

УДК 78.06

DOI: 10.26176/otmroo.2025.52.4.001

Валерий Владимирович Березин

berezin11@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и кафедры духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Valerij Vladimirovich Berezin

berezin11@yandex.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of History and Theory of Performing Arts and Woodwind Instruments Departments of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Духовые инструменты преромантического оркестра (по «Основному трактату обо всех духовых инструментах для композиторов» Отона Ванденброка)

Аннотация

В статье анализируются органологические аспекты оркестра позднего классицизма. Автор трактата приводит также краткие характеристики конструктивных разновидностей духовых инструментов данного периода. Среди множества моделей духовых инструментов, появившихся в конце XVIII века, в трактате описаны инструменты, остававшиеся в музыкальной практике на протяжении первой четверти XIX века.

Ключевые слова

Отон Ванденброк, оркестр XVIII века, духовые инструменты, история оркестровки

Для цитирования

Березин В. В. Духовые инструменты преромантического оркестра (по «Основному трактату обо всех духовых инструментах для композиторов» Отона Ванденброка) // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 4 (декабрь 2025). С. 1–15.
<https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.52.4.001>.

Wind instruments of the pre-romantic orchestra (based on Othon Vandebroek's "The main treatise on all wind instruments for composers")

Abstract

The article analyzes the organological aspects of the late classical orchestra. The author also provides brief descriptions of the structural variations of wind instruments of this period. Among the many wind instrument models that emerged in the late 18th century, the treatise describes those that remained in musical practice throughout the first quarter of the 19th century.

Keywords

Othon Vanderbroeck, 18th-century orchestra, brass instruments, orchestration history

For citation

Berezin, Valerij V. 2025. "Wind Instruments of the Pre-romantic Orchestra (Based on Othon Vandebroek's 'The Main Treatise on All Wind Instruments for Composers')." *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / Journal of the Music Theory Society* no. 4 (December): 1–15. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.52.4.001>.

В 1764 году выходит в свет «Опыт наставления тех, кто сочиняют для кларнета и валторны. С замечаниями и примерами для гармонии из 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов» Валентина Рёзера [18]. Кроме описания свойств валторны и кларнета автор приводит примеры соединения инструментов в ансамбле гармонической музыки (*musique d'harmonie*, *Harmoniemusik*) — парный состав духовых, широко представленный в музыке второй половины XVIII — начала XIX столетия. С этим небольшим трактатом, переведенным и откомментированным автором данной статьи, сейчас без труда можно ознакомиться [1, 15–27].

В 1772 году опубликован солидный трактат Луи Жозефа Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов с замечаниями о каждом из них и приложением нового проекта для облегчения существующего способа записи»¹ [15]. В этой достаточно обширной работе автор рассматривает все необходимые композиторам сведения о свойствах инструментов и особенностях их сочетаемости. Некоторые наиболее интересные с точки зрения истории оркестровки фрагменты были нами переведены и опубликованы [2, 1–15], [3, 74–85].

Наконец, в 1793 году был опубликован труд Отона Ванденброка под названием «Основной трактат обо всех духовых инструментах для композиторов» [20], освещающий тот интереснейший период, когда прежние инструменты входили в стихию романтического инструментализма: в музыку Великой французской революции. Вопреки техническому и акустическому несовершенству, они использовались как минимум до 1820-х годов, а в некоторых случаях и дольше, соседствуя с новыми типами и моделями. Это побуждает нас представить заинтересованному читателю особо значимую часть трактата Ванденброка².

«Основной трактат обо всех духовых инструментах для композиторов» О. Ванденброк посвятил близкому другу Родольфу, виднейшему валторнисту своего времени³.

¹ Слово *diapason* в современном французском языке означает «строй», «метроном». Однако контекст показывает, что автор имеет в виду звукоряд или диапазон в привычном (русском) значении слова. Здесь и далее, если не указано иное, перевод автора.

² Отон Жозеф Ванденброк (1758–1832) — валторнист и композитор; родился во Фландрии в городе Ипре. С юных лет он учился игре на скрипке и валторне, которая впоследствии стала его основным инструментом. Первым местом службы Ванденброка был Французский театр (Théâtre Français) Маастрихта, куда он поступил скрипачом в 1781 году. Здесь были поставлены его первые оперы «Терпис и Цефиза» (1782), «Новогодние праздники» (1783), и здесь, вероятно, он начал карьеру валторниста. Переехав в Париж, Ванденброк устроился валторнистом в театре Месье, и, наконец, в Опере (бывшей Королевской академии музыки) он прослужил с 1793 по 1816 год. С открытием Парижской консерватории в 1795 году музыканта пригласили на пост преподавателя, там он проработал до 1800 года. Будучи плодовитым композитором, Ванденброк написал двенадцать музыкально-сценических произведений, пять симфоний, концерты для валторны и для кларнета, ряд камерно-инструментальных сочинений с валторной [13, 300].

³ Родольф (Rodolphe, Rudolphe) Жан Жозеф (1730–1812) — выдающийся скрипач, валторнист, педагог, композитор. С 1798 по 1802 преподаватель сольфеджио в Парижской консерватории. Опубликовал учебник сольфеджио в 2-х частях, выдержавший более 30 изданий.

Неудивительно, что в большей части трактата речь идет о нюансах использования и трактовки валторны в оркестровых партитурах.

Несмотря на скромную востребованность данного труда в отечественном музыкознании, в 2014 году вышла статья А. В. Фурукина о натуральной валторне в трактате Ванденброка [9, 40–43], поэтому мы обратимся к прочим духовым инструментам, описанным в трактате, где «указаны также способы использования кларнетов, труб, тромбонов, литавр и иных духовых инструментов в их естественных тональностях» [20, 1].

Трактат невелик, всего 65 страниц, и невелики вошедшие в него заметки об инструментах. Первое, что нужно отметить, автор — не теоретик, не музыковед, но весьма активно сочиняющий композитор. В его труде немного органологических подробностей, он не пишет об устройстве инструментов, однако сосредоточивается на их возможностях в контексте оркестровой партитуры; их художественные характеристики точны, но кратки. Он — музыкант–практик, немало прослуживший в театральных оркестрах, исполняя как собственные оперы и симфонии, так и сочинения других композиторов. Кроме того, исходя из текста представляется, что он знал не только ведущие, но, возможно, и менее значимые, провинциальные оркестры. Можно предположить, что отсюда и проистекло его желание создать небольшой труд, разъясняющий молодым или неопытным композиторам основные свойства духовых инструментов и особенности их трактовки. Вероятно, ему не единожды приходилось сталкиваться с неловкостями и ошибками авторов, музыку которых доводилось исполнять. Местами его текст не отличается пунктуационной грамотностью и ясной структурой, напоминая спонтанную речь учителя, которому необходимо передать ученикам самое необходимое знание.

Автор не придерживается принятого в партитуре порядка и располагает свои очерки произвольно, начиная с раздела о кларнете.

Кларнет

«Кларнет — самый новый из духовых инструментов с наиболее обширным диапазоном и используется примерно как валторна. У кларнета также меняется корпус, он должен играть в до, фа и соль мажоре и в ля, соль, ми, до, ре и соль миноре. Минорные тональности легче, однако до минор достаточно трудна, фа минор еще труднее, потому что исполняемые звуки становятся глухими и с трудом извлекаются из инструмента.

Примечание: нужно избегать протяженных звуков на нотах первой октавы: до диэз, си бемоль, ми бемоль, ля бемоль, особенно до диэз; ми бемоль звучит лучше» [20, 44].

Диапазон кларнета по Ванденброку соответствует современному: е — е³ (высший регистр стали использовать лишь в XX веке) со всеми полутонами.

«Ле Февр⁴, известный большим талантом кларнетиста, нашел способ сделать до диэз внизу [в первой октаве] очень чистым, заказав специальный клапан для своего инструмента. Этот клапан служит также для извлечения соль диэз вверх и вниз. Это открытие было необходимо для усовершенствования инструмента» [20, 45].

Далее автор приводит нотные примеры с неудобными для исполнения последовательностями звуков, указывая пассажи, которых следует по возможности избегать, а именно: производимые клапанами [первой октавы] ля, соль диэз, си бемоль, си, а также [во второй октаве] до диэз и ре диэз. «В пассажах или гаммах это не столь трудно. Тональности

⁴ Ле Февр, Лефевр (Le Fevre, Lefevre, Lefebvre) Жан-Ксавье (1763–1829) — выдающийся кларнетист, профессор Парижской консерватории, композитор, автор шести концертов для кларнета и камерных сочинений.

до, фа и соль [мажор] удобные; тональность ре мажор уже затруднительна, ля мажор более трудна, ми-бемоль мажор еще более, как и ми мажор» [20, 46].

Кларнеты конца XVIII века все еще оставались несовершенными, имея обычно всего пять–шесть клапанов, исполнители подбирали так называемую «вилочную» [комбинированную] аппликатуру. Поэтому их не применяли в тональностях с большим числом знаков и транспонировали партию в удобную для игры на данном инструменте тональность. Таким образом, уже в 1770-е годы использовались кларнеты разного строя. По замечанию Франкёра, «Есть ноты, которые извлекаются только посредством плотно прилегающих клапанов, что делает их сложными и даже неисполнимыми, если их не играть медленно <...>. И чтобы избежать этого неудобства, которое вынудило бы отказаться от применения кларнетов в некоторых тональностях, используют несколько их разновидностей, а именно: in G (самый низкий, поэтому его называют большим кларнетом G), in A, in B, in H, in C, in D, in E и in F. Два последних очень маленькие и звучат очень резко, поэтому применимы только в громкой музыке» [15, 19].

Подобно Франкёру, Ванденброк написал большой раздел о транспозиции, приведем несколько фрагментов из него:

«В тональности до мажор кларнет играет как написано, так же и в тональностях фа и соль мажор, и вы указываете в начале Кларнет in C <...>⁵. В тональности ля мажор вы транспонируете партию кларнета двумя тонами выше, он будет играть в до [мажоре], и вы укажете Кларнет in A. В тональности ре мажор вы транспонируете на два тона вверх с бемолем при ключе и указываете Кларнет in A.

В тональности си-бемоль [мажор] вы транспонируете партию на тон выше и обозначаете Кларнет in B.

Тональность ми-бемоль [мажор] транспонируете на тон выше с одним бемолем при ключе и указываете Кларнет in B. <...>.

В тональности ми мажор нужно транспонировать на полтона выше, тогда кларнет ми будет играть в фа мажоре; в тональности си нужно транспонировать партию на полтона выше, тогда кларнет ми будет играть в до мажоре <...>.

В то же время большинство композиторов оставляют все бемоли и диезы при ключе, и потому музыканты должны знать все ключи для транспозиции. Многие наши музыканты бывают очень смущены необходимостью транспонировать, тогда как другие привыкли делать это с легкостью» [20, 47].

Ванденброк приводит двадцать один пример транспозиции кларнетов из сложных тональностей в простые. При этом лишь в трех случаях он обращается к кларнетам ми, мало распространенным, в тональностях ми мажор, си мажор и до-диез мажор, вероятно, потому что замена их другими вызвала бы большие сложности. В целом же можно констатировать, что автор ориентируется на те кларнеты, которые в результате технического и эстетического отбора станут основными представителями семейства в XIX веке, это инструменты строев C, A и B. Кларнеты строев G и H уйдут из практики⁶, а D, E и F переключаются в духовой оркестр⁷.

Однако кларнеты конца XVIII века все еще оставались несовершенными, и Ванденброк рекомендует: «Нужно избегать трех и четырех диезов у кларнета, и даже двух, если это трудно исполнить <...>. Также избегайте трех и четырех бемолей; используя другой кларнет всегда

⁵ Франкёр предлагает применять в подобных случаях кларнеты F и G.

⁶ Кларнет in G уже в XVIII веке иногда называли бассетгорном (наряду с классическим бассетгорном in F), в конце XIX столетия он получит наименование альтового кларнета.

⁷ Малый кларнет D и кларнет E, преобразованный в кларнет Es, в XIX веке займут место кларнетов пикколо.

можно играть в тональностях до, фа и соль мажор и ре, ля, соль минор, наиболее простых» [20, 51].

Отметим, что композиторы XIX века уже, как правило, не требовали от кларнетистов транспонирования партий, а писали их реальными, т. е. уже транспонированными. Упомянутый нами кларнетист Ж. Кс. Лефевр вместе с мастером Ж. Ж. Буманом добавили к инструменту несколько клапанов, улучшивших звучание нижнего регистра и качество исполнения трелей. Но кардинально новая модель появилась лишь в 1812 году, когда виртуоз И. Мюллер⁸ предложил модель тринадцатиклапанного политонального (*omnitonique*) кларнета, получившую признание гораздо позже.

Труба

Обращаясь к трубе, автор имеет в виду, конечно, натуральный, т. е. извлекающий только звуки натурального звукоряда инструмент. Первые хроматические трубы появятся лишь в конце 1820-х, после изобретения Г. Штёльцелем в 1818 году вентильного механизма. Использование трубы и валторны в эпоху классицизма значительно уступало их присутствию в музыке барокко. Мастера эпохи барокко, благодаря технике кларино⁹, которой владели трубачи и валторнисты XVII — первой половины XVIII века, писали партии, простиравшиеся до 17-ого обертона, в том числе весьма виртуозные. Однако авторов классицизма эта техника не интересовала, как и самый высокий регистр трубы и валторны. Концерты, сюиты, сонаты для трубы М. Р. Делаланда, Г. Ф. Телемана, Г. Перселла, Дж. Тартини, И. Ф. Фаша, А. Вивальди и прочих замечательных композиторов барокко к XIX веку были забыты и не исполнялись, а Месса си минор И. С. Баха впервые прозвучала с оригинальной партией трубы лишь в 1885 году [10, 187–188]. Трубачи прочно забыли технику кларино, и известный музыковед А. Карс не без иронии писал: «Попытки ввести цветистые партии для валторн и труб в стиле *slapino*, были, в лучшем случае, безуспешны, все равно что протащить квадратный ящик в круглую дырку. Этот вид трубы и валторны перестал существовать вместе с Бахом и Генделем [6, 103].

Действительно, классицистские композиторы, как и впоследствии романтики, предпочитали использовать трубу преимущественно в пределах нотного стана; ситуация несколько изменилась лишь в конце XIX столетия. Партии трубы стали чрезвычайно простыми и имели обычно фанфарный характер. Ванденброк указывает диапазон трубы от первого до двенадцатого обертона: $c — g^2$, однако первый обертон обычно не использовался, второй — редко. Автор не рекомендует применять i^2 , поскольку этот звук неустойчив, хотя композиторы не соблюдали этого ограничения.

Труба (как и валторна) всегда записывалась в чистом ключе, т. е. в C-dur по письму. Поскольку натуральная труба играет только в том строе, в котором она изготовлена, в практике применялись трубы разных строев. В последующих нотных примерах Ванденброк показывает, что употребимые разновидности трубы — B, C, D, Es, E, F, G, A — использовались в разных тональностях: труба D — в ре мажоре, труба E — в ми мажоре, труба F — в фа мажоре и т. п. Это не значит, что исполнитель должен был иметь весь набор инструментов, достаточно было нескольких основных (например, C, D, B или иных), в которые вставлялись дополнительные кроны — полуовальные трубки, понижавшие или повышавшие строй инструмента. Заметим,

⁸ Иван Мюллер (Yvan Müller, 1786–1854) — композитор немецкого происхождения, кларнетист-виртуоз, музыкальный мастер [12, 283].

⁹ Техника кларино — губная техника игры в верхнем и высшем регистрах, где диатонические звуки (а также fis^2 и b^2) извлекаются подряд.

что к концу столетия корпус трубы стал несколько короче, а мензура — диаметр воздушного канала — шире, что делало звучание более мягким, но затрудняло игру в верхнем регистре.

По меньшей мере до середины XIX столетия в музыкальной практике использовалась та же самая натуральная труба, остававшаяся в употреблении наравне с хроматической. Еще в 1833 году, открывая класс трубы, Совет Парижской консерватории принял решение обучать прежде всего на натуральных трубах, и виднейший трубач Франсуа Доверне¹⁰ [19, 28–48] преподавал натуральную трубу наряду с вентильной (хроматической)¹¹.

Тромбон

В музыке классицизма тромбон использовался нечасто, преимущественно в театральных постановках¹². В XVIII веке инструмент несколько видоизменился: раструб стал шире, равно как и мензура — сечение воздушного канала, что давало более яркое звучание. Первые симфонии с использованием тромбона были созданы французскими композиторами. Это модные в последней четверти века — тот период, когда был написан трактат Ванденброка — произведения в жанре концертной симфонии (*symphonie concertante*) для группы солирующих инструментов с оркестром Ф. Девьена (1792), Ф. Госсека (1793), И. Плейеля (1794), Л. Жадена (1794), Д. Камбини (1796) [8, 77–78].

Тромбон привлекал композиторов не только тембровым колоритом, но и полным звукояродом, которого не было ни у трубы, ни у валторны. Существовало три их разновидности: альт, тенор и бас. Их активно использовали в XVIII и XIX столетиях, а в середине XIX века инструменты вновь были модифицированы, и альтовый стал уступать свои позиции теноровому. Тромбону Ванденброк посвятил лишь полторы страницы своей работы, не вдаваясь в технические подробности конструкции и исполнительства. В первую очередь они интересуют его как оркестровая краска: «Партия альты самая высокая, он играет первый голос, партия тенора — второй голос, бас — басовая партия, и ни одна из трех не исполняет мелодию, но все играют вместе в душераздирающих или мрачных местах, и лишь ключи отличают эти три партии тромбонов». Диапазон, который показывает автор, невелик: альтовый тромбон: g — c^2 . Но «нужно избегать двух последних нот си и до, их можно использовать после си-бемоль». Теноровый тромбон: G — g^1 . «Две последние ноты фа диес и соль лучше не употреблять, их можно сыграть лишь взяв предварительно чистое фа, иначе невозможно — слишком высоко». Диапазон баса: F — g^1 [20, 54–55]. Надо полагать, тромбон представлялся автору малозначительным инструментам, поэтому он рассматривает некий «усредненный» его диапазон, который уже у Глюка — 1770-е годы — шире указанного в трактате. Например, Глюк свободно пишет для альтового тромбона h^1 , c^1 , d^1 в арии Харона из 3 акта «Альцесты», в четвертой сцене 2 акта «Ифигении в Тавриде». Однако и Моцарт, и Гайдн,

¹⁰ Франсуа Жорж Огюст Доверне (1799–1884) — выдающийся французский исполнитель и педагог, солист оркестра Оперы, профессор Парижской консерватории, кавалер ордена Почетного легиона.

¹¹ В XIX из XVIII века перешел еще один инструмент, о котором Ванденброк мог и не знать при написании трактата: клапанная труба, изобретенная А. Вейдингером в 1790 (по иной версии в 1795) году. В натуральной трубе высверливались четыре отверстия, прикрытые клапанами на длинных металлических рычажках, что позволяло исполнять полный звукоярод, но с акустическими изъятиями. Именно для клапанной трубы написаны известные концерты Й. Гайдна (1800) и И. Гуммеля (1803). Доверне использовал ее и в исполнительской, и в педагогической практике. Инструмент был в употреблении до 1840-х годов, в партитурах отдельно не указывался.

¹² В числе наиболее известных примеров — «Альцеста» и «Ифигения в Тавриде» К. В. Глюка, Реквием, Месса C-dur К. 257 и «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Времена года» и «Сотворение мира» Й. Гайдна, Пятая, Шестая и Девятая симфонии, Три хорала для четырех тромбонов WoO 30 Л. Бетховена.

и Бетховен в основном следуют пределам, очерченным Ванденброком, и существенное расширение диапазона тромбона произойдет лишь в XIX веке, после Бетховена и Вебера.

Тромбоны изготавливались в разных строях: альтовый *in Es*, теноровый *in B*, басовый *in F*. Но это не имело значения для Ванденброка (как не имеет значения и сейчас), поскольку тромбоны рассматривались не как транспонирующие, но как инструменты строя *C*. Это удобно для композиторов и привычно для исполнителей, поскольку тромбон не имеет клапанов, а высота звука изменяется за счет движения кулисы. Таким образом, музыканты изначально разучивали аппликатуру как бы *in C*. Зная это, можно лучше понять тесситуру подвидов тромбона, особенно рассматривая последующее развитие инструмента. «Альтовый, теноровый и басовый тромбоны вводятся лишь в специальных частях некоторых опер Глюка и значительно выше, чем теперь принято. <...> Добавление тромбонов составило гармонически самостоятельную, вполне приемлемую группу из медных духовых инструментов, как, например, в арии «О, Стикса божества («Альцеста»)), — пишет А. Карс [6, 131]. В первой половине XIX века будут все еще использоваться прежние тромбоны, при этом начнется интенсивное их усовершенствование. Ко второй половине столетия значительно расширится общий диапазон, появятся новые модели, что подробно описано Берлиозом в «Трактате об инструментарии» (1843), но выходит за пределы темы данной статьи [5, 380–414]. Добавим, что партии тромбона не всегда записывались в разных ключах: иногда только в теноровом или басовом, нередко на одном нотоносце.

Гобой¹³

«Звукам гобоя свойственны простодушие и радость или печаль слабого существа — все это он чудесно выражает в *cantabile*. <...>. Глюк и Бетховен удивительно хорошо умели пользоваться этим драгоценным инструментом; именно ему как тот, так и другой обязаны глубиной чувств, вызываемых многими их самыми прекрасными страницами» — таково поэтичное описание гобоя в «Трактате об инструментарии» Берлиоза 1843 года [4, 212], которое касается и интересующего нас периода. Ванденброк более прозаичен, его занимают преимущественно технические подробности, он пишет конкретно об инструменте конца XVIII века, применявшемся и в раннеромантических сочинениях. К этому моменту гобой имел от двух (наиболее типичная модель) до пяти, иногда шести (в начале следующего столетия) клапанов, хотя консервативные исполнители часто продолжали играть на гобоях старых конструкций (как это было с валторной, трубой, кларнетом). Автор, к сожалению, не указывает какая именно модель гобоя его интересует, но, судя по разъяснениям, это простой двухклапанный инструмент XVIII столетия. «Количество сохранившихся инструментов и некоторые руководства позволяют достаточно определенно сделать вывод о том, что двухклапанные гобои были обычными инструментами в течение всего XVIII века», — отмечает А. Карс [6, 143].

Ванденброк не пишет о конструктивных особенностях инструмента, регистровых различиях звучания. Кажется, его цель не столько ознакомить неопытного композитора с гобоем, сколько обозначить его ограничения и неловкости, которых следует избегать. «Гобой — старинный инструмент. Он очень близок человеческому голосу, особенно женскому, и играет во всех тональностях. Его помещают [в партитуре] как скрипку. Лучшие тональности для него это до, ре, ми, фа, соль, си-бемоль [мажор]. Ми-бемоль и ля мажор очень трудны из-за ля бемоль или соль диэз как вверх [в верхнем регистре], так и вниз. Лучше избегать ля бемоль перед соль, этим переходом можно пользоваться лишь в длинных нотах или очень

¹³ Маленькую заметку о литаврах мы опускаем, поскольку она не содержит новой информации.

простых и медленных мелодиях; также лучше избегать звука до диез. Из минорных тональностей для гобоя хороши ля, ре, соль, ми. До минор лучше для медленных частей, фа минор слишком труден. Не нужно использовать другие, не указанные мною тональности, вы можете в них писать протянутые звуки» [20, 57–58]. Автор указывает диапазон $c^1 — d^3$ (со всеми хроматизмами). Франкёр в 1772 году расширяет верхний регистр вплоть до f^3 , хотя этот звук встречается крайне редко [15, 13] (например, у Моцарта в Квартете для гобоя и струнных К. 370). Однако e^3 — рабочая нота в классицистский период. Диапазон, приведенный Ванденброком, типичен для барочного гобоя (хотя у последнего не было звука до диез первой октавы, а у классицистского гобоя он был). Но он же большей частью использован и в музыке классицизма. Нижний регистр гобоя обретет звук си в начале XIX столетия, звук си бемоль — еще позже благодаря мастеру Ф. Триеберу. Сложность аппликатуры, связанная с несовершенством инструмента, побудила автора дать пример неисполнимых пассажей, которые для более поздних моделей стали естественными (Пример 1).



Пример 1. Неудобные пассажи для гобоя. Фрагмент из «Основного трактата обо всех духовых инструментах для композиторов» О. Ванденброка.

«Все эти пассажи, показанные выше, никуда не годятся, в том числе и исполненные октавой ниже. В принципе духовым инструментам нужно писать минимальное число диезов или бемолей насколько это возможно и поручать им мелодии как для голоса. Трудности для духовых инструментов хороши в сольных концертах. <...>

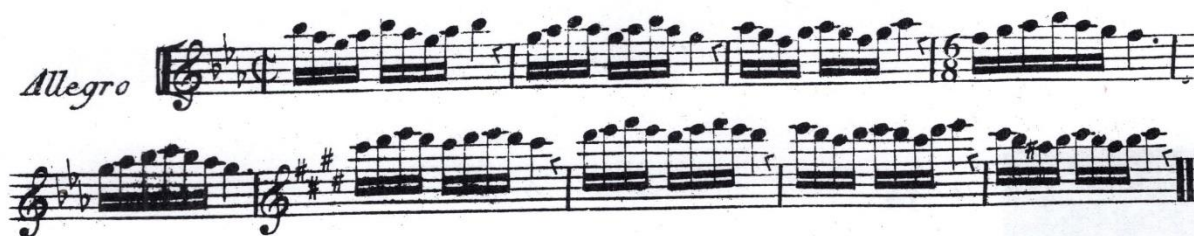
Этот обзор адресован музыкантам, помогая им лучше знать свой инструмент. Скрипки в оркестре существуют для исполнения сложных штрихов и пассажей, духовые инструменты предназначены для приятных мелодий и всегда должны парить над оркестром; нужно быть расчетливым, это хороший способ произвести [благоприятное] впечатление» [20, 59].

Флейта

В этом разделе, к сожалению, не совсем ясно, о каком типе инструмента идет речь. В течение всего XVIII века наиболее популярным был одноклапанный инструмент с клапаном es/dis. При этом музыкальные мастера — Ж. Р. Тацет, К. А. Грензер, К. Поттер, М. Шлегель и др. — создавали и более совершенные модели с пятью–шестью клапанами, облегчавшими игру хроматизмов и трелей [12, 476]. Однако о введении их в практику известно мало, хотя остается фактом, что до конца столетия многие музыканты предпочитали старую одноклапанную флейту. Крупнейший флейтист-виртуоз Ф. Девьен в 1790-х годах концертировал на одноклапанной флейте, и именно для нее написал «Теоретическую и

практическую школу для флейты», изданную одновременно с трактатом Ванденброка в 1793 году¹⁴. Это дает основания полагать, что и в собственном трактате Ванденброк описал именно одноклапанную флейту, хотя он лишь вскользь упоминает об этом в конце раздела. «Флейта по своей природе звучит выше других [инструментов] и не играет внизу. Ее никогда не слышно хорошо в первой октаве. Для нее пишут как для скрипки со всеми диезами и бемолями, но предпочтительны тональности ре, соль, ля и до [мажор]. До мажор звучит не очень ярко; фа [мажор] несложна, ми-бемоль [мажор] уже труднее из-за [неудобного] ля бемоль. Ее минорные тональности — ре, соль, ля и ми. Партию флейты часто помещают на октаву выше других инструментов» [20, 59].

Ванденброк определяет диапазон флейты $d^1 — a^3$, в начале следующего века он расширится до c^1 , а позднее — до b^3 , h^3 , c^3 . Поскольку в современный трактату период флейта все еще технически несовершенна, автор приводит последовательности звуков, которые следует применять с большой осторожностью (Пример 2).



Пример 2. Пассажи, неудобные для флейты. Фрагмент из «Основного трактата обо всех духовых инструментах для композиторов» О. Ванденброка.

«Все пассажи, показанные выше, очень трудны, даже если их опустить на октаву. Тональности, не указанные мною в этом разделе, тоже очень трудны на флейте, исключая си-бемоль [мажор], который не так сложен, как ми-бемоль [мажор].

Малая флейта звучит естественно на октаву выше большой; то, что сложно играть на большой, еще более затруднительно на малой из-за тесного расположения пальцев. Не нужно писать для малой флейты выше e^3 , следует давать ей пассажи или соло лишь в мажорных тональностях соль, ре и ля, а в минорных — ля, ре и ми; соль минор также не очень трудна.

Малую флейту нужно употреблять лишь в сценах бури чтобы изобразить вспышки молнии и свист ветра. Также она хороша в пасторальных сценах, рисующих радость и веселье, но не предназначена для спокойной музыки. У нас есть также малая флейта, которая звучит не на октаву выше обычной и используется в военной музыке: когда оркестр играет в фа, малая флейта играет в соль, когда играют в до, она играет в ре, и так же в прочих тональностях. Есть также род флейты, называемой фифр <...>. Она используется в армии и играет вместе с барабаном. У нее нет клапанов, тогда как на большой и малой флейтах имеется один¹⁵. Аппликатура фифры отличается от флейты извлечением некоторых звуков» [20, 61].

Фагот

¹⁴ Франсуа Девьен (1759–1803) — крупнейший французский исполнитель-виртуоз на флейте и фаготе, автор более трехсот сочинений, в т. ч. опер, инструментальных концертов и камерной музыки [16, 61–76].

¹⁵ Фифр (fifre фр.) — простая деревянная флейта с шестью игровыми отверстиями. Из-за резкого звучания и плохой интонации никогда не применялась в академической музыке.

«Фагот — старинный, большой по размеру инструмент. Звучание его не очень громкое. Он весьма полезен в оркестре, это бас духовых инструментов. Его записывают в ключе фа на четвертой линейке, а когда он поднимается слишком высоко, для него пишут в ключе до на четвертой линейке (и никогда иначе). Излюбленные тональности — до, фа, соль, си-бемоль; ми-бемоль не очень трудна. Минорные тональности — ре, соль, ми и до. Ре мажор также возможна, хотя она труднее, чем ми-бемоль [мажор]. Прочих тональностей, не указанных мною, следует избегать, в них можно писать протянутые ноты» [20, 61].

Диапазон факота, указанный Ванденброком, B_1 — g^1 (к середине XIX столетия верхний регистр расширится до f^2 , но в раннеромантическом оркестре останется прежним). Автор замечает: «Фагот не берет чистое си в самом низу». На рубеже столетий предпринимаются попытки усовершенствования факота путем добавления дополнительных клапанов. Однако на протяжении второй половины XVIII и, надо полагать, начала XIX века, повсеместно использовался четырехклапанный факот. «В оркестровой музыке факотам (нередко совместно с серпентами) отводилась чаще всего роль басового голоса, и ей вполне соответствовал старый четырехклапанный инструмент, который, очевидно, и бытовал в оркестре», — пишет С. Левин о периоде 1790-х годов [7, 14]. Нельзя не упомянуть факот, усовершенствованный знаменитым исполнителем Этьеном Ози, написавшим три наиболее популярные школы для факота в 1787, 1797 и 1802 годах¹⁶. В первой он обращается к старому факоту, в последней — к усовершенствованному семиклапанному инструменту. Школа 1802 года была создана для учеников консерватории, на тот момент усовершенствованный инструмент только начинал входить в практику и еще не получил признания профессионалов. Поэтому можно с уверенностью полагать, что Ванденброк в своем трактате рассматривает именно четырехклапанный факот, широко распространенный и наиболее употребимый, хотя и имеющий ряд технических ограничений, и также дает примеры аппликатурных сложностей (Пример 3).



Пример 3. Трудноисполнимые пассажи факота. Фрагмент из «Основного трактата обо всех духовых инструментах для композиторов» О. Ванденброка.

¹⁶ Ози Этьен (Ozzi, 1754–1813) — французский факотист-виртуоз, педагог, композитор. Автор камерных сочинений, концертных симфоний с факотом, девятнадцати концертов для факота. Профессор Парижской консерватории, был также директором консерваторской типографии, выпускавшей учебные пособия [14, 394].

«Никогда не следует писать пассажи, приведенные выше. Также не нужно писать пассажи с проходящим соль большой октавы, а вверху поднимать партию выше ля бемоль первой октавы. Звук ля бемоль на пятой линейке извлекается легко, можно им пользоваться в длинных нотах; чистое ля гораздо сложнее, а си бемоль проще чистого ля» [20, 62]. Эти замечания свидетельствуют о хорошем знании инструмента, при этом представляется, что они рассчитаны на исполнителя среднего уровня и полезны композиторам, сочиняющим в различных, не всегда благоприятных обстоятельствах.

Серпент

Серпенту посвящен последний, очень скромный раздел, однако это, кажется, одна из двух или трех заметок XVIII века¹⁷, в которой показан полный хроматический звукоряд инструмента, простирающийся от D до a¹. Древний инструмент, серпент пережил возрождение в эпоху Великой французской революции. Он вошел в Оркестр национальной гвардии, присутствовал в сочинениях Ф. Ж. Госсекса, Л. Керубини, Э. Мегюля, Ж. Лесюэра, Ш. Кателя и других авторов и, конечно, повсеместно использовался в церквах согласно своему изначальному предназначению [3, 74–85]. «Серпент инструмент очень старый, он служит для сопровождения хора в церквах; с некоторого времени его используют в военных оркестрах. Записывают его в ключе фа на четвертой линейке, и он является контрабасом духовых инструментов. Предпочтительные тональности для него это до, ре, фа, соль и ля [мажор], а минорные — ля, ре, соль, до. Скажем кстати, что на серпенте можно извлекать любые звуки, потому что музыкант [при игре] может изменять, понижать или повышать строй на четверть тона»¹⁸[20, 62–63].

Ванденброк приводит в трактате следующее распределение духовых инструментов и уточнения:

«Кларнет должен сопровождать женские голоса — меццо-сопрано и контральто.

Гобой сопровождает женский голос меццо-сопрано или подлинный альт.

Большая и малая флейты не тяготеют ни к какому голосу.

Валторна аккомпанирует тенору или басу-баритону.

Фагот сопровождает высокий или низкий бас.

Труба не сопровождает певческих голосов, она используется в батальных сценах, как и литавры.

Духовые инструменты не имеют преимуществ перед струнными. На струнных инструментах диезы и бемоли играют разными способами, то есть фа диез на пятой линейке берется на скрипке одним пальцем, а соль бемоль двумя, и в этом состоит преимущество струнных над духовыми, на которых до диез или ре бемоль, соль диез или ля бемоль и вообще все диезы и соответствующие бемоли извлекаются только одним способом. Однако желательно слышать разницу между диезом и бемолем, которая имеется у струнных инструментов, а у духовых зависит только от слуха музыканта, который должен ощущать различия в исполнении разных тонов и энгармонизмов».

Недостатки интонирования деревянных духовых инструментов были преодолены лишь к 1840-м годам с осуществлением реформы Теобальда Бёма применительно к флейте и

¹⁷ Кроме трактатов Ф. Франкёра и О. Ванденброка существовала небольшая тетрадь упражнений, написанная упомянутым Э. Ози, озаглавленная «Гаммы для серпента». Класс серпента просуществовал в Парижской консерватории три года, с 1795 по 1798. Ознакомиться с этой работой не представляется возможным.

¹⁸ Серпент имеет весьма примитивное устройство, звуки его неустойчивы, музыкант может изменять высоту тона губами.

кларнету, Анри Брода и Шарля Триебера применительно к гобою, и Карла Альменредера применительно к фаготу.

«Последние рассуждения о духовых инструментах»¹⁹.

Наши современные авторы взяли в привычку искажать партии духовых инструментов, особенно валторн, поручая им совершенно неисполнимые партии, не соответствующие даже природе инструмента до такой степени, что в итоге не отличишь валторну от разбитого горшка. <...> Нужно избегать полутонов, извлекающихся как глухие закрытые звуки²⁰ и слушающихся как медный звон, особенно в *forte*²¹. Если эта грубая манера использования духовых инструментов продлится еще два года, валторнистов станут принуждать к исполнению партий кларнета или гобоя. Тогда нужно будет иначе назвать инструмент, и вина за это не ляжет полностью на композиторов, поскольку этому во многом способствуют музыканты.

Композитор, сочиняя произведение, показывает другим соло для инструмента, на первый взгляд несложное. Это получает общее одобрение, и кончается тем, что другие авторы пишут похожие соло в своих работах. <...> Духовые инструменты — это душа оркестра, но если они звучат беспрерывно, эффект от их участия нивелируется. Духовые инструменты созданы чтобы очаровать и растрогать [слушателя] и должны производить сильное впечатление, но сложившаяся манера их использования приводит лишь к оглушающим звукам и нисколько не трогает душу...» [20, 64–65].

В заключение отметим, что трактат Ванденброка освещает вопросы реальной практики, и в этом его ценность для исследователей оркестра, наиболее типичного для «переходной» эпохи. В тексте нет описания видовых инструментов — трубы-полумесяца, клапанной трубы, бас-кларнета, бассетгорна, альтовой флейты, английского рожка и др. Вероятно, далеко не все оркестры конца XVIII века располагали этими инструментами или хорошими исполнителями на них. Ванденброк стремится дать лишь основную информацию, необходимую начинающим композиторам и, представляется, достигает своей цели.

¹⁹ Приводится с сокращениями.

²⁰ Закрытые звуки — звуки, не входящие в натуральный звукоряд и извлекаемые введением сложенной ладони правой руки в раструб натуральной валторны на разную глубину, что давало полузакрытые, закрытые и на три четверти закрытые тона, звучавшие глуше открытых.

²¹ «Хороший вкус и здравый смысл могли бы помочь разобраться в применении звуков, которые они как школьники наугад швыряют в оркестр», — писал Берлиоз в 1843 году, столкнувшись с теми же проблемами [5, 322].

Литература

1. *Березин В. В.* Маленький трактат Валентина Рёзера для композиторов XVIII века («Опыт наставления тех, кто сочиняют для кларнета и валторны с замечаниями и примерами для гармонии из 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов») / вступ. статья, пер., коммент. В. В. Березина // *Старинная музыка*. 2014. № 3. С. 15–27.
2. *Березин В. В.* Флейты и кларнеты в трактате Луи Жозефа Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов с замечаниями о каждом из них» // *Старинная музыка*. 2023. № 4. С. 1–15.
3. *Березин В. В.* Серпент в трактате Луи Жозефа Франкера «Основной диапазон всех духовых инструментов» с замечаниями о каждом из них // *Ученые записки РАМ имени Гнесиных*. 2025. № 1. С. 74–85.
4. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / С дополнениями Рихарда Штрауса / Перевод, ред., вступ. статья и комментарии С. П. Горчакова. Ч. 1. М.: 1972. 308 с.
5. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / С дополнениями Рихарда Штрауса / Перевод, ред., вступ. статья и комментарии С. П. Горчакова. Ч. 2. М.: 1972. 840 с.
6. *Карс А.* История оркестровки / Пер. с англ. Е. П. Ленивцева, В. В. Фермана, Н. С. Корндорфа. М: Музыка, 1989. 304 с.
7. *Левин С. Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2. Л.: Музыка, 1983. 190 с.
8. *Рыцарев С. А.* Симфония во Франции до Берлиоза. М.: Музыка, 1977. 104 с.
9. *Фурукин А. В.* Натуральная валторна в работе О. Ванденброка «Основной трактат обо всех духовых инструментах для композиторов» // *Музыка и время*. 2014. № 7 С. 40–43.
10. *Bate Ph.* The Trumpet and Trombone: An outline of their history, development and construction. Second Edition. London: Ernest Benn Limited, 1978. 300 p.
11. *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles.* Sous la dir. de Marcelle Benoit. Paris: Fayard, 1992. 811 p.
12. *Dictionnaire de la musique en France au XIX siècle/* Sous la dir. de Joël Marie Fauquet. Paris: Fayard, 2003. 811 p.
13. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième éd. en 8 vol. T. 8. Paris: Firmin-Didot, 1867. 527 p.
14. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième éd. en 8 vol. T. 6. Paris: Fermin-Didot, 1867. 527 p.
15. *Francaeur L. J.* Diapason général de tous les instruments à vent avec des observation sur chacun d'eux. Paris: Chez Le Marchand, 1772. Reprint: Genève: Minkoff, 1972. 85 p.
16. *Humblot E.* Un musicien joinvillois de l'époque de la Révolution, François Devienne, 1759–1803. Imprimerie de A. Brillard, 1922. Reprint: Genève: Minkoff reprint, 1982. 100 p.
17. *Méthodes et Traités, 1600–1860* // Collection dirigée par Jean Saint-Arroman. Paris: Éditions Fuzeau, 1980–2001. 172 p.
18. *Roeser V.* Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor avec les remarques sur l'harmonie et des exemples à deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Par Mr. Valentin Roeser. Paris: Chez Mercier, 1764. Reprint: Genève: Minkoff, 1972. 24 p.
19. *Rostang Ch.* François Georges Auguste Dauverné et les trompettistes de l'Opéra de Paris au XIX siècle // *Larigot* no. XXVI spécial, juin 2014. P. 28–48.
20. *Vandenbrock O.* Traité général de tous les unstruments à vent a l'usage des compositeurs. Paris: Boyer, 1793. Reprint: Genève: Minkoff, 1974. 65 p.

References

1. Berezin, Valery V. 2014. "Malen`kij traktat Valentina Ryozero dlya kompozitorov XVIII veka ('Opy`t nastavleniya tex, kto sochinyayut dlya klarneta i valturny` s zamechaniyami i primerami dlya garmonii iz 2 klarnetov, 2 valturn i 2 fagotov') [A Small Treatise by Valentin Roezer for 18th-Century Composers ('The Experience of Instructing Those Who Compose for Clarinet and French Horn with Notes and Examples for Harmony from 2 Clarinets, 2 French Horns and 2 Bassoons')]." Text preparation, translation, and commentary by Valery V. Berezin. In *Starinnaya muzy`ka* / Early music, no. 3, 15–27. (In Russian).
2. Berezin, Valery V. 2023. "Flejtj` i klarnety` v traktate Lui Zhozefa Frankyora 'Osnovnoj diapazon vsekh duxovy`x instrumentov s zamechaniyami o kazhdom iz nix' [Flutes and Clarinets in Louis Joseph Francoeur's Treatise 'The Basic Range of All Wind Instruments with Notes on Each of Them']." In *Starinnaya muzy`ka* / Early music, no. 4, 1–15. (In Russian).
3. Berezin, Valery V. 2025. "Serpent v traktate Lui Zhozefa Frankera 'Osnovnoj diapazon vsekh duxovy`x instrumentov' s zamechaniyami o kazhdom iz nix [The Serpent in Louis Joseph Francoeur's Treatise 'The Basic Range of All Wind Instruments' with Notes on Each of Them']." In *Ucheny`e zapiski RAM imeni Gnesiny`x* / Scientific Notes of the Russian Gnessin Academy, no. 1, 74–85. (In Russian).
4. Berlioz, Hector. 1972. "Bol`shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkeistrovke. S dopolneniyami Rixarda Shtrausa [A Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration. With Additions by Richard Strauss]." Text preparation, translation, and commentary by Sergey P. Gorchakov. Part. 1. M.: Muzyka. (In Russian).
5. Berlioz, Hector. 1972. Bol`shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkeistrovke. S dopolneniyami Rixarda Shtrausa [A Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration. With Additions by Richard Strauss], translated, edited, and commented by Sergey P. Gorchakov. Part. 2. M.: Muzyka. (In Russian).
6. Kars, Adam. 1989. Istoriya orkeistrovki [The History of Orchestration], translated by Evgeny P. Lenivcev, Valentin V. Ferman, Nikolay S. Korndorf. M.: Muzyka. (In Russian).
7. Levin, Semen Y. 1983. Duxovy`e instrumenty` v istorii muzy`kal`noj kul`tury`. Ch. 2 [Wind Instruments in the History of Musical Culture. In 2 parts. Part 2]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
8. Ryczarev, Sergey A. 1977. Simfoniya vo Francii do Berlioza [Symphony in France before Berlioz]. M.: Muzyka. (In Russian).
9. Furukin, Alexey I. 2014. "Natural`naya valturna v rabote O. Vandenbroka 'Osnovnoj traktat obo vsekh duxovy`x instrumentax dlya kompozitorov' [Natural French Horn in the Work of O. Vandenbrock's Basic Treatise on All Wind Instruments for Composers']." In *Muzyka i Vremya* [Music and Time], no. 7, 40–43.
10. Bate, Philippe. 1978. The Trumpet and Trombone: An outline of their history, development and construction. Second Edition. London.: Ernest Benn Limited.
11. Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles. 1992. Sous la dir. de Marcelle Benoit. Paris: Fayard.
12. Dictionnaire de la musique en France au XIX siècle. 2003. Sous la dir. de Joël Marie Fauquet. Paris: Fayard.
13. Fétis, François-Joseph. 1867. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième éd. en 8 vol. T. 8. Paris: Firmin-Didot.
14. Fétis, François-Joseph. 1867. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième éd. en 8 vol. T. 6. Paris: Firmin-Didot.

15. Francœur, Louis Joseph. 1772. Diapason général de tous les instruments à vent avec des observation sur chacun d'eux. Paris: Chez Le Marchand, 1772. Reprint: Genève: Minkoff.
16. Humblot, Émile. 1982. Un musicien joinvillois de l'époque de la Révolution, François Devienne, 1759–803. Imprimerie de A. Brillard, 1922. Reprint: Genève: Minkoff.
17. Méthodes et Traités, 1600–1860 // Collection dirigée par Jean Saint-Arroman. Paris: Éditions Fuzeau, 2004.
18. Roeser, Valentin. 1772. Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor avec les remarques sur l'harmonie et des exemples à deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Par Mr. Valentin Roeser. Paris: Chez Mercier, 1764. Reprint: Genève: Minkoff.
19. Rostang, Charles. 2014. François Georges Auguste Dauverné et les trompettistes de l'Opéra de Paris au XIX siècle. Lagriot no. XXVI spécial, juin.
20. Vandenbrock, Othon. 1774. Traité général de tous les unstruments à vent a l'usage des compositeurs. Paris: Boyer, 1793. Reprint: Genève: Minkoff, 1974.