



Столыпинский

вестник

Научная статья

Original article

УДК 78

**РЕТРОСПЕКТИВА ПОДХОДОВ К ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ДУХОВЫХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

**A RETROSPECTIVE OF APPROACHES TO THE USE OF WIND MUSICAL
INSTRUMENTS**

Ли Линьсун, ассистента-стажировка, Санкт-Петербургская консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, РФ

Li Linsong, Internship assistant, N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg
Conservatory, St. Petersburg, Russia

Аннотация: В статье рассматривается ретроспектива подходов к применению духовых музыкальных инструментов. Как отмечает автор, в течение ряда эпох духовые инструменты претерпели значительные изменения, а их применение получило различные вариации, что в некотором роде стало отражением музыкальных особенностей того или иного исторического периода.

Abstract: The article discusses a retrospective of approaches to the use of wind musical instruments. As the author notes, over the course of a number of epochs, wind instruments have undergone significant changes, and their use has received various variations, which in some way has become a reflection of the musical characteristics of a particular historical period.

Ключевые слова: духовые музыкальные инструменты, ретроспективный анализ, особенности использования

Keywords: wind musical instruments, retrospective analysis, features of use

Духовые инструменты относятся к семейству музыкальных, у которых источником звука является воздушный столб. Возможности инструментов этого рода уникальны. Их можно использовать как в оркестрах (духовых, джазовых, симфонических), так и для ансамбля и сольных выступлений, или же в авангардных направлениях современной музыки. Особый интерес представляет история применения подобных инструментах в различных музыкальных направлениях[4].

Разнообразие духовых инструментов и их музыкальное использование в постантичности нашло отражение в средневековой литературе и искусстве. Из этого свидетельства можно сделать вывод, что духовые инструменты были сгруппированы в соответствии с громкостью тона, то есть как громкие или тихие (высокий или бас). Громкие ветры — трубы, шаумы и волынки — сопровождали шествия и танцы на открытом воздухе; трубы также были доставлены в церковь, чтобы играть устойчивые нижние части преимущественно вокальных мотетов и месс. Мягкие духовые инструменты, такие как блокфлейта, поперечная флейта, корнет и портативный орган в основном использовали в помещении и вместе с смычковыми и щипковыми струнами, вероятно, исполняли инструментальные аранжировки песен и мотетов.

В эпоху Возрождения духовые инструменты были сгруппированы в несмешанные консорты, однородный звук которых производился от текстуры современных вокальных ансамблей. Типичный консорт духовых инструментов начала 16 века состоял из трех размеров одного и того же типа инструментов, обычно альты, двух теноров и баса [1]. Спустя столетие некоторые духовые были сделаны в восьми размерах, которые, однако, были

сгруппированы в два разных ансамбля, один высотой в четыре фута, а другой - в восемь футов.

К концу 16 века предпочтение несмешанным консортам было настолько сильным, что даже на крупных музыкальных мероприятиях с участием многих музыкантов разные группы исполняли целые произведения или их части попеременно, а не одновременно.

В некоторых центрах, особенно в Венеции, в конце 16 века существовала практика сочетать и противопоставлять инструментальный консорт (в основном духовые) голосам в религиозной композиции, называемой священный концерт. в *Sacrae symphoniae* (1597 и 1615) из Джованни Габриэли, например, ансамбль из трех корнетов, двух тромбонов и теноровой скрипки аккомпанирует сольным голосом, чередуется и аккомпанирует одному или двум хорам или выступает в одиночку.

Большие ансамбли певцов и инструменталистов также делились на отряды разной численности. В некоторых духовных концертах раннего барокко большой группе дополнительных инструменталистов, дублирующих хоровые партии, противопоставлялись инструментальные солисты, или концертно (скрипачи или виртуозы-корнетисты), игравшие в диалоге с вокальными солистами. Такое расположение инструментов в сочетании с усовершенствованной антифонией (попеременное пение двумя хорами) дало начало концерту гротто. Некоторые концерты гротто, особенно концерты Арканджело Корелли используют сольную группу, состоящую из двух инструментов диапазона сопрано и баса – комбинация, известная как текстура трио-сонаты, которая имела широкое распространение в эпоху барокко. В то время как трио-сонаты Корелли были написаны для струнных, фагот мог фактически удвоить басовую партию, а репертуар в целом содержит произведения, написанные для духовых инструментов в одной или обеих верхних частях. эффект становится концертом для солирующих инструментов. Бранденбургские концерты И.С. Баха №№ 1, 2,

4 и 5 (до 1721 г.), которые включают расширенные виртуозные пассажи для духовых, являются яркими примерами этого перехода [2].

До середины 16 века инструменты зависели не столько от качества звука или предпочтений композитора, сколько от того, какие инструменты были доступны. Духовые и струнные были в значительной степени взаимозаменяемы. По мере того, как члены семейства скрипок вытесняли духовые в качестве предпочтительных инструментов ансамблей в стиле барокко (как внутри, так и вне театра), театральное использование духовых инструментов становилось более заметным, а композиторы все более чувствительными к их немусыкальным ассоциациям. Также характерной чертой оперы и оратории в стиле барокко было облигато (необходимое, но второстепенное) – использование духовых в манере, стилистически аналогичной написанию для сольного голоса.

Классическая техника удвоения струн духовых появилась при озвучивании оперных оркестров в середине 17 века и продолжала играть важную роль в следующем столетии в произведениях Гайдна и Моцарта. Большинство оркестров 18-го века включали по крайней мере четыре духовых, обычно два гобоя и две валторны; к 1770-м годам Моцарт писал для двойных флейт, гобоев и фаготов, медной секции пар валторн и труб, плюс литавры. По сути, это сделало духовые менее заметными в текстуре классического оркестра по сравнению с периодом барокко, в котором характерная звучность ветров использовалась для выделения различных контрапунктических линий.

В классической оркестровке гобои и фаготы обычно удваивают струнные партии, в то время как медные духовые усиливают гармонию в относительно медленных нотах или играют идиоматические фанфары и звуки валторны. Однако духовые инструменты сохранили свои программные ассоциации в церковной музыке и опере; «волшебные» инструменты в произведении Моцарта «Волшебная флейта» включают флейту и флейту-пикколо, последняя представляет тростниковые свирели персонажа

Папагено. Они также использовались для аккомпанемента облигато. Например, в арии Сесто «Parto, parto, ma tu ben mio» («Я уйду...») из оперы Моцарта «Милосердие Тита» (1791; «Милосердие Тита») используется бассетгорн облигато [3].

В позднеклассический период бетховенская оркестровка на первый взгляд кажется продолжением консервативной классической практики со значительным дублированием партий. Однако его использование духовых, особенно в симфониях временами имеет тенденцию к театральности, граничащей с оперой. Знакомые примеры — «ложный» вход валторны перед репризами в первой части «Героики» (1804; Симфония № 3 ми-бемоль мажор) и соло гобоя в первой части Симфонии № 5 до мажор. Минор (1808 г.). Резко заряженный подход Бетховена к партитуре духовых в номинально абстрактной музыке оказал глубокое влияние на более поздних композиторов. В таких произведениях конца 19 века, как Густав Малер. В первых трех симфониях и тональных поэмах Чайковского и Римского-Корсакова духовые партии имеют сильно выраженное внемузыкальное значение.

Еще одно использование духовых инструментов в классический и более поздние периоды было в музыке небольшого ансамбля. Композитор эпохи барокко Жан-Батист Люлли своими маршами предвосхитил будущее развитие, традиция, которая продолжилась либо в руках более поздних специалистов (духовые ансамбли Антона Райхи, марши Джона Филипа Соузы), либо в виде исключительных произведений великих мастеров (духовые квинтеты Моцарта и Бетховена).

Продолжая практику барокко, композиторы классической эпохи также писали камерную музыку для смешанных ансамблей духовых с фортепиано или струнными или для духовых концертов, например, для кларнета и фагота Моцарта.

В 19 веке духовые инструменты подверглись обширным усовершенствованиям, что в конечном итоге привело к расширению и

разнообразие деревянных духовых инструментов. Одним из первых сторонников такого обогащения был Гектор Берлиоз, чей «Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes» (1844; «Трактат о современных инструментах и оркестровке») касался диапазонов, механических проблем и звуковых качеств всех духовых инструментов, в том числе недавно изобретенных. Типичный для собственных сочинений Берлиоза, *Te Deum*, Opus 22, призывает к расширенному духовому составу из четырех флейт, четырех гобоев, четырех кларнетов, четырех валторн, четырех фаготов, двух труб, двух корнетов, шести тромбонов, двух туб и альтового саксофона (медный духовой инструмент ниже в дальность, чем у корнета). Вагнер увеличил даже эти огромные силы на службе музыкальной драмы, учетверив большую часть деревянных духовых инструментов в оркестре Ринг и выиграв необычную комбинацию из восьми валторн (четыре из которых удвоены на специальных теноровых и басовых инструментах, известных как тубы Вагнера), контрабасовой тубы, трех труб и басовой трубы, одного контрабасового тромбона и три теноровых тромбонов. В симфонии и симфонической поэме конца 19 века, как и в опере, большой пестрый оркестр поддерживал тесную связь с программными или оперными импульсами [2].

Возможно, как следствие более широкого использования духовых инструментов в романтическом оркестре, в 19 веке было произведено удивительно мало концертов для духовых соло и оркестра. Аналогичное уменьшение наблюдалось и в камерной музыке духовых. Среди немногих композиторов, сочинивших музыку для духовых соло с фортепиано, — Карл Мария фон Вебер, Роберт Шуман и Иоганнес Брамс. Брамс также написал несколько выдающихся камерных произведений для духовых и струнных, как и Франц Шуберт.

Хотя в начале 20 века огромный симфонический оркестр какое-то время обслуживали такие композиторы, как Малер и Игорь Стравинский, между Первой мировой войной (1914–18) и Второй мировой войной (1939–

45) возникли два важных направления в инструментальной музыке. Одним из них был постоянно растущий интерес композиторов к ансамблям, состоящим преимущественно из духовых инструментов. Стравинский, например, написал свои «Симфонии духовых инструментов» в 1920 году, «Концерт для фортепиано и духовых инструментов» в 1923–24 годах и «Симфонию псалмов» в 1930 году, причем инструментарий последнего примечателен отсутствием скрипок и альтов.

Другой важной тенденцией было относительное увеличение доли новой музыки для камерных ансамблей, особенно духовых. В этом репертуаре такие композиторы, как Дебюсси («Сиринкс», 1913, для флейты) и Стравинский («Три пьесы для кларнета», 1919), расширили уровень техники и диапазон спецэффектов, требуемых от духовых исполнителей. Эксперименты продолжались и в 21 веке с электронным усилением ветра и разработкой новых методов, таких как мультифоника, при которой на одном деревянном духовом инструменте звучат одновременно две или более нот [3].

XX век начался с нескольких радикально новых идей в инструментах. Многие люди все еще спорили о достоинствах Вагнера и Иоганнеса Брамса, в то время как Рихард Штраус, импрессионисты и русские националисты продолжали использовать тембровую окраску и технические возможности расширенного оркестра. Столкнувшись с этими работами, производители инструментов продолжали вносить незначительные изменения, чтобы решить проблемы с аппликатурой или добиться ровного тона. Какое-то время наиболее важными были стандарты увеличенных размеров и технических возможностей, но в конце концов такие работы, как «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга (1912) и «Лунный Пьеро» Антона фон Веберна (1911–1913) нарушили перезревший поздний романтизм, и акцент на грандиозности был нивелирован. Вся эстетика стала разъединенной. В целом, после первой четверти века ансамблей стало меньше, и наметилась антиромантическая, если не чисто классическая

тенденция. В инструментах обозначились два разнонаправленных направления:

- 1) возврат к исторически достоверным звукам репертуарной музыки;
- 2) применение электрической энергии для всего, от дублирования известных тональных красок с искусственным усилением до создания полностью новые инструменты.

С возрождением старинной музыки пришло воспроизведение ранних духовых и деревянных духовых инструментов. Примерно в 1925 году английский музыкант и инструментостроитель Арнольд Дольметч начал делать блокфлейты в стиле барокко, которые были на заднем плане более 100 лет и которые снова стали одним из самых распространенных духовых инструментов. Позже в этом веке стали доступны репродукции других исторических инструментов, в том числе крамхорнов, шаумов, флейт и блокфлейт эпохи Возрождения, поперечных флейт в стиле барокко, гобоев в стиле барокко и тромбонов в стиле барокко. Снова была изготовлена труба в стиле барокко, хотя немногие трубачи вернулись к бесклапанной длинной трубе D того периода; с осторожным использованием узких отверстий, неглубоких мундштуков и клапанов они получили трубы, которые передают диапазон и характер трубы кларино.

С 1970-х годов наблюдается значительный интерес к адаптации электронных технологий к духовым инструментам. Успешно использовались как устройства управления синтезатором, которые обрабатывают звук духового инструмента как ввод, которым можно управлять электронным способом, так и синтезаторы с управлением дыханием. Другие электронные инструменты используют цифровые технологии для создания, семплирования и управления акустикой.

Таким образом, необходимо сказать, что в течение ряда эпох духовые инструменты претерпели значительные изменения, а их применение получило различные вариации, что в некотором роде стало отражением музыкальных особенностей того или иного исторического периода.

Литература

1. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв.: моногр. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
2. Кузнецов И., Никольцев И. Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке // Искусство музыки: теория и история: Электронный журнал. 2011. № 1-2. С. 4-70.
3. Муединов Дилавер Меметович Микрохроматика в истории исполнительства на духовых инструментах // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. №4 (21).
4. Хруст Н. Новые техники игры на музыкальных инструментах (Часть 2). URL: <http://dj-khrust.livejournal.com/9841.html>.

Literature

1. Kaczmarczyk V. German flute art of the XVIII-XIX centuries: monograph. Donetsk: South-East, 2008. 311 p
2. Kuznetsov I., Nikoltsev I. Microtonal systems in domestic and foreign music // Art of music: theory and history: Electronic journal. 2011. No. 1-2. pp. 4-70.
3. Muedinov Dilyaver Memetovich Microchromatics in the history of performance on wind instruments // South-Russian musical Almanac. 2015. №4 (21).
4. Crunch N. New techniques of playing musical instruments (Part 2). URL: [http://dj-khrust . livejournal.com/9841.html](http://dj-khrust.livejournal.com/9841.html) .

© Ли Линьсун, 2022 Научный сетевой журнал «Столыпинский вестник» №5/2022.

Для цитирования: Ли Линьсун, РЕТРОСПЕКТИВА ПОДХОДОВ К ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ// Научный сетевой журнал «Столыпинский вестник» №5/2022.