

Деревянные духовые инструменты

Вторым объединением современного симфонического оркестра, способным к большому разнообразию и богатству выражения, следует признать объединение деревянных духовых инструментов. Значение этих инструментов в современном оркестре бесспорно, и, обладая драгоценной способностью выдерживать звук, они имеют перед струнными даже некоторое преимущество. По мнению знатоков, для сохранения равновесия звучности в оркестре количество струнных инструментов должно относиться к числу деревянных духовых по крайней мере, как три или четыре к одному. Технические и художественные средства деревянных духовых не столь богаты, разнообразны и гибки.

Это относится, прежде всего, к их объему, который далеко не у всех представителей содружества превышает три полных октавы. Они не все могут свободно изменять степень силы звука и часто оказываются даже не в силах управлять качествами своих крайних ступеней внизу или самом верху звукоряда. Кроме того, при относительной силе звука, не все представители этого содружества обладают подлинным *piano* или надлежащим *forte*, и размах степеней силы звука, заключенный между этими понятиями, в сущности, весьма невелик и даже в меру условен. Лишенные полной свободы в изменении силы звука, деревянные духовые инструменты связаны также и с некоторыми особенностями в извлечении самого звука, на произведение которого требуется сравнительно больше времени, чем у смычковых.

В своих чисто технических качествах, обладая несомненными достоинствами, они также уступают струнным - относительно они менее подвижны и сложность поручаемых им построений менее замысловата. Даже в способе своего звукоизвлечения они существенно отличаются от смычковых. Если все смычковые инструменты в какой-то мере наделены способностью играть «многоголосно» и в этом смысле они полифоничны, то ни один деревянный духовой инструмент не в состоянии извлечь более одного звука одновременно, что дает право назвать их, в противоположность струнным, монофоничными.

Что же касается их художественно-выразительных средств и возможностей, то, отнюдь не стремясь их в чем-либо ущемить, придется признать за ними меньшие просторы. Даже при всем свойственном деревянным духовым инструментам разнообразии, ими нельзя пользоваться в таких же объемах, в каких это доступно смычковым инструментам. Во многом деревянные духовые инструменты сходны с человеческими голосами и, располагая свойственными им красотами, оказываются не в силах удержать внимание слушателя на достаточно большой отрезок времени. Они довольно скоро «изживают» себя, быстро «высказываются» и, следовательно, начинают утомлять и повторяться.

Таким образом, вся свойственная деревянным духовым инструментам выразительность, при всех своих безусловных качествах, ограничена во времени и менее возвышенна и

поэтична. Там, где струнные только еще начинают разворачиваться, деревянные духовые успевают уже вполне исчерпать себя. Отсюда проистекает большая трудность в умении пользоваться «деревом». Автор, пишущий для деревянных духовых инструментов, должен проявить большую долю чутья и вкуса, чтобы не впасть в однообразие или явное преувеличение, способное совершенно обесцветить его музыку. Это последнее свойство тем более примечательно, что каждый духовой инструмент в отдельности обладает весьма богатыми и разнообразными красками, которыми, казалось бы, можно пользоваться вполне непринужденно. Тем не менее, такая особенность в звучании одних деревянных духовых не только существует, но и при всяком удобном случае дает о себе знать.

В дополнение ко всему только что сказанному следует добавить, что если деревянные духовые инструменты способны воспроизвести относительно плавное *crescendo* и *diminuendo*, то они лишены возможности давать сразу резкий, сильно ударяемый звук с оттенком *fortissimo* или *sforzando*. В действительности, их *fortissimo* или *sforzando*, долженствующее быть мощным и насыщенным, звучит довольно мягко и как будто «в вату», и в сравнении со струнными, не говоря уже о медных, оказывается слишком вялым и иной раз даже вязким. При таких условиях получается простой «самообман», и автор, рассчитывая получить резкое вступление «деревя», оказывается пред лицом чуть ли не «пустого места» в звуковом отношении. Деревянные духовые инструменты, в каком бы они сочетании не были применены, никогда не создают ощущения подлинного *fortissimo* подобного тому, какое легко достигается струнными или медными.

Но стоит только подчеркнуть вступление «деревя» валторнами или трубами, или оттенить «сильные времена» их узора струнными, играющими *arco* или *pizzicato*, как вся вялость деревянных духовых мгновенно исчезает. Она приобретает тогда ту четкость и силу звука, о которой обычно так заботятся композиторы.

В настоящее время объединение деревянных духовых инструментов представлено шестью видами, отличающимися друг от друга не только чисто природными свойствами, но и присущими каждому из них качествами и особенностями. Художественные и технические средства всех этих инструментов были долгое время далеко не равноценными, но с введением всех новейших усовершенствований ими можно уже пользоваться почти на равных основаниях. В оркестре прошлого, которым композиторы пользовались до самого начала XIX столетия, деревянные духовые инструменты применялись в достаточно ограниченном количестве и не всегда равномерно. С началом развития художественных средств оркестра вообще сильно возросли возможности и духовых. С одной стороны значительно увеличилось их число, что, естественно, повлекло за собой увеличение состава струнного квинтета, а с другой - резко изменилось к лучшему их механическое оснащение и оборудование. Блистательное усовершенствование флейты, разработанное и в основном завершенное Тэобальдом Бемом, постепенно было применено и ко всем прочим представителям содружества, вплоть до фагота, а новейшие изыскания Адольфа Сакса породили совершенно новую разновидность, получившую в первой трети XX века невероятное распространение.

Но здесь же полезно заметить, что пора подлинного расцвета в жизни духовых инструментов вообще, а деревянных духовых в частности началась, в сущности, очень поздно. Если полное развитие смычковых инструментов завершилось вполне к началу XVIII столетия, то постепенное усовершенствование деревянных духовых инструментов целиком приходится на XIX век, когда требования музыкантов возросли настолько, что нельзя было уже противодействовать им. Собственно, никакого «злонамеренного»

противодействия в этом случае не было. Просто техническая мысль инструментальных мастеров не была еще подготовлена достаточно для того, чтобы разрешить труднейшие задачи, вставшие на пути механического и акустического развития «дерева». И это совершенствование, в сущности, далеко еще не завершилось и по сей день, но оно уже касается не основных сторон устройства инструмента, а лишь некоторых его частностей - какой-нибудь более удобной передачи для трели, новых «очков», «боченков» или отдельных клапанов, облегчающих те или иные технические построения музыкального рисунка. В основном все деревянные духовые инструменты могут быть признаны уже вполне совершенными, поскольку ни одно новейшее приспособление не может изменить основы, а действует лишь на одну какую-нибудь частность.

Итак, содружество деревянных духовых инструментов, как было уже сказано, состоит из шести более или менее обособленных видов. Все эти инструменты принадлежат к ширококоленчатым инструментам, то есть таким, в звукообразовании которых участвует ряд первых гармонических призвуков - от второго до пятого при октавировании и до девятого при квинтировании. Оба эти понятия - октавирование и квинтирование - являются отдельными видами простого передувания, когда путем усиления струи воздуха и некоторого сжатия язычка у «язычковых» инструментов получается последовательность частичных тонов от данного основного. У октавирующих этот ряд соответствует порядковой последовательности «частичных тонов», тогда как у квинтирующих - он располагается только в порядке нечетных гармонических призвуков.

Как известно, ко второму роду инструментов принадлежит только семейство кларнетов со всеми своими «родственниками» или «видовыми», а к первому - относятся все остальные - флейты, гобои, саксофоны, фаготы и сарюзофоны. Что же касается количества дырочек и клапанов, принятых теперь для данного инструмента, то знать их в подробностях нет никакого смысла, поскольку каждый мастер, каждая инструментальная фабрика, наконец, каждая система инструмента имеет их в том количестве, в каком это принято для данной разновидности. Каждый музыкант избирает себе обычно ту «систему» инструмента, которая ему представляется лучшей или с которой он больше знаком.

Бывали случаи, когда солисты оркестра, достигшие уже весьма преклонного возраста, все еще продолжали пользоваться той разновидностью инструмента, которая давно уже оставлена, как устаревшая и несовершенная. Иной раз музыкант, изучивший в совершенстве свой инструмент и пользующийся новейшей его разновидностью, закладывает пробками те дырочки и клапаны, которые находит лишними или лично для себя не очень удобными. В современных условиях знать надо по возможности все самое необходимое, а частности останутся на долю музыканта, связанного в своей повседневной работе со своим инструментом. Его дело предостеречь увлекающегося автора или направить его на более верный путь в том случае, когда такой автор потребует от него невыполнимого.

В нотной записи не все деревянные духовые инструменты пользуются единообразным письмом, когда ноты пишутся так же, как и звучат в действительности. Эти отступления в записи возникли в ходе развития и совершенствования того или иного инструмента, и в своем существовании имеют чрезвычайно глубокие корни, о которых сейчас можно и не вспоминать.

Этот прием «условной» записи, когда инструмент пишется на одной высоте или в одном строе, а читается в другом, носит название транспонирования. К «транспонирующим инструментам» не относятся, однако, те из них, у которых чтение на октаву вверх или

вниз принято, как средство облегчения только нотной записи. В самом деле, какой смысл пользоваться чрезмерным количеством добавочных линеек, когда можно согласиться писать ноты для данного инструмента выше или ниже их действительного звучания? В этом случае, никакого «транспонирования» не будет. Инструмент остается в пределах одной и той же тональности, сохраняет тождественные знаки при ключе и пишется на другой высоте только для облегчения его восприятия. Напротив, подлинно «транспонирующий инструмент» пишется не в той тональности, в которой читается и, вследствие этого имеет при ключе знаки, не совпадающие с общим ключевым обозначением. Среди деревянных духовых инструментов к «транспонирующим» относятся альтовые флейты, малый гобой, гобой дамур, английский рожок, все разновидности кларнетов и саксофоны. Сарюзифоны, за исключением контрабасового, в симфоническом оркестре не применяются, а потому о них и нет большой необходимости распространяться.

Этот довольно странный на первый взгляд обычай писать ноты не так, как они звучат в действительности, имеет весьма веские основания. В то время, когда некоторые деревянные духовые инструменты только еще создавались, их устройство было крайне несовершенным. Столь же убогими оказались и их музыкально-исполнительские средства, и в большинстве случаев они располагали либо весьма ограниченным объемом, либо не могли пользоваться всем кругом принятых в оркестре тональностей. В те отдаленные времена инструментальные мастера не были еще настолько хорошо осведомлены в тонкостях производства, чтобы иметь возможность преодолеть наилучшим образом те или иные препятствия. При таких условиях количество и расположение дырочек и клапанов на стенках инструмента всецело подчинялось естественному положению пальцев играющего. Поэтому в техническом отношении инструмент был способен вполне удовлетворительно воспроизвести лишь основную последовательность звуков, тогда как в остальном был подчинен тем особенностям, которые вытекали из условий, так называемой «вилочной хватки» или *doigtes fourchus*. Эта последняя, в свою очередь, не способствовала ни чистоте, ни точности звука, и в некоторых случаях, даже после применения простейших клапанов, оставляла ряд важнейших мелодических построений неисполнимыми.

Таким образом оказывалось, что данный инструмент оставался способным пользоваться только теми строями, ключевое обозначение которых не переходило за пределы двух или трех знаков. И до тех пор, пока требования композиторов мирились с подобными условиями, не было большой необходимости менять существующее положение вещей. Но с той минуты, когда требования оркестра возросли настолько, что деревянные духовые инструменты в их тогдашнем состоянии не могли уже удовлетворить их, возникла необходимость создать нечто новое. Самым естественным и простым решением задачи было изменение размеров инструмента при полном сохранении существовавшего расположения дырочек и клапанов. Этот своеобразный обычай в устройстве инструментов существовал, как известно, с незапамятных времен, и потому не было ничего удивительного в том, что мастера обратились именно к нему прежде, чем углубились в изучение новых путей. Изменяя размеры инструмента и сохраняя в неприкосновенности всю механическую сторону его устройства, сразу достигалось удовлетворение двух целей — инструмент начинал звучать в требуемой тональности, а исполнитель, не затрачивая никакого труда, получал в свое распоряжение все разновидности его. Другими словами, ноты для всех видовых инструментов данного семейства писались подобно родовому инструменту, и в своем внешнем начертании сохраняли полное единообразие, общее для всех представителей его. Самый же инструмент, в зависимости от заданного строя, звучал

ниже или выше родового инструмента, и чтобы согласовать его изложение с общим звучанием оркестра, его надо было записать соответственно выше или ниже.

Здесь полезно еще напомнить, что такой способ нотной записи принят только в угоду исполнителя, которому легче, в силу привычки и навыка, установить отношение между записанной нотой и соответствующим движением пальца, чем между нотой и ее новым значением. В данном случае, применен, так сказать, «условный рефлекс», который облегчает исполнителю овладение данной разновидностью инструмента. Из этих же соображений, в нотной записи сохранился скрипичный ключ там, где, казалось бы, здравый смысл предписывал пользоваться басовым. Как и в первом случае, и здесь удобство исполнителя было также поставлено во главу угла, чего, конечно, отнюдь не следует упускать из вида.

Проникнуть в тайны создавшегося положения чрезвычайно просто, если вспомнить, что родовой инструмент, принятый за основу, всегда писался в строе До-мажор. Это его начертание и есть единообразное письмо, принятое за основу и являющееся той исходной точкой, в отношении которой должны быть сделаны все дальнейшие расчеты. Отсюда теперь ясно, что установить «показатель транспонирования» или интервал, на величину которого следует прочесть данную запись, можно только в том случае, когда она будет соответствующим образом указана. Условились поэтому считать для всех без исключения транспонирующих инструментов исходной точкой ноту do первой октавы, а расстояние «интервала транспонирования» определять «показателем транспонирования».

Этот показатель транспонирования в точности соответствует именно тому интервалу на величину которого должно прочесть написанное, а его название, то есть ступень, на которую должно быть произведено транспонирование присваивается к наименованию инструмента. В подавляющем большинстве случаев, все «транспонирующие инструменты» современного оркестра читаются вниз. Те из них, которые имеют определение малый или по-итальянски - *piccolo* читаются вверх, а басовый или контрабасовый — на одну или две октавы вниз. Те же инструменты которым присвоено особое наименование, освобождены от дополнительного указания «интервала транспонирования», так как самое название инструмента уже в точности определяет его.

Все эти тонкости выявятся в дальнейшем, здесь же необходимо познать лишь основное. Насколько ниже будет звучать инструмент, настолько же выше должны быть записаны ноты и наоборот - насколько выше звучит инструмент, настолько же ниже он должен быть записан. Следовательно, если записи данного инструмента предпослан «показатель транспонирования» - в Si-бемоль, то это значит, что ноте do первой октавы по письму соответствует в действительном звучании звук si-бемоль -большой секундой ниже написанного. Меняя по собственному усмотрению «показатель транспонирования», нет ничего проще исчерпать весь ряд «транспонирующих инструментов» и убедиться с полной несомненностью в справедливости уже высказанного положения. Ясно, конечно, что «показатель транспонирования», верный в отношении ноты do, будет столь же верен и для всех прочих ступеней хроматической октавы, а соотношение знаков при ключе всегда будет оставаться в одной и той же зависимости.

Среди деревянных духовых инструментов современного оркестра «транспонирующих инструментов» сохранилось не так много. Но чтобы дать точный расчет величины транспонирования и разности в знаках, имеет смысл вспомнить и те инструменты, которые давно уже вышли из обихода и сейчас не употребляются. При изучении партитур

старинных мастеров, эти виды транспонирующих инструментов могут встретиться, и читающий партитуру должен знать, как их следует прочитать. Кстати, полезно напомнить, что при одном и том же показателе транспонирования, знаки при ключе сохранятся неизменными в любом наклонении данного транспонирования - вниз или вверх. Для того, чтобы раз и навсегда понять сущность ключевого обозначения в оркестре и у транспонирующего инструмента, нужно только произвести сложение или вычитание знаков и тем самым определить действительное положение вещей.

В некоторых случаях, когда модуляционный план или тональность таковы, что не очень удобно пользоваться ключевым обозначением, принято применять случайные знаки. Такой способ записи иной раз сильно облегчает чтение оркестровой партии и может применяться довольно широко. Обратный способ записи - без ключевого обозначения и только со случайными знаками при нотах, применяемый некоторыми композиторами, не достигает цели и особенно в простых по изложению партиях только мешает восприятию партии. Более того, для деревянных духовых инструментов не имеет большого смысла удерживать также и «абсолютную» грамотность нотной записи, и потому полезнее придерживаться наипростейшего начертания нот. По этой причине лучше не пользоваться двойными диезами, двойными бемолями и знаками повышения и понижения при некоторых ступенях гаммы. Безупречная точность правописания может легко превратиться в досадную помеху, так же как и сочетание двух различных наклонений в одной и той же партии, предназначенной для двух разных исполнителей.

Словом, чем проще и яснее будет изложена данная партия, тем легче она будет воспринята исполнителем и, следовательно, тем лучше будет воспроизведена в действительности. При этом следует воздерживаться и от всяких «нововведений», не принятых большинством музыкантов. Все лучшее, что есть в этом смысле, уже использовано с пользой для дела, а все «новшества», мало к тому же обоснованные, так и остаются обычно висеть в воздухе в качестве сомнительной попытки изменить к худшему более удобное, разумное и наглядное. Но об этом более подробно - в свое время.

Теперь остается только сказать, что решить задачу правильного отношения написанного к действительно звучащему, то есть установить – звучит ли данная запись ниже или выше, можно лишь после тщательного изучения каждого «транспонирующего» инструмента в отдельности. Углубляясь немного вперед, можно еще раз заметить, что в современном оркестре все «транспонирующие» деревянные духовые инструменты звучат только вниз, тогда как вверх звучат те из них, которым предпослано наименование «малый» - piccolo. В угоду единообразному письму чтение некоторых разновидностей низких транспонирующих инструментов превышает одну и даже две октавы, но это не очень осложняет дело, поскольку эти инструменты встречаются в оркестре чрезвычайно редко. Об инструментах, вышедших уже из употребления, будет сказано в дальнейшем.