

Но тем не менее, оказалось так, что наибольшим вниманием композиторов, по крайней мере во Франции, пользовался рожок или бюгельхорн с клапанами. Он отличался грубой звучностью, лишённой всякого блеска и надлежащей точности в извлечении звука. Связная игра на нём была почти невозможна, а окраска звука резко менялась, как только в действие вводился какой-нибудь клапан. Тем не менее, в руках опытного музыканта, он, по свидетельству современников, выказывал удивительные качества, особенно в певучих мелодических построениях достаточной протяжённости. В оркестре он промелькнул с чрезвычайной стремительностью, не успев даже толком высказаться, о чём, кстати сказать, долго сожалели. Бюгельхорн с клапанами, несмотря на всю свою убогость и неотёсанность, обладал такими качествами, какими не располагал ни один другой представитель медных духовых инструментов. Занимая место где-то в промежутке между

валторной и трубой, бюгельхорн с клапанами ближе всего походил на старинные cornetti или «цинки», и мог бы явиться подлинным «сопрано» для семейства тромбонов.

Трудно сейчас определить причины столь пренебрежительного отношения к этому весьма характерному и своеобразному голосу оркестра, но можно только предположить, что применённый к тому времени «вентильный механизм» вообще затмил всё, что было устарелым или недостаточно совершенным. Майербэр, как было уже сказано, однажды воспользовался этим инструментом в оркестре и благодаря его удивительной звучности, достиг блестящих успехов. В этом ему не могли даже отказать его самые яркие противники и самые рьяные клеветники, вынужденные признать удивительную способность Майербэра чувствовать «оркестровую краску» и быть всегда на высоте в выборе - тонких и впечатляющих оркестровых звучностей. В пятом действии Робэрта-Дьявола, Майербэр превращал бюгельхорны с клапанами в замогильный голос, помещая исполнителей вне оркестра. Дабы звук их действительно доносился издалека и производил впечатление слышимого как будто из-под земли, бюгельхорны с клапанами помещали под суфлёрской будкой. В настоящее время, этот замечательный образец остаётся только на бумаге, так как при исполнении оперы в театре, бюгельхорны с клапанами всегда заменяют обыкновенными корнетами с пистонами и оставляют звучать, вопреки пожеланию автора, в самом оркестре.

Итак, возвращаясь к истории корнета, можно ещё раз только повторить, что его деятельность в оркестре была настолько тесно переплетена с деятельностью трубы, что положительно нет возможности разделить их более или менее ясно. Достаточно только сказать, что дело в этом отношении зашло в своё время так далеко, что право собственности на древний рожок-кэрэн оспаривалось многими древнейшими народами Средиземноморского Востока. Но так или иначе, современный корнет, к которому в начале XIX века приладили вентили, ведёт своё происхождение от старого «почтового рожка», ближайшего родича «сигнального рожка». У первых разновидностей корнета трубка была конусо-цилиндрической, причём цилиндрическое сечение её приходилось лишь на среднюю часть, тогда как обе оконечности - начало и конец, имели ярко выраженные конусы. Мензура корнета занимала срединное положение между собственно флюгельхорном и валторной и была уже первого, но шире второй. По этой причине звучность корнета, в сравнении с флюгельхорном, отличаясь значительной гибкостью, была более яркой и светлой, а в сравнении с валторной - менее сочной и благородной. Строились корнеты в различных строях, но чаще всего в Си-бемоль. В странах Южной Америки имеет значительное распространение корнет в До, а во Франции - корнет в La. Однако, старинные корнеты, ноты для которых писались октавой выше натуральной трубы, были известны во всех строях, заключённых в пределах квинты до - соль. Строи Ля-бемоль, Ля-бекар и Си-бемоль были добавлены в очень скором времени спустя.

Оставляя в стороне первенство изобретения вентилей вообще, история оркестровых инструментов приписывает преобразование корнета в корнет-а-пистон Сигизмунду Штёльцелю, инструмент которого был показан в Париже в 1830 году Дюфрэнном. В то время корнет располагал лишь двумя вентилями, но и тогда уже имел выдающийся успех не только среди посетителей балов и Елисейских полей, но и среди музыкантов в особенности. Спустя несколько месяцев к имевшимся уже двум вентилям был добавлен третий и с той поры началась «новая эра» в жизни корнета, которая с одной стороны привела его к громкой славе, а с другой - повергла развенчанным во прах...

Чем же объяснить такую странную судьбу этого инструмента? Всё дело свелось к «роковому стечению обстоятельств», сложившихся во Франции. При возникновении хроматических труб и при первых попытках ввести их в оркестр, нигде не оказывалось им такого настойчивого, упрямого и упорного сопротивления, как во Франции. Такое положение вещей продолжалось вплоть до второй половины XIX столетия и было вызвано чрезвычайно низким качеством старинных труб с вентилями. Старейшие системы вентиляей или пистонов в начале своего появления действительно сильно ухудшали звук медных инструментов, что с особенной тяжестью отзывалось именно на трубе. Мастера упорно искали выхода из создавшегося положения и именно в ту пору появлялось множество всевозможных разновидностей труб с вентилями и, главным образом, с помповым механизмом с тремя, четырьмя, пятью и шестью вентилями. Все эти новшества, однако, плохо сказывались на звуковых качествах трубы и сильно препятствовали её продвижению в оркестр. Более того, стремясь всемерно удовлетворить вполне отличным от корнета требованиям предъявляемым к трубе, они возникали в период наивысшего распространения корнета и тем самым невольно сами способствовали выдвиганию его на первое положение. Напротив, корнет воспринял это нововведение с чрезвычайной простотой и лёгкостью, и сразу значительно выиграл в глазах современников. Отсюда возникло желание не только сохранить для оркестра хроматический инструмент высокого объёма, но и приблизить его к качествам подлинной трубы. С этой минуты зародилось стремление сблизить оба инструмента с тем, чтобы корнет отошёл от своих первоначальных свойств и стал больше походить на трубу, от которой он, тем не менее, сильно отличался по существу. Только с установлением трёхвентильного механизма для трубы, она смогла более решительно заявить о себе и вступить, наконец, в борьбу за свои временно утраченные права. Но это единоборство началось значительно позднее, когда слава корнета достигла уже своего зенита.

Как уже известно из предыдущего, корнет, в качестве почтового или сигнального рожка, обладал достаточно широкой мензурой и в большей своей части имел коническое сечение. Кроме того, вследствие более значительной лёгкости в игре и технической подвижности корнета, а также вследствие большего благородства и блеска в звучности трубы, рано или поздно должно было произойти некоторое сближение обоих этих оркестровых голосов. Основанием для такого сближения была прямая необходимость, вызванная обстоятельствами времени, о которых уже упоминалось выше. Изменение, происшедшее в устройстве корнета, коснулось, прежде всего, сечения главной трубки, которое теперь стало цилиндрическим не в меньшей своей части, а в большей. В звучании такое отступление привело к уничтожению грани между корнетом и трубой, сделав их очень похожими друг на друга. В оркестровой деятельности обоих инструментов также произошло некоторое перемещение сил. Если доступ тогдашней хроматической трубе был вследствие её крайне посредственной звучности преграждён в оркестр, то её обязанности принял на себя корнет-а-пистон, который и водворился там в качестве второй пары труб. Именно этим обстоятельством можно объяснить и дальнейшее стремление мастеров всячески подражать подлинной трубе, дабы сделать оба инструмента - натуральную трубу и хроматический корнет, - если и не совсем равноценными, то, по крайней мере, весьма близкими друг другу. Всё только что сказанное происходило во Франции, где корнету уделялось чрезмерное внимание, а его деятельность в оркестре стала в скором времени настолько опасной, что и в самой Франции возникло сильное противодействие дальнейшему засилию корнета. В скором времени началась решительная борьба за восстановление утраченных прав хроматической трубы и за её немедленное восстановление в оркестре. Тем не менее, только во Франции корнет-а-пистон достиг

вершины совершенства и, когда его успех значительно поблёк, он вновь вернулся в оркестр уже на правах солиста, достаточно к тому же редкого.

В очень многих других европейских странах корнет-а-пистон не допускался в симфонический оркестр. Его деятельность была ограничена духовым оркестром, где предпочитали его обыкновенную разновидность, входившую в семейство флюгельхорнов, известное во Франции под именем «семейства бюгельхорнов». Что же касается самого бюгельхорна, то он вошёл в тогдашний духовой оркестр из-за вполне законного желания любыми средствами обогатить военную музыку не только мощными в своём звучании, но и в меру подвижными голосами оркестра. В самое последнее пятидесятилетие корнет-а-пистон стал вновь привлекать внимание композиторов, оценивших его за блистательную техническую подвижность и немного резкий, открытый звук.

Лучшим представителем многочисленного семейства корнетов оказался корнет-а-пистон в Си-бемоль с добавочным устройством для Ля. Таким образом, в одном и том же инструменте объединилось всё лучшее, что было когда-либо дано корнетом вообще. Более низкие строи звучат вяло и довольно бесцветно и потому их забвение можно признать вполне заслуженным. Самые лучшие образцы корнет-а-пистона были разработаны, как уже сказано, во Франции, и за последнее время инструмент получил ещё новое усовершенствование, предложенное в Париже Сильвэном (Александром) Пети, предоставившим в распоряжение исполнителя ещё один звук вниз. Это фа-бекар малой октавы по письму звучит в действительности, как ми--бемоль на инструментах в Си-бемоль и как ре - на инструментах в Ля.

Обычный звукоряд современного корнета простирается от фа-диез малой октавы до до третьей по письму, и в точности совпадает с звукорядом хроматической трубы. Однако, в действительности, далеко не все ступени корнета равноценны. Нижняя кварта-фа-диез - си-бекар звучит довольно посредственно, а самая высокая большая терция - ля-бемоль - до, слишком напряжённо и сдавленно. Лучшим объемом корнета придется признать следовательно тот, который вполне соответствует объему его предка - от второго до шестого гармонического звука включительно.

В техническом отношении корнет-а-пистон вполне безупречен. Более того, ему доступны всевозможные построения виртуозного склада, изобилующие диатоническими и хроматическими гаммами, трелями, скачками, быстро повторяющимися нотами и любыми мелодическими оборотами, рассчитанными на техническую беглость и блеск. В этом отношении корнет-а-пистон может легко соперничать с трубой, с которой он имеет одинаковую по длине трубку и вполне сходное вентильное устройство. Присутствие большого количества витков делает звук его мягче, но он лишён свойственного трубе блеска и благородства. В сравнении же с деревянными духовыми инструментами он в какой-то мере подходит к возможностям кларнета, с устройством которого не имеет ничего общего. В своём роде это кларнет чисто-духового оркестра и в этом смысле корнет уступает кларнету только в богатстве красок и в чрезвычайно обширных границах объёма, столь счастливо выделяющих кларнет из числа всех медных и деревянных духовых инструментов. Но более опасного соперника корнет-а-пистон нашёл себе в лице саксофона, который во многом оставил уже далеко позади себя некогда «блиставший», и, казалось бы «недосягаемый» в своём совершенстве и великолепии инструмент. Наконец, корнет-а-пистон очень гибок в пении, при чём для него не имеет существенного значения - будет ли такое построение преисполнено ритмических тонкостей или оно будет изложено в широком, выдержанном *cantabile*.

Всем своим виртуозным блеском корнет-а-пистон, в основном, обязан своей деятельности в духовом оркестре. Здесь корнет-а-пистон блестит полным блеском, так как, поистине, является подлинным «баловнем» духовой музыки. Правда, художественный вес подобной музыки часто бывает не очень высоким, но технические качества корнета от этого, в конце концов, ничуть не страдают. Но оставляя в стороне все свойственные корнету звуковые качества, можно с уверенностью сказать, что именно выдающиеся успехи корнет-а-пистона в области чистой техники открыли ему доступ в оркестр оперы, балета и симфонии новейшего времени. Здесь он с честью подвизается со времён Майербэра во Франции и Даргомыжского в России, и изредка пленяет слух ещё и сейчас своей немного крикливой и в меру острой звучностью.

Теперь, прежде чем перейти к деятельности корнета в современной музыке, остаётся только сказать несколько слов о сурдине. Как ни странно, сурдина для корнета отнюдь не служит тем средством «искусственного» изменения звука, каким она оказывается для трубы. Она сделана точно таким же образом, имеет конусообразные очертания грифа, или просто конуса, точно так же прилегает к стенкам раструба, но, к сожалению, - не производит никакого впечатления. Она скорее мешает звучности корнета, не давая ему ничего сколько-нибудь ценного или достойного внимания. Из этих соображений будет справедливым сказать, что корнет-а-пистон сурдиной не пользуется совсем, а если и применяет её иной раз в piano, то только в целях общего единообразия. Впрочем, при создавшихся условиях, в каких корнет действует в современном симфоническом оркестре, жалеть об этом нечего.

Оставляя на минуту деятельность корнета, как солиста-виртуоза, следует, тем не менее, заметить, что ценность корнета в оркестре может быть определена также и его положением. Он легко оказывается превосходной серединой всей «меди» и прекрасным связующим звеном между трубами и тромбонами, да отчасти, пожалуй, и валторнами. Имея в виду подобное соотношение голосов, не раз пользовались корнетом такие композиторы, как Майербэр в «Марше» четвёртого действия Африканки, или Гуно в «Сцене в тюрьме» в пятом действии Фауста. Но совершенно замечательный случай встречается у Чайковского в самом начале его Франчески-де-Римини, где звучность пистонов придаёт всему содружеству «меди» что-то от «дантовой преисподней». Звучность этих страниц симфонической фантазии Чайковского ошеломляет щемящим скрежетом и леденящим кровь мертвенным холодом.

В середине прошлого столетия такие композиторы, как Майербэр, Берлиоз, Гуно и Бизе без малейшего колебания пользовались корнетами, оказывая им даже некоторое предпочтение перед трубами. В конце века, Лео Дэлиб возродил эту «традицию» и в своих знаменитых балетах Коппелия и Сильвия написал две партии корнетов и труб, чем очень освежил звучность «меди», придав ей блеск и остроту особенно в верхнем отрезке звукоряда. Из русских композиторов чрезвычайно удачно применил корнеты Даргомыжский, используя их в наиболее точном и правильном смысле, как «хроматическую добавку» к натуральным трубам. В этом смысле его Русалки являет достаточное количество превосходно изложенных и очень тонко продуманных образцов. Из более поздних русских композиторов-классиков только один Чайковский в должной мере оценил корнеты и часто писал для них две самостоятельные партии, что в сочетании с трубами давало четыре высоких голоса в объединении «меди». Именно такой состав медных инструментов встречается у него в Итальянском каприччио, Франческе-де-Римини, Манфрэде, Лебедином озере и в ряде других его произведений и в том числе - некоторых опер.

В заключение остаётся только сказать, что в партии корнета с пистонами с давних пор установился порядок писать его партию со знаками в ключе. Этот обычай возник, вероятно, в то время, когда корнет впервые появился в оркестре, где завоевал всеобщее признание. Очутившись сразу в руках любителей и не очень требовательных участников оперно-балетного оркестра, корнет охотно принял всё, что могло так или иначе способствовать его дальнейшему распространению. Простота и наглядность изложения, в известной мере, также способствовала этому обстоятельству, и ключевое обозначение в партиях корнета укоренилось настолько прочно, что отказаться от него не представилось уже возможным. В партитуре партия пистонов пишется либо над трубами, либо под ними, но в отличие от валторн и труб - всегда с ключевым обозначением, соответствующим избранному крону.

В этом смысле, начертание их партий вполне отвечает правилам, установленным в отношении кларнетов.

И ещё одно замечание. Из всего сказанного ранее, легко заключить, что в оркестре пользовались чаще всего двумя пистонами, когда смотрели на него как на родового сочлена объединения «меди», и одним, если он был призван выполнять обязанности солиста. Сен-Санс в опере Асканио отступил от этого правила и написал три партии для труб и три для корнетов. Однако, насколько известно, в оркестре шести исполнителей не было по той причине, что ещё с давних пор установился порядок не объединять корнеты с трубами в полном составе. Обычно они чередовались и когда выступали трубы, то пистоны безмолвствовали и *vice versa* - то есть наоборот. При таких условиях представлялась возможность сочетать в лице одного и того же исполнителя обе партии - трубы и пистона, и тем самым выигрывать не только в действительном количестве участников, но и в разнообразии звуковой окраски инструментов.

Несколько иначе поступали при наличии трёх самостоятельных партий. В этом случае один голос,- чаще всего первый,- всегда совмещал в себе две партии и действовал в зависимости от необходимости - то в качестве первой трубы, когда основная линия поручалась трубам, то - первого корнета, если пистонам приходилось завладеть положением. Третий голос исполнялся в таком случае либо вторым трубачом, когда действовали в основном корнеты, либо вторым корнетистом, когда на первое место выходили трубы. Словом, и в период совместного участия в оркестре труб и пистонов проявлялось уже стремление сократить количество исполнителей, когда условия допускали без ущерба для дела проводить в жизнь нечто подобное. Только в современных условиях, когда возникает потребность в одном или двух пистонах, никакие «совмещения» с трубами уже не допускаются. Известно, что разделение исполнителей на трубачей и корнетистов имеет другие, более глубокие основания и возникает обычно под давлением технических данных исполнителя. Музыкант с более легкой и развитой техникой чаще всего становится солистом-пистонистом, а исполнитель с более сочным, тяжёлым звуком и менее гибкой техникой обычно остаётся на положении трубача.