

И. В. Вискова

На каких инструментах в XIX веке играли партии валторн в симфониях Брамса?

Аннотация

С середины XIX века в истории оркестра наступает переходный период: хроматические валторны постепенно сменяют натуральные. Несмотря на то, что хроматические инструменты обладали бесспорными преимуществами, многие исполнители и композиторы отдавали предпочтение чистому и теплomu звучанию натуральных инструментов. Одним из главных приверженцев натуральных валторн был Иоганнес Брамс. В статье рассматривается вопрос о том, для каких валторн писал свои сочинения композитор и как это реализовывалось в исполнительской практике.

Ключевые слова: Иоганнес Брамс, история симфонического оркестра, натуральные валторны, хроматические валторны, застопоренные звуки.

I. V. Viskova

What instruments were used in the 19th century to perform horn parts in Brahms symphonies?

Summary

Since the middle of the 19th century a transition period has come in the history of the symphonic orchestra: the chromatic French horns (valve-horns) gradually replace natural ones (hand-horns). Despite the fact that chromatic instruments possessed indisputable advantages, many performers and composers preferred pure and warm sound of natural instruments. One of the main adherents of natural horns was Johannes Brahms. French horn parts in his works were undoubtedly written for natural instruments, but they were more often performed on chromatic instruments.

The article addresses the history of the replacement of natural instruments with chromatic ones. A separate section is devoted to the special relationship between Brahms and the hand-horn. The composer wrote the parts for hand-horns in his symphonies at a time when symphonic orchestras were already widely using instruments with a valve mechanism.

The composer used the practice of writing for the hand-horns, which presupposed the technique of performing stopped notes. The limitation of the scale with natural sounds lead to jumps in the composer's score, connected with the need to avoid uncomfortable notes. Many contemporaries of Brahms also gave preference to natural instruments, in connection with which, the chapters on the hand-horns appeared in teaching aids until the beginning of the twentieth century. All his life, Brahms was a true admirer of the sound of the hand-horns, but his expectations of hearing the beautiful sound of these instruments in concert halls were not always met because of the improved valve-horns that replaced them.

Keywords: Johannes Brahms, history of symphonic orchestra, hand-horn, valve-horn, stopped notes.

С середины XIX века в истории оркестра наступает переходный период: хроматические валторны постепенно сменяют натуральные. Несмотря на то, что хроматические инструменты обладали бесспорными преимуществами, многие исполнители и композиторы отдавали предпочтение чистому и теплому звучанию натуральных инструментов.

Одним из первых в состав оркестра валторны с вентильным механизмом включил Рихард Вагнер. В предисловии к опере «Тристан и Изольда» композитор пишет: «От появления вентилей инструмент выиграл так много, что трудно оставить это изобретение незамеченным...» [14. С. 4]. В своих ранних операх, таких как «Риенци» и «Гангейзер», он объединял пару натуральных инструментов с парой хроматических. Начиная с 1848 года («Лоэнгрин») употребляет только хроматические валторны, несмотря на то, что, по мнению композитора, вентильные инструменты уступают натуральным в красоте звучания. Сомнения в отношении использования вентильного механизма терзали не только Вагнера, полемика по этому поводу велась на протяжении всего XIX века.

Роберт Шуман также отдавал в своих партитурах предпочтение инструментам с вентильным механизмом. По словам английского историка оркестра Адама Карса: «Шуману может быть поставлена в заслугу инициатива применения хроматических валторн и труб в самый ранний период их развития...» [5. С. 225]. О том, что Третья (1850) и Четвертая симфонии (1851) и также увертюра «Манфред» (1848) были написаны для вентильных валторн, свидетельствуют первые издания этих партитур. В них есть указания на то, что партии валторн исполняются двумя *Waldhörner* и двумя *Ventilhörner*.

Одной из самой трудных валторновых партий считается партия первой валторны в Концерте для четырех валторн Роберта Шумана op. 86 (1849). О сложности исполнения

в 1904 году написал французский органист и композитор Шарль-Мари Видор: «Шуман, в своем очень интересном [концерте] для четырех валторн, позволил себе написать первую партию на головокружительной высоте — между восьмым и двадцатым звуком натуральной гаммы. Этого отрывка обычно так боятся исполнители, что никогда не решаются сыграть его перед публикой — это было бы слишком опасной затеей, но в оркестре они повторяют его очень охотно» [2. С. 137]. Шуман предполагал, что партии валторн будут исполнены четырьмя одинарными вентильными инструментами строя *F*. На одинарной валторне того времени играть было гораздо сложнее, чем на современной двойной, поэтому Концерт представлял значительные исполнительские трудности.

Споры по поводу партий валторн в симфониях Брамса ведутся на протяжении долгих десятилетий. Это связано с их трудностью для исполнения на натуральных инструментах и с тем, что писались они в то время, когда в симфонических оркестрах уже широко использовались инструменты с вентильным механизмом. Кроме этого, удивляет разнообразие валторновых строев, указанных в партитурах, что напрямую отсылает нас к натуральным валторнам¹.

Неопределенность в выборе инструментов для исполнения партитур композитора отразилась в суждениях историков оркестра. Так Адам Карс в «Истории оркестровки» пишет: «Медная группа в произведениях Брамса пользуется лишь сравнительно небольшой самостоятельностью. Валторны, хотя и широко прибегают к звукам, воспроизводимым посредством вентилей, но часто имеются инструменты в двух различных строях одновременно, словно для того, чтобы получить как можно больше открытых нот» [5. С. 253]. Не менее двусмысленно звучат размышления Уолтера Пистона о партии валторн в III части Третьей симфонии: «Много превосходной валторновой музыки содержится в сочинениях Брамса, обычно —

в стиле звучания инвенционных валторн, и по большей части играемых на этих инструментах. Несомненно, однако, что она лучше звучит на вентильной валторне, хотя бы только из-за отсутствия закрытых звуков» [5. С. 217].

Особые отношения Брамса с натуральной валторной являются одной из любимых тем для исполнителей и историков оркестра. Хорошо известен факт, что отец композитора Иоганн Якоб Брамс в юности «самоучкой овладел всеми струнными инструментами, флейтой, валторной» [4. С. 71]. Считается, что он научил играть на валторне молодого Брамса. Получив представление о натуральной валторне в детстве, композитор полюбил этот инструмент и приобрел понимание того, как писать для этого инструмента. В 1883 году Брамс стал одним из основателей общества *Wiener Waldhornverein*, созданного известным австрийским валторнистом Йозефом Шантлем (*Josef Schantl*, 1842—1902).

Общество существует до сегодняшнего дня и гордится тем, что Брамс был одним из его основателей. По их словам, Брамс «сам был валторнистом и бескомпромиссным защитником натуральной валторны»². Они с гордостью демонстрируют фотографию членов *Waldhornverein*, на которой можно рассмотреть бородатого джентльмена, похожего на Йоханнеса Брамса. Однако историки утверждают, что на самом деле это не Брамс.

Один из самых известных камерно-инструментальных ансамблей Брамса с участием валторны — Трио для валторны, скрипки и фортепиано ор. 40 (1865). Известно, что композитор писал партию валторны специально для натурального инструмента [10. С.15]. Это — установленный факт, и Брамс вполне мог предполагать натуральные валторны в других своих сочинениях.

В Трио в партии натуральной валторны композитор использует следующий звукоряд (см. пример 1).

Половинными нотами выделены звуки, исполняющиеся на открытых обертонах; четвертными — закрытые звуки. В нотации сохранены правила записи для транспонирующей валторны: в скрипичном ключе на интервал транспозиции вниз, в басовом ключе — на обращенный интервал вверх.

Этот звукоряд рождается из сочетания открытых и закрытых звуков. Обратим внимание на следующие особенности:

- в первой октаве избегаются ноты *cis* и *d*: извлечь их возможно, однако звучат они не четко;
- по той же причине отсутствуют *b* и *a* малой октавы;
- *cis*, *d*, *es*, *e* малой октавы неудобны, избегаются всеми композиторами;
- использует ноты, возникающие как производные от *g* малой октавы, эту часть звукоряда применялся еще во времена Бетховена;



Йозеф Шантл: 1-й ряд 4-й слева;
Йоханнес Брамс: 2-й ряд 4-й слева [13]

• не часто, но вводит в партию валторны *a* второй октавы, как производный тон от 14 обертона³.

При написании последующих партитур Брамс использует в партии валторн практически тот же звукоряд, что и в Трио ор. 40. Он, так же как и его предшественники, употребляющие натуральные валторны, такие как Бетховен, Шуберт, Мендельсон и Вебер, пишет хроматические ноты выше *es* первой октавы, однако в нижнем регистре ограничивается первым, вторым и третьим открытыми обертонами. Техника закрытых звуков, которой владели исполнители на натуральных инструментах в XIX веке, позволяла менять звучания основных тонов в нижнем регистре от полутона до кварты.

Трудности с низким регистром влияют на характер написания партий вторых натуральных

валторн. В связи с отсутствием части звуков низкого регистра в партии натуральных инструментов возникают скачки вверх на интервалы, превышающие октаву, при этом вторая валторна прыгает на унисон с первой, что связано с необходимостью избежать неудобные ноты. В партии второй валторны строя *D* (см. пример 2) Бетховен избегает *f* первой октавы, не входящей в звукоряд натуральной валторны.

Аналогичные скачки нередко можно встретить в партиях валторн и труб в симфониях Брамса (см. пример 3).

Ноты *f* и *es* первой октавы легко извлекаются на хроматических инструментах, но представляют трудность на натуральных. В то же время Шуман свободно пишет эти ноты в партиях хроматических валторн в увертюре «Манфред», сохраняя параллельные октавы (см. пример 4).

1

Обертоны

2 Л. Бетховен. Симфония № 9, I часть, такты 139 – 145

Cor. D

Cor. B

3 И. Брамс. Симфония № 2, I часть, такты 260 – 264

Hr. (D)

Trpt. (D)

4 Р. Шуман. Увертюра «Манфред», такты 149 – 153.
 Две первые партии – хроматические валторны строя *E_b*,
 две вторые – натуральные строя *E_b*

В эпоху классицизма композиторы обычно ограничивались двумя валторнами одного строя. Хотя уже в то время композиторы могли использовать две пары валторн разного строя, как, например, у Моцарта в I части Симфонии № 40 *g-moll* первая пара написана в строе *B alto*, а вторая — в строе *G*. Комбинации двух разных строев значительно расширяли гармонические возможности и круг тональностей при написании произведения. Обычно первая пара бралась в основной тональности, а вторая — в другой. По словам Берлиоза, «композитор, применяя четыре валторны одного строя, почти всегда показывает этим свою из ряда вон выходящую неумелость. Несравненно лучше взять две валторны в одном строе, и две в другом...» [1. С. 330]. Следуя этому правилу, Брамс всегда распределяет партии четырех валторн между двумя парами инструментов разного строя⁴.

Исполнение хроматических нот на натуральных валторнах требует применения закрытых звуков. Техника, хорошо освоенная валторнистами на натуральных инструментах, но постепенно утерянная при переходе на хроматические. Многие современники Брамса предполагали, что их партитуры будут исполняться на хроматических инструментах. Поэтому трудно себе представить, что достаточно сложные для исполнения партии валторн при жизни композитора всегда исполнялись на натуральных инструментах. Подтверждением это служит ремарка *gestopft* в начале второй части Первой симфонии (см. пример 5).

Видимо, сам Брамс не был уверен в том, что в данном случае будет использована натуральная валторна, и он просит исполнителя для достижения особого эффекта извлечь ноту *fis* понижением шестого обертона.

В техническом плане партии валторн в сочинениях Брамса достаточно сложны для ис-



полнения на натуральных инструментах. Так, композитор нередко пишет целые отрывки, исполняющиеся только на закрытых звуках, как, например, в IV части Первой симфонии (см. пример 6). Поэтому нет ничего удивительного, что уже во второй половине XIX века симфонии Брамса предпочитали играть на хроматических валторнах.

С середины XIX века в Европе издается значительное количество трактатов и пособий по инструментоведению и инструментовке⁵. В них содержатся сведения о натуральных и хроматических валторнах. Можно было бы предположить, что по мере усовершенствования валторны сведения о натуральном инструменте исчезнут из учебных пособий. Однако этого не произошло. Натуральная валторна и вопросы исполнительства на ней рассматривались большинством авторов, обычно ей посвящалась отдельная глава, предшествующая главе о вентильной валторне.

Все авторы рассматривают натуральную валторну как инструмент, имеющий превосходный тембр, и хроматический инструмент уступает ей в этом смысле. Г. Рима призывает «охранять от уничтожения те краски тембра, которые лучше всего передаются натуральными валторнами...» [7. С. 52]. Ф. Глейх предупреждает, что «валторна с пистонами не имеет такого благородного характера, как без них; звук ее несколько походит на звук фогота» [3. С. 43]. Считалось, что красота тона уменьшается пропорционально количеству используемых вентиляй. Споры по этому поводу велись до конца XIX века. Профессор компози-



ции из Берлина Адольф Маркс (Adolf Bernhard Marx, 1795—1866) указывал в 1855 году на тембровую неровность, частичное нарушение чистоты тона и недостаточную мощность звука у вентильной валторны [12. С. 126].

Из-за разного рода проблем композиторы из предосторожности переносили технику написания партий для натуральных валторн на хроматические, постепенно подключая технику использования вентильного механизма. Это была обычная практика для XIX века. Скачок при переходе к конструкции инструмента с вентильным механизмом был огромным. Хотя хроматический звукоряд теперь мог быть извлечен без проблем с неизменным качеством звука, исполнителям пришлось освоить практически новый инструмент.

Знание инструмента было необходимо для понимания того, как писать для хроматического инструмента. В учебных пособиях представлялась полезная информация о том, как функционируют кроны и закрытые звуки. Авторы подчеркивают необходимость такой информации. Так, Праут пишет: «если ученик досконально этого не поймет, он будет не в состоянии эффективно писать для современных медных духовых инструментов, каждый из которых обладает полным хроматическим звукорядом» [13. С. 192].

Многие авторы говорят о том, что партии натуральных валторн лучше играть на тех инструментах, для которых они были написаны. Даже если партия натуральной валторны исполняется на хроматическом инструменте, необходимо использовать практику исполнения на натуральных инструментах. Еще в 1853 году Глейх писал, что «употребление хроматических инструментов при исполнении композиций Бетховена и Вебера есть настоящий вандализм!» [3. С. 43]. Но проблема в том, что все исполнители к концу XIX века перешли на хроматические инструменты строя *F*, и игра в других строях стала требовать транспозиции. Перенос техники игры с натуральных инструментов на хроматические стал невозможен. Сесил Форсайт, британский композитор и исто-

рик музыки, одобрительно оценил практику Берлинского оперного театра, в котором еще в 1914 году стали исполнять сочинения Глюка, Моцарта и Бетховена на натуральных валторнах [9. С. 118], хотя в театре имелся комплект хроматических инструментов.

Очевидно, что Брамс писал для натуральных валторн. Остается нераскрытым вопрос, удавалось ли композитору услышать натуральные валторны в концертных залах при исполнении своих сочинений. Сохранились воспоминания о том, как в 1879 году композитор сражался с исполнителем на натуральной валторне, который не мог извлечь нижнее *c* на кроне *B basso*, и заявил в свою защиту, что у него нет соответствующего крона, но завтра «он будет полностью экипирован». В ответ композитор по этому поводу сокрушается: «Я пишу для самых прекрасных валторн и труб строя *Des*, однако не ожидаю их услышать»⁶. В симфонических произведениях Брамса есть несколько случаев, когда он пишет нижнее *c* в партии валторны *B basso*: в Немецком реквиеме и в Вариациях на тему Гайдна. Исполнение этой ноты представляет трудность на одинарной хроматической валторне строя *F*, ее можно исполнить только «сбрасывая» губами вниз первый звучащий обертон. Поэтому натуральная валторна в данном случае предпочтительней. Хотя положение может облегчить использование инструмента более низкого строя, например *Es*.

Всю свою жизнь Брамс был верным почитателем звучания натуральных валторн. Его ожидания услышать прекрасное звучание этих инструментов в концертном зале не всегда оправдывались, поскольку уже при его жизни, в силу необратимости технического прогресса, партии натуральных валторн исполнялись на хроматических инструментах. Тем радостней опыт современных дирижеров, возвращающих нас к авторской трактовке симфонических партий.

Примечания

- ¹ Брамс в своих симфониях использует следующие комбинации валторн:
Симфония № 1 c-moll (1876)
I. 2 corni in C basso 2 corni in Es
II. 2 corni in E
III. 2 corni in Es 2 corni in Hbasso
IV. 2 corni in C basso 2 corni in E
Симфония № 2 D-dur (1877)
I. 2 corni in D, 2 corni in E
II. 2 corni in Hbasso
III. 2 corni in G, 2 corni in Cbasso
IV. 2 corni in D, 2 corni in E
Симфония № 3 F-dur (1883)
I. 2 corni in C, 2 corni in F
II. 2 corni in C
III. 2 corni in C
IV. 2 corni in C, 2 corni in F
Симфония № 4 e-moll (1884—1885)
I. 2 corni in E, 2 corni in C
II. 2 corni in E, 2 corni in C
III. 2 corni in F, 2 corni in C
IV. 2 corni in E, 2 corni in C
- ² Стоит прояснить термин *Waldhorn*. Слово переводится как «лесной рог», который часто считается синонимом «натуральной валторны». Многие композиторы и историки в течение XIX века использовали термин таким образом: термин *Waldhorn* обычно относился к натуральной валторне, в то время как вентильная хроматическая валторна называлась *Ventilhorn*.
- ³ Уже в начале XIX века валторна в руках хорошего исполнителя превращалась в хроматический инструмент на пространстве первой и второй октавы. Она постепенно перестает быть инструментом, в партии которого можно использовать отклонения в ограниченное количество тональностей. Французский валторнист и педагог Луи Франсуа Допра (*Louis François Dauprat*, 1781—1868) в своем учебном пособии “*Méthode pour cor alto et cor basse*” (1824) говорит о возможностях игры в тонике, субдоминанте, доминанте с параллелями.
- ⁴ См. примечание 1.
- ⁵ Hector Berlioz “*Grand Traité d’Instrumentation et Orchestration Modernes*” (Paris, 1843); Ferdinand Gleich “*Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militairmusikcorps*” (Leipzig, 1853); Ebenezer Prout “*The Orchestra*” (London: Augener, 1898); Widor “*Technique*

de l’orchestre modern” (London, J. Williams, 1906); Cecil Forsyth, *Orchestration* (London: Macmillan, 1914).

- ⁶ Письмо Брамса немецкому издателю Роберту Келлеру 6 июля 1879 года [8. С. 23 — 24].

Список литературы

References

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса). Ч. 2. — М.: Музыка, 1972. — 532 с. [Berlioz G. Bol'shoi traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke (s dopolnениями Rikharda Shtrausa). Ch.2. — М.: Muzyka, 1972. — 532 s.].
2. Видор Ш.-М. Техника современного оркестра / Пер. с фр. изд., ред. и доп. Дм. Рогаль-Левицкого. — М.: Музгиз, 1938. — 488 с. [Vidor Sh.-M. Tekhnika sovremenного оркестра / Per. s fr. izd., red. i dop. Dm. Rogal'-Levitskogo. — М.: Muzgiz, 1938. — 488 s.].
3. Глейх Ф. Руководство к новейшей инструментовке, или Правила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов. 2-е изд. — СПб: М.: Бернад, 1880. — 91 с. [Gleykh F. Rukovodstvo k noveyshey instrumentovke, ili Pravila k izucheniyu vsekh upotreblayemykh v orkestre instrumentov. 2-ye izd. — SPb: M.: Bernard, 1880. — 91 s.].
4. Друскин М. С. Избранное: Монографии. Статьи. — М.: Советский композитор, 1981. — 336 с. [Druskin M. S. Izbrannoye: Monografii. Stat'i. — М.: Sovetskiy kompozitor, 1981. — 336 s.].
5. Карс А. История оркестровки. — М.: Музыка, 1989. — 304 с. [Kars A. Istoriya orkestrovki. — М.: Muzyka, 1989. — 304 s.].
6. Пистон У. Оркестровка: Учебное пособие / Пер. с англ. К. Иванова. — М.: Сов. композитор, 1990. — 464 с. [Piston U. Orkestrovka: Uchebnoye posobiye / Per. s angl. K. Ivanova. — М.: Sov. kompozitor, 1990. — 464 s.].
7. Риман Г. Катехизис истории музыки / Пер. Н. Кашкина. Часть 1. — М.: Юргенсон, 1896. — 160 с. [Riman G. Katekhizis istorii muzyki / Per. N. Kashkina. Chast' 1. — М.: Yurgenson, 1896. — 160 s.].
8. The Brahms-Keller. Correspondence edited by George Bozarth. — University of Nebraska Press, 1996. — 321 p.
9. Forsyth C. Orchestration. — London: Macmillan, 1914. — 517 p.
10. Garrett J. Brahms Horn Trio: Background and Analysis for Performers (DMA diss., The Juilliard School, 1998) [Электронный ресурс] — URL: [http://www.hornmatters.com/wp-content/uploads/Brahms Trio Dissertation.pdf](http://www.hornmatters.com/wp-content/uploads/Brahms_Trio_Dissertation.pdf). Дата обращения: 21.02.2018.
11. Homepage des Wiener Waldhornvereins. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.wienerwaldhornverein.at/Geschichte.php>. Дата обращения: 21.02.2018.
12. Marx A. B. Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. — Leipzig, 1855. — 592 s.
13. Prout E. The Orchestra. — London: Augener, 1898. — 312 p.
14. Wagner R. Tristan und Isolde. Partitur. — Leipzig: C. F. Peters, 1911. — 654 s.