

Дм. Рогов-Левицкий

СОВРЕМЕННЫЙ ОРКЕСТР



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
Музыкальное Издательство
МОСКВА • 1953

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Третьим объединением современного симфонического оркестра, способным, в сравнении с двумя предыдущими, к ничуть не меньшему разнообразию и богатству красок, следует признать *медные духовые инструменты*. На заре возникновения оркестра и первых ступеней его дальнейшего развития вплоть до середины XIX столетия, «медь» была далеко не столь совершенной и развитой, какой она стала после изобретения «вентильного механизма», превратившего её из *натуральной* в *хроматическую*. Благодаря этому замечательному преобразованию, возникшему впервые около 1811 года, значение содружества медных духовых инструментов не только значительно возросло в ближайшие же десятилетия, но и приобрело то выдающееся положение, которое оно, собственно, и должно было занимать по праву.

Подобно своим ближайшим соседям по оркестру — деревянным духовым инструментам, медные духовые инструменты располагают точно такой-же способностью *тянуть* или, лучше сказать, — *выдерживать* звук, и, если в известной степени и уступают им в некоторой гибкости и блестящей виртуозности, то взамен этого они располагают *силой*, далеко оставляющей позади себя и деревянные духовые и струнные инструменты, даже вместе взятые. Поэтому, для сохранения равновесия звучности в оркестре, количество деревянных духовых инструментов должно относиться к числу медных, по крайней мере, как два к одному. Только в очень редких случаях, и то далеко не всегда, можно признать за отдельными отрезками звукоряда некоторых деревянных духовых инструментов относительное равенство в отношении силы звука с медными. Чаще же всего, «дерево» и «медь» уравниваются только противоположными степенями силы звука. При *piano* у «меди», сочное *forte* у «дерева» в какой-то мере удерживает соотношение сил, но оно обычно мгновенно нарушается, как только «медь» переходит за границы этого определения. Отсюда должно быть ясным, что мощное *fortissimo* медных духовых инструментов потребует уже

иных числовых данных, и отношение двух к одному окажется совершенно бессильным умерить разбушевавшуюся «медь». В ещё большей степени всё сказанное относится к струнным инструментам, где вообще не представляется возможным установить какие-бы то ни было числовые отношения, и всякая попытка в этом направлении легко может оказаться не только бесплодной, но и просто бесполезной. Несомненно, что все подобные расчёты, применённые вне всякой связи с художественно-выразительной стороной оркестрового звучания в целом, чаще всего не достигают цели, так-как оказываются «чисто-арифметической схоластикой». Опытный автор, чувствуя соотношение сил в оркестре вне зависимости от «числовых данных», обычно не нуждается в подобных выкладках. Они только нарушают свободное течение его творческой мысли и никакой действительно осязаемой пользы ему не приносят.

Художественно-технические возможности медных духовых инструментов достаточно разнообразны, но они не столь богаты, как возможности «дерева» и особенно струнных. Их объёмы, способные ответить малейшим намерениям автора, ещё более стеснены, а средства выразительности, при всей своей впечатляющей силе, усечены во времени, ибо даже самая проникновенная мелодическая ткань не может приковать к себе внимание слушателя с продолжительностью, равной струнным. Будучи достаточно разнообразными в окраске своего звучания, медные духовые инструменты, тем не менее, быстро «приедаются» и утомляют внимание значительно скорее, чем даже «дерево». Это качество их особенно резко проступает в силе, когда «медь» оказывается по положению «ведущим» объединением оркестра. Медным духовым инструментам не достаёт той вдохновенной глубины, которая в таком избытке свойственна смычковым. Автор, пишущий в условиях симфонического оркестра для медных духовых инструментов, оказывается в ещё более затруднительном положении, так-как должен проявить не только много художественного вкуса, но и ощу-

нить то «чувство меры», малейшее преувеличение которого легко может превратить его музыку в «силовый оркестр» с чрезмерным преобладанием резкой и крикливой «меди». Используемые в *solo* медные духовые инструменты способны произвести неизгладимое впечатление, но объединённые вместе они легко становятся «угрожающей силой», могущей свести на-нет весь художественный замысел автора. Это последнее обстоятельство становится особенно ощутимым в том случае, если автор сочтёт возможным пренебречь теми разумными пределами, в объёме которых «медь» может действовать вполне непринуждённо. Само собою разумеется, все эти опасения не имеют никакого отношения к «духовому оркестру», составленному по преимуществу из одних медных инструментов и предназначенному к выполнению совершенно иных художественных задач.

В противоположность деревянным духовым инструментам, все представители медных наделены способностью воспроизводить не только чрезвычайно последовательное *crescendo* и *diminuendo*, но и *давать сразу* резкий, остро ударяемый звук с любым оттенком силы от *piano* до громоподобного *fortissimo* включительно. Эта поразительная способность «меди» часто используется композиторами в драматической музыке, где сила художественного воздействия на слушателя стоит чуть-ли не на первом месте. С введением «закранных» и «застопоренных» звуков на валторнах, и сурдин на трубах и отчасти на тромбонах и всех прочих представителях «медного царства», эта область художественной выразительности возросла ещё больше. В некотором отношении она успела уже превратиться в нечто вполне отрицательное, ибо заставила музыкантов забыть о всяких границах дозволенного. Многие композиторы стали пользоваться этим могучим средством художественного воздействия без достаточного основания, и потому, очень быстро «обеднели» его, совершенно обесценили его впечатляющую остроту. Теперь только глубоко оправданное музыкальное сочетание может удерживать эту звучность на должной высоте и заставить её сохранить за собой ту необычайную напряжённость, которой не располагает в оркестре ни один другой представитель того или иного инструментального объединения.

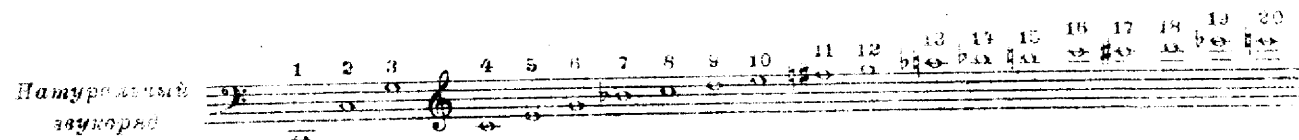
В настоящее время объединение медных духовых инструментов представлено тремя или, если считать инструменты духового оркестра,—то четырьмя видами, отличающимися друг от друга чисто механическими свойствами, которые в данном случае могут быть восприняты в качестве их «природных свойств». Каждый из этих видов объединяет только ему одному свойственными качествами и особенностями. По этой причине последнее обстоятельство даёт право усматривать в объединении медных духовых инструментов две

более или менее резко обособленных оркестровых единицы, которыми можно пользоваться вполне независимо друг от друга. Это—валторны с одной стороны и трубы с тромбонами и тубой—с другой. Семейство *флюгельхорнов* или по французской терминологии—*саксхорнов*, а в прежнее время,—*бюгельхорнов*, в симфонической музыке имеет ничтожное приложение. Из представителей этого рода инструментов больше всех пострадало, как известно, тубе, которой, вследствие свойственной ей и всему семейству флюгельхорнов некоторой вязкости в извлечении звука,— скорее к сожалению, чем к счастью,—пришлось принять на себя обязанности баса тромбона. Другие представители той-же «породы инструментов» семейства флюгельхорнов с заменёнными мундштуками, и собственно флюгельхорны, в симфоническом оркестре являются настолько редкими участниками его, что о них именно здесь можно смело и не говорить. Тем не менее, единственное, о чём следует быть-может упомянуть,—так это только о наименовании всего семейства, вызывающем иной раз некоторое недоумение. Наименование *Flügelhorn*, как рассказывает большой знаток этого дела Фрэнсис Уильям Гэлпин (Galpin, 1858—1945), произошло, несомненно, от того, что исполнители на этих инструментах всегда стояли на «правом фланге» военного построения, как-бы возглавляя его. Немецкое название семейства с полной очевидностью указывает, что такой порядок действовал в основном в германских странах, и самое понятие уже отсюда распространилось и по другим странам Западной Европы.

Если художественно-технические средства деревянных духовых инструментов были долгое время не совершенными и не равноценными, то представители медных духовых инструментов пребывали в ещё более тяжёлых условиях. В оркестре прошлого, которым композиторы пользовались до первой трети XIX столетия, медные духовые инструменты применялись не только с большими ограничениями, но и в силу своих природной особенностей использовались иной раз далеко не так, как того требовало естественное течение музыкальной мысли. Другими словами, деятельность медных инструментов в оркестре в некотором отношении подчинялась не столько воле самих композиторов, сколько своим-же собственным несовершенным в техническом отношении качествам. Эти недостатки в устройстве медных инструментов вообще не касались тромбона с кулисой, который, как известно, и занял выдающееся положение в оркестре «ранних полифонистов», где нередко удваивал каждый голос смешанного хора. С развитием симфонической музыки в более тесном значении этого понятия, тромбоны уступили место валторнам и трубам, занявшим в нём преобладающее положение, а сами перешли в оперно-драматический оркестр,

где обосновались вполне, явившись в какой-то мере основой тогдашнего несовершенного содружества медных инструментов вообще. В симфонии они появлялись только как исключение, не оказывая, в сущности, большого давления ни на строение оркестра в целом, ни на его внутреннюю жизнь в особенности.

Тем не менее, музыкальная жизнь шла настоятельно вперёд, требуя от медных инструментов всё новых и новых средств выражения, которых они, при существовавших тогда условиях, дать не могли. Очевидно, для того, чтобы вывести их из этого вынужденного состояния застоя, вызванного тогдашним уровнем механического устройства медных инструментов, надо было применить такие меры, которые сразу-бы устранили препятствия, мешавшие их дальнейшему развитию. Задача была не из простых, но, как показало будущее,— вполне доступной для решения. Чтобы стало теперь вполне ясным, в чём, собственно, заключалась основная причина этого обстоятельства и где находился так мешавший делу их развития «камень преткновения», надо вспомнить, что в основе всех без исключения духовых инструментов лежит так называемая «натуральная гамма» или «гармонический ряд натуральных звуков». Дабы не возвращаться к этому вопросу в дальнейшем, полезно здесь-же выяснить раз и навсегда сущность дела, имевшего столь тяжёлые последствия для жизни медных духовых инструментов в оркестре и послужившего досадной помехой в их развитии на протяжении почти двух с половиной столетий.



Как уже известно из предыдущего, *мензурой* называется отношение поперечника или диаметра к длине трубки. Чем поперечник трубки шире, а длина короче, тем больше оснований считать инструмент *широко-мензурным*. Таким инструментам легко удаётся «основной тон», но в верхней части звукоряда они редко поднимаются выше девятого, десятого или двенадцатого призвука. Инструменты с особенно короткой трубкой довольствуются обычно первыми пятью или, в крайнем случае,—как у кларнета,—девятью натуральными звуками. Напротив, инструменты, поперечник которых относительно мал, а трубка длинна, носят название *узко-мензурных*. Им доступны все высокие «обертоны», начиная со второго, а первый оказывается «величиной теоретической» в полном значении слова. Некоторым исполнителям, иной раз, удаётся извлечь на трубе или валторне «основной тон», хотя именно этот звук, как

Любая длинная и не очень широкая труба, при известном способе вдвухания, неизменно вызовет колебание заключённого в ней столба воздуха и строго определённую последовательность ступеней. В зависимости от напряжения губ, может быть вызвано полное сотрясение столба воздуха, его половины, трети или любой его доли до одной двадцатой включительно. Таким образом, если предположительно допустить в качестве основы звук *до* большой октавы, то получится строгая последовательность звуков, находящаяся в постоянной и неизменяемой зависимости между собою. Эта последовательность носит название «натуральной гаммы», «гармонического звукоряда» и последовательности «частичных тонов», гармонических или «натуральных призвуков» или, наконец, «обертонов». Самые высокие ступени звукоряда—звуки семнадцатый, восемнадцатый, девятнадцатый и двадцатый доступны лишь некоторым медным духовым инструментам, чрезвычайно трудны для извлечения и удаются далеко не каждому даже и очень опытному исполнителю. Поэтому, обычный «натуральный звукоряд» охватывает первые шестнадцать звуков, при чём «первый» или «основной тон» доступен лишь инструментам с *широкой мензурой*. Звуки седьмой и четырнадцатый соответствуют «натуральной септимере» и звучат несколько ниже темперированной, а звуки одиннадцатый и тринадцатый приходятся в промежутке между *fa*—*fa#* и *lab*—*lab* второй октавы. Их принято обозначать чёрными нотками, подразумевая под этим их отнесенность к «неустойчивости».

сомнительно звучащий, ни при каких условиях не должен быть использован в оркестре. Случай его применения изредка, правда, встречаются, но им отнюдь не следует подражать. Всё это относится к области «редчайших исключений», не больше.

На протяжении нескольких столетий самые выдающиеся музыканты пользовались этими столь ограниченными средствами медных духовых инструментов и считали вполне достаточным поддерживать ими силу, блеск и великолепие оркестра. Однако, вся несостоятельность такого положения проявилась чуть-ли не на самой заре возникновения оркестра вообще. В самом деле, на что мог рассчитывать композитор, если в его распоряжении оказывался звукоряд, ступени которого в низкой своей части шли с большими промежутками, а в верхней—были заполнены «нестройными» тонами, ибо, как известно, *абсолютной* стройностью обладал один лишь «основной

тон», тогда как все прочие ступени его более или менее заметно отличались от так называемого «темперированного строя», принятого в европейской музыке. Тем не менее, композиторы с поразительным искусством выходили из создавшегося положения и пользовались, по возможности, только «натуральными звуками», сочиняя на их основе глубоко выразительные и проникновенные мелодические построения. Здесь нет большой необходимости углубляться в историю деятельности медных духовых инструментов в произведениях первых творцов оркестровой музыки. Достаточно только сказать, что вся нелепость положения была осознана чрезвычайно скоро и для того, чтобы восполнить пробелы, существовавшие от природы в строении их звукоряда, были изобретены «добавочные трубки» или «кроны», вводимые между мундштуком и срезом устья инструмента. Это дополнительное устройство позволило *изменять* основной строй любой трубы и, понижая его, избирать для себя наиболее приемлемый.

Но дело, тем не менее, было и в этом случае далеко не так просто. Сознание музыкантов того времени очень не скоро дошло до ощущения того положения, что «добавочная трубка» может, в сущности, действовать на всём протяжении хроматической октавы. Композиторы удовлетворялись «излюбленными» строями, за пределами которых не видели уже решительно ничего, и в этих искусственно ограниченных условиях искали выхода. Первым шагом в данном направлении оказался «стиль *clarino*», когда композиторы-полифонисты — Бах и Хендель, сочли возможным воспользоваться высоким отрезком звукоряда по преимуществу, где последовательность ступеней была не только полной, но и представляла некоторые преимущества в отношении «нестройных» звуков. То обстоятельство, что медные инструменты действовали у них в области, не очень свойственной их природе, — их не смущало, и понадобилось не одно десятилетие для того, чтобы музыканты нового времени поняли «заблуждение» своих великих предшественников. Изгнав «стиль *clarino*», они вернули медным инструментам, — валторнам и трубам, — их утраченные на время природные свойства и обратили свои взоры в сторону *крон*, свободная смена которых давала уже явно ощутимые преимущества. Но известная робость в использовании «крон» и здесь сделала своё дело. Классики не допускали одновременного *сочетания* различных строев и в крайнем случае довольствовались так называемыми «закрытыми звуками», применение которых для валторн было уже обычным, а для труб — почти исключительным.

Чтобы не возвращаться в дальнейшем к более полному определению понятия *clarino*, одновременно прервать последовательность изложения и указать, что словом *clarino* во времена полифонистов обозначалась партия высокой трубы — *Prinzipaltrompete*, только более узким мундштуком. В этом не совсем ясном на первый взгляд разграничении скрывается та неточность, которая в XIX столетии привела к ошибочному мнению о существовании нескольких видов труб и, в частности, — о наличии высокой «баховской» трубы-*clarino*. В действительности, однако, композиторы второй половины XVII и первых пятидесяти десятилетий XVIII века имели в своём распоряжении только *одну* разновидность натуральной трубы, располагавшей в соответствии с назначением ей объёмом особым мундштуком. Таких мундштуков было три и самый плоский из них предназначался для игры в наиболее высоком отрезке звукоряда, получившем в музыкальной науке того времени название *clarino*.

Таким образом, объём натуральной трубы, заключённый в пределах от восьмого до шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого гармонического тона носил название *clarino* — второго для более низких ступеней указанного ряда и первого для более высоких его ступеней. Другими словами, оба *clarino* различались между собой только действительным использованием входящих в его состав интонаций. Плоский и в меру узкий мундштук давал возможность исполнителю свободно извлекать требуемые звуки, а композиторы-полифонисты всему отрезку звукоряда в целом предъявили чрезвычайно высокие технические требования, используя диатоническую и частично хроматическую природу их расположения. Отсюда название трубы-*clarino*, изложенной в пределах указанной высокой децимы, перешло к названию партии *clarino*, характер изложения которой позднее был определён понятием *стиля clarino*. Следовательно, под термином «стиль *clarino*» понимается уже не только технически сложная партия высокой трубы-*solo*, но и труба и самый звукоряд-*clarino*, в объёме которого она была призвана действовать.

Этим точным разъяснением существа вопроса вполне расценивается легенда о мнимом существовании особых *баховских* труб, которые к середине XIX столетия были возрождены под именем высоких труб в *Ré* с намерением заменить утраченные трубы-*clarino* времён Баха и его современников. Как видно из всего сказанного баховских труб никогда не существовало, а на самом деле использовался под определённым углом зрения самый высокий регистр натуральной трубы, названный средневековыми музыкантами *clarino*.

Само собою разумеется, применение «крон» рано или поздно должно было навести на мысль воспользоваться или сочетанием различных строев с тем, чтобы удержать ряд *открытых звуков*, или пойти ещё дальше и соединить в каком-то дополнительном устройстве две или несколько «добавочных трубок» или *крон*. Первый случай известен по произведениям композиторов-романтиков

и позднейших классиков, как Глинка и Бизе, где можно найти уже достаточно смелое использование любых сочетаний двух, трёх и даже четырёх валторн различных строев, а второй — по приказам военно-морского ведомства о введении в 1826 году в учебных оркестрах морских экипажей, кавалерийских эскадронов, карабинёрских полках и сапёрных батальонах медных духовых инструментов с двумя и тремя вентилями. Поскольку это обстоятельство, подтверждённое печатными постановлениями, предусматривало составы оркестра из всех представителей медных инструментов — корнетов, валторн, труб, басов и прочих голосов, то смело можно предположить, что в России раньше, чем в остальной Европе, был создан полный хор вентильных инструментов, который так пленил английское военное посольство, посетившее Петербург около 1830 года, что возглавлявший его граф Уильям-Шоу Кэткерт (Cathcart, 1755—1843) выпросил весь набор этих инструментов. Такая, казалось бы на первый взгляд, «странная просьба» станет вполне понятной, если вспомнить, что именно в то время в Англии широко действовала труба с кулисой, упорно препятствовавшая проникновению туда вентильных инструментов. Как известно, от имени русской армии был тогда же прислан в подарок британской армии полный набор вентильных медных духовых инструментов с чехлами на вентильном устройстве с предписанием не снимать их на время игры, дабы «никто не мог видеть, как они сделаны». Из зарубежных писателей только английский историк Хэнри-Джордж Фармер (Farmer, 1882—) мужественно подтверждает правдивость этого примечательного обстоятельства, тогда как все остальные либо замалчивают его совершенно, либо приписывают первенство введения полных хоров вентильных инструментов кому угодно, но только не русским.

Изобретение «системы вентилей» или «пистонов» сразу изменило положение «меди» в оркестре и, предоставив композитору свободу действий, породило в самом «сердце оркестра» два новых чрезвычайно звучных и пышных объединения — сочетание валторн и содружество «тяжёлой меди». Отныне они оказались способными вступить в соревнование с прочими оркестровыми единицами, отнюдь не уступая им ни в гибкости и красоте звука, ни в подвижности, ни, тем более, в силе. Словом, это замечательное изобретение резко изменило отношение композиторов к обязанностям медных инструментов, предоставив им значительную свободу действий.

Однако, в действительности, дело представлялось далеко не столь лёгким и простым, как это могло бы показаться сначала. Если судить по оркестровым партитурам западно-европейских мастеров, то в первые десятилетия своего существования вентильные инструменты отнюдь не достигли ни высоты положения, ни, тем более,

всеобщего признания. Их устройство было крайне несовершенно. Звучали они плохо и неточно и, конечно, не могли идти ни в какое сравнение с натуральными инструментами. Именно по этой причине подавляющее большинство композиторов прошлого отдавало явное предпочтение *старой меди* и только немногие, наиболее передовые музыканты того времени, по заслугам оценивая средства и возможности «вентильного устройства», настойчиво требовали участия хроматических инструментов на равных правах с натуральными.

Не так обстояло дело в России сороковых годов. Здесь вентильные инструменты были хорошо известны музыкантам, вероятно, со времени их зарождения. Они были в постоянном употреблении в оркестрах военно-духовой службы и нередко применялись в шумных и весёлых прогулках по Неве, о которых сохранилось немало любопытных повествований современников, окружавших не только Глинку, но и Пушкина (1799—1837). Сам Глинка прямо говорит, что к разряду «прибавочных инструментов должно отнести, столько употребительное в наше время, семейство медных инструментов с *вентилями*». Но поскольку вентильные инструменты в его представлении были «лишены первоначального, свойственного медным трубам воинственно-энергического характера и, к сожалению, по большей части неверны в интонации», то потому и не проникли в оркестр русских мастеров первой половины XIX столетия. Глинка их недолюбливал, хотя и правильно оценивал заложенные в них возможности обогатить в будущем выразительные средства оперно-симфонического оркестра. Он настолько смело и искусно пользовался кронами, что легко восполнял потерю, на какую во имя красоты звука обрекал себя вполне добровольно.

Однако, не все музыкальные деятели относились с известным предубеждением к хроматическим медным инструментам. Не так давно, советский исследователь А. В. Войнова (1900—), разбирая в архиве Бахрушинского музея рукописное наследие А. Н. Верстовского (1799—1862), обнаружила любопытнейшее письмо Вл. Ф. Одоевского, писанное им по поводу вентильных инструментов ещё в первой половине декабря 1828 года. Давая в этом письме восторженный отзыв новому изобретению, он настоятельно советует Верстовскому воспользоваться им в оркестре Большого театра. «Недавно я слышал, — пишет Одоевский, — оркестр валторн с клапанами. Не знаю, было ли это изобретение при тебе в Петербурге. Меня же оно привело в восхищение. Я прежде думал, что клапаны дополняют только некоторые ноты в гамме и не ожидал много доброго от этих противуестественных нот для валторны. Но представь себе моё удивление, когда я услышал скрипичные пассажи, выделяемые на валторне со *всею точностью*, со

всеми полу и четверть-тонами с наблюдением *piano* и *forte*. Не можно вообразить себе этого эффекта, не слышавши. Что, если-бы ты, директор музыки, решился приделать несколько таких вальтор к Московскому оркестру? [Антон] Дэрфельдт [(1810—1869)],— изобретатель этого,— берёт, говорят, учеников за бездельную сумму. Ты-бы сделал важный шаг в инструментальной музыке; если решишься, я с радостью здесь в Петербурге возьмусь хлопотать об этом». Но вне зависимости от отношения композиторов к новому усовершенствованию, вентильные инструменты настойчиво проникали в оркестр, мастера упорно их совершенствовали, а музыканты долго ещё не могли помириться с потерей «натуральной меди», в красотах которой они часто не хотели видеть исключительных преимуществ нового изобретения. Тем не менее, судьба старых инструментов была predetermined и они отошли в прошлое прочно и безвозвратно.

В современных «хроматических инструментах», каждый вентиль или пистон только *понижает* основной звукоряд инструмента, увеличивая первоначальную длину главной трубки за счёт добавочной. Каждый вентиль или «добавочная трубка» вентиля настроена на строго определённый интервал. Она обычно соответствует *целому тону* для первого вентиля, *полутону* — для второго, *малой* или *большой терции* — для третьего и *чистой кварте* — для четвёртого. Различные сочетания вентиля дают суммы приведённых величин,

а, следовательно, и соответственные понижения основного звукоряда. На русских медных духовых инструментах третий вентиль обычно настраивается на интервал *малой* терции, а на французских — *большой* терции, что значительно выгоднее для качества звучания инструмента. Чем большее число вентиля принимает участие в данном перемещении, тем больше ошибка в чистоте звука, так-как каждая добавочная трубка рассчитана с безупречной точностью лишь на величину интервала данного вентиля. Таким образом, французская настройка третьего вентиля на *большую терцию* исключает необходимость прибегать к сочетанию всех трёх вентиля, неизменно влекущих за собой некоторую неточность в высоте звука тем большую, чем ступени звукоряда ниже. Эта неточность, а вернее — просто *фальшь*, возникающая от непосредственного увеличения количества действующих одновременно вентиля, — становится соответственно более ощутимой при «четырёх-вентильном механизме», и потому косность, всё ещё существующая при расчётах медных духовых инструментов в ряде стран Средней и Восточной Европы, совершенно не понятна. Тем не менее, придерживаясь установленного десятилетиями порядка, легко вывести общую последовательность перемещений, располагающихся в порядке нисходящих полутонов. Их, — не считая основного звукоряда, — будет шесть для инструментов с тремя вентилями и одиннадцать для инструментов с четырьмя.

| | | |
|-----|---|--|
| I | Основной звукоряд. Без действия вентиля |  |
| II | Первое перемещение. При действии второго вентиля |  |
| III | Второе перемещение. При действии первого вентиля |  |
| IV | Третье перемещение. При действии третьего или первого и второго вентиля |  |
| V | Четвёртое перемещение. При действии второго и третьего вентиля |  |
| VI | Пятое перемещение. При действии первого и третьего или одного четвёртого вентиля |  |

| | | |
|------|--|---|
| VII | Шестое перемещение. При действии всех трёх вентилях или второго и четвёртого вентиля |  |
| VIII | Седьмое перемещение. При действии первого и четвёртого вентиля |  |
| IX | Восьмое перемещение. При действии первого, второго и четвёртого вентиля или третьего и четвёртого вентиля |  |
| X | Девятое перемещение. При действии второго, третьего и четвёртого вентиля |  |
| XI | Десятое перемещение. При действии первого, третьего и четвёртого вентиля |  |
| XII | Одиннадцатое перемещение. При действии всех четырёх вентилях |  |

При третьем вентиле, настроенном на *большую терцию*, возможно ещё одно, двенадцатое перемещение, начинающееся *полутон*ом ниже, приведённого одиннадцатого.

Вся приведённая последовательность звуков есть только *теоретический* объём без малого пяти хроматических октав, который, как было замечено раньше, может быть расширен за счёт нескольких звуков вверх. Однако, в действительности, ни один исполнитель не в состоянии извлечь подобный звукоряд и наиболее искусный из них едва-ли одолеет три с половиной октавы. Здесь-же полезно ещё раз напомнить, что подавляющее большинство медных духовых инструментов располагает *тремя вентилями*, при помощи которых он получает семь первых перемещений, считая и основной звукоряд. Все-же остальные пять перемещений доступны лишь низким и довольно редким инструментам, которым к тому-же совершенно недоступны *основные тоны* этих последних, как чрезвычайно трудные для извлечения. Правда, некоторые авторы пользовались ими иной раз и требовали от исполнителей ещё более низких ступеней, но все эти «крайности» достигаются особым путём, о котором будет подробнее сказано в своё время. Что-же касается *основного тона* вообще, то его извлечение при всех условиях требует большого исполнительского мастерства. Здесь-же необходимо только напомнить ещё о *кварт-венти-ле*, которым пользуются некоторые медные духовые инструменты. Это, так называемый, «добавочный», повышающий на чистую кварту вверх весь

объём инструмента, *вентиль* у тромбона с кулисой или *крон Si b* *высокий* у современной «двойной» вальторны. Что-же касается *пятого вентиля* у контрабасовой тубы, то он обычно исполняет обязанности *исправляющего* погрешность в звучании сочетания нескольких вентилях, применённых одновременно.

Теперь, чтобы вполне исчерпать вопрос о вентилях, должно сказать, что *вентилем* называется «вращательный механизм», поворачивающий надлежащим образом бочёнок, а *пистоном* — «помповый» или «насосный механизм», приводящий в конечном итоге к такому-же решению задачи. Другими словами, *вентиль* и *пистон* суть два различных наименования одного и того-же устройства, достигающего цели несколькими различными путями. Кроме того, «вентиль» есть название немецкого происхождения, тогда как «пистон» — французского.

Среди оркестрантов установился обычай называть оба устройства одним общим наименованием *клапана* или *педали*, что с технической точки зрения далеко не точно.

Оба эти устройства носят ещё дополнительное название «зависимых» и «независимых пистонов», определяющее их действие по существу. Понятие «зависимый пистон» указывает на способность двух или нескольких пистонов давать свою сумму,

иногда при определении основной ноты пистона, прежде всего приходится иметь в виду противоположные случаи, когда при усовершенствовании, стремился устранить ту ошибку, которая, как известно из предыдущего, возникала от одновременного действия двух или трёх пистонов. Первым шагом на этом пути было установление новой настройки третьего пистона на *большую* терцию, а вторым — установление пистона на *меньших* пистонов, повышающих последовательно мундшук инструмента, то есть действовавших в обратном направлении. В этом последнем случае каждый пистон не увеличивает длину основной трубки инструмента, введенным и действие дополнительной, а наоборот — отменяет соответствующую долю от наибольшей величины её, принятой теперь в качестве основной. Это сказанное станет очевидным из приводимой

ниже последовательности, в которой указано лишь действие «независимых пистонов». В музыкальном обиходе они не получили распространения, будучи признанными исполнителями недостаточно удобными. Современные усовершенствования, в сущности, исключили необходимость пользоваться столь сложным устройством, и «система независимых пистонов», не успев принести ту пользу, на внесение которой они были рассчитаны, оказалась сразу отвергнутой и совершенно забытой. Система независимых пистонов, так же как и множество других систем, о которых теперь не имеет уже смысла говорить, отнюдь не преследовала цели *усовершенствовать* инструмент, как таковой, но в конечном итоге стремилась лишь к ненужной новизне, — в данном случае достаточно шаткой и бесполезной.

| | | |
|-----|--|--|
| VII | Основной звукоряд без действия пистонов. Соответствует VI перемещению при действии всех трёх вентилях | |
| VI | Шестое перемещение при действии шестого пистона. Соответствует V перемещению при действии первого и третьего вентиля | |
| V | Пятое перемещение при действии пятого пистона. Соответствует IV перемещению при действии второго и третьего вентиля | |
| IV | Четвёртое перемещение при действии четвёртого пистона. Соответствует III перемещению при действии третьего или первого и второго вентиля | |
| III | Третье перемещение при действии третьего пистона. Соответствует II перемещению при действии первого вентиля | |
| II | Второе перемещение при действии второго пистона. Соответствует I перемещению при действии второго вентиля | |
| I | Первое перемещение при действии первого пистона. Соответствует основному звукоряду без действия вентиля | |

Ноты для медных духовых инструментов пишутся различно. Одни, подобно струнным инструментам, пишутся так, как звучат. К ним относятся все виды тромбонов и туба — басовая или контрабасовая. Другие, наоборот, пишутся подобно некоторым представителям деревянных духовых и «транспонируются» вниз или вверх, в зависимости от принадлежности. К ним относятся валторны, трубы, валторновые тубы и все представители семейства флюгельхорнов или саксхорнов за исключением их басов. Наконец, в правописании третьих, существуют некоторые особенности в отношении басового ключа, изображаемого в нотах октавой ниже, а читаемого в зависимости от строя чаще вверх и значительно реже вниз. Показатель транспонирования так же, как и у деревянных духовых инструментов, определяет объём интервала, на величину которого должно быть произведено перемещение написанного, и в нотах указывается точно таким же способом. В подробностях все эти особенности будут рассматриваться в соответствующих местах и именно здесь нет никакой необходимости утруждать внимание такими тонкостями. Для начала полезно только запомнить, что, за исключением корнетов, ни в одной партии «транспонирующих» медных духовых инструментов знаки при ключе никогда не выставляются. Эта дурная привычка возникла в практике медных духовых оркестров и, являясь плохой привычкой, не отличается ни достаточной точностью, ни, тем более, обоснованностью. Медные духовые инструменты привыкли пользоваться наипростейшим, иной раз даже не совсем точным в гармониче-

ском смысле, правописанием, и только случайными знаками, выставленными непосредственно при нотах. Ключевые обозначения так же, как и новый взгляд на значение басового ключа, для них не очень удобны, несмотря даже на то, что в частных беседах исполнители с чрезвычайной убежденностью оспаривают всю нецелесообразность подобных пережитков прошлого.

Наконец, в заключение остаётся только сказать, что окраска звука у медных, как одна из наиболее существенных сторон оркестрового звучания, зависит от металла, из какого сделан инструмент, от устройства его, от сечения главной трубки, её внешних очертаний и от устройства мундштука. Само собою разумеется, в достоинствах звучания духовых инструментов преобладающее значение имеет и сам исполнитель. Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, достаточно только заметить, что, чем больше чашечка мундштука приближается к очертаниям воронки, тем глуше становится звук инструмента. Напротив, чем мельче и уже углубление чашечки, тем пронзительнее и резче становится извлекаемый звук. В соответствии с этим положением и в рамках установленных «стандартов», каждый исполнитель выбирает для себя наиболее удобный мундштук, при котором он чувствует себя во время игры особенно удобно и хорошо.

Для пишущего в оркестре эта тонкость не имеет никакого значения, коль скоро относится к области только личных ощущений исполнителя. Дело автора хорошо написать свою музыку, а дело исполнителя наилучшим образом воспроизвести её.

ВАЛТОРНА

(по-фр. *Cor*, —s, по-ит. *Corno*, —ni, по-нем. *Horn*, *Hörner*, по-англ. *Horn*, —s)

Несомненно, самым поэтичным инструментом современного оркестра может быть признана *валторна*. Каждый, впервые приступающий к работе над оркестровой партитурой, на первых порах обычно полагает, что без валторны ему нечего делать в оркестре. Ему всё кажется, что всякое оркестровое звучание только тогда и будет действительно хорошо звучащим, когда в нём будут участвовать валторны.

И это не случайно. Валторна или, как её прежде называли, — *рог*, действительно звучит настолько обаятельно красиво, что она неизменно приковывает к себе внимание слушателя и невольно покоряет сердце композитора. Привязанность эта к валторне длится обычно довольно долго, и автор, посвящаящий своё творчество оркестру, спокойно начинает относиться к этому инструменту только после того, как приобретает достаточно обширный круг знаний и начинает трезво смотреть на оркестр вообще, а на его отдельные составные части — в особенности. Но к валторне, так-же, впрочем, как и к арфе, она на многие годы сохраняет в своей душе привязанность, которая проявляется обычно при первом-же удобном случае.

Однако, можно подумать, что такому увлечению подвержены только начинающие музыканты. Это не совсем так. Валторна возникла настолько давно, что история музыки теряет её следы не только в веках, но даже и в тысячелетиях. Римские войны знали цену этому инструменту, и их легионы насчитывали уже не мало музыкантов, игравших на медных и бронзовых рогах. Александр Македонский (356—336—323 до «новой эры») располагал таким рогом, «зычный глас» которого был слышен за пять стадий или в русском исчислении — за четырнадцать с половиной вёрст. И если верить одному монаху-иезуиту, для своей забавы произведшему все надлежащие расчёты и построившему самый инструмент, то этот гигантский рог должны были поддерживать три подпоры, а раструб его в своём поперечном сечении должен был иметь почти восемь футов.

Само собою разумеется, на таком роге играть было невозможно, но народная молва с именем Александра Македонского связывает не одно из ряда выходящее событие и не одну удивительную историю возникновения музыкальных инструментов.

В эпоху Средних Веков валторна не имела никакого значения в качестве «музыкального инструмента». Она получила преобладающее распространение в военной и придворной жизни в самом широком смысле этого определения. Каждый воин имел свой собственный рог и многие из них были вооружены так, что могли трубить в свой рог не снимая шлема. Средневековый рог был в таком почёте, что даже высокопоставленные дамы нередко пользовались им, а Анна Бретанская (1476—1514) владела разукрашенным золотыми украшениями рогом, который носила у себя на поясе. Словом, рог в те времена был непременным участником сражения, турнира и псовых охот. Он вдохновлял участников боя и развлекал обитателей средневековых замков. Он служил также благородным призывом к столу сотрапезников, обязанных по обычаю того времени совершать перед трапезой омовение рук.

Старинный рог был известен буквально везде. Его знала Средневековая Европа. Знал его и Средиземноморский Восток. И в зависимости от страны, где этому рогу приходилось действовать, он имел различные очертания и материал, из которого он строился. История сохранила наиболее светлую память о роге, выточенном из слоновой кости. Это был рог рыцарей и звался он «олифаном». Звук его обладал такою мощью, что Шарлемань (742?—768—814), услышав призыв о помощи Роланда, распростёртого в беде и несчастье далеко в горах Пиренейского перевала, поспешил к нему на помощь. Роланд в своей смертельной тоске так неистово трубил, что жили его шеи лопнули, а рог раскололся на двое. Много лет спустя, этот рог был похищен Карлом IV (1316—1346—1378) и водворён в сокровищнице Собора святого Витта в Праге.

Вполне уместно теперь заметить, что материалы, из которых выделялись старинные рога, в той или иной мере были недолговечными и потому мало пригодными для повседневного применения. В связи с этим мастера, выделявшие рога, всё больше склонялись в пользу металла и в конце-концов пришли к мысли подражать в своём производстве рогам животных. На протяжении четырёх столетий — с XII века до конца XVI — они неизменно придерживались именно такой точки зрения и выделяли свои рога в очертаниях не очень искривлённых. Только с началом нового XVII столетия, рог принял современный вид и стал называться «простым рогом» или «натуральной валторной». Простейшей разновидностью натуральной валторны должно признать «охотничьи рога», известные в истории оркестровки под именем *trompes de chasse*. Их металлическая трубка имела коническое сечение и, начинаясь отверстием в одну треть дюйма, достигала у раструба почти двенадцати дюймов. Длина такого рога обычно колебалась между девятью футами для самого высокого строя и пятнадцатью с половиной футов — для самого низкого. Наибольшим распространением пользовались охотничьи рога в трёх строях — *Do*, *Ré* и *Mi*, а количество хорошо звучащих звуков обычно не превышало десяти. Звучность этих «охотничьих рогов» была необыкновенной. Их звук разносился далеко по округе, и ими обычно пользовались при травле «большого» зверя — оленя, лани, косули, серны, вепря, волка или лисицы. Россини увековечил в одном из своих произведений «охотничий сбор», звучавший на этих старинных инструментах восхитительно. Но, несомненно, первым композитором, применившим в оркестре «охотничьи рога» парами, был известный контрапунктист Иохан-Иозеф Фукс (Fux, 1660—1741). Однако, во Франции «охотничий рог», как оркестровый инструмент-*solo*, появился значительно раньше и есть указание, что уже в 1664 году им воспользовался Жан-Батист Люлли в опере *Princesse d'Elide*.

Тем не менее, при всех достоинствах и красотах «охотничьих рогов», при всей любви к ним современников, инструменты эти долго просуществовать не могли. Правда, десять звуков, которыми располагали старинные охотничьи рога, в скором времени были увеличены за счёт так называемых «закрытых звуков», но и они, в сущности, не решили задачу в полном объёме. Предание рассказывает, что один известный валторнист-виртуоз Антон-Иозеф Хампль (Hampel, 1700—1771), состоявший при Дрезденском дворе, решил изменить окраску звука при помощи мягкого тампона, вводимого в раструб инструмента. Совершенно неожиданно инструмент зазвучал иначе и весь первоначальный звукооряд охотничьего рога переместился на полутон вверх. Таким образом, совершенно случайно был открыт новый

способ игры на валторне. В очень скором времени тот-же Хампль установил, что обязанности тампона с большей лёгкостью может выполнить рука исполнителя, и с этих пор его нововведение, — по одним источникам появившееся в 1735 году, а по другим — на двадцать пять лет позже, — стало достоянием всех. Теперь уже и самое название инструмента во многом утратило свой смысл. Отныне охотничий рог стал именоваться сначала «ручным рогом», а немногим позже, когда в употребление вошли «дополнительные трубки» или «кроны», — «натуральным рогом» или *натуральной валторной*.

В современном оркестре натуральных валторн уже нет. Они вышли из употребления после того, как были изобретены *хроматические* или *вентильные* валторны. Но время, в течение которого происходила замена одних другими, оказалось довольно значительным. Композиторы, а вместе с ними и исполнители, долго не могли примириться с утраченными достоинствами натуральных валторн и потому всячески препятствовали продвижению вперёд вновь изобретенных. Только несомненные преимущества хроматических инструментов, обогативших технические и художественно-исполнительские средства «меди», сломили, наконец, нелепое упорство, заставив отказаться от устаревших натуральных инструментов и передать их полному забвению. Тем не менее, все наиболее выдающиеся произведения классиков, до Рихарда Вагнера включительно, написаны для натуральных валторн или, в лучшем случае, — для сочетания натуральных и хроматических инструментов. Многие произведения, появившиеся и после 1870 года, иной раз также были предназначены для тех-же натуральных инструментов, что в данную минуту сильно уже осложняет дело их прочтения. В последний раз, как известно, натуральные валторны в партитуре встретились у Римского-Корсакова в *Майской ночи*, когда автор, по собственному признанию, пожелал поупражняться в свободном письме для этих давно уже забытых голосов оркестра. Для лиц неподготовленных читать партии натуральной валторны не очень легко, и потому имеет полный смысл дать о ней хотя-бы самое поверхностное представление.

Натуральная валторна или в некоторых русских партитурах — *рог* (по-фр. *Cor simple*, по-ит. *Corno naturale*, *Corno a squillo*, по-нем. *Waldhorn*, по-англ. *French Horn*), всегда отличалась — по мнению современников — наиболее разнообразными оттенками своего звучания — от нежной мягкости до неумолимой жестокости, от траурной теплоты до охлаждающего кровь звенящего тона и от торжественного величия до причудливого озорства. Красота звука старинной натуральной валторны была необычайной. Она звучала «серебристым тоном», забыть который слышавший её хоть раз не был уже в состоянии. Легко по-

этому согласиться, что современники долгое время не могли отказаться от натуральной валторны и заменить её хроматической, в те отдалённые времена бывшей действительно не на высоте и звучавшей, в сравнении со старой натуральной валторной, более чем посредственно. Валторна имеет очень удлинённую, довольно узкую трубку конического сечения. Лишь с самой её середины её мензура становится цилиндрической. Заканчивается эта трубка очень широким, красивым раструбом, а её начальная точка имеет воронкообразный длинный мундштук, иногда неправильно называемый «амбушюром». Вся трубка валторны изогнута в круг, имевший у старинных «охотничьих рогов» два, а иногда даже три полных оборота. В более позднее время крутизна оборотов стала меньшей, а поперечник инструмента—соответственно большим. Это изменение стало вполне насущным с той поры, когда валторну перестали держать раструбом вверх, а опустили её вниз, прислонив раструбом к правой стороне груди играющего.

Значительная удлинённость трубки валторны позволяет без большого труда извлекать из неё высокие и вполне благозвучные, выразительные звуки. Несколько коническое очертание сечения трубки или точнее, — слегка «коническая мензура» её, — придаёт звучанию инструмента теплоту и гибкость, пологий воронкообразный мундштук его — сообщает звуку благородство и нежность, а широкий раструб, разбивающий и отражающий звуковые волны, придаёт звучанию валторны относительный блеск и пышность, столь характерную для этого инструмента вообще. Изгиб трубки, как долгое время ошибочно думали, не имеет решительно никакого значения в образовании звука и не оказывает никакого влияния на качество звучания инструмента. Эта особенность сохранилась у него лишь «по традиции», будучи заимствованной от старинного охотничьего рога, внешние очертания которого представлялись наиболее привлекательными и удобными.

Длинная трубка валторны, как уже сказано, позволяет исполнителю без большого труда пользоваться высокими звуками натурального звукоряда. Это значит, что валторна, по причине своей узкой мензуры, с трудом приводит в сотрясение заключённый в ней столб воздуха, не разделяя его на более или менее значительное число долей. На этом основании валторна не в состоянии произвести с достаточной точностью основной звук гармонического звукоряда, принимаемый

обычно за величину вполне «теоретическую» и, по сути дела, даже несуществующую. Напротив, остальные ступени натурального звукоряда удаются вполне, и валторна даёт возможность извлечь их в достаточном количестве вплоть до шестнадцатого призвука, а во времена Иохана-Себастьяна Баха—и до восемнадцатого включительно. Действительная высота звука натуральной валторны определяется только длиной трубки и потому, какова-бы ни была эта действительная высота последовательности звуков, партию натуральной валторны, ещё с давних пор, условились писать всегда в одном и том-же начертании, принимая за основу звук *do* малой октавы. Ноты для валторны пишутся в ключе *Sol*, за исключением самых низких ступеней, начертание которых требовало ключа *Fa* октавой ниже его действительного значения. Не вдаваясь именно здесь в подробности этого обстоятельства, достаточно только заметить, что такое мероприятие было вызвано желанием не загружать простых и довольно бедных по количеству звуков партий натуральных валторн чрезмерным количеством добавочных линейек, встречающихся, в сущности, только в отношении одной ступени звукоряда. По этой причине, исполнителю было легче принять на веру новое «условное» значение басового ключа, чем утруждать своё внимание прочтением большого количества добавочных линейек или, что ещё того хуже, — участием второго ключа там, где легко представлялось возможным обходиться вообще без него. Надо согласиться с одним вполне существенным обстоятельством, заключающемся в том, что в оркестровом обиходе удерживается обычно только то, что проще и нагляднее. Всё-же сложное, запутанное или непривычное, буде всё это даже и более разумным по существу, — никогда не уживается с оркестровыми повадками исполнителей, как-бы того не желали сами композиторы или теоретики. Иное значение ключа *Fa* в партии натуральной валторны является именно такой «нелепостью», таким «пережитком прошлого», против которого ополчились все учёные, доказывая полную несостоятельность его. Однако, люди не-учёные, но сидящие в оркестре, думают иначе. Подлинной «лоткой» для них являются не пустые рассуждения людей, далёких от действительной оркестровой жизни, а простые удобства, вытекающие из наименее тяжёлого решения той или иной задачи. Итак, с давних пор ноты для натуральной валторны принято писать только так —



где все чёрные нотки условно обозначают «несогласные» с темперированным строем ступени звукоряда, а три звука, изложенные в ключе *Fa*, — единственные, изображаемые при его посредстве. Ни одна более высокая ступень звукоряда не должна пользоваться не свойственным ей ключом и при всех обстоятельствах должна нотироваться в ключе *Sol*. Но, чтобы быть точным до конца, должно ещё заметить, что все так называемые «нестройные» звуки натурального звукоряда, в руках старых мастеров имели довольно широкое и постоянное приложение. Так, звуки седьмой и четырнадцатый применялись ими, как «чистая» гармоническая септима, а звуки одиннадцатый и тринадцатый, — как две равноценные ступени чуть пониженного и чуть повышенного одного и того-же основного звука. Таким образом, звук одиннадцатый действовал на равных основаниях, как *fa* и *fa*#, а звук тринадцатый — как *la* и *la* b.

Все ступени приведённого звукоряда образуются путём постепенного изменения в положении и давлении губ без участия руки исполнителя, вводимой им в раструб инструмента. Они называются открытыми звуками в отличие от закрытых, получаемых при посредстве большего или меньшего заслонения раструба натуральной валторны. Это заслонение не следует, тем не менее, смешивать с обычным положением руки исполнителя, находящейся теперь всегда в раструбе инструмента и удерживающей, таким образом, валторну в нужном для игры положении. В произведениях более поздних авторов, пользовавшихся натуральными валторнами, объём инструмента обычно простирался до двенадцатого гармонического призвука, тогда как великие полифонисты — Бах и Хендель, не боялись пользоваться и более высокими ступенями, достигая довольно часто шестнадцатого, семнадцатого и даже восемнадцатого призвука. В этом смысле, искусство позднейших валторнистов утратило способность пользоваться этими крайними ступенями звукоряда, требовавшими при своём извлечении большой точности и осторожности. При делении столба воздуха на большее число долей разница между соседними ступенями становится крайне незначительной и потому малейшая ошибка в положении губ вызывает один звук вместо другого. Впрочем, в оркестровых произведениях XIX века, когда стиль *clarino* был уже вполне утрачен и забыт, необходимость в столь высоких ступенях оказалась ничтожной. Самые высокие звуки натуральной валторны встречались всё реже и реже и в полной мере стали уже достоянием солистов, для которых не составляло большого труда пользоваться полным объёмом инструмента.

Само собою разумеется, существовавшее положение вещей не могло долго пребывать на точке замерзания. Натуральная валторна с тринадцатой или пятнадцатой звуками своего гармонического звукоряда не могла удовлетворять даже

крайне скромным требованиям тогдашних композиторов и они искали расширения своих возможностей в изменении основного строя инструмента. На первых порах музыканты обходились с двумя или тремя строями, получаемыми при содействии «крон» или «вставных дуг» различной длины. Эти «вставные дуги» или дополнительные трубки вводились между главной трубкой инструмента и мундштуком и приводили звучание валторны к желаемой высоте строя. Когда-же оказывалась необходимость расширить круг строев ещё больше в сторону их понижения, то приходилось насаживать одну крону вслед за другой, так что в конечном итоге, изогнутая часть валторны вместе с раструбом оказывалась отстранённой от мундштука на весьма значительное расстояние. Это обстоятельство не могло, конечно, удовлетворять взыскательных музыкантов и, дурно отзываясь на исполнении, привело около середины XVIII столетия к новому усовершенствованию. Оно приписывается дрезденскому валторнисту Хамплю, нашедшему выход в том, что ему представилась возможность пропустить главную трубку один раз вперёд и назад в пределах кругового изгиба инструмента. Образовавшееся, таким образом, «колесо», можно было сменять и заменять дополнительными U-образными трубками, получившими название «инвенций» или среди оркестровых музыкантов — «баранок». Это последнее наименование возникло, несомненно, от способа их применения. При необходимости часто менять строй валторны, исполнитель для удобства нанизывал все эти «дополнительные трубки» или «кроны» на руку, — от локтя до кисти, — вызывая, тем самым, представление о бубликах или баранках, размещённых на руке в виде связки.

Итак, благодаря кронам или добавочным трубкам, — их иной раз называли ещё «переменными трубками» или «переменными машинками», — основной звукоряд валторны можно было перемещать на все ступени хроматической октавы. С прибавлением нескольких добавочных ступеней внизу, получалось шестнадцать строев, при чём крайние из них отстояли друг от друга на расстоянии децимы. С давних пор их было принято делить на три объединения, из которых первое заключало в себе шесть высоких строев, охватывавших примерно объём голосов меццо-сопрано и контральто. Из них два первых строя — *Do* высокий и *Si* b высокий, — никогда не употреблялись, а четыре остальных — *Si* b высокий, *La* высокий, *La* b и *Sol*, — имели значительное распространение в произведениях классиков. Второе объединение охватывало четыре средних строя — *Fa* # или *Sol* b *Fa*, *Mi* и *Mi* b. Они соответствовали объёму контральто и тенора, считались наилучшими по качеству своего звучания и представляли больше других средств композитору и исполнителю. Строй *Fa* почитался

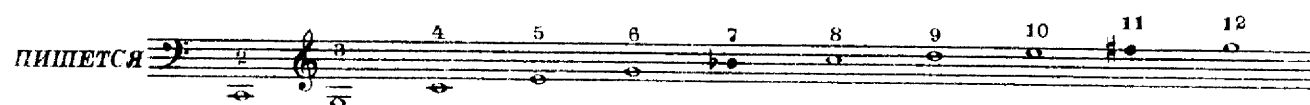
главным или *основным* строем. Наконец, третье объединение заключало в себе шесть *низких* строев, соответствующих объёму тенора и баритона, — *Ré, Réb, Do* низкий, *Siб* низкий, *Siб* низкий и *La* низкий. Строй *Do* так-же, как и строй *Siб*, обычно не получал определения «низкий» по той причине, что высокие строи тех-же наименований в оркестре никогда не применялись. Их всегда читали в соответственной октаве и никаких недоразумений в данном направлении быть не могло. Таковы были условия, обязательные для всех без исключения. Высокие-же строи *Do* и *Siб* звучали скверно — они были крикливы, плоски и не очень красивы, и потому не было решительно никакого смысла применять их в оркестре, чего, в сущности, никогда и не оказывалось в действительности.

В зависимости от высоты или глубины строя или в соответствии с большей или меньшей длиной кроны, объём натуральной валторны в действительности подвергался некоторым изменениям в том или другом конце звукоряда. Чем ниже строй инструмента, тем легче удаются ему высокие ступени натуральной гаммы, и, наоборот, — чем выше строй, тем легче получаются наиболее низ-

кие ступени её. Это явление происходит от того, что естественные деления, заключённого в трубке инструмента столба воздуха, только тогда совершаются с наибольшей лёгкостью, когда они не слишком малы и не слишком велики. Поэтому, наилучшими строями оказывались средние строи.

Ноты для натуральной валторны любых строев пишутся всегда *одинаково* и читаются только *вниз* на интервал, указанный при инструменте. Следовательно, иметь начертанным полный звукоряд валторны ещё недостаточно. Надо знать в каком она строе, дабы определить действительное звучание её звукоряда. Звуки, отмеченные, как «трудные», в более позднее время считались мало употребительными, хотя во времена полифонистов считались вполне доступными при любых обстоятельствах. Чтобы не повторять каждый раз исходное начертание, ниже для ясности изложения приводятся только действительно звучащие звукоряды. Исходное-же начертание указывается лишь в самом начале каждого раздела. В примечаниях к каждому строю указаны наиболее известные случаи применения их в оркестре классиками и некоторыми более поздними композиторами.

I. ВЫСОКИЕ СТРОИ



ЗВУЧИТ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ —



Оба эти наиболее высоких строя почти не употреблялись в оркестре. Они звучали плоско и крайне неприятно



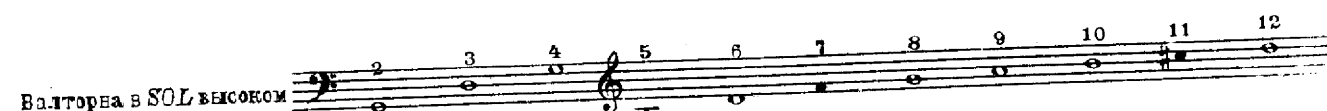
В оркестре встречается редко. Примеры — Моцарт — *Волшебная флейта* (первая ария Царицы Ночи, и квинтет), Вебэр — *Эврианта* (увертюра), *Волшебный стрелок* (Адамовская охота).



Бетховен — *Седьмая симфония*, Глинка — *Иван Сусанин* (Танцы), *Руслан и Людмила* (Восточные танцы).



У классиков, насколько известно, примеров нет.



Моцарт — *Симфония в Sol минор*, Бетховен — *Четвёртый фортепианный концерт*, Глинка — *Иван Сусанин*, *Руслан и Людмила*.

II. СРЕДНИЕ СТРОИ



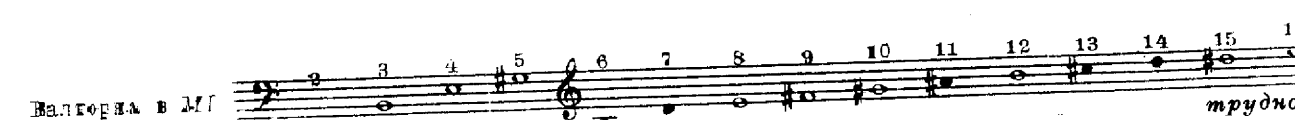
ЗВУЧИТ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ —



В оркестре почти не употребляется. Хайди воспользовался этим строем в *Симфонии Fa минор*, известной под названием „Oh Ron s'el va“.



Применялась в оркестре чрезвычайно охотно, хотя и не так часто, как это могло-бы показаться.



Ранние „классики“ пользовались этим строем редко. У Бетховена встречается в увертюрах *Леонора и Фиделио*, и в „*Allegretto*“ *Седьмой симфонии*, у Глинки в *Иване Сусанине* и *Руслане и Людмиле*.



Моцарт — *Симфония Miб мажор*, Бетховен — *Третья симфония*, Глинка — *Арагонская танца*.

III. НИЗКИЕ СТРОИ



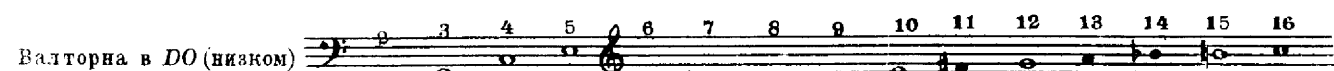
ЗВУЧИТ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ—



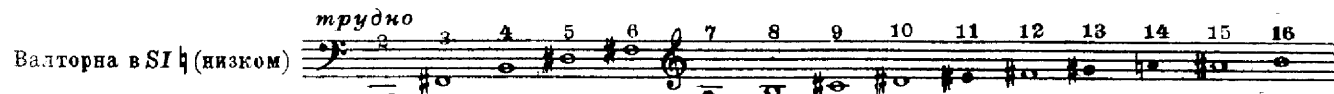
Моцарт—*Свадьба Фигаро* и *Дон-Жуан* (увертюра), Бетховен—*Вторая симфония*, *Девятая симфония*, Глинка—*Иван Сусанин*, *Руслан и Людмила*.



Этим строем „классики“ не пользовались. У Римского-Корсакова встречается в симфонической картине *Садко*.



Моцарт—*Симфония „Юпитер“*, Бетховен—*Первая симфония*, Глинка—*Иван Сусанин*, *Руслан и Людмила*.



Глинка—*Руслан и Людмила*, Бизэ—*Кармен*.



Бетховен—*Четвёртая симфония*, *Пасторальная симфония*, Глинка—*Иван Сусанин*, *Руслан и Людмила*.



Этим строем „классики“ не пользовались.

Сводя воедино все четырнадцать звукорядов натуральной валторны,—два самых высоких и неиспользуемых можно откинуть,—получится полный теоретический объём инструмента в действительном звучании. Он простирается от *si* контр-октавы,—соседний с ним звук *la*, как крайне опасный не в счёт,—до *fa* второй октавы, который относится к валторне в *Si* \flat высоком.



Рядовой валторнист редко оказывался в состоянии проиграть его полностью,—от начала до конца,—с одинаковой лёгкостью и полнотой звука. Чаще всего каждый исполнитель, сообразуясь со своими природными данными, выбирал более удобные для себя строи и совершенствовался только в их преодолении. Отсюда возникло разделение валторнистов на исполнителей более высоких голосов, средних или низких. Это положение соблюдалось обычно очень строго и почти никогда не нарушалось. Только в *solo* композитор допускал большую свободу действия, имея в таком случае в виду определённого исполнителя, одарённого способностью с большей непринуждён-

ностью владеть крайними ступенями звукоряда. В обычных-же условиях первая валторна всегда считалась «высокой», а вторая—«низкой». При участии третьей валторны обязанности «средних голосов», расположенных несколько ниже первых, но выше вторых,—переходили обычно к ней, а введение четвёртой валторны заставляло объединить её со второй. При наличии только *натуральных валторн* это положение соблюдалось более или менее точно, хотя бывали случаи, когда ограниченность звуковых средств инструмента приводила к некоторым, чаще незначительным, перемещениям. Вот несколько образцов в пояснение сказанному.



Сочетание различных строев натуральной валторны в оркестре классиков применялось очень редко. Это изобретение относится уже к более поздним временам, когда композиторы-романтики пришли к необходимости, путём соединения двух различных строев, восполнять пробелы основного звукоряда. Всё преимущество этого нововведения заключалось в умении подобрать наиболее для себя выгодное и удобное сочетание строев с тем, чтобы наименее простыми средствами решить поставленную перед собой задачу. Ещё позднее, когда требования к валторнам возросли несоразмерно с их возможностями, композиторы стали объединять три и даже иной раз—четыре разных строя. Особенно широко пользовался сочетанием нескольких

строев Глинка, превративший свой «квартет валторн» чуть-ли не в хроматический. Искусство Глинки в этом смысле особенно примечательно, так как он обычно избегал пользоваться «закрытыми звуками», полагая их недостаточно хорошими в сравнении с открытыми.

Среди зарубежных авторов большой смелостью в использовании натуральных валторн отличались композиторы-романтики. Замечательный случай сочетания четырёх валторн различных строев в воспроизведении *связного solo*, встречается у Бэрлиоза в *Ромео и Джульетте*. Это настолько любопытный образец, что имеет смысл привести его здесь в том виде, в каком он напечатан в партитуре.

Любознательный оркестратор сам сумеет пред лицом композитора, пожелавшего раздвинуть рамки своих музыкально-художественных замыслов.

Large $\text{♩} = 132$
SOLO

1^o Cor en Mi *mf* *cresc.* *sf* *mf cresc.*

1^o Cor en Mi
2^o Cor en La \flat
3^o Cor en Ré *poco f* *f*

1^o Cor en Mi *p* *dimin.* *p*
2^o Cor en La \flat
3^o Cor en Ré *p cresc.*
4^o Cor en Ré \flat *SOLO* *pp*

Условия, при которых производилась перемена строя, были в разное время у разных композиторов различными. Одни придерживались правила не изменять строй валторны на протяжении отдельной части данного произведения. Другие, напротив, находили нужным пользоваться разными строями по мере необходимости и довольствовались только паузами, в течение которых исполнитель должен был приготовиться к новым условиям. Наконец, третьи, вообще не считались с неудобствами, вызываемыми частыми сменами строев, и меняли их вполне произвольно, нарушая при этом даже меры простой предосторожности. Как легко согласиться, наибольшие хлопоты вызывала замена высокого строя низким, и именно такая последовательность строев встречалась особенно часто. При сочетании нескольких строев подобные затруднения в значительной степени сглаживались.

Как уже известно из предыдущего, звукоряд натуральной валторны сильно отличается по точности своего звучания от принятого в европей-

ской музыке «равномерно-темперированного строя». О четырех «нестройных» ступенях — седьмой, четырнадцатой, одиннадцатой и тринадцатой, было уже много сказано в свое время. Все же остальные ступени натуральной гаммы также несколько отличаются от «темперированных», но это отличие оказывается в действительности не настолько значительным, чтобы производить явно неприятное впечатление. Напротив, их относительная «нестройность» способна в иных случаях вызывать чарующее ощущение, отдельные мелодические сочетания которых давно уже получили в музыке прозвище «золотых ходов». Так, оба *mi* — звуки пятый и десятый, и высокое *si* — звук пятнадцатый, всегда звучат чуть ниже соответствующих ступеней темперированного звукоряда. В сочетании с другими ступенями гармонического звукоряда и в соединении с прочими инструментами оркестра, они никогда не производят неприятного впечатления на слух. Напротив, соединенные с одной из октав основного тона — звуками вторым, четвертым, восьмым и даже

шестнадцатым, или с одной из его квинт — звуки третий, шестой и двенадцатый, они образуют ряд терций и секст вполне безупречной точности. Когда две валторны, отделяясь от остального оркестра, исполняют подобное мелодическое построение в виде охотничьего сигнала или позывной поевки, то именно эта «нестройность» их звуча-

ния придаёт им особенную поэтичность и прелесть. Присоединение к подобным построениям звука девятого, дела, разумеется, не портит и вполне исчерпывает, так сказать, положение о «золотых ходах». Вот несколько случаев в этом роде, заимствованных из сочинений Хайдна, Моцарта и Бетховена.

Assez vite
Corns en Ré *f* (*Hallali, охотничья фанфара*)

Allegretto
Corns en Sol *p* *cresc.* *f* (Моцарт — *Симфония Sol-мажор*)

Allegro $\text{♩} = 84$
Corns en Do *p dolce* *cresc. poco a poco* (Бетховен — *Пятая симфония*)

Иначе дело обстоит с «нестройными» звуками, более или менее значительно отличающимися от принятых в оркестре. О звуках одиннадцатом и тринадцатом было уже достаточно много сказано в свое время. Здесь остаётся только ещё раз напомнить, что звук одиннадцатый, постоянно встречающийся у композиторов первой половины XVIII века, толковался ими то как *fa*♯, то как *fa*♮, и, очевидно, его природная «нестройность» исправлялась соответствующим нажимом губ. Напрасно думают, поэтому, некоторые учёные, например Геварт, что музыканты того времени проявляли какую-то удивительную терпимость к верности строя этих ступеней. Не имея ещё никакого понятия о «закрытых звуках», появившихся после 1750 года, они, несомненно, знали уже о влиянии давления губ исполнителя на поверхность венчика мундштука. Что же касается тринадцатого звука — звука *la*, то композиторами той же эпохи он применялся почти исключительно как *la*♯. Использование его в качестве *la*♭ относится уже к более позднему времени, хотя и такое толкование его встречается всё-таки довольно редко. Напротив, звук седьмой — «натуральная септима», мог бы иметь несколько большее распространение по той причине, что в об-

щей гармонии его участие может остаться почти незамеченным, если его звучание не воспроизведено повторно каким-нибудь иным более «точным» голосом оркестра. Тем не менее венские классики-симфонисты Хайдн, Моцарт и их современники совершенно отказались от натурального *si*♭, тогда как композиторы-романтики не раз находили повод воспользоваться этой удивительной звучностью натуральной валторны. Россини в охотничьей фанfare из *Вильгельма Теля* вызвал поразительное впечатление соединением всех участвующих в оркестре валторн, заставляя их брать эту «нестройную» ступень гармонического звукоряда. В точно таком же преломлении звуком седьмым воспользовался Вебер в «хоре охотников» из *Эврианты*. По этому поводу Франсуа-Огюст Геварт вполне справедливо замечает, что «отделённая таким образом от всякой гармонии, эта необычайная нота имеет удивительную печать дикости и романтизма». В современных условиях вся прелесть этого звучания утрачивается вполне, так как теперешние валторнисты всегда пропускают звук седьмой и заменяют его открытой ступенью, образуемой действием первого вентиля. Вот, как только что упомянутые образцы выглядят в нотах.

Allegro deciso ($\text{♩} = 152$)
Corns en Fa *f* (*Вильгельм Тель*)



Как уже не раз упоминалось, «закрытые звуки» валторны были «изобретены» или вернее — просто найдены около середины XVIII столетия. Они образуются при более или менее значительном заслонении раструба рукою исполнителя и обыкновенно различаются по своему качеству. Наилучшими «закрытыми звуками» оказываются те, понижение которых требует наименее значительного заслонения раструба или, что в данном случае одно и то же, — наименьшего введения руки в раструб инструмента. В этом случае со-

ответствующая ступень звукоряда понижается менее, чем на пол-тона, и все «закрытые звуки», образованные именно таким способом, оказываются наилучшими. Их четыре — по числу «нестройных» ступеней натурального звукоряда. Прежде всего, это звук одиннадцатый — *fa*♯, превращённый путём заслонения раструба в безупречно чистый *fa*♯.

Он является первым *закрытым* звуком, применённым в оркестре классиков, которым уже Бетховен воспользовался в увертюре к *Фиделио*.



Три следующие ступени — звук тринадцатый *la*♯, превращённый в *la*♭, и звуки седьмой и четырнадцатый — *si*♭, пониженные до *la*♯ и требующие только незначительного заслонения раструба, вместе с одиннадцатым, оказываются наилучшими «закрытыми звуками». Они обладают превосходной, чуть затуманенной звучностью, впрочем,

не настолько заметной, чтобы их отмечать особо. При более значительном введении руки в раструб инструмента, получается полное понижение на точный полутон всех остальных *верных* ступеней натурального звукоряда. Таким образом, весь объём валторны оказывается мгновенно перемещённым на *один полутон вниз*.



Многие композиторы, вполне осведомленные о существовании этих вполне удовлетворительно звучащих и отнюдь не очень глухих ступеней натуральной валторны, избегали, тем не менее, пользоваться ими. Они предпочитали вообще обходиться без «искусственных звуков», требовавших уже более значительного заслонения раструба, и сочиняли свои партии с таким расчётом, чтобы, по возможности, пользоваться одними лишь *открытыми* звуками. Именно так поступал обычно Глинка, в партитурах которого нет возможности обнаружить этот ряд «закрытых звуков». В виде исключения, он позволял себе иной раз пользоваться закрытым седьмым звуком, одиннадцатым и, в крайнем случае, тринадцатым. При всех иных условиях на помощь этому мастеру оркестровки приходили *кроны*, которыми он поль-

зовался не только очень широко, но и с большим знанием дела.

Наконец, к третьему ряду «закрытых звуков» относятся все те, где понижение требует интервала большего, чем один полутон. Эти немногочисленные ступени звукоряда выходят очень глухими и в достаточной мере сомнительными, за исключением разве только звука седьмого, понижаемого менее, чем на целый тон. К числу только что поименованных вполне *закрытых* звуков относятся, естественно, самые низкие ступени звукоряда, расположенные на довольно значительном друг от друга расстоянии. В действительности все они оказываются слишком высокими, так как валторнисту никак не удастся понизить их на величину, в точности соответствующую интервалу целого тона.

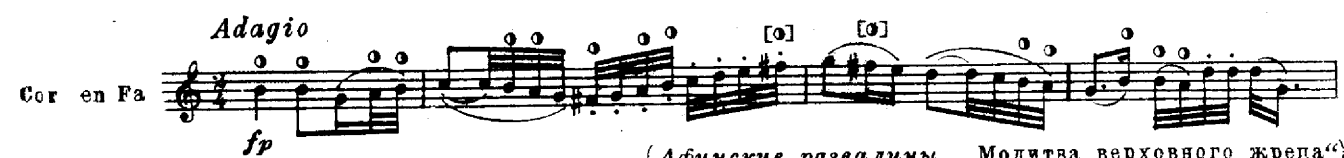


Композиторы, предшествовавшие Бетховену, в своих оркестровых произведениях избегали поль-

зоваться закрытыми звуками. Исключение допускалось только в отношении звука одиннадцато-

го, с которым они обходились вполне свободно, толкуя его в качестве открытых *fa*♯ и *fa*♯. Сам Бетховен и некоторые его современники пользовались этими ступенями с большой осторожностью и чаще всего в партиях, исполнявших второстепенные обязанности. Напротив, в *solo* ни Бетхо-

вен, ни кто-либо иной, никогда не ограничивал своих намерений и с тем большей лёгкостью при- мешивал закрытые звуки к открытым, чем было свободнее изложение его мелодического построения. Вот два таких случая, — один из *Девятой симфонии*, другой из *Афинских развалин*.



Но в действительности далеко не всем изложенным выше исчерпывался полный объём натуральной валторны. Опытные и особенно искусные валторнисты умели извлекать ряд ступеней, расположенных не только по соседству с самыми низкими гармоническими звуками натуральной валторны, но и несколько нот совершенно *искусственных* и производимых лишь одним движением губ. Насколько подобный приём исполнения

был общезвестным, можно судить уже по одному тому, что многие композиторы, не задумываясь, писали эти «искусственные» звуки у себя в партитуре и неукоснительно требовали их воспроизведения.

Так, Бетховен в «Скерцо» своей *Героической симфонии* пишет звук *la*♭ малой октавы, понимая его как «искусственную» нижнюю октаву закрытого звука седьмого.



Вебер, в *Пречиозе*, не задумываясь, писал звуки *la* и *fa* малой октавы, как «искусственные» — нижние октавы соответствующих закрытых звуков седьмого и шестого.

Modéré. (Echo)

Cors en Mi (sur la scène) *p*

Cors en Mi (à l'orchestre) *f*

CHOEUR

Im Waid! Im Wald! im frischen, grünen Wald, im Wald!

Im Wald! Im Wald! im frischen, grünen Wald, im Wald!

Larghetto

Cors en Ré *dolce*

Франсуа-Адриэн Буальдьё (Boieldieu, 1775—1834) в «Балладе» первого действия *Белой дамы* требует от валторны полного хроматического ряда, заключённого между четвёртым и третьим натуральным звуком. Само собою разумеется, эти смелые попытки всецело зависели от лов-

кости валторнистов, но не подлежит сомнению также и то, что именно такая «ловкость» была в руках всех тогдашних музыкантов. В иных условиях композиторы никогда бы не решились на подобные хитрости, если бы не были уверены в успехе задуманного.

Modéré ♩ = 96

1^{re} Basson et Altos *pp*

1^{re} Cor en Mi b *pp*

2^e Cor en Si b bas *pp*

Harpe *dolce*

Violoncelles *pp*

Hautbois *pp*

Violons *pizz.*

Altos *pizz.*

Cb. *pizz.*

Наконец, последовательным уменьшением давления губ и при содействии руки, опытный валторнист мог извлечь ещё с большей или меньшей отчётливостью пять самых низких ступеней, рас-

положенных ниже второго гармонического звука. Написанные октавой ниже в ключе *Fa*, они соответствовали звукам *si*, *si^b*, *la*, *la^b* и *sol* большой октавы.

2 звуки искусственные

Бетховен, как известно, воспользовался этой крайней ступенью звукоряда валторны в партии четвёртой валторны в тех вдохновенных страницах своей *Девятой симфонии*, которые представ-

ляют к тому же превосходный образец применения закрытых звуков, отмеченных в данном случае маленькими, — наполовину заштрихованными, — кружками.

Adagio

Clarinettes en Si b *dolce*

1^{re} Basson *dolce*

2^e Cor en Mi b *dolce*

1^{re} et 2^e Violons *pizz.*

Altos et Violoncelles *pizz.*

1^{re} Flûte

Валторна, особенно натуральная, принадлежит к инструментам певучим, и благородная поэтичность её звучности ничуть не склонна к чрезмерной подвижности. Поэтому, всё самое вдохновенное и выразительное было создано для валторны в относительно умеренном движении. Для

примера достаточно припомнить *solo* валторны в начале увертюры к *Обзрону* и чрезвычайно тонко продуманное проведение четырёх валторн в увертюре к *Волшебному стрелку*, чтобы составить себе ясное представление о самом верном толковании этого замечательного голоса оркестра.

Adagio sostenuto

1^{re} SOLO

Cors en Ré

1^{re} et 2^e Violons avec sourdines

Altos

Violoncelles

ppp

ppp

ppp

Alto

Vc.

Adagio

SOLI

p dolce

Cors en Do

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Cors en Fa

SOLI

p dolce

mf

mf

unis.

Cb.

Vc.

Музыкальный фрагмент для медных духовых инструментов (трубы и тромбоны). Видны ноты для нескольких партий, включая марширующие ритмы и мелодические линии. В конце фрагмента обозначено *pp* и *(Clar.)*.

В более позднее время очень удачно и выразительно воспользовался натуральной валторной и сам Римский-Корсаков. Его достаточно развитое *solo* во «Вступлении» к *Майской ночи* с полной очевидностью доказывает, что применение им старинных рогов стоит на одном художественном уровне с наиболее известными образцами ма-

стеров прошлого, хотя и даёт некоторое основание думать, что Римский-Корсаков, пользуясь натуральными валторнами и их кронами уже на рубеже XX столетия мыслил всё-таки хроматически.

Вот, тот отрывок из партитуры, о котором идёт здесь речь.

2 Sans lenteur aisé et tranquille

Музыкальный фрагмент для симфонического оркестра. Видны партии для:

- Flûtes
- Clarinettes en La
- Bassons
- 1^{re} Cor en Mi (*SOLO*, *p bien chanté*)
- 2^{es} Violons (*div.*, *pp*)
- Altos (*pp*)
- Violoncelles et Contrebasses (*pp*)

Музыкальный фрагмент для симфонического оркестра. Видны партии для:

- 2^e Flûte
- 2^e Clar. en La (*pp*)
- Bassons (*pp*)
- 1^{re} Violons (*div.*, *pp*)

Музыкальный фрагмент для симфонического оркестра. Видны партии для:

- Flûtes
- Clar. en La (*pp*)
- 1^{re} Violons (*pp*)
- Altos (*p*)
- Violoncelles et Contrebasses (*poco*)

Но всё сказанное, тем не менее, не исключает возможности встретить валторну и в более оживлённых движениях, когда у автора возникает желание использовать её в стремительном мелодическом узоре или в оживлённом наигрыше пастуха или охотников. В этом случае композиторы редко уклонялись в сторону от открытых звуков,

единственно удобных для мелодических построений подобного рода.

Очаровательный наигрыш рожка-валторны встречается у Бетховена в его *Пасторальной симфонии*, в той части, которой предпослано название «Пастушеская песнь—радостные и благодарственные чувства после грозы».

В самом начале настоящего повествования, когда речь шла о валторне вообще, её звучность была признана пригодной к выражению торжественного, героического и праздничного состояния. Было бы поэтому большой ошибкой не вспомнить в первую очередь главное проведение *Третьей*

симфонии Бетховена, хотя более ярко это ощущение подчеркнуто, несомненно, в его *Пятой симфонии*. Именно такой случай встречается как в «Финале» этого хорошо известного произведения, так и в среднем проведении его медленной части. Вот эти образцы.

Vif animé $\text{♩} = 84$

A P-te Fl. et 2 Fl.

Flûtes et Trompettes en Do

Hautbois Clarinettes en Do

Bassons

Cors en Do

Trombones et Timbales

10 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles Contre-Basson et Contrebasses

Большим знатоком валторны был, как известно, Россини. Он сам хорошо играл на валторне и потому не боялся писать для неё быстрые, а иной раз и сложные, чрезвычайно запутанные сочетанием открытых и закрытых звуков, *solé*. Вот несколько образцов, заимствованных из его послед-

них, наиболее замечательных произведений. В первом действии *Вильгельма Теля* встречается любопытная переключка валторн, последовательно играющих «открыто» и «звуками эхо» — очаровательном приёме, получившем особенно широкое распространение в новейшее время.

Andantino

Cors en Mi

Allegro
Cors en Sol

(Echo)

(Echo)

(Echo)

(Echo)

Во втором действии той же оперы и, особенно, в *Семiramide* встречаются настолько сложные построения, что с ними бывает не всегда легко справиться даже и на современной «хроматической» валторне. Эти выписки подтверждают только необычайно высокий уровень тогдашних валторнистов, не останавливавшихся ни перед каки-

ми трудностями. Если приводимые образцы разложить на их составные части и определить, где действуют «открытые» звуки, а где «полу-закрытые» или вполне «закрытые», — тогда станет очевидной высокая сложность задачи, которая ставилась иной раз композиторами. Данный случай служит тому хорошим примером.

Vif agité $\text{♩} = 120$

Cors en Mi b

Andantino

Clarinet en Ré

(mf)

(mf)

f

mf

f

(Семирамида)

О валторне недавнего прошлого можно говорить, конечно, без конца. Но важно отметить ещё одну весьма существенную подробность в звучании этого замечательного инструмента. В былые

времена валторна оглашала горы и леса своим свежим, весёлым звуком и подавала призывные сигналы не только на войне, но и на охоте, — в этой увлекательной «забаве» обитателей го-

родов и замков Средневековья. Искусно усовершенствованная и в какой-то мере «цивилизованная», она превратилась в один из самых ценных и поэтичных голосов симфонического оркестра. Она легко покоряет художественное сознание слушателя, вызывая в его представлении совершенно иные ощущения. Валторна не способна вызывать ощущения человеческих страстей, подобно тому, как это с удивительной непринуждённостью удаётся осуществить гобою, фаготу или кларнету. Валторна взамен этого обладает большей теплотой. Она более вдохновенна и, несомненно, более «романтична». Звуки валторны неизменно вызывают представление о бесконечной, таинственной дали, о свободных пространствах, о красоте дремучих, волшебных лесов, о неприступных горно-скалистых кручах. Наконец, её чарующие звуки способны вызвать представление о проносящейся где-то вдали пышной охоте, о мире волшебных сновидений, словом, — о всём том, что так или иначе овеяно известной долей сверхъестественного, необычного и глубоко-поэтичного. Но

не только в этих столь прекрасных, высоких понятиях заслуга валторны. В оркестре её звучность служит связующим звеном между струнными и деревянными духовыми и между отдельными представителями «деревя», не говоря уже о «меди» — трубах и тромбонах. Она великолепно сливается с трубами, когда двум валторнам поручают удвоение октавой ниже рисунка труб, подобно тому, как это сделал Бетховен в известном торжественном проведении «Andante» Пятой симфонии, пример откуда был уже приведён чуть выше, или Мендельсон в увертюре к *Сну в летнюю ночь*.

В сочетании с фаготами, валторна сообщает их звучности такую мужественность, что становится затруднительным разгадать, кто же в действительности звучит — сочетание ли фаготов с валторной или содружество одних, но приятно смягчённых валторн. И именно такой примечательный случай не трудно встретить у Мендельсона в его очаровательном «Ноктюрне» из музыки к *Сну в летнюю ночь*.

Tranquille, assez lent

1^{re} Clarinette en La

Bassons

Cors en Mi

Violoncelles et Contrebasses

p

p

p dolce

pp

p

p

Сочетание кларнета с валторной не было в достаточной мере оценено классиками и в их оркестре оно почти не встречается. Оно было использовано особенно широко в новейшей музыке, когда композиторы вполне прочувствовали замечательные достоинства кларнета и отдали ему подобающее место в своём оркестре. Но соединение валторны с «ансамблями» деревянных духовых инструментов вообще всегда пользовалось заслу-

женным успехом. Ряд чрезвычайно тонко продуманных соединений в этом роде особенно часто встречается в партитурах Глинки, где автор с необыкновенной простотой и непринуждённым изяществом сочетает валторны с любыми представителями «дерева».

Вот один такой весьма выразительный образец из вступления к «Каватине Антонида» из оперы Глинки *Нева Сусанин*.

Andante mosso ma ben sostenuto $\text{♩} = 76$

Solo *p*

Clarinettes en Sib

Bassoon

Cor en Mi♭

На зарубежных классиках середины XIX столетия с большой восторгом пользовались натуральными валторнами Жюзеф Бизе. Здесь, разумеется, все возможности исчерпать все его приёмы толкования этого инструмента. Достаточно ограни-

читься, поэтому, только одним, заимствованным из самого конца «Арии Микаэлы», где валторна, в виде эхо, воспроизводит вторично только что пропеганый ею мелодический оборот чарующей красоты.

Assez lent (Andante molto) $\text{♩} = 44$

ppp

Bass en Mi♭

Cor en Mi♭

Alto

Trombones

«Майербе» и Берлиоз оказались современниками хроматической валторны, но они до конца своей деятельности сохранили верность старинной натуральной валторне. Если вспомнить не очень удачные попытки хроматической валторны на заре её возникновения, о чём весьма выразительно повествует Гиндлер, то станет понятным такое упорство. Тем не менее их музыка шла вровень со «временем» и потому представляется несколько «старинной» и «придерживающей» к средствам,

старинным уже в их время почти негодными. И чтобы выйти из стеснённого положения, они прибегали к чрезвычайно остроумным и запутанным сочетаниям различных строев натуральной валторны, достигая таким образом недостававшего им хроматизма. Рихард Вагнер сразу оценил достоинства новых инструментов и, уже начиная с *Риенца*, появившегося в 1842 году, стал пользоваться хроматическими валторнами и трубами. Впрочем, и он ещё раз платил дань недавнему

прошлому, сочетая натуральные валторны с хроматическими. Ему, очевидно, казалось возможным примирить таким путём крайние течения в оценке преимуществ и недостатков хроматической валторны. В этом отношении только один Алэви предупредил его на данном поприще. Что же касается композиторов второй половины XIX столетия, то отсталость их взглядов в отношении натуральных валторн представляется уже во многом странной. Не имело уже большого смысла так настойчиво держаться технического убожества старых инструментов, и вместе с тем, оглядываясь всё время назад, смело стремиться вперёд. В этом смысле судьбу натуральных валторн решила сама жизнь и совершенство производства, доставившее в распоряжение композиторов инструменты необычайных достоинств и превосходного качества в самом тесном значении слова.

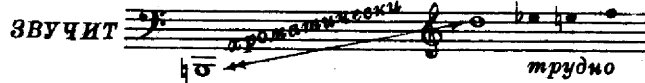
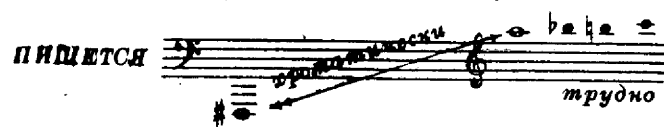
Итак, современная хроматическая валторна (по-фр. *Cor à pistons*, по-ит. *Corno a macchina*, по-нем. *Ventilhorn*, по-англ. *Valve-Horn*), в своём устройстве приобрела дополнительный механизм, позволивший сочетать в одном и том же инструменте последовательность семи различных «крон» или «перемещений», считая и исходное положение строя. Таким образом, то затруднение, которое долгие годы мешало подлинному художественно-техническому развитию валторны, оказалось преодолённым в простом, но очень остроумном устройстве «вентильного механизма». Здесь нет большой необходимости ещё раз повторять о разнице в устройстве вентилей и пистонов. Их конечная цель сходится в одном и том же действии, а пути, которыми они приходят к её достижению не столь уже важны для современного композитора. В русском оркестровом обиходе пистоны, изобретённые во Франции, не имеют никакого распространения и все без исключения русские оркестры пользуются только инструментами с «вращательными вентилями».

Это устройство отнюдь не так сложно, как это может показаться в первую минуту. Легко представить себе совокупность семи валторн, настроенных по разделяющим их полутонам. Каждый нижестоящий строй будет требовать трубку несколько более увеличенных размеров, и каждая такая трубка, как уже известно из предыдущего — будет воспроизводить полный натуральный звукоряд, вполне соответствующий заданному строю. Если произвести вычитание из большей длины трубки меньшую, то получится величина, на которую один строй звучит ниже другого. Следовательно, эта величина оказывается именно той «дополнительной трубкой», которую надо было приспособить к главной с тем, чтобы инструмент мог в одном случае воспроизвести звукоряд от ноты *do*, а в другом — от *si♭*. Другими словами, надо было придумать такое устройство, которое позволяло бы пропускать струю воздуха в одном случае по основной длине трубки, а в дру-

гом — по её увеличенной на добавочную трубку величине. Это устройство удалось осуществить тем, что к основной трубе, в том месте, где она имеет цилиндрическое сечение, припаяли «добавочную трубку», через которую, при помощи пружинного «выключателя» или «вентиля», стали пропускать продуваемый воздух — в одном случае кратчайшим путём по основной трубке, а в другом — обходным путём через добавочную трубку. В действительности, однако, отнюдь не довольствуются одной такой трубкой, а применяют их три, настраивая их на целый тон, полутон и малую терцию. Переводя эти величины на значения крон и условно принимая за исходную точку звукоряд от ноты *do*, получится три его перемещения — на *si♭* при действии первого вентиля, на *si♯* при действии второго и на *la* при действии третьего. Совокупность только что приведённых четырёх положений даст, по прежним понятиям, сочетание или точнее, — последовательность крон *Do*, *Si♭*, *Si♯* и *La*. Если же полученное применить теперь к валторне в строе *Fa*, звучащей чистой квинтой ниже написанного, то, очевидно, действием трёх вентилей будут образованы звукоряды *Mi♭*, *Mi♯* и *Ré*, не считая основного *Fa*.

Тем не менее изложенными соображениями построение полного ряда отнюдь не исчерпывается. Хроматическая последовательность всё ещё оказывается незаполненной в отношении более низких ступеней звукоряда и для того, чтобы восполнить этот пробел, пользуются одновременным действием двух или трёх вентилей. Сумма первых двух вентилей даёт на всех медных инструментах величину равную действию одного третьего. Во Франции, однако, эта оплошность была замечена и там, в некоторых случаях, третий вентиль настраивается на большую терцию, исключая, таким образом, необходимость пользоваться сочетанием всех трёх вентилей. Сумма второго и третьего вентиля образует интервал большой терции. первого и третьего — чистой квинты, и всех трёх — уменьшенной квинты. На языке «крон» это будет соответствовать строям *Lab*, *Sol* и *Fa♯*, а на валторне в строе *Fa* — последовательностям *Ré♭*, *Do* и *Si♯*. Одновременное участие двух вентилей не вносит больших затруднений для исполнителя и строй инструмента, в сущности, оказывается безупречным. Напротив, применение трёх вентилей порождает значительную неточность в строе, требующую большого внимания со стороны валторниста. Происходит эта ошибка в точности интонации потому, что понижение на целый тон требует увеличения добавочной трубки, примерно, на одну восьмую основной длины, на полутон — на одну пятнадцатую, а на малую терцию — на одну пятую. Сумма первых двух величин так же как и сумма третьей с первой и третьей со второй с очень незначительными изъятиями соответствует «абсолютным» требованиям точности, предъявляемым сейчас к со-

временный прием третий валторны. Но сумма величин всех трёх дополнительных трубок окажется не столько незначительной, что разница в чистоте строя будет отличаться от требований чувства не на четверть тона. Другими словами, сумма всех трёх вентилялей даёт общую длину трубки *короче* предусмотренной расчётами, и этот недостаток длины и будет соответствовать указанной четверти тона. Мелко, поэтому, что одновременное действие всех трёх вентилялей всегда и при всех условиях доставляет много хлопот исполнителям, которым приходится прибегать к всевозможным ухищрениям, дабы как-то исправить этот досадный пробел. Правда, на современных «двойных» валторнах приняты все меры предосторожности, и инструмент, в сущности, звучит превосходно, но всё-же одновременное применение всех трёх вентилялей



Однако, современный объём ныне применяемой двойной валторны уже не исчерпывается всем только что изложенным. Протяжённость её «абсолютного» звукоряда может быть расширена за счёт нескольких дополнительных ступеней внизу, образуемых в качестве «основных». Эта возможность возникла от того, что к обыкновенной «хроматической» валторне в *Fa* приладили добавочный четвёртый вентиль, позволяющий мгновенно переводить инструмент в строй *Si* *б* *высокий*, и, следовательно, вводить в действие второе устройство трубок, соответствующих по своей длине указанному крону. Современная двойная валторна, принятая уже повсеместно и обязательная во всех больших симфонических оркестрах, получила двойное устройство главных трубок—одной для строя *Fa* и другой — для *Si* *б* *высокого*, действующих при содействии одного и того-же вентиляльного механизма. Обязанности четвёртого вентиля сводятся поэтому только к введению в действие новой «главной трубки» и исключению действовавшей перед тем старой. Таким образом, оказывается, что двойная валторна в действительности располагает двумя вполне самостоятельными звукорядами—одним в строе *Fa* и другим в строе *Si* *б* *высоком*, расположенном чистой квартой выше основного звукоряда. Но поскольку высокая валторна в *Si* *б* с большей лёгкостью допускает воспроизведение *основного тона* данного гармонического ряда, то, очевидно, её объём может быть расширен за счёт этих семи ступеней, расположенных ниже *si* *б* контр-октавы, как последней действительно звучащей самой низкой ступени валторны в *Fa*. Другими словами, семь самых низких ступеней валторны в *Fa* суть «звуки вторые», тогда как семь самых

должно принять скорее нежелательным, чем доступным вышнее.

Посд сказанное легко теперь представить себе и звуках. Полный звукоряд современной хроматической валторны в строе *Fa* по письму простирается от *fa* *б* контр-октавы до *la*,— в крайнем случае до *si* *б* второй и даже *do* третьей октавы по письму. Впрочем, эта последняя ступень так-же, как и две соседние — *si* *б* и *si* *б*, считаются в оркестре очень трудными и опасными звуками. В действительности, однако, звукоряд валторны охватывает огромный объём, почти равный объёму фагота или бас-кларнета. Нижней ступенью его оказывается звук *si* *б* контр-октавы, а верхней — звуки *re*, *mi* *б*, *mi* *б* или *fa* второй. Вот, как всё это выглядит в нотной записи с соблюдением всех принятых условностей.

низких ступеней валторны в *Si* *б* *высоком* суть «звуки первые» или *основные*. Ближайший к *si* *б*, звук *si* *б* контр-октавы в действительном звучании превосходит во всех отношениях. Все-же последующие—*la*, *la* *б*, *sol*, *fa* *б*, *fa* *б* и *mi* контр-октавы в *действительном звучании* оказываются несколько тусклее только потому, что сами исполнители не пытаются разрабатывать их в должной мере. В оркестре ими ещё почти не пользуются, и композиторы имеют о них самое смутное представление, не зная как следует — каким образом их надо написать и как их можно извлечь. Для удобства исполнителей, в нотах их надо писать только в строе *Fa* по общепринятому способу записи — в ключе *Fa* с последующим транспонированием на чистую кварту вверх. Исполнитель их непременно воспроизведёт в строе *Si* *б* *высоком* и в действительности они прозвучат так, как об этом было только что сказано выше. Если автор почему-либо предпочтёт не очень удачный способ записи и изложит их в ключе *Fa* квинтой выше, а не квартой ниже действительного звучания, то в приводимой здесь таблице и на такой случай есть надлежащее указание. Случайно оно выглядит в записи проще, что и создаёт благоприятный повод ко всевозможным кривотолкам. Единственное, чего во всяком случае должен избегать композитор,—это изображения этих звуков в строе *Si* *б*. Такое начертание оказывается особенно простым и наглядным, но совершенно неудобным для исполнителей, привыкших иметь дело с валторной в *Fa* и пользоваться кронм высокого *Si* *б* только в порядке облегчающего технические трудности приспособления. Вот, как всё сказанное выглядит в нотной записи.



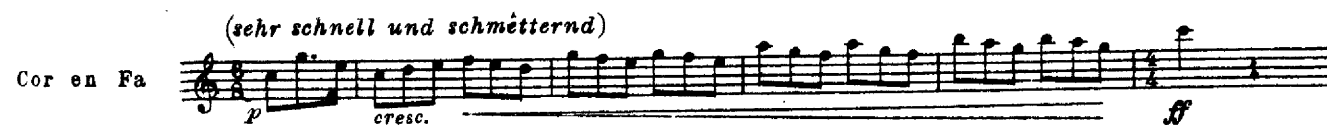
Итак, четвёртый вентиль на современной двойной валторне действует в руках исполнителя во всех без исключения случаях, когда представляется малейшая возможность *облегчить* воспроизведение сложного или высоко написанного рисунка.

Однако, композитор должен знать, что и в этом направлении есть уже некоторые злоупотребления со стороны исполнителей. Звучность валторны в *Fa* отличается необычайной полнотой и богатством, тогда как звучность высокой валторны в *Si* *б* *высоком* некоторая пустота и бедность. При всех этих очевидных достоинствах, она немножко пуглива, и потому там, где нужна и высокая мужественность или суровость, высокая валторна оказывается слишком лёгкой, тонкой и свежей. Из этих соображений, четвертым вентилем должно не только не облегчающих техническое воспроизведение рисунка побуждений, но и в полном единении с авторским замыслом. Вот один любопыт-

ный пример в этом роде. Удивительное благородство звучания чудесного *solo* из *Раймонды* Глазунова общеизвестно, так же как известна и необычайная трудность его из-за слишком высоко написанной партии. При его воспроизведении исполнители всегда опасаются «квиксов» на звучащем в действительности звуке *la* первой октавы и обычно очень боятся за его качество. Поэтому, опытные исполнители пользуются кронм *Si* *б* только в отношении этой несколько сомнительной ступени, отнюдь не лишая всё *solo* того *напряжения*, которое свойственно именно высоким звукам валторны в *Fa* и отсутствует в звучании валторны в *Si* *б* *высоком*. Напротив, начинающие валторнисты часто стараются использовать дополнительный крон много шире, чем и достигают значительного облегчения в исполнении, но вместе с тем в какой-то мере нарушают художественное обаяние исполняемого отрывка присутствием слишком яркого, чистого, открытого и лёгкого звука.



Ещё один пример, но на этот раз в совершенно ином роде. Многие музыканты были весьма удовлетворены изобретением четвёртого вентиля потому, что известное *solo* из *Зигфрида* Вагнера, написанное автором для валторны в *Fa* и обычно столь опасное для исполнения, оказывается в их представлении «весьма лёгким» для валторны в *Si* *б* *высоком*.





Их следует разубедить признанием того, что справедливость требует внести в этот вопрос некоторую ясность. Верно, что четвертый вентиль порождает, как было уже замечено, яркий, чистый, точный и весьма уверенный звук, но он, тем не менее, облегчает технику исполнения не настолько, чтобы из «трудной» стать действительно «легкой» в самом тесном значении слова. Только что приведенное *solo* из *Зигфрида* становится *легче*, но не настолько, чтобы с исполнительской точки зрения и при новых условиях его можно было бы определить, как *очень легкое*. Вот эту разницу в оттенках понятий «легче» и «очень легко» никогда не следует упускать из виду и ни при каких обстоятельствах не следует переоценивать.



В заключение остается только предвосхитить возможный вопрос начинающего оркестратора и заметить, что в верхней части звукоряда четвертый вентиль не даёт никаких преимуществ в отношении его расширения. Двенадцатый призыв, звучащий в действительности как *fa* второй октавы, должен быть признан трудным. Он соответствует шестнадцатому звуку валторны в *Fa*, — возможно, но так же довольно опасному в оркестре. Звук *do* третьей октавы по письму есть ступень если и не вполне «теоретическая», то во всяком случае, требующая большой предосторожности. Ею можно пользоваться изредка и зная, что звуком *do* никогда не следует злоупотреблять.

В настоящих условиях своевременно внести ясность в определение вида современной хроматической валторны. В советском инструментальном производстве «двойную» валторну в строе *Fa* с добавочным кромом *высокого Si♭* принято называть простой валторной в *Fa* с кварт-вентилем *Si♭*, а подлинной *двойной* валторной условились считать инструмент с *пятью* вентилями, где четвертый вентиль настроен в строй *Si♭*.

В подтверждение сказанному можно привести небольшое *solo* из *Снегурочки* Римского-Корсакова, где действие высокого крона *Si♭* оказывается не только заметнее, но и явно губительнее в отношении красоты звучания. Оно очень трудно на валторне в *Fa*, но старые, испытанные валторнисты играют его всегда только губами, тогда как иные, не обладающие достаточной развитостью губ, пользуются для его воспроизведения исключительно кромом *Si♭*. На слух такое звучание производит ужасное впечатление, сильно напоминающее некое «хлюпанье» и даже «улюлюканье», решительно неподходящее для этой столь поэтической музыки. Вот то место из партитуры, о котором идёт здесь речь.

высокий и соответствует, следовательно, кварт-вентилю, а пятый — даёт малую секунду и соответствует строю *Mi* при обычном использовании валторны в *Fa* или высокому *La* при действии кварт-вентиля. Таким образом, советская *двойная* валторна охватывает четыре строя — основные *Fa* и *Si♭* *высокий* и добавочные — *Mi* и *La* *высокий*. При таких условиях этот инструмент оказывается ещё более совершенным и технически более гибким и удобным.

Теперь, чтобы раз и навсегда покончить с кривотолками в отношении начертания ключа *Fa*, придётся ещё раз вернуться к этому вопросу и сказать, что все недоразумения с ним, в сущности, лишены оснований. Как уже известно из всего предыдущего, самые низкие ноты валторны лишутся в ключе *Fa* октавой ниже их действительного значения. Этот обычай был введён в прежние времена для удобства нотной записи и из желания видеть перед глазами партию, находящуюся примерно в одной постепенно поднимающейся наклонной плоскости, подобно тому, как это явствует из приводимой ниже выписки, заимствованной из *Арагонской хоты* Глинки.



Такой способ нотной записи был признан очень удобным, и когда основной звукоряд валторны, при превращении её в хроматическую, сильно увеличился именно за счёт *низких ступеней*, он не был отвергнут и сохранился до настоящих дней. Музыканты, не сговариваясь, долгое время придерживались именно такой нотации, не видя в ней ничего предосудительного. И вот, однажды, было внесено довольно легкомысленное предложение устранить ключ *Fa* в его «неверном» толковании. Но если-бы такое мероприятие было проведено единодушно и достаточно продуманно, то оно быть-может и было-бы принято всеми без исключения музыкантами. Однако, на деле, получилось нечто совсем иное. Вместо разумной и более или менее веско обоснованной «реформы» возник «хаос», превратившийся в явную неразбериху. Ян Сибелиус в одной из своих симфоний совершенно неожиданно начал писать ключ *Fa* в партии валторн в его действительном значении с последующим транспонированием на чистую квинту вниз, чем вызвал в оркестре немалую путаницу, ибо исполнители, с давних пор воспринимавшие его октавой ниже, продолжали читать валторны в ключе *Fa* чистой квартой выше. Много лет спустя, «новым веянием» проникся столь же неожиданно Густав Хольст, когда стал писать в *Планетах* валторны в действительном значении ключа *Fa*. Но и этот «пионер» не встретил последователей. Ещё-же меньше их вышло на долю Прокофьева, валторны которого, изложенные в действительном звучании в ключах *Sol* и *Fa*, вообще потеряли облик валторн и превратились в своего рода клавираусцуг. Нелепая затея писать оркестровую партитуру в *Do*, с сохранением, однако, транспонирования в соответствующих партиях, всегда приводила к праздной потере времени и большим помехам в работе дирижёра во время репетиции. Это «изобретение» не sólo и много раньше было применено Феликсом Вайнгартнером (Weingartner, 1863—1942), напечатанным в итальянском издательстве Эдоардо Сонцоньо (Sonzogno, 1836—1920) ряд партитур, переложённых подобным образом. Как и следовало ожидать, музыканты его не приняли и оно, мгновенно оставленное, было прочно забыто.

Сложнее обстоит дело с ключём *Fa* в партиях валторн. После неудавшихся попыток Сибелиуса и Хольста привить новое его значение, за дело взялись сами валторнисты. Они с настойчивостью стали проповедывать несомненное «удобство» его действительного значения, напечатали множество переложений для валторны с уже «исправленным» таким образом ключём, и согласились обучать молодое поколение валторнистов по этой «усовершенствованной системе». Более того, они не забывают повторять композиторам о необходимости «реформы», но как только сами оказываются в оркестре, так неизменно читают ключ *Fa* во всех возможных случаях его написания только на

кварту вверх и удивляются, если это оказывается иначе. Отсюда ясно, что «традиция», существующая уже столетия, отнюдь не так плоха. Она стала лишь несколько затруднительной в приложении к современной *двойной* валторне, когда количество особенно глубоко расположенных ступеней значительно возросло в сравнении с тем, что было во времена деятельности не только *натуральной* валторны, но и *простой* хроматической. Сейчас можно было-бы поставить вопрос несколько иначе и решить — как быть с самыми низкими ступенями, требующими чрезмерного числа добавочных линеек. Надо-ли продолжать писать их в *кроне Fa* или целесообразнее переходить на правописание *крона Si♭ высокого*? Деятельность *двойной* валторны в оркестре показала, что при строе *Fa* пользоваться начертанием крона *Si♭* не очень удобно, поскольку этот крон существует только для *технического* облегчения изложенного, а вовсе не для изменения принятого для современной валторны способа нотной записи. Кроме того, подавляющее большинство композиторов не имеет понятия о том, что на *двойной* валторне возможно извлечение столь низких ступеней и потому, применяя эти звуки в оркестре, дальше *mi*, *ti♭* или, в лучшем случае, *re* контр-октавы по письму обычно не идёт. Эти-же ступени звукоряда решительно не встречают затруднений при их прочтении, и потому надо согласиться с установленным их изображением в нотах, — с последующим транспонированием на кварту вверх, а не на квинту вниз при действительном значении ключа *Fa*. В данных условиях справедливость требует всё-же признать, что в последнем случае валторнисты никогда не воспроизведут ступени задуманной глубины, и будут с ожесточением доказывать, что автор имеет в виду не *контр-октаву* в действительном звучании, а всего лишь *большую*. Опыты, многократно проведённые в оркестре без надлежащего предупреждения валторнистов, с полной неоспоримостью доказали всё только что изложенное. Итак, крылатый возглас Шарля-Мари Видора — «*votons*» за ключ *Fa* в его действительном звучании следует в качестве неудачного предложения уже отбросить.

Не так ещё давно в оркестре строго придерживались определения «высоких» и «низких» валторн, что в области инструментального производства выразилось в выпуске «восходящих» и «нисходящих» валторн. Как известно, исполнитель, играющий на амбушюрных инструментах, обычно привыкает к тем или иным особенностям инструмента или партии, постоянно им исполняемой. Именно из этих соображений французские инструментальные мастера пошли навстречу исполнителям и стали строить свои инструменты так, что в одном случае им было удобнее пользоваться высоким отрезком звукоряда, а в другом — низким. Это облегчение достигалось различной настройкой третьего пистона, позволявшего в

одном случае перемещать свой звукоряд на целый тон вверх, а в другом — на точно такой-же интервал вниз. Сейчас уже нет необходимости углублять этот вопрос, поскольку современная двойная валторна исключила всякую необходимость различать подобным образом два вида одного и того-же инструмента. Но самый «пережиток» понятия высоких и низких валторн продолжает, тем не менее, существовать не столько в самом оркестре, сколько в оркестровой партитуре. В соответствии с этим обычаем принято считать первую и третью валторну инструментами высокими, а вторую и четвёртую — низкими. В обихо-



Перемещение партий валторн в их относительной высоте, в современных условиях, не является уже редкостью. Обычно, такое решение задачи вызывается только всем развитием данного голоса и только его «логическое течение» может привести автора к необходимости заставить зазвучать вторую валторну выше третьей или третью выше первой. В данную минуту этот вопрос не является уже помехой, и исполнители чрезвычайно спокойно относятся к подобным перестановкам. Надо, чтобы все такие отступления были обоснованы наиболее простым и естественным течением музыкальной ткани. В том случае, когда в оркестре оказывается шесть или восемь валторн, то «нечётные» причисляются к высоким, а «чётные» — к низким. Так, по крайней мере, чаще всего поступают в оркестре. Нечётное число валторн в оркестре — явление чрезвычайно редкое и оно в полной мере согласуется со всем только что изложенным.

Переходя теперь к деятельности валторны в оркестре, необходимо, прежде всего, сказать несколько слов об её правописании. Валторна никогда не пользуется ключевым обозначением и все случайные знаки принято выставлять при нотах. Кроме того, никогда не следует пользоваться безупречно точной орфографией, вытекающей из существа гармонического развития музыкальной ткани. Такие вещи, как двойные диэзы и двойные бемоли, или знаки понижения при нотах *do* и *fa* или повышения при нотах *si* и *mi*, только запутывают изложение и очень осложняют чтение валторновой партии. Чем проще будет изложена данная партия, тем будет лучше она воспринята исполнителем. Орфографическая сложность её решительно никому не нужна, и даже самый

де это распределение выражается в предназначении им соответствующих по высоте партий. Однако, ничто не мешает теперь в некоторых, особо важных случаях, объединять в объёме одного и того-же инструмента обе партии и требовать, следовательно, от исполнителя владения *полным* звукорядом современной валторны. Именно так поступил Рихард Штраус, когда писал своё известное *solo* для валторны в самом начале симфонической поэмы *Тиль Эленшпигель*.

Благодаря присутствию большого количества *открытых* звуков, оно звучит особенно просто, задорно и легко.

строгий критик, видящий весь смысл музыки в её безупречно-точной нотной записи, обычно пропускает эту «вольность», установленную с давних пор и принятую повсеместно. Так поступали деды, точно так-же поступают и современники, не нашедшие в таком способе нотной записи ничего предосудительного. Но если у валторниста есть уже давнишняя привычка к данной партии, изложенной со всеми «орфографическими тонкостями», то её ни в коем случае не следует упрощать. Такое упрощение, сбивая его с толку, делает вполне знакомую партию при новом её изложении неудобной и непомерно трудной для чтения её с листа.

Однако, некоторые учёные, как например Анри Бюссе, запутывая простой вопрос, утверждают, что будто-бы большинство современных композиторов «обращается с валторной, как с хроматическим инструментом и сообразно с тональностью, в которой написана музыка, выставляют ключевое обозначение». Если так поступают только некоторые иностранные композиторы, то это ещё далеко не значит, что именно так поступает большинство. В действительности ключевым обозначением у хроматической валторны, так-же как и у хроматической трубы, пользуется не *большинство* композиторов, а подавляющее их *меньшинство*. Все попытки, делавшиеся в данном направлении, дальше школьных упражнений и практики духового оркестра не пошли, и начертание валторн в симфоническом оркестре сохранилось в своей полной неприкосновенности. Поэтому, сейчас нет большой необходимости принимать признанное уже менее удобным, и потому ключевым обозначением у медных хроматических инструментов пользоваться всё-таки не следует.

Все эти инструменты, при всём своём хроматизме, в основном остались натуральными. Это значит, что орфографическое изложение для них должно иметь большую связь не с обще-оркестровым строем, а с той *натуральной* последовательностью звуков, которая является основной при действии данного вентиля или пистона. Исполнитель думает только так и потому все менее обычные знаки повышения или понижения он неименно в своём сознании заменяет более удобными для себя «энгармонизмами». В данном случае получается нечто подобное, что имеет место на арфе, где так-же предпочтительнее «упрощенная» орфография, чем безупречно точная. Поэтому, нет необходимости усложнять изложение партии по имя какой-то «безупречной» тонально-гармонической точности, и сознательно идти через безусловно верное к менее простому и лёгкому. В оркестре важнее не столько *верность* нотной записи с точки зрения её историко-теоретических высот, сколько *простота* и *лёгкость* её восприятия при чтении произведения с листа и воспроизведении его в звуках при концертном исполнении. Ясность и наглядность оркестровой партии

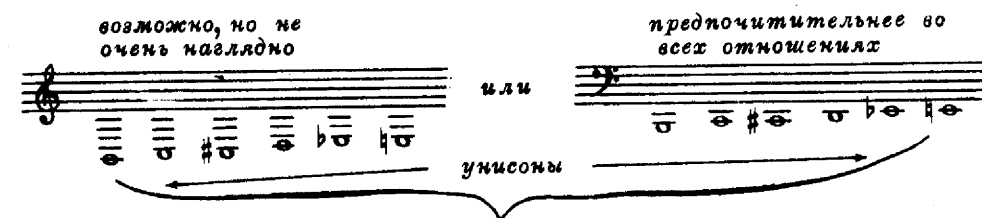
должна быть доведена до предельной простоты особенно теперь, когда гармоническая сложность произведения возросла до крайних пределов возможного. Исполнителю гораздо легче прочесть партию с большим количеством «случайных знаков», чем путаться в её безупречной орфографической точности. Известное несоблюдение правил правописания может иной раз оказать значительно большую услугу, чем полное подчинение всем запутанным изгибам модуляционного плана любого современного инструментально-оркестрового произведения.

Итак, о применении ключей *Sol* и *Fa* в оркестре было уже достаточно много сказано выше. Здесь остаётся только привести для большей наглядности нотный образец, в котором средняя октава изображена двояким способом. По этому поводу, Видор как-то воскликнул — «Вот, поистине, где торжество полнейшей бессмыслицы!» Пусть будет так. Но именно эта «полнейшая бессмыслица» очень удобна, а все многочисленные попытки изжить её так-таки ни к чему толковому, кроме явной неразберихи, не приводили и не приводят.



Итак, пусть молодой оркестратор знает, что ключом *Fa* надлежит пользоваться только в отношении самых низких тринадцати или семнадцати ступеней, требующих в ключе *Sol* непомерного количества добавочных линеек и потому явно неудобных при быстром чтении нот. Впрочем, то-же изображение можно было-бы сделать и в отношении четырёх-пяти самых глубоких ступеней звукоряда, всё ещё очень редких и мало известных широким кругам современных композиторов. И оправдание такому отступлению можно только сказать, что как-бы широко эти звуки и не были использованы в будущем, — ими никогда не будут пользоваться в стремительном движении. Изображение их связано с относительными предосторожностями, безусловно исключаящими какую-бы то ни было поспешность, и потому авторы,

в лучшем случае, будут требовать от них хорошо поставленной «педали» в качестве более или менее долго выдержанной ноты. Это несомненно. Кстати, любопытно заметить, что добавочные линейки в ключе *Fa* при чтении нот с листа воспринимаются обычно легче, чем в нижней «зоне действия» ключа *Sol*. Из всего сказанного теперь с полной очевидностью явствует, что и ключом *Sol* можно иной раз пользоваться в не очень свойственных ему отрезках звукоряда, если от этого выиграет наглядность изложения данного музыкального рисунка. Таким образом, пять или шесть средних звуков можно писать в зависимости от необходимости двояко. Вот, для пояснения всего сказанного нотный пример, где *унисонами* указаны ступени, допускающие применение обоих ключей.



Все ступени современной хроматической «двойной» валторны обладают исключительной полнотой, точностью, красотой и однородностью звука. Если не считать нескольких самых низких «дополнительных» ступеней, то звукоярд валторны в точности совпадает с объемом бас-кларнета или фагота, и в сравнении с ними имеет даже некоторые преимущества. Нижняя часть звукоярда обладает несравненной полнотой и сочностью звучания, ничуть не уступающей напряженности фагота или драматичности бас-кларнета. Только «характеристичность» валторны в этом нижнем отрезке звукоярда оказывается менее яркой и менее острой. Но такой не очень существенный пробел восполняется необычайной глубиной и поэтической проникновенностью «середины». Именно красоте этой средней части своего звукоярда валторна обязана неизменному вниманию композиторов, которым они окружили этот поэтичный голос современного оркестра. Напротив, самые верхние ступени валторны лишены тщеславности, славенности и некоторой бесцветности, которой наделены крайние верхние ступени фагота отчасти и бас-кларнета в особенности. Напряженность «верхов» валторны при полном сохранении присущей им выразительности, не знает себе равных ни среди медных инструментов оркестра, ни, тем более, среди деревянных духовых, если не считать альтового саксофона во многом близкого валторне. Только одна бас-труба из семейства «медя» может в этом смысле соперничать с валторной, но её деятельность в оркестровой музыке современности, к сожалению, ничтожна.

Прежде, чем перейти к дальнейшему, здесь необходимо обратить внимание ещё на одну весьма существенную особенность, — вернее — на весьма ощутительную разницу в возможностях всех трёх инструментов. Если круг деятельности бас-кларнета довольно ограничен «музыкальной обстановкой» и непосредственным содержанием музыки иной раз решительно не допускающей к

участию в оркестре бас-кларнета, то фагот, напротив, является подобно валторне неременным сочленом оркестра и наиболее деятельным его участником. Более того, в техническом отношении фагот склонен к всевозможным виртуозным ухищрениям, удающимся ему с особенной лёгкостью и непринуждённостью. Он способен на самые опасные скачки сверху до-низу своего звукоярда, с удивительной лёгкостью пробегает весь свой объём гаммами или *arpeggio* и совершает переходы от одного «регистра» к другому с простотой, присущей только пианисту, управляющему клавиатурой фортепиано по собственному желанию. Ничего подобного валторна сделать не может. Она в своих движениях скорее склонна к медлительному, размеренному движению, чем к технической гибкости и подвижности. Она любит петь и петь вдохновенно, любясь красотой каждого своего звука. Её полнота создаёт вокруг каждого звука какой-то «ореол» звуковой дымки, напённой удивительной сказочностью, поэтичностью и даже фантастичностью. Наконец, валторна в своём звучании как-бы образует вокруг себя тончайшую ткань «звуковой дымки», мешающей ей выйти на простор технической подвижности. Всякая поспешность, суетливость или стремительность лежит вне поля её деятельности. Она, в конечном итоге может всё это преодолеть с большей или меньшей удачей, но все эти качества ей так-же не свойственны, как кларнету звучность тромбона или флейте грузность контрабасовой тубы. Валторне присуща известная изнеженность, но отнюдь не расслабленная, а мужественная, немного суровая, но всегда удивительно привлекательная. Словом, благородство в звучании валторны есть её основное качество, и всё, что противоречит этому определению ей очень мало свойственно.

В подтверждение сказанному, — два примера. Один заимствован из Пятой симфонии Чайковского, другой — из Второй симфонии Бородина.

Modérément et chantant, avec certaine licence (♩ = 54) en animant

19 Cor en Fa *SOLO* *bien chanté* *expressif*

1^{re} et 2^e Violons *pp*

Altos *pp*

Violoncelles *pp*

Contrebasses *pp*

Clarinets en La *retenu A soutenu* *en animant*

Hautbois *SOLO* *Avec mouvement (♩ = 60)* *bien chanté, expressif*

Vc. et Cb. *pp*

Cors en Fa *Andante (♩ = 58)* *1^{er} SOLO* *p* *expressif, bien chanté*

Harpe *p* *cresc.*

1^{re} et 2^e Violons *1^{er} Clar. SOLO* *p* *expressif, bien chanté* *div.* *pp*

Altos *div.* *pp*

Violoncelles *pp*

Contrebasses *pp*



Современное устройство вентильного механизма стнюдь не исключает возможности пользоваться «закрытыми звуками» в значительно более широком объеме и ином значении, чем это было известно в отношении натуральной валторны. Прямая разновидность *понижающих* «закрытых звуков» в настоящее время не нужна и этот способ звукообразования исключен совершенно. Сейчас он действует уже на иных началах и в качестве *повышающих* «закрытых звуков» по преимуществу. Но если современная двойная валторна располагает достаточно полным звуковым рядом и в дальнейшем расширении его не встречает никакой необходимости, то в искусственном изменении окраски звука, напротив, потребность новейшей музыки огромна. Именно поэтому «закрытые звуки» прошлого получили теперь совершенно иное применение в оркестре.

В соответствии с тем, что сказанным, современная валторна различает несколько видов искусственного изменения звука. Все они сводятся либо к частичному заслонению раструба, либо к полному его «застопориванию», и чем дальше движется музыкальное искусство вперед, тем беднее оказывается круг деятельности искусственного изменения звука. Большинство дирижеров обычно не даёт себе, к сожалению, труда разобраться во всех тонкостях этого сложного вопроса, и при необходимости изменить первоначальную окраску звука валторны в буквальном смысле слова злоупотребляет застопоренными звуками, как будто других видов и не существует в природе. Они даже не задумываются над тем, что лишают себя богатейших оттенков в окраске звука и, в сущности, всю свою «изобретатель-

ность» сводят лишь к одному медно-звонящему звуку, правда, чрезвычайно выразительному, но при малейшем преувеличении — крайне назойливому. Благодаря такой крайности в выборе звуковых средств валторны и сами валторнисты начали относиться к искусственному изменению звука с полным пренебрежением, доказывая, — часто вместе с дирижерами, — что никаких иных способов искусственного изменения звука не существует и всё на самом деле сводится лишь к одним «закатым звукам» — *sons cuivrés*. Кроме того, в современных условиях это же «большинство» дирижеров искренне убеждено в том, что «закрытый звук», — в их представлении, разумеется, — есть звук, извлекаемый только в оттенке самого резкого *fortissimo*, — с треском, звоном и неизменно «угрожающим началом». Всё это, конечно, очень далеко от истинного положения вещей и, несомненно, является плодом глубочайшего заблуждения, лишь бы только не сказать — подлинной безграмотности.

Итак, раз и на всегда, надо установить, что «закрытый звук» в любой его разновидности, как *son bouché*, или *son cuivré*, стнюдь не является звуком, воспроизводимым неизбежно только в *forte*. Не так ещё давно думали, что закрытый звук — *son bouché*, исполненный *forte* или *fortissimo* неизменно требует дополнительного обозначения словом *cuivré*, подразумевающим *застопоренный* звук в более тесном смысле. В те годы почему-то считали, что «застопоренный» звук не может быть воспроизведён в *piano*, тогда как «закрытый звук» — в *forte*. Чем было вызвано такое убеждение — сказать трудно, но можно только допустить, что в сущности этого приёма вкра-

лась явная неточность. Этим досадным заблуждением объясняются многочисленные случаи при- менения двойного определения *bouchez-cuivrez* в партитурах многих французских композиторов.



В современных условиях и при современном исполнительском мастерстве валторнистов *степень силы звука* не имеет уже решающего значения. Любой приём, — *avec sourdine, son bouché* или *son cuivré*, — может быть воспроизведён в любом оттенке силы звука от *pianissimo* до *forte* и даже *fortissimo*, но не каждый из перечисленных способов искусственного изменения звука одинаково хорош в *forte* и в *piano*. Одна разновидность «закрытых звуков» оказывается приятнее в *piano* или *pianissimo*, другая, напротив, становится более выразительной только в *forte* или *fortissimo*. В каждом отдельном случае всякая нарочитая подчеркнутость звука должна быть, конечно, исключена.

Хорошо, в конце-концов, всё, но одному приёму свойственна больше взволнованная и драматическая музыка, а другому, наоборот, — нежно-мечтательная и поэтическая.

Сурдина чаще делается из лёгкой породы дерева. Это маленькое приспособление с небольшим отверстием по середине, вводимое в самое устье раструба валторны, почти наглухо заслоняет вход в него. Валторнисты могут пользоваться сурдиной с необычайной лёгкостью и быстротой. На протяжении какого-нибудь одного такта паузы они могут быстро ввести её и столь же стремительно вынуть её обратно. Иной раз исполнитель даже не прерывает для этого свою игру и пользуется сурдиной во время игры — он держит валторну левой рукой, а вкладывает или вынимает сурдину правой. Всё это происходит с необычайной простотой и, в сущности, сводится к какой-то доле мимовения. Но вся беда в том, что современные исполнители не очень любят пользоваться сурдиной, считая, что дополнительное приспособление, которое следовало бы вводить в раструб инструмента, не всегда может оказаться под рукой, тем более, что почти то же самое достигается и простым введением руки в устье инструмента. К сожалению, всё это — большое заблуждение, грани-

чащее с простой неряшливостью. Сурдина даёт вполне определённое изменение звука, несравнимое с прочими приёмами искусственного изменения звука, и потому отказываться от неё только от того, что исполнителю неудобно или обременительно обзавестись сурдиной и потрудиться во время её воспользоваться, есть, конечно, основание недостаточное для того, чтобы от неё отказаться вообще. Присутствие сурдины лишает валторну свойственного ей блеска. Она сообщает ей некоторую глуховатость, мягкость и даже суровость, которой очень любили пользоваться русские композиторы от Чайковского и до Скрябина и Глазунова включительно. Наконец, в низком отрезке звукового ряда сурдина даёт более чистое звучание валторны в смысле её точного интонирования. В последнее время обозначение *avec sourdine* или *con sordino*, к сожалению, не достигает цели и исполнитель при всяком удобном случае стремится заменить его приёмом *bouché*. Дело дирижера настоять, в данном случае, на применении сурдины и не допускать заслонения раструба рукой. В некотором оправдание исполнителей должно, тем не менее, сказать, что иной раз и сами композиторы сбивают их с толку. Очень часто можно встретить при обозначении сурдины — *avec sourdines* или *con sordini* немецкое определение *gedämpft*, а то даже и *gestopft* или французское — *bouché* или *cuivré*. Ничего хорошего от подобного сочетания противоречивых определений не получается, ибо сурдина это есть один способ изменения звука, а *bouché* или *gedämpft*, не говоря уже о *gestopft* — *cuivré*, — другой. Автор должен с полной ясностью определять свои намерения, стнюдь не путаясь в них сам и не оставляя никаких лазеек для всевозможных кривотолков. Вот один такой пример из *Манфреда* Чайковского, где сурдина применена рядом с немецким *gedämpft*, и один из *Поэм Экстаза* Скрябина, где авторское предписание *con sordini* всегда исполняется, по воле дирижёров, как *cuivré-gestopft*.





В русских классических партитурах сурдина нередко сопровождалась ещё крестиком, требовавшим при своём отказе кружка. В таком случае, определение *avec sourdines* (*con sordini*) или *sans sourdines* (*senza sordini*) совершенно необходимо по той причине, что крестик получил уже «универсальное» значение, как условный знак не только собственно *застопоренных звуков*, но и вообще всех прочих видов «закрытых звуков». К сожалению, композиторы не всегда придерживались надлежащей точности и для обозна-

чения сурдины часто довольствовались только одним крестиком, оставляя на произвол судьбы окончательное решение их намерения. Легко согласиться, что такой способ записи чрезвычайно далёк от необходимой в таком случае точности. Вот один такой образец, встречающийся у Глазунова во *Временах года*. Судя по знаку *pianissimo* здесь подразумевается сурдина, но ничто не мешает, тем не менее, исполнителю воспользоваться с равным правом приёмом *bouché* и даже *cuiuré*.



Определение *sons bouchés*, распадаясь в современных условиях на два более или менее сходных понятия, в сущности, не допускает ни сильной, ни чрезмерно резкой игры. Такие оттенки, как *forte* или острое *sforzato*, вполне, правда, осуществимые, противоречат смыслу приёма *bouché* и потому звучат скверно — слишком хрипло и грубо. В оркестре ими лучше не пользоваться или заменять их приёмом *cuiuré* — «застопоренными звуками». Подлинная область применения *bouché* — поэтическая, мягкая музыка, требующая изысканно-нежных звучаний, а вовсе не драматических или нервно-возбуждённых, к которым современные композиторы питают особенное при-

страстие. Именно из таких соображений понятие *bouché* включает в себе два сходных между собой приёма — «звуки закрытые», как *sons bouchés* в собственном значении, и «звуки эхо» — *sons d'écho*, как тончайшая разновидность *sons bouchés*. Русские классики часто в значении «закрытых звуков» — *sons bouchés* применяли сурдину и обозначали их не совсем правильно крестиками.

Два, приводимых ниже и особенно хорошо известных образца из *Испанского каприччо* и *Шехеразеды* Римского-Корсакова, с неопровержимым красноречием подтверждают всё только что сказанное о «закрытых звуках».

Sans lenteur mouvementé (♩ = 112)

Clarinettes en La

1^{re} Cor en Fa

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

(Испанское каприччо)

♩ = 100

dolce

SOLO

Cors en Fa

(Шехеразада)

Разновидность *sons bouchés* — «звуки эхо» — *sons d'écho*, применяются только в тех случаях, когда автор особенно настаивает на самом нежном, едва уловимом *pianissimo*. Исполнитель заклоняет тогда раструб инструмента обычным путём, — известно, что без участия руки играть на валторне нельзя, — и, подавая самую лёгкую струю воздуха, достигает поразительной мягкости звука. В сущности, он ничуть не меняет окраски звука, но делает её как-бы отдалённой и поэтич-

ной. Дополнительное определение — *sons d'écho* имеет скорее значение «оттенка», а самый способ исполнения особенно уместен, как в тонком, глубоко-выразительном *solo*, так и в сопровождении, исполняющим длинными выдержанными нотами обязанности самого тонкого, едва ощутимого «гармонического фона».

Особенно часто «звуками эхо» пользовался Дебюсси и вот один такой случай из его симфонической картины *Жиги*.

20 *En retenant un peu jusqu'à la fin*

SOLO

Hautbois d'Amour

1^{er} Cor en Fa

Harpe

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Собственно *bouché* применяется только в тех случаях, когда возникает необходимость лишь *приглушить* обычную звонкость и сочность валторны, отнюдь не требуя при этом ни остро-звнящей, ни, тем более, медно-металлической звучности, свойственной приёму *cuiuré*. При закрытых звуках *bouché* можно пользоваться, как оттенками *piano* и *pianissimo*, так и *mezzo-forte*, но более резкая звучность не свойственна приёму *bouché*. Она лишает его необходимой прелести и превращает его в приём «застопоренных зву-

ков» — *sons cuiurés*. Вполне уместно приёмом *bouché*, в значении «очень отдалённой» звучности, пользоваться в звукоподражательных целях. Приводимый ниже двутакт довольно близко воспроизводит звуки деревенской гармоники, как-бы случайно задетой неопытным гармонистом-любителем. Звучание закрытых звуков валторны, при желании подшутить над звучностью гармоники «в сжим» и «в разжим» иногда — в качестве откровенного звукоподражания и самой «крайней меры» музыкального воздействия — может быть

доверена именно валторнам. Вот один такой случай, к которому начинающий оркестратор должен относиться не только критически, но и с безусловной осторожностью.

Обычно «закрытые звуки» — *sons bouchés*, исполняются общезвестным способом — не очень глубоким введением руки в раструб инструмента и мягкой, то-есть не слишком «острой» струей воздуха. Малейшее преувеличение способно повлечь за собою «застопоривание» — *sons cuivrés*. В нотах *bouché* должен быть обозначено или этим словом, или крестиком, но тогда с непременным участием и определения самого приёма. Отказ от

bouché, если за ним нет достаточного количества пауз, требует указания на переход к обычному способу исполнения словом *sons réels* — «действительные звуки» или *ouvert* — «открыто». Крестик, если он был введён перед этим в качестве дополнительного обозначения, требует над первой-же открытой нотой маленького кружка.

Во *Временах года* у Глазунова встречается нечто подобное.

Способ полного «застопоривания» валторны связан с некоторыми особенностями, заключающимися в том, что все звуки, расположенные выше ноты *do* первой октавы по письму, всегда повышают на один полутоном вверх. Поэтому, чтобы получить какой-нибудь мелодический узор в застопоренных звуках — *cuivré* или *gestopft*, исполнитель оказывается перед необходимостью сыграть их полутоном ниже. В нотах эта особенность никогда не указывается и автору достаточно высказать свои пожелания соответствующим условным обозначением, дабы его мысль была воспроизведена наилучшим образом. Напротив, при том-же приёме *застопоривания*, применённом в отношении всех ступеней, расположенных ниже указанного *do*, валторна начинает *поминать* и для того, чтобы воспроизвести какой-либо мелодический оборот, исполнитель окажется вынужденным играть его *полутоном выше*. В этом случае исполнитель сам разрешит поставленную перед ним задачу и обойдётся без дополнительного разъяснения. Тайна этого любопытного явления скрыта в устройстве самого инструмента и исполнитель оказывается не в силах его изменить. Та-

ковы условия возбуждения, заключённого в трубке валторны столба воздуха.

Итак, приём полного заслонения — *sons cuivrés*, достигается очень сильным застопориванием устья инструмента, крайне резким нажимом губ исполнителя на амбушюр и подачей относительно сильной струи воздуха. Этот способ исполнения, — о повышении и понижении звука в соответствующих отрезках звукоряда было уже сказано, — влечёт к одной из самых выразительных и своеобразных звучностей современного оркестра. При данных условиях, каков-бы ни был требуемый оттенок — *fortissimo*, *forte*, *mezzo-forte*, *piano* или *pianissimo*, — звук валторны принимает металлическую окраску и делается, как справедливо замечает Видор, действительно *медным*. К сожалению только, этим замечательным приёмом пользуются слишком неосмотрительно, полагая, очевидно, возможным излагать всю партию валторны в звуках, подобным образом изменённых. На самом-же деле, такой взгляд приводит к весьма отрицательным последствиям и одну из самых сильных в драматическом отношении красок превращает в назойливую, неприятно-раздражающую

шумность, лишённую должной остроты и свойственного ей обаяния.

В нотах переход на *cuivré* вполне достаточно обозначить одними только крестиками. Слово-же *cuivré*, добавленное в данном случае к крестикам, отнюдь не вредит и только лишний раз подчёркивает столь желанную всегда точность. Отказ от *cuivré* так-же, как и в предыдущем случае, достигается ноликом или условным обозначением перехода на обыкновенный способ исполнения. Если нет новых изменений или каких-либо дополнительных определений, то паузы, отделяющие приём *cuivré* от следующего вступления валторны ни в коем случае не уничтожают его. Для боль-

шого упрощения нотной записи *cuivré* может быть обозначено только этим словом и без всяких крестиков. Звучность *cuivré* очаровательна, когда она использована в меру, или когда она применена в виде эхо после открытых звуков. Немцы определяют его словом *gestopft*, англичане — понятием *stopped tones*, а итальянцы — *chiuso*. Вот один малоизвестный пример, где две валторны исполняют «охотничью фанфару» сначала в открытых звуках, а затем — то-же самое и в *piano* застопоренных. Этот случай встречается в оркестровке обработанного Ференцем Листом этюда Паганини — «*La Chasse*» и введённого в сюиту, получившую название *Листьяны*.

В оркестровой партитуре новейшего времени, при её исключительной «объективной» сложности, необходима безусловная точность выражения авторских мыслей и потому крайне нежелательно применение путаного обозначения, которым автор вольно или невольно сбивает с толку как исполнителя, так и дирижёра. Прежде всего, особенно неприятно выглядит определение, исключющее одно достаточно точное понятие не менее точным другим. Устарелый способ обозначения «застопоренных звуков» словами *bouchez et cuivrez* с крестиками или без них теперь должен быть оставлен. В современном понимании, оба эти различные приёма исполнения взаимно уничтожаются и в действительности остаётся невыясненным, — чего-же, собственно, хочет автор. Сейчас каждое из этих определений имеет вполне точное понятие в словесном выражении, что, разумеется, может служить наилучшим средством

для наиболее ясного выявления своих намерений. Во-вторых, *крестик*, как условное обозначение «закрытых звуков» вообще, может быть сохранён при определении таковых, но автор должен знать, что теперь при всех обстоятельствах он будет подразумевать только *застопоренные* звуки — *sons cuivrés* или *gestopft*. Во всех иных случаях крестик желательно сопровождать словами «с сурдиной» — *avec sourdine*, или «звуки закрытые» — *sons bouchés*, дабы дать ясное указание исполнителю и, особенно, дирижёру на существо авторского намерения. Вообще говоря, должно ещё раз повторить, что, к сожалению, сейчас установилась дурная привычка все виды «закрытых звуков» исполнять только одним способом *застопоривания*. С этим дурным веянием, сильно обедняющим средства искусственного изменения звука на валторне, должно всячески бороться, так-как ничто не препятствует применять *все ви-*

ды «закрытых звуков». Такое невнимание со стороны исполнителей и столь досадная однообразие дирижировать может быть истолкована только как *неряшливость* в отношении к авторским замыслам, если они достаточно хорошо продуманы и глубоко обоснованы. Из этих соображений и автор, со своей стороны, должен всегда точно и без всяких кривотолков определять свои желания. Только при этом условии он будет иметь право требовать наилучшего выполнения своих художественных замыслов. Крестик, как условный знак «закрытого звука», не требуется при «звуках эхо» — *sons d'écho*. Они исполняются лишь лёгким заслонением раструба, чтобы придать им только некоторую глуховатость, ничуть не влияющую на высоту звука. Наконец, в-треть-

их, после всех необычных способов исполнения, если вслед за ними не следует достаточно внушительного количества пауз, должно поставить знак, возвращающий к обычному приёму игры, то-есть к естественному звучанию валторны. Французы определяли это действие словом *ouvert*, а немцы — *offen*, что в переводе значит «играть открытыми звуками» или по-просту — *открыто*. Русские музыканты придерживались наглядного определения, справедливо полагая, что у валторниста нет времени читать словесные указания. Для этой цели они ввели условный знак кружка, являющегося предписанием мгновенного отказа от предшествовавшего способа исполнения. Вот как нечто подобное выглядит в нотах, заимствованных у Глазунова из его *Восточной рапсодии*.



Наконец, последний приём искусственного изменения звука, — *pavillon en l'air*, достигается подыманием раструба инструмента вверх по линии своей первоначальной плоскости. Этот способ исполнения очень распространён среди русских и немецких композиторов конца XIX и начала XX столетия. Он применяется только в местах наибольшей силы, когда автор с особой настойчи-

востью хочет подчеркнуть тот или иной мелодический рисунок. В нотах этот, не очень любимый валторнистами, способ исполнения должен быть обозначен словами — *pavillons en l'air* или по-немецки — *Schalltrichter in die Höhe* или *auf*. Чайковский воспользовался приёмом «раструбы вверх» в *Манфреде*, а Скрябин — в *Поэме Экстаза*, чего, впрочем, в нотах не обозначил.



Несколько раньше было замечено, что валторна относится к «певучим инструментам» по преимуществу, то-есть к таким, техническая подвижность которых чрезвычайно охотно приносится в жертву выразительной игре. Ещё с давних пор утвердилось мнение, что несмотря даже на значительную длину главной трубки членораздельность валторны в извлечении звука превосходна. Это верно по существу, но, тем не менее, чрезмерная поспешность в извлечении звука, способна

привести к некоторому захлёбыванию инструмента, когда струя воздуха, не успевая пробежать свой длинный путь, настигается другой волной. Этот досадный недостаток значительно скрадывается в *piano* и *pianissimo*, но проступает с тем большей отчётливостью, чем сила звука возрастает. Но так или иначе, на «низах» валторна пользуется только *простым* ударом языка, тогда как на «верхах», — примерно, с третьего гармонического призвука, — он легко превращается в *двой-*

ной и даже *тройной* удар. Именно эти последние способы исполнения позволяют валторне развиваться на однородных и однообразных рисунках значительную скорость, представляя возможность присоединять их к узорам флейт, кларнетов и фогонов. В оркестровой музыке подобные случаи исполнения весьма многочисленны и потому вполне достаточно удовлетвориться лишь соответствующими ссылками. Например, нечто подобное встречается в самом начале «Scherzo» Второй симфонии Бородина и в среднем проведении второй части Шехеразады Римского-Корсакова. Надо заметить, что присоединение валторн к «дереву» именно в таких стремительно повторяющихся ритмических оборотах сопровождения, звучит свежо, нарядно и легко.

Теперь остаётся сказать только о пределе скорости различных видов удара языком. В низком отрезке звукояда подвижность *простого удара* не должна превышать ста четырёх ударов на четверть. Напротив, в средней октаве звукояда, в объёме между *do* первой и *do* второй октавы, скорость исполнения *простого удара* языком может быть доведена до ста двадцати ударов на четверть. Наконец, *двойным* и *тройным* ударом языка можно свободно пользоваться в пределах всей верхней половины звукояда, начиная с третьего гармонического тона и кончая девятым или, в крайнем случае, — десятым. Здесь можно достигать почти неограниченной скорости, но сильное утомление губ при более значительном продвижении вверх станет тому существенным препятствием. Из этих соображений надо признать неисполнимым в быстром движении всё, расположенное выше *sol* второй октавы по письму.

В соответствии с только что сказанным можно установить и некоторые грани в отношении продолжительности дыхания. Так, при ста двадцати ударах на четверть, в двух самых низких октавах продолжительность дыхания в *forte* не должна превышать четырёх-пяти четырёхчетвертовых тактов и в *mezzo-forte* шести-семи. В *piano* и особенно в *pianissimo* эти данные могут быть почти удвоены. Напротив, в среднем отрезке звукояда, между четвёртым и восьмым гармоническим при-

звуком, и при той-же неизменяемой скорости движения ста двадцати ударов на четверть, продолжительность выдержанной ноты в *forte* может быть доведена примерно до одиннадцати четырёхчетвертовых тактов, в *mezzo-forte* — до четырнадцати и в *piano* — до двадцати пяти. Само собою разумеется, в оркестре все эти данные должны быть значительно урезаны, так-как нельзя рассчитывать на силы выдающихся исполнителей и обычно приходится считаться с рядовыми музыкантами, которым крайности доступны в значительно меньших объёмах, чем солистам.

Здесь-же необходимо ещё раз напомнить, что давление губ, а следовательно, и их напряжение, вызываемое игрой на верхних ступенях звукояда, приводит к значительному увеличению расхода дыхания. Поэтому, когда встречается такое мелодическое построение, которое расположено в объёме особенно «напряжённых» ступеней и от которого нет возможности отказаться, то композитору приходится считаться с известными затруднениями. В выдержанной гармонии, кстати, крайне редкой в «высоком регистре», ничего не случится, если исполнитель прервёт на самую незначительную долю секунды предписанное автором *legato*. Значительно труднее решить задачу в особенно утомительном и высоко написанном *solo*, когда всё внимание оркестра сосредоточено на первом валторнисте. В этом случае остаётся только один удачный способ облегчить трудность исполняемого проведения. Достаточно поделить между двумя исполнителями трудное для дыхания и амбушюра *solo*, чтобы сделать его простым, лёгким и удобным. Совершенно ясно, что подмена одной валторны другой должна быть сделана в этом случае безупречно. Малейшая неточность может уничтожить всю прелесть исполняемого отрывка — всё его обаяние исчезнет, как дым, и в памяти останется лишь одно из самых неприятных впечатлений, какое можно только себе представить. Вот, для примера, один такой случай, заимствованный из оркестровки хорошо известного «Liebestraum'a» Ференца Листа, где заключительное *solo* валторны создаёт большие затруднения даже для очень опытных валторнистов.



Объём технических возможностей современной валторны довольно обширен. Так, арпеджированные рисунки не слишком большой протяжённости и не очень продолжительные удаются вполне. В точно таком-же положении оказываются и гаммы, когда они оказываются не чрезмерно стремитель-

ными и не изложены снизу вверх. Они звучат особенно хорошо сверху вниз и именно в этом случае становятся наиболее удобными и лёгкими для исполнения. Последнее замечание следует особо подчеркнуть в отношении хроматических построений. Наконец, в новейшей музыке нередко

встречается *glissando*. Оно возможно только по ступеням натурального звукоряда с включением всех «нестройных» звуков, ибо в такой последовательности нет никакой возможности избежать их участия. Как правило, *glissando* на валторне применяется *только вверх*. В направлении *вниз* оно непомерно трудно, и потому нет никакого расчёта заставлять исполнителя биться над его осуществлением.

В медленном движении *glissando* производит не очень приятное впечатление. Оно звучит тем лучше и наряднее, чем оказывается стремительнее и резче. Поэтому, особенно удачно *glis-*

sando получается в *forte* или *fortissimo*. В *piano* и *pianissimo* оно менее заметно, хотя в иных случаях может быть и не бесполезным. Вот полная таблица единственно возможных *glissando* на валторне. Дробить их на меньшие отрезки можно, но едва-ли в том будет большой смысл. В данном случае под словом «дробить» следует понимать отсечение только нескольких начальных ступеней вниз. Отсечение верхней части *glissando* совершенно нетерпимо, коль-скоро нет возможности в стремительном движении дойти до указанной автором точки где-то на полу-пути.

Cors en Fa, ♩ = 100 (приблизительно)

| | | |
|-----|--|--|
| I | | звучит довольно хорошо |
| II | | при действии второго вентиля |
| III | | при действии первого вентиля |
| IV | | при действии третьего вентиля или заменяющих его двух первых. Это glissando-лучшее из всех |
| V | | при действии второго и третьего вентиля звучит довольно хорошо |
| VI | | при действии первого и третьего вентиля |
| VII | | при действии всех трёх вентилях неловко и звучит не очень точно |

Возможно на валторнах, располагающих третьим повышающим пистоном

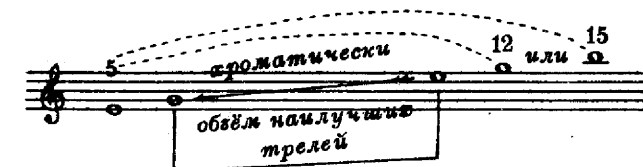
Треши на валторне вполне возможны, но пользуются ими сравнительно мало. Некоторые

учёные полагают, что при исполнении трелей обычно не пользуются вентилями или пистонами

на том основании, что в слишком узкой по отношению к своей длине трубке валторны, воздух недостаточно быстро достигает конечной точки, дабы удачно произвести желаемое. Это—не совсем так. В современных условиях можно с достаточной выгодой для дела пользоваться как *губными* трелями, так и *вентильными*. Трелями, исполняемыми губами, можно свободно пользо-

ваться в пределах октавы или децимы, заключённой между пятым и двенадцатым или пятнадцатым натуральным звуком, но лучший объём их окажется заключённым между *sol* первой октавы и *ti* второй по письму. Все эти трели будут *мажорными* или *звучащими* в интервале *большой секунды*. В оркестре лучше всего их поручать первым и третьим валторнистам.

Объём удобных трелей



Треши *минорные* или *полутоновые* в интервале *малой секунды* осуществляются только при содействии вентиля или пистонов.

Вот всё лучшее, что является сейчас вполне приемлемым и достаточно распространённым в оркестре.

Cors en Fa

звучит не очень удачно

Но помимо *полутоновых* трелей, исполняемых вентилями, на валторне возможны уже и *целотонные* трели, воспроизводимые в противоположность сказанному так-же только при помощи вен-

тилей. Их не так много, они не все одинаково ценны и удачны, но вот всё лучшее на что может вполне рассчитывать в оркестре современный композитор.

неисполнимо звучит очень скверно

трудно - в оркестре лучше избегать

В самом низком отрезке звукоряда трелями обычно не пользуются, хотя такая возможность отнюдь не исключена. Поэтому, на всякий случай, можно указать только на то, что действительно исполнимо и звучит хорошо в этой самой низкой области объёма валторны.

Из семи, вполне осуществимых трелей,— пять являются *полутоновыми* и только две *целотонными*. Никаких других трелей здесь исполнить нельзя. Указанные трели записаны в ключе *Fa* и звучат, как полагается,— чистой квартой выше.



Теперь, прежде, чем перейти к изучению деятельности современной валторны в оркестре, остаётся сказать всего лишь несколько слов о *кронах*. Не так ещё давно, многие композиторы пользовались кронами применительно к *простым хроматическим* валторнам, полагая, очевидно, целесообразным избежать таким путём большого количества случайных знаков, не свойственных природе валторны в *Fa*. Из композиторов начала XX века, пользовавшихся кронами, последним был, кажется, Рахманинов, нередко писавший для валторны в *Mi*. Такая перестройка в прежнее время не вызвала затруднений, поскольку каждый отдельный строй валторны представлялся дополнительным завитком, вводимым между срезом главной трубки инструмента и мундштуком, и всегда находился в распоряжении валторниста. В оркестре, когда валторнисты уже вполне освоились с особенностями своих блестяще устроенных инструментов, добавочные кроны исчезли бесследно, но композиторы, — больше для своего собственного удобства, чем из желания помочь исполнителю, — всё ещё продолжали пользоваться этими кронами-завитками, не отдавая себе, очевидно, отчёта в том, что ими уже никто не пользуется. При всех подобных ухищрениях валторнисты всё равно играют на *валторне в Fa* и обычно транспонируют с листа, предложенный их вниманию любой крон. Когда им приходится исполнять музыку старых мастеров, тогда — делать нечего, — им приходится мириться с этим «неизбежным злом». Но теперь, в современных условиях, пользоваться кронами совершенно бессмысленно. В качестве оправдания, некоторые уверяют, что все валторнисты превосходно читают с листа любой строй и для них нет решительно никакого труда прочитать подобным образом любую партию. Это верно. В ловкости валторнистов не приходится сомневаться, но какой смысл в нынешнее время следовать худшим, хотя и неизбежным примерам прошлого — остаётся невыясненным. Значительно полезнее предостеречь начинающих

оркестраторов от слишком сложного изложения их партий, иной раз уводящих валторну в «неведомые дебри» и превращающих её в чорт знает какую «дудку», столь же мало похожую на подлинную валторну, как и их собственная музыка — на подлинную музыку. Самым разумным должно признать *естественность* и *простоту* изложения в самом широком значении слова. Только к таким высотам должен стремиться молодой музыкант и только так он должен мыслить в оркестре, ибо нет ничего сложнее и прекраснее подлинной простоты.

Но чтобы не возвращаться больше к вопросу об изложении, полезно напомнить о некоторых особенностях, допустимых всё же в партии валторн. При изложении *всех четырёх* валторн на одном нотоносце в тональностях с пятью, шестью или семью диезами или бемолями при полном отсутствии случайных проходящих знаков, возможно, дабы не городить частокор диезов и бемолей при каждой ноте, вынесение знаков к ключу. Один единственный раз, в самом конце *Сказки о царе Салтане*, Римский-Корсаков позволил себе такую вольность, будучи руководим стремлением быть простым, ясным и бережливым. При таких же условиях, когда в партитуре слишком мало места, допускают изложение двух валторн с *разными ключами* на одном и том же нотоносце. В этом случае, ключ *Sol* помещается на нотоносце и относится к верхнему голосу, а ключ *Fa* — ниже нотоносца в пространстве и относится к нижнему голосу, читаемому тогда в басовом ключе.

Наибольший смысл в применении указанного способа нотной записи возникает в том случае, когда четвёртая или вообще любая «низкая» валторна исполняет выдержанную педаль, сравнительно долго длящуюся и расположенную в самых глубинах звукоряда.

Именно таким образом часто поступал А. К. Глазунов в ряде своих симфонических произведений и в балетах. Вот, как это выглядит тогда в нотной записи.

Modéré (♩ = 96)
en sautant peu à peu

Cors en Mi

(Глазунов - Вторая симфония)

Надо отдать должное современной хроматической «двойной» валторне. Это настолько совершенный инструмент, что можно без большого опасения впасть в излишнее преувеличение сказать, что в лице этого усовершенствованного голоса оркестра возродилось всё лучшее, что было свой-

ственно старинному натуральному рогу. Если отбросить огромное количество «охотничьих сигналов», наиболее прославленным образом которых, несомненно, является восхитительный «Хор охотников» из *Волшебного стрелка* Вебэра, — кстати, вот этот отрывок.

Vif animé. (Molto vivace)

Bassons

10 et 20 Cors en Ré

30 Cor en Ré

40 Cor en La

Trombone basse

ХОР ОХОТНИКОВ

1. Was gleicht wohl auf Er-den dem Jä-ger-ver-gnü-gen, wem spru-delt der

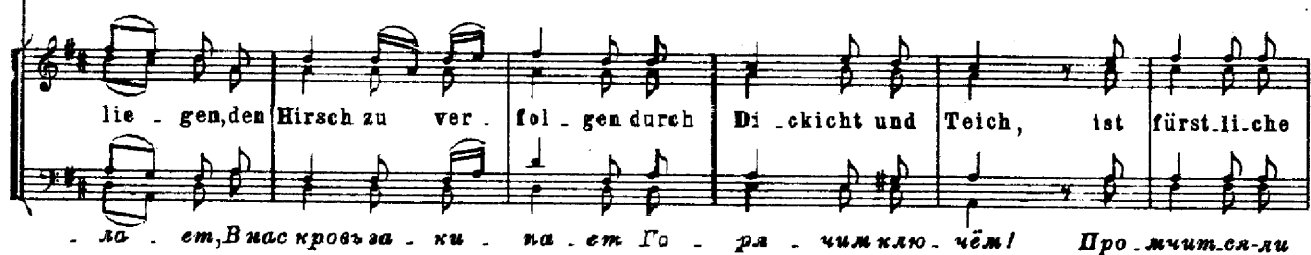
1. Что луч-ше о-хо-ти? В ле-са и бо-ло-та с ут-ра без за-

Trompettes en Ré

Timbales

Bo-cher des Le-bens so reich? Beim Klan-ge der Hör-ner im Grü-nen zu

бо-ты мы рыс-кать и-дём. Чуть рог за-иг-ра-ет, Иль ста-я за-



то в звуках современной валторны, так же как и в звучании старинной, сочеталось всё самое благородное, самое поэтичное, но только всё в зна-

чительно более свободных, широких объёмах. Звучность валторны, в зависимости от внутреннего содержания данной музыкальной тка-

ни, принимает оттенки или благородной возвышенности, или она становится задумчиво-грустной и мечтательной. В иных случаях, напротив, её безукоризненно чистые и ясные звуки оказываются наполненными таинственной прелестью и поэтичностью. Наконец, её окраска—немного суровая, иной раз бархатистая, но неизменно трогательная и глубоко-волнующая,—излагает музыкальные мысли большой содержательности, наделённой крайней выразительностью и исключительной проникновенностью.

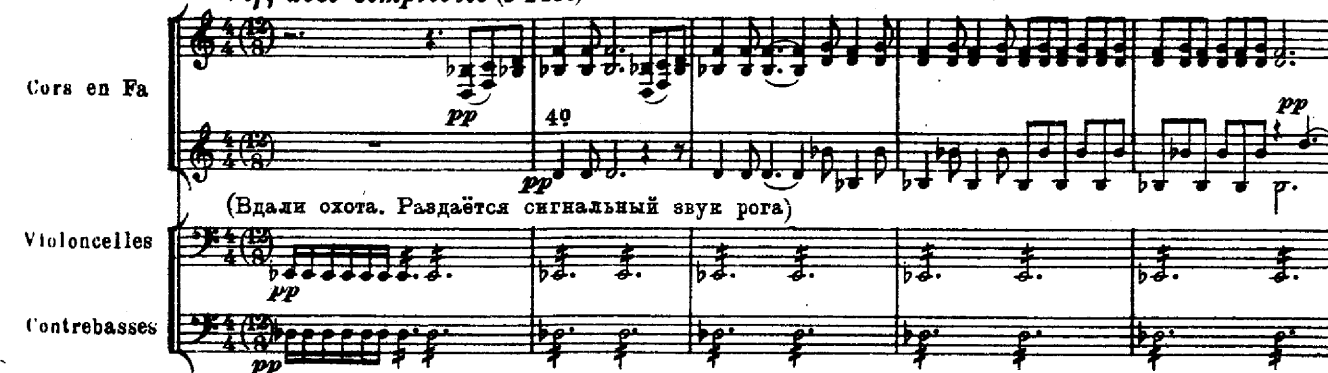
Все эти качества предоставили валторне вы-

Allegro con spirito



и другой находится в *Иоланте*, где, переключаясь друг с другом, трубят трубы и валторны в заблудившихся в лесной чаще отрядах рыцарей Водомона и Роберта.

Vif, avec simplicité (♩ = 138)



Нет ничего прекраснее применения валторны «полным квинтетом». В эту минуту в оркестре распространяется в полном смысле слова море чарующих звуков, преисполненных вдохновенной

красоты и благородства. Кто не помнит их *solo* в *Испанском каприччо* Римского-Корсакова, когда одни валторны завладевают всем вниманием оркестра и слушателей.

Sans lenteur mouvementé (♩ = 112)



Clarinettes en La 19

Ещё один замечательный образец на звучание «квартета валторн».

Это — среднее проведение прославленного «Вальса цветов» из балета *Щелкунчик*. Чайковский очень тонко чувствовал способность од-

них валторн выступать в качестве вполне самостоятельной мелодико-гармонической единицы и, надо отдать ему справедливость, — пользовался этой удивительной звучностью широко и с большим вкусом.

Mouvement de Valse

1^{re} Flûte

2^{de} Flûte

Cors en Fa

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Блистательно использовал четыре валторны Иоганнес Брамс (Brahms, 1833—1897) в *Вариациях на тему Хайдна*. Здесь, валторны применены не только в звучном *forte*, но и в весьма подвижном рисунке, являющемся чуть-ли не пределом скорости, доступной этому голосу современного оркестра.

Впечатление, производимое валторнами именно в этой вариации, очень близко «охотничьим попевкам». Однако способ их изложения — стремительный и напряжённый — выходит далеко за рамки той «традиционности», которая в произведениях менее значительных, легко становится «общим местом».

Var. VI. *Vivace*

Flûtes et Clarinettes en Si b

Bassons et Contre-Basson

1^{re} et 2^{de} Cors en Si b bas

3^{de} Cor en Fa

4^{de} Cor en Mi b

1^{re} et 2^{de} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

В качестве участника «оркестра романтиков», валторна нередко брала на себя обязанности инструмента-*solo* — певучего и крайне выразительного. Одним из таких примеров может служить тематическое проведение валтор-

ны в большой *Симфонии C-dur* Франца Шуберта, а другим — очень своеобразное по изложению и красивое по звучанию *solo* валторны из медленной, третьей части *Третьей симфонии* Иоганнеса Брамса.

Andante

Cors en Do

(Симфония C-dur)

Poco Allegretto

Cor en Do

P *impressif*

(Третья симфония)

Несомненно, самая трудная партия валторн в оркестре «венских классиков» встречается у Хайдна в симфонии, сочинённой в 1765 году и известной под именем «симфонии с сигналом рога» — *mit dem Hornsignal*. В этом произведении партия двух ведущих валторн — первой и третьей — достигает звуков *mi* и *do* треть-

ей октавы по письму, а партия второй — изложена в таком ритмическом рисунке, что живо напоминает характерную формулу сопровождения гитары или цитры.

Вот, как этот образец наложен в партитуре Тридцать первой симфонии по полному собранию сочинений Иозефа Хайдна.

Var. 4. [Moderato assai]

1^{re} 2^o Cors en Ré

3^o 4^o

1^{re} et 2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Большой силой и мужественностью звучания отличается сочетание валторн в унисон с трубами. Такое соединение, — в противоположность октавному изложению, — встречается довольно редко. В качестве примера — первое *tutti* из заключительной части Пятой симфонии Дворжака, где объединение двух валторн и двух труб в *Mi* звучит особенно ярко и торжественно.

Allegro con fuoco (♩ = 152)

Flûtes et Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

3^o et 4^o Cors en Mi

Trompettes en Mi

1^{re} et 2^o Cors en Mi
1^{re} et 2^o Trombones

Timbales

1^{re} Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

3^o Trombone et Contrebasses

В сочетании валторны со струнными композитор находит для себя «непечатый край» тончайших соединений. Ясно, конечно, что валторна должна быть использована со вкусом, подобно тому, как это сделал Глазунов в самом начале первого действия *Раймонды*. Там использовано

очаровательное сочетание солирующих виолончелей с валторной, против чего обычно с таким возбуждением возражал Чайковский в своих чрезвычайно тонких замечаниях «на полях» по поводу способов оркестровки ранних произведений Танеева.

Clar. en Sib

Clar.

Само собою разумеется, красота солирующей валторны ничуть не меркнет и от окружения струнных, подобно тончайшей паутинке окутывающих её голос.

В произведениях для оркестра подобных образцов встречается великое множество, но, пожа-

луй, один из наиболее поэтичных случаев в этом роде принадлежит Шарлю Гуно. Он встречается в том месте оперы *Фауст*, где Мефистофель, стремясь склонить Фауста подписать обязательство принадлежать ему, показывает ему в виде видения юную и прекрасную Маргариту.

Andante
1^{re} SOLO

Cors en Mi

Harpe

1^{re} Violons

Altos

Violoncelles

МЕФИСТОФЕЛЬ

Eh bien? Ну что?

que t'en na как на

sem ble? зо дышь?

ФАУСТ МЕФИСТОФЕЛЬ

Don ne! Al lons donc! Дай мне! Под - ни - ши!

Но, чтобы не забыть и больше не возвращаться к вопросу о валторне—*solo*, своевременно напомнить, что звучание валторны, буде оно даже очень ограничено во времени, способно при всех условиях произвести неизгладимое впечатление. Эту удивительную силу воздействия валторны

композиторы, хорошо зная, глубоко ценят, и потому пользуются ею достаточно широко. Один такой пример встречается у Сезара Франка в первой части его замечательной *Симфонии в Ré-минор* и охватывает всего лишь четыре такта в достаточно оживлённом движении.

Vite, mais pas trop

Clarinettes en Sib

Clarinette basse en Sib

Cors en Fa

Необычайно красиво звучит последовательное вступление голосов смычкового квинтета с доба-

вочной валторной, долженствующей подчеркнуть самую значительную «динамическую точку» про-

ведения. Именно таким образом истолковал это своей вдохновенной увертюры-фантазии *Ромео и Джульетта*. Вот тот случай, о котором идёт речь.

Andante non tanto quasi Moderato

1^{re} et 2^e Cors en Fa

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Объединение валторны с «деревом» представляет в распоряжение композитора множество тончайших сочетаний. Исчерпать их нет, конечно, никакой возможности, но знать, что именно в таком случае одна или несколько валторн способны сообщить объединению деревянных духовых то напряжение звука, которое обычно возрастает больше чем вдвое. Само собою разумеется, точно

такое-же качество сохраняют за собой валторны, когда они присоединены вообще к оркестру. Первый случай достаточно красноречиво проступает в приведённом уже примере из начала «Каватины Антонида», а второй чрезвычайно поучителен по «Вступлению» ко *Второй симфонии* Скрябина, где нежный, но немного тяжёлый вздох валторн производит совершенно обаятельное впечатление.

Andante ♩ = 72

1^{re} Clarinette en La

Bassons

Cors en Fa

Timbales

1^{re} et 2^e Violons

Altos divisi

Violoncelles divisi a 3

Contrebasses

Значительно труднее встретить сочетание валторн со струнными басами. Присоединённые таким образом к виолончелям и контрабасам, валторны придают им удивительную остроту, сообща-

ющую этой звучности оттенок очень нежного тромбона.

Именно такой пример встречается в симфонии Фауст Ференца Листа.

Y Modéré
SOLO

Cors en Fa *mf* *SOLO* *espressif*

Violoncelles et Contrebasses *mf pesante*

Как было уже сказано, сочетание валторны с кларнетом не было в должной мере прочувствовано композиторами прошлого. Это тончайшее в своей выразительности соединение стало уже достоянием новейшего времени. Вот два таких образца. Один встречается в балете Василенко Иосиф Прекрасный в том месте, где Иосиф жалует на свою судьбу. Это место в партитуре носит название «Жалобы Иосифа» и являет собою

случай явного преобладания звучности кларнета, коль скоро этот последний удваивает валторну октавой выше.

Другой — находится во второй части Симфонии Франка и служит полной противоположностью первому. В нём, наоборот, преобладает звучность валторны, а кларнет, присоединённый к ней в унисон, остаётся в тени и только немного смягчает присущую ей полноту.

52 Lent lugubre

1^{re} Clarinette en La *p sans expression*

1^{re} Cor en Fa *p sans expression*

(Василенко — Иосиф Прекрасный)

Pas trop vite (Allegretto)
1^{re} SOLO
В

Clarinettes en Si b *mf bien chanté p*

Cors en Fa *mf bien chanté p*

1^{re} Violons *pizz.* *mf* *p* *f* *dim.* *p*

2^{re} Violons *div. pizz.* *mf* *p* *f* *dim.* *p*

Altos *pizz.* *mf* *p* *f* *dim.* *p*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *mf* *p* *f* *dim.* *p*

(Франк — Симфония)

Необычайно стройно и красиво звучит любая гармония, составленная из отдельных представителей «дерева» с поддержкой одной или двух валторн. Примеров в этом роде бесчисленное множество, но именно здесь имеет смысл привести только два.

Первый случай был прославлен Мендельсоном в самом начале увертюры к Сну в летнюю ночь, где валторны проникнуты особенной нежностью, а второй — получил особенно широкое приложение после Моцарта, применившего его с большой пользой в Волшебной флейте.

Allegro di molto

Flûtes *p* *pp*

Hautbois *pp*

Clarinettes en La *p* *pp*

Bassons *p* *pp*

Cors en Mi *p* *pp*

Andantino

Clarinettes en Si b *p*

Cors en Mi b *p*

ПАМИНА
wir le-ben durch die Lieb' al-lein.
лишь ей од-ной мы все жи-вём.

ПАПАГЕНО
wir le-ben durch die Lieb' al-lein.
лишь ей од-ной мы все жи-вём.

1^{re} et 2^{re} Violons *mf* *p*

Altos *mf* *p*

Violoncelles et Contrebasses *mf* *p*

Развивая эту мысль, ничто, конечно, не помешает сочетать и флейты с валторнами. Такое сое-

динение ничуть не менее поэтично сочетания кларнетов с валторнами. Именно таким сложным

и скорее необычным соединением при поддержке «квинтета» воспользовался Сэн-Санс в своей из- тонкого узора арфы и выдержанной гармонии вестной поэме Пляска смерти.

Mouvement modéré de Valse

Валторны так же, впрочем, как и фаготы, оставаясь в своём сдержанном звучании часто незамеченными, оказывают, тем не менее, незаменимую услугу суровой звучности тромбон- ных, ведущих всю основную линию какого-нибудь по- гробального песнопения. В этом случае валторны своим нежным звуком как-бы «обволакивают» звучание тромбонных. Ничуть не умаляя их при-

родных качеств, они сообщают им ту мягкость и пластичность, без которой тромбонные показались бы слишком обнажёнными.

Вот пример в подтверждение сказанному. Он заимствован из оркестровки одного из самых проникновенных «Ноктюрнов» Шопена, введённых в ту *Шопениану*, которая была напечатана в конце 1947 года.

Как известно, с большим разнообразием и творческой изобретательностью пользовался валторнами Рихард Вагнер. Он свободно присоединял их ко всем объединениям своего оркестра вне зависи-

мости от их действительных участников. В этом смысле Вагнер ничем не связывал свою свободу и поступал всегда по влечению своего внутреннего художественного чутья. Но в некоторых слу-

чаях он пользовался «закрытыми валторнами», превращая их в нежнейшее созвучье, следующее вслед за сочетанием «дерева» и «меди». Вот, как нечто подобное использовано в *Зигфриде*.

Un peu plus tranquille

Обязанности «оркестровой педали» в самом широком толковании этого понятия выполняются валторнами с особой готовностью. Нужно только помнить, что всякая *выдержанная нота*, особенно если она расположена в нижней части звукоряда, будучи достаточно утомительной, требует много воздуха и потому её действие должно быть ограничено. В таком случае на помощь приходит другая валторна или их пара, которую композитор вправе чередовать по своему усмотрению. Самый блистательный образец в этом роде встречается у Глинки в *Руслане и Людмиле* в известном каноне

«Какое чудное мгновенье», а «педали валторны» вообще столь многочисленны и обычны в оркестре, что на них не имеет, пожалуй, большого смысла далее останавливаться.

Наконец, «технические способности» валторны использованы в оркестре достаточно широко, хотя они и не являются её наиболее «характерной» чертой. Тем не менее, вот два очень известных случая, встречающихся у Глинки в танцах из *Руслана и Людмилы* и у Римского-Корсакова в *Сказке о царе Салтане* в музыкальном обороте, сопровождающем царевну-Лебедь.

Allegro moderato (♩. = 69)

(*Руслан и Людмила*)

Andante

(*Сказка о царе Салтане*)

Но действительной *виртуозности* валторн достигает Глазунов на страницах своего «Scherzo» из *Четвёртой симфонии*. Эта восхитительная музыкальная шутка пленяет слух не только лёгкостью изложения, но и тончайшим кружевом своего музыкального рисунка. Именно здесь валторны исполняют очень близкий «охотничьим попевкам»

мелодический узор, строение которого ничем не отличается от совершенно тождественных оборотов фаготов, гобоев и даже кларнетов. Он звучит настолько мягко, воздушно и легко, что положительно не верится в способность валторн пользоваться столь тонким «ударом языка», казалось-бы, более свойственным трубам или флейтам.

9 Vif et gai (Allegro vivace ♩. = 152)



В самое последнее время некоторые советские композиторы обратили своё внимание на валторну и написали уже несколько концертов для этого инструмента. Среди них, прежде

всего, следует назвать *Концерт для валторны* Райнгольда Глиера, первое *solo* которого приводится ниже, и *Концерт для валторны* Якаба Медыньша (Medīņš, 1885—).



ТРУБА

(по-фр. *Trompette*,—s, по-ит. *Tromba*,—e, но не *Trombi*, по-нем. *Trompete*,—en, по-анг. *Trumpet*,—s)

Вторым представителем объединения медных духовых инструментов является *труба*, истоки возникновения которой в полном смысле слова теряются в далёком прошлом. И если бы в действительности возникла необходимость узнать, когда впервые она появилась, то на этот вопрос едва-ли удалось бы ответить. Все данные, которыми располагает история музыки, приводят к тому выводу, что флейты и трубы возникли не только одновременно, но и ведут к одному и тому же корню. Вернее всего, однако, допустить, что труба есть только одна какая-то разновидность флейты, которой в своё время обозначались все виды духовых инструментов. Когда доисторический человек дошёл до такой степени развития, что осознал возможность извлечения звука из камыша, рога или раковины, тогда только он начал думать о дальнейшем усовершенствовании этих простейших музыкальных инструментов. Сколько тысячелетий понадобилось на «освоение» подобных инструментов—сказать, конечно, трудно, но несомненным остаётся то, что музыканты того времени не делали никакого различия между этими звучащими телами и называли их одним единственным именем. Когда же сознание первобытного человека научилось чувствовать разницу в звучании камыша, рога и раковины, тогда только, вероятно, и наступило разделение первейших инструментов на «большие» и «малые». В дальнейшем, когда возникло стремление усовершенствовать эти три простейших вида инструментов, тогда, очевидно, могло возникнуть желание назвать их более или менее отлично друг от друга. Но так или иначе, всё это только одни догадки. Вполне-же бесспорным остаётся лишь предположение об общности источника, из которого возникли флейты, трубы и валторны. Само собою разумеется, история оркестровых инструментов не сохранила в памяти ни имени создателя трубы, ни, тем более,—достоверного повествования о её возникновении. Также история, которая удержалась в памяти народов, есть только история последовательного усо-

вершенствования трубы и превращения её в современный инструмент.

Принимая за основу данное положение, достаточно сказать, что трубой стал называться такой инструмент, который обладал ясным, благородным и величественным звуком, а впечатление производимое им оставалось неизменно глубоким и убедительным. Вот именно эти качества и легли в основу того инструмента, которому народы присвоили звучное наименование *трубы*. Очевидно, внешний вид этого древнего инструмента имел много общего с раковиной, представлявшей собою род спирали, которую греки называли «στρόμβος», а французы—«*trompe*». Но самое слово «труба», как понятие современное, возникло лишь тогда, когда появилась необходимость уменьшить этот раковинообразный инструмент и придать ему несколько изменённое и упрощённое очертание. Только тогда слово *trompe* превратилось в уменьшительное *trompette*, и надо думать, что именно французам принадлежит честь создания этого уменьшенного вида инструмента, так-как ни один язык, в котором встречается в той или иной этимологической форме слово «*trompe*», не имеет его уменьшительного образования.

Итак, труба есть инструмент звучный, горделивый и величественный в своём звучании. Там, где зарождалось человеческое общество, там неизменно появлялась и труба. Труба принимала самое деятельное участие в жизни этого общества. Она служила как-бы «знаком» его. Она неизменно принимала, да принимает ещё и по сей день, живейшее участие в повседневной жизни человечества. Она присутствовала на всех празднествах и обрядах. В своё время она объявляла войну и сзывала войско на бой. Она же подавала знак к отступлению и возвещала торжество победителей. Не даром-же сохранилась поговорка — «когда труба перестаёт звучать, меч возвращается в ножны!» Когда король и знатные дворяне шли на войну,—их сопровождали труба-чи, от которых зависело управление движением

войска и оживление лагерной и походной жизни. Ричард Эльтон (Elton, 1618—1672?), говоря об одежде и вооружении трубача, особо отмечает, что его лошадь должна быть «хорошим конём», а меч у него должен быть со сломанным остриём, чтобы показать, что трубач — не воин, но что его следует, тем не менее, уважать как воина. Более того, звуков трубы боялись побеждённые, как величайшего позора.

В играх и турнирах труба возвещала славу выигравшего первенство. При дворе властелина она возвещала о прибытии высокого покровителя иноземных гостей или соседних и подчинённых ему рыцарей. Она возвещала начало торжественного войскового парада в мирной обстановке и служила условным знаком при определении всех его основных положений. Словом, нет такой страницы в жизни человечества, где-бы труба не сумела найти себе подобающего места. Более того, в произведениях мировой поэзии или прозы о трубе и её достоинствах установился обычай говорить только с уважением и даже с известной долей благословения. Случай вполне противоположный, когда поэту, шутки ради, представился повод огрызнуться на ней непочтительно, встречается в двадцать первой песне «Ада», где рассказывается о том, как в пятом рву караются мздоимцы, взяточники, люди, раздававшие за деньги места и должности, и всякого рода денежные плуты.

Но прежде чем перейти к повествованию о натуральной трубе, необходимо остановиться на деятельности трубы на Руси. Когда появилась впервые труба именно у русских — с точностью установить нет никакой возможности, но с уверенностью можно только сказать, что труба в Древне-Киевской Руси была известна с незапамятных времён. Уже с начала X столетия летописи уделяют трубе пристальное внимание, а украшающие их картинки содержат данные, с несомненной очевидностью указывающие на чрезвычайно широкое применение трубы в древне-русском войске, где ею пользовались для подачи боевых сигналов. Пожалуй, наиболее раннее упоминание о трубе встречается в повествовании, посвящённом осаде Киева печенегами в 968 году. Из рассказа летописца становится ясным, что осаждённые горожане известили о своём безвыходном положении воинов воеводы Брибича, стоявших на другом берегу Днепра. Они, тут-же усевшись в насады и «въструбиша вельми, а людье во граде кликнуша», поспешили на выручку. Другое, правда, несколько более позднее упоминание о трубе встречается также и в древнейшем памятнике русского эпоса — в *Слове о полку Игореве*, созданном, как известно, в 1187 году. В Киевской Руси трубы применялись не только на войне и в походах, — они уже участвовали и на больших княжеских охотах и в языческих празднествах — обрядах. О трубе «жалостной»,

«трубушке серебрянной» нередко вспоминают русские народные песни, созданные, несомненно, как «отражение» наиболее памятных народу переживаний, чаяний, наблюдений и впечатлений. Надо думать, поэтому, что труба была чрезвычайно деятельным участником древне-русского быта и общественной жизни народа, если её природные свойства глубоко запали в сознание этого народа. Едва-ли народ помянул-бы добрым словом в своих песнях и сказаниях о трубе, если-бы её качества — яркая, звонкая, «золотая», величественно-прекрасная и горделиво-проникновенная звучность — не были ему столь дороги и любимы. Даже при определении численности княжеских дружин дело не обходилось без трубы. Количество стягов, бубнов и труб давало точное представление о мощи войска, руководимого тем или иным удельным или местным князем.

Старинная или «натуральная» труба начинает счёт своему существованию со дня зарождения оркестра, то-есть с того времени, когда она непосредственно приступила к выполнению музыкально-художественных задач и дожила до того дня, когда человеческий гений создал так называемый «вентильный механизм». Сейчас натуральная труба совершенно вышла из употребления. Теперь её можно только встретить в войсковых соединениях, где горнист подаёт свои военные сигналы не на современном инструменте, а на старинной «натуральной» трубе.

В чём-же отличительные особенности этого особо отмеченного историей инструмента? Старинная труба (по-фр. *Trompette Ancienne*, *Trompette simple*, по-ит. *Tromba naturale*, по-нем. *Natur-Trompete*, по-анг. *Old-Trumpet*, *Natural trumpet*) имеет цилиндрическое сечение и только во второй половине последнего завитка при переходе в раструб — коническое. Её основная трубка заканчивается небольшим раструбом в виде маленькой воронки или цветка лотоса, а противоположная сторона, срезанная под прямым углом, служит местом для мундштука — не очень большого и не слишком глубокого. Звук старинной трубы отличался особым благородством и исключительной красотой, хотя и был лишён присущего натуральной валторне «романтизма». Её «романтизм» был свой собственный, ей одной свойственный. Ещё Бэрлиоз на страницах своего *Курса инструментовки и оркестровки* сказал, что «звучность трубы пренебрежительна возвышенного благородства и сверкающего блеска. Она вполне согласуется не только с понятием воинственного, с криками ярости и мщенья, но и превосходно сочетается с представлением о радостном пении торжества победителей. Она сочетается с выражением того, что связано с представлением силы, гордости и величественного, и служит также для выражения многих трагических состояний. Она может даже принять участие в проявлении ве-

селости, при условии только, чтобы эта радость принимала оттенок горячности или пышной торжественности».

Если представить себе этот старинный инструмент в развёрнутом виде, то труба его обладала весьма значительными размерами. Она была вдвое длиннее современной «хроматической» трубы и принадлежала к инструментам с так называемой «узкой мензурой». Это значит, что старинная труба могла с относительной лёгкостью проходить высокие звуки натурального звукоряда и располагала полной натуральной гаммой, исключённой между вторым и восемнадцатым гармоническим призвуком. Но в действительности ни один композитор «классического периода» не пользовался этим огромным звукорядом. В лучшем случае он довольствовался объёмом, заключённым между четвёртым и двенадцатым обертоном, при чём первой трубе обычно были доступны два-три следующих соседних звука вверх, а второй трубе, наоборот, одна-две ступени вниз. Эти нижние две ступени соответствовали третьему и второму гармоническому тону. Если-же теперь вспомнить, что на старинной трубе, так-же как и на натуральной валторне, можно было пользоваться «добавочными трубками» или «кронами», то при различном сочетании разных строев можно было получить почти полный хроматический ряд. На самом-же деле необходимости в этом не было никакой, поскольку трубы вместе с ударными инструментами появлялись в оркестре лишь изредка и обычно принимали участие в так называемых «военных эпизодах» или в более или менее значительных «оркестровых tutti». В этом последнем случае, когда трубы совместно со всеми прочими медными инструментами участвовали в полном оркестре, то на их долю чаще всего доставались лишь отдельные звуки или простейшие мелодические обороты, построенные на ступенях натуральной гаммы. Само собою разумеется, при таких обстоятельствах сочетания различных строев сами собою исключались и привести пример, где было-бы нечто вполне противоположное, — задача чрезвычайно трудная, чтобы не сказать — невозможная. Подобные вольности, как будет видно из последующего, допускались лишь в опере. На старинных трубах нельзя было пользоваться также и *закрытыми звуками*, которыми в своё время обогатили исполнительские средства натуральной валторны. Таким образом, в оркестре партии труб были значительно беднее партий валторн, но этот недостаток уравновешивался обычно блеском и красотой звучания самих инструментов.

Итак, старинная или «натуральная» труба по отношению к своим соседям по оркестру занимала всю высокую и почти всю среднюю область звукоряда. Её трубка — узкая и длинная, как уже было замечено, производит почти одни и

те же звуки натуральной гаммы, что и валторна. Но во времена Баха и Хэнделя трубачи достигали вполне свободно не только звука шестнадцатого, но даже и восемнадцатого, когда в том возникала прямая необходимость. На старинных трубах эта возможность облегчалась чрезвычайно малым и плоским мундштуком и тем, что партия первой трубы никогда не опускалась ниже шестого, пятого или четвёртого гармонического призвука. Следовательно, исполнитель привыкал к высшему отрезку звукоряда и в его объёме чувствовал себя более или менее уверенно. В более позднее время, когда *стиль clarino* был оставлен, объём натуральной трубы вверх ограничен двенадцатым частичным тоном, а вниз переместился до второго, которым великие полифонисты никогда не пользовались. Ещё позднее, в период деятельности классиков-симфонистов, объём трубы сократился ещё больше и чаще всего довольствовались звукорядом, заключённым между четвёртым и десятым призвуком. Но из этого, однако, не следует, что крайние ступени с той и другой стороны не имели применения. Ими пользовались, но чаще всего, как исключение. Ноты для старинной трубы писались точно так-же, как и для натуральной валторны, но читались они не вниз, а вверх. Эта особенность происходила от того, что в качестве исходной точки принималась *труба в Do*, настроенная в унисон с высокой валторной в *Do*. Такой обычай в изображении нот вошёл со времён Хайдна и удержался до того времени, когда натуральная труба подверглась «усечению» и приняла устройство современного «вентильного механизма».

Так-же как и для валторны, ноты для натуральной трубы пишутся в ключе *Sol*. Ключ *Fa* для наиболее низких ступеней никогда не применялся, за исключением разве только того случая, когда в объединении труб встречалась «партия баса» со звуком *do* большой октавы по письму в качестве *основного тона* натурального звукоряда. В начале XVII столетия трубы пользовались ключём *Sol* для самой высокой трубы *clarino*, и ключами *Do* на четырёх нижних линейках нотосца для всех остальных партий труб оркестра Монтеверде и его ближайших современников. Эти партии труб назывались *Quinta*, *Alto e basso*, *Vulgano* и *Basso* и, очевидно, соответствовали принятым в то время наименованиям отдельных ступеней натуральной гаммы. Следуя техническим определениям итальянского историка Джироламо Фантини (Fantini, 1572—1642?), — словом *quinta* назывался шестой натуральный призвук, *toccata* — пятый, *striano* — четвёртый, *vurgano* или *vulgano* — третий, *basso* — второй и *sotto basso* — основной тон.

Основным строем, как сказано, принимался строй *Do*. Соседний с ним — строй *Ré*, применялся чрезвычайно редко, а четыре следующих — *Ré*, *Mib*, *Mi* и *Fa*, — считались самыми краси-

выми и наиболее пригодными для применения их в оркестре. Напротив, три высоких строя — *Fa#* или *Solb*, *Sol* и *Lab*, — крикливые, резкие и тонкие, в оркестре почти не употреблялись. Ниже основного строя *Do* располагались три низких трубы — в *Si#*, *Si* и *La*. Их звучность лишена силы и блеска средних, наиболее красивых строев, но, тем не менее, два ближайших к основному строю, — строи *Si#* и *Si* иной раз с успехом использовались Бетховеном, Майербэром, Вебэром и некоторыми другими мастерами прошлого. Труба в строе *La* звучала глуше всех прочих низких строев и потому имела ничтожное приложение в оркестре.

В тогдашнем оркестре самые высокие ступени, расположенные выше звука двенадцатого обычно предназначались для первых трубачей,

тогда как наиболее низкие — звуки третий и второй, — вторым трубачам. Первым или «основным» звуком, как правило, никогда не пользовались. Тем не менее, известны случаи, когда некоторые композиторы-классики — в виде исключения — требовали его извлечения.

Чтобы не усложнять дело повторным начертанием исходного звукоряда, он, так же как и в отношении валторны, помещён в самом начале. За ним следуют все двенадцать строев натуральной трубы в порядке их высотного положения — сначала три низких строя, затем шесть средних и, наконец, три высоких. Три низких строя звучат ниже написанного «основного звукоряда», восемь более высоких — выше и только «исходный» или *основной строй* — звучит в унисон с написанным.



I НИЗКИЕ СТРОИ



Встречается у Майербэра в опере *Роберт-Дьявол* — третье действие, „заклинание монахинь“.

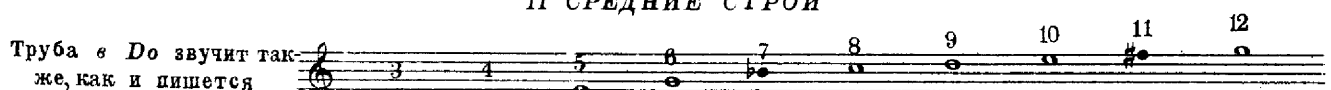


Встречается у Бетховена в увертюре *Леонора* — трубы на сцене.



Примеры не известны.

II СРЕДНИЕ СТРОИ



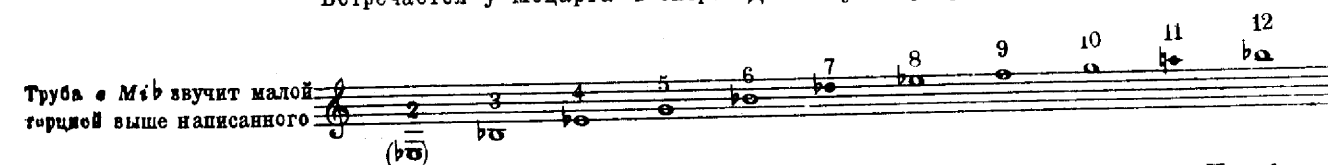
Встречается у Вебэра в опере *Обэрон* — второе действие, ария Рэция.



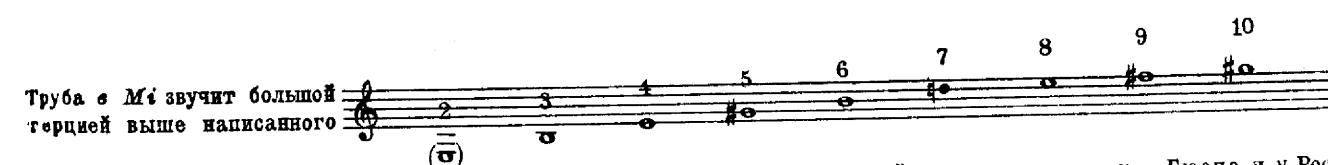
Примеры не известны



Встречается у Моцарта в опере *Дон-Жуан* — увертюра.



Встречается у Бетховена в *Третьей симфонии* и у Мэюля в опере *Иосиф* — второе действие, „Трио“.



Встречается у Вебэра в опере *Обэрон* — действие первое, ария Гюона и у Россини в увертюре к опере *Вильгельм Тель*.



Встречается у Бетховена в конце увертюры и в музыке к *Эгмонту*.

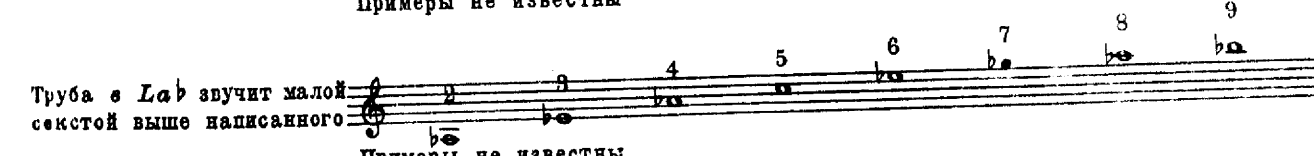
III ВЫСОКИЕ СТРОИ



Примеры не известны



Примеры не известны



Примеры не известны

Пользуясь натуральной трубой, композитор имел возможность писать только для звуков, производимых естественным путём самой трубкой инструмента. Другими словами, в распоряжении исполнителя не было никаких средств изменить первоначальную высоту того или иного звука. Изобретение «закрытых звуков» осталось в стороне по той простой причине, что раструб ин-

струмента направлялся во время игры не в сторону, как у валторны, а вперёд — прямо перед собой. Вследствие таких обстоятельств, мелодическая бедность старинной трубы с настоящей необходимостью вынуждала композиторов либо мириться с её природными свойствами, либо прибегать к «нестройным» звукам, к чему они обращались далеко не так редко, как это могло бы

показаться сначала. В более позднее время, в период деятельности классиков-симфонистов, самым употребительным «нестройным» звуком, был звук одиннадцатый, исполнявший обязанности *fa* и отчасти звук седьмой, звучавший как точное «темперированное» *si*.

Вот соответствующие образцы, заимствованные из «Andante con moto» Пятой симфонии и из «Adagio» Девятой симфонии Бетховена, где использован звук одиннадцатый, и из «Хора убийц» из Гугенотов Майербэра, где особенно широко представлен звук седьмой.

Andante con moto ♩=92

Trompettes en Do

ff

Adagio ♩=60

Trompettes en Si b

ff

Allegro feroce ♩=120

Trompettes en Ré

f

(Пятая симфония)

(Девятая симфония)

(Гугеноты — „Хор убийц“)

Что же касается стариков-полифонистов — Баха и Хенделя, то они не задумываясь пользовались ещё звуком одиннадцатым в качестве *fa*#, звуком тринадцатым как *la*#, и звуком четырнадцатым в качестве *si*. Надо думать, что «нестройность» всех этих ступеней исправлялась во время игры только положением губ, так как едва ли такие музыканты как Бах и, особенно, Хендель, могли мириться с природной нестройностью этих инструментов. Геварт по этому поводу говорит, что можно «только предполагать, что» тогдашним исполнителям «были знакомы технические

способы, теперь окончательно затерявшиеся». На основании этих слов легко прийти к выводу, что знаменитый учёный немного преувеличивает сложность этой задачи. Всё это на самом деле было значительно проще. Впрочем, в данную минуту, достаточно уже ограничиться лишь содержанием соответствующих образцов. Вот один из них, заимствованный из «Credo» H-moll'ной Мессы Баха.

Он даёт возможность встретить, так сказать, — весь ряд нестройных звуков в одном и том же оркестровом образце.

Modéré

Trompettes en Ré

(mf)

При сопоставлении всех двенадцати строев натуральной трубы с шестнадцатью строями натуральной валторны, окажется, что в отношении высоты звуков трубы будут продолжателями основного звукоряда валторны вверх. Двенадцать строев трубы воспроизведут октавой выше двенадцать самых низких строев валторны. Следовательно, валторны и трубы, написанные в нотах в унисон, всегда прозвучат в откаву. Полный «унисон» для слуха может быть достигнут только в том случае, когда один из самых высоких четырёх строев валторны — *Do* высокий, *Si* высокий, *Si* высокий и *La* высокий окажется соединённым с

одним из самых низких строев трубы — *Do*, *Si* и *La*. Но поскольку высокие валторны в *Do* и *Si*#, как плохо звучащие, никогда не применялись, а низкие трубы в *Si* и, особенно в *La*, звучали глухо, то возможность такого сочетания оказывалась почти исключённой. Это «почти» оставалось на совести самого композитора, когда он всё-таки настаивал на подобном сочетании, соединяя высокие валторны в *Si* с низкими трубами в *Si*.

Единственный из известных случаев в этом роде встречается в «Ансамбле» четвёртого номера Обэрона Вебэра.

Если же теперь мысленно сочетать воедино все двенадцать строев трубы и изложить в хроматической последовательности все образуемые ими звукоряды, то получится полный теоретический объём, охватывающий без малого три октавы — от *ré* малой октавы до *si* второй. Самые нижние ступени — *ré*, *mi*#, *mi*#, *fa* и *fa*# малой октавы должно признать звуками малоупотребительными, а самые высокие, заключённые в объёме уменьшенной кварты, трудны в *piano* и годны только в *forte*. Весь средний объём, заключённый в пределах *sol* малой октавы и *fa* второй, окажется наиболее хорошим, пригодным для всех степеней силы звука и наиболее гибким в отношении любых замыслов автора. Вот, как всё сказанное будет выглядеть в нотной записи.

звуки мало употребительные

Объём наиболее хорошо звучащий и одинаково пригодный для всех степеней силы звука

звуки трудные в *piano* и годные только в *forte*

Извлечение звука на старинной трубе было свободно, определённо и очень точно, и несмотря на то, что трубачи того времени применяли простой и только отчасти двойной удар языка, они могли играть, тем не менее, в достаточно быстром движении. Композитор мог рассчитывать на все доступные тогдашнему трубачу приёмы исполнения — на выдержанные и отрывистые звуки, последовательное усиление и ослабление их и на всевозможные оттенки силы и членораздельности исполняемого рисунка. Однако, музыкально-художественные средства трубы были ограничены до предела возможного. Количество пригодных звуков, из которых он мог составить вполне убедительную певучую и выразительную мелодическую линию, было немногочисленно, и потому труба чаще всего довольствовалась исполнением военных сигналов, заключённых в объёме простого трезвучия. В лучшем случае, композитору удавалось сочинять небольшие мелодические обороты, которые должны были занять преобладающее положение в его музыке и, в основном, обязанные либо затейливости ритмического узора, либо природному блеску трубы. Вот некоторые образцы в этом роде. Мендельсон в своей увертюре *Морская тишь и счастливое плавание* применил очень выразительный оборот, несомненно, военного содержания, тогда как Обэр в танцах первого действия *Немой из Портучи* пытался придать узору трубы мелодическое направление.

Vif majestueux

Trompettes en Ré

1^{re}

2^{de}

3^{de}

sf

(Увертюра *Морская тишь и счастливое плавание*)

Vif modéré

Trompette en Do

dolce

(Немой из Портучи)

На старинной трубе «чистая техника» проступала с особой настойчивостью только во времена полифонистов. В истории оркестровки этот период времени получил наименование *стиля clarino*, унаследованного с полным переворотом в толковании оркестра вообще, а медных инструментов — валторны и трубы, в частности. Однако и в этой господствующей партии флейт или кларнетов, были свои «коньки». Как известно, на старинной трубе трели были осуществимы в объёме всей верхней октавы — от *do* второй до *do* третьей, — но только две трели на двух соседних ступенях — *do* и *ré* второй октавы, где можно было прихватить соседние ступени сверху — *ré* и *mi*, пользовались

особенным расположением исполнителей. Эти трели и превратились в вершину виртуозного мастерства трубачей, искавших повода блеснуть своим искусством. Бах особенно щедро пользовался ими и в этом смысле всегда шёл навстречу вкусам трубачей. Оркестровые партии, в которых исполнитель должен был проявить удивительную свободу в своём умении владеть верхней частью звукоряда в основном, поражают современный глаз сложностью и трудностью задачи, которую великие полифонисты полагали возможным предъявлять исполнителям своей музыки. Вот, для примера только один такой отрывок, заимствованный из *Рождественской оратории* Иохана-Себастьяна Баха.

Assez modéré

Trompette en Ré

Но, возвращаясь к «героическим» способностям трубы, необходимо заметить, что круг художественных возможностей её отнюдь не исчерпывается только подобными ощущениями. Так, долго выдержанные октавы в *piano* или *pianissimo* в мажоре по преимуществу обладают способностью вызывать впечатления яркие, свет-

лые и возвышенные, к которым примешивается, вместе с тем нечто таинственное и торжественное. В *Иосифе* Мэюля есть один религиозный гимн, — одно из самых вдохновенных мест оперы, — который начинают петь при появлении отблесков зари израильтянки и молодые израэлиты, переселённые на берега Нила.

Modéré

ХОР ЖЕНЩИН

Cors en Do

Trompettes en Do

Dieu d'Is-ra-ël! Père de la na-tu-re! Rends les mois-sons
 Бог Са-ви-оф! Ми-ра Все-дер-жи-тель! Дай ни-вам плод,

à nos champs; Rends à nos prés leur ver-da-re Et sauve en-cor tes en-fants!
 доб-рый плод; Со-хра-ни о-би-тель на-шу, Ты наш е-ди-ный оп-лот!

Напротив, в миноре, в окружении, способных бы, гармоний и ритмических построений, её звёзды ещё больше усилить природную жёсткость трубы, являющаяся, металлическая звучность склонна выз-

вать к жизни ряд совершенно ужасных и величественных ощущений. В звучании трубы легко слышатся тогда угрозы и проклятия, и этим удивительным свойством трубы с необычайным вдохновением воспользовался Моцарт, когда воспроизвёл в звуках последнее предостережение нераскаявшемуся грешнику. Именно такой случай встречается в последнем финале его *Дон-Жуана*, где по смыслу действия «закоренелость в грехе

влечёт за собой страшную смерть, а небесное милосердие, которым пренебрегают, открывает путь небесным громам». Как известно, тромбоны в этом «финале» были подписаны позднее, и вероятнее всего Францем-Ксавэром Зюсмайером (Süssmeyer, 1766—1803), учеником Моцарта, которому после смерти своего великого учителя предстояла задача завершить *Рэквием*, ставший впоследствии столь знаменитым.

Assez lent (Andante)

Flûtes

Hautbois

Clar. en Si b

Bassons

Trompettes en Ré

Timbales

Trombones (alto, ténor et basse)

СТАТУЯ КОМАНДОРА

LEPORZILLO

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Par-lo, a-seul-ta, più tem-po non ho
 O, я про-моа-ляю те-бе ма-ло слов.

so. La ter-ra na-d'a-ve-re-mi sem-bra, la ter-ra na-d'a-ve-re-mi sem-bra, e le mem-bra fer-mar più non so
 да! Всё дрожу и трясусь от стра-ха, всё дрожу и трясусь от стра-ха, вот когда на-сту-пи-ла бе-да!

Потрясающей красоты, посредством ряда восходящих «лучезарных» ступеней простого *Do*-мажорного трезвучия, порученного трубе, достигает Вебэр.

Именно таким звуковым приёмом — во втором действии *Обэрона* он создаёт впечатление выглянувшего солнца, яркое сияние которого рассеивает облака после пронесшейся бури.

Andante maestoso ma con moto

Trompettes en Do

РЭЦИЯ

19 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Vol - ken - los strahlt dann die Son - ne,

В оркестр труба проникла чуть-ли не в первые дни его зарождения и если не в конце XVI столетия, то в начале XVII века — безусловно. Увертюра оперы Монтвердэ. *Орфео* написана для семи отдельных партий труб, названных в первом венецианском издании 1615 года старинными наименованиями — *Clarina, Quinta, Alta e Bassa, Vulgano* и *Basso*. Затем, до середины столетия, труба исчезает из оркестра и только почти через пятьдесят лет возвращается к исполнению своих обязанностей вновь. С этого времени труба утверждается в оркестре окончательно, где начинает исполнять двойную обязанность. То она, в количестве двух или трёх партий, принимает участие в сочинениях «блестящего характера», то появляется в виде инструмента-*solo*, соревнующегося в голосом певца. Именно в последнем её толковании она особенно часто участвует в «бравурных ариях» Баха и Хэнделя, где дан большой простор как трубачу, так и певцу выказывать своё мастерство, умение и ловкость.

Со смертью великих полифонистов «виртуозная техника» трубы внезапно меркнет и она совершенно отказывается от недавнего блеска *стиля clarino*. Исполнители, за ненадобностью, утрачивают своё мастерство и в произведениях нового поколения композиторов труба довольствуется исполнением чрезвычайно скромных мелодических построений или выдержанных гармоний в виде простых октав. Она становится участником

оркестровых *tutti*, где её мощная звучность, совместно с литаврами, поддерживает отдельными звуками наибольшую силу общего звучания. Тем не менее, этот упадок в деятельности трубы был только кажущимся и чисто внешним. Отказавшись от несвойственного её природе *стиля clarino*, труба обрела новые просторы и оказала красоту и выразительность своего звучания незаменимые услуги классической симфонии, первые основания которой были только что заложены Хайдном. С этого времени расширяется область применения *крон*, и если Бах и Хэндель пользовались только строями *Do* и *Ré*, то уже Моцарт пользовался строем *Mi*. В дальнейшем, по мере надобности, вводились строи *Si*, *Fa*, *Mi* и, наконец, — строи *La*, *Si* и *Ré*.

Все классики пользуются, как правило, двумя трубами в одном и том-же кроне, присоединяя к ним и литавры. У западных классиков обособленное выступление труб встречается довольно редко, и в том случае, когда оказывается необходимость отделить трубы от литавр, они никогда не играют поврозь. Обычно они образуют ясные гармонические сочетания октав, квинт и терций, и в своём строе чаще всего согласуются с основной тональностью данного произведения. Всевозможные отступления от правила начинаются с развитием большой оперы Спонтини и Майербэра и, в особенности, музыки романтиков — Берлиоза, Вебэра, Шуберта (Schubert, 1797—1828) и других.

Глинка в этом смысле стоит вполне обособленно и его толкование натуральных труб поражает не только большой смелостью, но и значительной долей изобретательности. Достаточно припомнить ряд случаев, рассеянных в партитурах *Ивана Сусанина* и *Руслана и Людмилы*, чтобы в этом убедиться вполне.

Разные кроны в партиях труб были явлением редким, но не настолько, чтобы о нём умалчивать. Чаще всего, такого рода вещи применялись

в тех случаях, когда тональность произведения была слишком отдалённой от действовавших в то время строев. Майербэр очень искусно воспользовался сочетанием двух разных строев в партии трёх труб в «Сцене благословения мечей» в четвёртом действии *Гугенотов*. Он сопоставил строи *Mi* и *Si* для того, чтобы получить полное тоническое трезвучие в *Sol* минор, образующее трубный сигнал самого резкого и зловещего огенка.

Vif furieux ♩ = 132

en Si

Trompettes

en Mi

Как правило, «классический оркестр» пользовался двумя трубами, но большее количество встречалось, тем не менее, не так редко. Чаще всего увеличение числа труб оправдывалось торжественностью музыкального содержания данного произведения или обстоятельствами сценического действия, если это было оперно-драматическое произведение. Вот, несколько общеизвестных

примеров. Спонтини воспользовался четырьмя трубами в *Ré* на сцене в «Триумфальном марше» в *Олимпис*. Точно таким-же количеством труб воспользовался и Вебэр в «Заключительной сцене» третьего действия *Обэрона*, а Мендельсон применил три трубы в *Do* в самом начале своего прославленного «Свадебного марша» из музыки к *Сну в летнюю ночь*. Вот все эти образцы,

Majestueux mouvementé ♩ = 60

4 Trompettes en Ré (sur la scène)

Marche majestueux

4 Trompettes en Ré

Vif et gai

3 Trompettes en Do

В более позднее время, когда сила звука оркестра возросла непомерно в сравнении с «классическим», количество труб не боялись доводить до несоразмерных объемов. Наиболее известный

случай в этом роде встречается у Рихарда Вагнера. В «Марше рыцарей» в *Танхейзере* он применил двенадцать труб в *Si*, разделяющихся на две и на три партии, не считая общего унисона.



Русские классики, пользовавшиеся натуральными трубами, никогда не прибегали к столь «крайним мерам» и обычно довольствовались двумя трубами. Но если «классический оркестр» не знал сурдин или пернее, совершенно ими не

пользовался, то Глинка в сцене Руслана с Черномором нашёл случай применить эту звучность в партии «третьей трубы» за сценой. Вот этот отрывок, встречающийся в четвёртом действии *Руслана и Людмилы*.



Теперь необходимо прервать последовательность дальнейшего повествования упоминанием о нескольких видах труб, имевших временное значение в истории оркестра, но в развитии механического устройства трубы занявших существенно важное положение. Это — трубы, так называемого, «переходного периода», когда пытливая мысль мастеров настойчиво искала выхода из круга тех ограниченных технических средств натуральной трубы, которыми она была наделена от природы. Здесь, разумеется, нет необходимости углубляться в подробности, и достаточно только напомнить, что таких попыток было сделано три, если не больше. В конце XVIII века, была сделана попытка применить на трубе приём «закрытых звуков», незадолго до того изобретённый для валторны и заключавшийся в вводе руки исполнителя в раструб инструмента. Для этой цели была построена натуральная труба из очертаний *полуовала*, напоминающего собою «полумесяц» — *trompette demi-lune*. Обычно она строилась в кроне *Fa* и имела дополнительные кроны для перевода основного звукоряда в *Mi* и *Ré*. Во время игры трубу-полумесяц держали раструбом в бок, что давало возможность исполнителю доставать рукой до внутренней стороны раструбы и извлекать, таким образом, *закрытые звуки*, — отсюда возникло немецкое название этой трубы — *Stopf-Trompete*. Само собою разумеется, овальный изгиб трубы отрицательно сказывался на окраске её звука, делая его вялым, бледным и даже глухим. Закрытые звуки напоминали «закрытую» валторну и, будучи особенно слабыми, большой художественной ценности не имели. Вследствие всех этих причин труба-полумесяц не по-

лучила широкого распространения и уже к концу первой четверти XIX столетия была раз навсегда забыта.

Не лучше обстояло дело и с *клапанной* трубой. Она также появилась к концу XVIII века и снискала себе подлинное признание только в военных оркестрах того времени. В симфонический оркестр, если не считать единственного случая применения её Майербэром — в *Роберте-Дьяволе*, труба с клапанами не проникла. Причиной этого обстоятельства послужили существенные недостатки в звучании самой трубы, так как клапанное устройство уничтожало свойственные старой трубе звуковые качества и порождало крайне несносную нестройность в извлечении звука. Труба с клапанами располагала четырьмя или пятью клапанами и во время игры требовала участия обеих рук. Наконец, труба с кулисой, о которой уже вскользь упоминалось ранее, получила значительное применение в Англии, где и задержалась, чуть-ли не до второй половины XIX века, введение трубы с вентилями. Её устройство сходно с устройством тромбона, но её кулиса выдвигалась не вперёд, как у тромбона, а назад. Она располагала натуральным звукорядом, заключённым между третьим и двенадцатым гармоническим призвуком, имела четыре позиции и строилась в четырёх строях — *Fa*, *Mi*, *Mi* и *Ré*.

С появлением на свет «вентильного механизма», первенство в изобретении которого до сих пор оспаривается ещё чуть-ли не всеми великими народами Европы, судьба старой натуральной трубы была решена. Но так-же, как и в истории валторны, замена одного инструмента другим производилась медленно и далеко не едино-

душно. В славянских и германских странах зоры музыкантов обратились к собственно «вентильной» трубе, тогда как Франция с прилегающими к ней странами предалась излишнему увлечению корнет-а-пистоном, к которому, по преданию, впервые было применено вентильное устройство. Здесь для точности надо заметить, что это усовершенствование было применено впервые к корнету именно во Франции, тогда как в других странах, расположенных в восточной части Европы, это устройство было известно и применялось значительно раньше.

В России применение вентильных труб и корнетов с пистонами получило несколько иное направление, к середине XIX столетия выразившееся в довольно частом совместном использовании обеих разновидностей. В данном случае, два пистона нередко дополняли звучание труб, придавая тембровой окраске «меди» своеобразную суровость и остроту. Именно так нередко пользовались пистонами Даргомыжский, Чайковский и некоторые другие их современники и последователи. Тем не менее, большинство композиторов отнеслось к новому пришельцу с поразительным недоверием. Одни продолжали пользоваться натуральными трубами «по привычке». Другие, — из явного подражания классикам, а третьи, — по причине своего более или менее обоснованного нерасположения к новым инструментам. Только в романских странах и, прежде всего, во Франции началось бурное увлечение очень лёгким при игре, но столь-же резким и крикливым в звучании корнетом с пистонами, которым везде, где это было только возможно, заменяли старинные старые или новые трубы. Такая крайность, спустя некоторое время, вызвала, разумеется, резкое противодействие со стороны наиболее трезво настроенных музыкантов и труба, в конце-концов, была восстановлена в своих исконных правах. Примерно к тому-же времени произошёл значительный сдвиг и в сторону признания качеств «хроматической» трубы, очевидные преимущества которой были всё-таки не сомнительны. Молчаливое противодействие сменилось вскоре полным признанием, и «хроматическая» труба решила раз и навсегда судьбу «натуральной». Музыканты отнеслись к новому инструменту без былого предубеждения, а мастера приложили все усилия, чтобы довести степень совершенства «вентильной» трубы до предела. Короче говоря, выдающиеся качества натуральной трубы не соответствовали достоинствам тогдашней «хроматической», и только новейшей трубе удалось выявить такие способности, которые едва-ли удалось полностью исчерпать и по сей день.

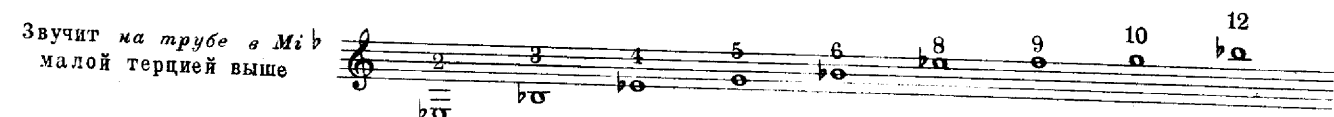
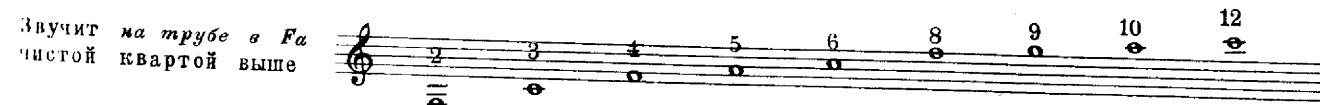
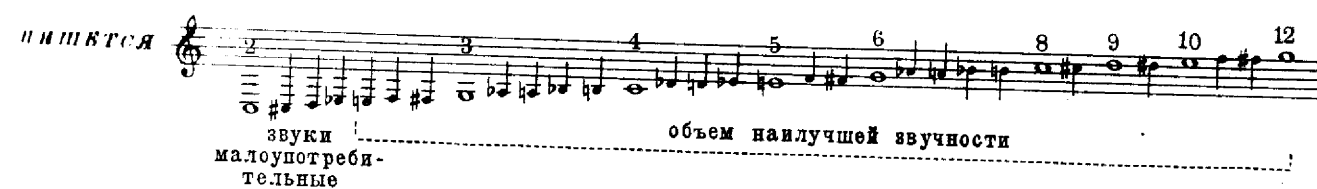
Однако, не следует ошибочно думать, что натуральные трубы уступили своё место современным хроматическим трубам. Такое мнение было бы глубоко ошибочным. В этот довольно вну-

шительный промежуток времени действовали старые трубы, с применённым к ним *вентильным механизмом*, что и удержало на известный срок в оркестре бывшие кроны. Хроматическая труба «переходного периода» (по-фр. *Trompette à pistons*, по-ит. *Tromba cromatica*, по-нем. *Ventil-Trompete*, по-анг. *Valve Trumpet*), обладавшая тождественным с натуральной трубой натуральным звукорядом, была снабжена тремя вентилями или пистонами, настроенными, подобно хроматической валторне, на тон, полутон и малую терцию. Благодаря их действию, основной ряд натуральной гаммы получал шесть перемещений, которыми заполнялись все имевшиеся пробелы между основными ступенями. Таким образом, основной звукоряд хроматической трубы «теоретически» расположился от звука *do* малой октавы до звука *mi* второй по письму. Эта ступень соответствует *десятому* натуральному призвуку, выше которого никогда не писали. Кроме того, четыре самых низких ступени — *mi*, *ré*, *do* и *do*, применялись чрезвычайно редко по причине дурной звучности и весьма сомнительной точности первых трёх, и большой трудности в извлечении и недостаточной силы звучности — четвёртой. Впрочем, Роберт Шуман не побоялся воспользоваться этим звуком на трубе в *Mi* в партитуре своего *Манфреда*. Как известно, этот случай всегда приводит в искреннее недоумение современных исполнителей, а дирижёрам доставляет немало хлопот, вынужденных прибегать к услугам первого тромбониста. В очень редких случаях звукоряд старинной хроматической трубы изображался в нотах *октавой выше*, что должно признать для неё весьма неудачным мероприятием. Ноты, написанные в ключе *Sol*, всегда звучали *выше* в полном соответствии с предписанным кромом. Лучшим строем, которым особенно часто пользовался Чайковский, считался *строй Fa*. Ниже — располагались строи *Mi* и *Mi*, а у немцев ещё и *строй Ré*, которым иной раз пользовался Рихард Вагнер.

Обозначения, встречавшиеся у многих французских композиторов и в том числе у Майербэра, к трубе никакого отношения не имели. Они чистосердечно смешивали «трубу с пистонами» с обыкновенным корнет-а-пистоном, предписывая трубам несуществовавший у них строй низкого *La*. Но в противоположность сказанному, мастера нередко строили трубу в *Sol*, для применения её в оркестрах Франции, где склонность к высоким трубам вообще была вне сомнения.

Итак, вот полная таблица объёмов *хроматической трубы* середины XIX столетия.

В первой строке дан полный хроматический объём трубы *по письму*. В четырёх следующих — приведён *натуральный ряд* наиболее употребительных и хорошо звучащих труб — в *Fa*, *Mi*, *Mi* и *Ré*. В последней строке — звукоряд дополнительного строя, трубы в *Sol*.



Старая хроматическая труба приобрела в оркестре выдающееся положение. Она не потеряла присущих натуральной трубе качеств и только зазвучала несколько затемненным и отяжеленным звуком. В те времена эту разницу в окраске звука приписывали вентильному устройству, но, в действительности, он не был в том повинен. Приглушенность звука, вернее — оскудение звучности возникло из-за множества завитков и большого числа гармонических призвуков. Эта особенность в устройстве хроматической трубы того времени оправдывалась только стремлением представить ей преобладающее место в военно-духовой музыке, где именно труба была призвана исполнять продолжительные и выразительные *sol*. Свойственная старинной трубе звонкость и серебристость звучности была признана не особенно удачной в сочетании с более глухими инструментами, составлявшими прежний «духовой оркестр». В настоящее время трубе вернули её

былой блеск и эта свойственная ей особенность уже не воспринимается как недостаток.

Если бегло просмотреть все выдающиеся партитуры, созданные за время с 1840 по 1870 год, то можно встретить не мало выдающихся образцов использования трубы. Шире других пользовался трубой Вагнер, и вот несколько вдохновенных отрывков, заимствованных из его произведений. При появлении рыцаря святого Грааля, являющегося из дальних стран, дабы защитить угнетенную невинность, Вагнер заставляет петь три трубы в *pianissimo*, сопровождая их прозрачным *trémolando* разделенных скрипок.

В сочетании с тромбонами и тубой, три трубы в *Mi^b* образуют могучий хор «меди», потрясающий своим блеском и великолепием.

Первый случай является необычайно выразительным проведением, сопутствующим появлению лебедя в *Лёэнгине*, тогда как второй встречается в третьем действии *Танхейзера*.

Vif (Lebhaft)

Trompettes en *Mi*

Trombone

1^{er} Chœur des Hommes

Ténors

Seht! Глянь!

Seht! Глянь!

1^{re} Violons divisi

2^{re} Violons divisi

Violoncelles

pp

pizz.

p

toujours pp et bien chanté

Welch ein selt - sam Wun - der!
Вот пред на - ми чу - до!

Wie? Ein Schwan?
Как? Там ле - бе - дь?

Welch ein selt - sam Wun - der!
Вот пред на - ми чу - до!

Wie? Ein Schwan?
Как? Там ле - бе - дь?

Seht, welch Wun - der!
Глянь, вот чу - до!

1^{re}

2^{de} Ein Schwan?
Там ле - бе - дь?

Basses

Ein Schwanzzieht einen Na.chen dort he.ran!
Там ле . бeдь тeмнeт ут . лу . ю лa.дью!

Ein Rit . ter drin!
И ры . царь в ней!

Wie? Ein Schwanzzieht ei . nen Na.chendort he . ran!
Как? Там ле . бeдь тeмнeт ут . лу . ю лa.дью!

Ha!
Ах!

Wie? Как?

Wie? Как?

Wie? Как?

24 Choeur des Hommes
Ténors 10 20 Basses 20

Wie? Wie? Wie?
Как? Как? Как?

Pas trop vite, assez lent

Trompettes en Mi♭

Trombones

Tuba

ff *dimin.* *p*

ff *dimin.* *p*

ff *dimin.* *p*

Чайковский совершенно иначе понимал трубу. В то время, когда он был вынужден пользоваться старинной «хроматической» трубой, он не стремился, подобно Вагнеру, отделять её для самостоятельного *solo*. Чаще всего он объединял трубы в общем звучании «меди» и лишь в особых

случаях поручал одной или двум трубам ответственное проведение.

Его трубы чаще всего приобретали зловещий оттенок, действуя в музыке особенно взволнованной и возбуждённой. В тех же случаях, когда можно было бы доверить трубам всю мелодиче-

скую линию, он, как например, в третьей части Шестой симфонии, довольствовался лишь «гармоническими контрапунктами», удерживая себя от соблазна выпустить трубы на полный простор. Однако, надо признаться, что глубочайшая вдохновенность музыки Чайковского ничуть не страдала от подобной точки зрения. Впрочем, вот только один пример, в котором труба исполняет

лишь нисходящую диатоническую последовательность, производящую на слушателя глубоко-неотразимое впечатление. Много-ли в мировой музыкальной литературе случаев, где столь простой и невзыскательный «мелодический узор» порождает бы подлинный ужас, каким проникнута эта потрясающая страница *Пиковой дамы*?... Она встречается в предпоследней картине оперы.

Même mouvement (Assez modéré ♩ = 84)

Trompette en La
1^{re} avec *sourdine*

ГЕРМАН

12 Violons divisi

22 Violons divisi

pp un peu marqué

ГЕРМАН

Бeдь нын . че у ме . ня о . на бы . ла и мне са .
Doch heu . te hat sie sel . ber mich be . sucht und die be .

12 Violons divisi

22 Violons divisi

ЛИЗА

— ма три кар . ты на . зва . ла . Так зна . чит ,
— weiss — ten Kar . ten mir ge . nannt . So starb — sie

ГЕРМАН

ты — е . ё у . бил ? О нет ! За . чем ?
doch — durch deine Hand ? O nein ! was . halb

p

p

p

p

21 3 Flûtes, Hautbois

Что-же касается трубы в La , то этот крон был обычно соединён с кроном $Si\beta$ в виде ма-

Объём современной хроматической трубы простирается от *fa*♯ малой октавы до *ti* третьей по письму и на трубе в *Sif* звучит *большой секундой* ниже. Пять или шесть ступеней внизу часто оказываются затруднительными для извлечения по причине их некоторой негочности. К тому же они звучат немного жидко и хило, что, впрочем, отнюдь не лишает их художественной ценности, когда именно этими звуками приходится пользоваться в качестве выдержанной гармонии в объёме малой октавы. Против, вверх последней хорошо звучащей ступенью должно признать звук *do* третьей октавы по письму, которым в совершенстве обязан пользоваться любой современный трубоч. Звуки же *do*♯, *re*, *mi*♯ и *mi*, постоянно встречающиеся в русских партитурах, суть звуки очень трудные и доступные лишь первоклассным трубочам. Но поскольку среди советских «первых трубочей» нет посредственных, то можно признать эти четыре наиболее высоких ступени вполне пригодными в оркестре. Опытный оркестратор только никогда не забудет, что пять звуков, расположенных в пределах третьей октавы, требуют огромного напряжения со стороны трубоча. Поэтому, он постарается воспользоваться ими умеренно и лишь в крайнем случае, предоставив исполнителю достаточное количество пауз для отдыха. Взять эти звуки «слёту» можно только при условии надлежащей подготовки. Подойти же к ним постепенно и последовательно — наиболее удобно и просто. Само собою разумеется, продолжительность построения, выдержанного на «высоких нотах», не должна быть чрезмерной из-за неумеренного утомления амбушюра исполнителя. Таким образом, отбросив «крайности», как внизу так иверху, безупречным объёмом современной трубы окажется звукоярд, заключённый по письму между двумя *do* через октаву. Вот, как всё сказанное выглядит в нотах — в записи и в звучании. Для большей наглядности, ступени не очень полно звучащие, так же как и трудные для извлечения выделены чёрными головками.

ми приёмами исполнения, свойственными флейте, и ей одинаково хорошо удаются все виды удара языком — *простой, двойной и тройной*, которые позволяют ей развивать совершенно невероятную скорость в извлечении звука. Только в отношении «тройного удара языком» можно сделать маленькое предостережение, — эта разновидность удара языка, являясь простой «ритмической фигурой», не очень удобна из-за нелепого двукратного повторения одного и того-же слога. Исполнители поэтому пользуются обычным видом «двойного удара» с надлежащим ударением каждой триноты.

Скорость повторяющихся нот в различных отрезках звукоряда почти одинакова. Только в объёме низкой октавы скорость удара языком не должна превышать по метроному ста двадцати ударов на четверть. В средней и высокой октаве она может быть доведена до ста сорока четырёх ударов при условии, если сила звука будет оставаться умеренной. Здесь, так же как и на валторне, продолжительность рисунка не должна быть чрезмерной. Малейшее преувеличение вызывает непомерное утомление амбушюра, а следовательно, и резкое замедление исполняемого рисунка. Ясно, конечно, что *громкость* исполнения имеет ничуть не менее важное значение. Сила звука окажется в прямой зависимости от продолжительности, и чем легче будет звучать данное построение, тем, очевидно, больше можно рассчитывать на выносливость трубача. Сила звука в умеренном или относительно подвижном движении, подобно тому, как это встречается в начале заключительной части *Первой симфонии* Рахманинова, может быть доведена до среднего *forte*, но никак не более, так как в ином случае силы трубача быстро иссякнут и он окажется пред лицом явного провала. Не надо забывать и свойственно-го всем слишком «ретивым» дирижёрам увлечения «загонять темпы». Эта порочная наклонность всегда дурно влияет на звук трубы, заставляя трубача относиться к нему с небрежением, лишь бы сохранить свои силы и дотянуть предписанное автором до конца. Само собою разумеется, всё сказанное относится и к самой верхней октаве, где излучение звука оказывается особенно утомительным.

Продолжительность дыхания на трубе в *forte* и *piano* находится в резком противоречии. Если в *piano* и умеренном движении при ста двадцати ударах на четверть можно выдержать любую низкую ступень на протяжении восьми-десяти тактов, а в средней октаве при тех-же условиях мож-

по тянуть её от двенадцати до четырнадцати тактов, то в *forte* все эти «лимиты» должны быть урезаны по меньшей мере вдвое, если не втрое. В самой высокой октаве и при тех-же условиях, слишком большой продолжительностью одного, и того-же звука во всяком случае не следует злоупотреблять. Каждая высокая ступень требует значительного напряжения мышц и тем больше, чем ближе она подходит к крайнему пределу установленного объёма. Тем не менее, искусный трубач может **выдерживать** одну и ту-же ноту при тождественных условиях до десяти-двенадцати тактов. В оркестре все указанные пределы должны быть, естественно, несколько ущемлены, так как нельзя рассчитывать на содружество только одних «виртуозов» и на вечно свежие силы, не испытывающие никакого утомления.

В техническом отношении труба чрезвычайно подвижный инструмент. Быстро повторяющиеся ноты, гаммы, исполняемые раздельно или связно, *arpeggio* — не очень длинные и стремительные, даже не очень большие скачки удаются на трубе отлично. При этом скорости и лёгкости воспроизведения всех только что приведённых видов технических построений с каждым годом становится всё более и более совершенной. Ещё не так давно Шарль-Мари Видор утверждал, что «труба при воспроизведении любых трелей не может обойтись без вентиляей, она только ими и пользуется», что в современных условиях может быть подвергнуто известным оговоркам. Все трели, извлекаемые только вентилями, производят великолепное впечатление и они возможны не только в объёме *полутона*, но и *целого тона*. Две самые низкие трели *fa#-sol* и *fa#-sol#* звучат превосходно, хотя и лишены своего заключения. Все-же остальные, — за самими незначительными исключениями, возможны до самого высокого *do#*. Однако, вентильное устройство делает все трели, лежащие за пределами *sol* второй октавы по письму и выше *невозможными* — они, как говорят исполнители, перестают уже «трелиться». Тем не менее, губами они могут быть наилучшим образом воспроизведены, если исполнитель располагает «губными трелями» вообще. Ясно, конечно, что самые крайние трели, при наличии даже надлежащих способностей со стороны исполнителя, должно признать *неисполнимыми*. Их только четыре — *do#-ré#, ré-mib, ré-mib* и *ré-mib* в третьей октаве по письму.

Вот полный объем трелей, принятый сейчас в оркестре.

Хорошо
ЗаклЮчение невозможно

Хорошо

Возможно при со-
блюдении указанной
хватки

Хорошо Возможно

Хорошо Возможно

Хорошо

Хорошо Неудобно и звучит
не совсем чисто

Очень плохо и не- Неудобно и чуть
удобно, — *Re* \flat немно- фальшиво
го высоко

Возможно, — *Do* \sharp немного высоко

Возможно Хорошо при сохра-
нении указанной
хватки

Хорошо при соблю- Очень неудобно
дении указанной
хватки

Хорошо

Хорошо

Хорошо Хорошо, хотя и не
очень ярко

Хорошо, но немного
трудно и неудобно

Хорошо

Возможно при сохране-
нии указанной хватки
la# не точно

Хорошо

Хорошо

Хорошо

Неудобно

Хорошо

Возможно

Хорошо

Возможно

Хорошо

Возможно

Хорошо

Возможно, но до-
вольно трудно

Хорошо

Возможно, но не
достаточно легко

Хорошо

Хорошо при сохра-
нении указанной
хватки

Хорошо Неудобно

Хорошо Возможно, но удобнее при сохранении указанной хватки

Хорошо Очень неудобно вен- тильми, но легко губами

Хорошо Очень неудобно вен- тильми, но легко губами

Невозможно

Возможно, но звучит напряжён- но Очень неудобно вен- тильми, но легко губами

Возможно, но звучит напряжён- но Возможно, но очень трудно; губами не- много легче

Возможно, но очень трудно Возможно, но очень трудно; губами не- много легче

Возможно, но трудно Возможно

Из прочих «особых приёмов» исполнения, прежде всего должно упомянуть *frullato* или «трещётку языком», а вовсе не «род раската горлом», как о том думают иные. Как известно, на флейте раньше других приёмом *frullato* воспользовался Чайковский. Затем, на кларнете этот же способ игры использовал Стравинский. Первенство применения *frullato*, или по-немецки — *Flatterzunge*, на трубе приписывается Рихарду Штраусу и, в частности, его *Дон-Кихоту*, где этот приём и встречается. Здесь нет нужды повторять всё сказанное о *frullato* применительно к флейте. В отношении трубы следует обратить внимание пишущего только на разницу в силе звука и, следовательно, впечатление, производимое *frullato* в оркестре. Совершенно очаровательно звучит *frullato* в *piano* или *pianissimo*, когда трубач сближает его с самым лёгким, подвижным *staccato*, известному среди исполнителей под именем «воздушного» или «летучего *staccato*». В *forte* этот приём превращается в резкую и крайне грубую трещётку, подобно огромному волчку раздирающему звучность оркестра на части. Надо обладать большой долей чуткости и иметь много вкуса, чтобы с пользой применить *frullato* труб. В нотах этот приём обозначается различно, — или общепринятым знаком *trémolo* на одной ноте, или словесным определением — *frullato* с тройным перечёркиванием штиля или без него. Самое наименование способа исполнения делает уже всё яс-

ным. В музыке *frullato* трубы — одной или нескольких, встречается довольно редко по той причине, что трудно найти для него подходящее место. Всё-таки, не в обиду будь ему сказано, *frullato* склонно стать скорее крайним оркестровым приёмом, чем средством подлинно-художественного выражения и, если говорить о его месте в оркестре, то лучше всего его применять в каком-нибудь шумном, блестящем заключении, где особенно яркая звучность может оказаться весьма кстати. Об одном примере в партитуре *Дон-Кихота* Штрауса было уже сказано. Другие — принадлежат более поздним композиторам, о которых здесь быть-может и не стоит говорить. Все они преследуют изобразительную или узко-звукоподражательную сторону музыки, в своём большинстве лишённую всякой художественной глубины и содержания.

Совершенно особое значение имеет на трубе *сурдина*. В прежние времена была известна только одна разновидность её — маленькая конусообразная груша из *papier-maché* с несколькими выпуклыми боковыми стенками, плотно прилегающими к стенкам раструба и не пропускающими более семи десятых поданного исполнителем воздуха. Сурдина резко меняет окраску звука трубы, хотя и не влияет существенно на её звукоподражание, подобно тому, как это происходит при «застопоренных звуках» на валторне. Меньше всего действует сурдина на крайние ступени

звукоряд, оказываясь неспособной изменить окраску «низов» или притушить блеск и звонкость «верхов». В *forte* сурдина придаёт звуку грубы звенящую резкость, пронзительность и некоторую гнусавость гобоя, довольно быстро надоедающую своею назойливостью. В *piano*, напротив, сурдина звучит очаровательно, особенно, в музыке таинственной, сказочной и фантастичной. С художественной точки зрения вообще, сурдина достаточно многообразна. Она одинаково хорошо уживается и с ощущениями поэтического, отдалённого и необычного, и с ощущениями возбуждённого, трагического и глубоко-взволнованного, и, наконец, с ощущениями смешного, немного издевательского и даже явно преувеличенного. При таком разнообразии впечатлений, порождаемых сурдиной, ею, конечно, нельзя злоупотреблять. Всё должно быть в меру и к месту, ибо сурдина, использованная не к месту, способна прозвучать чрезвычайно неприятно, и применённая чрезмерно — быстро утомит внимание слушателя. В этом последнем случае музыка становится слишком «однородной» и даже плоской.

Все известные приёмы исполнения сохраняют свою силу и в этом случае труба с сурдиной чрезвычайно легко приноравливается ко всем тонкостям игры и трубач обычно не чувствует её присутствия. Только одно *legato* несколько страдает в своей певучей непрерывности, и потому исполнителю приходится быть особенно внимательным, поскольку сурдина, преграждая путь воздуху, создаёт ощущение какого-то похрустывания или предыхания, мешающего свободному течению звуков. Впрочем, эта подробность не имеет уже существенного значения в руках современных трубачей, исполнительское искусство которых достигло уже своих вершин.

Само собою разумеется, последовательность выдержанных нот или всевозможных ритмических построений звучит с сурдиной очаровательно.

Как известно, Рихард Вагнер, пользуясь сурдиной, советовал *дуть как можно сильнее*. В настоящее время этот «добрый совет» следует отнести к весьма ошибочным и даже порочным. Ничто не производит столь отталкивающего впечатления на трубе, как истощный «пожарный» звук. Кроме того, слишком резкая струя воздуха не способна дать сочного и действительно красивого звука. Сурдина только тогда хороша, когда она влияет на окраску звука в пределах «художественной умеренности». В противном случае, звучность засурдиненной трубы получается очень крикливой и неприятно-пронзительной. Наиболее скверным недостатком подобного исполнения является *трескучесть* её звука, вызывающая у слушателя быстрое утомление и даже некоторое раздражение. В качестве оркестрового приёма, столь сильное *fortissimo* скоро надоедает, теряя при этом всю прелесть своей новизны.

Сурдиной на трубе в оркестре пользовались все новейшие композиторы и нет уже такого произведения, где нельзя было-бы встретить случая её применения. Можно привести огромный список превосходных примеров использования сурдины, но вполне достаточно ограничиться лишь несколькими. Тончайшим мастером в этом смысле был, несомненно, Чайковский. Раньше был уже повод обратить внимание на его мастерство. Теперь остаётся только ещё раз упомянуть самые потрясающие страницы *Пиковой дамы*, где труба с сурдиной использована с особенным вдохновением — страшным, гнетущим и зловещим. Они представляют собою несколько иное развитие того-же «мотива призрака».

Pas trop lent (Andante non troppo)

Trompettes en La *pp* avec sourdines

(Показывается призрака Графини. Все отступают от Германа)

(в ужасе)

ГЕРМАН

Что? что на - доб-но те - бе?

Was? was willst du noch von mir?

1^o Violons *ppp*

2^o Violons *ppp*

Altos *ppp*

Violoncelles et Contrebasses *pp*

ЖИЗНЬ?
sprich!

жизнь
ha,

мо-я?
ich weis!

(Закатывается. Прииде-
ние исчезает. Несколько
человек бросаются к
упавшему Герману)

Возь-ми-е-е,
mein Le-ben ist's,

Возь-ми-е-е!
So nimm es hin!

pp cresc.

Возглас петушка, которым Римский-Корсаков начинает свою оперу *Золотой Петушок*, звучит у трубы с сурдиной и производит неизгладимое впечатление. Вот этот образец, подтверждаю-

щий к тому же несомненное родство звучности засурдиненной трубы с гобоем, которому придется заступить её в виду её крайне быстрого утомления.

Vif $\text{♩} = 120$

Hautbois *soutenu et marqué*

Trompettes en Do *avec sourdines* *ff* *soutenu et marqué* *dim. assai*

10 Violons *avec sourdines* *dim. assai*

Clarinettes en Sib *pp*

Violoncelles *pp* *avec sourdines*

Скрябин в минуты наивысшего внутреннего напряжения поручает именно трубе острый мелодический оборот, долженствующий стать основ- ным мелодическим оборотом третьей части его *Божественной поэмы*, известной также под именем *Третьей симфонии*.

Vif $\text{♩} = 116$ *Avec une joie éclatante*

Flûtes 12

Hautbois 22 32

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

Contre-Basson

Cors en Fa *10* *p* *poco cresc.* *30 50 a2* *mf cresc.* *40 60 a2*

Trompettes en Sib *12 SOLD* *mf* *3*

Trombones et Tuba

I-IV Pupitres div. *pizz.* *arco* *3*

10 Violons divisi *p* *cresc.*

22 Violons *pizz.* *cresc.*

Altos divisi *pizz.* *cresc.*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *cresc.*

Musical score for brass instruments (Trombones and Trumpets) on page 108. The score is written for a 4-part brass section. The first system shows a melodic line in the upper voices with a *mp* dynamic and a triplet of eighth notes. The second system features a *mf* dynamic and a triplet. The third system includes a *p* dynamic and a *poco cresc.* marking. The fourth system starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p cresc.* dynamic. The fifth system shows a *dim.* (diminuendo) marking. The sixth system includes a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The seventh system shows a *dim.* marking. The eighth system includes a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The ninth system shows a *dim.* marking. The tenth system includes a *p* dynamic and a *cresc.* marking.

Musical score for trumpet on page 109. The score is written for a single trumpet part. The first system shows a melodic line with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The second system includes a *2^a 3^a* marking and a *f* dynamic. The third system shows a *3^a 5^a* marking and a *mf* dynamic. The fourth system includes a *4^a 6^a a2* marking and a *pp* dynamic. The fifth system shows a *pp* dynamic. The sixth system includes a *pp* dynamic. The seventh system shows a *pp* dynamic. The eighth system includes a *pp* dynamic. The ninth system shows a *pp* dynamic. The tenth system includes a *pp* dynamic. The eleventh system shows a *pp* dynamic. The twelfth system includes a *pp* dynamic. The thirteenth system shows a *pp* dynamic. The fourteenth system includes a *pp* dynamic. The fifteenth system shows a *pp* dynamic. The sixteenth system includes a *pp* dynamic. The seventeenth system shows a *pp* dynamic. The eighteenth system includes a *pp* dynamic. The nineteenth system shows a *pp* dynamic. The twentieth system includes a *pp* dynamic.

Длябы создать ощущение необычайной поэтичности и отдалённости звучания, Дебюсси предписывает трубам с сурдиной исполнить в начале отрезке звукоряда острый ритмический

оборот таинственного шествия. Этот необыкновенно тонкий образец встречается в его *Ноктюрнах* и точнее — в той их части, которая известна под именем «Празднества».

Modéré mais toujours très rythmé

Trompettes à pistons en Fa *avec sourdines pp*

1^{re} Harpe *ppp*

2^{de} Harpe *ppp*

Timbales *ppp*

Violoncelles *pizz. pp*
div. pizz. ppp

Contrebasses *ppp*

un peu rapproché

div.

Но всем сказанным о сурдине далеко не исчерпывается самый вопрос. Новейшее время, породившее *jazz*, вызвало к жизни и новые виды сурдины с трудом проникающие в оркестр. На первом месте стоит, конечно, самая спорная в художественном отношении сурдина «*Wou-wou*». Её квакающая и мяукающая звучность, — откуда, собственно, и произошло её наименование «*waу-wau*», — обязана, прежде всего, резине, из которой она сделана. Её вставляют в раструб трубы точно таким-же образом, как поступают и с обыкновенной сурдиной, но во время игры придерживают рукой, заслоняя сквозную полость, сделанную в середине. Сурдина *wou-wou* очень похожа на маленькую грушу или несколько удлиненную электро-лампочку. Рука исполнителя, заслоняющая отверстие этой сурдины, преграждает путь свободному прохождению воздуха, а обратное движение сложенных вместе пальцев, посылает её обратно. Это-то встречное движение воздуха и создаёт «поквакивающее

мяуканье», которым в совершенстве пользуются только артисты негритянских *jazz-band*'ов. Русские трубачи своевременно заметили несомненно отрицательные качества сурдины *wou-wou* и приложили все усилия к тому, чтобы решительно помешать её продвижению в симфонический оркестр. Вторым препятствием её принятия в оркестре и, пожалуй, основным, служит самое содержание музыки, долженствующее быть таким образом задуманным, чтобы оправдать столь «экстравагантную» звучность. Здесь нет необходимости подробно останавливаться на её использовании в современной музыке, но в качестве примера уместно будет воспользоваться одним небольшим образцом из совершенно неизвестного в России произведения датского композитора, край не левого толка, — Кнудогэ Ризагэра (*Risager*, 1897—). Это сочинение, названное автором *Fa-stelavn*, что значит «Последний день Масленицы», — оркестровано очень остро и остроумно. Вот отсюда небольшая выписка в полной партитуре.

120 $\text{♩} = 120$

Hautbois 1^o SOLO *mf*

Clarinette en La 1^o SOLO *mf*

Petite Flûte 1^o SOLO *mf*

Tuba *mf*

Contre-Basson *mf*

1^o et 2^e Violons *pizz.*

Trompette en Do *avec sourdine «Wau» 1^o SOLO *mf**

2^e Basson Contre-Basson 125

Trompette en Do (*toujours avec sourdine*) *mf*

12 Trombone *SOLO* *avec sourdine «Hau» mf*

Xylophone

12 Violons

22 Violons et Altos

Hautbois Flûtes et Clar. en La *mf*

Contre-Basson 12 Basson *SOLO* *mf* *cresc.*

12 30 22 Cors en Fa 12 Trompette en Do (*avec sourdine*) *vibrato* *mf* *C-B on*

Wood-Block

Tambour chinois

Contrebasses *pizz.*

Вторая разновидность новой сурдины сделана из алюминия и представляет собою жестянку обыкновенной керосиновой лампы-ночника. В середине она имеет вытянутый вверх полый конус, которым и направляется в раструб инструмента. Стенки сурдины оказываются снаружи, а прикасается она к раструбу трубы покатою поверхностью конуса. Назначение этой сурдины сводится не к изменению и не к искажению естественного звука трубы, а лишь к его смягчению и приданию ему оттенка английского рожка, виолончели и даже мягкого саксофона. На трубе эта сурдина не производит столь обаятельного впечатления, как на тромбоне, так как влияет на окраску звука не столь резко. Если тромбон в полном смысле слова начинает «нежно петь», то труба чуть-чуть жужжит. Она не окрасивается столь разительно в звучность только что перечисленных инструментов, но вместе с тем решительно теряет «медную» окраску обыкновенной сурдины. Наравне с сурдиной *woi-woi*

и эта сурдина нашла применение лишь в салонных оркестрах, где ею пользуются также и с рукой. В этом последнем случае её «мяуканье» оказывается значительно мягче, тоньше и не столь вызывающим. Она не порождает во всяком случае того явно легкомысленного настроения, которое обычно вызывает сурдина *woi-woi*.

Наконец, разновидность этой алюминиевой сурдины встречается с *трещёткой*, устроенной таким образом, что любой силы подаваемая струя воздуха вызывает надлежащее потрескивание. Нельзя сказать, чтобы эта сурдина была высоко художественной, поскольку непрерывный приём *frullato*, заложенный в её природе, становится невыносимо назойливым и утомительным. Очень может быть, что эта сурдина была построена именно с целью облегчить исполнение приёма *frullato* и сделать его «механистичным» и особо шумливым.

Вполне обособленное положение в оркестре занимает способ искусственного изменения

звука на трубе — её «закрытые звуки», достигаемые заслоением раструба обыкновенной шляпой, в данном случае применяемой в очертании распространённой в своё время «шляпы-котелка». Этот приём был известен задолго до возникновения *jazz'a*, когда стремление умерить яркость трубы побудило композиторов потребовать сначала опускания раструба вниз. Затем, когда такой путь оказался малоудобным и недостаточно действенным, они предложили одевать на раструб трубы обыкновенный картуз или кепку, заменяемые в случае их отсутствия игрой в приоткрытый ящик для трубы. Позднее, когда этот способ заглушения трубы был воспринят *jazz-band'ом* и всевозможными салонными и ресторанными оркестриками, где заглушение трубы давало подобие отсутствовавшей валторны, «шляпа-котелок» вошла в обычный набор принадлежности трубоча и стала изготовляться по особому

образцу всеми инструментальными фабриками. Особенно широкое применение, кроме уже указанного, игра «в шляпу» получила в звуковом кино, где на первых порах плёнка не воспринимала ничего яркого, острого и крикливого. С точки зрения художественности против «шляпы» возразить нечего. Эта звучность, — немного глухая, немного сдавленная, — может произвести известное впечатление необычностью своего звучания. Некоторые композиторы пользовались ею с явным успехом, а наиболее изощрённые оркестраторы для духового оркестра, ищущие разительного обогащения его звучности в смысле её красочности, не раз с пользой для дела применяли «шляпу» и там. В симфоническом оркестре «шляпой» или «игрой в ящик» пользуются иногда для замены отсутствующего саксофона, подобно тому, как это встречается в балете Василенко Мирандолина.

1 *Mouvement de Valse*

Flûtes *a 3* *pp très doux*

Clarinettes en Si b *p*

Clar. basse en Si b *toujours pp*

Saxophone-Alto en Mi b *pp très doux*

Trompette en Si b *SOLO (dans une caisse)* *pp très doux*

Harpe *p*

12 Violons *toujours pp*

22 Violons *toujours pp*

Altos avec sourdines *pp très doux et expressif*

Violoncelles *pp pizz.*

Contrebasses *pp*

1^{er} Basson

div.

arco

pp

Что-же касается «раструба вверх», то этот приём возник, пожалуй, только со времён Густава Малера. Надо думать, что к такому крайнему средству его привело не только несколько преувеличенно-приподнятое содержание его музыки, но и необходимость «перекричать» оркестр

в тех случаях, когда полифоническая ткань его оркестровки достигала чрезмерной сложности. В нотах этот приём обозначается точно таким же дополнительным определением как и на валторнах. Вот один такой пример из *Шестой симфонии* Малера.

Toujours le même Mouvt (Vif énergique)

124 *sonore* (Pavillon en l'air)

1^{re} Trompette en Fa

125

ff p f p ff f

На этом, собственно, пора уже и закончить полный обзор технических возможностей современной трубы. Но для полноты впечатления можно только напомнить, что современная техника игры пользуется всевозможными тонкостями в воспроизведении отдельных ударов языка. Трубаچی называют их «штрихами», сближая их изысканность и разнообразие со штрихами смычковых. Здесь, разумеется, не место излагать все подробности этого вопроса, но обратить внимание на «летучее» или *воздушное staccato* быть может следует. Это *staccato*, в сущности, является тончайшей разновидностью двойного удара языком и обычно исполняется на некото-

ром, чрезвычайно, впрочем, ничтожном расстоянии от мундштука, когда язык чуть-чуть дотрагивается до губ. Лёгкость его, изящество и скорость ни с чем не сравнима. Трубаچی очень любят пользоваться этим видом *staccato* в случаях исключительной мягкости и стремительности рисунка, и имснно в таком понимании его, трубу нет ничего проще сблизить с флейтой. Так обычно и поступают, когда хотят подчеркнуть особую лёгкость и «полётность» звучания трубы. В оркестре *воздушное staccato* применяется довольно часто, но наиболее известный образец встречается у Чайковского в одном из танцев «Дивертисмента» балета *Щелкунчик*, — «Шоколад».

Vif brillant $\text{♩} = 69$

Cors en Fa

1^{re} Trompettes en Sib

1^{re} et 2^{es} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

1^{re} Clarinette en Si b

Clarinette basse en Si b

cresc.

ff

f

mf

Каковы-же теперь обязанности трубы в оркестре? Не так ещё давно положение её было очень незавидным и её выступления довольство-

вались по преимуществу позывными сигналами военного склада или отдельными нотами, входившими в состав основных гармоний. Построения

подобного рода успели уже изрядно надоесть во время «классического периода», так что можно было-бы обойтись и без соответствующего показа их именно здесь. Но для того, чтобы прозвучать свежо и неожиданно теперь, нужна уже большая изощрённость и находчивость, не всегда легко осуществимая.

В этом смысле особенно тонкий вкус и большую изобретательность проявил Чайковский в *Итальянском каприччо*, когда при втором проведении объединённого в трубах и пистонах «военного сигнала», заполнил весь оркестр пышным звучанием высоко поставленной гармонии, сопровождаемой звонкими ударами турецких тарелок.

A *Sans lenteur un peu derobé*

Flûtes
Hautbois
Cor Anglais
Clarinettes en La
Bassons
Cors en Fa
Pistons en La
Trompettes en Mi
Cymbales
12 Violons
20 Violons
Altos
Violoncelles

Совсем иначе «военные сигналы» труб звучат у Мусоргского. Они, правда, лишены вдохновенной поэтичности *Итальянского каприччо*, но пламен этого звучат с удивительной силой художественного воздействия.

В данном случае, речь идёт о той сцене из *Хованщины*, где князь Иван Хованский отдаёт приказ стрельцам трубить поход, чтобы взять в Кремле все караулы и «все входы и выходы» — речь неотступно.

54 *Alla Marcia* ♩ = 120

Trompettes en Do (на сцене)

Князь Иван Хованский

Тру-би по-ход!

Князь Ан-дрей, в пол-ков-ни-ках ид-ти!

(удаляясь)

12 Violons (Князь Иван Хованский уходит со стрельцами. Андрей Хованский следует понуря голову)

55 (за сценой) (всё далее и далее)

ский следует понуря голову)

ffpp

(за сценой)

Говоря-же о военных и охотничьих сигналах вообще и применительно к оперно-симфонической музыке в частности, нельзя не отметить в их звучании одного удивительного качества. Они всегда и везде производят неотразимое впечатление и обычно тем большее, чем тоньше и увлекательнее музыкальный замысел данного про-

изведения. Поразительный образец в этом роде встречается, как известно, во втором действии оперы *Кармен*, где трубы, играющие зорю и доносящиеся как-бы издали, вплетены в качество «свободного контрапункта» или вполне независимого «подголоска» в нежную музыку нехитрой пляски Карменситы.

331 *Pas trop vite (Allegretto) ♩ = 108*
(de loin)

Trompettes en Si b *ppp*

Castagnettes *mf*

КАРМЕН *p*

La la la la la la la la
Ля ля ля ля ля ля ля ля

1^{re} Violons *pp* pizz.

2^e Violons *pp* pizz.

Altos *pp* pizz.

Violoncelles *pp* pizz.

Contrebasses *pp*

332 *a2*

la la la la la la la la
ля ля ля ля ля ля ля ля

a2

p

la! — Et pourquoi, s'il te
ля! — Для чего? Чтосто

ДОН ХОЗЭ (удерживая Кармен)

p *a2* *3*

At.tends un peu, Car - men, rien qu'un mo - ment ar.rê - te!
Слышишь трубу, Кар - мен? Ну, по - дож - ди! Прошу я!

1^{re} et 2^e Viol.

333 *a2*

cre - scen -

plait? бой?

Il me semble... là - bas... Oui, ce sont nos clai - rons qui sonnent la re - trai - te;
Мне ка - залось, что там... Да, Кармен, то у нас у - же и - грают зб - рю.

Но поскольку труба является «героическим» инструментом по преимуществу, долженствующим потрясти сознание слушателя, то в этом смысле чрезвычайно трудно остановить свой выбор на чём-нибудь особо примечательном. Настолько много выдающихся образцов и в западно-европейской музыке и в русской, что бу-

квально разбегаются глаза. Поэтому, стремясь показать их со стороны качества, а не количества, вот некоторые из них. Как известно, потрясающе звучит чрезвычайно простой, но глубоко выразительный мелодический оборот трубы в «Траурном марше» из *Гибели богов* Рихарда Вагнера.

Très lent Solennel

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

Cors en Do

Clarinette basse en Sib

2 Tubas Basses en Sib

Tuba Contrebasse

12 et 20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

[illegible]

Т Р У Б А

30 *più f* *più f*

31 *più f* *più f*

32 *più f* *più f*

1^{re} Trompette en Do *f*

Tubas Ténors en Mi *b* *f*

Tubas *a2* *p molto cresc.*

2^{es} Timbales *b*

1^{re} Viol. *p cresc.*

2^{es} Viol. *p cresc.*

div. *f* *più f*

div. *f* *più f*

più cresc. *f* *più f*

più cresc. *f* *più f*

più cresc. *f* *più f*

più cresc. *f* *più f*

Несравненно, прямо сказать — «грандиозно» звучит труба в *Поэме Экстаза* Скрябина, когда гордый звук её, взвиваясь над трепещущим оркестром, возглашает «тему воли». В симфониче-

ской музыке новейшего времени до сих пор не столь простого мелодического построения, до-
встречалось ещё столь развитого и вместе с тем ренного этому удивительному голосу оркестра.

Vif
3^o

Flûtes 1^o 2^o 3^o

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombones et Tuba

1^{re} Harpe

1^{re} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

sf *f* *mp* *mf* *bien chanté* *un.* *p* *sf* *f* *p*

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *mf*

poco cresc.

poco cresc.

p *cresc.* *mf*

div. *p* *mf*

div. *p* *mf*

div. *p* *mf*

poco cresc. *mf*

poco cresc. *mf*

103622
507062

mp

p bien chanté

10 Clar.

mp

p

unis.

div.

1029
50623

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

poco cresc.

div.

div.

div.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

unis.

Во всех случаях, когда внутреннее напряжение музыки достигает своей наивысшей точки, участие трубы оказывается незаменимым. Её сочный, звонкий, яркий звук сообщает оркестру удивительную приподнятость — возвышенную,

вдохновенную и страстную. Именно так пользовались трубой многие русские мастера. Римский-Корсаков поручил трубе проведение «темы цариц-Лебеди», когда широта звучания оркестра достигает своей вершины.

228 *Modéré*Petite Flûte et
2 Grandes Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

Contre-Basson

Corns en Fa

Trompettes en Sib

Trombones et
Tuba

Timbales

10 Violons

22 Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Подобным-же образом в самых поэтичных, красивых трубами воспользовался также и Чайковский.

Именно в приведённом здесь отрывке трубы женность, но и звучат как-то особенно торжественно и блестяще.

Andante

Дерзкая, вызывающая, надменная горделивость трубы звучит в самом начале *Третьей симфонии* — «Божественной поэмы» Скрябина. Это небольшое проведение является самым вдохно-

венным и выдающимся симфоническим вступлением, когда-либо написанным со времён возникновения «симфонии», как музыкально-инструментальной формы. Вот оно.

Lento $\text{♩} = 58-60$
Divin, grandiose

Flûtes

Clarinettes en Sib

Bassons et Contre-Basson

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombones et Tuba

1^{re} Harpe

2^e Harpe

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Timbales

dim. poco a poco

Оставляя в стороне «патетику» трубы, нельзя не сказать и о её «технике». То разнообразие и богатство, которое сейчас стало обычным для неё, оставляет далеко позади себя всё, что было известно до сих пор. Вот некоторые наиболее известные по своей трудности или сложности

случаи. Всем, вероятно, памятна взволнованная партия трубы — решительная и угрожающая, — встречающаяся в «Сече при Керженце» в *Сказании о граде Китеже* Римского-Корсакова. Она представляет собою «батальный» образец исключительной гармонической замысловатости.

Vif (Allegro) $\text{♩} = 138$

1^{re} Trompettes en Sib

marcato

Техническая подвижность трубы в иных случаях легко уподобляется относительной подвижности флейты или кларнета.

Именно такой мелодический оборот встречается в оркестровке *Картинок с выставки* Мусоргского, где Морис Равэль использовал трубу в *Do* для передачи в звуках разговор двух евреев — богатого и бедного.

Любопытно напомнить, что вся эта основная линия темы в первой редакции оркестровки сюиты Мусоргского, выполненная в конце девяностых годов прошлого столетия под руководством Римского-Корсакова, сосредоточена в руках флейты и кларнета. В то время такое решение задачи представлялось более естественным и доступным исполнению в оркестре.

58 *Modérément sans lenteur (Andante)*

Hautbois

Cor Anglais

Clarinette basse en La

1^{re} avec sourdine

Trompettes en Do

1^{re} Clar. en La

Cl. basse en La

Bassons bb

59 *Hb. mf*

Cor Angl.

Cl. basse en La

Clar. en La

60

Clar. en La

Cors en Fa

Из произведений новейших композиторов несомненного внимания заслуживают трубы в сочинениях Прокофьева. Требования этого композитора к трубе стоят на одном уровне с современными техническими возможностями её, и вот, для примера небольшой отрывок из его

Скифской сюиты, где трубы с участием альтовой трубы в *Fa* и малой в *Mi^b* исполняют стремительный взлёт.

Для большей простоты изложения всё оркестровое окружение, в основном удваивающее трубы октавой выше, опущено.

Vif soutenu

Petite Trompette en *Mi^b*

12 22

Trompettes en *Do*

30

Trompette Alto en *Fa*

f en précipitant

*30 Trpette-Petite Trompette en *Mi^b**

ff avec entrain

avec entrain

Нередко весь рисунок ритмического сопровождения поручается одним трубам или, если их недостаточно, — то сочетанию труб с одним тромбонам. Так поступают обычно в тех случаях, когда музыкальное изложение произведения требует не только значительной силы звука, но и достаточной остроты самого узора, не говоря уже о его возможной подвижности. На словах можно напомнить один такой образец, встречающийся у Бизе в последнем действии оперы

Кармен, а другой, — значительно более сложный и продолжительный, — уже в полной партитуре привести из самого начала последней части *Первой симфонии* Рахманинова. Здесь в узоре труб не участвует тромбон и именно поэтому весь рисунок звучит настолько мощно и напряжённо, что свободно борется со всей остальной звучностью оркестра, отнюдь не проявляющей стремления быть более сдержанной или скромной.

Allegro con fuoco ♩ = 152 *Marciale (sempre marcato)*

Petite Flûte et 2 Grandes Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en La

Trombones et Tuba

Timbales

Tambour Militaire

Cymbales

Grosse Caisse

12 et 22 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Page 134 contains four systems of musical notation for brass instruments. Each system consists of four staves. The first staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Page 135 contains four systems of musical notation for brass instruments. Each system consists of four staves. The first staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The fourth system includes some notes with a 'tr' (trill) marking.

Случаи использования большого количества труб встречаются довольно часто. Все они вызваны, по преимуществу, сценическим действием, и в симфонических произведениях служат скорее явлением отрицательным, чем положительным. Тем не менее, один пример, принадлежа-

щий перу Верди и встречающийся в *Отелло* настолько удачен и красив, что о нём стоит упомянуть особо.

Это — торжественные фанфары шести труб в честь прибытия венецианских гостей. Вот этот превосходный образец.

Vif soutenu ♩ = 100
SOLO

Trompettes en Do
(dans la coulisse)
(bien éloigné)

ЯГО
Ba-da!

Altos

Violoncelles

Grosse Caisse
coup de canon

Trompettes en Do

Quest'è il se - gna - le che an - nun - cia l'ap -
(d'autre part)

-pro - do del la tri - re - me ve - ne - zia - na.

A - scol - ta.

Tut - to il castel co'suoi squilli ri - spon - de. Se qui non vuoi con O - tel - lo scon - trar - ti,

KACCIO (Cassio esce velocemente dal fondo)

Ad - di - o.

fuggi. Va!

A

А вот ещё один «фанфарный» образец, великолепно звучащий в оркестре благодаря присутствию взволнованного *trémolo* струнных. Он встречается в *Мазепе* Листа и представляет собою любопытное «наслоение» труб — сначала одной, затем двух и, наконец, всех трёх.

Vif (Allegro) 3^e en Mi

Trompettes

Altos

Violoncelles divisi

Contrebasses

trémolo *f martial, noble*

10 et 20 Violons

f *cresc.*

Timbales

mf

unis.

p cresc.

Cors en Fa

10 Violons

20 Violons

f *cresc.*

ff *ff* *ff*

Changez en Ré *ff*

ff *ff* *ff*

ff

Применение труб на сцене, как правило, приводит неотразимое впечатление. Таких случаев в оперно-балетной музыке встречается великое множество, но без большого опасения впасть в преувеличение, можно смело сказать, что наиболее очаровательный пример в таком роде встречается у Римского-Корсакова в *Садко*. Эти

«засурдиненные» трубы звучат в той сцене оперы, где Царь Морской сзывает всех на «почестен пир».

Три трубы, размещенные прямо за занавесью и с правой и левой кулисы, звучат то близко, то далеко и производят поистине волшебное впечатление.

Vif mais pas trop
mf poco cresc.

Flûtes
Hautbois
mf poco cresc.

Cor Anglais
p poco cresc.

Clarinettes en Si \flat
p cresc.

Clarinette basse en Si \flat
p cresc.

Bassons
p cresc.

Contre-Basson
p cresc.

Cors en Fa
2^e 3^e 4^e avec sourdines

3 Trompettes
Sur la Scène
1^{re} en Si \flat — за задней занавесью — далеко
2^e en Si \flat — за кулисой с левой стороны — ближе
3^e en Fa — за кулисами с правой стороны — близко
SOLO avec sourdine
(Слышны трубы)

МОРСКОЙ ЦАРЬ
Пусть сойдутся на по-честен пир. Всех зо-вём!

1^{re} Violons
trémolo
p cresc.

2^e Violons
trémolo
p cresc.

Altos
trémolo
p cresc.

Violoncelles
arco
p cresc.

Contrebasses
arco
p cresc.

Cor Anglais

Clarinettes en Si \flat

Clar. basse en Si \flat

Bassons

Contre-Basson

2^e SOLO avec sourdine
f 3 3 *dim.*

трубачей — бряжей царства подводного)

Чу-да чуд-ны-е мор-ски-е!

Ры-бы перь-я зо-ло-

1^o SOLO avec sourdine

ты - е, Будь - те гос - ти до - ро - ги - е!

Полной противоположностью только что приведённого отрывка является другой, где самый простой и, казалось-бы, вполне безобидный военный сигнал трубы звучит как-то особенно жёстко и зловеще. Это, — сопровождаемая резкой

барабанной дробью труба, играющая далеко за сценой и предвещающая нечто ужасное. Такой случай применения трубы в оркестре встречается у Чайковского и находится в самом начале пятой картины *Пиковой Дамы*.

Large, ample ♩ = 50

Вдали за сценой

Вдали за сценой

1^o et 2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p molto espressivo

О мелодических, художественных и всяких иных технических достоинствах трубы говорилось в достаточно выразительных словах не раз и не два и, пожалуй, более красноречиво высказаться уже нельзя. В самом деле, что можно ещё добавить к красоте трубы, применённой именно под таким углом зрения? Справедливость требует

признать, что одних слов уже недостаточно и если действительно необходимо преумножить похвалы, то остаётся только показать ещё один образец, принадлежащий перу Мусоргского. Это — повторное проведение основной темы «Пляски персидок», доверенное на этот раз в оркестровке Римского-Корсакова солирующей трубе.

Avec aisance (Adagio ♩ = 58)

Flûtes

Hautbois

Bassons

12 SOLO

Trompettes en La

bien chanté

Trombones et Tuba

Timbales

Harpe

12 et 20 Violons

avec sourdines unis.

Altos

Violoncelles

Contrebasses

pizz.

Clar. en La

Cors en Fa

10 20 a2

Musical score for Horns and Piano. The top system features two Horn staves (Cors en Fa) and a Piano accompaniment. The first staff has a dynamic marking *(p)* and a trill marked *(a2)*. The second staff has a dynamic marking *(p)*. The Piano accompaniment is marked *a2*. The bottom system continues the Horn and Piano parts, with the Piano part featuring a complex, flowing melody.

Musical score for Trumpet, Clarinet, and Piano. The top system features a Trumpet staff (Tруба), a Clarinet staff (Clar. en La), and a Piano accompaniment. The Trumpet staff has a dynamic marking *(p)* and a trill marked *(a2)*. The Clarinet staff has a dynamic marking *pp* and a trill marked *(a2)*. The Piano accompaniment is marked *pp*. The bottom system continues the Trumpet, Clarinet, and Piano parts, with the Piano part featuring a complex, flowing melody.

Франсуа-Огюст Геварт, повествуя о достоинствах трубы в камерной музыке, говорит, что труба, как «инструмент, предназначенный к вы-

ражению величия, плохо вяжется с мелкими размерами камерной музыки. Попытки ввести трубу в этот род композиции не имеют эстети-

ческого значения, и на них следует смотреть как на оригинальничание. Чтобы уравновесить могучую звучность трубы, необходим оркестр». По существу затронутого здесь вопроса, Геварт, конечно, прав, но не вполне. Можно представить себе такой род камерных произведений, где труба ничуть не покажется «оригинальничать»

ем», но напротив, — её участие окажется вполне разумным, обоснованным и более, чем уместным. Именно такой случай можно встретить в очаровательном «Гавоте» Сэн-Санса, завершающим его большой *Сэнтюор* для фортепиано, струнных и духовых. Вот небольшой отрывок из этого превосходного произведения.

Vif mais pas trop ♩ 120

Trompette en Mib

12 Violon

22 Violon

Alto

Violoncelle et Contrebasse

Piano

B

Наконец, в области «концертно-виртуозной» музыки большой вклад в литературу для трубы внесли многие советские композиторы. Одним из первых оказался Александр Гедике (1877—), а вслед за ним Вячеслав Щёлоков (1904—), написавшие ряд заслуженно любимых трубача-

ми произведений и в том числе *Концерты для трубы с оркестром*.

Вот несколько небольших выписок из этих сочинений для того, чтобы дать понятие о том, каких художественно-технических высот достигла современная труба.

(Allegro con fuoco)

Cadenza *en pressant beaucoup*

Trompette en Sib

un peu soutenu

en accélérant un peu *un peu soutenu*

un mouvement *en pressant un peu* *en retenant un peu*

un peu moins vite *dimin.* *mf*

p

(Гедике — Концерт для трубы)

Vif modéré

Trompette en Sib

f

dim.

p

crescendo

(Щёлоков — Первый концерт для трубы)

Vif, mais pas trop

Trompette en Sib

f

dim.

p

crescendo

(Щёлоков — Этюд для трубы)

Само собою разумеется, ничего подобного писать для трубы в оркестре не следует. Всё это требует не только огромного мастерства, но и большой выносливости, на присутствие которой в оркестре едва-ли окажется возможным рассчитывать. Впрочем, как исключение, можно иной раз решиться написать небольшую чисто-виртуозную партию, чтобы особенно остро подчеркнуть или оттенить какую-нибудь отдельную точку данного произведения. Так иногда поступали многие выдающиеся композиторы прошлого столетия.

Итак, для заключения, остаётся сказать ещё лишь несколько слов и прежде всего признать, что количество выдающихся образцов можно было-бы легко преумножить. Но средства трубы в современном оркестре показаны уже с достаточной красноречивостью и, пожалуй, нет большой необходимости дольше задерживаться на этой стороне её деятельности. Здесь полезно затронуть другой вопрос — о правописании и количестве труб. По поводу первой части вопроса можно повторить только то, о чём с такими подробностями было уже сообщено в повествовании о валторне. Здесь в двух словах следует напомнить, что правописание для трубы должно быть наипростейшим и быть-

может даже иной раз противоречащим безупречной грамотности. Не следует также пользоваться и знаками при ключе — это сильно мешает при быстром чтении нот с листа. Разговоры о том, что такой способ письма является общепризнанным — решительно ни на чём не основан. Он принят только в хорах духовой музыки, да в небольших салонных оркестрах, где действуют свои законы и свои правила, отнюдь не обязательные для симфонического оркестра. Что же касается количества труб в оркестре, то в этом вопросе нет никакого единодушия. Одно время считалось вполне достаточным пользоваться только двумя трубами, подобно тому, как поступали классики-симфонисты. Затем, с развитием силы звучности, объёма звукового заполнения голосов и сложности гармонического языка, порешили считать наиболее удобным присутствие трёх труб. С увеличением оркестрового состава, и скорее «механически», чем закономерно, это число было доведено до пяти, на том только основании, что подлинное равновесие «меди» при восьми валторнах, трубе и трёх тромбонах может быть достигнуто лишь пятью трубами. Легко согласиться, что подобный расчёт грешит некоторой искусственностью. Значительно более жизненным оказался французский способ, возник-

ший в период засилия корнета с пистонами. В то время, дабы придать большую гибкость трубам, иной раз добавляли к ним два хроматических пистона, а позднее, когда корнеты заполнили своим присутствием оркестр, им начали противопоставлять две трубы. В конце-концов причина участия и тех и других не имеет решающего значения. Важно — количество голосов, которое с отказом от корнетов было занято трубами. Образовавшийся таким образом «квартет труб», подобно «квартету валторн» и «квартету» тромбонистов с тубой, оказался чрезвычайно удобной оркестровой единицей — гибкой, подвижной и полной в гармоническом отношении. Четвёртая труба, кстати сказать, не внесла большой помехи в оркестр в смысле *отяжеления* «меди». Напротив, она сильно обогатила возможности голосоведения как в гармоническом, так, в особенности, и мелодическом отношении.

К тому-же композитору ничто не препятствует пользоваться трубами в любом их сочетании от четырёх до полного их отсутствия, если он хочет по каким-либо соображениям превратить свой оркестр в «малый» в самом тесном значении этого определения. Обратный случай также возможен, но он встречается значительно реже. Чрезмерное увеличение труб в оркестре может быть вызвано особыми намерениями композитора и оправдано его музыкальным замыслом. Нечто подобное чаще всего встречается в произведениях «к случаю», где нарочитая пышность оправдывается в какой-то мере торжественностью положения или необычностью зрелища.

Увеличивать состав труб в оркестре в конечном итоге можно, но надо делать это с величайшей осмотрительностью, ибо ничто так не нарушает равновесия в оркестре, как неоправданное излишество труб...



МАЛАЯ ТРУБА

(по-фр. *Petite Trompette*, по-ит. *Tromba piccola*, по-нем. *Kleine Trompete*, по-англ. *D♯ or E♭ Trumpet*)

Своим возникновением *малая труба* обязана стремлению сделать исполнимыми произведения Баха и Хэнделя, написанные для *clarino*. Первоначально, *малая труба* была построена в *Ré*, октавой выше натуральной трубы, и в точности соответствовала тому объёму, которым в действительности пользовались эти композиторы. В отношении её применения в современном оркестре, мнения сильно разошлись. Считают, что вне исполнения музыки полифонистов, ею не пользуются в оркестре по той причине, что, за пределами действительно звучащего *si* второй октавы, она теряет свою природную окраску и скорее напоминает большую флейту, чем подлинно «медный» инструмент. Если считать, что звуки *sol♯* и *la* второй октавы по письму требуют при своём извлечении большой предосторожности, то две соседние ступени — *si* и *do*, тем более опасны. «Ради чего-же, в таком случае, восклицает Видор, нужен столь высокий строй инструмента?».

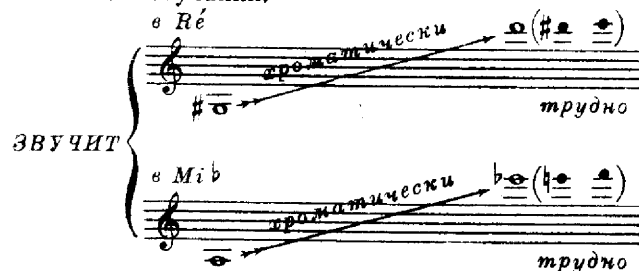
С точки зрения Видора, писавшего о *малой трубе* в первые годы XX столетия и ни разу не пересмотревшего свои заключения вплоть до своей смерти в 1937 году, всё это было может-быть и верным. Но дальнейшая деятельность *малой трубы* показала, что Видор был всё-таки не прав и во многом ошибался. На Западе, особенно во Франции, *малая труба* в *Ré* получила значительное распространение хотя и не столь бурное, как саксофон или в своё время корнет-а-пистон. Несомненно, *малая труба* в *Ré* была усовершенствована настолько, что смогла пользоваться своими крайними ступенями вверху вполне беспрепятственно. Если-бы этого не случилось, то, очевидно, *малая труба* в *Ré* не сумела-бы пробить себе дорогу в симфонический оркестр. Она вполне сходна в своём устройстве с современной трубой в *Do*, и возможности её, если не считать действительного объёма, вполне с ней сходственны. Правда, из-за слишком маленького мундштука, исполнители не любят ею пользоваться и при всяком удобном случае стремятся

заменить её обыкновенной трубой в *Do* или даже в *Si♭*.

Напротив, *малая труба* в *Mi♭*, полутонем выше *малой трубы* в *Ré*, была построена по заказу Римского-Корсакова и довольно широко использована им в ряде его произведений. Позднее она получила некоторое распространение в духовом оркестре, где поделила свои обязанности с *малым кларнетом* в *Mi♭*, с которым имеет много общего в звучании и способе изложения. *Малая труба* в *Mi♭* не столь щедра на верхах и такое, казалось-бы, незначительное преимущество, как звучание *полутонем* выше *трубы* в *Ré*, имеет в оркестре настолько существенное значение, что им не всегда можно пренебрегать. Впрочем, последние десятилетия доказали, что и эта *труба* имеет столь-же малое приложение в оркестре, как и *труба* в *Ré*. Всё это происходит из той простой причины, что один полутон в низу — *fa♯* *малой октавы* по письму, вполне возможный на *малых трубах*, в действительности звучит скверно, а две самые высокие ступени — *do♯* и *ré*, звучащие на самом деле как *ré♯* и *mi* на *трубе* в *Ré* или *mi♯* и *fa* на *трубе* в *Mi♭*, — очень трудны и опасны. Они доступны далеко не всем трубачам, решающимся играть на *малых трубах*. Кроме того, если отбросить самые крайние ступени *mi* и *fa* третьей октавы по звучанию, то современные трубачи при их искусстве и высоко-развитой технике, свободно могут играть и играют любые партии *clarino* из произведений Баха, выше *ré* третьей октавы в действительном звучании никогда не писавшего. Именно этим обстоятельством объясняется полное забвение *малых труб* в настоящее время. Но не только эти соображения решили судьбу *малой трубы*. В основном, она вышла из употребления из-за крайней трудности в извлечении звука, отнюдь не оправдавшей её действительных достоинств. Если-бы *малая труба* звучала на самом деле красиво и выразительно, то исполнители, несомненно, примирились-бы с подобным недостатком, но, к сожалению, оказалось так, что в отношении

звуковой окраски она не была уже собственно трубой в том смысле, в каком сейчас воспринимается звучность этого инструмента вообще. Её звук был резким, крикливым и «узким», и потому мелкая техника, не совместимая с понятием полного, «широкого» звука, выходила на ней скорее тщедушной и убогой, чем пышной, блестящей и богатой.

Но поскольку малыми трубами пользовались многие выдающиеся музыканты, то знать их



В техническом отношении,— в сравнении с обыкновенной трубой, малая труба оказалась далеко не столь совершенным инструментом, как это могло представляться первоначально. Эта существенно важная особенность в деятельности малой трубы проистекала от того, что наибольшая трудность во время игры была сопряжена не только с крайне затруднённым дыханием, но и непомерным напряжением амбушюра в особенности. Другими словами, средства, которыми располагала малая труба, ни в какой мере не оправдывали поставленной перед нею задачи. На этом, собственно, и заканчивается повествование о возможностях малой трубы, но единственное о чём стоит ещё только высказаться для заключения, так это о напрасном сожалении, которое иной раз раздаётся по поводу исчезновения малых труб из современного оркестра. Дело в том, что новейшие «обыкновенные» трубы вполне исчерпали художественные возможности малых, и достоинства их не столь разительны, чтобы не быть поглощёнными современными исполнительскими средствами.

Среди русских композиторов малые трубы пользовались наибольшим вниманием у Римского-Корсакова, который искал, очевидно, в этом голосе нечто вполне противоположное тому, что принято усматривать в нём сейчас. В своём

особенности необходимо. В нотах малые трубы пишутся точно так-же, как и современные обыкновенные трубы, но звучат соответственно выше. Малая труба в Ré, подобно малому кларнету в Ré, звучит *большой секундой выше* написанного, а малая труба в Mi♭, подобно саксофону-сопрано в Mi♭ или малому кларнету в Mi♭, звучит *малой терцией выше* написанного. Вот, как всё сказанное выглядит в нотной записи и действительном звучании.

примечании к *Младе*, говоря о целях введённых им инструментов, Римский-Корсаков прямо пишет— «Цель *Tromba piccolo* —получить легко издаваемые и мягкие верхние звуки», что в какой-то мере противоречит установившемуся теперь общему мнению о технических средствах и преимуществах малой трубы. Как уже известно, верхние звуки на малой трубе извлекаются с трудом и звучат далеко не мягко, но действительно мягко и в меру *бесцветно* звучит средний отрезок звукоряда, которым Римский-Корсаков и пользуется весьма охотно. Если это действительно так,— а многие случаи в *Младе* с несомненной ясностью подтверждают сказанное,— то Римский-Корсаков сам вынес строжайший приговор малой трубе, доказав полную бесполезность её применения в оркестре. Средний отрезок звукоряда звучит на обыкновенной трубе восхитительно и отнюдь не требует замены малой трубой в Ré или даже в Mi♭, а в *solo*, расположенном на крайних верхних ступенях, малая труба из предосторожности вообще не появляется. Стоило-ли тогда добиваться введения малых труб в оркестр? Очевидно нет, а в современных условиях—тем более.

Впрочем, вот несколько образцов из упомянутой оперы-балета *Млада*—этого весьма разнообразного по приёмам оркестровки произведения.



[Тень Млады] исчезает, улетая.
Яромар скрывается за Младой.



(Млада — «Литовская пляска»)

Из более поздних русских мастеров оркестровки некоторое внимание малым трубам оказал Прокофьев, у которого встречается случай её использования не только в *Скифской сюите*.



(«Поход Лоллия и шествие Солнца»)

Малой трубой, особенно в своих последних произведениях, пользовался Густав Малер. Известны случаи применения малой трубы Рихардом Штраусом и некоторым другими композиторами, о которых быть-может и не стоит сейчас поминать. Их произведения давно уже отошли в тень и потому нет никакого смысла их вос-

крешать вновь. Среди французских композиторов особенно удачно использовал блеск и технические возможности малой трубы Жорж-Адольф Юэ (Huë, 1858—1948) в балете *Сьянг-Син*, никогда не шедшем на русской сцене. Нечто подобное сделал и Вэнсан д'Энди в своей симфонической картине *Летний день в горах*.



(Сьянг-Син)

23 *Très vif* $\text{♩} = 96$

Petite Trompette en Ré

ff

2

tr

SOLO

f

и далее

26

SOLO

f

cresc.

ff

(Летний день в горах)



АЛЬТОВАЯ ТРУБА

(по-фр. *Trompette Alto*, по-ит. *Tromba contralto*, по-нем. *Alt-Trompete*, по-англ. *Fl-Trumpet, Alto-Trumpet*)

Надо согласиться, что именно альтовая труба в *Fa* оказалась наименее удачной разновидностью обыкновенной трубы-сопрано. По сохранившемуся изустному преданию, этот инструмент был построен по желанию Римского-Корсакова для применения в оперном оркестре в качестве «третьей» трубы. По его мнению, альтовая труба должна была продолжить вниз основной объём обыкновенной с тем, чтобы усилить и обогатить самые низкие звуки её, обычно немного слабые и не очень красивые.

Альтовая труба строится в *Fa*, но в отличие от «старинной» трубы в *Fa* и подобно английскому рожку, звучит квинтой ниже написанного. Она располагает тремя вентилями, настроенными в установленном порядке, которые позволяют ей перемещать свой основной звукоряд шесть раз. Действительный звукоряд её простирается от *si* большой октавы до *fa* второй. Звуки, расположенные выше этого *fa* очень трудны для извлечения, мало привлекательны и звучат не очень хорошо.

пишется

хроматически

трудно

звучит

хроматически

трудно

В оркестре альтовая труба не получила должного признания. Причин этому обстоятельству может быть много, но наиболее вероятной следует признать чрезвычайное развитие технических возможностей тенор-басового тромбона и, отчасти, изобретение бас-трубы в *Si \flat* , достоинства которой действительно оказались вне всяких похвал. Очень досадно, что композиторы её не заметили, а дирижёры отнеслись к ней более, чем враждебно.

В судьбе альтовой трубы, вернее—в её оркестровой деятельности, значительное влияние оказали два обстоятельства. Это относится, прежде всего, к действительному звучанию альтовой трубы, в большей степени напоминающему несколько глуховатую валторну, чем мужественный, звонкий тромбон. Звучность альтовой трубы помещается, таким образом, где-то в промежутке между ними, а в качестве низкого голоса семейства труб она отнюдь не удовлетворила поставленной перед ней задачи. Ничуть не меньшее влияние оказал и её не очень удачный объём. Нижняя квинта или октава,—собственно только из-за этой части звукоряда и имело смысл вводить её в оркестр,—при всех условиях оказалась не настолько ценной, чтобы её нель-

зя было-бы восполнить басовой трубой или высоким тромбоном. В *solo* альтовая труба почти не появлялась, а в сочетании с трубами в качестве низкого голоса их объединения, она с успехом может быть заменена. Римский-Корсаков, правда, чрезвычайно настойчиво пользовался ею в оркестре некоторых своих произведений, начиная чуть-ли не с *Псковитянки*. С ещё большим упорством он прививал любовь к альтовой трубе среди своих учеников и ближайших последователей, но ничто не смогло удержать этот инструмент от падения. На Западе она также получила ничтожное распространение и, пожалуй, даже ещё меньшее, поскольку совершенно не упоминается в трудах, посвящённых оркестру. Впрочем, среди западно-европейских композиторов только Леош Яначек (*Janáček*, 1854—1928) обратил внимание на альтовую трубу и применил её в своей *Симфонизмте*, где в достаточном количестве представлены все наиболее редкие представители «медного царства». Так, при девяти обыкновенных трубах ему понадобилось три альтовых трубы в *Fa*, играющих то все вместе одну общую партию, то разделяясь на три вполне самостоятельных голоса. Вот маленький отрывочек из этого произведения.

1 *Allegretto* ♩ = 152

a3

Trompettes en Fa *mf* très léger

19 et 20 Violons *pizz.*

Altos *pizz.*

Violoncelles et Contrebasses *div. pizz.* *sf*

1. 2.

mf unis. arco

f *expressif* arco

f *expressif* arco

sf unis. arco

2

Cors en Fa a3

f

mf

f

Итак, вне зависимости от участия альтовой трубы в современном оркестре, своевременно показать несколько случаев использования альт-трубы самим Римским-Корсаковым прежде все-

го. Один отрывок заимствован из *Псковитянки*, другой — из *Млады*, третий — из оперы-былины *Садко*, и наконец, четвертый — из *Сказания о граде Китеже*.

Vif modéré majestueux
SOLO

Trompette Alto en Fa *mf* *cresc. poco*

Modéré et majestueux

Trompette Alto en Fa *p* *cresc. poco* *poco sf* *mf* *ff*
(Псковитянка)

Gai et vif (Allegro vivo)

Petite Clarinette en Ré *mf dolce*

Cors en Fa 10

Trompette Alto en Fa *SOLO* 304

Altos *p*

Violoncelles *div.*

Contrebasses *p*

(Млада)

173 Vif (Allegro $\text{♩} = 66$)

Petite Flûte et 2 Grandes Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Petite Clarinette en Ré

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en La

Trompette Alto en Fa

Trombones et Tuba

Timbales

Sopranos et Altos

Ténors Сла - ва, сла - ва те - бе, мо - ло - дой гус - лар!

Basses Сла - ва те - бе, гус - лар!

10 et 20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses et Contre-Basson

(Садно)

65 Tempo I. Allargando

en Si b

Trompettes

Alto en Fa

(Сказание о граде Китеже)

А. К. Глазунов больше, чем кто-либо иной, сохранил верность Римскому-Корсакову в отношении альтовой трубы. Он пользовался ею на точно таких-же основаниях — значительно чаще в положении нижнего голоса семейства труб и много реже в качестве инструмента-*solo*. В этом последнем случае он никогда не оставлял её без поддержки или удвоения, и ни разу не применил её в наиболее прославленных своих произведениях. Впрочем, вот один такой образец из его *Восьмой симфонии*, где альтовая труба в содружестве с тремя кларнетами продолжает изложение главной темы, первое звено которой только что прозвучало у валторн с фаготами.

Vif modéré $\text{♩} = 100$

Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Fa

Trompette Alto en Fa

Trombones

Tuba et Contre-Basson

Timbales

Altos

Violoncelles

Contrebasses

1

1^{re} et 2^e Viol., Fl. et Fl. alto

dolce

30 40

В новейшее время, если не считать некоторых сочинений Сергея Прокофьева и некоторых других композиторов, альтовая труба успеха не имела и вскоре была совершенно оставлена. Сейчас на её участие в оркестре рассчитывать безусловно не следует.

БАСОВАЯ ТРУБА

(по-фр. *Trompette Basse*, по-ит. *Tromba bassa*, по-нем. *Bass-Trompete*, по-англ. *Bass Trumpet*)

Медный духовой инструмент, введенный Рихардом Вагнером под именем *басовой трубы*, есть инструмент «мифический». Он никогда не существовал и в объёмах, предложенных Вагнером, никогда не будет существовать. Всё дело в том, говорит Геварт, что гениальный оркестратор «не отдавал себе достаточно ясного отчёта в естественных законах и условиях, управляющих строением и игрой на инструментах с амбушюром. Вот почему немецкие мастера не могли построить» бас-трубу так, чтобы на ней «возможно было играть, не удаляясь от первоначальной идеи автора». Курт Закс несколько уточняет этот вопрос и говорит, что «настоящая басовая труба не может давать предписываемых Вагнером высоких нот», а Геварт приводит некоторые теоретические расчёты своего времени. В соответствии с ними басовая труба Вагнера, будь она была-бы построенной в строе *Do* и в полном согласии с его намерениями, имела-бы длину близкую длине контрабасового тромбона, а звукоряд—в точности совпадающим с контрабасовым саксhornом или бомбардоном в *Sib* низком. Её основная трубка, будучи узкой по мензуре, со своими добавочными имела-бы длину свыше семи метров. Такая величина, естественно, не может дать должной полноты ниж-

ним ступеням звукоряда и, начиная с шестнадцатого гармонического призвучия, препятствует извлечению самых высоких ступеней. Поэтому, в оркестре обычно прибегали к узко-мензурному тенорхорну, трубка которого была в большей своей части цилиндрической. Этот инструмент был в своё время в большом ходу в военных оркестрах Австрии и Баварии. Для нужд симфонического оркестра подлинная и ныне существующая современная басовая труба строится или в кроне *Do* или, что более принято,—в *Sib*.

Как известно, все акустические изъяны в построении натурального звукоряда были спустя некоторое время преодолены и теперь современная басовая труба отличается роскошной и благородной звучностью. Она напряжённая и суровая и, вместе с тем, очень выразительна и ровна почти на всём протяжении своего объёма. Вагнер писал для своей басовой трубы в трёх строях—в *Mib*, *Re* и *Do*,—большой секстой, малой септимой и октавой ниже действительного звучания. Предлагая свои инструменты, он подразумевал огромный звукоряд от третьего до девятнадцатого, а на бас-трубе в *Do* даже до двадцатого гармонического тона.

Вот, как всё только что сказанное выглядит в нотах.

Пишется

Звучит

Mib 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Re 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Do 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Рихард Вагнер, вводя басовую трубу в оркестр *Кольца Нибелунга*, несомненно угадывал величественную звучность этого несравненного инструмента. В данном случае не имеет существен-

ного значения то обстоятельство, что замыслы Вагнера оказались вне своего выполнения. Достаточно и того, что среди обширного семейства медных духовых инструментов нашёлся в то время такой, которому партия бас-трубы оказалась вполне доступной. В настоящее время партия бас-трубы в *Кольце Нибелунга* на Западе исполняется на басовой трубе в *Do*, а на Восто-

ке — *Sib*. Само собою разумеется, первоначальное изложение Вагнера требует в таком случае соответствующего переложения. Вот несколько примеров, — по одному на каждый строй. Один, предназначенный для бас-трубы в *Mib*, заимствован из заключительной сцены *Золота Рейна* и является «мотивом радуги». Он звучит большой секстой ниже написанного.



Второй написан для бас-трубы в *Ré*, звучит малой септимой ниже вагнеровской нотации и представляет собою «мотив Зигфрида», встречаю-

щийся во многих местах *Тэтралогии*. В данном случае этот образец взят из третьей сцены третьего действия *Валкирии*.



Наконец, третий имеет в виду бас-трубу в *Do*, звучит октавой ниже написанного и заимствован

из заключительной сцены третьего действия *Зигфрида*.



Заканчивая на этом обзор бас-трубы по Вагнеру, следует в заключение заметить, что он использовал свой инструмент чрезвычайно широко, отнюдь не ограничиваясь только партиями *solo*. Для Рихарда Вагнера басовая труба была неотъемлемым сочленом «меди». Она то присоединялась в качестве нижней октавы к трубам, то составляла одно объединение с валторновыми тубами, то, наконец, действовала в любых иных сочетаниях с прочими участниками медных инструментов. Словом, Вагнер смотрел на басовую трубу, как на вполне самостоятельный и правомочный голос «меди», которому можно было доверять вполне ответственные партии.

Современная бас-труба, как было уже сказано, строится в строе *Do* и *Sib*. Первый звучит октавой ниже написанного, а второй, подобно бас-кларнету, — большой нотой ниже. Геварт считает, что басовая труба в этом обновлённом виде является простым высоким тромбоном с вентиля-

ми в очертании обыкновенной трубы. Оставляя в стороне эту техническую подробность, можно только заметить, что современная бас-труба обладает именно теми звуковыми качествами, о которых было сказано в самом начале. Если бы понадобилось более точное сравнение, то можно было бы оценить её как очень мягкий, певучий тромбон или очень мужественная, немного открытая валторна.

Ноты для современной «модернизированной» бас-трубы пишутся только в ключе *Sol*. Наибольшей ценностью обладают звуки низкого и среднего участка звукоряда, которыми, в сущности, только и следует пользоваться. Верхние звуки значительно теряют в красоте, коль скоро становятся слишком жёсткими и напряжёнными. В оркестре на бас-трубе должен играть тромбонист, так как мундштук этого инструмента по своим размерам ближе подходит к мундштуку тромбона, чем обыкновенной трубы.

Объём современной басовой трубы охватывает звукоряд в две с половиной октавы — от *fa#* малой до *do* третьей. Самые высокие ступени — *re* и *mi* третьей октавы по письму очень трудны

для извлечения и потому ими лучше совершенно не пользоваться.

Вот, как всё только что сказанное выглядит в нотной записи.



Итак, наибольшей ценностью с художественной точки зрения обладает нижняя часть звукоряда — особенно насыщенная и бархатистая. Крайние ноты «верхов» также не лишены своеобразной прелести, но пользоваться ими следует с большой осторожностью.

И ещё одно существенное замечание. Необходимо напомнить, что вся прелесть в звучании басовой трубы зависит в основном от достоинств исполнителя. Если звук исполнителя не отличается полнотой, округлостью и силой, если он немощен и тощ, тогда лучше отказаться от услуг бас-трубы. Она будет звучать скверным тромбоном или жиденькой валторной. На-

против, если звук исполнителя сочный и красивый, тогда звучность басовой трубы обаятельно-прекрасна. Она главенствует тогда над всем оркестром и, если она написана в *solo*, то приковывает к себе всё внимание слушателей.

Среди новейших композиторов басовая труба, к сожалению, всё ещё очень мало распространена. Тем не менее, из всех музыкантов, когда-либо пользовавшихся басовой трубой, с наибольшей расточительностью отнёсся к ней Леош Яначек. Он потребовал в своей *Симфонизме* две бас-трубы в *Sib* при девяти обыкновенных трубах в *Do*, двух теноровых тубах в *Sib* и четырёх тромбонах с литаврами.



Басовой трубе в *Si* и в относительно высокой части её звукоряда доверена вдохновенная тема листовского «*Sursum corda*», введённого в качестве «Вступления» в сюиту *Листиана*.

Modérément majestueux

Trompette basse en *Sib*



Среди западно-европейских композиторов басовая труба пользовалась, несомненно, значительно большим успехом. Так, не считая упомянутого уже Леоша Яначека, Рихард Штраус уделил ей внимание в *Электре*, Арнольд Шёнберг (Schönberg, 1874—1951) доверил ей довольно ответственную партию в *Песнях Гуррэ*, а Эгон Вэллес использовал её в своей опере *Ахиллес на Скиросе*.

За последние два десятилетия, бас-труба, насколько пока известно, не появлялась ни разу. В противоположность альтовой трубе, о которой никто не вспоминает уже давно, басовую трубу следовало бы возродить. Тромбонистам играть

на ней совершенно не трудно, — им достаточно лишь всестороннего знания «вентильного механизма» и нескольких дней хороших «упражнений», — а для оркестра она стала бы ценным приобретением. На упорное нежелание некоторых дирижёров пользоваться новыми инструментами можно, разумеется, не обращать внимания. Ведь они часто противодействуют всему новому, что так или иначе выходит за уровень обыденности. Но дирижёр-музыкант, как бы он ни был стеснён в своих намерениях, всегда оценит свежее, хорошее и удачное и, несомненно, охотно поддержит удачное начинание композитора.

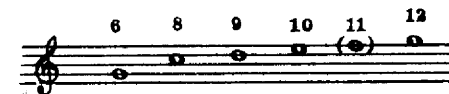
ЕГИПЕТСКИЕ ТРУБЫ

(по-фр. *Trompettes Egyptiennes*, по-ит. *Trombe Egiziane*, по-нем. *Aida-Trompeten*, по-англ. *Egyptian or Aida-Trumpets*)

Можно с уверенностью сказать, что всё «египетское» в этих трубах свелось лишь к их участию в «Триумфальном марше» *Аиды*, заказанной Верди египетским хедивом Измаилом-пашой (1830—1863—1879—1895) и поставленной впервые в день открытия «Итальянской оперы» в Каире, в 1871 году. Эти трубы часто назывались просто *фанфарами*, но в качестве таковых никогда, повидимому, не применялись в войсках. Возможно, что ими пользовались точно так же, как воспользовался ими и Верди, то есть в основном — инструментом украшающим и с внешней стороны очень нарядным.

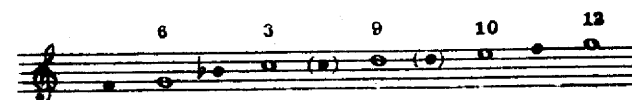
Инструмент, получивший столь громкое наименование *египетских труб* или «труб Аиды» и построенный Адольфом Саксом представляет собой очень длинную узкую трубу, имеющую некоторое сходство с древне-римской *тубой* — *tuba romana*. Эта труба-фанфара достигает ста пяти-

десяти пяти сантиметров в длину и располагает длинной конической трубкой, заканчивающейся красивым и не очень большим раструбом. В современных условиях египетская труба, на расстоянии сильно вытянутой руки исполнителя, имеет маленький овальный завиток с одним вентилем или пистоном, позволяющим перемещать основной звукоряд на целый тон вниз. Поскольку эти трубы были построены для участия в опере *Аида*, то им был присвоен тот строй, какой был нужен Верди. Этими строями оказались *Si* и *La*. Звукоряд египетских труб чрезвычайно беден. Он охватывает среднюю часть натуральной гаммы, заключённую между шестым и двенадцатым частичным тоном. В пределах этой октавы — от *sol* первой до *sol* второй октавы по письму, — египетская труба может получить только шесть натуральных ступеней, из которых звук *fa* — *fa*♯ придётся исключить, как «нестройный».



При помощи только одного вентиля, приданный звукоряд может быть понижен на целый тон, что при исключении «нестройного» звука одиннадцатого, породит последовательность из десяти ступеней, в нижней части которой окажется разрыв в объёме малой терции, а в средней — совпадение двух ступеней, звучащих вполне согласно друг с другом. Таким образом, дей-

ствительный объём египетской трубы охватывает всего лишь восемь звуков, которыми автор при значительной доле подлинной изобретательности может только и пользоваться. Вот, как сказанное будет выглядеть в нотах по письму, где для ясности ступени основного звукоряда указаны белыми головками, а перемещённого — чёрными. В скобки заключены «совпадающие ступени».



Возвращаясь теперь к партитуре *Аиды*, где эти трубы использованы с величайшим блеском и мастерством, не трудно представить себе их

подлинные звукоряды в действительном звучании. Так, египетская труба в *Si* прозвучит полутонem ниже написанного, а египетская труба в

La♭ — большой терцией ниже, что при желании может быть записано также и в диезах. Итак, *mi-ré♭* первой октавы до *fa♯-mi♭* второй.



Что же должно теперь сказать о достоинствах этого инструмента? Египетские трубы звучат очень ярко и звонко. Они создают впечатление необычайного блеска и великолепия, но они совершенно лишены тонкой выразительности, которой от них, собственно, никогда и не требовали. Их назначение — придать музыке торжественность и довести её до высшей ступени возможно. Это условие египетские трубы выполняют с честью и порученные им задачи преодолевают вполне.

В связи с только что сказанным, любопытно напомнить, что создание «египетских труб» держалось в глубочайшей тайне вплоть до самого последнего дня, и все участники первого представления *Аиды* в Каире были искренне убеждены в том, что назначенные автором трубы являются лишь бутафорским украшением торжественного шествия египетского войска. Но когда эти трубы,

размещённые с обеих сторон сцены, неожиданно заиграли на генеральной репетиции, то изумлению присутствовавших не было предела. Успех нововведения Верди был не только потрясающим, но и просто колоссальным.

В оркестре египетские трубы были применены только один раз — во втором действии *Аиды*. Второго равноценного случая их использования пока ещё не известно. Приводимый ниже образец является первым проведением, где участвуют сначала три трубы в строе *La♭*, затем — три трубы в *Si* и, наконец, — их сочетание в различных мелодических оборотах. Кстати, Верди не решился воспользоваться только двумя трубами не потому, что они звучали бы не очень ярко, а только потому, что *сценически* это было бы не очень красиво. Как известно, в *Аиде* три фанфариста становятся с левой стороны сцены, и три — с правой. Однако, это указание автора часто нарушается.

Allegro maestoso ♩=100

Bande

Trompettes Egiptiennes en *La♭*

Contrebasses

pp

a3

mf

(Le truppe Egizie, precedute dalle fanfare, sfilano dinanzi al Re)

Cors en *Mi♭*

Cors en *Si♭*

en *Si♭*

19 et 20 Viol.

pizz.

Altos

Vc. et Cb.

TUTTI

f

a2

a3

mf

mf

pizz.

Hautbois

Bassons

Trompettes en Mi \flat

10

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

arco

pizz.

arco

arco

pizz.

arco

p

a2

en La \flat

p

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco



КОРNET-A-ПИCTОН

(по-фр. *Cornet-a-Pistons, Piston, -s*, по-ит. *Cornetto, -ti, Cornetta, -te*, по-нем. *Kornett, -ten*, по-англ. *Cornet, -s*)

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

Как известно, «идея клапанного механизма» применительно к медным духовым инструментам впервые зародилась в России, во второй половине XVIII века, когда в 1760 году императорский придворный музыкант Кёльбэль (Köhlbel, 1708?—178?) впервые применил клапанное устройство к натуральной валторне. В силу весьма странных убеждений, Кёльбэль долгое время держал своё изобретение в тайне и, неутомимо обучаясь вместе со своим зятем на своём новом инструменте, названном им «валторной с аморным звуком», выступил в одном из придворных концертов, где и заслужил одобрение Екатерины II (1729—1762—1796) и всех присутствовавших на вечере знатных слушателей. Поэтому, глубоко несправедливо замалчивать имя первого изобретателя валторны с клапанами и называть в качестве такового венского трубача Вайдингера (Weidinger, 176?—18??), применившего в 1801 году четыре, пять и шесть клапанов к трубе, или Джозефа Хэллiday (Halliday, 177?—18??) из Дублина, прибавивше-

го в 1810 году к трубе «пять клапанов, которые, будучи использованными исполнителем наряду с пятью основными звуками, дают возможность воспроизвести, по его словам, двадцать пять отдельных ступеней, расположенных в правильной последовательности». Но тем не менее, оказалось так, что наибольшим вниманием композиторов, по крайней мере во Франции, пользовался рожок или бюгельхорн с клапанами. Он отличался грубой звучностью, лишённой всякого блеска и надлежащей точности в извлечении звука. Связная игра на нём была почти невозможна, а окраска звука резко менялась, как только в действие вводился какой-нибудь клапан. Тем не менее, в руках опытного музыканта, он, по свидетельству современников, выказывал удивительные качества, особенно в певучих мелодических построениях достаточной протяжённости. В оркестре он промелькнул с чрезвычайной стремительностью, не успев даже толком высказаться, о чём, кстати сказать, долго сожалели. Бюгельхорн с клапанами, несмотря на всю свою убогость и неотёсанность, обладал такими качествами, какими не располагал ни один другой представитель медных духовых инструментов. Занимая место где-то в промежутке между валторной и трубой, бюгельхорн с клапанами ближе всего походил на старинные *cornetti* или «цинки», и мог бы явиться подлинным «сопрано» для семейства тромбонов. Трудно сейчас определить причины столь пренебрежительного отношения к этому весьма характерному и своеобразному голосу оркестра, но можно только предположить, что применённый к тому времени «вентильный механизм» вообще затмил всё, что было устарелым или недостаточно совершенным. Майербэр, как было уже сказано, однажды воспользовался этим инструментом в оркестре и благодаря его удивительной звучности, достиг блестящих успехов. В этом ему не могли даже отказать его самые яркие противники и самые рьяные клеветники, вынужденные признать удивительную способность Майербэра чувствовать «оркестровую краску» и быть всегда на высоте в

наборе тонких и впечатляющих оркестровых звуков. В пятом действии *Роберта-Дьявола*, Майербэр превращал бюгельхорны с клапанами в замогильный голос, помещая исполнителей вне оркестра. Дыбы звук их действительно доносился издалека и производил впечатление слышимого как будто из под земли, бюгельхорны с клапа-

нами помещали под суфлёрской будкой. В настоящее время, этот замечательный образец остаётся только на бумаге, так как при исполнении оперы в театре, бюгельхорны с клапанами всегда заменяют обыкновенными корнетами с листонами и оставляют звучать, вопреки желанию автора, в самом оркестре.

Andante cantabile

1^{re} et 2^e Cors en Si^b grave *pp*

3^e Cor en Ré *pp*

4^e Cor en Do *pp*

(Trompettes) Bugles à clefs en La *doux et aussi lié que possible*

Trombones et Ophicléide *pp* 3^e Trb. et Oph.

Timbales *pp*

РОБЭРТ *pizz.*

Violoncelles et Contrebasses *pp*

(Дрожащим голосом, читая завещание) (почти говорком)

„O mon fils, ma ten.dresse as . si.
„Сын мой ми.лый, я те-бе о-бе-

du - e - Veil-le sur toi du haut des cieux, du haut des cieux.
 - ча - ю Вне - бе - сах хранить те - бя, хранить те - бя.

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

трубы, были известны во всех строях, заключённых в пределах квинты *do-sol*. Строи *La*, *La* и *Sib* были добавлены в очень скором времени спустя.

Оставляя в стороне первенство изобретения вентилей вообще, история оркестровых инструментов приписывает преобразование корнета в корнет-а-пистон Сигизмунду Штёльцелю, инструмент которого был показан в Париже в 1830 году Дюфрэнэ (Dufrène 1792—1852). В то время корнет располагал лишь двумя вентилями, но и тогда уже имел выдающийся успех не только среди посетителей балов и Елисейских полей, но и среди музыкантов в особенности. Спустя несколько месяцев к имевшимся уже двум вентилям был добавлен третий и с той поры началась «новая эра» в жизни корнета, которая с одной стороны привела его к громкой славе, а с другой — повергла развенчанным во прах...

Чем-же объяснить такую странную судьбу этого инструмента? Всё дело свелось к «роковому стечению обстоятельств», сложившихся во Франции. При возникновении хроматических труб и при первых попытках ввести их в оркестр, нигде не оказывалось им такого настойчивого, упрямого и упорного сопротивления, как во Франции. Такое положение вещей продолжалось вплоть до второй половины XIX столетия и было вызвано чрезвычайно низким качеством старинных труб с вентилями. Старейшие системы вентилей или пи-

стоном и начале своего появления действительно сильно ухудшали звук медных инструментов, что с особенной тяжестью отзывалось именно на трубе. Мастера упорно искали выхода из создавшегося положения и именно в ту пору появлялись множество всевозможных разновидностей труб с вентилем и, главным образом, с помповым механизмом с тремя, четырьмя, пятью и шестью вентилями. Все эти новшества, однако, плохо сказывались на звуковых качествах трубы и сильно препятствовали её продвижению в оркестр. Более того, стремясь всемерно удовлетворить новые отличные от корнета требованиям предъявляемым к трубе, они возникали в период наивысшего распространения корнета и тем самым невольно сами способствовали вытеснению его на первое положение. Напротив, корнет воспринял это нововведение с чрезвычайной простотой и лёгкостью, и сразу значительно выиграл в глазах современников. Отсюда возникло желание не только сохранить для оркестра хроматический инструмент высокого объёма, но и приблизить его к качествам подлинной трубы. С этой минуты зародилось стремление сблизить оба инструмента с тем, чтобы корнет отошёл от своих первоначальных свойств и стал больше походить на трубу, от которой он, тем не менее, сильно отличался по существу. Только с установлением трёх-вентильного механизма для трубы, она смогла более решительно заявить о себе и вступить, наконец, в борьбу за свои временно утраченные права. Но это единоборство началось значительно позднее, когда слава корнета достигла уже своего зенита.

Как уже известно из предыдущего, корнет, в качестве почтового или сигнального рожка, обладал достаточно широкой мензурой и в большей своей части имел коническое сечение. Кроме того, вследствие более значительной лёгкости в игре и технической подвижности корнета, а также вследствие большего благородства и блеска в звучности трубы, рано или поздно должно было произойти некоторое сближение обоих этих оркестровых голосов. Основанием для такого сближения была прямая необходимость, вызванная обстоятельствами времени, о которых уже упоминалось выше. Изменение, происшедшее в устройстве корнета, коснулось, прежде всего, сечения главной трубки, которое теперь стало цилиндрическим не в меньшей своей части, а в большей. В звучании такое отступление привело к уничтожению грани между корнетом и трубой, сделав их очень похожими друг на друга. В оркестровой деятельности обоих инструментов также произошло некоторое перемещение сил. Если доступ тогдашней хроматической трубе был вследствие её крайне посредственной звучности преграждён в оркестр, то её обязанности принял на себя корнет-а-пистон, который и двоярился там в качестве второй пары труб. Именно этим

обстоятельством можно объяснить и дальнейшее стремление мастеров всячески подражать подлинной трубе, дабы сделать оба инструмента — натуральную трубу и хроматический корнет, — если и не совсем равноценными, то, по крайней мере, весьма близкими друг другу. Всё только что сказанное происходило во Франции, где корнету уделялось чрезмерное внимание, а его деятельность в оркестре стала в скором времени настолько опасной, что и в самой Франции возникло сильное противодействие дальнейшему засилью корнета. В скором времени началась решительная борьба за восстановление утраченных прав хроматической трубы и за её немедленное восстановление в оркестре. Тем не менее, только во Франции корнет-а-пистон достиг вершины совершенства и, когда его успех значительно пошёл, он вновь вернулся в оркестр уже на правах солиста, достаточно к тому же редкого.

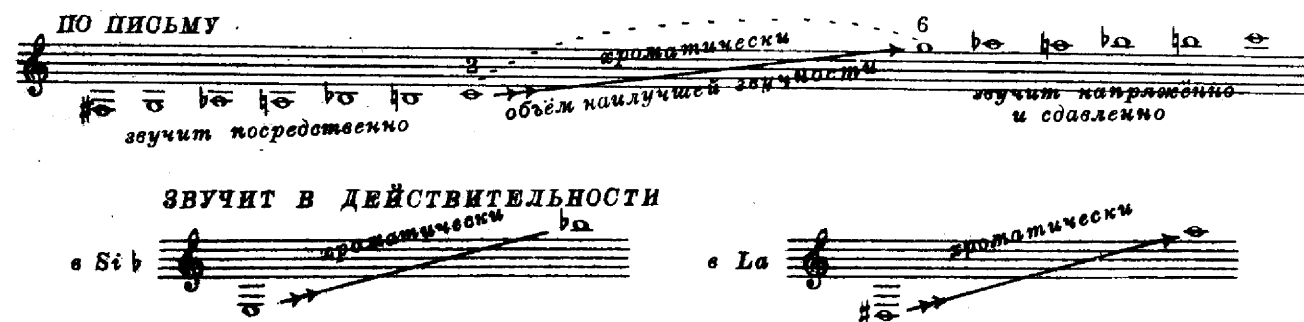
В очень многих других европейских странах корнет-а-пистон не допускался в симфонический оркестр. Его деятельность была ограничена духовым оркестром, где предпочитали его обыкновенную разновидность, входившую в семейство флюгельхорнов, известное во Франции под именем «семейства бюгельхорнов». Что-же касается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

Лучшим представителем многочисленного семейства корнетов оказался корнет-а-пистон в *Sib* с добавочным устройством для *La*. Таким образом, в одном и том-же инструменте объединилось всё лучшее, что было когда-либо дано корнетом вообще. Более низкие строи звучат вяло и довольно бесцветно и потому их забвение можно признать вполне заслуженным. Самые лучшие образцы корнет-а-пистона были разработаны, как уже сказано, во Франции, и за последнее время инструмент получил ещё новое усовершенствование, предложенное в Париже Сильвэном (Александром) Пёти (Petit, 1864—1925), предоставившим в распоряжение исполнителя ещё один звук внизу. Это *fa* малой октавы по письму звучит в действительности, как *mi* на инструментах в *Sib* и как *ré* — на инструментах в *La*.

Обычный звукоряд современного корнета простирается от *fa* малой октавы до *do* третьей по письму, и в точности совпадает с звукорядом хроматической трубы. Однако, в действительности, далеко не все ступени корнета равноценны. Нижняя кварта—*fa-sib*, звучит довольно посредственно, а самая высокая большая терция — *lab-do*, слишком напряжённо и сдавлено. Лучшим

объёмом корнета придётся признать, следовательно, тот, который вполне соответствует объёму его

предка — от второго до шестого гармонического звука включительно.



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

Всем своим виртуозным блеском корнет-а-пистон, в основном, обязан своей деятельности в духовом оркестре. Здесь корнет-а-пистон блистает полным блеском, так-как, поистине, является подлинным «баловнем» духовой музыки. Правда, художественный вес подобной музыки часто бывает не очень высоким, но технические качества корнета от этого, в конце-концов, ничуть не страдают. Но оставляя в стороне все свойственные корнету звуковые качества, можно с уверенностью сказать, что именно выдающиеся успехи корнет-а-пистона в области чистой техники от-

крыли ему доступ в оркестр оперы, балета и симфонии новейшего времени. Здесь он с честью подвизается со времён Майербэра во Франции и Даргомыжского в России, и изредка пленяет слух ещё и сейчас своей немного крикливой и в меру острой звучностью.

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

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

В середине прошлого столетия такие композиторы, как Майербэр, Бэрлиоз, Гуно и Бизэ без малейшего колебания пользовались корнетами, оказывая им даже некоторое предпочтение перед трубами. В конце века, Лео Дэлби возродил эту «традицию» и в своих знаменитых балетах *Копелия* и *Сильвия* написал две партии корнетов и труб, чем очень освежил звучность «меди», придав ей блеск и остроту особенно в верхнем отрезке звукоряда. Из русских композиторов чрезвычайно удачно применил корнеты Даргомыжский, используя их в наиболее точном и правильном смысле, как «хроматическую добавку» к натуральным трубам. В этом смысле его *Русалка* являет достаточное количество превосходно изложенных и очень тонко продуманных образцов. Из более поздних русских композиторов-классиков

только один Чайковский в должной мере оценил корнеты и часто писал для них две самостоятельные партии, что в сочетании с трубами давало четыре высоких голоса в объединении «меди». Именно такой состав медных инструментов встречается у него в *Итальянском каприччо*, *Франческе-да-Римини*, *Манфред*, *Лебедином озере* и в ряде других его произведений и в том числе — некоторых опер.

Чтобы не слишком загружать изложение зарубежными образцами, именно здесь имеет смысл остановиться только на русских. Для начала должно показать один-два отрывка из *Русалки* Даргомыжского, дабы с наибольшей красноречивостью оправдать только что высказанный перед этим отзыв о мастерстве в использовании корнетов с пистонами. Вот эти случаи.

Как известно, великолепное *solo* корнета встречается в «Неаполитанском танце» второго действия балета *Лебединое озеро* Чайковского.

Это проведение сочетает в себе обе стороны технических возможностей корнета — его певучесть и блестящую подвижность.

54 *Andantino quasi moderato*1^o SOLO

Piston en La

1^o Violons et
2^o ViolonsVioloncelles et
Contrebasses

Altos

Hautbois

Clar. en La

Flûtes

Fl.

Hb.

Cl.

Очень напевно и немного игриво звучат терции корнети, которыми весьма уместно воспользовался Чайковский в *Итальянском каприччо*. Они призваны воспроизвести в звуках напев оч-

ровательной итальянской народной песенки, которую Чайковский услышал в Неаполе, когда был там в семидесятых годах прошлого столетия и художественно обработал её.

Un peu moins vite ♩ = 144

1^{re} Flûte et
Cor Anglais

Clarinettes en La
et Bassons

1^{er} et 2^e Cors en Fa

Pistons en La

Violoncelles et
Contrebasses

pizz.

pp

a2

pp

ten.

ten.

simile

F bien

chanté et expressif

Altos

pp

3

3

3

Знаменитое *solo* пистона имеет место и в *Коньке-Горбунке* — балете Пуни (Pugni, 1805—1870), музыка которого не отличается высокими

достоинствами, но содержание его, удачно состав-
ленное по чудесной сказке Ершова (1815—1869),
чрезвычайно любимо детворой.

Allegro

Cornet à pistons en La

The musical score for the Cornet à pistons en La consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* (piano) at the start. The second staff continues the melody, marked with a first ending bracket and a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The third staff features triplet markings over groups of notes and ends with a *Fine* marking.

Da capo al

Andante mosso

Piston en Si b

Allegro vivo

Poco meno SOLO

dim.

A tempo

Meno

a tempo

Полной противоположностью только что сказанному может послужить горделивое *solo* корнета в Юбилейном марше Ипполитова-Иванова. В техническом отношении оно блестяще, а в звуковом — берёт всё лучшее, что есть в качествах этого инструмента.

5 *Mouvement de Marche*

39

Cors en Fa

Piston en Si b

Tambour Militaire

Triangle

Cymbales et Grosse Caisse

20 Violons et 10 Clarinette en Si b

Altos divisi, 20 Clar. en Si b et 10 Basson

Violoncelles, 20 Basson et Contrebasses

10 *SOLO*

Trompettes en Si b

Trombones et Tuba

Timbales

10 Violons

В самое последнее время, — уже во второй четверти XX века, — к услугам корнета вновь обратились и некоторые советские мастера. Раньше других использовал этот инструмент в *Поручике Кижее* Прокофьев. Чуть позднее тоже самое сде-

лал в *Гаяне* и Арам Хачатурян. Оба эти образа вполне заслуживают внимания, так-как помимо всего служат приятным предзнаменованием к начавшемуся возрождению корнет-а-пистона в оркестре советских мастеров.

27 *Plus animé* $\text{♩} = 104$

3 Cors en Fa

Corнет-а-пистон en Si b

Tuba

Grosse Caisse

p avec élégance

mp

12 Andantino $\text{♩} = 54$

19 SOLO

Flûtes *f*

Cor Anglais *mf*

Bassons *mf* **SOLO**

Corne à pistons en Si b *f* *bien chanté*

Timbales *p*

Tambour Militaire *p*

1^{re} Violons *mf* *expressif*

2^{es} Violons Altos *mf*

Violoncelles *pizz. mf*

Contrebasses *mf*

13

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

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

И ещё одно замечание. Из всего сказанного ранее, легко заключить, что в оркестре пользовались чаще всего двумя пистонами, когда смотрели на него как на рядового сочлена объединения «меди», и одним, если он был призван выполнять обязанности солиста. Сэн-Санс в опере *Асканио* отступил от этого правила и написал три партии для труб и три для корнетов. Однако, насколько известно, в оркестре шести исполнителей не было по той причине, что ещё с давних пор установился порядок не объединять корнеты с трубами в полном составе. Обычно они чередовались и ког-

да выступали трубы, то пистоны безмолствовали и *vice versa* — то-есть наоборот. При таких условиях представлялась возможность сочетать в лице одного и того-же исполнителя обе партии — трубы и пистона, и тем самым выигрывать не только в действительном количестве участников, но и в разнообразии звуковой окраски инструментов.

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

ТРОМБОН

(по-фр. *Trombone*, —*nes*, по-ит. *Trombone*, —*ni*, по-нем. *Posaune*, —*nen*, по-англ. *Trombone*, —*nes*)

Третье объединение медных духовых инструментов образует семейство тромбонов. Современный *тромбон* оказался единственным медным духовым инструментом, устройство которого не подверглось никаким техническим усовершенствованиям, ни, тем более, — изменениям в своём устройстве. Он и по сей день существует в том виде, в каком его знает история музыки на протяжении веков. Тем не менее, точно установить время возникновения тромбона не представляется возможным. Так например, Франсуа Рабле (Rabelais, 1483/1495 — 1553) считает, что *тромбон* впервые появился у древних евреев, хотя в более позднее время эта точка зрения не получила подтверждения. Напротив, по свидетельству Жана-Бенжамена де-Ляборда (de Laborde, 1734 — 1794) и Гийома-Андре Виллота (Villoteau, 1759 — 1839), которые во что бы то ни стало хотели видеть в «турецкой трубе», известной в Египте под именем *سورم* — «сурмэ», прообраз *тромбона*, даёт это представление довольно приблизительно. В прямом значении слова понятие «сурмэ» отсутствует во всех наиболее известных арабо-турецких словарях и, в качестве местного наименования, является по видимому производным от глагола *سورم* (сурмидэн) — «дуть в трубу». Вероятнее всего всё-же допустить, что *тромбон* ведёт свою родословную от древних *tubae*, — античных труб, которыми пользовались латиняне под именем *tuba ductilis*. Это название ясно указывает на способ применения такой трубы — она была «водима» в какой-то своей части, то-есть имела подвижную трубку и была, следовательно, «раздвижной». По свидетельству римских писателей — Вергилия (Publius Vergilius Maro, 684 — 735 Римской эры или 70 — 19 до новой эры) и Исидора (Isidorus Hispalensis, 570? — 636), — «тубой дуктилис» пользовались «варвары».

Тем не менее, не совсем ясным остаётся происхождение самого слова «*тромбон*». Вполне возможно, что оно позаимствовано от древне-греческого *στρόμβος* или латинского *strombus*, которым

эти народы называли некий вид морской раковины. Внешнее очертание этой раковины, закрученной в улитку, послужило прообразом старинного рога, известного в истории под именем *trompe* или *trompe de chasse*. Это предположение находит своё подтверждение в том, что простейшие виды рогов породили впоследствии изогнутые трубы, которые с подвижной частью трубки были уже известны в IX столетии. Именно эти «раздвижные» трубы и суть подлинные *тромбоны*, названные современниками *сакбутами*. Слово «сакбут» — старо-французского происхождения. Состоит оно из двух глаголов — *sacquer* и *bouter*, где первый значит «тащить с подёргиваньем», а второй — «толкать». Однако, англичане, у которых это старинное название *тромбона* сохранилось чуть-ли не до сих пор, оспаривают французские данные и утверждают, что «сакбут» IX века не есть *тромбон*, а что подлинный «сакбут» возник лишь в XIV веке в Испании, где это наименование и встречается впервые в соответствующих литературных источниках. Именно из Испании в начале XV столетия это наименование проникло во Францию, а уже оттуда к концу века — и в Англию.

Впрочем, все эти тонкости не имеют уже существенного значения. Достаточно только сказать, что итальянцы считают слово «*тромбон*» производным от *tromba*, которым они обозначают вообще все инструменты семейства труб. А другие, в качестве основания, приводят слово *stromboli*, желая быть-может в шутку подчеркнуть склонность *тромбона* к «рычаньям», на которые он действительно способен. Но так или иначе, дело и здесь не обошлось без «крайностей». Так, некто Нейман (Neumann, ? — ?), в своём напечатанном *Руководстве для тромбона*, вполне искренне утверждает, что *тромбон* был воссоздан Тиртэем, — прославленным певцом-поэтом, посланным афинянами к спартанцам для воодушевления их в бою, а иные договариваются даже до того, что честь изобретения *тромбона* вообще приписывают древне-египетскому богу

Озирису. Однако, в 1738 году, при раскопках Помпеи, были обнаружены два превосходных *тромбона*, выкованных из бронзы и с золотыми мундштуками. Неаполитанский король подарил один из этих *тромбонов* присутствовавшему при раскопках английскому королю, и по преданию, сохранившемуся с тех пор, этот древний античный *тромбон* всё ещё хранится в собраниях Виндзорского замка.

Но возвращаясь к истории *тромбона*, можно, тем не менее, предположить, что возник он всё-таки значительно позднее. По мнению большинства учёных и в том числе тех, кто допускает существование «сакбута» в X—XII столетии, *тромбон* в современном его виде существует лишь с XVI века и только в самом начале XVII столетия вошёл составной частью оркестра, тогда только ещё нарождавшегося.

Обычно принято думать, исходя из итальянского названия инструмента — *trombone*, что он представляет собою «большую трубу» в противоположность «малой трубе» или обыкновенной *tromba*. Этим самым стремятся доказать, что *тромбон* принадлежит к семейству труб и вместе с ним составляет как-бы одно целое. Но если это верно с узко-теоретической точки зрения, то с чисто художественной — не совсем так. *Тромбон* в своих звуковых и выразительных возможностях значительно богаче и разнообразнее. Его звучность при некоторых условиях, бывает очень мощной и яркой. Тогда он действительно превосходно сочетается с трубами и образует с ними как-бы одно семейство. Наоборот, если *тромбон* сдерживает свою мощь, тогда он начинает звучать очень мягко и выразительно. В таком случае нет решительно никаких оснований не сравнивать его со звучностью валторн. Он только звучит более сурово, жёстко и взволнованно. Но из этого отнюдь, тем не менее, не следует, что звучность *тромбона* нельзя с успехом применять именно с валторнами — этими наиболее яркими и выразительными инструментами содружества «меди». Таким образом, с оркестровой точки зрения, правильнее усмотреть в *тромбонах* инструменты, служащие связующим звеном между трубами и валторнами и смотреть на них, как на одну из самых выразительных оркестровых единиц.

Тем не менее, среди европейских теоретиков твёрдо укоренился взгляд, что *тромбон* по своему устройству ничем не отличается от трубы. Это,

конечно, справедливо именно с «теоретической» точки зрения, но в действительности он всегда делается несколько более удлиненных размеров и с цилиндрическим сечением основной трубки. С внешней стороны современный *тромбон* сохранил все характерные черты сакбута. Он состоит из трёхветвистой главной трубки в очертании очень пологого зеркально-отражённого латинского S, один конец которой заканчивается мундштуком, а другой, делая изгиб в виде подковы, увенчан небольшим раструбом. Эта основная часть инструмента имеет ещё одну весьма существенную подробность, делающую только что описанную часть *тромбона* непригодной для игры. Если ближе познакомиться с *тромбоном* в разобранном виде, то окажется, что трубка, завершающаяся мундштуком и трубка, при посредстве подковы переходящая в венчик раструба, соединены поперечными коленами, параллельно. Французы называют эти «параллельные трубки» *рукавами* или *сучками*, которые, как сказано, служат продолжением главной трубки как со стороны мундштука, так и со стороны раструба. Следовательно, если взять только эту, так сказать, «основную» часть инструмента, представляющую собою нечто одно целое, то играть на ней не представится возможным до тех пор, пока она не будет *замкнутой дополнительной* трубкой. Для того, чтобы выполнить эту последнюю задачу, на концы главной трубки или на «рукава» *тромбона* одевают добавочную трубку, изогнутую в виде правильно-очерченного латинского U или в виде подковы обыкновенного магнита, что разумеется, проще себе представить. Трубка эта или как её называют, — *кулиса*, устроена таким образом, что будучи одетой на «рукава», она легко и свободно скользит по ним. Кулиса имеет поперечную перекладину, которая служит точкой опоры для исполнителя и даёт ему право свободно передвигать её вперёд и назад в строго определённых границах. Другими словами, *кулиса*, одетая на точно прилаженные к ней «сучки» или концы главной трубки, может в соответствующих пределах свободно передвигаться, увеличивая таким образом, — поступенно и последовательно, — основную длину главной трубки.

Будучи задвинутой до предела и находясь, следовательно, в *исходном положении*, инструмент начинает звучать, издавая основной звукоряд, в точности соответствующий первоначальной настройке *тромбона*.



Забегая чуточку вперёд, можно тут-же заметить, что «раздвигая» кулису, — то-есть передви-

гая её последовательно и постепенно вниз, заставляют инструмент звучать соответственно ни-

же, что в конечном итоге приводит к образованию полного звукоряда в пределах семи хроматических полутонов, считая от каждого основного гармонического тона вниз. Соединяя воедино полученные построения, легко вывести полный



Эта странность возникает от того, что кулиса тромбона, передвигаясь по воле исполнителя вниз, при возникновении каждого нового соседнего гармонического тона того-же порядкового номера, перемещается не на равную величину, а на чуть большую. Таким образом, расстояния между позициями, — так называются перемещения кулисы на тромбоне, — по мере их понижения, неизменно увеличиваются и «равновеликость» их соответственно нарушается. Это обстоятельство и приводит к тому, что седьмая позиция в отношении второго гармонического призвуча оказывается не только чрезмерно трудной, но и заставляет исполнителя удерживать кулису в буквальном смысле слова «на волоске». Всё сказанное, разумеется, ничуть не относится ко всем прочим ступеням гармонического звукоряда, но все низкие ступени, расположенные в пределах указанной позиции, оказываются наименее удобными и лёгкими. Не вдаваясь здесь в большие подробности, следует только запомнить, что ни на одной разновидности тромбона тритон, отделяющий первый гармонический тон в первой позиции от второго натурального призвуча в пятой, невозможен без дополнительного устройства, известного под именем *кварт-вентиля* и сохранённого сейчас только в отношении бас-тромбона.

Итак, это замечательное устройство тромбона стяжало ему прочную и заслуженную славу и удержало его от всяких посторонних вмешательств. Поскольку тромбон — в основном инструмент *натуральный*, а благодаря блестяще задуманной кулисе, — одновременно и *хроматический*, то «система вентиляй» или «пистонов», принятая на современных валторнах, трубах и прочих видах медных духовых инструментов, к тромбону не привилась.

Тромбон с кулисой или «раздвижной тромбон», так называемый в просторечии «цуг-тромбон» от немецкого *Zug-Posaune*, продолжает с честью выполнять возложенные на него задачи. Более того, он очень легко принаравливается к требованиям современной музыки и очень охотно пускается на преодоление всевозможных трудно-

стей, если только они не противостоят свойствам и природе инструмента. Что же касается «вентильного тромбона», — крайне узкий круг деятельности которого приходится только приветствовать, — то он возник, в основном, из чисто прикладных соображений. Коль скоро уже с давних пор тромбон был введён в состав оркестров, то при кулисном устройстве тромбон не мог принять участия в кавалерии, где музыканты, посаженные на коней, не могли им пользоваться. Напротив, вентильный тромбон устранил этот недостаток, а инструментальные мастера вскоре отказались даже и от основного, «традиционного» вида тромбона. Для пользы дела, они стали придавать тромбону очертания трубы или геликона, в известной мере нарушая положение, что *звучность* инструмента и её *окраска* зависят не только от правильных соотношений величин, но и от внешних очертаний трубы. В симфонический оркестр вентильный тромбон был введён во Франции и Италии рядом композиторов. Среди них особенно заметны имена Жюль Массне, Амбруаза Тома и Джузеппе Верди, который сделал его наиболее частым и верным участником своего пышного оркестра. В техническом отношении, вентильный тромбон имеет некоторые преимущества перед кулисным тромбоном. С одной стороны он позволяет увеличить «беглость» инструмента, а с другой — добиться более плавного и слитного *legato*. Но в звуковом отношении вентильный тромбон утратил свойственный обыкновенному тромбону блеск, что, как известно, и послужило основной причиной его упадка. Этому же упадку сильно поспособствовала и современная техника кулисного тромбона, в руках новейших тромбонистов достигшая невероятных высот, едва ли мыслимых каких-нибудь лет пятьдесят-семьдесят тому назад. Сейчас, это — блистательный инструмент, одинаково гибкий как в техническом, так и в исполнительском отношении. Но, чтобы впредь не возвращаться больше к вентильному тромбону, вот несколько случаев наиболее яркого его применения в произведениях перечисленных выше композиторов.

объём современного тромбона, в котором неизменно образуется пробел в *шесть*, а не в *пять*, — как ошибочно думают некоторые теоретики, — хроматических полутонов, отделяющих основной тон от шестой позиции для второго.



В классической музыке времён первой половины XVII столетия, когда симфонический оркестр только ещё создавался, тромбон действовал уже достаточно широко. Уже в 1607 году тромбонами воспользовался Кляудио Монтеверде в своей опере *Орфей*. Но в те весьма отдалённые уже времена тромбоны значительно отличались от существующих сейчас. Прежде всего, они представляли собою целое *семейство* инструментов из пяти представителей — дискантового или сопранового, альтового, тенорового, басового и контрабасового тромбона. Несколько позднее это семейство утратило одну разновидность — дискантовый тромбон, и в таком чуть изменённом составе действовало чуть-ли не до самой середины XVIII века. Впрочем, дискантовый тромбон,

являвшийся вероятно простой *tromba da tirarsi* — «трубой с кулисой», появлялся в оркестре довольно редко и, наконец, исчез совершенно. Обычно, *дискантовый тромбон* строился в объёме современной трубы в *Si b*, но с более узкой мензурой, что сильно мешало ему пользоваться низкими ступенями звукоряда. Он был очень малых размеров, изготовлялся только в исключительных случаях и во время игры причинял много хлопот исполнителю. Ему было очень трудно управлять своей кулисой, и столь же трудно было извлекать чисто-поставленные звуки. С окончанием деятельности Баха «труба с кулисой» или «дискантовый тромбон» совершенно вышел из употребления и был прочно забыт. На протяжении второй половины XVIII столетия и в течение все-

го XIX века семейство тромбонов установилось уже в количестве трёх представителей — альтового, тенорового и басового. Альтовый тромбон строился в *Mi* и действовал у классиков и романтиков на общих с остальными тромбонами основаниях — в качестве самого высокого голоса их семейства. В последний раз он встретился у Густава Малера в *Шестой симфонии*, где как известно, состав оркестра «раздут» до невероятных размеров. В настоящее время, при наличии хроматических труб и чрезвычайно развитой техники тенор-басового тромбона, надобность в альтовом тромбоне отпала совершенно. Однако, в некоторых странах, как например, в Швеции, альтовым тромбоном пользуются еще и по сей день, что, впрочем, ничуть не меняет обычного строения трио тромбонов. Мнение, — довольно, кстати сказать, распространенное, — что партии, написанные для альт-тромбона в партитурах старых мастеров не могут быть с успехом воспроизведены на современных тромбонах, не совсем основательно. В настоящих условиях, когда значительно расширился объем инструмента вообще, такая поправка не имеет никакого значения, особенно, если принять во внимание относительно скромный объем альт-

тового тромбона времён классиков. Но что действительно отличало альтовый тромбон от всех прочих представителей семейства, так это окраска его звука. В сравнении с теноровым тромбоном, он звучал не так полно и сочно и именно это обстоятельство могло бы быть, при желании, поставлено ему в упрек. Современный вид тромбона вполне удовлетворяет требованиям композиторов и, в сущности, никто не жалуется на забывшие альтового тромбона. В крайнем случае, если возникнет необходимость именно в таком голосе, то его с успехом заменит бас-труба, которую многие учёные склонны считать высоким тромбоном в очертании трубы. Словом, за последнее время никаких затруднений такого порядка, насколько известно, не возникало.

Впрочем, оставая в стороне эту достаточно существенную тонкость, всё-же должно напомнить, что альтовый тромбон считался настроенным в *Mi* и имел основной звукоряд, охватывавший в первой позиции объем от второго до восьмого гармонического призвучия.

Основной тон на альт-тромбоне никогда не удавался и потому признавался величиной вполне «теоретической».



В оркестре альтовый тромбон обычно объединялся в составе «трио тромбонов» и чаще всего выступал вместе с ними. В качестве подлинного солиста альтовый тромбон появлялся чрезвычайно редко. Из времён классической оперной музыки известен один любопытный случай, принадлежащий перу Глюка. Он встречается в третьем действии французской редакции *Альцесты*, где, как известно, автор счёл необходимым поддержать альт-тромбоном пение Харона.

Основным представителем семейства долгое время считался *теноровый тромбон* в *Si*. Он занимал промежуточное положение между альт-тромбоном и бас-тромбоном и в те годы, когда началось наступление на права альтового тромбона, — занял его место. В подавляющем большинстве партитур не только русских классиков, но и вообще всех композиторов второй половины XIX века теноровый тромбон получал уже две самостоятельные партии и даже в тех немногих случаях проявления «оркестрового консерватизма», когда автор требовал присутствия альтового тромбона, никто даже и не пытался удовлетворить подобные требования. Деятельность альтового тромбона оставалась только на бумаге, а са-

мый инструмент всегда заменялся теноровым тромбоном. Звучность этого инструмента отличалась большой полнотой, выразительностью и силой, а технические средства его, при некоторой угловатости и неповоротливости, вполне соответствовали несложным партиям того времени. Композиторы ещё не знали о заложенных в нём возможностях и действовали, что называется «по-старинке», отдавая в этом отношении дань прошлому, когда «трио» или «квартет» тромбонов поддерживал основные голоса смешанного хора в церковных произведениях полифонистов или оперных — более позднего периода.

Теноровый тромбон, как было уже сказано, почитался основным представителем семейства. Он строился в *Si* и охватывал объем от первого до двенадцатого гармонического призвучия. Самые высокие ступени звукоряда были трудными для извлечения и в оркестре использовались мало, тогда как основной тон, в качестве *педального звука*, иной раз применялся и не без успеха композиторами-романтиками. Из оперных композиторов унисоном трёх тромбонов на *педали* воспользовался, насколько известно, Эрольд в «финале» первого действия

Цампы. Напротив, в качестве инструмента-*solo*, теноровый тромбон появлялся значительно чаще альтового, и этим замечательным голосом оркестра воспользовался однажды Моцарт в басовом *solo* своего вдохновенного *Реквиема*.

Самой низкой, действовавшей в оркестре разновидностью тромбона был *басовый тромбон* в *Fa*. Он был не очень удачен в своём устройстве, так-как благодаря своим размерам, требовал не только значительных усилий со стороны исполнителя при вдувании воздуха, но и слишком размашистых и утомительных движений при пользовании кулисой. Чтобы хоть как-нибудь исправить этот недостаток, бас-тромбон был снабжён особой подвижной рукояткой, которая и управляла кулисой в самых низких позициях, куда рука исполнителя, в силу устройства инструмента, не достигала.

Наименее любимой среди исполнителей разновидностью семейства тромбонов оказался именно *басовый тромбон*, который немцы называли иной раз *Quart-Bassposaune*, желая, очевидно, подчеркнуть его действительное положение — квартой ниже тенорового тромбона. Его объём в первой позиции охватывал звукоряд, заключённый между вторым и восьмым натуральным призвучием, причём основной тон удавался ему с величайшими трудностями лишь в первых трёх-четырёх позициях. В этом последнем случае, их действительное осуществление всецело зависело от физических способностей исполнителей, и потому в оркестре обычно не использовалось. Во всяком случае «классический период» не знает ни одного образца в этом роде.

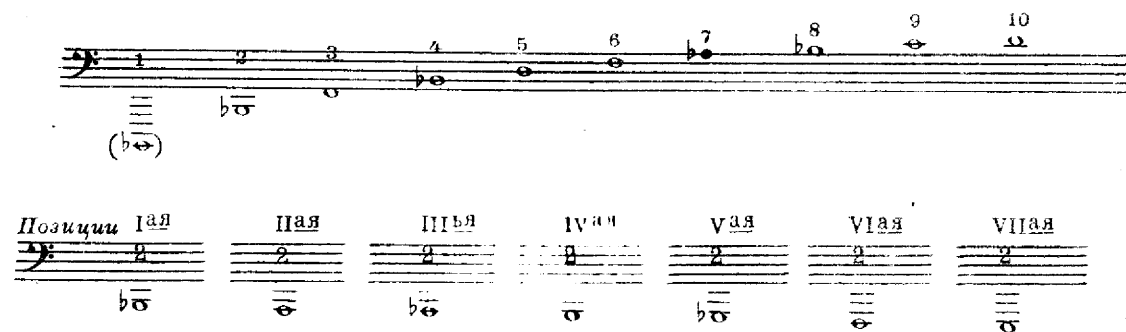
При всех относительных удобствах в пользовании басовым тромбоном в оркестре, он был наиболее уважаемым инструментом среди композиторов. Когда требовалось участие тромбона, — одного или двух, — в качестве добавочного инструмента к действовавшей в оркестре «меди», то один из них неизменно оказывался басовым. Глинка, особенно часто пользовавшийся одним тромбоном для усиления своего оркестра, не задумываясь писал для него небольшие *sol* из ряда, не очень поспешно следовавших друг за другом, ступеней. В этом отношении он был значительно последовательнее многих западно-европейских мастеров, смотревших на участие тромбона, как на явление скорее необычное, чем постоянное.

В качестве разновидностей басового тромбона, в Германии строился *басовый тромбон* в *Mi* — целым тоном ниже бас-тромбона в *Fa*. В отличие от предыдущего, он назывался *Quint-Bassposaune* и сейчас трудно объяснить причины, вызвавшие к жизни именно эту, ещё более утомительную разновидность. Его объём, будучи перемещённым на ступень вниз, в точности охватывал звукоряд бас-тромбона в *Fa*

со всеми оговорками, сделанными уже в отношении этого последнего. Более удачной разновидностью должно признать *бас-тромбон* в *Sol*. Его объём располагается целым тоном выше басового тромбона в *Fa* и простирается, следовательно, от *sol* большой октавы до восьмого обертона, расположенного двумя октавами выше, то-есть до *sol* первой октавы. В действительности он оказывается значительно легче и удобнее своего ближайшего соседа — тромбона в *Fa*. По слухам, этим значительно более лёгким и удобным инструментом одно время широко пользовались в Англии, но насколько такое утверждение отвечает истине — сказать теперь трудно.

Наконец, четвёртая разновидность — *контрабасовый тромбон*, появлялся в основном только в *Тетралогии* Вагнера, где этому «грозному» голосу оркестра должно было исполнять обязанности самого низкого баса. Немецкое название *Doppel-Posaune*, часто применяемое именно к этой разновидности тромбона, — ошибочно. Понятие «двойной тромбон» или *toppelt posaune*, упоминаемое в относящихся к 1581 году баварских свидетельствах, подразумевает самый обыкновенный *бас-тромбон* и потому современное определение, применяемое в отношении контрабасового тромбона, оказывается вполне произвольным. Итак, Рихард Вагнер сделал попытку возродить *контрабасовый тромбон* в *Si*. Нововведение Вагнера, расцененное современниками именно так, в действительности отнюдь не было таковым, ибо контрабасовый тромбон существовал задолго до него, являясь одно время трудно разрешимой технической задачей и для музыкально-инструментального производства. Для того, чтобы сделать контрабасовый тромбон удобным при игре, его главная трубка складывается вдвое, превращая инструмент по своим размерам в обычный теноровый тромбон. При таких условиях исполнитель довольствуется привычными движениями кулисы, свойственными тенор-тромбону, и получает звукоряд, приличествующий контрабасу. Однако, и это обстоятельство не удержало контрабас-тромбон в оркестре и он вскоре после Вагнера был решительно оставлен. Его объём располагается октавой ниже тенорового тромбона, а его строй вполне с ним согласуется. Основной звукоряд контрабасового тромбона в первой позиции размещается между вторым и десятым частичным тоном, причём первый или «основной педальный тон» ему не удаётся. Он не может быть извлечён даже при наличии выдающихся качеств исполнителя.

Таким образом, каждая из семи позиций, начинается со *второго* гармонического тона и охватывает, следовательно, тритон, заключённый в объёме *si* контр-октавы в первой позиции и *mi* той-же октавы в седьмой.



Ноты для контрабасового тромбона пишутся в басовом ключе и только на действительной высоте, хотя для удобства ничто не мешало принять более лёгкий и простой способ нотной записи, установленный в отношении контрафа-

гота или контрабаса. С тем, чтобы больше не возвращаться к контрабасовому тромбону, вот, для примера, один образец, заимствованный из *Золота Райна* — пролога к тетралогии *Кольцо Нибелунга*.

Majestueux

(Ténors)
Trombones
(Basse)
Trombone
Contrebasse
BOTAN

Halt! du Wilder! nichts durch Ge-walt!
Стой, без-ум-ный! Че-й со-го-вор!

Начиная с *Аиды*, Верди ввёл вместо тубы особый вид контрабасового тромбона, который получил особенно широкое распространение в Италии под именем *cimbasso*. Этим инструментом Верди и ряд современных итальянских композиторов пользовались в качестве надёжного баса для «трио тромбонов». Его объём вполне совпадает с контрабасовым тромбоном

Вагнера, но играть на нём значительно легче и удобнее. Звукоряд *чимбассо*, применяемый в оркестре, простирается в действительном звучании от контра-*sol*, *fa* или *mi* до *fa* первой октавы.

Несколько добавочных ступеней — одна внизу и две-три вверху — особого значения, конечно, не имеют.

Cimbasso или Trombone basso Verdi

звуки сомнительные

Таковы данные самих итальянцев — Витторио Риччи (Ricci, 1859—1925) и Этторе Паницца (Panizza, 1875—), присвоившего даже этому виду контрабасового тромбона название *Trombone basso Verdi* — «басовый тромбон Верди» с объёмом, простирающимся до контра-*mi*.

Однако почти все новейшие сведения решительно опровергают такую точку зрения и, например, Курт Закс в своей *The History of Mu-*

sical Instruments, изданной в 1940 году, говорит, что «бас-туба, называемая басом *Fa* или *Mi*» при использовании её в духовых оркестрах, — есть итальянский *cimbasso* или *tuba* и французский *contrebasse à pistons*. Его объём простирается от *si* контр-октавы до *fa* первой или тоном ниже, если его строй *Mi*. Надо полагать, что эти данные вполне соответствуют действительности, коль скоро *чимбассо* Верди

нигде не опускается ниже *si-la* контр-октавы. Но очень может быть, что первоначально имелась в виду и действовала при жизни Верди именно низкая разновидность тромбона, так как нельзя допустить, чтобы такие знатоки оркестра, как Риччи и Паницца столь жестоко заблуждались. Впрочем, для русских оперно-симфонических оркестров эта частность не имеет никакого значения, поскольку партия чимбассо всегда исполнялась русскими и исполняется советскими тубистами на обыкновенной тубе.

Теперь, прежде чем перейти к изучению современного тенор-басового тромбона, заменившего все прочие виды тромбонов, имеет смысл сделать небольшой перерыв и вернуться к некоторым особенностям только что перечисленных разновидностей его. Тромбон принадлежит к числу так называемых «широко-мензурных» инструментов. Это значит, что тромбону доступен основной или «первый звук» натуральной гаммы, принимаемый обычно в качестве показателя, определяющего строй тромбона. По обычаю, установившемуся с давних пор, определение «строю тромбона» сохранилось только как «техническое» и «инструментально-производственное» понятие, решительно не оказывавшее влияния на изложение партии тромбона в нотах. Другими словами, вне зависимости от

«строю тромбона» или, что в данном случае, совершенно тождественно, — от его объёма, все разновидности тромбона пишутся в нотах в действительном звучании и в качестве «транспонирующих инструментов» никогда не применяются. В соответствии с только что сказанным, каждому из трёх тромбонов был присвоен соответствующий ключ — альтовый для альт-тромбона, теноровый — для тенор-тромбона и басовый — для бас-тромбона. При объединении тромбонов на одном нотоносце, порядок ключей обуславливался только действительной высотой оркестровой партии их и удобством чтения нот. В этом случае никогда не придерживались первоначальных условий, избегая тем самым крайних нелепостей в записи, свойственных уже более поздним композиторам. В этом смысле до «геркулесовых столбов» в пренебрежении условиями, подсказываемыми здравым смыслом, дошёл однажды весьма прославленный композитор. Он дважды восстанавливал альтовый ключ, который дважды переправлялся издательской редакцией на басовый, как более наглядный и удобный в данном изложении.

В напечатанной партитуре от альтового ключа, разумеется, не осталось и следа, но чтобы дать понятие о существе вопроса, — вот обе записи.

В печати

Trombone

Так было у автора

(Селен Котко)

В настоящее время в оркестре принята промежуточная разновидность — тенор-басовый тромбон в *Si*. Он, как уже сказано, принадлежит к «широко-мензурным» инструментам и для удобства снабжён добавочной трубкой, известной под именем *крона Fa* или *кварт-вентиля*. Первоначально это устройство было применено для заполнения промежутка, образующегося между первым и вторым звуком натурального звукоряда, о котором ещё Геварт сказал, что «этот последний низкий звук не рассматривается принадлежащим к правильному объёму инструмента», так как «он не связан хроматически со звуком вторым — низкой границей практического объёма тромбонов». В настоящее время, никому, разумеется, не приходит в голову считать звукоряд тромбона «неправильным» только по той причине, что в его образовании участвует основной тон. Именно потому, что между двумя крайними ступенями образуется разрыв, им присвоено наименование *педальных нот*, к которым, как известно, относятся с особым вниманием и пользуются с большой осторожностью. Но более подробно об этом — несколько позднее.

Итак, было время, когда кварт-вентилем пользовались очень широко. Затем, каких-нибудь лет тридцать тому назад, инструментальные мастера неожиданно пришли к выводу, что кварт-вентиль дурно влияет на качество звука тромбона и решительно восстали против его дальнейшего применения. С тех пор, тенор-басовый тромбон, предназначенный в оркестре исполнять первые и вторые партии, делается без *кварт-вентиля*, тогда как кварт-вентиль сохранился лишь за той разновидностью тенор-басового тромбона, которой по положению приходится исполнять басовый голос. В обиходе его продолжают именовать *бас-тромбоном*, хотя в действительности он только приобретает объём этого последнего, когда вводит в действие кварт-вентиль. В нотах тенор-басовые тромбоны пишутся поэтому двойко. Ключ *Fa* до сих пор удерживается за третьим тромбоном, исполняющим обязанности бас-тромбона, а ключ *Do* на четвёртой линейке сохранился в партиях первых двух тромбонов, хотя ни с какой стороны не является чем-то непреложным. Если партия тромбонов изложена очень низко и применение тенорового ключа оказывается не очень удобным,

то ничто не мешает композитору воспользоваться басовым ключом. Тромбонисты читают его с необычайной лёгкостью, но только просят не пользоваться им там, где удобнее удержать теноровый ключ. В отношении «басового тромбона» эта вольность в пользовании ключами подвергается некоторому ущемлению. Исполнитель, имеющий дело исключительно с партией третьего тромбона, обычно *предпочитает* оставаться в «сфере влияния» басового ключа, и даже при наличии значительного количества добавочных линеек очень неохотно принимает теноровый ключ. Само собою разумеется, в партитуре, где тромбоны постоянно оказываются сведёнными на одном и том-же нотоносце в ключе *Do* на четвёртой линейке, просьбы бас-тромбониста не могут быть приняты во внимание, но при расписке голосов его пожелания должны быть, по возможности, полностью удовлетворены.

В совершенно ином положении оказывается *альтовый ключ* или ключ *Do* на третьей линейке. Среди русских композиторов, ещё со времён Римского-Корсакова и Глазунова установилось, высказанное ими, ошибочное мнение, что в оркестровой партитуре не должно быть иных ключей кроме ключа *Sol* с нотой *do* на первой добавочной *внизу*, ключа *Fa* с той-же нотой на первой добавочной *вверху*, и ключа *Do* с нотой *do* на средней линейке нотоносца. Спор нет, с «графической» точки зрения, подобные рассуждения весьма убедительны, но в применении к оркестру в части, касающейся тромбонов, они не выдерживают критики. Прежде всего, в современном оркестре давно уже нет альтовых тромбонов, объём которых вполне укладывался в границы альтового ключа. Теноровый тромбон со своим огромным звукояром, еле-еле умещающимся в объёме двух ключей, при применении тенорового ключа оказывается изложенным, подобно трубам, как-будто в *кроне Sip*. При постоянном сочетании труб и тромбонов в одном мелодическом узоре, разделённом октавой, подобное начертание оказывается чрезвычайно удобным при быстром чтении партитуры с листа. Напротив, при использовании альтового ключа для тенор-басового тромбона, композитор неизменно оказывается вовлечённым не только в круг полного несоответствия природных свойств инструмента с их нотным выражением в альтовом ключе, но и невольно нарушает «теноровый объём» инструмента, предназначенный ему его положением в современном оркестре. Альтовый ключ уводит композитора в сторону от лучших ступеней тромбонного звукояра и ставит его в менее выгодные условия, чем теноровый ключ, который заставляет автора удерживать партию тромбона обычно в его лучших объёмах. В этом случае вступает в свои права «слуховое ощущение» ключа, которым отнюдь не следует пренебрегать. При всех возможных ре-

шениях задачи, всегда выгоднее выбрать лучшее, которое именно здесь всецело оказывается на стороне тенорового ключа. Несмотря на то, что в музыкально-композиторском обиходе чтение тенорового ключа принято почему-то считать несколько труднее восприятия альтового, **тромбонисты** в оркестре вынуждены *всегда транспонировать* альтовый ключ в теноровый и проделывать эту никому не нужную «операцию» прямо с листа во время исполнения. Но разве это *мелочь*, которой можно с лёгким сердцем пренебречь и так легкомысленно примириться с *изгнанием* очень удобного, нужного и чрезвычайно ценного в оркестре тенорового ключа? Нельзя не согласиться, что естественное положение тромбонов в оркестре оказывается в области мужественного высокого баса или баритона, которое в звучании тромбонов может быть определено верхней частью большой октавы, малой и всей первой, и только что высказанное утверждение даёт немало достаточно убедительных образцов, где тромбоны, изложенные в альтовом ключе, могли-бы в действительности прозвучать значительно внушительнее и наряднее. Вполне своевременно поэтому отбросить в сторону излишний «догматизм» в отношении тенорового ключа и перестать придерживаться в своей оркестровой деятельности столь досадного заблуждения. Примениительно к тенор-басовому тромбону альтовый ключ безвозвратно устарел и потому сейчас нет уже необходимости идти наперекор здравому смыслу, создавая ненужные затруднения для исполнителей там, где они сами просят о наиболее для себя удобном и простом. В конце-то концов ведь им приходится отвечать за все погрешности, неудачные изобретения и всевозможные выдумки композиторов. Надо поэтому относиться к ним хотя-бы с малой долей уважения, идти им навстречу и не спорить против очевидности. Преимущества и недостатки всего сказанного чрезвычайно просто испытать на себе. Пусть сам композитор займёт место тромбониста в оркестре и попытается воспроизвести, написанную им партию.

Но чтобы покончить с вопросом о ключах, остаётся только сказать несколько слов о ключе *Sol*. Некоторые учёные, как например Видор, чрезвычайно легкомысленно указывают объём инструмента, определяя его верхнюю границу «высоким *ré* в ключе *Sol*». Это — величайшее заблуждение, ибо тромбон никогда не пользуется скрипичным ключом и если он и появляется иной раз в партитурах, то только таких авторов, для которых ключ *Sol* является лишь «формулой», допускающей в их, разумеется, представлении, изложение вообще всех высоких нот в скрипичном ключе только потому, что эти звуки относятся к высоким, а не к низким. Они обычно не считаются ни с условиями, принятыми в оркестре вообще, ни с удобствами исполнителей в частно-

сти, а руководствуются лишь своим собственным убеждением.

Не считая нужным продолжать начатый спор,—не стоит он такого внимания,—достаточно сказать, что скрипичным ключом в партиях тромбона пользоваться никогда не следует. Это не только нелепо, но и крайне неудобно для исполнителей. Об единственном-же случае, когда ключ *Sol* допустим—будет сказано ниже.

Итак, полный объём современного тенор-басового тромбона образуется чрезвычайно просто. Он составляется из семи натуральных звукояров, последовательно перемещаемых вниз движением кулисы. Другими словами, кулиса при каждом своём перемещении попросту *удлиняет* первоначальную длину трубки, увеличивая, таким образом, её первоначальную величину искусственным путём. Каждое такое перемещение носит название *позиции*, а исходное положение кулисы, когда инструмент издаёт *основной звукоряд*, оказывается его *первой позицией*. Шесть последующих перемещений кулисы, образуют, следовательно, шесть новых позиций, получающих счёт от второй до седьмой включительно. Наиболее трудными позициями, требующими наибольшего отдаления кулисы, будут две — шестая и седьмая. Как в нижней части звукояра, так, особенно, и в верхней они причиняют исполнителю много досадных хлопот, требуя крайне неудобного положения руки. Кроме того, значительной помехой в применении этих нижних по-

зиций является также *непривычность слуха* к восприятию всех высоких ступеней, расположенных в верхней части их звукояров. Что-же касается «низов», то самая нижняя ступень *fa* в шестой позиции, считающаяся вполне доступной нотой, должна быть признана *неудобной* только потому, что затрата труда со стороны тромбониста не оправдывает тех плодов, которые предоставляются и исполнителю и композитору этим чрезвычайно *посредственным* звуком. Он, в силу, значительного удаления кулисы, крайне неустойчив, неточен и некрасив. Этот звук лучше передавать третьему тромбону, снабжённому всегда *кварт-вентилем*. Ещё хуже обстоит дело с седьмой позицией. Её положение в руках тромбониста, не располагающего *кварт-вентилем*, оказывается ещё менее устойчивым и, если крайнюю ступень *ti* должно считать теперь вообще *отсутствующей*, то и звук *si*, расположенный квинтою выше, придётся признать самой неустойчивой и дурной нотой современного тромбона. Тем не менее, это не значит, что его *нельзя* пользоваться. Нет, звук *si* большой октавы может быть использован очень широко, но он окажется тем стройнее, тем лучше, чем больше будет у тромбониста времени его подготовить. В технических построениях, где часто не оказывается времени быть особенно точным, этот звук бывает весьма *посредственным* и крайне неприятным для исполнителя. В остальном — в звукояре тенор-басового тромбона нет ни одной сомнительной ступени.

1-ая позиция
Основной звукоряд
тромбона



2-ая позиция
Первое положение кулисы



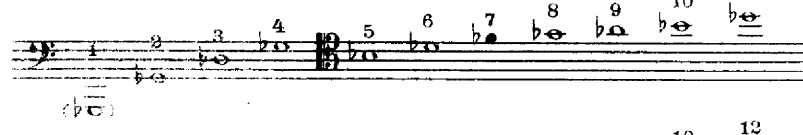
3-ая позиция
Второе положение кулисы
Основной тон мало употребляется



4-ая позиция
Третье положение кулисы
Основной тон почти не употребляется



5-ая позиция
Четвёртое положение кулисы
Основной тон неисполним



6-ая позиция
Пятое положение кулисы
Основной тон неисполним



7ая позиция
Шестое положение кулисы
Основной тон неисполним



Чтобы больше не возвращаться к вопросу о седьмой позиции, вот два образца в пояснение к сказанному. Верди в последней сцене оперы *Аида* даёт возможность первому тромбонисту подготовиться и воспроизвести звуки седьмой по-

зиции наилучшим образом. Напротив, в балете *Жар-Птица*, требуя на верхних ступенях той-же седьмой позиции *glissando*, автор ставит исполнителя в крайне затруднительное положение, отнюдь не считаясь с его возможностями.

Lo stesso movimento ♩ = 80



M. M. ♩ = 168
gliss.



VI pos. I. VII

Как стало уже, вероятно, ясно из всего предыдущего, в оркестре верхней ступенью тромбона считается двенадцатый гармонический призвук в первой позиции. Однако, в современных условиях, советские тромбонисты всячески стремятся расширить верхнюю границу объёма тромбона и пользуются уже самыми высокими ступенями натурального звукоряда — тринадцатым, четырнадцатым и шестнадцатым гармоническим призву-

ком. Этими крайними ступенями имеет смысл пользоваться только в двух первых позициях и быть-может третьей позицией только в отношении звука *sol* второй октавы. На этот раз в нотах должно довольствоваться более удобным для восприятия скрипичным ключём *Sol*, а не теноровым, требующим, как известно, непомерного количества добавочных линеек. Вот, как всё сказанное будет выглядеть в нотной записи.



в первой позиции



во второй позиции



в третьей позиции

В совершенно ином положении оказываются *педальные звуки*. Они являются *основными тонами* всех тех натуральных звукорядов, которые входят в состав семи позиций тромбона. Но в действительности, вполне безупречными можно признать *педальные звуки* только в двух первых позициях — *si* и *la* контроктавы. Звук *la* в третьей позиции очень труден для извлечения, а все остальные не только сомнительны, но и просто неисполнимы. Они требуют настолько значительных усилий со стороны исполнителя, что даже

тромбонист с очень развитым амбушюром и здоровыми лёгкими не всегда в состоянии их воспроизвести. В оркестре вполне свободно можно пользоваться «педальными звуками» только в пределах двух первых позиций, а с известной опаской — в третьей. При действии *кварт-вентиля* можно получить ещё четыре дополнительных ступени — *mi*, *ré*, *ré* и *do* большой октавы. Их берут в третьей, четвёртой, пятой и шестой позиции и, в отличие от основных «педальных звуков», называют *искусственными*.

Искусственные педальные звуки с *кварт-вентилем*



исполняются несколько ниже основных позиций

III IV V VI

Вот два образца в подтверждение сказанному. Один принадлежит Бэрлиозу, считается «знаменитым», но звучит не очень убедительно из-за трёх флейт, расположенных четырьмя октавами выше. Этот случай находится в *Реквиеме* и по замыслу автора должен породить совершенно необычное ощущение, чего он, кстати сказать,

не делает. Другой-же встречается в *Третьей симфонии* Глазунова в самой стремительной, лёгкой по звучанию, но труднейшей по исполнению средней части её. В этом изумительном «*Scherzo*» педаль тромбонов вместе с валторнами выполняет нежнейшую основу, на которой нанесён затейливый узор тематического изложения.

Q A tempo Tranquille

(Третья симфония - „Scherzo“)

Lent

Flûtes

Trombones
(ténors)

Ténors

CHOEUR

Basses

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Quorum hodi - e me - mo - ri - am fa - ci -

Quorum hodi - e me - mo - ri - am fa - ci -

poco f p

a 3

- mus.

- mus.

unis. pizz.

pizz.

Cb.
pizz.

Некоторые авторы не всегда точно пользуются определением «педальных звуков» и иной раз называют *педальными тонами* те ступени звукоряда, которые, как только что было сказано, являются «искусственными педальями». Чаще других ком-

позиторов этими тонами пользовался Густав Малер. Для их обозначения он вводил не совсем верное определение *Pedalton*, которое не раз встречается у него в *Песне о земле*, крохотные образцы откуда приведены ниже.

29 *Lourd*

Trombones

p *fp* *resc.* *f*

(Pedalton)

p *fp* *resc.* *f*

Lourd
Pedalton

Trombones

sf *sf* (VI. «Der Abschied»)

Впрочем, пора уже сделать существенную оговорку. Все советские тромбонисты последнего времени считают родоначальником *русской школы* игры на тромбоне Петра Волкова (1877—1933), оставившего глубочайший, хотя и *изуственный* след в этой области. Собственно, только он и ряд его ближайших учеников поднял «технику тромбона» до её современного состояния и именно ему игра на тромбоне обязана своим блеском и великолепием. Старожилы, повествуя о деятельности этого выдающегося музыканта, передают один любопытный «семейный случай», имевший место при свидании знаменитого тромбониста со своим стариком-отцом. Как известно, Наум Волков (?—?) был одним из самых выдающихся и прославленных валторнистов своего времени, принимавших самое деятельное участие в крепостных оркестрах. Говорят, что он владел натуральной валторной так, как никто ни до него, ни после него.

Когда молодой Волков, будучи уже солистом оркестра «императорских театров», приехал в деревню навестить своего отца, он, естественно, должен был показать ему своё искусство. Старый валторнист долго слушал вдохновенную игру сы-

на и в конечном итоге вынес ей крайне суровый приговор. Однако, юный Волков не был слишком огорчен столь строгим отзывом старика, учеником которого он всё-же был в самом начале своей «музыкальной жизни». Он догадывался, что новое время дало уже новые ростки и всё дело теперь заключалось лишь в развитии и совершенствовании достигнутого, и в этом отношении он успел внести свой ценный вклад.

Но возвращаясь к невольному прерванному изложению, должно заметить, что в современных условиях и в качестве особо выдающихся «виртуозных достижений» советские тромбонисты пользуются всей последовательностью педальных звуков вплоть до самого низкого *mi* контроктавы как в оттенке *mezzo-forte*, так даже и в *forte*. Тем не менее, в оркестре пользоваться столь глубокими «педальными звуками» очень опасно *без подготовки*, хотя при надлежащей возможности «приготовить» их композитор может уже на них рассчитывать. Для примера, вот три отрывка из *Концертов для тромбона* Евгения Рэйхе (1878—1945) и Владислава Блажевича (1881—1942).

Vif majestueux
Recit.

mf

(Рейхе - Второй концерт)

Plus animé
(mf)

и дальше

17 *Plus animé*
(mf)

(Блажевич - Седьмой концерт)

Техника современного тенор-басового тромбона имеет уже ряд особенностей, не имеющих непосредственного отношения к его применению в оркестре. Оркестратор может о них не знать, коль скоро они не меняют основных положений, высказанных выше. Тем не менее, в обиходе тромбонисты пользуются ими довольно широко, стремясь в какой-то степени облегчить слишком сложные или особенно неудачные последовательности звуков. Положение основных позиций даёт право тромбонисту воспроизвести ещё несколько «промежуточных» или половинных позиций. Их часто для сокращения называют *полупозициями* и пользуются ими в тех случаях, когда размах в движении кулисы оказывается затруднительным, неловким или малооправданным по отношению ко всему последующему, а быть-может и предыдущему построению. Вот на что может рассчитывать пишущий для тромбона, имея в виду «половинные позиции».

между II и I позицией

между III и II позицией

Звуки 3

I II III IV V VI VII
с кварт-вентилем в полупозициях
(чуть ниже своих натуральных позиций)

Что же касается тенор-басового тромбона, исполняющего в оркестре обязанности бас-тромбона и снабжённого, следовательно, *кварт-вентилем*, то всё построение его семи позиций остаётся вполне тождественным тому, о чём уже шла речь несколько раньше. Единственная особенность в построении позиций этого тромбона сведётся к действию «кварт-вентиля», дающего мгновенное перемещение основных позиций на чистую кварту вниз. Как было уже сказано, кварт-вентиль действует на звучность тромбона не очень хорошо. Это верно в отношении свежести и красоты звучания инструмента вообще, но верно так же и в отношении некоторого *ущемления* нового ряда перемещений. Прежде всего, *седьмую* позицию с кварт-вентилем придётся признать неисполнимой, а следовательно, и отсутствующей по той причине, что совокупность основ-

ной трубки и дополнительной в сумме оказывается недостаточной для получения столь низких ступеней. Что же касается всех остальных позиций, то они удаются вполне, но в силу изменившихся условий окажутся несколько *пониженными*. Другими словами, все первые шесть позиций, производимые с помощью кварт-вентиля, в действительности оказываются извлечёнными чуть ниже *основных* и именно поэтому их часто называют *половинными* позициями. Итак, наибольшее преимущество, предоставляемое «кварт-вентилем», сводится к получению *шести* лишних ступеней, из которых две — *fa* и *mi* большой октавы восполняют пробел двух самых низких *основных* позиций, а четыре других, — *ti*, *re*, *re* и *do* заполняют разрыв между *педальным* звуком и вторым обертоном. Таким образом, даже в современных условиях, указанный «третий мёртвой зоны»

не может быть выполнен целиком и современный «бас-тромбон» лишён всё-же одной самой низкой ступени звукоряда — безусловно неисполнимого *контра-si*. Само собою разумеется, ни один *педальный* звук при кварт-вентиле, — за исклю-

чением указанных уже «искусственных», — не может быть воспроизведён, но зато с лёгкостью осуществляется гамма *Si* мажор в отрезке от *si* малой октавы до *fa* второй со всеми трелями на этих ступенях.

ЗВУКИ, ВОЗМОЖНЫЕ ПРИ КВАРТ-ВЕНТИЛЕ

педальный звук

VII невозможно

VI звучит вполне удовлетворительно при несколько пониженных — и чем ниже, тем больше — позициях

V IV III II I V

Если же теперь соединить всё сказанное о позициях в нотной записи и в последовательности обратной приведённой ранее, то получится полная таблица, на основании которой будет ясна принадлежность каждой отдельной ступени той или иной позиции.

I II III IV V VI VII (звуки 12)
I II III IV V VI VII (звуки 10)
I II III IV V VI VII (звуки 9)
I II III IV V VI VII (звуки 8)
I II III IV V VI VII (звуки 6)
I II III IV V VI VII (звуки 5)
I II III IV V VI VII (звуки 4)
I II III IV V VI VII (звуки 3)
I II III IV V VI VII (звуки 2)

(звук *Si* (+) звучит посредственно, а звук *mi* (+) — неисполним)

Буквально то же самое можно выполнить и в отношении бас-тромбона, где в одной общей последовательности соединёнными окажутся не только семь основных позиций, но и шесть про-

изводных, образованных действием кварт-вентиля. В данном случае, — для большей наглядности, — даётся только тот ряд, который возникает при участии кварт-вентиля.

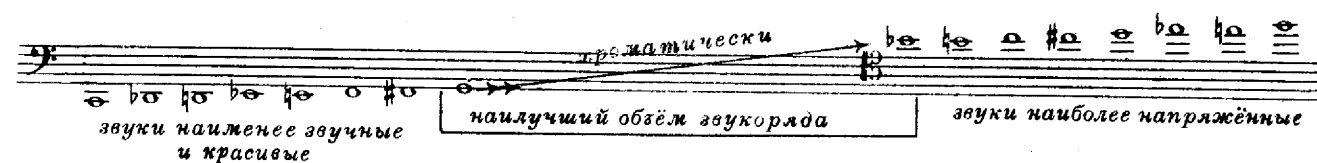
Последовательность шести позиций при действии кварт-вентиля

I II III IV V VI (звуки 10)
I II III IV V VI (звуки 9)
I II III IV V VI (звуки 8)
I II III IV V VI (звуки 6)
I II III IV V VI (звуки 5)
I II III IV V VI (звуки 4)
I II III IV V VI (звуки 3)
I II III IV V VI (звуки 2)

(звуки *Sol* и *Do* трудны для исполнения)

В заключение остаётся только заметить, что все звуки «верхнего регистра», расположенные в объёме самой высокой уменьшенной квинты *si-fa*, будут наиболее напряжёнными, тогда как ступени самого «низкого регистра», не считая *педальных звуков*, окажутся наименее звучными и красивыми. Этих ступеней семь и охватывают они расстояние увеличенной кварты — от *do*

до *fa* большой октавы. Наиболее же хорошо звучащим «регистром» тромбона, все ступени которого чрезвычайно красивы, сочны и выразительны, придётся признать объём в октаву и чистую ундециму, считая от большого *sol* до высокого *do*. Две последних ступени в приведённом отрезке звукоряда — *si* и *do* второй октавы, нередко оказываются слишком жёсткими и напряжёнными.



В указанном объёме безусловно хороших ступеней, можно всё-таки найти известные недостатки. Так, некоторые последовательности соседних ступеней особенно «на верхах», оказываются довольно затруднительными и не всегда безупречными в отношении чистоты строя. Напротив, отдельные обороты, образованные из ряда самых низких ступеней, грешат из-за недостатка дыхания некоторой неустойчивостью, изобличая, тем самым, явно быстрое утомление исполнителя. Однако, композитор может не обращать на это внимания. Это дело исполнителя, искусство которого должно быть всегда готовым исправить любые помехи.

Развивая высказанную мысль о трудностях в отдельных построениях, столь же уместным окажется и предостережение в отношении «педальных звуков». Ими никогда не следует пользоваться произвольно, без какой-либо подготовки. В качестве такой подготовки можно предложить только два выхода из положения. В одном случае, *педальному* звуку должны предшествовать паузы, чтобы исполнитель мог спокойно «поставить» требуемую ступень и воспроизвести её в нужную минуту в наилучшем состоянии. В другом, напротив, пауз может не оказаться, и тогда композитору придётся воспользоваться мудрым советом Бэрлиоза, в полном согласии с которым «педальный» звук должен быть взят октавным или квинтовым скачком. В этом последнем случае трудность в извлечении «педального» звука оказывается ничтожной, а качество его в смысле силы и полноты звучания — безупречным.

Переходя к техническим возможностям тенор-басового тромбона, прежде всего, должно сказать несколько слов о *штрихах*, которыми пользуются сейчас тромбонисты. При игре на тромбоне существенное значение имеет сила звука, и *трудность* в игре возникает тем скорее, чем глубже тромбон опускается вниз по ступеням звукоряда. Из этих соображений, для тромбониста имеет чуть-ли не первенствующее значение *оттенок* исполняемого отрывка, который в основном и определяет характер применяемого «штриха». В *piano* совокупность «штрихов», в данном случае воспринимаемых только как *способ* в извлечении звука, будет шире, разнообразнее, легче и подвижнее, тогда как в *forte* те-же приёмы в извлечении звука окажутся более грубыми, тяжёлыми и менее гибкими. Кроме того, сила звука и продолжительность дыхания на тромбоне всегда оказываются в теснейшей зависимости друг от друга и в

конечном итоге определяют действительные объёмы того или иного построения.

В данном случае нет большой необходимости отклоняться в область технических подробностей. Тромбонисты в способах извлечения звука углубились уже в значительные тонкости, причём для определения того или иного характера звука или его оттенка в смысле исполнения, они широко стали пользоваться «скрипичной терминологией», звучащей в применении к тромбону несколько неуклюже. Однако, не в словах дело. Важно качество исполнения и наиболее тонкое толкование авторского замысла, а вовсе не названия, которые в дальнейшем могут быть не один ещё раз заменены новыми. В данную минуту, в указанном направлении нет ещё единодушия, и, если одни исполнители предлагают одну терминологию, определяющую, по их мнению, существо вопроса, то другие относятся к подобным попыткам более, чем равнодушно. Ясно поэтому, что определение способа исполнения того или иного мелодического построения и его название далеко ещё не устоялось, что, собственно, и даёт право не вдаваться здесь в дальнейшие подробности. Важно только отметить наиболее существенные приёмы исполнения, которыми сейчас тромбонисты вынуждены пользоваться чрезвычайно широко.

Как известно, затрата дыхания на тромбоне огромна. Поэтому самым трудным и сложным «штрихом» для тромбона оказывается *legato*. Оно требует большого искусства, умения и выдержки. Особенно сложно *legato* в *forte*, когда запас дыхания исполнителя быстро исчерпывается. Поэтому, чаще всего приём *legato* встречается в *piano*, когда расход дыхания может быть подвергнут какому-то учёту с его стороны. В нотах *лиги* для определения *legato* редко ставятся опытными оркестраторами, прекрасно понимающими, что именно эта сторона дела должна быть определена самими исполнителями. Обычным указанием на исполнение *legato* служит знак *piano*, *pianissimo* или *mezzo-forte* в умеренном движении, или слово *legato*, выставленное вне присутствия лиг. Вот два особенно хорошо известных примера. Один встречается у Моцарта в «Сцене Командора» в *Дон-Жуане*, а другой — в *Шестой симфонии* Чайковского в том месте, где тромбоны остаются одни. Эти образцы давно уже признаны труднейшими, ибо никакая «техника» никогда не заставляет тромбонистов быть столь сосредоточенными, как хорошо выдержанное, сочное, певучее и выразительное *legato*.

Andante $\text{♩} = 80$ *Poco rallentando* *quasi Adagio*

Trombones et Tuba

Tam-Tam

(IV-е Finale)

Действительно лёгким, или вернее сказать — относительно лёгким, не только *legato*, но и любой подвижный мелодический оборот может стать только в том случае, когда он изложен в пределах одной и той-же позиции. В этом случае исполнитель свободно преодолевает предписанное, так-как не боится встретить на своём пути ни одного чуждого данному построению звука. Ясно, конечно, что продолжительность подобного рисунка будет обусловлена количеством дыхания, которое исполнитель будет в состоянии взять. Скорость отдельных нот, при только что указанных условиях, может быть равной беглости валторны, играющей в одних и тех-же отрезках звукоряда. Нужно-ли ещё раз напоминать, что объём «низкого регистра» должен быть в данном случае совершенно исключён? Надо думать, что о таких подробностях можно уже и не говорить. Здесь может только возникнуть вопрос, что, собственно, следует считать *низким регистром*? Дабы не впасть в преувеличение и не дать никакого повода к обвинениям, последней ступенью «среднего регистра» можно считать звук *do* в шестой позиции, ниже которого всё должно быть отнесено к «низкому регистру», а стало-быть к нотам трудным и решительно не пригодным для использования их в быстром движении.

Pas trop vite, majestueux $\text{♩} = 50$

Развивая затронутую здесь мысль дальше, можно заметить, что композиторы, даже очень опытные в осторожные, редко отдают себе отчёт в том, что действительно может быть исполнено *связно* и что *раздельно*. Для того, чтобы никогда не ошибаться они должны знать, что *связность исполнения* на тромбоне обусловли-

вается словом, самой естественной гранью в определении двух поименованных отрезков звукоряда — среднего и низкого — может быть принят звук *si* большой октавы, о котором было достаточно много сказано в своё время.

В построениях звучных и напряжённых тромбонисты дышат обычно на каждой отдельной ноте, и чаще всего пользуются *простым ударом языка*, дающим им больше всего уверенности и определённости в извлечении звука. В этом случае тромбонисты стремятся при всяком удобном поводе сократить частицу предписанной длительности ноты. Они делают это невольно, так-как быстро попадают в тиски утомления, с которым, как известно, иной раз бывает чрезвычайно трудно совладать. Дело дирижёра избрать такую скорость движения, чтобы предписанное автором, не превращаясь в «скачки с препятствиями», действительно оказалось-бы на должной художественной высоте. Чрезвычайно показательным образцом в этом роде, могло-бы послужить главное проведение темы «Марша пилигримов» из *Танхейзера*, исполняемое тремя тромбонами в унисон. Очень часто, для большей сдержанности исполнения автор отмечает каждую ноту маленьким *колпачком*, — знаком нарочитой выдержанности и ударяемости звука.

вается только *общностью позиции*, а видимость *legato* в смысле его более или менее выдержанного *sostenuto*, достигается лишь искусством исполнителя в умении пользоваться *кулисой*. Однако, в действительности, подлинное *legato* на тромбоне встречается в оркестре довольно редко, и чаще всего предписывается тромбонам в сочета-

нии с другими инструментами, которым такое *legato* не представляется ни слишком трудным, ни, тем более, не исполнимым. В подобных сочетаниях, да ещё в больших *tutti*, указанный изъян в технике тромбона оказывается незаметным, и порученная ему партия звучит вполне удовлет-

ворительно. В качестве образца, — вот начало «Свадебного марша» из третьего действия *Лёнгрина*. Это звучное проведение тромбонов поддержано валторнами и виолончелями и потому, назначенное автором *legato*, невыполнимое на тромбоне, здесь проходит незамеченным.

Vif et gai

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Ré

Trompettes en Ré

Trombones

Tuba

10 Violons

20 Violons

Autos

Violoncelles

This musical score for Trombones consists of three systems of staves. The first system has four staves, the second has three, and the third has two. The notation includes various rhythmic values, including triplets, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#).

Чтобы больше уже не возвращаться к вопросу о *legato*, своевременно напомнить ряд трудно изложенных проведений тромбона, встречающихся в произведениях классиков. В связи с только что сказанным можно назвать потрясающее *solo* тромбона в «Tuba mirum» Моцарта, трудно написанные тромбоны в Трети-

ей симфонии Шумана и, в особенности, тромбоны в *Missa solemnis* Бетховена, продолжительность игры которых должна доводить тромбонистов до крайнего утомления, главным образом потому, что в этом месте тромбоны сопутствуют голосам хора, удваивая каждую линию его нота в ноту.

Andante
SOLO

Trombone-Tenor (f) *p* *p*

Basse-Solo *f*

19 Violons
20 Violons *p*

Altos *p*

Violoncelles et Contrebasses *p*

Tu - ba mi - rum spargens so -

(*mf*)

num, tu - ba mi - rum spargens sonum

(Моцарт - Tuba mirum)

Majestueux

Trombones *pp* *f* *f*

(Шуман - Третья симфония)

Allegro ma non troppo e ben marcato

Trombones *ff* *f*

(Бетховен - *Missa solemnis*)

В противоположность «простому удару языком» — двойной удар встречается значительно реже, так как приводит к быстрому утомлению исполнителя. Чаще всего, «двойной удар» применяется на быстро-повторяющихся нотах ритмического узора. Он может быть использован как в *forte*, так и в *piano* и обычно звучит необычайно нарядно, придавая музыке большую стремительность, страстность и даже горячность. Он очень хорош в таких сочинениях, где ритмическая канва имеет чуть-ли не решающее значение и особенно уместен в маршах, шествиях и различных

сочинениях танцевальной формы. Легко понять, что однородность ритмических оборотов не вносит больших затруднений, вызываемых обычно только частотой повторения. Язык исполнителя-тромбониста подвержен в значительно большей степени утомлению, чем язык валторниста или трубача. Вероятно, только из этих соображений тромбонисты избегают пользоваться приёмом *frullato*, который по существу своему столь же ему свойственен, как и вообще всем «амбушюрным» инструментам. Хороший пример на двойной удар встречается в *Испанском каприччо*.

♩ = 69

Trombones et Tuba

Tambour Militaire

Cymbales

1^{re} Violons

ff féroce

2^{de} Violons

ff féroce

p Timb. Vc. Cb.

Другой пример встречается в оркестровой сюите болгарского композитора Веселина Стоянова (Stojanow, 1902 —) — *Бай Ганьо*, названной так по имени народного героя-балагура, забавным приключениям которого посвящено обширное литературное повествование. В приводимом ниже отрывке, тромбоны воспроиз-

водят ритмико-мелодический оборот валторн и, вынужденные быть достаточно подвижными, могут с одинаковым успехом воспользоваться как простым, так и двойным ударом языка. Только в первом случае тромбоны будут звучать громче и тяжеловеснее, а во втором — легче, но проворнее.

Modéré

Petite Flûte et Flûtes

Hautbois, Clarinette en Sib et Clar. basse en Sib

Contre-Basson et Bassons

Cors en Fa

Trombones et Tuba

1^{re} et 2^{de} Violons

Altos, Violoncelles et Contrebasses

pizz.

pizz.

a3

a4

rustique (champêtre)

rustique (champêtre)

a3

Несмотря на некоторые трудности в использовании технических построений, новейшая музыка не очень считается с природными свойствами тромбона. Классики никогда бы не решились написать то, что в какой-бы то ни было мере напоминало «виртуозность». И если сравнительно ещё не так давно было принято пользоваться в

партии тромбона крупными или выдержанными нотами, то уже Бэрлиоз и его современники не боялись излагать партию тромбона в более мелких длительностях. Одним из наиболее показательных случаев в таком роде могло бы послужить проведение темы в тромбонах в «Венгерском марше» из *Осуждения Фауста*.



Оперные композиторы середины XIX столетия, привыкшие смотреть на свой оркестр с иной точки зрения, чем это принято сейчас, редко удерживали себя от соблазна поддержать партию басов тромбонами. Они не боялись в таком случае поставить тромбониста пред лицом непосильной задачи, которую он мог бы с успехом разрешить только на инструменте с вентилями. Приводимые ниже образцы, даже и при современном чрезвы-

чайно высоком уровне техники тромбона, должны быть признаны исключительно сложными и опасными.

Один отрывок заимствован из «Бури» в увертюре к *Вильхельму Тэллу* Россини, а другой встречается в хоре первого действия *Гугенотов* — «Les beaux jours de la jeunesse», и принадлежит перу чрезвычайно осторожного в оркестровке Майербэра.



Как было уже отмечено раньше, дыхание на тромбоне занимает отнюдь не последнее место. Оно должно привлекать внимание композитора, если он хочет, чтобы его партии были бы удобными и исполнимыми без особых усилий со стороны исполнителя. Из сказанного ранее также видно, что в *forte* и *fortissimo* расход дыхания возрастает в несоизмеримой пропорции, и только в *piano* и *pianissimo* тромбонист может чувствовать себя более уверенным, если в его партии не предусмотрено *legato*, обычно вызывающее быстрое и вполне понятное утомление. Напротив, в выдержанной гармонии, где смена звуков происходит с относительно медлительностью и постепенно более благоприятных условиях. Ясно, что в

данном случае речь может идти только о *pianissimo* или *piano*, которое в выдержанной гармонии трёх тромбонов и тубы звучит превосходно. При таких условиях тромбон может выдерживать одну и ту же ноту до семи-восьми тактов в умеренном движении, не испытывая при этом обычного утомления. При последовательной смене гармоний желательно ограничиваться тремя-четырьмя тактами с тем, чтобы не расходовать силы тромбониста раньше времени, и удерживать силу звука на одном и том же уровне. Если последнее обстоятельство не имеет существенного значения для композитора и он склонен даже обрести полное затухание звука, то долго выдержанная гармония обычно к концу шестого такта слабеет и постепенно исчезает. Звук угасает в

медленной и плавной последовательности и в *pianissimo* производит очаровательное впечатление, которое можно было бы сравнить только с затухающим *diminuendo* валторн или струнных. При выдержанной гармонии в *forte* и в умеренном движении, автор должен предоставить полную свободу исполнителю, который дышит уже по собственному усмотрению. В крайнем случае и при полной необходимости удержать возможно большую связность, он может объединить *лигой* два такта, но никак не больше. Малейшее отступление от указанных границ, мгновенно приведёт к снижению силы звука, причём композитор не сможет даже выразить своё неудовольствие исполнителю, который ничуть не будет повинен в небрежности или, на худой конец, — в досадной оплошности самого автора. В подтверждение всему сказанному можно было бы привести целый ряд примеров, заимствованных из произведений как русских, так и зарубежных классиков. Их не трудно найти в любом крупном произведении и потому достаточно сослаться на оперно-драматические сочинения Римского-Корсакова, Вагнера и Чайковского в особенности, дабы исчерпать этот вопрос вполне. Там, начинающий оркестратор найдёт множество превосходных образцов, способных всесторонне удовлетворить его любознательность.

Из особых технических приёмов следует упомянуть, прежде всего, о *трели*. Как правило, трели не очень свойственны тромбону, хотя и удаются ему вполне. Ими пользуются чрезвычайно редко и только в качестве исключения. Кулиса в образовании трели не участвует и с её содействием ни одна трель невозможна. Следовательно, все исполнимые трели образуются только губами и располагаются на расстоянии *целого тона* друг от друга. Теоретически их можно было бы получить между соседними гармоническими звуками — седьмым и восьмым, восьмым и девятым и девятым и десятым. Однако, на самом деле, вполне доступными оказываются только те *семь* трелей, — по одной на каждой позиции, — которые образуются сочетанием восьмого и девятого натурального призвуча. Ни одна другая трель неисполнима. Кварт-вентиль, не принимающий участия в образовании трели, может все указанные трели переместить на чистую кварту вниз совершенно механически. Если же трель *воспроизводится именно действием* кварт-вентиля, то возникает добавочный ряд из восьми трелей, расположенный в верхнем отрезке звукоряда и образующий последовательность *Sib*-мажорной гаммы, где только одна трель *sol-la* при действующем кварт-вентиле выполняется губами.



Что же касается *полутоновых трелей*, то их применение указывает прежде всего на присутствие вентильного тромбона, бывшего одно время в широком употреблении среди француз-

ских и итальянских композиторов. Нечто подобное встречается, между прочим, у Верди в *Messa da Requiem*, где иной раз встречаются невыполнимые на простом тромбоне трели.



Второй технический приём «особого назначения» известен под именем *glissando*. Как известно, *glissando* осуществляется простым скольже-

нием кулисы подобно тому, как палец скрипача скользит по струне, перебирая все встречающиеся на его пути ступени звукоряда. На тромбоне

glissando возможно только в пределах одного и того-же гармонического призвука и в объёме интервала уменьшенной квинты. Поэтому, все отступления в сторону увеличения от указанного объёма *glissando*, иной раз встречающиеся в оркестровых произведениях новейших композиторов, должно признать *ошибочными* и безусловно неисполнимыми. Именно в такое заблуждение впал однажды Дебюсси, когда потребовал *glissando* тромбонов в *Иберии*, предписав им невыполнимый объём чистой октавы. Столь-же ошибочно в своём *Четвёртом концерте* изложил *glissando* и Рахма-

нинов, потребовав его в объёме чистой кварты от искусственного звука. Но совершенно невероятное по своей протяжённости *glissando* — от *sol* большой октавы до *fa* # первой, встречается у Кнудогэ Ризагэра в увертюре *Erasmus Montanus*. К сожалению, автор не даёт технического объяснения своему нововведению, — здесь, несомненно, нет ошибки в начертании нот, — и остаётся не совсем ясным — как же оно осуществляется в действительности.

Вот эти любопытные образцы, которым, разумеется, никак не следует подражать.

1er Mouvt $\text{♩} = 176$

3 Trombones *f* *ff* *acc* („Iberia“)

Presto *glissando* *ff*

Trombones et Tuba *glissando* *ff* („Четвёртый концерт“)

Poco ritenuto $\text{♩} = 152$ *gliss.* *ff* *mf* („Erasmus Montanus“)

В действительности, каждое *glissando* состоит своей верхней исходной точкой одну из девяти только из семи хроматических полутонов, имея приводимых ниже ступеней.

1 На десятом гармоническом призвуке

2 На девятом гармоническом призвуке

3 На восьмом гармоническом призвуке

4 На седьмом гармоническом призвуке

5 На шестом гармоническом призвуке

6 На пятом гармоническом призвуке

7 На четвёртом гармоническом призвуке

8 На третьем гармоническом призвуке

9 На втором гармоническом призвуке

Участие кварт-вентиля, как правило, вредно отзывается не только на качестве звучания, но и на действительном объёме *glissando*. Тем не менее, в оркестре могут иметь применение все отсутствующие в основной последовательности пере-

мещения. Седьмая ступень, везде отмеченная крестиком, неисполнима, а два *glissando* — от верхнего и среднего *fa* являются ущемлённым воспроизведением соответствующих основных *glissandi* на шестом и третьем обертоне.

1 *Re* # на VII позиции неисполнимо

2 *Do* # на VII позиции неисполнимо

3 *Si* на VII позиции неисполнимо

4 *La* на VII позиции неисполнимо

5 *Fa* # на VII позиции неисполнимо

6 *Re* # на VII позиции неисполнимо

7 *Si* на VII позиции неисполнимо

8 *Fa* # на VII позиции неисполнимо

9 *Si* на VII позиции неисполнимо

Как было уже замечено, исполнение *glissando* не представляет никаких технических трудностей. Оно возможно и в *piano*, и в *forte*, и вверх и вниз, и, наконец, в любом движении и любой части интервала в пределах действительно возможного объёма данного *glissando*, но оно звучит тем безобиднее, чем скорее происходит скольжение кулисы, и, наоборот, — тем уродливее вызываемое им впечатление, чем это скольжение медленнее. Но о чём безусловно следует предостеречь, так это об использовании *glissando* от самых низких ступеней звукоряда. В данном случае оно действительно очень трудно, но не невоз-

можно, если судить по тому, что именно такой образец встречается у Прокофьева в *Семеро их*. Точнее, в *glissando fa-si*, звук *si* большой октавы звучит более, чем посредственно, а в *glissando* второго отрывка сомнительной представляется последовательность ступеней, начинающаяся с *sol* первой октавы и *glissando*, начинающееся со звука *do* # или *re* # первой октавы. В первом случае звук *sol* # (*fa* #) может быть получен только в *полупозиции* — между третьей и второй основной, а звук *do* # (*re* #) вообще неисполним, так как попадает на отсутствующую при действии кварт-вентиля седьмую позицию.

30 *Vif soutenu, feroce*

и далее с большим техническим извращением —

Как «звуковой приём» — *glissando* было известно ещё во времена Хайдна, который воспользовался им во *Временах года*, желая подражать лаю своры собак. Только в те времена *glissando* не использовалось на свой полный объём, не называлось *glissando* и, что самое главное, — этим приёмом не злоупотребляли ещё так, как это делали в новейшее время, доводя его часто до отвратительного звукоподражания.

Композиторы конца XIX и самого начала XX столетия пользовались *glissando* тромбонов очень редко и то только в тех случаях, когда преследовали какую-нибудь особую художественную цель. Именно так поступил Василенко в *Полёте ведьм*, когда пожелал довести ночной шабаш до крайней точки своего напряжения. Музыка, не дававшая никакого сколько-нибудь оправданного повода, не допускала *glissando*. В этом случае им никогда не пользовались, справедливо полагая его средством «особого назначения». Известная сомнительность его художественной ценности удерживала композиторов от использования *glissando* в оркестре. Во всяком случае, ни романтики, ни нео-романтики, ни, тем более, Вагнер или Чайковский, никогда не применяли *glissando* тромбонов в своём оркестре. Этим композиторам ни разу не представлялось случая применить *glissando* в оркестре и они всегда воздерживались от всяких спорных или сомнительных в своей художественной ценности оркестровых звучностей.

Именно к последнему роду оркестровых *звучно-красок* и следует отнести *glissando* тромбонов в том виде, в каком оно было применено большинством современных молодых композиторов, слишком часто забывающих о подлинном такте и чувстве «элементарной» художественной меры.

Подлинный расцвет *glissando* — этого наихудшего приёма в технике тромбона, — начался лишь с развитием *jazz-band'a*, где применён, так называемый *jazz-тромбон* с особой сурдиной, сильно смягчающей звучность тромбона и делающей его похожим на сочетание суровой виолончели с английским рожком.

Напротив, будучи использовано сплошь, оно оказывалось скорее способным «заcharовать» свою выразительностью слух, чем вызвать неприятные ощущения или впечатления. В оркестрах *jazz'a* тромбон занимает положение *мелодического голоса*, очень скромного и проникновенного, и отнюдь не склонного к крайне резкой и мощной звучности, столь характерной при определении его оркестровых возможностей в учении об оркестре. Однако, было-бы большой несправедливостью умалять значение тромбона в современной музыке. Нужно только пожалеть, что ряд удачных изобретений и *нововведений* новейшего времени до сих пор не только не привился в симфоническом оркестре, но и встретил даже довольно сильное, хотя и в меру искус-

ственное, противодействие. Тем не менее, молодым композиторам следует очень осторожно подходить ко всем видам «необычайных звучностей» и в первую очередь к *glissando* тромбонов, как редкому приёму, способному превратиться в малопривлекательную оркестровую краску скорее, чем какое-либо иное неожиданное и отнюдь не менее острое нововведение.

Итак, *glissando* в современном оркестре есть краска исключительная. Ею нужно пользоваться

с большою осмотрительностью и, пожалуй, только Шостаковичу удалось воспользоваться *glissando* тромбонов вполне удачно и, допуская очевидное злоупотребление, достигнуть поразительных успехов. Его *glissando* звучит забавно и не производит впечатления грубого уродства, столь свойственного этому приёму вообще. Вот один такой пример, приводимый здесь только в качестве *технического образца*, которому, тем не менее, безусловно не следует подражать.

Modéré mais pas trop

Ничуть не менее «забавное» ощущение вызывает *glissando* тромбонов в руках Арама Хачатуряна. У него оно звучит, правда, довольно грубо и с явной нарочитостью, хотя и не производит отталкивающего впечатления. Именно это *glissando* тромбонов, — речь идёт о «Курдской пляске»

из балета *Гаянэ*, переименованной в «Танец с саблями», — содержит в себе больше саркастической насмешки, чем безобидной шутки.

В данном случае приводится только первое проведение, заканчивающееся указанным *glissando* тромбонов.

Vite, promptement ♩ = 184

Petite Flûte
Grandes Flûtes

Hautbois et
Clarinettes en Si b

Cor Anglais

Clar. basse en Si b

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Si b

Trombones

Timbales

Xylophone

Tambour Militaire

Harpe

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

avec sourdine 1º SOLO

2º SOLO

sf *gliss.*

gliss.

Подобно трубам и корнетам, тромбон так же пользуется своей собственной сурдиной. Она представляет собою конусообразную грушу довольно внушительных размеров и с несколько выпуклыми боковыми стенками, которые, при соприкосновении с раструбом инструмента, плотно прилегают к его краям, сильно препятствуя свободному прохождению воздуха. Но если сурдина на трубах и пистонах совершенно не влияла на самый звукоряд, то сурдина на тромбоне чуть-чуть повышает звук. Однако, об этом композитор не должен беспокоиться. Исполнитель лёгким вытягиванием кулисы быстро подстраивает инструмент, восстанавливая тем самым безупречную точность строя.

Современная сурдина на тромбоне имеет уже некоторые особенности. Было время, когда сурдина для тромбона вытачивалась из лёгких пород дерева. Эта сурдина была довольно громоздка, неудобна в обращении и действовала она довольно слабо. Её участие не очень резко изменяло окраску звука, но зато сильно уменьшало объём действия. Так, в самом низу звукоряда она начинала влиять только с *sol* большой октавы, тогда как вверху её влияние вообще оказывалось ничтожным. Как и нало было думать, от деревянной сурдины скоро отказались и заменили её более лёгкой и удобной из *papier maché*. Однако, такая сурдина оказалась слишком слабой и звук тромбона только немного заглушался, почти не меняя своей окраски. В *piano* эта сурдина действовала очень хорошо, придавая тромбону ту слепжанность, к которой мог только стремиться композитор, желая использовать тромбон и *tbv* в качестве выдержанной гармонии, большой нежности и мягкости. Именно так воспользовался сурдиной для тромбонов Римский-Корсаков в том месте оперы *Сказка о царе Салтане*, где из тумана вырисовываются очертания фантастического города Леленга.

Наконец, в самое последнее время, — уже в начале XX века, — сурдину для тромбона стали делать цельно-металлической и в качестве материала применили алюминий, — очень лёгкий и, применительно к сурдине, — удобный в обращении. Алюминиевая сурдина оказалась на должной технической высоте. Она не только стала действовать на весь звукоряд тромбона от самой низкой его ступени до самой высокой, но и резко изменила окраску звука. Правда, она не исказила его настолько сильно, как это происходит на трубе, но она придала звучанию тромбона ту угрожающую суровость, блёклость и мрачность, о которой можно было только мечтать. И даже при таких положительных качествах в окраске звука, достигнутых алюминиевой сурдиной, музыканты отнеслись к ней если и не с полным пренебрежением, то во всяком случае с большим равнодушием. Столь же невнимательны к ней и сами исполнители, всячески уклоняющиеся от её применения.

Но если автор твёрдо убеждён в правоте своего художественного замысла и безусловно верит в красоту звучания тромбонов с сурдиной, то он решительно настаивает на её применении и добивается её присутствия. Надо, конечно, знать, как нечто подобное трудно осуществить в оркестре. В данном случае действует отнюдь не упрямство тромбонистов, а страх за качество самой сурдины, обычно нарушающей точный строй тромбона и требующей от исполнителей значительных усилий для его восстановления. Но если удаётся преодолеть эту неприятность, то звучность тромбона значительно выигрывает в своей окраске. Её мрачная глуховатость и некоторая сдавленность может сослужить хорошую службу, особенно в тех музыкальных положениях, где требуется известная суровость или трагичность.

В партитуре участие сурдины должно сопровождаться словами — *avec sourdines* или *con sordini*, если автор является сторонником итальянских обозначений. Русские композиторы прошлого, не говоря уже о советских авторах, пользовались сурдиной для семейства тромбонов очень скупо, но на Западе она была использована с большей пользой для дела, что не трудно усмотреть из её применения в *Саломе* и *Электре* Рихарда Штрауса. Впрочем, некоторые композиторы пользуются сурдиной вполне свободно, уверенные, что она всегда окажется в нужную минуту в руках исполнителя, что, к сожалению, не всегда бывает так в действительности.

В современных эстрадных оркестрах принята алюминиевая сурдина несколько иного очертания, подобно той, которая действует и на трубе. Эта сурдина имеет острые края, а в середине сквозную впадину, в виде сужающегося внутрь конуса. Она очень смягчает звучность тромбона, придавая ему певучесть английского рожка. Иной раз тромбонисты заслоняют отверстие рукой, чем достигают ещё большей нежности в звучании, а иной раз — и подобия сурдины *woi-woi*.

Что же касается времени, в течение которого тромбонист может вложить сурдину или изъять её, то на такое действие ему необходимо обычно столько же мгновений, сколько того требует водворение сурдины на виолончели или альте. Впрочем, пользование сурдиной не должно вносить в действия тромбониста никакой суеты. Всё может происходить последовательно и спокойно, если композитор предоставит исполнителю два-три такта в умеренном движении, дабы он мог приладить сурдину, как то требуется техническими условиями её применения.

Чтобы в дальнейшем не возвращаться к сурдине, своевременно заметить, что новейшие образцы её не заняли в симфоническом оркестре сколько-нибудь прочного положения. Что же касается обыкновенной «алюминиевой» сурдины, то применительно к тромбону, её очень удачно использовал Василенко в одном из своих балетов.

220
Energique, furieux

Instrument List:

- Petite Flûte et 2 Grandes Flûtes
- Hautbois
- Cor Anglais
- Clarinettes en Si b
- 2 Bassons et Centre-Basson
- Cors en Fa
- Trompettes en Si b
- Trombones et Tuba
- Timbales
- Cymbales
- Grosse Caisse
- Tam-tam
- Harpes
- 10 Violons
- 20 Violons
- Altos
- Violoncelles et Contrebasses

Key Musical Elements:

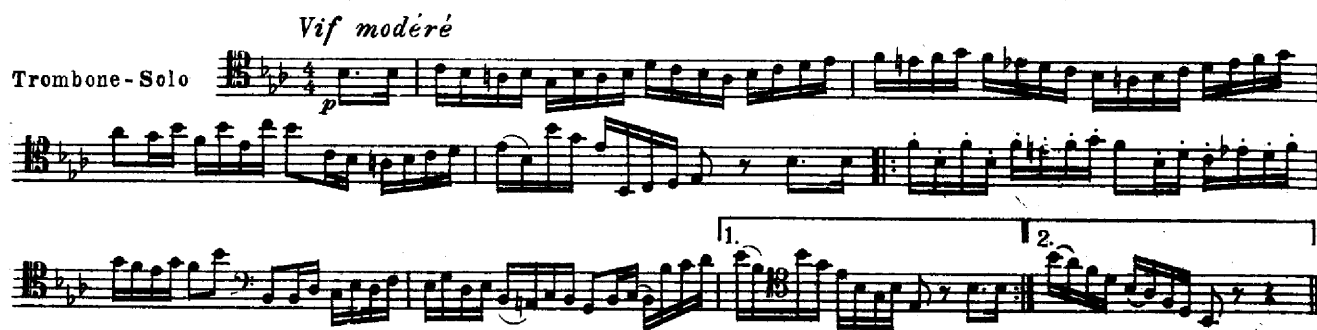
- Measures 220-221:** The score shows a transition from measure 220 to 221. Measure 220 starts with a forte (*ff*) dynamic and a *ten.* (tension) marking. Measure 221 begins with a *gliss. a2* (glissando to second octave) and a *ff* dynamic.
- Articulation:** Many notes are marked with accents (*>*) and some with *stacc.* (staccato).
- Dynamic Markings:** *ff* (fortissimo) is used frequently, along with *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).
- Tempo/Character:** The tempo is indicated as *Energique, furieux* (Energetic, furious).

This page of musical notation is divided into two systems. The first system contains three staves: a top staff with a complex, rapid melodic line in treble clef; a middle staff with a sustained, low-frequency accompaniment in bass clef; and a bottom staff with a melodic line in bass clef. The second system also contains three staves: a top staff with a melodic line in treble clef; a middle staff with a sustained, low-frequency accompaniment in bass clef; and a bottom staff with a melodic line in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The overall style is that of a classical piano score.

[illegible]

Деятельность тромбона в оркестре достаточно многообразна, хотя и подвержена некоторым условиям. В основном, тромбон — не виртуозный инструмент в прямом значении слова. Он не

очень любит технические построения большой сложности, поскольку они противоречат его природным наклонностям. Более того, тромбон чувствует себя довольно одиноко, когда ему приходится действовать в *solo*, и, напротив, он обретает удивительную уверенность, когда всё «трио тромбонов», объединяясь в одно целое, выступает вполне обособленно. Именно этим удивительным свойством тромбона можно объяснить его относительно скромное использование в качестве солиста в оркестре симфонистов. Этим обстоятельством, очевидно, определяется и его деятельность в камерной музыке, где тромбон в качестве участника какого-нибудь квинтета или октета почти не встречается. Если, иной раз, композиторы и писали для тромбона применительно к требованиям камерной музыки, то такие случаи известны все наперечёт и их количество почти не увеличилось за всё последнее столетие. В несколько ином положении оказывается тромбон в качестве «концертного инструмента». Принимал ли участие тромбон в симфонических концертах на правах солиста-концертанта — сказать трудно. Тромбон, несомненно, привлекает к себе пристальное



В оркестре деятельность тромбона протекает, однако, несколько иначе. О применении трёх тромбонов великими полифонистами было уже в своё время сказано. Здесь можно только напомнить, что они удваивали у них три нижних голоса смешанного хора. Только начиная с Глюка три тромбона становятся необходимой принадлежностью драматической инструментовки и, в полном смысле слова, — её отличительной чертой. Как известно, классическая симфония не приняла их не потому, что боялась явной «перегрузки звучности», но прибегая к ним только для особых случаев, она всё ещё переживала несомненное влияние прошлого, не решаясь пользоваться тромбонами в оркестре столь скромного состава. Напротив, оперно-драматический оркестр использовал могучую звучность тромбонов чрезвычайно широко. И если в самом начале, так сказать, — на заре зарождения «музыкальной драмы», тромбонны прибегались для музыки трагической и для чрезвычайных музыкально-художественных положений, то с развитием «большой оперы» времён Спонтини и Майербэра, тромбонны стали служить

внимание музыкантов, но он всё ещё не решается показываться пред лицом большого собрания. Чаще всего, такая деятельность тромбона скрыта за стенами учебных заведений, где служит средством воспитания молодых тромбонистов. Именно для этой чисто-педагогической цели композиторы создали ряд достойных внимания сочинений, причём авторами бывали по преимуществу сами тромбонисты или вообще «духовики». Среди тромбонистов очень хорошо известны сочинения Роберта Штарка (Stark, 1847—1922), Владислава Блажевича в особенности и многих других, ставшие чуть-ли не «классическими» образцами в объёме музыки для тромбона. Из этого рода сочинений можно было бы кое-что показать «чисто-виртуозного», но многое известно уже из сказанного выше, а многое имеет большее значение для самих тромбонистов. Тем не менее, здесь стоит привести крохотную выписку из *Концертного этюда* Павла Кротова (1886—1930), представляющую собою образец поразительной технической подвижности тромбона, о которой большинство музыкантов даже и не догадывается.

менее узким целям и стали использоваться для усиления блеска хоров, ансамблей и оркестра вообще. В руках итальянцев, руководимых «школой Россини», тромбонны превратились в инструмент, использовавшийся без всякой меры и часто с признаками дурного вкуса. В этот период деятельности тромбона в оркестре, всё объединение их потеряло не только своё значение, но и в известной мере утратило всю свою поэтичность и силу воздействия, которой они наделены столь щедро от природы.

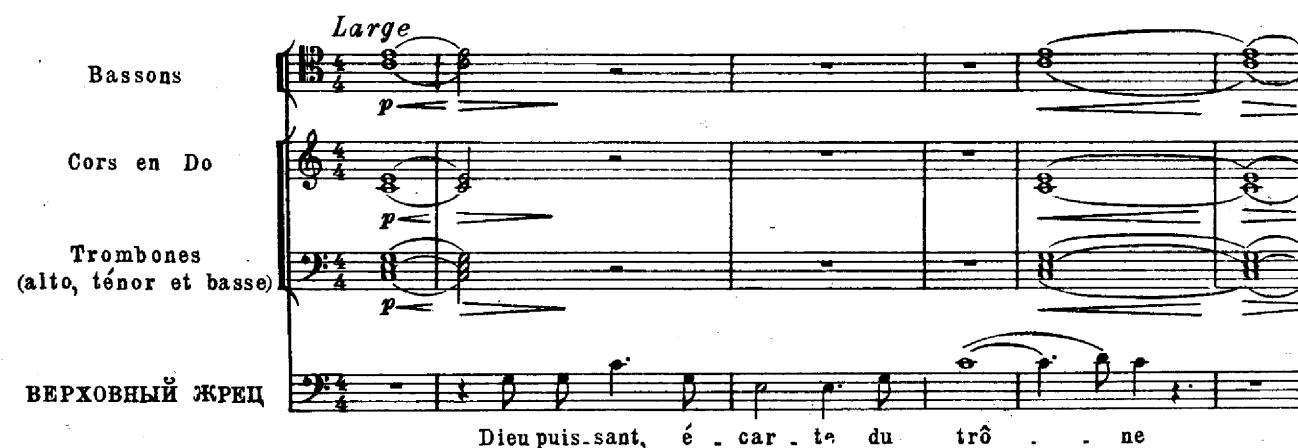
Постепенное расширение оркестровых обязанностей тромбона, привело, как уже известно из предыдущего, к изменению в составе этого объединения. Обычай пользоваться тремя разными тромбонами — альтовым, теноровым и басовым, был заменён в силу многих причин тремя однородными тенор-басовыми тромбонами, из которых третий отличается только присутствием «квартевентили». Начало этого отхода от «старых традиций» и установление «нового порядка» определяется обычно 1830 годом, когда теноровый тромбон получил преобладающее значение в ор-

кестре. Правда, композиторы ещё очень долго придерживались «классических образцов»; но это обстоятельством отнюдь не меняло соотношения в трио тромбонов, коль-с скоро в оркестре уже не играли ни на альтовых тромбонах, ни, тем более, на басовых, чрезвычайно утомительных и трудных для игры. Франсуа-Огюст Геварт считает, что эта «достойная сожаления» перемена, приведшая к «злополучному преобразованию» в семействе тромбонов, искупается в какой-то мере вентиляемыми инструментами, заменившими, с одной стороны, старинный цинк-*cornetto*, а с другой — высокий «альтовый» тромбон. Время, однако, показало, что сожаления Геварта были неосновательными и он, в качестве явно-выраженного «консерватора» и приверженца старины, проглядел, — и, кстати сказать, не один раз, — преимущества усовершенствований, осуществлявшихся у него на глазах.

Но так или иначе, «трио тромбонов» является могучей оркестровой силой, способной потрясти художественное чувство слушателя до самой его глубины. Ощущения, вызываемые звучанием тромбонов, очень многообразны. То они производят впечатление величественности смешанного с ужасом. То они внушают сознанию слушателя «идею могущества», чуждого обычным средствам человеческой воли. Эта «идея могущества», в зависимости от обстоятельств, может окрашиваться в самые противоречивые тона. То слышатся звучания как-бы «благотельные», то, напротив, «роковые», но по звучанию всегда грозные, неумолимые и угрожающие. Даже в тех случаях, когда тромбонны использованы в самых мягких и нежных оттенках, они сохраняют в себе что-то сверхъестественное и, прямо сказать, — «магическое». Суровость не покидает их, и даже в самых скромных музыкальных положениях они готовы разразиться гневной вспышкой, скрытой в самых недрах этого удивительного оркестрового голоса. Наконец, звучность «трио тромбонов» таит в себе нечто величественное и, в зависимости от силы звука и области звукоряда, в которой оно использовано, тромбонны склонны подчеркнуть

вызываемое ими ощущение с большей остротой и силой. Если речь идёт о передаче тромбонами какого-нибудь сурового напева, то его звучание склонно превратиться в душу раздирающие стёны. Если же они возвещают нечто возвышенное и благородное, то легко приближаются к гимну, способному своим блеском и великолепием затмить всё окружающее. Если они скрывают в своей звучности что-то неизбежное, роковое и непредотвратимое, то их звучание обычно вызывает ощущение чего-то гнетущего и давящего, что чаще всего остаётся неуловимым. Наконец, если они участвуют в какой-нибудь музыкальной картине, связанной с представлением о каком-либо «драматическом конфликте», то тромбонны выполняют свои обязанности не только «с сердцем», страстью и увлечением, но и всегда с приподнятостью, несколько преувеличенной и подчеркнутой. Настоящая область деятельности тромбона — музыка драматическая, трагическая, взволнованная, возбуждённая и страстная в самом возвышенном, благородном значении этого понятия.

Классические авторы «драматической музыки» от Монтеверди до Глинки и Чайковского включительно, воспринимали звучность тромбонов в том смысле «трагичности», какую её понимали древние греки. В их представлении «трагедия» заключала в себе борьбу человеческого существа со слепыми и беспощадными силами природы, управляющими всем видимым миром. Другими словами, следуя определению Аристотеля («*Ἀριστοτέλης*, 384—322 до новой эры), произведение искусства призвано пробуждать в слушателе чувства страха и жалости. Именно такой точке зрения тромбонны отвечали вполне. В пояснение сказанному — два примера. Один, заимствованный из *Альцесты* Глюка, даёт повод убедиться в могучей силе воздействия выдержанных гармоний, порученных тромбонам совместно с фаготами и валторнами, а другой, взятый из его же *Ифигении в Тавриде*, представляет тромбонны, отождествлённые с ужасающим обликом Эвменид, преследующих по пятам несчастного Ореста, дабы вызвать в слушателе все ужасы, связанные с отцеубийством.



De la mort le glaive ef. fray - ant —

Grave et marque

Hautbois et Clarinettes
Bassons
Trombones (alto, ténor et basse)
1^e et 2^e Violons
Altos, Violoncelles et Contrebasses

ff, *mf*, *cresc.*, *unif.*

В сочетании с деревянными духовыми инструментами и смычковыми, тромбоны в *pianissimo* приобретают умиротворённый оттенок, готовый

вызвать ощущение полной оторванности от земных страстей. Именно так воспользовался тромбонами Моцарт в *Волшебной флейте*.

Avec aisance (Adagio)

Cors de Basset

Bassons

Trombones
1^o, ténor et basse)

3АРАСТРО

Altos

Violoncelles

0 I - sis und O -
O, es, И - су - да

si - ris, schenket der Weis - heit Geist dem neu - en Paar!
и O - су - пус, по - шли - те ра - зум свет - лый им!

Деятельность тромбонов, призванных передать в звуках нечто необычное, особенно широко была представлена композиторами фантастических и романтических опер. Не стремясь исчерпать всё, достаточно только упомянуть лучшее, что есть в этом роде. Это—оперы Вебэра *Вол-*

шебный стрелок и Майербэра—Робэрт-Дьявол. В них можно найти не один случай красноречиво подтверждающий только что сказанное.

Но совершенно поразительная по красоте звучность тромбона, преисполненная какой-то обречённости, встречается у Чайковского в *Пиковой*

даме. Этот композитор пользовался тромбонами так, как никто. Он умел угадывать в их звучании такие краски, которые, будучи преисполненными глубочайшей «художественной правды», вызвали ощущение какой-то небывалой, совсем новой оркестровой «звуковой стихии», способной

поразить слушателя в самое сердце. И если принять во внимание удивительную сдержанность в использовании Чайковским тромбонов, то только тогда станет вполне ясной вся сила музыкального воздействия их, которой он владел с таким непревзойдённым совершенством.

Andante mosso ♩ = 84

1

Petite et Grandes Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en La

Trombones et Tuba

Timbales

12 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(a3)

ff

a2

ff

a2

Timbales

f

This image shows a page of musical notation, likely for a piano piece. The notation is arranged in two systems, each with five staves. The first system includes a treble staff and four lower staves (likely for piano and other instruments). The second system includes a treble staff and four lower staves. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks like 'a2' and 'f cresc.'. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation is written in a style typical of early 20th-century musical manuscripts.

This image shows a page of musical notation, likely for a piano score. The notation is arranged in systems of staves. The first system consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second, third, and fourth staves have a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The second system also consists of five staves, with similar notation and dynamic markings. The third system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The fourth system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The fifth system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The sixth system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The seventh system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The eighth system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The ninth system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo). The tenth system consists of four staves, with the first three having a treble clef and the fourth having a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) are present. There are also articulation marks, including 'a2' (accents) and 'ff' (fortissimo).

Однако, деятельность тромбона отнюдь не исчерпывается сказанным. Эктор Бэрлиоз в своей

Траурно-Триумфальной симфонии особенно широко воспользовался ерощёнными качествами тром-

бона, применённого им как в полном составе, так и в *solo*. В последнем случае, *solo*, посвящённое тромбону, оказывается в высшей степени проникновенным и, в виде речитатива, звучит как «надгробное слово», произнесённое при перенесении жертв Революции 1848 года. Вот этот отрывок.

Andante poco lento e sostenuto ♩ = 72

1^{re} et 2^e Cors en Mi b

3^e et 4^e Cors en Fa

5^e et 6^e Cors en Ré

Bassons

Trombone-Solo

Десятью годами раньше, в опере *Чума во Флоренции*, Алэви поручил тромбону-сопрано в *Mi* наиболее высоко изложенное и самое драматически насыщенное *solo*, которое ещё и по сей день

считается в числе труднейших. Сейчас это произведение совершенно забыто, но, тем не менее, познакомиться с обычаем пользоваться им в прошлом — имеет некоторый смысл.

Vif modéré (Allegro Moderato)

Clarinettes en Sib

(*mf*) *SOLO* *pp*

Trombone Soprano à Pistons en Mi b

(*mf expressif*)

(Guido s'aperçoit que la pierre qui ferme les caveaux est levée descend dans le tombeau, s'agenouille auprès du lit de parade où est Ginerva)

1^{re} et 2^e Violons

Altos

à défaut de Trombone à Pistons

Violoncelle-Solo

(*mf expressif*)

Contrebasses

pp

Clar. en Sib

pp

Bassons

pp

Vc. *TUTTI*

(*mf*)

В более позднее время, уже во второй половине XIX века, обязанности тромбона ещё больше возросли. Чрезвычайное внимание уделял тромбонам, усиленным ещё присутствием контрабасового тромбона, Рихард Вагнер. Исчерпать все лучшие образы, разбросанные в изобилии в его партитурах, не представляется, конечно, возможным. Поэтому, вполне достаточно напомнить о тромбонах, принимающих участие в большом рассказе Тель-

рамунда во втором действии *Лёэнгрина*. Вагнер применяет три тромбона, которыми удваивает быстро-повторяющиеся ноты альтов и виолончелей, создавая тем самым впечатление большой мощности, власти и даже могущественности. Взмолнованные триолы тромбонов сопровождают дерзкие слова Тельрамунда, обращённые к присутствующим — «Что значит этот лебедь белый, который тянул ладью его?»

Wer ist er, der ans Land geschwommen, ge-
 Что значит э-тот ле-бедь бе-лый, ко-

er. Mi b
 en Mi b
 2^o en Mi b
 en Mi
 zo-gen von ei-nem wil-den Schwan?
 то-рый тлянул ла-дью е-го?
 Wem sol-che
 Как вид-но

[illegible]

О тромбонах в *Патетической симфонии* Чайковского было уже много раз сказано по различным поводам. Чтобы напомнить эту потрясающую звучность ещё раз,— вот один из этих случаев, своевременно не попавших в данное изложение. Он находится в конце первой части и представляет собою самую напряжённую, самую траги-

ческую по звучанию точку «репризы». Именно здесь тромбоны производят особенно сильное впечатление — непрерывно ниспадающая линия восходящих ходов-возгласов несёт в себе нечто зловещее и угрожающее, и это необычное ощущение усиливается ещё больше нисходящим движением мелодического контрапункта в струнных.

Vif (Allegro vivo) ♩ = 144

a3

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

ff

Cors en Fa

a2

19-20

(a2)

Trompettes en Sib

f *ff*

Trombones et Tuba

ff bien marqué

f *ff* bien marqué

Timbales

ff

1^o Violons

ff largement, fortement possible

2^o Violons

ff largement, fortement possible

div. *v*

Altos

ff largement, fortement possible

unis.

Violoncelles

ff largement, fortement possible

Contrebasses

ff

R

Чрезвычайно любопытно использованы мрачные созвучия тромбонов в *Евгении Онегине* в «Сцене поединка». Их сдержанная мощь, гото-

вая прорваться злобой и гневом, как нельзя лучше характеризует чувства Ленского и Онегина. Они затаили свои личные переживания глубоко в

душе и, склонные броситься друг другу в объятия, решаются всё-же высказать свои истинные намерения и встать «к барьеру». Тромбоны всё

время как-бы напоминают им о невозможности проявить хотя-бы малейшую долю малодушия и словно толкают их к роковой развязке.

L'istesso tempo ♩ = 108 *pp*

Тромбоны

Тимбалы

ЛЕНСКИЙ

ны - не злоб - но, вра - гам на - след - ствен - ным по - доб - но,
hass - er - fül - let die einst' gen Freunde ge - gen - ü - ber

ОНЕГИН

ны - не злоб - но, вра - гам на - след - ствен - ным по -
hass - er - fül - let die einst' - gen Freunde ge - gen -

Виолончели и
Контрабасы

pizz.
pp

мы друг для дру - га в ти - ши - не го - то - вим ги - бель хлад - но - кров - но,
ist's denn der kal - te Tod al - lein der un - sern Durst nach Ba - che stil - let,

- доб - но, мы друг для дру - га в ти - ши - не го - то - вим ги - бель хлад - но -
ü - ber ist's denn der kal - te Tod al - lein der un - sern Durst nach Ba - che

Нередко тромбоны принимают участие и в музыке не столь трагической, хотя в достаточной мере грозной и суровой. Поразительный об-

разец в этом роде встречается у Римского-Корсакова в *Садко*, в «Песне Варяжского гостя». Мрачные, тесные и низко расположенные созвучия

тромбонов мгновенно переносят сознание слушателя к скалистым берегам Северных морей и живо напоминают суровую картину, рисуемую Варяж-

ским гостем, когда «о скалы грозные дробятся с рёвом волны, и с белой пеною кружась бегут назад».

Lent, mais pas trop ♩ = 84

Cors en Fa

en Sib

Trompettes

en Fa

Trombones et Tuba

Timbales

ВАРЯЖСКИЙ ГОСТЬ

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

3^e et 4^e Cors

ска-лы гроз-ны-е дро-бят-ся с ре-вом вол-ны, И с бе-лой пе-но-ю кру-тятся бе-гут на-зад.

Очень грозно звучат «свирепые» октавы тромбонов в *Аиде* в той сцене, где жрецы тщетно пытаются вырвать у Радамеса признание в невольном совершенной им измене.

В партитуре это проведение повторяется трижды и потому именно здесь достаточно привести только его первое изложение. Оно даст ясное понятие о существе данного приёма.

Sans lenteur, animé ♩ = 84

(из подземелья) **M**

4 Trompettes en Do

4 Trombones

РАМФИС

Ra-da - mès! Ra-da - mès! Ra-da - mès!
Pa-da - mès! Pa-da - mès! Pa-da - mès!

sans mesure

Tu ri - ve - las - ti del - la pat - ria i se - gre - ti al - lo stra - nie - - ro — Di -
Ты по-сме-л от-кры-тай-ну тво-ей от-чуж-ды чу-же-зем - - цам, — От-

Grosse Caisse (из подземелья) **SOLO**

au mouvement

- scol - pa - ti! Е - gli ta - ce ...
- вет нам дай! Он без-мол - вен!

ХОР ЖРЕЦОВ (в подземельи)

Di - scol - pa - ti!
От - вет нам дай!

Соединённые вместе, все три тромбона могли бы прозвучать очень настойчиво и резко. Но Римский-Корсаков в своей *Воскресной увертюре* предпочёл использовать только один тромбон,

звучность которого, вполне свободная от сковывающих его действия соседей, звучит достаточно внушительно, и в изложении сосредоточенно-сурового напева создаёт именно такое впечатление.

M *Majestueux* ♩ = 76

Récit. **SOLO**

2^e Trombone

à pleine voix

6 Violoncelles (divisi a 3)

colla parte

2 Contrebasses

dim. colla parte
Violon Solo
p bien chanté
un peu retenu
un peu retenu
N Timbales
p

Полной противоположностью только что приведённому образцу, звучат объединённые тромбоны у Эмманюэля Шабрие (Chabrier, 1841—1894) в его хорошо известной рапсодии *Эспанья*. Здесь, три тромбона в унисон, окружённые тончайшим узором арф и альтов *divisi*, выступают в качестве как-бы глашатаев на народном празднике где-нибудь в Наварре или Гренаде. Они звучат, правда, не очень строго, но производят, несомненно, приятное впечатление при исполнении рапсодии в каком-нибудь смешанном симфоническом концерте.

Этот отрывок очень хорошо известен и потому именно здесь,—чтобы не загружать изложения,—приводить его не имеет смысла.

Однако справедливость требует признать, что далеко не всегда объединение двух или трёх

тромбонов в одном мелодическом узоре производит именно «грозное впечатление». Такое сочетание,—если оно не преследует каких-либо особых целей,—вещь довольно обычная, и композиторы широко пользуются им для более решительного подчёркивания того или иного мелодического построения.

Но совершенно необычно и удивительно красиво звучит *перекличка* тромбонов и труб, объединённых общностью музыкальной мысли и поддерживаемых жёстким, бурлящим *trémolo* струнных, напряжённость которого возрастает ещё больше от присутствия в одном двухголосном созвучии кларнетов и фаготов.

Именно такой случай встречается у Римского-Корсакова во второй части его симфонической сюиты *Шехеразада*.

Mouvement exacte (Allegro molto $\text{♩} = 144$)
Clarinettes en La
Bassons
Trompettes en Sib
Trombones
1er Violons
2e Violons
mf
a2 sans sourdines
SOLI a3
frésolu et marqué
f
f
frésolu et marqué

Особенно мрачно, необычно и зловеще звучат тромбоны у Бизэ в тех местах оперы *Кармэн*, где их звучность призвана вызвать в сознании слушателя ощущение «предчувствия смерти». В этом смысле наибольшей силой воздействия отличаются два отрывка — самый конец, предшеству-

ющего «Терцету», речитатива и «сцена гадания». В обоих случаях тромбоны использованы в низком отрезке своего звукоряда и, что особенно примечательно, — в тесном расположении, придающим звучанию их исключительную суровость и напряжённость.

Vif modéré 426 10

Bassons

Trombones

КАРМЭН

Récit.

Tu me tue-rai-s peut-ê-tre?
Мне смертью у-гро-жа-ешь?

Violoncelles

Clarinettes en Si b

Cors en Fa

Quel re-gard... tu ne ré-ponds rien...
Что за взгляд... что-ж ты замол-чал?...

Que m'impor-te après tout
Я ум-ру под но-жом,

10 et 20 Violons

Altos

Contrebasses

452

Bassons

Trompettes en Si b

Trombones

КАРМЭН

(мешает карты)

смерть и кровь! — О — пять! —

10 et 20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Au 1er Mouvt 112

Timbales

о — пять! — о — пять мне смерть!

SOLO

SOLO

ff arco

pp

Как ни странно, но наиболее распространённым и твёрдо установившимся мнением о тромбонах сложилось представление о них, как о звучности грозной, необузданной и угрожающей.

Тем не менее, случается и, надо отдать справедливость — не так часто, — когда тромбонам, обычно с тубой, а иной раз с поддержкой фаготов, валторн и труб или без них, — поручается вся линия сопровождения в нежнейшем *pianissimo*, а объединению струнных и деревянных духовых — вся линия мелодического узора. Такое противопоставление оркестровой звучности, на первый взгляд как-будто и не очень вяжущееся, в действительности звучит великолепно.

Вот, для примера, два таких образца. Оба они принадлежат перу русских музыкантов и встречаются — один у Чайковского в *Итальянском каприччо*, а другой в медленной части чрезвычайно редко исполнявшейся и уже почти забытой *Симфонии* Ипполитова-Иванова.

Кстати, любопытно заметить, что Чайковский оставил сопровождение медных без всякой поддержки ударных инструментов, тогда как Ипполитов-Иванов для большей чёткости ритмических долей присоединяет к тромбонам тарелки и большой барабан. Поскольку оба случая слишком обширны и трудно привести их полностью, — достаточно поместить их первые такты, чтобы стало вполне ясным существо этого приёма.

Andante un poco rubato $\text{♩} = 132$

Бассоны

Корн в Фа

Тромбеты в Ми

Тромбоны и Туба

1-й и 2-й Виолончели

Альты

Виолончеллы

39 *Larghetto*

1-й Флейта

1-я Кларинет в Ля

Тромбоны и Туба

Тимпалы

Кимвалы

Большой барабан

1-й Виолончели

2-й Виолончели

Альты

Виолончеллы

Контрабасы

Просветлённая звучность тромбонов, под непосредственным воздействием флейт, встречается у Римского-Корсакова в *Сказании о граде Китеже*. В этом случае тромбоны звучат очень отдалёнными, спокойными и умиротворёнными. Кажется-бы, эти грозные инструменты не в силах обуздать себя, но Моцарт однажды дал повод ду-

мать иначе, когда присоединил к ним бассет-хорны, фаготы и струнные басы, а Римский-Корсаков пошёл ещё дальше и в сочетании с флейтами достиг необычайного впечатления. Впрочем, эта удивительная партитура преисполнена потрясающих художественных откровений — глубоко вдохновенных и исключительно красивых.

Majestueux *Plus animé* 160 $\text{♩} = 92$

Flûtes *p*

Flûte Alto en Fa *p*

Trombones *pp* *dim.*

Timbales *pp* *dim.*

КН. ЮРИЙ (отроку) Отрок

Altos *div.* *pp*

Violoncelles *div.* *pp*

Contrebasses *pp*

Но было бы большим заблуждением думать, что тромбону не доступна шутивая, иной раз саркастически-насмешливая сторона музыки.

В симфонических произведениях, не говоря уже об оперно-балетных, можно найти немало случаев подобного истолкования тромбонов.

Так, Зольтан Кóдай, обратившись к объединению трёх тромбонов-*solo*, пожелал в нарочито-шутливой музыке передать откровенную «фантасмагорию» Хари Яноша, которому мерещится «баталлия» с Наполеоном, победа над ним и его пленение. Вот этот занятный случай,

Alla Marcia $\text{♩} = 108$

Trombones *p*

Cymbales *SOLO*

Grosse Caisse *p*

и дальше *Un peu moins vite*

8^o Trombone *f* *gliss.* *poco a poco cresc.*

Tuba *f* *gliss.* *poco a poco cresc.*

Tambour Militaire *p* *3* *poco a poco cresc.*

Cymbales *p* *poco a poco cresc.*

Grosse Caisse *p* *poco a poco cresc.*

Pesant, lourd

Tamb. Basque *f*

Само собой разумеется, количество превосходных образцов может быть расширено дальнейшим их перечислением, но есть ли смысл так загружать повествование и без того уже ставшее непомерно длинным и утомительным? Пожалуй, на этом можно и закончить показ возможностей тромбона в современном оперно-симфоническом оркестре. Но чтобы не заслужить упрека в отношении внимания, проявляемого к тромбону мно-

гими советскими композиторами, полезно напомнить об одном весьма удачном его применении в качестве инструмента-*solo* в киргизском балете Михаила Раухвергера (1901—) «Чолпон, что в переводе на русский язык значит «Утренняя звезда». В данном случае, *solo* тромбона — технически не очень сложное — применено с большой долей художественного вкуса и потому есть все основания показать его полностью.

4 *Pochissimo meno mosso*

Clarinettes en La

Bassons

Trombones *1^{re} SOLO*

Violons

Altos

Violoncelles *pizz.*

Contrebasses *pizz.*

Cors en Fa *1^{re} 3^{re} 2^o*

ВАЛТОРНОВЫЕ ТУБЫ

(по-фр. *Tubas Wagnériens, Tubas Ténors et Basses*, по-ит. *Tube Wagneriane, Tube tenori e basse*, по-нем. *Wagner-Tuben, Waldhorn-Tuben, Tenor-Tuben und Bass-Tuben*, по-анг. *Tenor and Bass Tubas*)

Мысль переделать обыкновенную тубу с целью получения в *Кольце Нибелунга* звучности, должествующей выступать в тех местах, где воспроизводятся обстоятельства величайшей приподнятости и красочности, принадлежит Рихарду Вагнеру. Эта удачная попытка имела в виду приблизить тубу к такому роду инструментов, которые по своей «стихийности» были-бы близки к тому, что может быть достигнуто при содействии тубы, но и без свойственной ей грубости и неуклюжести. Из этих соображений он заказал «квартет» из четырёх туб—двух теноровых в *Sib* и двух басовых в *Fa*, хотя способ их нотирования у Вагнера признан теперь не только неправильным, но и изобличающим самого автора в неверном понимании сущности этих инструментов.

Мензура у валторновых туб в первой своей части вполне соответствует валторне, тогда как во второй—совпадает с тенорхорном. Трубка в целом имеет коническое сечение, а самый инструмент—овальные очертания, принятые для всех низких представителей семейства флюгельхорнов. Мундштук ничем не отличается от валторнового, а число вентиля, предназначенных для левой руки, равно четырём. Франсуа-Огюст Геварт считает, что Вагнер, «изобретая квартет туб, руководствовался идеей, породившей семейство саксотромб», то-есть стремлением «обогащить ансамбль медных инструментов звучностью родственной валторне, но более сильной и более способной сливаться с блестящим хором труб и тромбонов». Надо думать, что это заключение Геварта, правильное по существу, грешит только в одном—Вагнер, несомненно, не имел в виду саксотромб, изобретённых Адольфом Саксом и не получивших не только никакого применения в оркестре,

но и не добившихся даже должного признания среди наиболее передовой части музыкантов. Французские учёные и в том числе Геварт из чисто «патриотических побуждений» старались искусственно раздуть значение этих ненужных и явно неудавшихся инструментов и всячески умалять значение вагнеровского нововведения.

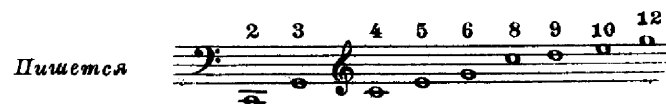
Расположение вентиляльного устройства с левой стороны и воронкообразный мундштук,—известно, что флюгельхорны пользуются чашеобразным мундштуком,—свидетельствует, что этот новый инструмент был создан для валторнистов, и что он должен быть пригоден для всех, свойственных валторне, тонкостей игры. Об этом же достаточно ясно говорит и точное предписание самого Вагнера, требовавшего чтобы на всех четырёх инструментах играли только валторнисты. Кроме того, мензура тенорхорна и четыре вентиля, ясно указывают на желание получить самые низкие ступени звукоряда. На современных «вагнеровских тубах» все четыре вентиля настроены обычным способом—на тон, полутон, малую терцию и чистую кварту, тогда как ещё не так давно думали, что четвёртый вентиль *теноровой тубы* настроен на два тона, а третий и четвёртый *басовой тубы*—на два и два с половиной тона. Спорить против такого утверждения, конечно, не приходится, коль-скоро оно действительно могло иметь место, но затем было оставлено, как не очень удобное.

Все свои инструменты Вагнер пишет двояко, что не только создаёт значительную путаницу при их прочтении, но и явно указывает на неустойчивость взглядов самого композитора. Следуя его указаниям, *теноровые тубы в Sib*, написанные в ключах *Sol* и *Fa*, звучат большой секундой ниже—

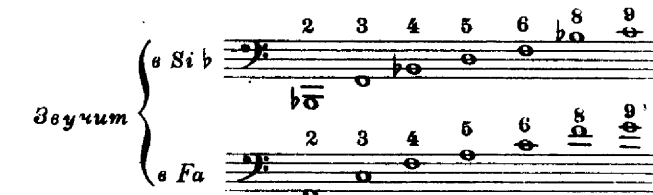
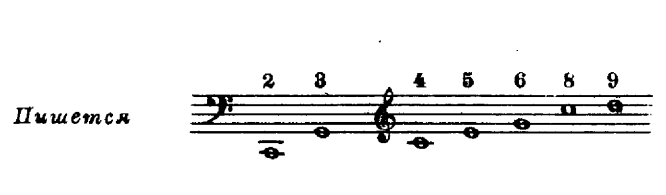
Думается

Звучит

Эти-же теноровые тубы, неправильно помеченные в строе *Mib*, звучат большой секстой ниже, если изложены в ключе *Sol*, и читаются малой терцией выше, если записаны в ключе *Fa*. Дру-



Что-же касается басовых туб, то правильным строем должно признать *басовые тубы в Fa* и неправильным — в *Sib*. Вагнер пишет их подобно соответствующим валторнам в *Fa* и *Sib* низком. Следовательно, в ключе *Sol* ноты читаются боль-



Приведённый способ нотной записи создаёт значительные затруднения при чтении валторновых туб у Вагнера, что, кстати сказать, решительно ничем не вызвано и не оправдано. По этому поводу сам Вагнер, в примечании к оркестровой партитуре *Валкирии*, говорит, что как «в этой партитуре, так и в последующих, теноровые тубы нотированы в *Mib*, а басовые в *Sib*, потому что автор счёл такой способ нотирования более удобным, особенно для чтения. Тем не менее, при переписке голосов следует сохранить тональности, соответствующие характеру инструмента — строй *Sib* для теноровых туб и *Fa* — для басовых». Расписываясь в собственном заблуждении, Вагнер даёт вполне справедливый повод Геварту весьма ехидно заметить — «признаюсь, мне совершенно непонятно, почему одно из этих предложений предпочитается, для облегчения, другому, и я не могу отрешиться от мысли, что немецкие музы-

канты на самом деле играют партии туб на *Alt-hörner* в *Mib* и на *Euphonion* в *Sib*, то-есть на альтовых и басовых саксхорнах.

В настоящее время твёрдо установлен крон *Sib* для теноровых туб и крон *Fa* для басовых. И в том и другом случае ноты пишутся только в ключе *Sol* с последующим транспонированием на большую секунду вниз теноровых туб в *Sib*, и на чистую квинту вниз басовых туб в *Fa*. Действительный объём валторновых или «вагнеровских» туб простирается у теноровых туб от *si b* большой октавы до *fa* второй, а у басовых туб — от *fa* большой до *sol* первой, не считая установленных перемещений при действии вентиля. Их участие даст, следовательно, увеличение звукояда *внизу* на уменьшенную квинту, до *mi b* большой октавы для теноровой тубы в *Sib* и до *si b* контр-октавы для басовой тубы в *Fa*. Вот, как сказанное будет выглядеть в нотах.



Курт Закс первоначально держался общепринятого объёма валторновых туб, но затем неожиданно изменил своё мнение и указал новый, совершенно невероятный объём этих инструментов, уклоняясь при этом от каких-бы то ни было разъяснений. Он полагает, очевидно, возможным извлечение *основного тона* натуральной гаммы, что

в действительности оказывается совершенно неосуществимым. Когда-же ему однажды задали вопрос — возможно-ли это, то он ответил, что «не помнит, как это было на самом деле, хотя кажется ему играли именно эти звуки»... Пусть будет так. Но приводя свои объёмы валторновых туб, он вместе с тем высказывает мысль, что вагнеров-

ская нотация неправильна, хотя всё-таки воздерживается от прямого определения точной орфографии и по сути дела оставляет этот вопрос от-

крытым. Вот действительный объём валторновых туб по Курту Заксу, приводимый им в книге *Die modernen Musikinstrumente*.



Здесь-же попутно любопытно заметить, что в своей последней работе *The History of Musical Instruments*, изданной в Нью-Йорке в 1940 году, Курт Закс не только не отказался от этого «фантастического» объёма валторновых туб, но даже увеличил верхнюю границу теноровой тубы на малую терцию вверх и довёл её до *fa* второй октавы в действительном звучании.

Более поздние, а потому и более точные данные о «вагнеровских» тубах дают авторы труда *Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild* — Эмиль Тейхэрт (Teichert, 1858—1928) и Эрхард-

Вальтер Хаупт (Haupt, 18??—19??). Они полагают *правильным* только единообразное письмо с последующим транспонированием вниз — для теноровых туб в *Sib* на большую секунду и для басовых туб в *Fa* на чистую квинту. Вагнеровское письмо — октавой ниже в басовом ключе — они считают ошибочным, так-же впрочем, как и строй *Mib* для теноровой тубы и строй *Sib* — для басовой. По поводу этих разновидностей валторновой тубы они вообще воздерживаются от всяких высказываний. Очевидно, они полагают их не существующими в оркестре.



Как было уже замечено, играют на теноровых и басовых тубах при помощи валторновых мунштучков, способствующих большей округлости и мягкости звука. Три или четыре вентиля, — четвёртый в этом случае может быть настроен различно либо на два с половиной тона, либо даже на три, — дают полную последовательность семи или одиннадцати перемещений основного звукояда, считая и исходное положение его. Квартет четырёх валторновых туб, — двух теноровых в *Sib* и двух басовых в *Fa*, — обладает превосходной звучностью, занимающей промежуточную ступень между валторнами и обыкновенной тубой. Он звучит очень напряжённо, мощно и сурово в *forte* и сосредоточенно-выразительно, несколько угрюмо и жёстко в *piano*. Сочетание с тубой, называемой Вагнером *контрабасовой*, даёт очень богатое красками звучание, которое отнюдь не теряет в прелести и от сочетания с прочими представителями медного объединения — тромбонами, трубами и даже валторнами.

К сожалению, предприятие Рихарда Вагнера не встретило должного признания и нашло значительно меньше подражателей, чем можно было

ожидать. Роскошная звучность валторновых туб заслуживала-бы большего внимания со стороны композиторов, искавших не раз новых и действительно свежих звучностей. Надо думать, что причина этого обстоятельства скрыта в том, что валторновые тубы, будучи использованы отдельно, много теряют в блеске и красоте звучания. Применённые-же в виде «квартета», они предоставляют в распоряжение композитора богатейшие средства музыкальной выразительности, но одновременно ставят его в чрезвычайно затруднительное положение. Автор должен либо совершенно отказываться от участия валторн на более или менее продолжительный промежуток времени, либо его оркестр должен располагать *восемью* исполнителями, из которых первые четверо были-бы связаны с валторнами, а вторые — всё время чередовались-бы, играя то на валторнах, то на тубах. Именно таким образом поступил Вагнер, имея в своём распоряжении восемь валторн, что в современных условиях оказывается и не очень удобным, да и не очень желанным, так-как при всех условиях перегружает оркестр «плотной» звучностью или одного, или другого объединения.

В подтверждение сказанному — несколько наиболее выразительных образцов из *Кольца Нибелунга*.

Вагнер очень любил оставлять валторновые тубы «на-виду» и для этой цели пользовался самыми разнообразными их сочетаниями. В одном

случае, заимствованном из *Золота Райна*, он заставляет звучать октаву, образованную теноровыми и басовыми тубами и поддержанную грозным гудением там-тама, однородным, непрерывно повторяющимся узором виолончелей и размеренными «вздохами дерева».

Un peu plus large

Cor Anglais

Timbales

ВОТАН

Nicht eh'r, bis alles ge-zählt.
Сна - ча - ла всё за - чис - ли.

Altos

Violoncelles

Clarinettes en Si \flat

Bassons

Tubas Ténors en Si \flat

Tubas Basses en Fa

Tam-Tam

pp avec les baguettes de Timbales

(Нибелунги, нагруженные драгоценностями клада, поднимаются из расщелины)

Contrebasses

pizz.

toujours pp

АЛЬБЭРИХ

O schändliche Schmach!
O, стыд и по - во - рт!

В другом, — заимствованном из *Валкирии*, он двух басовых в Si \flat с «контрабасовой» тубой в Do, объединяет «квартет» двух теноровых туб в Mi \flat и каждое их вступление разъединяет стремитель-

ными «тиратами» струнных. Такое «соотношение сил» звучит не только красиво и очень убедительно, но и всегда взволнованно, выразительно и крайне напряжённо.

Majestueux

2 Tubas Ténors
en Mi \flat

2 Tubas Basses
en Si \flat

Tuba Contrebasse
en Do

Violons

Altos

Violoncelles

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Vc. et Cb. unis.

В третьем отрывке представлен один из наиболее любимых Вагнером способов применения валторновых туб. Как известно, он нередко противопоставляет объединение туб семейству тромбонов, достигая, таким образом, большой художественной остроты. Это «звуковое противоположе-

ние» проистекает, несомненно, по причине резкой разницы в звучании валторновых труб — немного глухих и мрачных, и тромбонов — жёстких, но сочных и скованно-ясных *piano*.

Вот один такой случай, заимствованный из *Золота Райна*.

Près pondéré et en retenant le mouvement en mesure

2 Tubas Ténors
en Sib

2 Tubas Basses
en Fa

Tuba Contrebasse

FASOLT

Violoncelles et
Contrebasses

Dort steht's, was wir
Vois - le, c'est noire,

3 Trombones

Trombone Contrebasse

stemnten,
oeu - vre,

schimmernd hell bescheint's der Tag:
clair et beau il brille au jour:

zieh' nun ein;
en-tres-y;

Наконец, Вагнер поддерживает «квартет валторновых труб» контрабасовым тромбоном и тубой и, излагая их четырёхголосно, достигает потрясающей по своей выразительности звучности. Именно таким сочетанием голосов он воспользовался для воплощения в звуках «Мотива Валгаллы». Этот совершенно тождественный музыкаль-

ный отрывок, изложенный только в разных кронах для туб, встречается у него и в *Зигфриде* и в *Золоте Райна*.

Дабы дать ясное представление о вагнеровской записи, оба эти отрывка приводятся ниже в полной партитуре так, как они изложены у самого автора в обоих случаях.

Tranquille

Trompettes en Mi♭
 3 Trombones
 Trombone Contrebasse
 Ténors en Mi♭
 Tubas
 Basses en Si♭
 Tuba Contrebasse

Mouvement tranquille

Trompettes en Mi b

Trombones

Tubas Ténors en Si b

Tubas Basses en Fa

Trombone Contrebasse

Tuba Contrebasse

Harpes

Violoncelles

Contrebasses

Wotan und Fricka schlafend

Тем не менее, сложность применения этих инструментов часто не являлась помехой. Так, некоторые композиторы, известные в качестве последователей Вагнера, далеко не раз пользовались валторновыми тубами. Особенно удачно применил их Антон Брукнер в ряде своих симфоний, но наиболее известным образом является случай, встречающийся в его *Седьмой симфонии*.

Agité mais pas trop pressé

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Timbales

M

Ténors en Si b

Tubas Basses en Fa

(«Finale»)

Très joyeux et lent ♩ = 63
en dehors

Tubas Ténors en Si b

Tubas Basses en Fa

Tuba Contrebasse

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(«Adagio»)

Менее известен пример из *Трагической симфонии* Феликса-Бэрнхарда Дрэеке (Draeseke, 1835—1913) и из *Электри* Рихарда Штрауса, где валторновые тубы использованы с большой художественной силой в том месте оперы, где появляется Орест. Напротив, в своих симфонических поэмах Штраус пользовался валторновыми тубами очень редко и, пожалуй, наиболее любопытный случай встречается в *Дон-Кихоте*. Здесь довольно подвижный мелодический рисунок теноровой ту-

бы в *Si b*, подкреплённый для плавности голосоведения бас-кларнетом, призван охарактеризовать в звуках музыкальный образ Санчо-Панса.

Из прочих западно-европейских композиторов двумя валторновыми тубами в *Si b* воспользовался Леош Яначек в *Симфонизме* и одной — Густав Хольст в *Планетах*. Но надо отдать справедливость, — указанные случаи не блещут большими достоинствами и в красоте своего звучания сильно уступают толкованию валторновых туб Ваг-

два или три инструмента, он поручил им выдержанные гармонии большой силы и выразительности. В последний раз серпент прозвучал в 1842 году у Вагнера в опере *Риенци* и у Верди в *Сицилийской вечерне* в 1855, когда судьба серпента была уже решена чуть-ли не пятьдесят девять лет тому назад.

При всех своих весьма относительных достоинствах серпент не мог, конечно, долго продержаться на бурной поверхности «нового времени». Он не обладал способностью совершенствоваться, а с развитием обязанностей духовой музыки, он оказался не в силах противопоставить свой звук тромбонам, трубам и корнетам, к которым перешли основные обязанности в изложении музыкальной ткани. Серпент, в качестве баса медных инструментов, оказался негодным, и уже в самом начале XIX столетия при «консуле» Наполеоне Бонапартэ (1769—1804—1814/1815—1821) был преобразован в офиклеид. Даже «императорское» покровительство, которое оказывалось Жану-Батисту Матье (Mathieu, 1762—183?) — последнему профессору игры на серпенте, не удержало его от изменений, производившихся в его устройстве.

В качестве «изобретателей» офиклеида или точнее, — «преобразователей» серпента в не сумевший заменить его, но ставший ступенью к возникновению *басхорна*, — *офибаритон* или *русский фагот*, называют постоянного музыканта при церкви Святого Петра в Лилле итальянца Реджибо (Regibo, 174?—18??). По преданию, Реджибо усовершенствовал в 1780 или 1789 году старый серпент путём присоединения к нему ряда клапанов и изменения его первоначального сверления. Но более вероятными преобразователями оказались музыканты, жившие и действовавшие в Лондоне. То были — француз Александр Фришб (Frichot, 1762?—1845?) и англичанин Джон-Джэноб Эстор (Astor, 1763—1848), построившие, вероятно, уже в 1790 году подлинный офиклеид, получивший на континенте прозвище *английского басхорна*.

В противоположность всему сказанному, Курт Закс называет в качестве истинного изобретателя офиклеида парижского мастера Жана Астэ, прозванного Аляри (Asté-Halary, 17??—?), что может быть и не совсем так. По всей вероятности, Астэ-Аляри принадлежит честь только в том, что он отказался от пальцевых отверстий и расположил дырочки с клапанами так, чтобы можно было с лёгкостью воспроизвести полный хроматический ряд как в самом низу, так и в более высоких октавах.

Как показывает самое наименование нового инструмента, он явился преобразованным серпентом. Греческое слово *οφίς* значит «змея», а *κλεις* и *είδος* — «дверной крючок» и «клапан», то можно допустить, что *офikleid* (по-фр. *Ophicleide*, *Basse d'Harmonie*, по-ит. *Officleide*, по-нем. *Ophikleide*), по-анг. *Ophicleide*) явился серпентом с

клапанами в противоположность старому серпенту с дырочками. Однако, в учении об оркестре установился иной взгляд и офиклеид считается потомком *бюгельхорнов* с клапанами, коль скоро он создан не из дерева, подобно подлинному серпенту, а из металла. Но так или иначе, он не встретил того противодействия, которому подверглись в своё время скрипки и виолончели или значительно позднее — медные хроматические инструменты. Как-то сразу стали ясными преимущества офиклеида, и серпент спокойно уступил ему своё место. Если следовать отзыву Эктора Бэрлиоза, данному им серпенту, то можно вполне согласиться с заслуженным отказом от участия серпента в оркестре. Бэрлиоз по этому поводу говорит, что «звучность серпента, поистине варварская, гораздо лучше подходила бы к кроважидным верованиям друидов, чем к церковным обрядам католической религии, где он постоянно участвует в качестве красноречивого свидетельства чудовищной жестокости и грубости чувствований и вкусов, которыми руководствуются в этих храмах при применении музыкального искусства для богослужебных целей. Надо только исключить случай, когда пользуются серпентом в заупокойных обеднях для подкрепления ужасного песнопения *Dies irae* — тогда его тусклая холодность и отвратительное рычанье вполне согласуется с общим настроением. И кажется даже, что он как-будто украшает своим присутствием поэтическую заунывность этих стихов, где столь ярко просвечивают все ужасы смерти — неумолимого отмщения завистливого божества...». Серпент, по мнению Бэрлиоза, плохо сливается не только с голосами оркестра, но и хора, и если им и пользоваться, то лучше в произведениях невзыскательных и поверхностных, где ему ничто не будет препятствовать проявить свои природные качества. В этом смысле значительно лучшей основой для баса духовых могла бы оказаться басовая труба или даже офиклеид, свойства которого не столь удивительны.

Итак, офиклеид занял место серпента и уже со времён *Олимпии* Спонтини появлялся в оркестре «Большой Оперы» в Париже. Если считать, что его «оркестровое рождение» свершилось около 1817 года, то его «смерть» произошла не позднее 1837 года, когда Бэрлиоз потребовал в последний раз пять офиклеидов для своего *Рэквиема*. Единственный случай «реставрации» офиклеида в 1852 году в опере Алэви *Juif-Errant*, — разумеется, в счёт не идёт. Но за исключением этого из ряда выходящего обстоятельства, офиклеидом пользовались значительно скромнее. Так, он понадобился Керубини для его церковных произведений, исполненных в Соборе Парижской Богоматери в 1825 году. В 1831 году им воспользовался Майербэр в *Роберте-Дьяволе*. Вагнер поручал ему усиление нижней октавы виолончелей в своих наиболее ранних произведениях, а

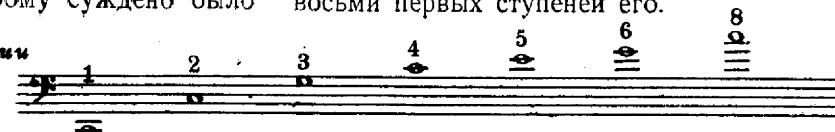
Глинка использовал его в качестве баса для «трио тромбон» в ряде наиболее вдохновенных страниц своей оперы *Иван Сусанин*. Короче говоря, деятельность офиклеида была мимолётной, но современники думали, очевидно, иначе, если создавали множество обстоятельнейших руководств для этого инструмента. Более того, увлечение игрой на офиклеиде было столь значительным, что история музыкального исполнительства сохранила имя Коссиню (Caussinus, 1806—1885), прозванного «Паганини офиклеида» и с успехом выступавшего в концертах Филиппа Мюзара (Musart, 1793—1859). Не менее известным виртуозом на офиклеиде был и Виктор Корнетт (Cornette, 1795—1878), обративший на себя внимание тем, что посвятил в 1836 году Обэру своё *Руководство для офиклеида*, где кроме столь же блестящих, сколь и трудных вариаций была одна на каватину из *Кроатки в Египте* Майербэра.

Чтобы не слишком углубляться в «исторические дебри», своевременно вернуться к особенностям того инструмента, которому суждено было

оставить значительный след в наиболее выдающихся произведениях первой половины прошлого XIX века.

Из трёх разновидностей офиклеида — альтового, басового и контрбасового, наибольшим расположением композиторов давали возможность средний вид — *басовый офиклеид*. Трубка офиклеида, обладая достаточно широким поперечником, была способна производить с достаточной верностью весь ряд основных звуков, дабы заполнить пробел, образуемый чистой октавой между первой и второй ступенью гармонического звукоряда. Одиннадцать клапанов давали возможность произвести одиннадцать перемещений, причём основной звукоряд, так же как и на бюгельхорне с клапанами производился при открытом первом клапане. Таким образом, «основная длина» или *основной звукоряд* офиклеида в *Do* получался при полном бездействии всех одиннадцати клапанов, из которых десять оказывались закрытыми, а один первый — открытым. В этом случае инструмент производил гармонический ряд из восьми первых ступеней его.

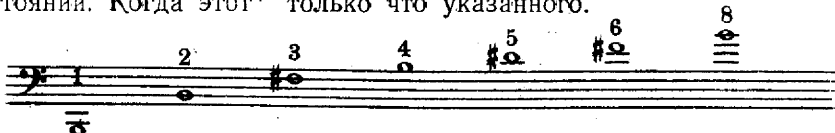
При полном бездействии
всех одиннадцати
клапанов



Однако, в этом положении клапанов не вся трубка инструмента приходила в действие. Её полная длина начинала звучать только после введения первого клапана, расположенного на самом близком к раструбе расстоянии. Когда этот

клапан, — единственный открытый в состоянии покоя инструмента, — оказывался закрытым, то офиклеид начинал звучать в полном своём объёме и производил звукоряд полутонном ниже только что указанного.

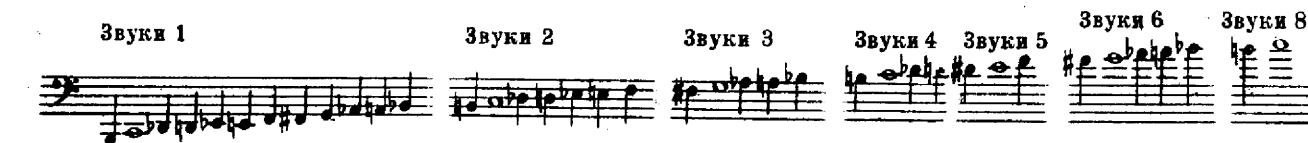
При действии
первого клапана



Все последующие перемещения получаются от последовательного укорачивания столба воздуха или, что в данном случае одно и то же, — от последовательного открывания клапанов, следующих в их порядковом движении вверх. Все десять клапанов воспроизведут, стало-быть, звукоряды от каждой хроматической ступени, заключённой в объёме звуков *ré* и *si*. В сочетании с

двумя предыдущими, басовый офиклеид даёт полную хроматическую октаву в двенадцать ступеней.

Отбрасывая все неизбежные при перемещении удвоения, довольно трудные для извлечения вверх, получится полный звукоряд басового офиклеида, которым исполнитель мог пользоваться с большей или меньшей свободой.



В те годы, когда офиклеид пользовался особым расположением, он строился в трёх объёмах — *Do*, *Si* и *La*, но наибольшим распространением пользовался офиклеид в *Do*. Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, достаточ-

но только заметить, что басовый офиклеид в *Do* звучал так, как и записывался в нотах. Басовый офиклеид в *Si*, подобно всем инструментам в этом крене, звучал большой секундой ниже написанного, а басовый офиклеид в *La*, — наибо-

лее редкий из всех, — большой терцией ниже. Ноты для офиклеида, как правило, пишутся в ключе

Fa и звучат в полном соответствии с только что сказанным.

Пишется

Звучит

Do

Si b

La b

хроматически

хроматически

хроматически

В техническом отношении басовый офиклеид не был свободен от известных особенностей. Если исключить звуки крайних низов и крайних верхов, извлечение которых было сопряжено с некоторой неловкостью, то средний объём инструмента обладал всеми качествами, свойственными обыкновенному буюгельхорну с клапанами. Он был достаточно подвижен и в меру гибок в исполнении как диатонических и хроматических построений, так и певучих мелодических рисунков, и любых трелей вплоть до не очень стремительных скачков и скачкообразных ходов. Тем не менее, в оркестре офиклеид редко обращался к «технической виртуозности» и чаще всего объединялся в содружестве медных или деревянных духовых инструментов, поддерживая их устойчивость в выдержанных гармониях. Его довольно грубые и дикие звуки, производившие иной раз нелепое впечатление, совершенно не вязались с изысканной звучностью струнного квартета. Поэтому, композиторы довольствовались удвоением третьего тромбона и подкреплением их содружества особенно после того, как вышел из употребления

собственно басовый тромбон. Другими словами, в понимании тогдашних композиторов, деятельность офиклеида вполне согласовывалась с обязанностями тубы, являющейся теперь наиболее верной поддержкой тромбонов. Участие грубой, суровой звучности офиклеида придавало созвучиям медных инструментов известную величественность, хотя и всегда немного тяжеловесную, мрачную и грозную.

Композиторы недавнего прошлого очень охотно пользовались офиклеидом в музыке взволнованной, насыщенной и даже трагической. Вот, как пользовался офиклеидом Майербэр, один из наиболее чутких и смелых оркестраторов Западной Европы середины XIX столетия. В одном случае, заимствованном из второго действия *Роберта-Дьявола*, офиклеид поддерживает три тромбона в сопровождении фаготов и валторн, а в другом, взятом из знаменитой «сцены благословения мечей» из четвертого действия *Гугенотов*, офиклеид вместе с фаготом служит единственной опорой для «огнедышащей меди» — сочетания трёх тромбонов и четырёх валторн.

Andantino

Bassons

Corns en Ré

Trombones et Ophicleide

ГЕРОЛЬД

Vibrato

К те - бе, Роберт, я послан Гренадским принцем, аби женить.

Бой и вот те перь — выт-а-ет те-бя не на тур-мир, а на кра-ва-ый бой.

Poco andante

Bassons

1º en Si b bas

Corns 2º en Mi b

3º 4º en Mi b

Trompettes à pistons en La b

Trombones et Ophicleide

В иных случаях, напротив, офиклеидом пользовались с определённой художественной целью, когда хотели вызвать представление о некоем звукоподражании. Пожалуй, наиболее удачным примером в этом роде остаётся восхитительная увертюра Мендельсона *Сон в летнюю ночь*, где вдохновлённый бессмертной фантазией Уильяма

Шекспира (Shakespeare, 1564—1616), он сумел, отнюдь не разрывая тончайшей ткани своего оркестра, «примешать — по словам Геварта — к воздушному щебетанию эльфов, к тысяче звуков очарованной природы, шуточный рёв льва Пирама и Тибзы, — этой гомерической трагикомедии деревенских актёров-любителей».

Allegro di molto

Hautbois

Clarinettes en La

1º Violons

2º Violons

Altos

Flûtes

Bassons

2^e Cor en Mi

Ophicléide

Ophicléide

Timbales

Pizz.

Ophicléide

10

10

mf

unis

p

p

Из русских композиторов блистательно использовал офиклеид Глинка. Он встречается у него в *Иване Сусанине* в наиболее трагическом «Антракте» четвертого действия, предвосхищая в какой-то мере замечательные страницы, посвя-

щённые последним минутам Сусанина. Здесь, в сочетании с тромбонами, оркестр звучит чрезвычайно напряженно, а «грозный глас» офиклеида поднимается до уровня «вещего предзнаменования». Вот эта страница в полной партитуре.

Allegro con spirito $\text{♩} = 104$

Hautbois

Clarinettes en Si b

1^o 2^o en Fa
Cors

3^o 4^o en Do

Bassons et
Trombone basso

Ophicléide

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

1^o

Hautbois

Trombone tenor

pp

p

perdendosi

pp

f

p

pp

f

p

pp

Около 1848 года, когда более решительно заявила о себе *туба*, построенная к тому времени в Германии, офиклеид быстро отошёл в сторону,

признав, очевидно, свои недостатки. Правда, туба не явилась ещё в полной мере подлинным басом семейства тромбонов, но она, тем не менее,

лучше смиралась с ними, чем кто-либо из её предшественников. Во Франции, однако, офиклеид, имевший более глубокие корни, продолжал ещё держаться лет десять, но и потом он вынужден был поменяться своими местами с тубой.

В числе медных инструментов с вентилями, туба вступила в оркестр последней. Её считают ближайшим родичем офиклеида или точнее — семейства флюгельхорнов, сменивших своё клапанное устройство на вентильное. Последнее предположение обычно не оспаривается и до сих пор принято считать, что в Германии туба явилась низким представителем семейства «широко-мензурных» инструментов, известных под общим наименованием *флюгельхорнов*, а во Франции, после ничтожного преобразования Адольфа Сакса, это же семейство стали именовать *саксхорнами*. Туба, о которой пойдёт здесь речь, является единственным принятым в оркестре русских мастеров представителем этого многочисленного семейства, доставляющего для изучения немало досадных хлопот. Везде за границей туба различается по своим строям и в зависимости от этого именуется различно, что, естественно, создаёт дополнительные затруднения. В современных условиях, когда положение тубы в оркестре более или менее отстоялось, подобная неразбериха в наименованиях и строях представляется уже не только не нужной, но и вредной для дела. В этом смысле взгляды русских музыкантов пришли к более трезвым заключениям и для них важно присутствие в оркестре тубы, как инструмента с определённым объёмом звукояда и техническими возможностями, а не скопища всевозможных названий и строев, какими пользуются обычно сами исполнители, часто даже не отдавая себе в этом вполне ясного отчёта. Точно такой-же точки зрения придерживаются и все советские музыкальные деятели, решительно высказывающиеся за один вид *оркестровой тубы*.

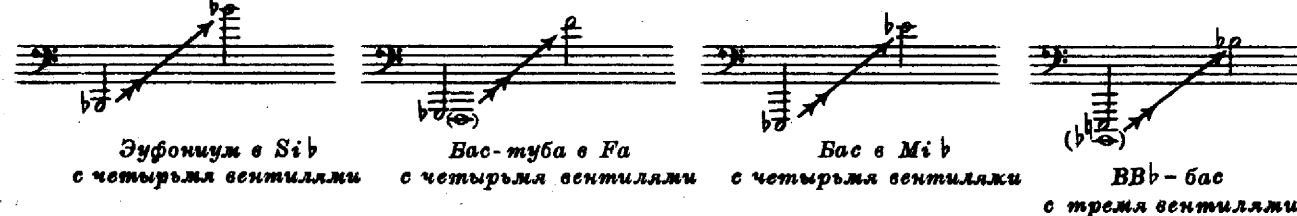
Итак, общепризнана легенда, в силу которой первая туба появилась в Германии в 1835 году, когда по указанию Вильхельма Випрэхта (Wierrecht, 1802—1872) её построило известное в своё время музыкально-инструментальное заведение Иохана-Готфрида Морица (Moritz, 1777—1840). Эти первые инструменты грешили множеством изъянов. Они звучали грубо, некрасиво, были не очень удобны в обращении и на первых порах применялись только в оркестрах духовой музыки или так называемых «садовых» оркестрах в качестве «заменителя» офиклеида. Когда-же первые тубы перекочевали через франко-германскую границу и попали в руки французских мастеров, то только с этого дня, собственно, и можно признать их подлинно-оркестровую жизнь. Сакс во Франции значительно улучшил мензуральные отношения инструмента и добился превосходной звучности его. Увеличенное количество вентилей, — современная оркестровая туба имеет их

четыре, пять и даже шесть, — дало возможность с удивительной лёгкостью и точностью извлекать весь огромный звукояда современного инструмента, простирающегося от контра-*до* до *до* второй октавы. В окончательном-же механическом завершении ныне повсеместно действующей тубы, приняли участие чуть-ли не все народы Европы, и уже с достоверностью известно, что в 1880 году туба получила пятый вентиль, а в 1892 — дополнительный «исправляющий» или точнее — «транспонирующий». На этом дальнейшее техническое развитие тубы остановилось, если не считать, что на некоторых принятых сейчас в оркестрах тубах пятый вентиль оказался «исправляющим», а шестой исчез бесследно. На Западе пользуются иной раз тубой с шестью вентилями, причём обязанности двух последних вентилей поменялись — пятый стал «транспонирующим» вентилем, а шестой обычным — настроенным на чистую квинту. Однако, эти мелочи не имеют существенного значения ни для качества звука, ни, тем более, для техники инструмента.

Обычно принято думать, что туба — инструмент вязкий, неуклюжий и не очень подвижный. Это не совсем так. Современная оркестровая туба, несмотря на столь обширный объём своего звукояда, способна проявлять такое проворство, о котором прежние композиторы не всегда даже и догадывались. Правда, такому «застойному» положению тубы во многом способствовали чрезвычайно глубокие границы её звукояда. Казалось, что инструмент, способный опускаться чуть-ли не до контра-*до*, не может преодолевать технические построения, расположенные в более высоких октавах. В действительности, однако, туба обладает достаточной гибкостью, чтобы иметь возможность выполнять довольно стремительные и острые ритмические узоры. Другой вопрос, что не всегда удаётся использовать тубу именно в таком направлении. Этому обстоятельству в значительной мере способствует также и чрезмерная полнота звука, которую иносказательно можно было-бы определить понятием «жирного звука». Именно отсюда происходят и все неполадки. Лёгкая техника ни при каких условиях не будет звучать на тубе «капризно» и «игриво». Она всегда будет таить в себе некоторую долю грузности и тяжеловесности. Но если автору удастся сочетать в одном целом эти понятия — «подвижную вязкость» и «капризную тяжеловесность», — то туба становится чрезвычайно полезным участником оркестра именно в этом «характеристическом» направлении. Впрочем, с такой точки зрения на тубу смотрели редко и чаще всего пользовались ею в качестве мощного и устойчивого баса трио тромбонов.

Итак, как было сказано, современная оркестровая туба принадлежит к семейству *флюгельхорнов*, переименованных во Франции из-за ничтожного изменения в устройстве — в семейство

саксхорнов. Дабы не вносить в изложение обычной путаницы и не создавать ужасающей неразберихи в бесконечном количестве разнообразных, но равнозначущих наименований и строев, здесь речь будет идти только об одном представителе этих семейств, которому удалось проникнуть в оркестр под именем собственно *тубы*. Этот инструмент, будучи ближайшим родственником семейства флюгельхорнов — бюгельхорнов, обладает весьма широкой трубкой, имеющей на всём своём протяжении коническую мензур и относительно слабо расширяющийся раструб прямого очертания. Оркестровая туба никогда не делается «овальной формы» в более тесном значении этого определения, так же как и «круглой», принятой в оркестрах духовой музыки. Там эта закруглённость сделана из чисто «практических» соображений, дабы облегчить музыканту на походе удерживать столь тяжёлый инструмент во время игры на левом плече.



Среди русских музыкантов установился иной взгляд на тубу по той причине, что сами композиторы всегда и во всех случаях имеют в виду только такой инструмент, который оказывается способным воспроизвести звукоряд, о котором вскользь было упомянуто выше. И в самом деле, какой смысл затемнять ясное положение вещей путаницей в названиях, разнящихся между собою какой-нибудь одной или двумя ступенями? Не проще ли принять тубу, способную удовлетворить всем наиболее прихотливым требованиям автора, и иметь в распоряжении как пишущего для оркестра, так и играющего в оркестре именно такой «универсальный» инструмент? Достаточно иметь наиболее богатый по своим данным инструмент и располагать исполнителем, действительно способным им владеть, и тогда дело всегда будет «в шляпе». Одними только названиями горю помочь нельзя, — надо обладать совершенными исполнительскими данными прежде всего.

Из всего сказанного с полной очевидностью явствует, что в русских симфонических оркестрах принята именно та разновидность тубы, которой Рихард Вагнер присвоил ненужное, сбивающее с толку наименование «контрабасовой тубы», а американцы прозвали её весьма туманным именем *BBb-bass* тубой. Русские музыканты свою тубу именуют просто «тубой» без всяких дополнительных прозваний. Именно эта туба, настроенная в *Do*, располагает четырьмя вентилями и никогда не обладает пятым дополнительным или

Обычно в Германии туба различается по своему основному звукоряду и соответственно с этим называется — *басовой тубой в Fa* или реже в *Mi b*, и *контрабасовой тубой в Si b*. В духовых оркестрах в прежнее время эти инструменты назывались *бомбардонами*, а теперь просто *басами в Fa* и *Si b* или ещё проще, особенно в России, — «первыми» и «вторыми басами». Американцы свою оркестровую тубу представляют себе «четырёхликой», и, если верить свидетельству Артура Оляфа Андерсена, называют *эуфонием в Si b*, *бас-тубой в Fa*, *басом в Mi b* с четырьмя вентилями и *суб-басом в Si b* или *BBb-басом* с тремя вентилями. Всё это многообразие определений легко разъясняется, если принять в расчёт действительный объём каждого инструмента, что, кстати сказать, только лишний раз подтверждает, что наименование инструмента всегда стоит в прямой зависимости от действительных границ его звукоряда.

«исправляющим» неточности, обычные при одновременном действии трёх или четырёх вентилялей. Все эти неточности отечественные тубисты предпочитают исправлять тубами, а не добавочным вентилялем. Основной звукоряд этого инструмента строится от ноты *do* большой октавы и простирается до восьмого частичного тона вверх. Дальнейшая последовательность перемещений располагается на основании известных уже условий. Первый вентиль, настроенный на целый тон, понижает основной звукоряд на большую секунду. Второй, настроенный на полутон, перемещает основной звукоряд на малую секунду, а третий — на русских тубах строится на *малую терцию* и на французских на *большую терцию*, даёт в одном случае перемещение, образуемое суммой первых двух вентилялей, и в другом — более выгодное в звуковом отношении обособленное перемещение. Соответственно с этим меняется вся последующая серия перемещений, но не изменяется дальнейшая настройка вентилялей. Так, четвёртый вентиль настраивается на чистую кварту и пятый, как «исправляющий» погрешность суммы, — на полутон. В этом случае его настройка вполне совпадает со вторым вентилялем, но назначение его преследует совершенно иную цель. Шестивентильная туба располагает настройкой шестого вентиля на чистую квинту, что так же, как и присутствие третьего вентиля, настроенного на большую терцию, оказывает значительные услуги при сочетании нескольких вентилялей одновременно.

Переводя всё сказанное на нотные знаки, вот с четырьмя или пятью вентилями, и, принятой за обе таблицы всех перемещений для русской тубы границей, — «западной тубы».

| Русская настройка вентилялей | | Французская настройка вентилялей | |
|---|--|----------------------------------|--|
| I Без участия вентилялей | | | Без участия вентилялей |
| II При действии второго или пятого вентиля | | | При действии второго или пятого вентиля |
| III При действии первого вентиля | | | При действии первого вентиля |
| IV При действии третьего вентиля или второго и первого вместе | | | При действии третьего и второго вентиля |
| V При действии третьего и второго вентиля | | | При действии третьего и второго вентиля |
| VI При действии четвёртого вентиля или третьего и первого | | | При действии четвёртого вентиля или третьего и второго |
| VII При действии четвёртого и второго вентиля или первых трёх вентилялей вместе | | | При действии четвёртого и второго вентиля или третьего и первого |
| VIII При действии четвёртого и первого вентиля | | | При действии четвёртого и первого вентиля или первых трёх вентилялей вместе или одного шестого |
| IX При действии четвёртого и третьего вентиля или четвёртого, второго и первого | | | При действии четвёртого, второго и первого вентиля или шестого и второго |
| X При действии четвёртого, третьего и второго вентиля | | | При действии четвёртого и третьего вентиля или шестого и первого |
| XI При действии четвёртого, третьего и первого вентиля | | | При действии четвёртого, третьего и второго вентиля или шестого, второго и первого |
| XII При действии всех четырёх вентилялей | | | При действии четвёртого, третьего и первого вентиля или шестого, третьего и пятого |
| XIII При действии всех пяти вентилялей | | | При действии шестого, четвёртого и пятого вентиля |

Если теперь свести в один общий звукоряд все приведённые выше перемещения, то получится, так называемый, *полный звукоряд* современной тубы. Однако, в оркестре им пользуются далеко не так широко, как то могло бы показаться с самого начала. Прежде всего, крайние границы вверх и вниз требуют особых занятий тубиста, в силу которых он может соответственно развить свой амбушюр и укрепить его надлежащим образом. Чаще всего, тубист с большей или меньшей лёгкостью владеет либо одной частью звукоряда, либо другой, вследствие чего ему оказывается не так просто переходить от одной крайности к другой. Только в самые последние годы наиболее подвижные тубисты стали требовать от себя и от своих учеников искусства владеть полным звукорядом тубы. Они не признают теперь никаких ограничений в этом направлении и считают, что любой тубист—солист оркестра должен быть готовым к одинаково непринуждённому преодолению всех препятствий, могущих встретиться в его партии. Вот почему советских тубистов не может испугать ни чрезмерная высота партии тубы в *Картинах с выставки*, ни столь же большая глубина, нередко достигающая таких ступеней, как *ré*, *do#* и *do* контр-октавы, не говоря уже о ещё более низких ступенях, о кото-

рых речь будет чуть дальше. Относясь к затронутому вопросу вполне беспристрастно, надо, тем не менее, сказать, что наиболее «ходовым объёмом» тубы придётся признать звукоряд, заключённый между контр-*mi* и *fa* малой октавы. Всё, что лежит ниже указанного контр-*mi*, требует от исполнителя не только большой сноровки, но и физических данных—чрезвычайно здоровых и хорошо развитых лёгких и особенно «тренированных» губ. Что же касается «верхов», то ближайшая к указанному *fa* октава должна быть признана *трудной*, а последняя квинта—просто *виртуозной*. Все эти ступени требуют длительного упражнения и писать их следует с большой осмотрительностью. Тем не менее, композиторы иной раз пользовались этими крайними средствами тубы и вот некоторые примеры из прошлого. Они очень любопытны и потому было бы полезно если их и не знать, то по крайней мере о них помнить. Так например, в балете *Намуна* Эдуар Ляло (Lalo, 1823—1892) поручил тубе такой узор, который был бы доступен, пожалуй, только фэготисту. Будучи расположенным в самой высокой октаве, он вызывает опасения, что при том ритмическом делении, которое его сопровождает, он может оказаться недостаточно чётким и точным.



Эрнст Райе (Reyer, 1823—1909) в основном удержал своё *solo* в объёме лучших нот тубы, но предложил вниманию исполнителя рисунок достаточно большой подвижности и сложности. Несмотря на сравнительно умеренное движение,

автор требует от исполнителя безупречного *legato* и утомительного для дыхания *forte*. Этот случай встречается в его опере *Саламбо* и, несомненно, заслуживает того, чтобы с ним ознакомиться поближе.



Совершенно произвольно пишет для тубы Рихард Штраус. Партия тубы в *Саломее* изобилует такими оборотами, какими можно было бы наполнить партии тромбонов или фэготов, а по скорости движения—виолончелей и контрабасов.

Если же принять во внимание общую продолжительность игры и, в особенности, силу звука, на которой часто настаивает автор, то станет очевидной действительная трудность его требований к исполнителю.



Трудные в смысле своей выносливости построения встречаются у Вагнера в *Золоте Рейна*

и *Гибели богов*, у Балакирева (1836—1910)—в *Тамаре* и у Глазунова—в самом начале его *Пя-*

той симфонии, где контр-*ré* взято автором даже в скобках на тот случай, если исполнитель окажется не в силах его воспроизвести. Впрочем, и бли-

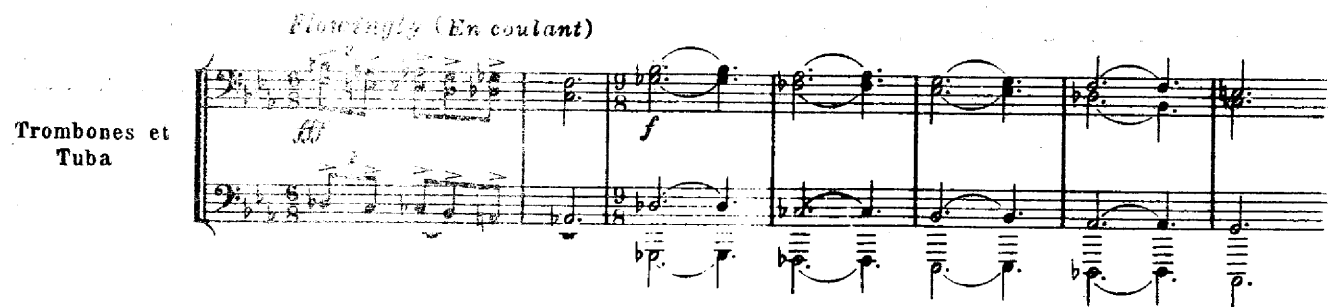
жайшее *mi* в *Кольце Нибелунга*, или *ré#* у Балакирева—столь же трудны, но они облегчаются знаком *piano*, требующим ничтожной затраты сил.



Тем не менее, за последние десятилетия, не раз встречались звуки ещё более глубоко-расположенные, как контр-*do#* и *do* и, особенно,—суб-контр-*si*. Первые две ступени «теоретически» входят в основной объём инструмента и, хотя они и очень трудны для извлечения, но тубист не имеет права возразить против их осуществления. Правда, пользоваться ими в *forte* или *fortissimo* не имеет смысла, поскольку исполнитель, даже при всём своём желании, не в состоянии осуще-

ствить предписанное. Они способны служить и служат с пользой только в *piano* или *pianissimo* в рисунках поступенно нисходящих или в выдержанных «педальных звуках», которыми автор почему-либо пожелал воспользоваться в подражание «педали» органа. Первый случай встречается в «*Il Pensieroso*»—пятой части сюиты *Листиана*, а второй—в сюите *In a Nutshell* австралийского композитора Перси-Ольдриджа Грейнджера (Grainger, 1882—).





Однако, последняя ступень — *суб-контра-си*, лежит уже вне пределов досягаемости современной тубы и потому исполнитель вправе отказаться от её осуществления. Но звук этот в действительности звучит обаятельно, несмотря даже на то, что его должно признать всё-же «искусственным» в полном смысле слова. Поэтому, чтобы не поставить пишущего для оркестра в затруднительное положение, полезно раскрыть «секрет» его воспроизведения. Исполнитель должен расстроить подвижную кулису четвертого вентиля, вытянув

её соответственно вверх, и тогда указанная ступень в качестве *действительно последней* хорошо звучащей ноты тубы прозвучит наилучшим образом. Ясно, конечно, что она должна быть исполнена *pianissimo* и для предосторожности поддержана контрафаготом или контрабасами, но в изложении какого-нибудь низко-поставленного мелодического проведения может оказать незаменимую услугу. Вот, для примера один такой случай из самых первых тактов «Вступления» к *Листуане*.



Ноты для современной тубы пишутся только в ключе *Fa* и звучат всегда на действительной высоте. В современных условиях стараются уже не допускать никаких исключений в этом отношении, и, если некоторые композиторы и продолжают всё ещё пользоваться разными наименованиями, то поступают так либо формально, либо вследствие дурной привычки. Всевозможные названия инструментов и их строев сохранились ещё только в производственной практике, где часто оказывается необходимым знать более точное определение той или иной разновидности инструмента. Все разделения тубы на *басовую* или *контрабасовую*, нередко встречающиеся в партитурах немецких композиторов, теперь уже ни на чём не основаны и служат лишь для затемнения сути дела, столь свойственного именно немецким музыкантам. Как известно, никто не внёс в этом направлении больше путаницы и никто не избрал больше равнозначных по смыслу, но различных по звучанию наименований, как они. Пора, поэтому, решительно устранить всю эту отжившую свой век нелепую страсть к наименованиям и принять в оркестре одно единственное название тубы без всяких дополнительных прозвищ. На точно таких-же основаниях следует воздержаться и от «транспонирования» в записи всех этих многочисленных «разновидностей», что также, к сожалению, имело место в произведениях некоторых австро-германских композиторов.

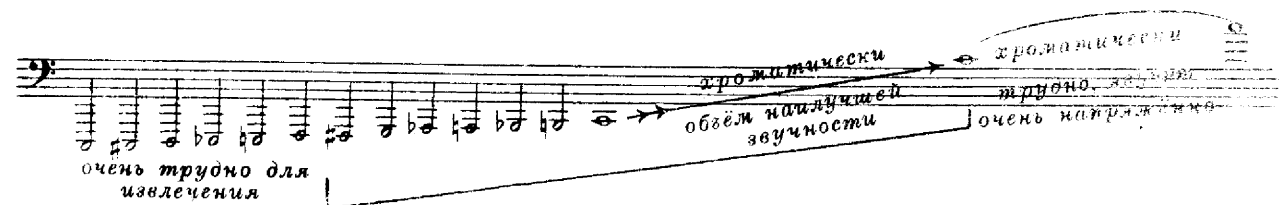
В настоящее время, как было уже однажды упомянуто, все «разновидности» тубы делаются с четырьмя или пятью вентилями, — во Франции иной раз с шестью, — позволяющими извлекать самые низкие звуки с самыми незначительными опасениями и дополнительными мероприятиями. В известной неясности, создавшейся вокруг этого инструмента, виноваты сами композиторы, с особой страстью применявшие разные названия к одному и тому-же инструменту. В самом деле, не может-же влиять на художественный замысел композитора размер главной трубки инструмента, и едва-ли сами композиторы настолько осведомлены в этом вопросе, чтобы знать, что так называемая *бас-туба* имеет длину, равную трём метрам семидесяти трём сантиметрам, а *контрабасовая туба* — пяти метрам семидесяти пяти сантиметрам. В конечном итоге для них важен только действительный объём тубы, а не название, которое, кстати сказать, давно уже и не определяет существующих соотношений. Известно, что обыкновенная оркестровая туба, именуемая сейчас просто *тубой*, превышает «контрабасовую тубу» ровно на одну октаву вверх и на несколько полутонов вниз.

Однако, известно, что в некоторых странах распространены так называемые *неполные тубы* или *тубочки*, предназначенные, главным образом, для исполнения особенно высоких или для обыкновенной тубы технически слишком

трудных партий. При таком положении вещей указанное различие в названиях может быть и имеет некоторое основание, но не дело самих композиторов решать этот вопрос, если они к тому-же не очень сильны во всех его тонкостях. Пусть сами исполнители выбирают ту разновидность тубы, на которой им легче или удобнее играть, и пусть композиторы только сочинят то, что они хотели-бы видеть осуществлённым в звучании оркестра. В этом смысле, русские композиторы никогда не считали полезным пользоваться путаницей наименованиями тубы, тем более, что русские тубисты, пользуясь при всех условиях одним и тем-же инструментом, всегда справлялись со всеми, предложенными им вниманию, трудностями.

Итак, подвергая теперь самому тщательному изучению весь огромный звуко-ряд современной тубы, можно заметить, что наименее широко использованный отрезок его является в то-же время и наиболее звучной, сочной и выразительной его частью. Этот отрезок наилучшей звучности охватывает две полных октавы — от низкого *do* до *do* высокого. Самая высокая октава, укладывающаяся в объёме всей первой октавы, звучит напряжённо, в меру выразительно и красиво. Но с исполнительской точки зрения она оказывается наиболее трудной, а с композиторской — наиболее редко используемой в оркестре. В этом последнем обстоятельстве «повинна» сама туба, ибо подавляющее большинство композиторов даже и

не догадывается, что туба, — особенно, когда она прозвана *контрабасовой*, — легко поднимается до таких высот и, при умелом с нею обращении, приносит весьма ценные плоды. Напротив, с величайшим сожалением должно отметить, что наиболее важный и ценный в оркестре отрезок нижней части звуко-ряда оказывается одновременно и наиболее уязвимым. Если самые низкие ступени его, расположенные в пределах чистой кварты или точнее, — большой терции, достаточно трудны для извлечения и совершенно не пригодны для применения их в *forte*, то вся последующая квинта, грешит некоторой вязкостью, неопределённостью и, если угодно, даже меньшей звучностью. Большая сила звука этих ступеней тубы вызывает неприятный рёв с треском, хрипом и тому подобными сомнительными качествами, что почему-то никогда не принимается во внимание дирижёрами, полагающими, что «хорошая» звучность оркестра заключается в сверх-громкости его. Напротив, в умеренной силе звука, весь только что указанный отрезок нижней квинты звучит превосходно — очень сочно и полно, хотя и немного расплывчато. Два-три звука, вполне безупречные во всех отношениях, как например, — *la*, *la* и *sol* контр-октавы, дела, в конце-концов, не меняют, а самые низкие ступени, довольно трудные для извлечения и требующие известной сноровки от исполнителя, должны быть использованы композитором с большой осторожностью и безусловной умеренностью.



В качестве «басового голоса» оркестра туба великолепно возместила «потери», причинённые офиклейдом, но она менее удачно заменяет бас-тромбон в тех оркестрах где он отсутствует. Всё это происходит от того, что обе звучности, о которых идёт здесь речь, совершенно не сравнимы между собою. Они принадлежат к разным родам инструментов и если звучность тромбона определяется известной жёсткостью и металличностью, то звучность тубы, напротив, отличается известной рыхлостью, мягкостью и вялостью, особенно явно сказывающейся в подвижных и «острых» рисунках. В этом отношении сказались последствия родовой принадлежности тубы и её более чем тесная причастность к широко-мензурным флюгельхорнам или саксфорнам, с которыми она состоит в ближайшем родстве. Ясно, конечно, что эта свойственная современной тубе особенность почти не преодолима и, являясь иной раз большой

помехой в использовании этого инструмента в оркестре, вызывает вполне понятные сожаления.

Но вне зависимости от всех природных особенностей, туба отнюдь не лишена известной технической подвижности. Особенно удаются тубе немного «ухажущие» басы, изложенные в диатонической или поступенной последовательности, как в *piano*, так и в *mezzo-forte*. Собственно, возможно применить нечто подобное и в *forte*, как это осуществил Рихард Вагнер в *Нюрнбергских мастерах пения*, но в этом последнем случае дыхание исполнителя расходуется слишком расточительно и тубист, начиная дышать чуть-ли не на каждой ноте, быстро достигает последней степени утомления. Но в умеренном оттенке силы звука и не очень продолжительных мелодических построениях, — расположенных к тому-же не слишком глубоко, — туба может оказать значительные услуги композитору.

Au mouvement modéré

Tuba *mf*

toujours peu à peu plus fort

f *tien lié*

toujours f *più f* *ff*

Allegro molto

Tuba *ff*

Что же касается скачков, то легче всего они удаются тубе при двух условиях — когда они изложены октавами или кварто-квинтовыми ходами. Всякие скачки на сексты, септимы или ноны возможны только в крайне умеренном движении и в оркестре почти не применяются. Напротив, ходы по терцово-секундовому ряду вполне осуществимы, так же, как и двух-октавные скачки, если

только они не рассчитаны на чрезмерную уплотненность и исполняются в умеренном движении. Вот, несколько примеров. Наиболее часто можно встретить подвижные басы, принимающие особенно деятельное участие в «коде» какого-нибудь торжественного шествия или симфонического финала, подобно тому, как это сделано в симфониях Чайковского или Калинникова.

Allegro molto vivace ♩ = 152

3^o Trombone et Tuba *sempre fff*

3

3

(Чайковский - Шестая симфония)

Allegro con fuoco

3^o Trombone et Tuba *sempre fff*

(Чайковский - Четвертая симфония)

Lo stesso tempo (Allegro)

Tuba *ff*

(Калинников - Вторая симфония)

Чаше приходится видеть тубу в более умеренных построениях, где больше внимания уделяется автором самому звуку — его полноте и вырази-

тельности. Вот такой случай из Шестой симфонии Глазунова. Он встречается дважды и при втором проведении изложен терцией ниже первого.

Allegro passionato

Trombone basse *mf*

Tuba *mf*

poco sf

poco sf

и далее *mf*

poco sf

poco sf

А вот два примера из произведений французских композиторов, где туба почти уравнивается в правах с тромбоном. Один отрывок заимствован

из Алжирской сюиты Сэн-Санса, а другой — из Эльзасских сцен Массне, и оба они требуют от исполнителя достаточно развитой техники.

Vif joyeux ♩ = 132

3^o Trombone *ff*

Tuba *ff*

(Алжирская сюита)

♩ = 126

3^o Trombone *f*

Tuba *f*

(Эльзасские сцены)

Двух-октавный ход был использован в оркестровке «Хроматического этюда» Шопена, когда автору понадобился «тяжелый вздох» тубы в качестве своеобразного «противовеса» извивающейся змейке узора духовых.

Такую крайность в «интервальном» движении тубы можно допустить только в том случае, когда трубы предназначены для выполнения других художественных задач, а тромбоны в оркестре отсутствуют вообще.

Vif ♩ = 144
Sax sopr.

SOLO

Trp. avec sourdine 1^{re} Hb. et C. Angl. 1^{re} Clar.

Cors en Fa

Tuba

Orchestre

pizz

ff *ff* *p* *mf* *p* *mf* *pp* *pp* *f* *ff* *p* *pp* *pp* *f* *ff*

Кстати, здесь же полезно напомнить об одной весьма существенной особенности в использовании трубы в русских симфонических и, в особенности, — оперных оркестрах. Как известно, в партитурах наиболее прославленных опер Верди собственно трубы нет и помину, — её обязанности везде исполняет *cimbasso* или басовый тромбон с пистонами. Благодаря присутствию вентилей и, в сравнении с трубой, обладая скромной мензурой, *чимбассо* способен преодолевать не только большую техническую подвижность, но и выполнять такие построения, от которых захватывает дух даже у созерцающего его партию в нотах. Тем не менее, в России «чимбассо» никогда не применялся и, оставаясь русским музыкантам до сих пор неизвестным, подвергается неукоснительной

замене обыкновенной русской трубой, по выражению русских трубистов, — о четырёх клапанах или педальных. Вследствие такой вынужденной замены в назначенных автором инструментах трудность партии трубы-чимбассо возрастает непомерно и, если принять во внимание, что русские исполнители не допускают никаких, даже самых ничтожных отступлений от партии чимбассо-тромбона, то остаётся только поражаться лёгкости, с какой они преодолевают, скрытые там, невероятные трудности.

В подтверждение сказанному, — вот несколько соответствующих выписок из *Травиаты*, *Аиды* и *Отелло*, неизменно звучащих в русских оркестрах на самой обыкновенной четырёх-вентильной трубе.

Allegro brillantissimo e molto vivace

Tuba (Cimbasso)

(♩ = 96) *Poco più vivo*

ff *ff*

Large

pp *f* *pp* *ff*

1 2

ff *ff*

(Травиата)

T *Allegro maestoso* ♩ = 88

Tuba (Cimbasso)

f staccato

U *Più mosso* ♩ = 118

ff staccato

D *Più mosso come prima* ♩ = 96

ff

Z *Vivo assai* ♩ = 92**KK** *Lo stesso movimento (Allegro con brio)* ♩ = 120

и дальше

MM**NN***Allegro assai ritenuto* ♩ = 88*Ritenuto* ♩ = 80

Без большого опасения впасть в ошибку, можно с уверенностью сказать, что ни один оркестровый инструмент не оказывается столь чувствительным к оттенку силы звука, как туба. В *piano* этот инструмент звучит роскошно. Он сообщает

звучанию оркестра поразительную полноту и «объёмность» в смысле его «пространственности», если вообще подобное определение может быть применено к звуку. Продолжительность такой «выдержанной ноты» может быть чуть-ли не бес-

конечной и тубист дышит в этом случае легко и свободно, отнюдь не прерывая её текучести. В оркестре «педаля» тубы встречается довольно часто, но трудно найти образец более восхити-

тельный по звучанию и простой по изложению, чем тот, которым Чайковский начинает «заключительную партию» своей несравненной увертюры-фантазии *Ромео и Джульетта*.

U *Moderato assai* 10

Bassons *mf*

Tuba *p*

Timbales *p* 3 3 3 3

1^o Violons *mf*

2^o Violons *mf*

Altos *mf*

Violoncelles *mf*

Contrebasses *pizz.* *p*



Здесь своевременно прервать показ возможностей тубы в оркестре. К этой стороне её деятельности придётся ещё раз вернуться чуть позже. Сейчас же имеет смысл перейти к некоторым техническим особенностям инструмента, к сурдине, действовавшей одно время в оркестре, и в первую очередь к дыханию.

Как уже легко можно было заметить из предыдущего, дыхание на тубе расходуется в несоразмерных размерах. Бывают случаи, когда исполнитель не может воспроизвести предложенное ему вниманию *solo* без того, чтобы не переменить дыхание буквально на каждом звуке. Но случается и так, что исполнитель дышит вполне непринуждённо, и меняет дыхание с таким искусством, что нет возможности определить, когда это ему удалось осуществить. Легко понять, поэтому, что дыхание на тубе в большей степени зависит от оттенка, предписанного автором, чем от каких-либо иных условий. В *forte* количество воздуха затрачивается, примерно, в два-три раза больше, чем в *piano*, когда тубист спокойно удерживает его в лёгких, уподобляясь в этом смысле валторнисту. Кроме того, туба принадлежит в данном отношении к инструментам исключительным и каждый исполнитель дышит обычно по-своему, сообразуясь только со своими возможностями и способностями. Однако, как правило, можно высказать допущение, что расход дыхания всегда *возрастает* по мере усложнения рисунка изложения. Если в относительно умеренном движении в партии тубы встречаются выдержанные ноты, то, вне зависимости от силы звука, они требуют меньших усилий, чем при тех же условиях подвижный рисунок, составленный сплошь из разных звуков. Во-вторых, чем ниже звучит туба, тем труднее дышится исполнителю и, наоборот, чем больше звукоярд тубы приближается к своим наилучшим

ступеням, тем расход дыхания становится умереннее. По мере продвижения вверх усилия исполнителя возрастают вновь и в самой высокой октаве оказываются затруднёнными в значительной степени. Таким образом, крайние точки звукояра, как снизу, так и сверху, вызывают, примерно, одинаковый расход дыхания, причём верхние звуки требуют его, пожалуй, даже больше, чем нижние. Это явление возникает вследствие *напряжённости* в звучании, свойственной верхнему отрезку звукояра, чего при всех условиях не может быть на самых «низах».

В прямой зависимости от расположения и силы звука данного музыкального построения, находится и *legato*. Связность исполняемого отрывка будет тем легче, чем мягче будет степень оттенка силы звука и чем ближе он будет находиться от наиболее устойчивых звуков звукояра. Но и в этом случае продолжительность его не должна быть чрезмерной, ибо при всех условиях тубист дышит чаще валторниста или фаготиста. Всё сказанное не относится к долго выдержанным «педалям», где исполнитель может осуществить смену дыхания совсем незаметно.

Из особых технических приёмов, — гаммы, *arpeggio*, некоторые скачки или небольшие отрывки поступенных или скачкообразных построений, вполне доступных тубе, — должно отметить трели. Ими пользуются в оркестре чрезвычайно редко и, пожалуй, особенной смелостью в этом отношении отличаются партитуры Вагнера, где можно встретить два-три случая использования трелей на тубе. Однако, в действительности, трели на тубе отнюдь не являются столь сложным техническим приёмом. Они вполне осуществимы в довольно большом объёме, но круг их приложения, тем не менее, незначителен. Вот, всё лучшее, на что может сейчас рассчитывать композитор.

ТРЕЛИ УДОБНЫЕ

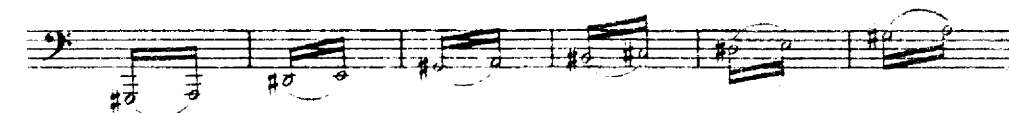


На целый тон



ТРЕЛИ МЕНЕЕ УДОБНЫЕ

На полутон



На целый тон



ТРЕЛИ НЕУДОБНЫЕ

На полутон

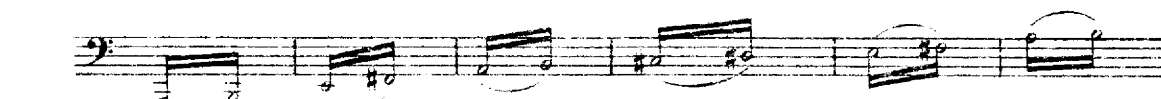


| | | | | | | | | | | | | |
|-------|-----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|---|-----|-----|-----|-----|
| хуже | 0 | 1-2-3 | 0 | 2-3 | 0 | 1-2 | 0 | 1 | 0 | 2-3 | 0 | 1-2 |
| лучше | 1-4 | 2-3 | 1-3 | 2-3 | 2-3 | 3 | 1-2 | 1 | 1-3 | 2-3 | 2-3 | 3 |

На целый тон



| | | | | | | | | | | | |
|-------|-----|-----|-----|-----|------------------|-----|---|-----|---|------------------|--|
| хуже | 0 | 1-3 | 0 | 1-2 | 2-3 | 1 | 0 | 2 | 0 | 1-2 | |
| лучше | 1-4 | 4 | 1-3 | 3 | облегчить нельзя | 1-2 | 2 | 1-3 | 2 | облегчить нельзя | |



| | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-----|-----|-----|------------------|-------|-----|-----|---|-----|
| хуже | 2 | 1-2-3 | 2 | 2-3 | 2 | 1-2 | 2-3 | 1 | 2 | 2-3 | 2 | 1-2 |
| лучше | 1-2-4 | 2-4 | 1-2-3 | 2-3 | 1-3 | 3 | облегчить нельзя | 1-2-3 | 2-3 | 1-2 | 2 | |

Применение *сурдины* в оркестре чрезвычайно ограничено. Тубисты упорно отказываются пользоваться ею, а авторы иной раз настойчиво предписывают её. Чем вызвано такое пренебрежительное отношение исполнителей к сурдине — сказать трудно, но можно лишь предположить, что им не удаётся сделать её настолько совершенной, чтобы при её действии в оркестре избежать свойственную ей нестройность и даже «фальшивость» звучания. Правда, она очень громоздка и малоудобна, но воздействие, оказываемое ею, не столь ничтожно, чтобы от неё стоило отказы-

ваться вообще. Сурдина для тубы вытачивается обычно из лёгких пород дерева или делается из *papier-maché*, и применение её вызывает сходное с «застопоренными звуками» валторны действие. Весь звукоярд тубы при действии сурдины повышается на полутон вверх и звучит без обычной для тубы округлости. Чтобы вложить сурдину в раструб инструмента и затем извлечь её оттуда — надо время, которое должно быть исчислено тремя-четырьмя тактами в умеренном движении.

До сих пор твёрдо держалось мнение, что никто — ни в театре, ни, тем более, в концерте, не

пользовался сурдиной для тубы. Это не совсем так. Известен один совершенно очаровательный случай, использованный Римским-Корсаковым в феерической сцене появления города Леденца в опере *Сказка о царе Салтане*. Автор применил тубу с сурдиной в сочетании с засурдиненными тромбонами и достиг необычайно нежной четырёх-голосной «гармонической педали» для постепенно на-

слаивающегося узора многообразных и ритмически неравномерных фигураций струнных. На этом чрезвычайно поэтичном «звуковом фоне», как будто издали разносятся волшебные «фанфары города Леденца», звучащие в объединении трёх труб с сурдиной. В нотах сурдина на тубе предписывается словами — *avec sourdine* или *con sordina*. Вот этот образец в полной партитуре.

127 *Assez modéré* ♩ = 84

3 Trombones et Tuba *pp avec sourdines*

1^{re} et 2^e Violons *pp*

Altos div. *div. a 3 pp sempre legato assai*

Violoncelles *pp*

Contrebasses *pp*

Cors en Fa *pp avec sourdines*

2^e Violons *div. a 3 pp sempre legato assai*

avec sourdines *pp*

1^{re} Violons *div. a 3 pp*

Vc. et Cb.

avec sourdines *pp*

Vc. et Cb.

Каков-же объём художественно-технических возможностей и обязанностей современной тубы в оркестре? В основном, — это инструмент «ансамбля», исполняющий обязанности нижнего голоса семейства тромбонов. С этой точки зрения туба оказывается в числе тех немногих голосов оркестра, которым приходится удерживать на себе всю звуковую тяжесть «оркестрового здания». Но именно в этом смысле обязанности тубы могут быть резко разграничены в полном согласии с оттенком силы звука. В *piano* или *pianissimo* туба может явиться превосходным и устойчивым басом для данного оркестрового проведения, подобно тому, как это было установлено Чайковским в «заключительной партии» *Ромео и Джульетты*. Но

чтобы не приводить здесь вторично этот образец, можно напомнить о другом.

Он является самыми заключительными тактами «Хроматического этюда» Шопена, входящего в *Шопениана* седьмой её частью. Это — последний «органный пункт», дающий повод убедиться в возможности объединить тубу с фаготами, бас-кларнетом и, наконец, валторнами в качестве наиболее мягкой, устойчивой октавы баса. Струнные басы придают в этом случае только большую округлость и мягкость общему звучанию.

Этот крохотный четырёхтакт изложен в партитуре настолько «капризно» и широко, что даже в сокращённом виде его нет возможности привести здесь.

Vif 144

1^{re} Flûte

Clar. basse, Bassons, Contre-Bon

Cors en Fa

Tuba

Orchestre

(Шопениана - «Etude Arabesque»)

В *forte* и *fortissimo* туба, естественно, объединяется с тромбонами и вместе с ними и трубами, а иной раз и валторнами образует в оркестре ядро, обладающее наибольшим блеском и силой звучности. Такое сочетание с участием тубы образует обычно, так называемое, *оркестровое tutti*, построение которого в подробностях может быть чрезвычайно многообразным. Чаше всего «оркестровое *tutti*» оказывается средством определить наиболее характерные черты в оркестровке того или иного композитора и, исполняя по существу

сходные обязанности, оно может служить разным художественным целям. Туба, в таком случае, оказывается наиболее устойчивым басом оркестра и может быть использована как в более низком, так и среднем отрезке своего звукоряда. К сожалению, нет положительно никакой возможности исчерпать все хотя-бы наиболее яркие случаи построения «оркестрового *tutti*», но вот для примера несколько образцов, заимствованных из наиболее известных произведений. Один принадлежит Чайковскому и взят из «Финала» его *Шестой*

симфонии. Он поражает насыщенностью и вдохновенностью своего звучания и любопытен тем, что все «оркестровые пласты» очерчены с безупречной чёткостью и ясностью.

Rit. E tempo I (Adagio lamentoso)

Boes

Cors en Fa

Trompettes et Trombones

3^e Trombone et Tuba

Violons Altos Violoncelles

Contrebasses

animando

Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(172)

Другой взят из последней части *Шехеразеды* Римского-Корсакова и рисует то место сказки, где корабль Синдбада-Морехода разбивается о скалы. Здесь каждая «оркестровая линия» изложена сложнее в смысле сочетания образующих их инструментов, а туба со вторым фаготом и

струнными басами удерживает на себе всю тяжесть «меди».

В данном случае, именно у всех медных инструментов сосредоточено всё тематическое содержание этого превосходно звучащего в оркестре отрывка.

Allegro non troppo e maestoso (♩ = 60)

Petite Flûte
Flûtes
Hautbois
Clarinettes en La
Bassons
Cors en Fa
Trompettes en La
Trombones et Tuba
Timbales
Triangle
Cymbales
Grosse Caisse
Harpe
19 Violons
29 Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

(do#, ré#, fa#, sol#)

arco

Третий случай принадлежит перу Скрябина и является одной из наиболее проникновенных страниц его Третьей симфонии, где всей «ме-

ди» поручена одновременно и мелодическая линия, и основная «гармоническая тяжесть» этого симфонического произведения.

Grandiose

Flûtes

Clarinettes en Sib

Bassons et Contre-Basson

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombones et Tuba

19 Harpe

29 Harpe

19 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles et Clarinette basse

Contrebasses

Как известно, большим мастером «оркестровых tutti» был Вагнер. В его оркестре часто преобладающее значение получала «тяжёлая медь», но коль-соро все подобные образцы занимают слишком много места, то полезнее обратиться непосредственно к партитурам «Кольца Нибелунга» и просмотреть их там.

Совершенно ясно, если вся «медь» принимает участие в *tutti* в наивысшей силе своего звучания, подобно тому, как это часто бывает у Чайковского в балетах и у Римского-Корсакова в операх, то решительно ничто не может помешать автору применить её и в *piano*, где три тромбона с тубой могут явиться сочной, но вместе с тем и удивительно мягкой гармонической основой проведения, сосредоточенного у струнных или у струнных с деревянными духовыми.

Короче говоря, примеры такого рода могут быть обнаружены в любом произведении в каком

угодно количестве, лишь-бы только там принимала участие туба. Несколько иначе использована туба в сочетании только с одними медными инструментами. Здесь может быть ряд резко противоположных возможностей. В одном случае, туба участвует в проведении основной мелодической линии, подобно тому, как это сделал Вагнер. Он поручает тубе, названной им «контрабасовой», чрезвычайно характерную партию, приберегая её страшную звучность, чуждую человеческим возможностям, для передачи в музыкальных образах «идеи о чудовищных существах и омерзительных пресмыкающихся». На месте превращённого в змея Альбрехта, появляется чудовищный дракон, который ползёт по земле, потом приподнимается и открывает пасть. Вагнер доверил это ужасное превращение сочетанию двух басовых валторновых туб в октаву с контрабасовой. Вот это место из *Золота Райна*.

Lent, en trainant

Tubas basses en Fa

Tuba

3 Flûtes, 3 Hautbois,

3 Clarinettes, 4 Cors, 3 Bassons, Timbales

Violons

Altos

Vc. et Cb.

Римский-Корсаков в *Младе* приберегает всю «медь» для той сцены оперы, где «заклинает, протянув копыто, Чернобога». Туба, объединённая с фаготами, контрафаготом и двумя низкими вал-

торнами, выполняет в этом построении обязанности самого низкого гармонического голоса. В оркестре это место звучит очень необычно, мрачно и даже как-бы зловеще.

Soutenu et majestueux

Hautbois
 Bassons
 Contre-Basson
 Cors en Fa
 Trompettes en Sib
 Trompette Alto en Fa
 et Cor Anglais
 3 Trombones et
 Tuba
 Grosse Caisse
 Tam - tam
 (12-16 Basses) Заклинает, протянув копыто
 ЧЕРНОВЫЙ
 Я - ви - ся тень! Заб. вень - я

мрак по - ки - нись! Я - вись пол - дней - ных стран ца - ри - ца!
 М. 21309 П

В современных условиях труба часто превращалась в мелодический голос, которому доверялось более или менее ответственное solo. В этом случае он, естественно, отказывается от рабских, хотя и достаточно почётных обязанностей неизбежно поддерживать естественное течение оркестровых басов. Римский-Корсаков в своей

Воскресной увертюре, поручил трубе в октаву с фаготами, расположенными ниже её, проведение наиболее сурового отрывка темы.

Это сочетание встречается в увертюре несколько раз и в каждом случае, — вне зависимости от действительного положения трубы, — звучит одинаково остро и выразительно.

Andante lugubre, sempre alla breve $\text{♩} = 60$

1^{re} Hautbois
 2 Clarinettes en Do
 Bassons
 Cors en Fa
 Trompettes en Sib
 Tuba
 Timbales
 Cymbales
 Contrebasses
 avec la baguette de Timbales
 div.
 pp

Flûtes
 Hautbois
 1^{re} Violons
 2^{de} Violons
 Altos
 Violoncelles
 un poco a piacere, ma semplice
 SOLO
 dolce

Морис Равэль в своей блистательной оркестровке Картинок с выставки Мусоргского доверил ей тянущуюся, нудную мелодию, красноречиво воспроизводящую скрипящую телегу, влекомую волами. Этот случай встречается в той части сюи-

ты, которой присвоено название «Быдло» и о которой не раз уже приходилось говорить в связи с высоким расположением этой партии и большой трудности её выполнения на обыкновенной оркестровой трубе.

Toujours modéré

Bassons *pp*

Contre-Basson *pp*

Tuba *(p) lourd et bien tenu*

Harpe *pp*

Violoncelles *div. avec sourdines pp simile*

Contrebasses *div. avec sourdines pp simile*

38

M 21209 П

Туба-solo часто способна произвести несколько «неустойчивое» впечатление, невольно вызывающее улыбку слушателей. Нечто подобное

встречается в вальсе «Листики из альбома» Листа, где тубе доверена мелодическая линия довольно легковесного содержания.

Vif, brillant 23

1^{re} et 2^e Violons
1^{re} Flûte et 1^{re} Hautbois
Altos, 1^{re} Clarinette
Violoncelles

Cors en Fa

Tuba *SOLO pp*

2^e Clarinette
1^{re} Basson

2^e Basson
Contrebasses

pp *(pizz.)* *(arco)*

На этом, собственно, можно было-бы и закончить повествование о тубе, но оно оказалось-бы всё-таки не достаточно полным без упоминания о двух тубах в оркестре и тубе, как инструменте камерном. В современном оркестре нередко применяются теперь две тубы для того, чтобы обогатить бас или дополнить его ещё одним мощным голосом, либо, наконец, получить возможность осуществить какое-нибудь творческое начинание особого порядка. С художественной точки зрения такая «роскошь» имеет, несомненно, большую ценность, но в чисто-оркестровом отношении она

неизменно влечёт к некоторой *перегрузке* «меди», не всегда желательной, особенно, если автор отдаёт чрезмерное предпочтение инструментам этого рода. Впрочем, в руках опытного оркестратора участие второй тубы может дать много приятных минут, чрезвычайно ценных в музыке насыщенной и преисполненной бурными страстями, острыми переживаниями или преувеличенной возбуждённостью. Вот примеры. Первый встречается в одной из позднейших симфонических картин Лядова, а другой является самой «напряжённой точкой» листовского «Liebestraum'a».

Con ira

33

Trombones

Tubas

ff *p* *ff dim.* *p*

ff *p* *ff dim.* *p*

99 *Plus animé*

Trompettes en Sib

Trombones

Tubas

ff *mf* *mf*

a2

В качестве образца, долженствующего показать две тубы в разрезе так называемых «удачных оркестровых находок», следует упомянуть *Третью симфонию* Виссариона Шебалина (1902—), где обе тубы изложены терцовыми ходами и звучат в оркестре довольно необычно.

Lent, mais pas trop a 4

Petites Flûtes
Flûtes

Trompettes en Si b

Trombones

Tubas

1^{re} Violons
1^{re} et 2^e Hautbois
1^{re} Clarinette en Si b

2^e Violons
3^e Hautbois
2^e et 3^e Clarinettes en Si b

Altos divisi
6 Cors en Fa

Violoncelles
1^{re} et 2^e Bassons

Contrebasses
3^e Basson et Contre-Basson

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a vocal score for a soprano and a piano accompaniment. The score is written in 14/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the next two staves. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" (fortissimo). The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of three staves: the top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a bass clef. The music is in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures of the song. The second system contains the next four measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggios. The voice part has a melody that is simple and easy to sing. The lyrics are written below the voice staff.

Наконец, в заключение остаётся сказать несколько слов о тубе, как о «камерном инструменте». Не надо только думать, что всё это говорится в насмешку над тубистами и их прекрасным инструментом. Туба, конечно, не участник «камерного ансамбля» в тесном значении слова, но туба является инструментом, стяжавшим себе значительное количество учеников, готовящих себя к вступлению в ряды лучших симфонических оркестров. Поэтому, задача всестороннего совершенствования музыканта встала перед необходимо-

стью создания соответствующей художественно-виртуозной литературы для тубы.

Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, вот одно весьма удачное переложение *Прелюдии* Скрябина, выполненное советским тубистом Иваном Лебедевым (1913—) и звучащее на тубе более, чем убедительно. Оно пользуется большим расположением у заканчивающих своё музыкальное образование тубистов, так как требует от них большой выдержки и подлинного исполнительского мастерства.

Presto ♩ = 69-72

Tuba

Развивая эту мысль дальше, нельзя не упомянуть и о «концертной деятельности» тубы. Правда, до сих пор эта *концертность* дальше консерваторских стен не шла, но из этого ещё отнюдь не следует, что она и в дальнейшем останется в забвении. В области подлинно *концертной* деятельности тубы с успехом потрудились молодой советский тубист-виртуоз Алексей Лебедев (1924—), написавший *Концерты для тубы*, неве-

роятные технические трудности которых преодолеваются не только им самим, но и всеми молодыми тубистами, готовящимися вступить на поприще самостоятельной музыкально-исполнительской деятельности. Нужно только предостеречь начинающих композиторов, что в оркестре отнюдь не следует писать ничего подобного, если не имеется в виду определённый исполнитель, способный легко воспроизвести предложенное.

Pas trop vite (Andante cantabile)

Tuba

(Первый концерт для тубы)

Au 1er Mouvement (Allegro non troppo)

SOLO

Tuba

Cadenza

Presto

(Второй концерт для тубы)

СЕМЕЙСТВО РОЖКОВ

(по-фр. *Saxhorn*, —s, по-ит. *Flicorno*, —ni, по-нем. *Flügelhorn*, —hörner, по-анг. *Bugle*, —es)

Самым запутанным по обилию наименований объединением современной «меди» является, несомненно, *семейство рожков* или *флюгельхорнов*, где изобилие всевозможных наименований не только часто исключает друг друга, но нередко даже вообще ничего не поясняет и, тем более, не объясняет. В русском языке никогда не было вполне обособленного наименования этого рода инструментов и потому в обиходе сначала пользовались немецким определением, а затем, спустя некоторое время, перешли на французские наименования *саксхорнов*. В русских военно-духовых оркестрах это семейство никогда не действовало и на саксхорнах никто никогда не играл и не играет. В настоящую минуту, в силу вполне разумных побуждений, сочли более удобным отказать и от этих решительно не соответствующих русскому оркестровому обиходу наименований, сделав попытку заменить их не особенно удачным определением «широко-мензурных» инструментов. Ясно, конечно, что в качестве названия целого инструментального семейства, их «теоретическое» определение не может быть признано удачным, что, впрочем, сами «изобретатели» очень скоро сообразили и заменили его новым ещё более общим наименованием «основной группы» военно-духового оркестра. В связи с этим представляется наиболее разумным и своевременным вернуться к родовым источникам семейства флюгельхорнов и вспомнить, что все эти инструменты произошли от самых обыкновенных и убогих в своё время *рожков* — сигнальных и почтовых, называвшихся в романских странах северо-западной Европы «бюгельхорнами», а юго-западной — «фликорнами». Немцы их прозвали «флюгельхорнами» и они же привили это неудачное название русскому оркестру, помешав ввести в действие собственное, отечественное наименование. В данную минуту слово «рожок» может прозвучать немного странно в рассуждении девятнадцати с половиной футов длины главной трубки контрабасового инструмента, но в качестве *родового* определения всего семейства, именно

в этом названии нет ничего неловкого, неудобного или смешного, ибо оно *русское* в самом прекрасном значении этого понятия.

Итак, семейство флюгельхорнов или по-русски — *рожков*, отличается от семейства саксхорнов, а вернее наоборот, — семейство саксхорнов отличается от семейства рожков-флюгельхорнов самыми незначительными мензуральными и конструктивными особенностями, ничуть не влияющими на существо дела. Коренная разница произошла в том, что саксхорны сочетали в себе все основные качества семейства корнетов и семейства флюгельхорнов, возникавшие в первой половине XIX столетия постепенно и без всякого стремления объединиться в одно общее семейство. Адольф Сакс соединил основные признаки указанных видов инструментов и построил в 1845 году полное и вполне *однородное* семейство с одинаковой для всех семи представителей тубообразной формой, с вертикальными, помещёнными сверху пистонами Перинэ (Perinet, 178?—183?), с одинаковой для всех мензурой и единообразным нотописанием. По сути дела, саксхорны не отличаются от соответствующих альтовых корнетов, тенорхорнов и всех прочих более низких представителей семейства. Эти различия, существующие между обоими семействами, заключаются лишь в том, что корнет с пистонами, обладая меньшей мензурой, резко отличается в своих очертаниях и от трубы и от саксхорна, а флюгельхорн, будучи по мензуре несколько шире как корнета, так и саксхорна, в некоторых своих разновидностях, — сопрано-флюгельхорн в особенности, — больше всего напоминает самую обыкновенную трубу. Кроме того, семейство корнетов и флюгельхорнов по преимуществу, в противоположность саксхорнам, имеет несколько большую *коничность* сечения в части, прилегающей к раструбу. Что же касается семейства корнетов и флюгельхорнов вообще, то все они имеют овальные очертания, три вентиля обычного «вращательного» устройства, слабо или полого-коническую мензуру и не очень большой раструб. Ба-

ритон часто строится в виде обыкновенной тубы, и басы, под именем «геликонов», — в виде круга, внутри которого исполнитель продевает голову и правую руку с тем, чтобы удержать инструмент по прежнему походу на левом плече. Но из этого, разумеется, не следует, что этим инструментам не может быть придана другая линия очертаний. Медные басы так же, как и более высокие представители семейства, часто строятся прямыми, от чего становятся самыми обычными тубами с несколько увеличенным только поперечником «раструбной части» инструмента. Ходячее и достаточно прочно укоренившееся мнение, что звучность инструмента от перемены очертания ничуть *не меняется* и *не страдает*, не совсем верно. Напротив, вследствие указанных изменений в очертаниях медных басов звучность их *меняется* в сторону большей твёрдости, чего отнюдь не оказывается при *закруглённости*, способствующей большей мягкости и округлости звука. Развивая эту мысль дальше, остаётся только напомнить, что в целом ряде европейских стран, как Чехословакия, Австрия и некоторые другие, очертание круга чрезвычайно распространено не только для низких представителей семейства, но и вообще для всех его участников вплоть до трубы в *Mi♭*. Единственным исключением в этом смысле оказывается лишь корнет с пистонами, установленные размеры которого не дают достаточных оснований быть превращёнными в круг, — как известно, он имеет очертание широкого и очень мягко закругляющегося овала.

Как было уже замечено в самом начале, всё семейство этих инструментов оказалось весьма запутанным по изобилию действующих в нём определений. Это относится, главным образом, к бесконечному и чрезвычайно путаному ряду наименований, которым снабжён каждый вид. Дабы не очень уклоняться в сторону и не вносить новых осложнений, в дальнейшем изложении все они будут соответствующим образом объединены и названы так, как это представляется наиболее простым и удобным в русском языке. Всё обширное семейство рожков состоит из семи представителей, располагающихся один вслед за другим на равных, примерно, интервальных промежутках. Вследствие значительной разницы в величинах, колеблющихся в пределах от ста пятнадцати сантиметров до шестисот приблизительно, — высокие представители семейства обладают относительно лёгкостью в образовании звука сравнительно с постепенно возрастающей трудностью в извлечении самых крайних ступеней контрабасового саксхорна в *Si♭* или контрабасовой тубы в *Si♭*. При подобных величинах подвижность инструмента, делаясь более вялой, почти исключает всякое представление о «виртуозной игре», и несколько увеличенное сечение трубки инструмента, при несомненных достоинствах, порождает некоторую вязкость, суровость, а подчас и рез-

кость звука, лишённого свойственного трубам и тромбонам блеска. Тем не менее, довольно любопытную мысль высказал однажды Шарль-Мари Видор, говоря, что «было-бы весьма желательно, чтобы всё семейство саксхорнов заняло подобающее место в оперно-симфонических оркестрах. Обладая безупречно ровной звучностью и охватывая огромный объём в пять полных октав, это стройное объединение инструментов могло-бы послужить достаточно мягким и, вместе с тем, устойчивым основанием для блестящих фанфар труб и тромбонов. Оно положительно создано для того, чтобы служить им скорее в качестве своеобразной звуковой завесы, способной оттенить свойственную им окраску, чем сочетаться с ними в одно целое».

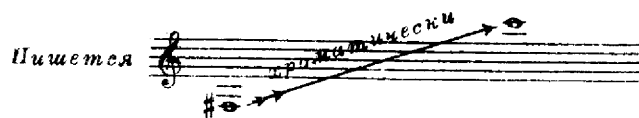
Деятельность оркестра в течение последнего столетия с полной несомненностью показала, что все эти пожелания были вполне «патристическим» высказыванием.

К несомненному счастью это семейство не проникло в оркестр в своём полном составе, ибо в противном случае оно совершенно заполонило-бы оркестр и, усилив без всякой меры его «медь», обесцветило-бы общее звучание. Поэтому, здесь же своевременно поправить опрометчивое суждение Видора, забывшего к величайшему огорчению помянуть об одном весьма существенном обстоятельстве. Дело в том, что введение в современный симфонический оркестр всего семейства саксхорнов неизменно потребует непомерного увеличения струнных в первую очередь, и в какой-то степени «деревя» — во вторую. На такую «крайнюю меру» придётся решиться из тех причин, что однородная и вязкая звучность семейства рожков-саксхорнов в буквальном смысле слова *съедает* выразительное, страстное и возбуждённое звучание струнных, «деревя» и валторн в особенности. Вполне достаточно, что в оркестре изредка появлялись только некоторые представители рожков-саксхорнов и делали своё дело с большим или меньшим успехом.

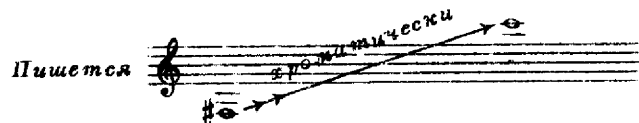
В противоположность сказанному, в оркестрах духовой музыки рожки заняли выдающееся положение, несколько «испорченное» недостаточной осведомлённостью дирижёров, изгнавших из семейства рожков два самых высоких его представителя — малый рожок или саксхорн-сопрано в *Mi♭* и обыкновенный рожок или саксхорн-сопрано в *Si♭*. Они заменили их технически подвижным, но весьма крикливым корнет-а-пистон. Этим самым они нарушили не только единство объединения, о котором так старался Адольф Сакс во Франции, но и ввели новую и достаточно противоречивую звучность, наделённую, правда, богатыми исполнительскими возможностями, но лишённую тех «верхов», которыми располагает малый рожок в *Mi♭* и с которым, конечно, не в состоянии состязаться малый кларнет в *Mi♭*, часто к тому же отсутствующий.

Надо думать, что рано или поздно допущенная ошибка будет устранена и духовой оркестр вновь получит ту могучую основу, которой он сейчас, в силу неблагоприятных обстоятельств, в значительной мере лишён.

Семейство рожков, а вместе с ним и саксоров-флюгельхорнов, строится в строго установленных размерах, что совершенно исключает какую-бы то ни было искусственную перемену строя. Это значит, что все инструменты семейства не знакомы ни с дополнительными кулисами, ни, тем более, с кронами.

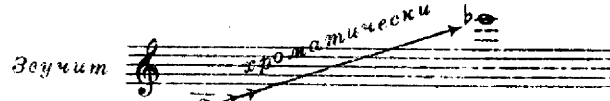


Это — инструмент крайних высот, большой подвижности, изрядной крикливости и «плоского звука», сильно ограничивающего художественный круг его возможностей. Огромная стеснённость дыхания и крайнее напряжение «амбушюра», сделали его наименее любимым среди музыкантов-исполнителей. Малоупотребительный даже в хорах духовой музыки, — если не преследовалось какой-либо «особой» звучности, — он был постоянным участником при случае только тех оркестров, когда эти последние, будучи снабжёнными снимающимся «вентильным механизмом» Василия Вурма (1826—1904), были чисто-медными и носили название «вурмовских оркестров». Его основная задача сводится к исполнению партий самого высокого голоса в семействе рожков — флюгельхорнов-саксоров. Весь его звуко-ряд можно разделить на три отрезка, из которых самый низкий представляет наименьшую ценность. Звуками этого «регистра» нет никакой необходимости пользоваться, — они звучат довольно жидко, хило и неустойчиво. Будучи призванными исполнять обязанности самого высокого голоса семейства, лучшими нотами его звуко-ряда оказывается всё, что лежит вверх от *do* первой октавы по письму. Самые высокие звуки, затруднительные для извлечения, становятся вполне преодолимыми, если они подготовлены последовательно восходящими ходами или рядом



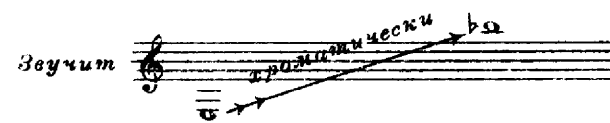
Инструмент этот обладает звучностью нежной, бархатистой и весьма поэтичной, значительно менее резкой и избитой, чем корнет-а-пистон, с которым он имеет несчастье быть вполне сходным. Именно в этом досадном обстоятельстве и кроется причина того, почему мало-осведомленные руководители духовых оркестров изгнали

Первым представителем семейства является *малый рожок в Mi* или *саксхорн-сопрано в Mi*, который французы называют *саксхорн-сопрано в Mi*, а немцы — *малым флюгельхорном в Mi*. В действительности, однако, всё это соответствует инструменту, известному под именем *малого бюгельхорна* или *малого корнета*, нелепо называемого иной раз «*Pikkolo*» в *Mi*. Его объём простирается от *fa*# малой октавы до *do* третьей по письму и звучит *малой терцией выше* написанного в ключе *Sol* или в действительности — от *la* малой октавы до *ti* третьей.



близлежащих ступеней. Играют на саксхорне-сопрано так же, как и на обыкновенном корнет-а-пистоне, с которым он тождествен в устройстве. Он обладает только известной затруднённостью в извлечении звука, а в техническом отношении располагает всеми известными уже приёмами исполнения. Короче говоря, — это тот же корнет, настроенный только чистой квартой выше родového инструмента. В медно-духовом оркестре малый рожок или как называют его немцы *Pikkolo-Flügelhorn*, — есть подлинно «малая флейта» семейства и скорее не «мелодический» голос его, а чисто «виртуозный». Тем не менее, сожалеть об его изгнании из современного оркестра не приходится, коль скоро три дополнительных ступени вверх отнюдь не решают дела, а утомление, вызываемое им во время игры, ни в какой мере не искупается его относительными достоинствами.

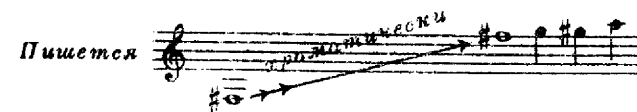
Второй представитель семейства — *рожек в Si*. Французы называют его *саксхорн-контральто в Si*, а немцы — *флюгельхорном в Si*. Он соответствует инструменту, известному под именем *бюгельхорна*, *саксхорна-сопрано* или *сигнального рожка в Si*. В нотописи объём этого рожка вполне совпадает с первой разновидностью семейства, но звучит он целым тоном ниже, подобно корнету или обыкновенному кларнету в *Si* — от *ti* малой октавы до *si* второй.



его отсюда и заменили столь обычным для них пистоном. К сожалению, часто нравятся не скромные и выразительные качества инструмента, а его крикливость, резкость, словом — ложная «эффектность», которой в жизни суждено быть часто на первом месте там, где ей вообще не пристало быть. Так и здесь, — корнет-а-пистон, на-

равне с рожком, мог бы иметь почётное место в оркестре и отнюдь не меньшее, чем то, какое он занимает там сейчас. К тому же в оркестре была бы не одна звуковая окраска, а две одинаково ценных и богатых. Но, к сожалению, во многих современных духовых оркестрах рожок-сопрано в *Si* заменили даже не корнетом с пистонами, а самыми обычными «малыми» трубами в *Si*. Такая замена крайне опростила и обеднила звучание духового оркестра именно в этой его части. Она совершенно уничтожила различие в звуковых достоинствах труб и корнетов, выполняющих в оркестре столь разные обязанности, — «фанфарные» у труб и «певучие» у корнета.

Рожок в *Si* или саксхорн-сопрано в *Si* отнюдь не следует смешивать, подобно Видору, со старинным бюгельхорном с клапанами — *bugle à clefs*, которым, как уже известно из предыдущего, один единственный раз воспользовался Майербер в последнем действии *Роберта-Дьявола*. Об этом было уже достаточно подробно сказано в своё время и потому здесь нет никакого смысла повторяться. Рожок или саксхорн-сопрано в *Si* во всём соответствует общеизвестным данным корнета с пистонами в *Si*. Только самые «низы»

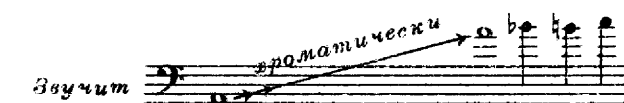


К сожалению, до сих пор твёрдо держится мнение, что достоинства альтя не только весьма посредственны, но и просто ничтожны. Его считают мало пригодным для исполнения ответственного *solo*, и ему поручают исполнение побочных гармонических голосов, в чём он оказывается будто бы вполне незаменимым. Кроме того, он служит как-бы «соединительным звеном» между саксхорн-сопрано и тенором или баритоном и, несмотря на все свои недостатки, довольно легко исполняет всевозможные выдержанные и подвижные построения не слишком, впрочем, большой сложности. Лучше всего альтовый рожок звучит в средней части своего звуко-ряда, тогда как крайние нижние и особенно верхние ступени его объёма звучат не очень устойчиво. Они трудны для извлечения и не всегда достаточно красивы. Поэтому, очень неразумно опускаться ниже *do* первой октавы по письму, если только другие инструменты, присоединённые к нему в унисон или октаву, не сопровождают его, сглаживая ту часть недостатков, о которых обычно так часто говорят.

Однако, всё дело заключается в том, что альтхорн переживает сейчас ту же «болезнь», которой страдал до Вагнера смычковый альт. На этом инструменте берутся играть все, кто хочет с наименьшей затратой сил овладеть каким-нибудь музыкальным инструментом и играют на нём в

на нём звучат несколько сочнее и полнее, а в оркестре, несмотря на выдающиеся виртуозно-технические возможности, которыми наделён этот инструмент, он принадлежит всё же к разряду *выразительных* инструментов и потому им следует прежде всего пользоваться в качестве мелодического голоса. В этом его существенное различие с корнетом, который тяготеет как раз к обратному — к стремительной подвижности, блеску и подлинной «концертности».

Третьим представителем семейства оказывается *альтовый рожок в Mi* или просто *альт в Mi*. Французы называют его *саксхорн-альтом в Mi*, а немцы — *альт-флюгельхорном в Mi*, но в обиходе он больше известен под именем *альтхорна* или *альтового корнета в Mi*. Объём его менее богат и он всё ещё почитается худшим представителем семейства — самым ленивым, убогим и совершенно неспособным к чему-нибудь более толковому. Он звучит *большой секстой ниже* написанного и располагает двумя полными октавами со всеми промежуточными ступенями. Три добавочных ступени — *si*#, *si* первой и *do* второй октавы в действительном звучании — возможны, но трудны для извлечения.



лучшем случае посредственно, отнюдь не заботясь ни об уровне своей техники, ни, тем более, о художественно-выразительных средствах инструмента в целом. Вполне естественно поэтому, что всем музыкантам, сталкивавшимся с духовым оркестром, приходилось неизменно считаться с подобным положением вещей и писать для партии альтя либо отдельные гармонические звуки, либо такие партии, которые не представляли бы собою никаких решительно затруднений. Что же можно было ждать от инструмента, находившегося в столь ненадёжных руках? Композиторы продолжали поручать альтовым рожкам самые ничтожные обязанности, заполнявшие собою пустые места гармонии, инструментальные мастера перестали о нём думать и все свои усилия направили на развитие и усовершенствование баритона и отчасти тенора, а музыканты-исполнители продолжали пребывать в блаженном состоянии «оркестрового небытия», считая себя если и не совсем «лишними людьми», то уж во всяком случае находящимися в хорах военной музыки по необходимости и на положении случайных музыкантов.

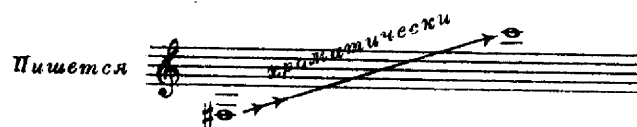
Но далеко не так обстоит дело теперь, когда музыкально-оркестровому воспитанию уделяется небывалое внимание. Сейчас альт не «пасынок» оркестра, не «лишний» и только «мешающий»

ему его сочлен, а подлинный мастер своего дела. Альтисты проходят такой-же круг обучения, как и корнетисты, трубачи и баритонисты. И вот, когда дело обернулось так, то оказалось, что альт-рожок или саксхорн-альт вовсе не так и плох. Он зазвучал вполне убедительно, раскрылись его богатые технические возможности, его выразительность очень приблизилась к валторне.

Единственным недостатком альты осталась только некоторая, чуть-чуть потрескивающая *резкость* в его звучании. Однако, на альте это «потрескивание» менее приятно, когда сила звука при большой выразительности исполнения достигает сочного, хорошего *forte*. Впрочем, сейчас альт-рожок-саксхорном можно пользоваться почти свободно и как инструментом гармоническим, и как инструментом-*solo*. То недоверие, которое ещё продолжает удерживать композиторов расширить круг его возможностей, скоро, несомненно, рассеется. Достаточно только самим авторам послушать этот инструмент непременно в опытных руках и убедиться в справедливости всего сказанного — они сразу-же смекнут в чём дело и поспешат предать забвению недавние «пороки» духового альты. Это уже не «второстепенный»

инструмент во всех отношениях и не «рядовой» побочный голос в оркестре, а вполне достойный и равноправный его участник. Во всяком случае, расцвет его ещё в будущем, но вероятно уже недалёком.

Четвёртым представителем семейства следует признать *теноровый рожок в Si♭* или проще — *тенор в Si♭*. Немцы его величают *тенорхорном в Si♭*, а французы обычно пропускают, сближая его чаще всего с *баритоном*, который в свою очередь называют *саксхорном-басом в Si♭*. В русских определениях такого баса не существует и он является чистейшим *баритоном в Si♭*. Теноровый рожок или тенор применяется почти исключительно в оркестрах духовой музыки и имеет очень много общего со следующим представителем семейства — *баритоном*, которому, вследствие недостаточной ширины своей трубки, уступает в красоте и выразительности звука. Его объём вполне совпадает с *баритоном*, хотя самые низкие звуки удаются ему всё-же не очень хорошо. На теноре отсутствуют также и те несколько «добавочных» ступеней, которые вполне доступны *баритону* о четырёх вентилях. Ноты для него пишутся в ключе *Sol* и звучат *большой нотой* ниже.



В духовом оркестре тенор исполняет не только средние голоса гармонии совместно с альтом, но и нередко ведёт основную линию октавой ниже рожка саксхорна-сопрано, или действует в унисон с *баритоном* для поддержания большей силы и выразительности этого последнего. В данном случае, чрезвычайно приятно сочетание обоих инструментов — тенора и *баритона*, в виде «диалога» — они тогда как-будто дополняют друг

друга, украшая один другого свойственными каждому из них особыми качествами. Иногда-же тенор решается и на вполне самостоятельное выступление, никогда не проходящее незамеченным. Остаётся только пожалеть, почему этим инструментом так ещё редко пользуются в оркестре. Густав Малер, один из весьма смелых оркестраторов, оказался повидимому, первым, решившимся применить его в своей *Седьмой симфонии*.

Adagio

Tenorhorn en Si♭

ff en dehors

Orchestre



В духовой музыке участвует обычно три тенора с тремя вполне обособленными партиями. В симфонической, как уже известно, — ни одного. В Баварии и Австрии тенорхорн называется ещё *альтхорном* или *бас-флюгельхорном в Si♭*. Видор так-же, как и большинство французских авторов, ошибочно сближает его с саксхорном-баритоном, который имеет с ним одинаковый объём, но отличается от него более широкой мензурой, о чём было уже в своё время замечено.

Пятой разновидностью семейства и, пожалуй, самой удачной, является *баритон в Si♭*. Французы называют его *саксхорном-баритоном в Si♭* и отождествляют с немецким *тенорхорном* или *бас-флюгельхорном в Si♭*. Это происходит от того, что они в своих описаниях неизменно пропускают *теноровый саксхорн в Si♭*, отличающийся от *баритонного саксхорна* только более узкой мензурой. В Австрии его называют ещё *тенор-басом в Si♭*, а в Германии, Англии и Америке — *зуфониумом в Si♭*, что, кстати сказать, совершенно неправильно. Неправильно также и французское определение — *тенорхорн в Si♭*, приводимое Гевартом и повторяемое Видором.

Объём *баритона* двоякий. Трёх-вентильный *баритон* вполне сходен с *тенором*, а четырёх-вен-

тильный — позволяет ещё извлечь четыре ступени ниже написанного *fa♯*. Эти ноты — *fa♯*, *mi*, *mi♭* и *ré* — звучат отлично, но, будучи довольно трудными для извлечения, всегда чуть «высят». Они требуют известной сноровки и упражнения, после чего становятся вполне пригодными в оркестре. При участии в оркестре «среднего» *баритониста*, — ими, конечно, лучше не пользоваться. На *баритонах* этой разновидности возможен основной тон в качестве *педального* звука, применяемый, правда, в духовом оркестре довольно редко. Ноты для *баритона* пишутся в ключе *Sol*, хотя нередко их можно встретить изложенными также и в ключе *Fa*, что отнюдь не является уже ошибкой. Второй способ письма разумнее первого, но с исполнительской точки зрения он менее удобен, так-как на *баритоне* часто играют *тенористы*, привыкшие к своей «скрипичной хватке», — известно, что ключ *Fa* в партии *тенора* никогда не применяется. Звучит *баритон*, подобно *тенору*, — *большой нотой ниже*, если изложен в ключе *Sol*, и *большой секундой ниже*, — если применён ключ *Fa*. В действительном звучании, считая четыре добавочных ступени, *баритон* охватывает последовательность звуков от *do* большой октавы до *si♭* первой.



Кстати о ключах. Поразительная нелепость в отношении ключа *Fa* для баса в *Mi♭* и *баритона* укоренилась среди музыкантов, не умеющих читать с листа этот ключ. Применяемый в этом случае способ «пальцевой хватки» носит выразительное название *собачьего хода*. Сущность этого приёма заключается в том, что играющий читает

написанную в *басовом* ключе партию баса или *баритона* так, чтобы сохранить «хватку», принятую на инструментах в *Si♭* и удерживать за ней скрипичный ключ. Но поскольку партия баса в *Mi♭* или *баритона* в *Si♭* пишется в *басовом* ключе без транспозиции, то для того, чтобы найти необходимую «пальцевую хватку» исполнитель

мысленно подменяет басовый ключ скрипичным, подставляет соответствующие ключевые знаки и, благодаря перемещению написанного на сексту, — лишняя октава в данном случае в расчёт не принимается, — получает обычную «трубную палочку».

Звучность баритона обаятельно-прекрасна. Она очень убедительна, красива и значительно теплее, искреннее и непосредственнее не только тенора, но и альты. В сравнении с тенором она обладает большей бархатистостью, мягкостью и сосредоточенно-выразительным благородством. А в отношении своего звукояда баритон располагает существеннейшими против тенора преимуществами — он необычайно легко опускается вниз, — о четырёх дополнительных нотах здесь речи уже нет, — пользуясь при этом совершенно свободно самыми высокими ступенями своего объёма. Оставляя в стороне наиболее высокие звуки его, теряющие, естественно, по мере приближения к своему пределу в силе и выразительности, её средняя часть наделена чрезвычайно приятной мягкостью и сочностью. Это очень близко напоминает валторну, хотя отнюдь не мешает баритону обладать совершенно изумительной подвижностью, которой, — не в обиду будь сказано валторне, — она может только позавидовать. Наконец, баритон, так же как и рожок или сакс-

хорн-сопрано в *Sib* принадлежит к разряду глубоко выразительных инструментов, и ему больше свойственно проникновенно-сосредоточенное пение, чем подвижно-виртуозная игра.

Но независимо от всех перечисленных уже качеств, баритон, несомненно, оказывается наиболее совершенным и богатым звуковыми качествами инструментом всего семейства рожков — саксхорнов-флюгельхорнов. Поэтому, остаётся только искренне пожалеть, что все пишущие для симфонического оркестра упорно обходят его, как бы не замечая его исключительно полной, благородной и выразительной звучности. Чрезвычайно прискорбно, что у новейших авторов нет ещё должного отношения к некоторым представителям военно-духового оркестра. Неужели нужно получить урок, имевший место в деятельности саксофона, чтобы понять, что и баритон обладает качествами, вполне достойными быть использованными в симфонической музыке? Если так, то всё это отнюдь не делает чести музыкантам, — для того, чтобы обогатить оркестр новыми богатыми средствами инструментами, надо дерзнуть, подобно тому, как в своё время, не боясь попасть в просак, дерзал Эктор Бэрлиоз или Рихард Вагнер... Пример, во всяком случае, достойный подражания. Впрочем, среди советских музыкантов только Шостакович воспользовался баритоном в одном из своих балетных «Adagio».

Adagio ♩ = 72

Trompettes en Sib
 3^e Trombone et Tuba
 Baryton en Sib
 Flûte, Hautbois
 12 Violons
 Cor Anglais,
 Petite Clarinette en Mi b
 2^e Violons
 Clarinette en Sib
 Clar. basse en Sib
 Altos
 Bassons
 Violoncelles
 Contre-Basson
 Contrebasses

Вне всякого счёта следует принять *саксхорн-бас* в *Do* или *Sib*. Это именно тот оркестровый голос, который больше всего доставляет хлопот при изучении семейства саксхорнов в целом. Немцы называют его *бас-тубой*, а в обиходе он чаще всего встречается под именем *тубы*, *эуфонии* или *тенорхорна* в *Sib*. Иногда, и вполне неосновательно, его отождествляют даже с *баритонхорном* или *баритоном* в *Sib*. Это был единственный представитель семейства, который под именем *тубы* и как ближайший родственник старинных бюгельхорнов сначала заменил офиклейд, а затем прочно утвердился в симфоническом оркестре.

Благодаря присоединению дополнительных вентилей — четвёртого и пятого, он может достигать самых высоких глубин, как и *контрабасовый саксхорн* в *Mib* или *бомбардон* в *Sib*. Его строят в *Do* или *Sib*, но в каком-бы действительном строе не был инструмент, для него всегда пишут в действительном объёме без всяких намёков на транспонирование. Объём тубы, как было уже сказано в надлежащем месте, простирается от суб-контра-*si* до *do* второй октавы со всеми промежуточными диатоническими и хроматическими ступенями. В современных условиях, правильнее выделять этот инструмент в самостоятельную оркестровую единицу и изучать его в качестве *тубы* вполне обособленно, что, собственно,

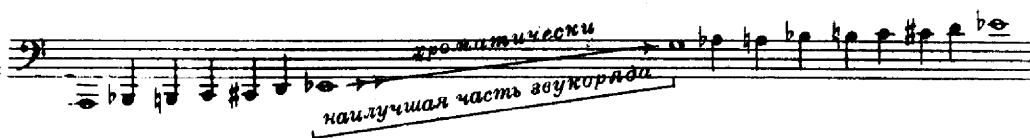
уже и сделано. Из этих соображений нет никакого смысла повторяться и достаточно лишь освежить в памяти всё, что было сказано о нём применительно к симфоническому оркестру. Но, как ни странно, именно в духовом оркестре эта разновидность семейства не привилась.

Шестая разновидность семейства рожков есть подлинный бас — *бас* в *Fa* или чаще — *малый бас* в *Mib*, называемый обычно *первым басом* в *Mib*. В семействе собственно саксхорнов его почему-то именуют *саксхорном-контрабасом* в *Mib* и во Франции называют ещё *бомбардоном* или *низким басом* в *Mib* или *Fa*, что, несомненно, правильнее. Немцы называют его *бас-тубой* в *Fa* или *Mib*, и в симфоническом оркестре эта разновидность семейства не применяется, за очень редкими исключениями, известными по ряду партитур Рихарда Штрауса и некоторых его современников. В военно-духовом оркестре этот вид служит связующим звеном между собственно тубой, когда она есть на-лицо, и вторым басом или *контрабасовым саксхорном* в *Sib*, партию которого она тогда почти всегда и удваивает октавой выше. Объём этого «рожка» простирается от *sib* контр-октавы или *do* большой и, охватывая две октавы вверх, пишется в ключе *Fa* по правилам «единообразного» письма. В этом случае он звучит *большой секстой* или *чистой квинтой* ниже написанного.

Пишется в *Mib*
 Звучит в *Fa*

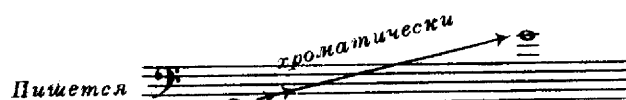
В русских партитурах для духового оркестра ноты для этого инструмента пишутся всегда так, как звучат, хотя самый инструмент и продолжает именоваться *первым басом* или *басом* в *Mif*. Трудно сказать, откуда пошла эта нелепость, но с точки зрения *удобства письма* и восприятия написанного — она не лишена значительных преимуществ. Правда, наименование «*Mif*» или как неправильно пишут в партитурах для духового оркестра — «Эс», сохранилось больше на словах.

Пишется и звучит в действительности



В духовом оркестре применение «первого баса» или контрабасового саксорна в *Mif* довольно разнообразно. Он не только удваивает партию контрабасового саксорна в *Sif*, но и нередко исполняет вполне самостоятельный рисунок и значительно охотнее играет с ним в октаву, отнюдь не стремясь к его непрерывному удвоению.

Наконец, последняя, — седьмая разновидность семейства рожков-флюгельхорнов есть *бас* в *Sif*, именуемый чаще *низким басом* в *Sif*, или попросту — *вторым басом* в *Sif*. Французы называют его *саксхорном-контрабасом* в *Sif*, а немцы — *контрабасовой тубой*. В симфоническом оркестре, когда пользуются этим инструментом, его называют также *тубой*, но Курт Закс, — для ясности, — присваивает ему ещё дополнительное наименование *бурдона*. Кроме того, обе последние разновидности семейства рожков-флюгельхорнов



В симфоническом оркестре, когда в нём изредка пользовались этим инструментом под ничего не говорящим наименованием «контрабасовой тубы», — для него писали в действительном звучании. Точно такой-же способ нотописания принят для него и в русских духовых оркестрах, где, как было уже замечено, его называют *низким басом* или *вторым басом* в *Sif*. Подобно предыдущему представителю семейства и этот бас часто называется теперь в «духовом обиходе» довольно нелепо выглядящим в русском начертании «басом Бэ» или ещё того менее удачным — «Басом Б». Весь этот ужасающий вздор есть тяжкое наследие былой необразованности, настолько прочно укоренившейся среди участников духовых оркестров, что устранить его отсюда положительно не представляется возможным, и сейчас, когда есть все основания к тому, чтобы

В партитуре для духового оркестра пользуются уже чаще «числовым» выражением — «Бас I» без всяких дополнительных и в достаточной мере странно выглядящих в русском языке буквенных определений. Объём баса в *Mif* простирается от контра-*la* до *ti* первой октавы, и, как было уже сказано, пишется на действительной высоте, хотя наилучшая часть его звукоряда доминируется большой децимой, заключённой в пределах *ti* большой октавы и *sol* малой.

называются ещё *геликонами* — прозвище, бывшее одно время чрезвычайно распространённым в духовых оркестрах. Сейчас оно утратило свой смысл и оказалось несколько забытым.

Кстати, здесь же полезно напомнить, что круглое очертание этих басовых инструментов под именем «геликона» было впервые осуществлено в России, в сороковых годах прошлого века. Только после этого, уже в 1849 году, *геликоны* были воспроизведены повторно в Вене где, как известно, эту «имитацию» выполнил Игнац Штовассер (Stowasser, 1782—1852).

По способу «единообразного письма» контрабасовый саксхорн в *Sif* звучит *ноной ниже* написанного в ключе *Fa* и охватывает объём в две полных октавы от контра-*fa* до *fa* малой октавы со всеми промежуточными ступенями. Ключ *Sol* для «второго баса» почти не применяется.

поставить всё на свои места, работники в области духовой музыки упорно продолжают придерживаться этих, крайне неудачных обозначений. Пора бы перестать загрязнять красивый, богатый, благородный язык подобными «перлами» изящной оркестрово-духовой словесности...

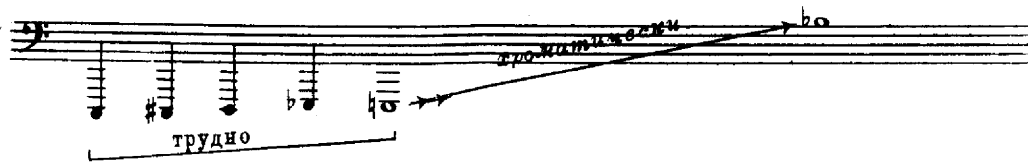
В представлении французских учёных, эта разновидность саксхорна, из всего семейства, обладает наименее удобным объёмом. Однако, взамен этого его звучность отличается особенной полнотой и выразительностью. Все ноты его звукоряда до самого низкого *fa* в действительном звучании получаются вполне свободно и, несмотря на исключительную глубину, располагают вполне достаточной подвижностью.

Несколько иначе обстоит дело в представлении советских учёных, черпающих свои сведения из действительных возможностей инструмента,

принятого сейчас повсеместно. Прежде всего, «второй бас» или, как его иногда живописно называют — *бейный бас*, бывает с тремя или четырьмя вентилями. Он обладает объёмом от контра-*ti* до *si* малой октавы и звучит так же, как и пишется. Четвёртый вентиль, если он имеется, продолжает указанный звукоряд вниз ещё на че-

тыре ступени и достигает звука *do*, хотя все эти ступени, включая и близлежащее *ti*, — трудны для извлечения, и действительно хороши только в выдержанных нотах и в *piano* или *pianissimo*. Вот как выглядит звукоряд «низкого» или «второго баса в *Sif*» — он, как сказано, звучит и пишется от контра-*ti* до *si* малой октавы.

Пишется и звучит в действительности



На самом-же деле действительно *хорошим* объёмом оказывается звукоряд, заключённый в пределах контра-*la* и *re* малой октавы. В техническом отношении оба баса или оба контрабасовых саксхорна обладают одним и тем же пороком — их звучность слишком мягкая и немного рыхлая лишает инструменты необходимой чёткости и остроты в подвижных рисунках. Но это далеко ещё не значит, что этим басам совершенно недоступны беглые узоры, гаммы, скачки и вообще любые построения с преобладающим движением. Всё это ими вполне преодолевается, но «второму басу» подвижность менее свойственна, чем «первому басу». Чёткости же в чередовании нот, которой обладает фагот, саксофон или тромбон, здесь нет, да, в сущности, и быть не может. Причиной тому — чрезвычайная длина трубки при относительно большом её поперечном сечении. Впрочем, этот недостаток, как некоторая вялость и вязкость в извлечении звука, отличает семейство рожков или саксхорнов-флюгельхорнов от всех прочих инструментов «меди».

Значительной силе, устойчивости и полноте наиболее глубоких отрезков звукоряда всех разновидностей низких рожков-флюгельхорнов, начиная с баритона, особенно благоприятствует чрезвычайно широкая мензура. Это выдающееся усовершенствование в конце века ввёл во всеобщее употребление известный мастер Вацлав Фрэнтишек Червеный (Červený, 1819—1896).

В заключение остаётся только сказать несколько слов о *суб-басовых тубах*, звучащих октавой ниже «басовой тубы» в *Fa* или *Mif*, и *суб-контрабасовых тубах*, звучащих октавой ниже «контрабасовой тубы» в *Sif*. Такой едва-ли осуществимый объём придётся оставить на совести Курта Закса. Однако, подобные инструменты в значительно изменённых очертаниях получили наименование *сузафонов*, по имени построившего их американского дирижёра Джона-Филипа Суза (Souza, 1854—1932) и применившего их в качестве «сенсационного инструмента» в руководимых им оркестрах.

Как известно, первые сузафоны были выпущены по одним источникам в 1899 году, а по другим — годом раньше, в 1898 году американским инструментальным производством Кона. Они любопытны, главным образом, своим внешним видом с огромным, направленным на слушателей, раструбом, принятым, впрочем, только в 1908 году. Одно время сузафоном широко пользовались в *jazz-band'e*, где ему вместо вязкой и довольно неповоротливой тубы приходилось подкреплять бас своими «хрюкающими» звуками, чрезвычайной чёткости и остроты. Позднее, сузафон очень прочно утвердился в духовых оркестрах не столько воинских частей, сколько оркестров всевозможных спортивных и студенческих корпораций, где нередко выступает в изрядном количестве. В основном — это инструмент внешний и «декоративный», подобно *сверх-геликону* или *сакс-бурдону*, применявшемуся иной раз в Европе для тех-же чисто «зрительных» целей в торжественно-пышных и нарядных концертах объединённых военно-духовых оркестров. Как известно, эти «басы» превышают средний рост человека и наряду с сузафоном служат для «особых целей». В последние десятилетия увлечение сузафоном в оркестрах *jazz'a* пошло быстро на убыль и теперь он, кажется, участвует лишь в некоторых случаях, не имеющих уже прямого отношения к затронутому здесь вопросу.

Нужно ли для заключения и в подтверждение всему сказанному сослаться на образцы? Строго говоря, это входит в область военно-духовой инструментовки, речь о которой пойдёт значительно позднее. Здесь же, тем не менее, будет вполне достаточно удовлетвориться одной выпиской, заключающей в себе всё наиболее характерное, что отличает указанное семейство медных духовых инструментов — подлинной *основы* военно-духовых оркестров. В качестве такого примера полезно привести два отрывка из превосходного переложения советского инструментоведа Юрия Фортунатова (1911—) симфонической картины А. К. Глазунова *Стенька Разин*.

Au 1er Mouvement $\text{♩} = 120$

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Hautbois

Clarinettes
en Mi b
1^{re}
en Si b
2^e et 3^e

Corde Basset en Mi b

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Si b

Trombones

Timbales

Cymbales

Grosse Caïsse

Tam-Tam

Piano
(ad libitum)

Pistons en Si b

Altes en Mi b

1^{re}
Ténors en Si b
2^e et 3^e

Barytons en Si b

1^{re} et 2^e Basses

Handwritten musical notation on a page numbered 12. The notation is in a historical style, possibly 18th or 19th century. The page contains multiple staves with complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is in a historical style, possibly 18th or 19th century. The page is numbered 12 in the bottom left corner.

18 Bien chanté et expressif $\text{♩} = 120$

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Hautbois

Petite Clarinette en Mi b

Clarinettes 1^{re} en Si b (2 Soli)

2^{de} et 3^{de} en Si b

Cor de Basson en Mi b

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Si b

Trombones

Piano

Pistons 1^{re}

2^{de}

Alto en Mi b

Ténors en Si b 1^{re}

2^{de} 3^{de}

Barytons

1^{re} et 2^{de} Basses

[illegible]

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Четвёртым объединением современного симфонического оркестра являются *ударные* инструменты. Они не имеют никакого сходства с человеческим голосом и ничего не говорят его внутреннему чувству на понятном для него языке. Их размеренные и более или менее определённые звуки, их позвякивания и потрескивания имеют скорее «ритмическое» значение. Их мелодические обязанности чрезвычайно ограничены, и всё существо их глубокими корнями уходит в природу пляски в самом широком значении этого понятия. Именно в качестве таковых, некоторые из ударных инструментов имели применение ещё в глубокой древности и были широко использованы не только народами Средиземноморского и Азиатского Востока, но и действовали, повидимому, у всех, так называемых, «первобытных народов» вообще. Некоторыми позвякивающими и звенящими ударными инструментами пользовались в Античной Греции и Древнем Риме в качестве инструментов сопровождавших танцы и пляски, но ни один ударный инструмент из семейства барабанов не был допущен ими в область военной музыки. Эти инструменты имели особенно широкое приложение в жизни древних евреев и арабов, где исполняли не только гражданские обязанности, но и военные.

Напротив, у народов современной Европы в военной музыке приняты ударные инструменты различных видов, где они имеют весьма важное значение. Однако, мелодическая бедность ударных инструментов не помешала им, тем не менее, проникнуть в оперный, балетный и симфонический оркестр, где они занимают уже далеко не последнее место. Впрочем, в художественной музыке европейских народов было время, когда доступ этим инструментам был почти закрыт в оркестр и, за исключением литавр, они прокладывали себе путь в симфоническую музыку через оркестр оперы и балета, или, как сказали-бы сейчас — через оркестр «драматической музыки».

В истории «культурной жизни» человечества ударные инструменты возникли раньше всех

прочих музыкальных инструментов вообще. Тем не менее, это не помешало оттеснить ударные инструменты на второй план оркестра в пору его возникновения и первых шагов его развития. И это тем более удивительно, что отрицать огромное «эстетическое» значение ударных инструментов именно в художественной музыке всё-таки никак нельзя. История возникновения ударных инструментов не очень увлекательна. Все те «орудия производства размеренного шума», которыми пользовались все первобытные народы для сопровождения своих воинственных и религиозных плясок, в начале дальше простых дощечек и убогих барабанов не шли. И только значительно позднее у многих племён Срединной Африки и у некоторых народов Дальнего Востока появились такие инструменты, которые послужили достойными образцами для создания более современных европейских ударных инструментов, принятых уже повсеместно.

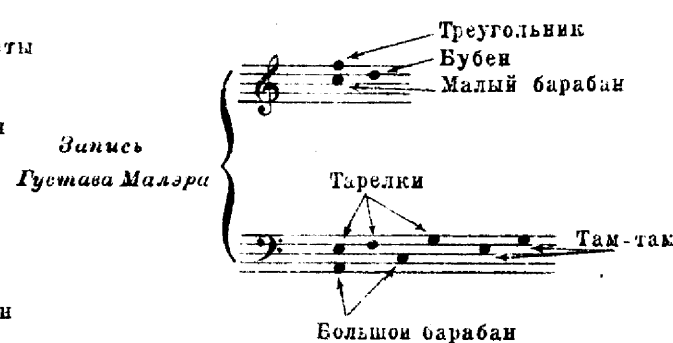
В отношении музыкальных качеств, все ударные инструменты очень просто и естественно делятся на два вида или рода. Одни издают звук *определённой высоты* и потому вполне закономерно входят в гармоническую и мелодическую основу произведения, тогда как другие, способные производить более или менее *приятный* или *характерный* шум, исполняют обязанности чисто ритмические и украшающие в самом широком значении слова. Кроме того, в устройстве ударных инструментов принимает участие различный *материал* и, в соответствии с этим признаком, их можно разделить на инструменты «с кожей» или «перепончатые», и «самозвучащие», в устройстве которых принимает участие различных видов и сортов металл, дерево и за последнее время — стекло. Курт Закс, присваивая им не очень удачное и крайне некрасивое на-слух определение — *идиофоны*, очевидно упускает из виду, что это понятие в значении «своеобразно-звучащие» может быть, в сущности, на равных основаниях применено к любому музыкальному инструменту или их роду.

В оркестровой партитуре содружество ударных инструментов помещается обычно в самой середине её — между медными и смычковыми. При участии арфы, фортепиано, челесты и всех прочих струнно-щипковых или клавишных инструментов, ударные всегда сохраняют своё место и располагаются тогда непосредственно вслед за медными, уступая после себя место всем «украшающим» или «случайным» голосам оркестра. Нелепый способ писать ударные инструменты *ниже* смычкового квинтета должен быть решительно осуждён, как очень неудобный, ничем неоправданный и крайне некрасивый. Он первоначально возник в старинных партитурах, затем приобрёл более обособленное положение в недрах духового оркестра и, имея ничтожное обоснование, сейчас, правда, нарушенное и вполне преодоленное, — был воспринят некоторыми композиторами, пожелавшими обратить на себя внимание хоть чем-нибудь и во что-бы то ни стало.

Но хуже всего то, что это, странное нововведение оказалось тем прочнее и опаснее, что некоторые издательства шли навстречу таким композиторам и печатали их партитуры по «новому образцу». К счастью, подобных «издательских перлов» оказалось не так много и они, как слабые по преимуществу в своих художественных достоинствах произведения, потонули в обилии действительно превосходных образцов многообразного творческого наследия всех народов. Единственно, где царит сейчас указанный способ изложения ударных инструментов — в самом низу партитуры, — есть эстрадный ансамбль. Но там вообще принято располагать все инструменты иначе, руководствуясь лишь высотным признаком участвующих инструментов. В те отдалённые времена, когда в оркестре действовали ещё только одни литавры, — их было принято помещать выше всех прочих инструментов, полагая, очевидно, такое изложение более удобным. Но в те годы партитура составлялась вообще несколько необычно,

о чём теперь нет уже никакой необходимости вспоминать. Надо согласиться, что современный способ изложения партитуры в достаточной мере прост и удобен, и потому нет никакого смысла заниматься всякого рода измышлениями, подробно о которых было только что сказано.

Как было уже сказано, все ударные инструменты делятся на инструменты *с определённой высотой звука* и инструменты *без определённой высоты звука*. В настоящее время такое разграничение иной раз оспаривается, хотя все предложения, сделанные в данном направлении, сводятся скорее к запутыванию и нарочитому подчёркиванию существа этого чрезвычайно ясного и простого положения, в котором нет даже прямой необходимости каждый раз поминать само собою разумеющееся понятие *высоты* звука. В оркестре инструменты «с определённым звуком» подразумевают, прежде всего, пятилинейный нотный стан или *нотыносец*, а инструменты «с неопределённым звуком» — условный способ нотной записи — «крючок» или «нитку», то-есть, — одну единственную линейку, на которой нотными головками изображается только требуемый ритмический рисунок. Такое преобразование, сделанное весьма кстати, имело целью выгадать место, и, при значительном количестве ударных инструментов, упростить их изложение. Однако, не так ещё давно, для всех ударных инструментов «без определённого звука» были приняты обыкновенные нотыносец с ключами *Sol* и *Fa*, и с условным размещением нотных головок между шпациями. Неудобство такой записи не замедлило сказаться, как только количество ударно-шумовых инструментов возросло до «астрономических пределов», и сами композиторы, пользовавшиеся этот способ изложения, потерялись в недостаточно разработанном порядке их начертания. Шутки ради можно здесь-же напомнить основные положения такого способа, в отдельных подробностях искажённого до неузнаваемости Густавом Малером.



Но чем было вызвано к жизни совмещение ключей и ниток — сказать очень трудно. Вероятнее всего дело началось с опечатки, которая затем приглянулась некоторым композиторам, начавшим выставлять скрипичный ключ на нитке, предназначенной для относительно высоких удар-

ных инструментов, а ключ *Fa* — для относительно низких. Нужно-ли говорить здесь о вздорности и полной несостоятельности подобного изложения? Насколько известно, впервые ключи на нитке встретились в партитурах Антона Рубинштейна, напечатанных в Германии, и представ-

ляющих собою несомненные опечатки, и значительно позднее возродились в партитурах фламандского композитора Артура Мейлеманса (Meulemans, 1884—), принявшего за правило снабжать среднюю нитку ключём *Sol*, а самую низкую — ключём *Fa*. Особенно дико такое изложение выглядит в тех случаях, когда между двумя не отмеченными ключами нитками, появляется одна с ключём *Fa*. В этом смысле более последовательным оказался бельгийский композитор Франсис дё-Бургиньон (Bourguignon, 1890—), снабжавший ключём каждую участвующую в партитуре нитку. Нечто подобное встречается у него в *Двух южно-американских эскизах*, где в од-

ном случае, вне зависимости от инструмента, он пользуется только ключём *Fa*, а в другом, согласуясь с относительной высотой звучания каждого участника «батарей», применяет оба ключа — *Sol* и *Fa*. Французские издательства приняли особый «ключ» для ударных инструментов в виде двух вертикальных жирных брусков, напоминающих латинскую букву «Н» и перечёркивающих нитку у самой акколады. Против такого мероприятия нечего возразить, коль-скоро оно ведёт в конечном итоге к какой-то внешней законченности оркестровой партитуры вообще.

Вот, как выглядит в нотной записи всё только что изложенное.

32 *Allegro Vivo*

Caisse claire
Cymbales
Grosse caisse

ff avec la mailloche *ordinaire*

Lent ♩ = 72

Grosse Caisse
Cymbales
Triangle

f dim. mf avec baguette dim. pp

p (*«O luar do Sertão»*)

Assez lent ♩ = 63 *allargando*

Castagnettes
Tambour de Basque
Cymbales
Triangle

p cresc. *ff* *sol*

En animant

Tambour de Basque
Cymbales

f *f* *f* *f*

Однако, вполне справедливым будет признать все эти чудачества, равными нулю пред лицом той «неустойчивости», которая существует ещё по сей день в изложении ударных инструментов. Ещё Римский-Корсаков высказал мысль, что все самозвучающие инструменты или, как он называет их, — «ударные и звенящие без определённого звука», — можно рассматривать, как *высокие* — треугольник, кастаньеты, бубенчики, *средние* — бубен, прутья, малый барабан, тарелки, и как *низкие* — большой барабан и там-там, «подразумевая под этим их способность сочетаться с соответствующими областями оркестрового звукояра в инструментах со звуками определённой высоты». Оставляя в стороне некоторые подробности, в силу которых «путья» должно исключить из состава ударных, как «принадлежность ударных инструментов», но не *ударный* инструмент в собственном значении, наблюдение Римского-Корсакова остаётся и по сей день в полной силе. Исходя из такого допущения и дополняя его всеми новейшими ударными инструментами, можно было-бы считать наиболее разумным располагать все ударные инструменты в порядке их высотности и писать «высокие» выше «средних», а «средние» выше «низких». Тем не менее, среди композиторов не наблюдается никакого единодушия и изложение ударных инструментов осуществляется более, чем произвольно.

Объяснить такое положение в меньшей степени можно только случайностью участия ударных инструментов, а в большей — полным пренебрежением самих композиторов и усвоенными ими дурными привычками или ошибочными предположениями. Единственным оправданием такой «инструментальной мешанины» может служить стремление изложить весь наличный состав действующих в данном случае ударных инструментов, в порядке партий, когда каждому исполнителю назначены строго определённые инструменты. Придираясь к словам, такое изложение имеет больше смысла в партиях самих ударников, а в партитуре оно полезно только в том случае, когда выдержано с «педантичной точностью».

Возвращаясь к вопросу изложения ударных инструментов, безусловно неудачным должно признать стремление многих композиторов, и в том числе достаточно заметных, помещать тарелки и большой барабан тотчас-же вслед за литаврами, а треугольник, колокольчики и ксилофон — ниже этих последних. В таком решении задачи нет, конечно, достаточных оснований, и всё это можно отнести к неоправданному желанию быть «оригинальным». Наиболее простым и естественным, а в свете непомерного количества ударных инструментов, действующих в современном оркестре, наиболее обоснованным можно признать помещение всех ударных инструментов, пользующихся нотоносцем, выше пользующихся ниткой. В каждом отдельном объедине-

нии было-бы, разумеется, желательным придерживаться взглядов Римского-Корсакова и размещать голоса в соответствии с их относительной высотностью. Из этих соображений после литавр, удерживающих своё первенство по «исконной традиции», можно было-бы помещать колокольчики, вибратон и тубатон выше ксилофона и маримбы. В инструментах без определённого звука такое распределение окажется несколько сложнее из-за большого количества участников, но и в этом случае ничто не мешает композитору придерживаться известных правил, о которых было уже много сказано выше. Надо думать, что определение относительной *высотности* самозвучающего инструмента, в основном, не вызывает кривотолков, а коль-скоро это так, то не вызывает никаких затруднений и для своего осуществления. Только колокола принято помещать ниже всех ударных инструментов, поскольку их партия чаще всего довольствуется условным начертанием нот и их ритмической длительности, а не полным «звоном», как это обычно делается в соответствующих записях. Партия «итальянских» или «японских» колоколов, имеющих вид длинных металлических труб, требует обычного пятилинейного нотоносца, помещаемого ниже всех прочих инструментов «с определённым звуком». Следовательно, колокола и здесь служат как-бы обрамлением нотоносцев, объединённых одним общим признаком «определённости» и «неопределённости» звучания. В остальном, никаких особенностей в записи ударных инструментов нет, а если они почему-либо и окажутся, то о них будет сказано в надлежащем месте.

В современном симфоническом оркестре ударные инструменты служат только двум целям, — ритмической для поддержания чёткости и остроты движения, и украшающей в самом широком смысле, когда автор средствами ударных инструментов способствует созданию чарующих звуковых картин или «настроения», преисполненного возбуждения, горячности или стремительности. Из сказанного, конечно, ясно, что пользоваться ударными инструментами приходится с большой осторожностью, вкусом и умеренностью. Разнообразная звучность ударных инструментов способна быстро утомить внимание слушателей и потому автор должен всё время помнить, что делают у него ударные. Только одни литавры пользуются известными преимуществами, но и они могут быть сведены на-нет чрезмерными излишествами.

Классики уделяли ударным инструментам очень много внимания, но никогда не возводили их в степень единственных деятелей оркестра. Если-же нечто подобное и случалось, то выступление ударных чаще всего ограничивалось лишь несколькими долями такта или довольствовалось крайне незначительной продолжительностью всего построения. Из русских музыкантов одними

ударными, в качестве вступления к очень насыщенной и выразительной музыке, воспользовался в *Испанском капричо* Римский-Корсаков, но чаще всего *solo* ударных инструментов встречается в «музыке драматической» или в балете, когда автор хочет создать особенно острое, необычайное или «небывалое ощущение». Именно так поступил Сергей Прокофьев в музыкальном спектакле *Египетские ночи*. Здесь звучность ударных инструментов сопровождает сцену переполоха в доме отца Клеопатры, которой автор предпосылает название «Тревога». Не отказался от услуг ударных инструментов и Виктор Оранский (1899—1953). Ему представился случай применить эту удивительную звучность в балете *Три толстяка*, где он доверил одним ударным сопровождение острой ритмической канвы «эксцентрического танца». Наконец, совсем недавно услугами одних ударных инструментов, применённых в затейливой последовательности «динамических оттенков», воспользовался также и Глиэр в одном небольшом отрывке новой постановки балета *Красный мак*. Но как уже ясно из всего сказанного такое толкование ударных явилось уже в полном смысле слова достоянием современности, когда композиторы, руководимые какими-нибудь «особыми» соображениями, заставляли оркестр умолкнуть, чтобы дать полный простор «ударному царству». Французы, подсмеиваясь над таким «художественным откровением», довольно ядовито вопрошают, — не отсюда ли возникло новое французское слово

bruisme, как производное от *brui*—«шум». В русском языке нет равноценного понятия, но сами оркестранты уже позаботились о новом наименовании такой музыки, которую они довольно зло окрестили определением «ударной молотилки». В одном из своих ранних симфонических произведений такому «ансамблю» посвятил целую часть Александр Черепнин. Об этом произведении был уже случай немного поговорить в связи с использованием в качестве ударных инструментов смычкового квинтета и потому здесь нет уже острой необходимости возвращаться к нему вторично. Досадному «ударному» заблуждению отдал дань и Шостакович в те дни, когда его творческое мироощущение не было ещё достаточно устойчивым и зрелым.

Совсем в стороне стоит «звукоподражательная» сторона дела, когда у автора, при наименьшем количестве действительно занятых собственно *ударных* инструментов, возникает желание или точнее, — художественная необходимость создать только «ощущение ударности» всей музыки, предназначенной в основном для струнных и деревянных духовых инструментов. Один такой пример, чрезвычайно остроумный, забавный и превосходно звучащий «в оркестре», если состав участвующих в нём инструментов вообще может быть определён именно этим понятием, встречается у Оранского в балете *Три толстяка* и носит название «Патруль». Небольшая выписка из этого произведения более чем красноречиво подтверждает только что сказанное.

Mouvement d'une Marche

Tambour Militaire

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Несколько дальше

4 Flûtes

Ещё дальше

Clar. en Do

meno f poco a poco dim.

meno f poco a poco dim.

meno f poco a poco dim.

meno f poco a poco dim.

meno f poco a poco dim.

meno f poco a poco dim.

Но самым возмутительным примером музыкального формализма остаётся сочинение, написанное Эдгаром Варезом (Varèse, 1885—). Оно рассчитано для тринадцати исполнителей, предназначено для двух объединений ударных инструментов и названо автором *Ionisation*, что значит «Насыщение». В этом «произведении» участвуют только остро-звучающие ударные инструменты с фортепиано. Впрочем, и это последнее использовано также в качестве «ударного инструмента» и исполнитель действует на нём по новейшей «американской методе» Хэнри Кауэля (Cowell, 1897—), предложившего, как известно, играть только одними локтями, распростёртыми во все

ширь клавиатуры. По отзывам тогдашней печати, — а дело происходило в тридцатых годах текущего столетия, — парижские слушатели, доведённые этим произведением до состояния дикого иступления, настоятельно требовали его повторения, что и было тут-же осуществлено...

Не говоря дурного слова, второго такого из ряда выходящего «случая» история современного оркестра ещё не знает. Однако, чтобы не быть голословным — вот небольшой отрывок из этого «любопытного» произведения, от одного внешнего вида партитуры которого делается обидно за музыкальное искусство, изуродованное подобным образом.

13 $\text{♩} = 80$

1. { Tam-Tam clair
Grosse Caisse (très grave)

2. { Gong
Tam-tam grave

3. { 2 Bongos... clair
Caisse Roulante grave
2 Grosses Caissees moyenne grave

4. { Tambour militaire
Caisse roulante

5. { Sirène claire
Tambour à corde

6. { Sirène grave
Fouet
Güiro

7. { 3 Blocs Chinois clair
Claves moyen grave
Triangle

8. { Caisse clair
2 Maracas Clair Grave

9. { Tarole
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. Cloches

11. Jeu de Timbres à Clavier

12. Grand Tam-tam (très profond)

13. Piano

Pédale jusqu'à la fin

Baguettes Timbales sponges

Violé

mf laissez vibrer

Sonne à la double 8va

8va basse

laissez vibrer

Sonne à la double 8va

8va basse

ЛИТАВРЫ

(по-фр. *Timbale*, — *les*, по-ит. *Timpano*, — *ni*, по-нем. *Pauke*, — *en*, по-англ. *Kettle-drum* — *es*, *Tympani*)

Первым, принятым в «классическом оркестре» ударным инструментом — были *литавры* или, как их называли в старину, — *тимпаны*. Это слово происходит от латинского *tympanum*, которое в свою очередь ведёт своё происхождение от равнозначущего греческого *τύμπανον*. Греки произвели его от древне-еврейского *thor* (תֹּר), от которого и образовали глагол *תָּבַח*, что значит «бить», «ударять», «выбивать». Любопытно здесь же заметить, что корень, положенный в основу этого понятия, в том или ином виде встречается во всех древних языках от санскрита до польского и древнеславянского, где глагол *тъпати* имеет то же самое значение. Но, чтобы наиболее последовательно объяснить значение и смысл слов «тимпанон» или «тимпанум», в различных этимологических образованиях встречающихся у всех древнейших народов для обозначения ударных инструментов вообще, достаточно обратиться к анатомии и узнать, что «*тимпаном*» или «*барабанной перепонкой*» называется тонкая, прозрачная «*плева*», натянутая в качестве перегородки, отделяющей слуховой проход от барабанной полости или среднего уха». У латинян *tympanum*, истолкованное в анатомическом смысле, обозначало ушную впадину, с натянутой на ней колеблющейся просвечивающей перепонкой.

В настоящее время можно без большой ошибки сказать, что история возникновения тимпанов восходит к глубочайшей древности и, очевидно, к той эпохе, когда первобытный человек впервые заметил свойства натянутой на срезе выдолбленной колоды хорошо высушенной кожи. Когда же обрубок ствола дерева показался слишком громоздким, тяжёлым и неудобным в деле, его заменили деревянным кузовом, глиняным горшком или выкованным из бронзы или меди полушарием. Легко согласиться, что этот путь развития занял не одно тысячелетие, но самая суть дела легла в основу всех без исключения ударных инструментов с перепонкой. Без большого опасения впасть в заблуждение можно сказать, что евреи, египтяне, ассири-вавилоняне, парфяне, персы и

многие другие народы Средиземноморского Востока пользовались тимпаном, делая его в различных очертаниях и размерах. «Древний тимпанон», — говорит Иохан-Эрнст Альтэнбург (Altenburg, 1736—1801), прославленный трубач и учёный своего времени, — состоял из кузова или деревянного или металлического обруча с натянутой поверх его кожей, по которой ударяли маленькими палочками». Позднее и, вероятно ещё в античные времена, кузов тимпанона принял очертания полушария и в таком виде встречается во всех старинных описаниях — Михаэля Прэториуса, Пэр-Мэрсэнна и Джованни-Батиста Мартини (Martini, 1706—1784), известного больше в истории музыки под именем Падрэ Мартини.

Но возвращаясь ещё раз к минувшей истории этого инструмента, придётся согласиться, что существование тимпанона в древнейшие времена не может быть опровергнуто хотя бы потому, что о нём постоянно упоминается во многих древних литературных памятниках. Как справедливо предполагают учёные, античные греки ничуть не избегали пользоваться ударными инструментами, из которых они извлекали столь большую пользу для возбуждения воинственного духа племён, или для большей торжественности своих обрядов. Римляне, не допуская ударных инструментов в своих легионах для военных целей и не желавшие вместе с тем ни в чём уступать своим предшественникам, широко пользовались ударными инструментами в играх и танцах. Свидетельствуя об этом, латинский историк середины I и начала II века Марк Юстиниан Юстин говорит, что «не было такого праздника или пляски, которые бы не сопровождалась звуками труб и тимпанов». Из этого указания ясно вытекает, что тимпаны, принимая самое деятельное участие в жизни древних, пользовались значительным уважением современников.

Итак, не вдаваясь в дальнейшие исторические поиски, можно только добавить, что тимпаны ещё с незапамятных времён были известны и всем славянским народам, которые использовались

ими, примерно, в таких же случаях. Более того, ничуть не будет преувеличением сказать, что вообще не было такого народа, в обиходе которого не находилось бы инструмента, состоявшего из деревянного или металлического обруча или из части и поде полубочёнка или полого валька с натянутой поверх среза кожей, по которой били маленькими палочками или за неимением таковых выстукивали затейливые ритмы пальцами и ладонями руки. И если бы теперь возникло намерение установить, кто же в действительности оказался первым изобретателем тимпанов, то с равной долей вероятности можно было бы перечислить все без исключения народы древности и, в качестве первых в одном случае, признать арабов, в другом — евреев, а в третьем — народы Хиндустана, скифов, перуанцев и даже негров различных областей Африки. Словом, точно установлено, что тимпаны были в числе первейших инструментов, которыми пользовалось человечество и быть может даже в ряду флейт, труб, лир и тимпанов именно этим последним принадлежит самое почётное и самое главное место.

В древности тимпаны существовали в двух видах. Одни были маленькими и лёгкими, а другие — большими и тяжёлыми. Лёгкий тимпан свободно удерживали в руках и обычно применяли для выражения радости при встрече долго отсутствовавших домашних. Отсюда, несомненно, пошло выражение «бить в тимпаны», то есть выражать звуками тимпанов радость, веселье и ликование. В своих песнях и плясках девушки подбадривали себя равномерными ударами тимпанов или подзадоривали своих подруг в жгучих, стремительных движениях танца. Свидетелем тому — множество сохранившихся легенд у различных народов Ближнего Востока.

Итак, лёгкий тимпан не есть «тимпанон» в прямом значении этого определения. Это бесспорно та его разновидность, которая располагала лишь деревянным обручем с натянутой на одной его стороне кожей. В современном понимании «лёгкий тимпанон» есть самый обыкновенный бубен или *tambour de basque* в своём устройстве в точности сохранивший все черты своего древнейшего образца.

Напротив, большой или «тяжёлый» тимпан есть собственно «литавра» в теперешнем её понимании. Эта разновидность применялась для производства непомерного шума подобного тому, как о том повествуют многие древнейшие предания.

Как явствует из всего сказанного, уже в глубокой древности различали два вида тимпанов, которые в современном понимании могут быть названы *литаврами* в собственном смысле и *бубнами*, как облегчённой разновидностью их. Две других разновидности — *барабан* и *большой барабан* возникли значительно позднее и по всей вероятности в самом начале Средних Веков. В Европу литавры проникли очень давно и, надо

думать, не без содействия сарацинов, набег которых на Иберийский полуостров были в то время явлением обычным. Во всяком случае, в эпоху раннего Средневековья простейший вид литавр под самыми разнообразными наименованиями был во всеобщем употреблении. Так, по свидетельству советника Теодориха Великого (454?—498?—526) Кассиодора (Magnus Aurelius Cassiodorus, 480—575?) литавры были уже в более или менее широком применении в первой половине VI века. Более значительное распространение они получили во времена Крестовых походов, когда их участники вывезли их из стран Ислама, где они были известны под арабо-персидскими наименованиями *naqqâra* (ناقرة) и *naqqârie* (ناقرية), быстро переделанными на европейский лад в «накры» — *nacaires* или в старо-французском начертании — *naquaires*. Именно эти арабо-восточные инструменты и были спустя много веков преобразованы в подлинные «винтовые литавры». В те времена, когда литавры были небольших размеров, они легко удерживались рукою играющего и в походе прикреплялись к поясу музыканта. Они не представляли для него больших помех. Но с тех пор, как возникло стремление значительно усилить звук, а, следовательно, и увеличить размеры инструмента, их стали соединять ремнями и перекидывать через седло музыканта в конных воинских частях или устанавливать на повозочки, если к тому были более благоприятные условия мирного времени. В старину кожа на литаврах натягивалась сыромятными ремнями, и у литавриста не было никакой возможности *перестраивать* инструмент подобно тому, как это делалось уж со времён XV столетия. Тогдашние потребности вполне исчерпывались двумя литаврами-накрами разных размеров, что, собственно, и давало вполне ощутимую разницу в высоте звука. Как будет видно из последующего, эта разница в объёмах и послужила основой современных литавр, различаемых как большие, средние и малые литавры, не считая самых малых, изготавливаемых по особому заказу и предназначенных для особых оркестровых целей. Этот последний вид «малых литавр» встречается очень редко и все случаи их применения известны наперечёт.

Однако, вопреки всему сказанному, некоторые учёные считают, что история современных литавр началась только с той поры, когда в Европу были вывезены из стран Западной Азии *большие* литавры, полагая, что *маленькие* были уже известны там с XIII века. В связи с этим рассказывают вполне достоверный случай, имевший место в 1457 году, когда король венгерский Ладислав V Постумус (1440—1453—1457) отправил послов во Францию просить руки дочери французского короля, причём для большей пышности это посольство сопровождалось многими литавристами с литаврами. Описывая это событие,

отец Бенедикт (Benoît, ?—?) добавляет, что «никогда прежде не видели барабанов, похожих на большие котлы, которые везли-бы на лошадях». Из этих слов с достаточной ясностью вытекает, что именно *большие литавры* не были известны Западной Европе ранее середины XV столетия, хотя они существовали уже в славянских и некоторых соседних с ними странах восточной части континента. В Германию литавры были ввезены только около 1500 года, где очень прочно обосновались, превратившись вскоре чуть-ли не в подлинно-народный инструмент. Повествуя о них Себастьян Вирдунг (Viridung, 14??—15??) пишет, что «теперь у нас» название *тимпаны* применяется к большим военным медным литаврам, имеющимся при дворах владетельных особ. «Это — огромные грохочущие бочки, которые беспокоят честных стариков и старух, больных и немощных, и лиц, посвятивших себя служению в монастырях, где они изучают, читают и молятся, и я думаю и верю, что сам дьявол изобрёл и смастерил их». Ко времени Себастьяна Вирдунга литавры оставили уже свой древне-азиатский облик и подверглись существенным изменениям. Сыromятные ремни, натягивавшие кожу, были заменены винтами, расположенными вокруг верхнего среза, которые поднимали и опускали железный обруч, подстраивавший кожу. В западно-европейском обиходе того времени литавры считались принадлежностью только именитой аристократии, а в войсках они были неразлучными спутниками труб. В соответствии с этим литавристы были включены в ту-же самую «благородную гильдию» и облечены теми-же правами, что и трубачи.

Самым существенным отличием литавр от всех прочих представителей семейства тимпанов или «перепончатых», должно, по словам Жозефа Баггэрса (Baggers, 186?—191?), признать, что литавры, являясь ударным инструментом, «производят по желанию исполнителя звуки различной высоты, могущие быть всегда музыкально определяемыми в противоположность всем прочим ударным инструментам, которые порождают лишь шум неопределённой высоты и точности и являются, следовательно, инструментами характеристической окраски». А Жан-Жорж Кастнер (Kastner, 1810—1867), большой знаток оркестра и несомненный предшественник в этом направлении Бэрлиоза, повествуя о литаврах, останавливается на их устройстве более подробно. «Этот инструмент, говорит он, состоит из полушария, плоский срез которого покрыт довольно сильно натянутой кожей. Самый котёл должен быть сделан из хорошей меди, без каких-либо недостатков или, тем более, существенных изъянов. Кожу, которой в этом случае пользуются, бывает чаще всего кожей осла, хотя некоторые мастера предпочитают, наряду с козлиными и собачьими кожами, также и кожи овцы или телёнка. Кроме

того, для литавр нужно выбирать только те кожи, дуоление которых выполнено с особенной тщательностью, а качество отличается однородностью, отсутствием каких-либо трещин и безусловно одинаковой плотностью во всех её частях. К котлу кожа прикрепляется посредством винтов, которые, в свою очередь, обладают способностью стягивать или раздвигать металлический обруч, укрепленный на верхнем срезе его, и, следовательно, натягивать или распускать самую перепонку или мембрану». К этому вполне исчерпывающему описанию, Видор справедливо добавляет, что «в настоящее время для всех литавр применяется только телячья кожа. Для этой цели, продолжает он, обычно предназначается хорошо выделанная спинка животного, которая, по мнению мастеров, лучше всего отвечает необходимым требованиям. Само собою разумеется, совершенно невозможно добиться одинаковой толщины во всех частях подобной спинки. Поэтому в данном случае, на помощь должно прийти искусство самого литавриста, чтобы с его участием свободно обойти все наиболее тонкие части кожи и воспользоваться только наиболее плотными». Всё только что сказанное о литаврах, вне зависимости от всех существующих ныне усовершенствований, очень верно повествует об этом инструменте, и если и говорить о подробностях, то лишь о самых ничтожных.

Ноты для литавр пишутся только в ключе *Fa* в их действительном звучании. Единственный случай, когда литавры оказались написанными в ключе *Do* на третьей линейке, встречается у Римского-Корсакова в *Младце*. Этот способ записи применён в отношении маленькой литавры, настроенной в *ré* первой октавы и использованной в маленьком оркестре на сцене. В прежнее время, когда оркестр располагал только двумя литаврами, неизменно настроенными в кварту — тонику и доминанту главного строя, — их писали всегда, как *do* и *sol* с неизменным указанием действительного строя их в начале произведения или каждой новой части его. Так всегда поступал Бах, а вслед за ним — Хайди и Моцарт. Со времён Бетховена литавры стали писать в их действительном звучании, но без знаков при ключе или при нотах, довольствуясь предварительным указанием точного строя, подобно тому, как это делали и его предшественники. С той поры «традиционная» настройка литавр обогатилась сначала чистыми и уменьшенными квинтами, а затем — малой секстой и, наконец, чистой октавой, образованной из двух крайних ступеней звукоряда, принятого для литавр в «классическом оркестре».

В современных условиях, композитор в начале каждого музыкального отрывка должен указывать *действительные* звуки, которые он хотел-бы поручить литаврам. В партитуре это делается различно. Можно выписывать строй литавр бук-

венными наименованиями нот, что значительно проще с издательской точки зрения, но можно и указывать их настройку мелкими нотками на крошечном нотоносце, помещённом тотчас-же под названием инструмента тут-же в заголовке каждой части произведения, или в партии литавр по мере перестройки действовавших доселе строёв. Теперь, при наличии нескольких литавр и чаще всего трёх и более, а также при необходимости много раз перестраивать их на протяжении данного отрывка музыки, в предварительном указании строёв нет уже никакой необходимости. Все эти обозначения перешли в партию литавр, где они и соблюдаются с неизменной строгостью. Впрочем, если автор привык к точности, то ему ничто не мешает указывать также и в партитуре все изменения в настройке литавр, происходящие по мере развития его музыкальной ткани. Всё это ни с какой стороны не повредит успеху дела.

В оркестре старых мастеров, уже со времён Люлли, литавры применяются постоянно и всегда в количестве двух котлов — большого и малого. В более позднее время «парность» литавр была в основном оставлена и композиторы всё чаще и чаще стали пользоваться тремя, четырьмя, пятью и более литаврами при одном или нескольких исполнителях. В этом последнем случае явилась необходимость построить промежуточную литавру, получившую название средней литавры, и применять её в любом сочетании с другими, в зависимости от необходимости. Таким образом, у исполнителя может оказаться одна малая литавра при двух больших и одной или двух средних. Количество возможных сочетаний достаточно, конечно, велико, и нет потому никакой необходимости «ломать себе голову» раньше времени. Каждый отдельный оркестровый случай определит действительную наличность и размеры литавр, а каждый композитор должен знать, что в распоряжении литавриста в качестве основных и постоянных литавр всегда будут две — малая и большая. Впрочем, в оркестре новейшего времени, третья и иногда четвёртая — обычно средние, также почитаются уже основными, а все остальные можно считать «добавочными».

Но, чтобы не возвращаться более к затронутому вопросу и забегая чуточку вперёд, необходимо здесь-же остановиться на разновидностях литавр, принятых в симфоническом и оперно-балетном оркестре настоящих дней. Так, постоянное количество литавр в любом большом оркестре твёрдо определилось двумя *механическими* — для первой и второй, и двумя *винтовыми* — для третьей и четвёртой. Механические литавры могут быть различно как «рычаговыми», так и «педальными», но всегда одинаковыми и отнюдь не смешанными. Это значит, что ни при каких условиях не следует сочетать в руках одного и того-же литавриста рычаговую литавру с педальной, что обычно при-

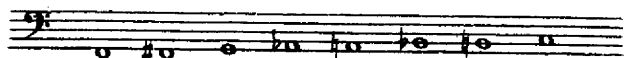
водит лишь к невольному замешательству и ничего полезного не даёт. При необходимости увеличить количество котлов до пяти или шести, — наиболее вероятным допустить, что эти «добавочные» литавры будут только винтовыми. Но вне зависимости от действительной наличности литавр, автор всегда должен знать что делает литаврист, сколько в его распоряжении котлов и как он с ними справляется. Назначая те или иные звуки, автор должен отдавать себе ясный отчёт в последовании предписанных им перестроек. Исполнитель должен всегда располагать достаточным временем, чтобы успеть произвести предписанную настройку, и лучше в таком случае немного упростить партию или ударить ноту, относительно стройную, — таких случаев встречается в музыке великое множество, — или, наконец, просто отказаться от менее существенного, чем создавать непреодолимые затруднения. Во всём этом композитор должен уметь разбираться сам. Но если почему-либо он себе не доверяет, то пусть обратится к совету литавриста — в том нечего предосудительного или обидного для самолюбия автора. Как раз наоборот, — доброжелательный исполнитель всегда будет рад помочь автору, если увидит, что его совет может оказать известную пользу. Нужно только иметь в виду одно весьма существенное обстоятельство. В оркестре ни у литавриста, ни у кого другого *нет и быть не может* никаких «помощников».

Каждая литавра, в каждом отдельном случае, может издать только один звук, и именно тот, на который она была предварительно настроена. Но как было уже замечено раньше, этот первоначальный звук, путём *перестройки* может быть изменён по желанию композитора в любую минуту, лишь-бы он позаботился о предоставлении исполнителю надлежащего времени. Обычно, это время, потребное для перестройки литавры, соответствует расстоянию интервала между звуком покидаемым и тем, который желательно получить. Чем меньше это расстояние, тем меньше и время, необходимое для перестройки и, наоборот, чем больше интервал, тем больше требуется и времени. Забегая чуточку вперёд, можно здесь-же объяснить причину этого явления. Дело в том, что кожа сохраняет точность настройки только при условии медленного и осторожного подтягивания её, то-есть — натяжение её или ослабление должно производиться не только очень осторожно и равномерно, но и по возможности в пределах интервала, не превышающего малой терции. Несоблюдение этих условий иной раз влечёт не только к неожиданному разрыву кожи, но чаще всего — к «фальшивой интонации», с трудом отвечающей настойчивым усилиям литавриста удерживать необходимый строй.

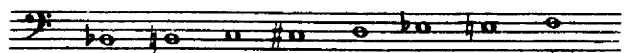
В современном оркестре литавры приняты трёх размеров — большие, средние и малые. Об этом было уже сказано. Но не нужно думать, что

все эти размеры оказываются твердо установленными в отношении так называемых *винтовых литавр*, — наиболее старых и заслуженных. Обычно размер литавр определяется количеством винтов, расположенных по окружности котла и, в качестве «средних размеров», большая литавра имеет восемь винтов, средняя — семь, а малая — шесть. В действительности, однако, каждая разновидность литавры бывает немного больше или немного меньше «золотой середины», что делается на тот случай, если литавристу удобнее иметь дело с инструментом несколько увеличенных размеров или чуть уменьшенных. Для звучания литавр в оркестре и, в особенности, для композитора эти тонкости не имеют решительно никакого значения. Что же касается самой маленькой литавры, сопровождаемой обычно в партитуре дополнительным обозначением *petite*, *piccolo* или *kleine*, то она всё ещё является редкостью. Такими литаврами располагают лишь очень большие оркестры оперных театров или филармоний и рассчитывать на них повсеместно отнюдь не следует. Самая маленькая литавра имеет пять винтов, но чаще заказывается особо в зависимости от требований композитора.

Всё, о чём было только что сказано, относится к собственно *винтовым* литаврам, действовавшим со времён Люлли и сохранившим своё значение ещё и по сей день. В некоторых странах винтовые литавры пользуются особым расположением и всё ещё являются единственно используемыми в оркестре, а в других, — они уже служат *добавкой* к «механическим» в качестве третьей, четвертой или какой-либо иной. Такое положение вещей обуславливалось неимоверной стоимостью «механических литавр», и оркестру трудно приобрести их в большем количестве, чтобы удовлетворить наиболее повышенным требованиям современного литавриста. В повседневной жизни оркестра наличие двух «механических» литавр при участии нескольких винтовых, вполне исчерпывает все возможные случаи и обычно вполне удовлетворяет как самого композитора, так и дирижёра. Некоторые промахи, встречающиеся иной раз в изложении партии литавр, обычно исправляются самим литавристом часто даже без ведома автора.



Квартою выше располагается *малая литавра*, настраиваемая в объёме квинты, заключённой



Литавры средних размеров, в зависимости от обычаев, принятых в разных странах, тяготеют к

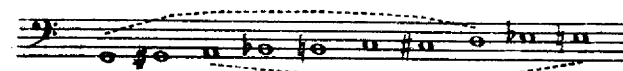
Значительно удобнее винтовых — «механические» литавры.

Они возникли в то время, когда литавристы, обременённые постоянными задержками, возникшими при частой перестройке «винтовых» литавр во время исполнения, искали путей объединить действие всех винтов в одном единственном винте. Герхард Крамер (Cramer, ?—?) первый соорудил такую литавру в Мюнхене в 1812 году, а Штумпф (Stumpf, ?—?) добился точно такого же решения задачи путём вращения самой литавры в Амстердаме в 1821 году. Но действительным изобретателем «механических литавр» почитается Эрнст-Готтольд-Бенямин Пфундт (Pfundt, 1806—1871), литаврист оркестра *Gewandhaus's*, предложивший, вероятно, только около 1835 года свой «рычаговый механизм», позднее почти оставленный и заменённый более совершенным устройством «педального механизма». Суть механических литавр сводится к соединению действия всех винтов к одному общему, управляемому рукояткой рычага или ножной педалью. Такое устройство преследовало две цели — ускорить и облегчить перестройку литавр во время исполнения и освободить руки исполнителя для воспроизведения более сложных построений. В своё время было предложено множество всевозможных образцов механических литавр, но выжили, собственно, только две — «рычаговые» и «педальные» литавры, из которых преобладающее значение приобретают *педальные литавры*. Наиболее совершенный образец «педальных литавр» был разработан в 1909 году американской фабрикой ударных инструментов, известной под именем «Ludwig and Ludwig» и впоследствии разделившейся на две, из которых фирма «William Ludwig» посвятила себя литаврам по преимуществу. На педальных литаврах этого последнего образца, руки играющего остаются всё время свободными и потому ему ничего не стоит исполнять сложнейшие построения вплоть до отдельных мелодических оборотов и *glissando*.

Принятый в оркестре объём литавры охватывает, примерно, чистую квинту для каждой разновидности. В соответствии с этим *большая литавра* настраивается ниже всех прочих и звучит в объёме квинты *fa—do*.

между звуками *si^b—fa*, где первая ступень относится к большой октаве, а вторая — к малой.

квинте *sol—ré* или к квинте *la—mi*, но чаще к последней, чем к первой.



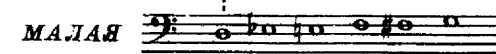
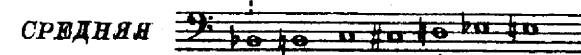
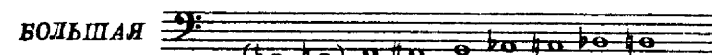
Самая маленькая литавра настраивалась обычно в квинту *do—sol* малой октавы, а для звуков ещё более высоких изготовлялись особые литавры, издававшие обычно назначенные автором ступени. Видор утверждает, что маленькие литавры можно встретить только в музеях, но отнюдь не в оркестре, где ими давно уже перестали пользоваться. Последнее пятидесятилетие показало нечто вполне противоположное и маленькие литавры всё чаще и чаще появляются в современных произведениях для оркестра.

Все только что указанные объёмы были обычными для литавр недавнего прошлого. Высокие звуки, встречавшиеся иной раз в произведениях классиков, звучали не очень хорошо, и если Бетховен воспользовался высоким *fa* в своих последних симфониях, то только при условии противопоставления ему его нижней октавы, богатая звучность которой только и способна уравновесить и сгладить его недостатки. Но делая оговорку в отношении самой высокой ступени звукоряда, справедливо предостеречь и в отношении самой низкой. Превосходной ступенью во всех отношениях остаётся звук *fa* большой октавы. Звук *mi*, расположенный полтоном ниже, сохраняет свою силу только в *pianissimo*, когда он способен ещё удержать ощущение лада. В *forte* этот звук производил впечатление скверного большого барабана.

Совершенно ясно, что возросшие требования к литаврам не могли мириться с такими ограниче-

ниями. Звуки *fa*, *fa[#]*, *sol* и *la* малой октавы появлялись в оркестре всё более настойчиво, а звуки *mi^b* и *mi^b* большой октавы оказались обычными в произведениях русских авторов и довольно частыми в сочинениях западно-европейских. Более того, уже Густав Малер потребовал в *Третьей симфонии* звук *ré* большой октавы, полагая его совершенно обязательным. Из этих соображений в настройке литавр произошли некоторые перемены в связи с тем, что оркестры завели у себя литавры, в точности соответствовавшие своему прямому назначению. Это значит, что теперь литаврист не пускается уже на всевозможные вхищрения и не «перетягивает» кожу инструмента до необходимого ему высокого звука, так же как и не «распускает» до степени полной расслабленности.

В соответствии с только что сказанным, вот новые объёмы литавр, принятые в русских симфонических оркестрах и предложенные, очевидно, самими литавристами. В новых условиях большая литавра охватывает уже не чистую квинту, а увеличенную кварту *fa—si^b* при двух запасных ступенях внизу — *mi^b* и *mi^b*. Средняя литавра заняла место старой малой и получила настройку в объёме средней увеличенной кварты *si^b—mi^b*. Малая литавра расположилась большой терцией выше средней с объёмом в чистую кварту — *ré—sol* малой октавы и самая маленькая литавра охватила звукоряд, заключённый в объёме уменьшенной квинты — *sol^b—ré^b*.



Трудно себе представить, чтобы в оркестровом обиходе всё сказанное выполнялось с неукоснительной последовательностью. В новейших произведениях встречается множество поводов изменять строй литавр если не в буквальном смысле слова, то в качественном отношении — безусловно. Литавристу могут понадобиться две средних литавры при одной большой и одной малой или две больших при одной малой и одной средней. Другие сочетания встречаются реже, но ничто, разумеется, не мешает литавристу осуществить и

таковые. Здесь только следует напомнить, что самые низкие ступени — *mi*, *mi^b*, *ré* и даже *ré^b* большой октавы возможны на самой крупной разновидности большой литавры. Во всех иных условиях можно рассчитывать лишь на хорошее звучание двух первых ступеней — *mi* и *mi^b* и только в *piano*. В *forte* все эти звуки звучат более, чем сомнительно.

Самой сложной задачей литавриста является, несомненно, перестройка инструмента. В тех случаях, когда в его распоряжении оказываются

только винтовые литавры, эта задача становится не из лёгких. Но она значительно облегчается при наличии двух *механических*. Литавристы считают, что любая перестройка не должна занимать больше времени, чем имеется в его распоряжении тактов молчания. Однако, такое положение не всегда оказывается осуществимым в свете известной неопытности и чрезмерной ретивости автора. Оставляя в стороне все технические условия настройки винтовых литавр, — в этом, собственно, и заключается искусство литавриста, можно только заметить, что качество и точность звука на литаврах зависит от безусловно правильного натяжения самой кожи. Но коль-скоро в оркестре почти всегда участвуют механические литавры, то все опасения разорвать кожу или получить недостаточно точную настройку сведены к нулю.

Как известно, на современных усовершенствованных литаврах обычные винты заменены рычаговым или педальным устройством, позволяющим настраивать литавры в любой заданный тон в возможно короткий срок. Некоторая неточность, вполне возможная в каждом отдельном случае, легко устраняется дополнительной настройкой, произвольной рукояткой особого винта, равномерно подтягивающего всю поверхность кожи сразу. На новейших механических литаврах эта настройка выверена уже с такою точностью, что дополнительные исправления оказываются почти лишними. Некоторая-же нестройность тона возможна, пожалуй, только вследствие резкого изменения теплоты и влажности воздуха, но надо думать, что и эта особенность устранена уже качеством выделки самой кожи. Во всяком случае на механических литаврах количество времени, связанное с настройкой звука, сведено до совершенно ничтожных долей. Что же касается расстояния между звуками, которое должен пробежать литаврист при перестройке, то всегда окажется легче осуществить настройку небольших по объёму интервалов. Чем больше шаг между ступенями, тем резче изменение в напряжении кожи, а, следовательно, и кропотливее сама настройка. Поэтому, простое благоразумие должно всегда удерживать автора от крайностей. В худшем случае, эти меры могут иметь место, но только при наличии достаточного количества пауз, в течение которых кожа может быть перестроена с известной предосторожностью и выверена с наилучшей точностью. В современных условиях, когда в оркестре действует по меньшей мере четыре литавры, такая случайность исключена совершенно, коль-скоро литаврист легко может обойти предписание автора и избрать для себя наиболее простую и удобную перестройку. Автор часто не находит простейшего решения там, где литаврист, будучи «мастером своего дела», угадывает его сразу. Бывают, однако, и обратные случаи, когда литаврист, поставленный втупик требованием композитора, не сразу находит вы-

ход из предложенного его вниманию положения. Причиной такого обстоятельства чаще всего оказывается «неоперативность» литавриста, убеждённого, что заведённый дедами порядок в расположении литавр не может быть нарушен. Часто оказывается вполне достаточным переставить литавры в соответствии с требованием рисунка, чтобы мгновенно решить задачу, казавшуюся перед тем неразрешимой.

Для извлечения звука на литаврах, литаврист пользуется двумя палочками с шарообразными головками, обтянутыми пушистым фильцем. В прежнее время палочки существовали только двух видов. Одни, обтянутые кожей, предназначались для игры в *forte* или *piano*, а другие — с губкой, были рассчитаны для получения исключительно нежного *pianissimo*. В настоящее время, литаврист имеет в своём распоряжении палочки трёх видов, головки которых сделаны из мягкого войлока и обтянуты, как сказано, пушистым фильцем или мягкой фланелью. Головки этих палочек различаются своими размерами и в зависимости от необходимости применяются для извлечения звука, соответствующей окраски. Так, палочки с большими головками применяются в относительно умеренном движении для полновзвучных, сочных ударов *forte* или *piano*, гулкость которого по каким-либо соображениям оказывается необходимой. Для ударов умеренной силы и подвижных ритмических построений применяются палочки с головками средних размеров. Эти палочки несколько легче предыдущих, а потому и более подвижны. Наконец, для исполнения построений, требующих особенно мягкой, лёгкой и изящной звучности пользуются палочками с самыми маленькими головками. Не так ещё давно именно эти палочки делались с головками из греческой губки и назывались «палочками с губкой» — *baguettes d'éponge*. Композиторы, имеющие в виду особенно мягкую звучность или изысканность исполнения всё ещё продолжают пользоваться этим определением, подразумевая теперь лишь палочки с самыми маленькими и лёгкими головками.

Кроме перечисленных трёх видов «основных» палочек, существуют ещё дополнительные, применяемые в особых случаях. Прежде всего, это палочки средних размеров с жёсткими войлочными наконечниками, обтянутыми только одним слоем фильца. Они применяются для исполнения выразительных ритмических фигур, требующих особенной чёткости и остроты. Как правило, палочки с жёсткими наконечниками требуют от исполнителя меньшей затраты сил во время игры. Из этих побуждений, некоторые литавристы пользуются ими при всех обстоятельствах и во всех случаях. Такое направление в наклонностях литавриста никак нельзя приветствовать. Напротив, его должно осудить по той причине, что добиться сочного, красивого, слитного и постепенного *tré-*

molo жёсткими палочками не представляется возможным, — всегда будет слышен неприятный стук по коже, который, разумеется, нельзя отнести к определению «художественной игры» на литаврах. При обычных условиях, то-есть, когда *trémolo* исполняется обыкновенными мягкими палочками, такого неприятного недостатка в звучании инструмента не оказывается, — взамен этого быстро утомляется литаврист, так-как при игре мягкими палочками требуется больший нажим пальцев на рукоятки их. Дело автора, а лучше всего — самого дирижёра следить за правильным применением «жёстких палочек» и не допускать игры ими при всех обстоятельствах.

Но здесь-же, коль-скоро было упомянуто об исполнении *trémolo* вообще, должно заметить, что, как правило, всякое *trémolo* на литаврах требует только одиночных — не «крикоштных» — ударов палочек с последовательным и постепенным ускорением самых ударов. Подлинным совершенством в исполнении подобных раскатов будет такое *trémolo*, в котором ощущение *перебоя ударов* безусловно утрачивается. В основном, это есть техническое достоинство самого литавриста, но немаловажное влияние на качество «крулады» оказывает и мягкость фильца применённых палочек. Вполне отрицательным качеством в исполнении *trémolo*, является стремление некоторых литавристов пользоваться «крикоштной игрой», подобно

той, какая применяется в воспроизведении *раскатистой дробы* на обыкновенном малом барабанае. Подобные «крикоштные накатывания» лишают *trémolo* его безупречной плавности и красоты и, говоря беспристрастно, звучат неважно. Истинные музыканты должны всячески препятствовать распространению этой «спекулятивной» разновидности *trémolo*. К сожалению, многие дирижёры не знают этих тонкостей, предоставляя литавристам действовать по своему усмотрению.

В нотах жёсткие палочки никак не обозначаются и их участие подсказывается обычно самой музыкой или укладом данного ритмического рисунка или, наконец, личным требованием самого автора, подобно тому, как это имело место в «третьем антракте» перед четвёртым действием *Князя Холмского*. Как известно, Глинка всегда требовал, чтобы первые звуки литавр и труб были выполнены «с наивозможнейшею силою» и, приказывая литавщику изо всей силы исполнять свои ноты, приговаривал, — «Пусть прорвутся литавры, пусть! Я заплачу, только играйте, как мне тут нужно!» Конечно, такое требование автора есть крайность, но стремление дирижёров усилить звук литавр елико возможно больше возникает довольно часто. Нечто подобное встречается и у Рахманинова во *Второй симфонии*, но, пожалуй, в данном случае полезнее ограничиться «авторизованным» образцом из *Князя Холмского*.

Vif animé, majestueux $\text{♩} = 70$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The staves are labeled on the left: Hautbois, 1^{re} en Fa, Cors (2^e en Do), Trompettes en Do, Trombone basse, Timbales, 1^{er} et 2^e Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The music is written in 2/2 time, as indicated by the tempo marking $\text{♩} = 70$. The score features a variety of musical elements, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The notation is clear and professional, typical of a high-quality musical score.

В современных условиях литавристы часто пользуются «жесткими палочками» там, где они не были предусмотрены самими авторами, но где дирижеры требуют исключительно мощной, даже слишком резкой звучности. В таких случаях, дабы добиться громоподобного *fortissimo*, литавристы оказываются вынужденными прибегать именно к этим «крайним мерам», удовлетворяя тем

самым слишком пылких дирижеров. Нечто подобное применяется теперь в «Сцене дуэли» в *Евгении Онегине* Чайковского, в «Сцене пожара» в конце первого действия *Князя Игоря* Бородина и в «Лезгинке» из *Руслана и Людмилы* Глинки перед самым началом танца. Здесь же достаточно привести только выписку из *Князя Игоря*, партитуру которого особенно трудно найти.

Allegro con spirito $\text{♩} = 124$

Наконец, пятая разновидность палочек делается с головками ещё более маленькими и сплошь из дерева. Эти палочки получили наименование «деревянных палочек» — *baguettes de bois* или по-итальянски — *bacchette di legno*. При желании воспользоваться немецким или английским определением можно написать — *mit Holzschlägeln* или *wooden sticks*. Порождая резкую, пощёлкивающую звучность, они терпимы только в тех немногих случаях, когда авторы преследуют какую-нибудь особую художественную цель. В этих по-

следних условиях композитор безусловно должен помнить о дурном воздействии «деревянных палочек» на кожу литавр и потому не требовать слишком продолжительной игры ими.

Но, чтобы вполне исчерпать вопрос о палочках, следует упомянуть ещё палочки о двух головках, помещённых с обеих сторон рукоятки. Эти палочки были введены на тот случай, когда литаврист, по ходу исполнения музыки, оказывался лишённым какой-бы то ни было возможности отложить в сторону одни и взять другие.

Благодаря такому устройству, он, путём простого подбрасывания палочек в воздухе, мгновенно их перевертывает. Ясно, что тогда в распоряжении литавриста должны быть палочки с большими и маленькими головками на концах. У хорошего литавриста должен быть всегда полный набор всех палочек для того, чтобы он мог свободно применять их во время игры и не пользоваться тем, что менее удачно в художественном отношении.

Довольно в современных условиях сам автор заботиться с выборе палочек при игре на литаврах? Строго говоря — нет. Его дело сводится теперь только к написанию своей партии с надлежащим указанием всех знаков исполнения, исключаящих какие-бы то ни было неясности, кривотолки и неточности. Если партия написана верно, — то-есть вполне отвечает подлинным намерениям самого композитора, то он обычно бывает вполне свободен от выбора палочек. Решение этой задачи всецело входит в прямые обязан-

ности каждого исполнителя, на ответственности которого, в сущности, и лежит уже правильное распределение палочек. В данном случае подразумевается, конечно, что в лице литавриста оркестр имеет опытного музыканта, способного в случае надобности подсказать молодому оркестратору правильное толкование инструмента, если он почему-либо вышел из рамок естественного или дозволенного.

Однако, право назначать тот или иной вид палочек сохраняется только в особых случаях, которых удалось насчитать три. Первый из них касается самых лёгких палочек, известных под именем «палочек с губкой». Автор, требуя их, должен ввести дополнительную надпись — *avec les baguettes d'éponge* или просто — *baguettes d'éponge*, подобно тому, как это сделал Бэрлиоз в третьей части своей *Фантастической симфонии*, известной под дополнительным названием «Сцены в полях».

Adagio $\text{♩} = 84$
SOLO

Второй, — предусматривает нарочито грубое исполнение, когда автор, требуя от литавриста самых больших палочек, заставляет его играть ещё каждую ноту двумя палочками сразу. В этом последнем случае композитор пользуется особой записью с двойными нотными головками, подразумевающими только что указанный способ исполнения. С точки зрения «художественной игры»

на литаврах, подобный способ исполнения нельзя приветствовать — он слишком резок, неприятен и нарочит. Впрочем, Малеру он пришёлся вполне по вкусу. Ему ведь часто многое нравилось из того, что на умеренного в своих требованиях музыканта всегда производило скорее неприятное, чем приятное впечатление. В подтверждение сказанному — один пример из его *Четвёртой симфонии*.

Lourd

Наконец, третий, — предусматривает игру деревянными палочками. В прежнее время деревянные палочки нередко заменялись обыкновенными палочками от барабана или рукоятками палочек от литавр. В скором времени, однако, поняли, что столь незначительные утолщения на концах этих палочек дают не достаточно мощный звук и в игре очень опасны для сохранности кожи. Впрочем, и современные «деревянные палочки», при неосторожном с ними обращении, могут наделать немало бед, но внимательный литаврист всегда приложит все усилия к тому, чтобы не слишком увлекаться, подвергая опасности разрыва кожу. Как правило, приём игры «деревянными палочками» лишён больших художественных до-

стоинств. Он принадлежит к числу самых нелюбимых литавристами способов исполнения и потому, в каждом отдельном случае, требует дополнительного обозначения — *avec les baguettes de bois*. Ни классики, ни композиторы — ценители подлинной красоты звука «деревянными палочками» никогда не пользовались. Они, в полной мере, явились принадлежностью новейшей музыки, когда Бэрлиоз использовал их вероятно впервые в четвёртой части своей *Фантастической симфонии*, которой он предпослал название «Шествие на казнь». Из других авторов, применявших «деревянные палочки», можно назвать Рихарда Штрауса с его *Дон-Жуаном* и Густава Хольста с *Планетами*.



Из особых приёмов «искусственного изменения» звука на литаврах следует упомянуть только о *сурдине*. Сурдина на литаврах представляет собою кусок мягкой, не очень тяжёлой ткани, — чаще всего фланели. В зависимости от необходимости её набрасывают на кожу литавры ближе к обручу или ближе к середине. В первом случае звук литавры заглушается меньше, во втором — больше. По самой ткани никогда не играют и мнение, что при сурдине кожа литавры заглушается полностью — ошибочно. Применение сурдины на литаврах требует особого обозначения — *avec sourdine* или, что точнее — *voilé*. По-итальянски это соответствует понятию *con sordina* или *coperto*. Немцы в этом случае пользуются обозначением *mit Dämpfer* или лучше *gedämpft*, а англичане словом *muffled*. Отказ от сурдины, — по-французски *sans sourdine* или по-итальянски — *senza sordina*, удобнее заменять более точным определением «открытых литавр» — *ouvert* или по-английски — *open*, а по-немецки — *ohne Dämpfer*. При пользовании сурдиной необходимо предоставлять время, в течение которого исполни-

тель успел бы накинуть на литавры куски ткани. Он должен сделать это с достаточной тщательностью и не спеша. Скинута ткань с литавры или лучше сказать — «отдёргнута» её можно значительно скорее, но и здесь не следует ускорять спешки, коль скоро всякая поспешность в действиях литавриста, ничего ему не давая, только вредит делу. Сурдина на литаврах встречается не так часто, как кажется. Композиторы плохо осведомлены об этом способе искусственного изменения звука, а дирижёры и сами литавристы обычно ленятся подсказать хороший или красивый приём исполнения. Очень удачный, хотя и чрезвычайно короткий образец применения «закрытых литавр» встречается у Шостаковича в «Финале» его *Первой симфонии*.

Особенно широко и продолжительно использованы «закрытые» литавры в «Половецких плясках» Бородина, где искусственное заглушение их производит чарующее впечатление. К сожалению, не очень чуткие исполнители часто отказываются от «закрытых литавр», несмотря на то, что они ясно предусмотрены в партитуре.

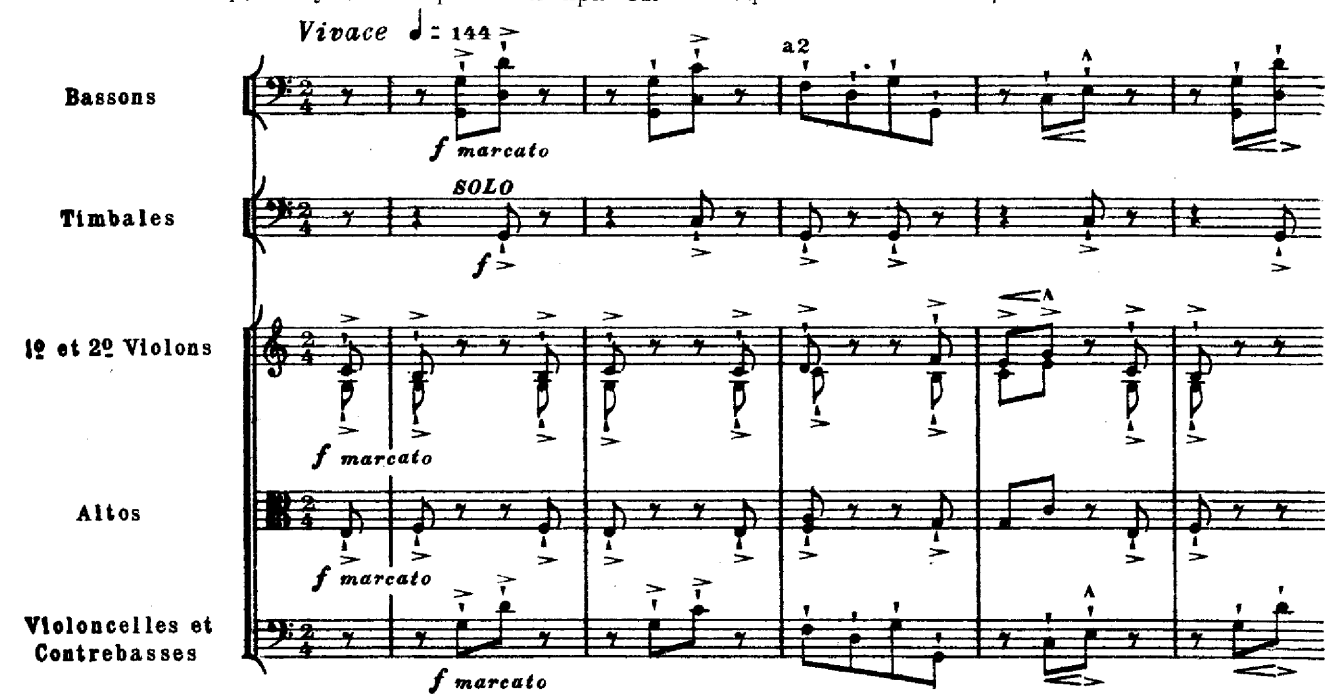


Самый красивый и сочный звук на литаврах получается обычно в промежутке между серединой кожи и её краем. Литаврист избегает стучать у самого обруча, что порождает несколько гнусный, суховатый звук, лишённый всякого обаяния и красоты. Точно также он старательнейшим образом избегает и самой середины, где звук оказывается чрезвычайно гудким и расплывчатым. Середина кожи кроме того имеет ещё одно неприятное свойство подвергаться всевозможным превращениям вплоть до разрыва при резком или недостаточно осторожном ударе палочкой. Поэтому, лучшей точкой должно признать промежуток, отстоящий от края кожи на расстоянии одной трети половины поперечника. Ясно, конечно, что место указывается приблизительно и, в зависимости от выделки самой кожи и качества котлов, оно может соответственно перемещаться как в ту, так и другую сторону.

Как уже известно из предыдущего, кожа литавры никогда не бывает равной плотности во всех её точках. Хуже всего звучат места наибольшей плотности, то-есть те точки, где проходит хребет. Искусство литавриста в том и заключается, чтобы умело обойти все шероховатости в звуке и выбрать наилучшее место в звучании. При равномерном натяжении кожи литавры звучат полным, продолжительным и красивым звуком. Путём простукивания настройки и поворачивания литавры, литаврист находит *лучшую точку* в звучании, к которой обычно и приравнивается во время игры. Неравномерная подстройка пинтовых литавр, могущая встретиться при бы-

строй или частой смене требуемых звуков, очень опасна, и литаврист должен пользоваться ею лишь в самых крайних случаях. Подтягивание двух-трёх близлежащих винтов изменяет основному условию *равномерной* настройки и применяется, как исключение, при перестройке литавры на один или два полутона вверх или вниз.

Продолжительный, сочный звук хорошо настроенной литавры, особенно на низких ступенях её звукоряда, требует иной раз заглушения, чтобы не дать ему вмешаться в соседнюю, изменённую уже гармонию. Для этой цели литаврист прикладывает пальцы руки к звучащей ещё коже, прерывая тем самым её колебания. Когда движение, следующих друг за другом звуков, не слишком поспешно, — литаврист действует свободной от игры рукой. Если же, напротив, заглушение требуется мгновенное и в рисунках довольно стремительных у литавриста нет времени использовать свободную руку, то он обычно заглушает кожу той-же самой рукой. В нотах *заглушённые* звуки встречаются довольно часто, применяются из самых разных художественно-технических побуждений и требуют дополнительного указания — *secl* или *secco*, что значит «сухо» или играть «сухим звуком». Однако, композиторы не всегда пользуются этим определением и чаще полагаются на чуткость исполнителей. Вот два таких случая всегда воспроизводимых только резко-сухим ударом. Один встречается у Пуччини в опере *Чио-Чио-Сан*, а другой, приводимый здесь, — в «Галопе» последнего действия оперы Бедржиха Сметаны *Проданная невеста*.



Чтобы правильно и вполне понятно записать партию литавр — её следует писать просто и без

всяких вычур, особенно широко распространённых среди некоторых новейших композиторов и

усвоенных уже, к сожалению, литавристами. В основном это замечание относится к *лиге* и знаку *trémolo*, слишком произвольно толкуемому. Если на литаврах хотят получить звук вполне определённой длительности, — его следует писать с точностью, требуемой всяким другим оркестровым инструментом. Опытный оркестратор или внимательный композитор в этом случае не забудет о продолжительности звучания отдельных ступеней литавры, о чём только что говорилось выше. Если возникает опасение, что длительность нотной записи сможет «заскучить» в соседнюю гармонию, то не только можно, но и вернее записать

такую ноту более короткой длительностью, отделить её от следующей ступени паузой или предпослать предложение заглушить её словами — *étouffez le son* или просто — *étouffez*, что в равной степени будет понято, как желание *потушить* звук или *заглушить* его. Такое мероприятие преследует иной раз и чисто-художественные цели, когда автор считает целесообразным прекратить звук ранее, чем это быть-может представляется необходимостью.

Именно с такой тонко-продуманной предосторожностью поступил Бетховен в самом начале увертюры к опере *Фиделио*.

Vif (Allegro)

Timbales

Orchestre

В тех случаях, когда основная гармония остаётся неизменной или когда литавры только подчёркивают сильные доли такта, ноты можно писать любым способом. Старые мастера предпочитали полуноты, более поздние — четверти, а современные — часто довольствуются восьмыми.

Здесь нет никаких правил и автор руководствуется только привычкой или собственным вкусом. Ведь по нотной записи, так же как и по пометке, можно иной раз распознать автора, и потому вмешиваться в такие подробности не имеет уже смысла.

Allegro vivace

Timbales en Sib-Fa

Presto

Timbales en Ré-La

Allegro

Timbales en Mib-Sib

Presto

Timbales

Adagio

Timbales

p cresc.

ff

p

(Хайди - Симфония В-дур)

(Моцарт - Свадьба Фигаро)

(Моцарт - Волшебная флейта)

(Моцарт - Похищение из Сераля)

(Бетховен - Фиделио)

Особенно широкое применение в оркестре имеет трель или *trémolo* на литаврах. Во избежание каких-бы то ни было кривотолков надо запомнить раз и навсегда, что в приложении к литав-

рам, да и ко всем прочим ударным инструментам, — этот приём оказывается совершенно тождественным, а следовательно, и равнозначным. Различие существует лишь в записи, подробно-

сти которой часто изобилуют большими неожиданностями. Всё это происходит из тех причин, что композиторы стремятся выдумать новые приёмы исполнения там, где их применить не представляется возможным и, претерпевая на своём пути явные неудачи, пускаются на всевозможные «графические измышления». Эти последние, разумеется, ничего не дают и не достигают. Зато они, несомненно, преуспевают разве только в «задурманивании» исполнителей и дирижёров и в создании чудовищной неразберихи, не говоря уже об очевидной нелепости внешнего вида самой записи.

Итак, трель или *trémolo* может быть, по личному усмотрению автора, записана двояко. В одном случае можно применить условное обозначение трели, а в другом — знак *trémolo*, приня-

тый для смычковых инструментов. В этом последнем обозначении современно уже отказались от действовавших сто лет тому назад предпосылок, в силу которых скорость движения предусматривала и иное внешнее начертание *trémolo*. Сейчас принято считать, что *trémolo* в любой скорости вполне удовлетворяется трёхкратным подчёркиванием нотного знака любой длительности. Следовательно, современное обозначение *trémolo* получило полную устойчивость, исключив возможные недоразумения, обычные при перечёркивании ноты один или два раза в *prestissimo* или *allegro vivo*. Такой способ нотной записи исполнителем всегда склонен понять, как «размеренное *trémolo*» с определённым количеством ударов на четверть. Вот, как сказанное будет выглядеть в нотной записи.

Такое начертание было принято в прежнее время

Largo **Adagio** **Moderato** **Allegro vivo** **Prestissimo**

p < f > p *p < f > p* *p < f > p* *p < f > p* *p < f > p*

Начертание современное

Adagio (Presto)

p *mf* *f*

Несмотря на бесспорную тождественность трели и *trémolo*, оба вида записи имеют одинаковые права на существование, и обычно один и тот же композитор пользуется ими в зависимости от необходимости, а вернее, — под влиянием собственного вкуса или «зрительного ощущения». Тем не менее, среди композиторов установилось вполне твёрдое ощущение, — ни на чём, правда, не основанное, — что *trémolo*, записанное знаком трели — *tr*, звучит более мягко и последовательно, и будто бы уместно в музыке нежной, проникновенной и отнюдь не требующей резкостей. Оставаясь единообразным во всех скоростях, оно не только с достаточной ясностью определяет намерения автора, но и, как уже сказано, будто бы исполняется более связано и с большей постепенностью, чем *trémolo*. Всё это, конечно, вздор, но зрительное ощущение, остающееся в таких случаях единственным судьёй, неизменно оказывает своё влияние. На деле вид записи не имеет значения, хотя и оставляет «неизгладимый след» только в сознании автора, острота восприятия которого не всегда может быть принесена в жертву. Но нужно ли говорить об этом? Всякий, кто соприкасается с партитурой, великолепно понимает, что писать её надо с особенной тщательностью. Она требует своих каких-то особенностей, которые, неизменно существуя, в одном случае удовлетворяют одних, а в другом — других. О красоте партитуры очень образно говорил ещё

Чайковский, чрезвычайно тонко чувствовавший именно эту сторону «партитурного письма» и, несомненно, отдававший себе отчёт в том, что эта «подробность» принадлежит тому, что нигде не записано, но свято всеми соблюдается.

Итак, композитор должен знать, что скорость или точнее сказать — частота хорошего *trémolo* или трели, — в данном случае это одно и то же, — достигается десятью-двенадцатью ударами палочек в секунду, причём большая поспешность, вызывая лишь излишнее утомление исполнителя, ничего не прибавляет к качеству самой трели, как таковой. Литавра под действием ударов палочек сама по себе даёт непрерывное гудение, которое, неизменно присоединяясь к звучанию *trémolo*, служит любой такой трели только на пользу. В нотной записи трель требует более изысканной точности, чем *trémolo*. Сколько-бы тактов трель не продолжалась, она всегда должна быть заливована от ноты к ноте и связана вместе со своим окончанием. Некоторые музыканты несомненно полагают, что *отсутствие лиги* в заключении, так же как и между нотами, указывает на какое-то особое намерение автора, в силу которого каждая начинающая новый такт нота должна исполняться с ударением. Это не верно по существу и ошибочно с точки зрения нотного правописания. Любое намерение автора может и должно быть изложено безусловно точно, правильно и ясно, иначе исполнитель, — что,

кстати сказать, на каждом шагу и бывает,—поймёт эти «намерения» не так, как следует, и там, где нужна непрерывность движения начнёт отбивать сильные времена тактов. Именно так случается в изложении трели без связующей ноты



Полной и очевидной *нелепостью* представляется лига в раскатах литавр, записанных знаком *trémolo*. Подобная безграмотность проникла чрезвычайно глубокими корнями не только в сознание авторов, но и издателей, стремящихся усмотреть в подобном способе нотной записи нечто весьма глубокомысленное. Несомненно, раньше других к такому порочному толкованию нотной записи *trémolo* на Западе пришёл Густав Малер, а в России—М. Ф. Гнесин (1883—), напечатавший вскоре после 1908 года в издательстве

лиги, которая, само собою разумеется, должна следовать от ноты к ноте, а не от первой ноты до последней, минуя все промежуточные соседние. Литавры—не скрипки и потому здесь лига имеет своё собственное значение.

П. И. Юргенсона (Jurgenson, 1836—1903) свой симфонический отрывок *Из Шелли*. К сожалению, это вздорное убеждение встречается всё чаще и чаще, и хуже всего, что некоторые музыканты пытаются оправдать значение лиги, как средства, устраняющего ударения там, где они положены по смыслу.

В таких случаях, для проверки, достаточно разложить на свои ритмические составные части ошибочно записанный рисунок, чтобы сразу убедиться в допущенном изъёме.

20 Plus animé

Timbales

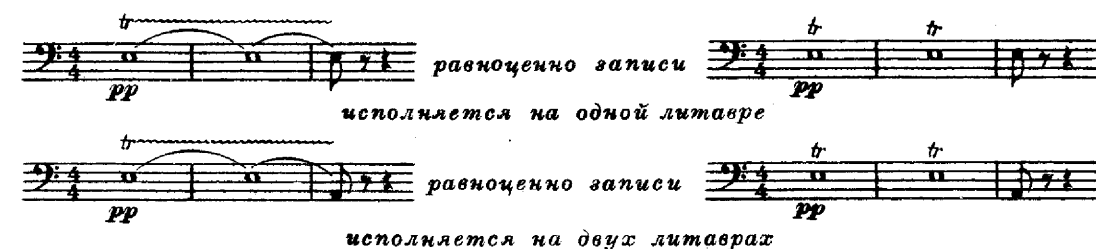


соответствует

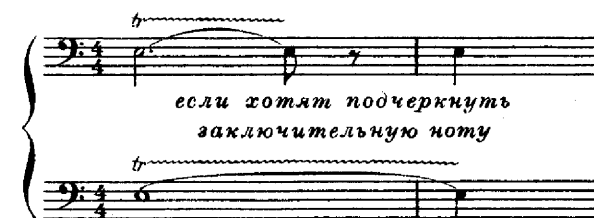


Больше всего споров в нотной записи вызывает *ударяемость* и *неударяемость* последней ноты. Здесь должно различать два вида — когда заключительная нота оказывается на одном и том же звуке и *остаётся* на прежней литавре, и когда заключительная нота переходит на другую ступень и, следовательно, *меняет* литавру. С исполнительской точки зрения, первый случай требует участия правой руки, обычно начинающей любое *trémolo*, а второй — левой, обычно воспроизводящей удар при переходе на другую литавру. Эта предосторожность ведёт к плавности и равномерности ударов, очень важной при исполнении непрерывной *трели* или *trémolo*. Участие лиги в обоих случаях считается знаком *не требующим* подчёркивания заключительной ноты, хотя здравый смысл подсказывает нечто обратное. Всякая относительно сильная доля такта настоятельно требует ритмического ударения, пусть очень слабого и незаметного, но безусловно обязательного для правильного и точного

истолкования музыки вообще. Поэтому, не оспаривая присутствия или необходимости лиги, представляется более разумным пользоваться условными знаками *crescendo* и *diminuendo* и ударениями, если бы таковые понадобились для оттенения заключительной ноты. Отсутствие дополнительных знаков, очевидно, уберёт исполнителя от *нарочитого* ударения, но отнюдь не избавит его от *логического* ударения, требуемого естественным строением музыки. Любители праздных споров должны это понять и признать такое положение без всяких оговорок. Из сказанного, однако, ясно, что случай, действительно сводящий звучность *trémolo* «на-нет» не исключён, но он должен быть тогда особо подчёркнут, ибо «слепой» вид нотной записи, так же, впрочем, как и всякий иной, всегда вызовет,— пусть только в сознании исполнителя,—непрерывное ударение. Вот все виды наиболее точной и пространственной записи *трели* и *trémolo* с участием лиги или без неё.



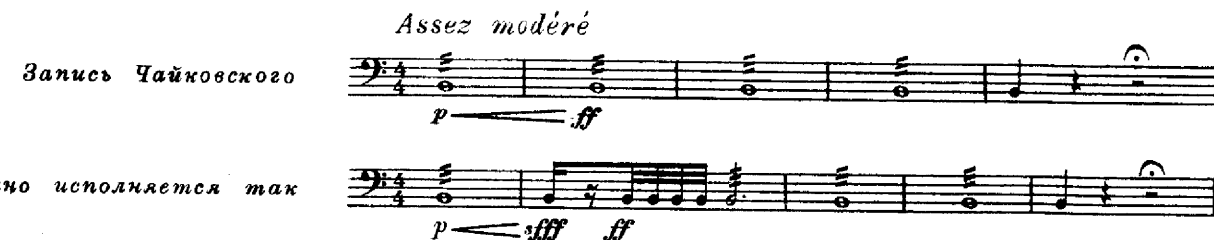
С подчёркнутым ударением заключительной ноты



если хотят подчеркнуть заключительную ноту

Обратное положение, при котором *trémolo*, не имея никаких дополнительных знаков, неизменно вызывает резкое ударение в каком-то определённом и, очевидно, заранее обусловленном месте, относится уже к способу исполнения данного произведения, хотя автором и не предусмотрено. Нечто подобное имеет место в увертюре-фантазии Чайковского *Ромео и Джульетта* и увертюре *Робеспьер* Хэнри-Чарльза Литольфа (Litolf, 1818—1891). В первом случае, автор не считал нужным предусмотреть в заключении произведения резкое ударение с неизменным в

этом случае разрывом непрерывности течения *trémolo*. Однако, при исполнении данного сочинения такое ударение неизменно требуется всеми дирижёрами без исключения во имя какой-то «неписаной традиции». Действительной же подоплёкой такого требования является, несомненно, желание получить «точку опоры», необходимую им для точного вступления всего оркестра в самых последних тактах произведения. Вот этот случай в записи Чайковского и в обычном его воспроизведении в оркестре — вполне произвольном и не очень красивом.



Во втором примере явно восторжествовало «натуралистическое творчество» дирижёров и исполнителей, насквозь пропитанное дурным вкусом, хотя и возведённое уже «в ранг традиции», освещённое временем и обычаем. Речь идёт о

том отрывке музыки, который, по замыслу произведения, должен воспроизвести в звуках казни Робеспьера (Robespierre, 1758—1794). Страшный удар тарелок воспроизводит, очевидно, стремительное падение ножа гильотины. Следующий

затем удар большого барабана передаёт в звуках падение головы казнённого, а последующее *trémolo* литавр, удлинённое произвольно знаком ферматы и определением *lunga*, и служит тем «камнем преткновения» хорошему вкусу, который именно здесь может определиться в полном объёме. К сожалению, этого никогда не случается и *trémolo*, вместо последовательного затухания, правда, в партитуре не обозначенного, исполняется вполне произвольно как ряд постепенно укоряющихся и затухающих ударов, переходящих к концу в *trémolo*, замирающее на еле слышном *pianissimo*. Но мнению исполнителей, дирижёров и литавристов, у слушателей сообразится впечатление покачивавшейся по помосту пилотины отсечённой головы осуждённого на казнь. Оставляя в стороне «технические условия» казни того вре-

мени, решительно не соответствовавшие только что изложенному «замыслу», подобное толкование музыки ни с какой стороны, разумеется, нельзя приветствовать, поскольку такое решение задачи лишено всякой художественности и грешит «грубейшим натурализмом». Но особенно уродливо этот случай приобретает в руках некоторых литавристов, доходящих в своём «творчестве» до явных преувеличений. Так, некоторые из них, на *trémolo* последних полутора тактов придумывают целую *cadenz'u* для литавр, то ускоряя и замедляя чередующиеся удары, то ослабляя и усиливая её раскаты. Вот этот случай в записи автора и литавристов, воспроизводящих его в соответствии с так называемой «традицией» — порочной в своей основе. Ей ни при каких условиях не следует подражать.

Тимбалес
Cymbales
Grosse Caisse

Prestissimo 7 * *lunga*

f *ff* *fff* *sf*

* ИСПОЛНЯЕТСЯ

ppp *poco a poco diminuendo*

Из прочих способов исполнения, уместно, прежде всего, упомянуть о «филировании звука» — приёме постепенного усиления и ослабления звука в *trémolo*. Этот приём, чрезвычайно распространённый, очень красивый и нарядный, достаточно хорошо известен. При его применении

композитор может пользоваться обычными знаками *forte* и *piano* или их любыми промежуточными степенями для определения отдельных граней такого *trémolo*. Они всегда желательны, если угодно придать исполнению большую устойчивость, определённую и выразительность.

или

pp *ff* *pp*

pp *p* *mf* *ff* *mf* *p* *pp*

В современных условиях часто приходится уделять значительное внимание ударениям, представляемым как в *forte* и *fortissimo*, так и в *piano* или *pianissimo*. Пишущий для литавр должен знать, что в *piano* или *pianissimo* всякое ударе-

ние в качестве лёгкого укола осуществляется при кистевом движении рук только правой рукой. Напротив, в *forte* резкие ударения очень часто объединяются с *trémolo*, где служат его началом и концом. В последнем случае наибольшую труд-

ность может представить только *crescendo* на самой трели, где оказываются две возможности его воспроизведения. Иной раз дирижёры, после резкого удара, требуют начать *trémolo* мгновенно в *pianissimo* и довести его путём последовательного *crescendo* до резкого *sforzato* в конце. Другие, напротив, требуют после первого острого удара полного провала, во время которого слышится ещё отзвук самой литавры. И лишь после такой затяжной, хотя и вполне умеренной паузы, начинается *trémolando* на нежнейшем *pianissimo*, разрастающееся затем благодаря последовательному *crescendo* в громоподобное *fortissimo*. За-

ключительная точка такого *trémolo* должна непременно прийти на правую руку, дабы исполнитель мог с силой воспроизвести удар *sforzando*. Особенно красиво нечто подобное звучит в больших оркестровых *crescendo* или в заключительных тактах произведения, часто исполняемых на выдержанной гармонии с длительной фермой. Такой способ исполнения вносит известную стройность там, где автор не потрудился точно определить свои намерения. Ясно, конечно, что в этом случае любое заключительное *trémolo* переходит за такт и попадает на сильную долю нового, воображаемого уже такта.

fff *ff*

sf *pp* *ff*

Заключительное *trémolo* Обычно исполняется так

Но в оркестровой деятельности литавр возможен ещё один способ исполнения *trémolo* — без заключения его на сильной доле такта. Такое *trémolo*, при уходе его на *pianissimo*, часто оказывается желательным заканчивать именно на слабой части такта. При исполнении непрерывного *trémolo* на одной или разных ступенях с неизменным ударением каждой сильной или относительно сильной доли такта или, при желании расчленив последовательность подобных *trémolo*, литаврист никогда не доигрывает послед-

ней ноты *trémolo*, приходящейся всегда на удар левой рукой. Он поступает так не ради собственного удобства, но, главным образом, во имя качества звучания. Кожа не прозвучит достаточно полно и красиво на ударе, если ей не будет дана перед тем крохотная передышка. К такой особенности в исполнении «непрерывного» *trémolo* композитор должен относиться с надлежащим спокойствием, не требуя от литавр невозможного или посредственно звучащего. В нотах эти тонкости обычно не указываются.

mf *pp*

в действительности воспроизводится так

ff

исполняется так

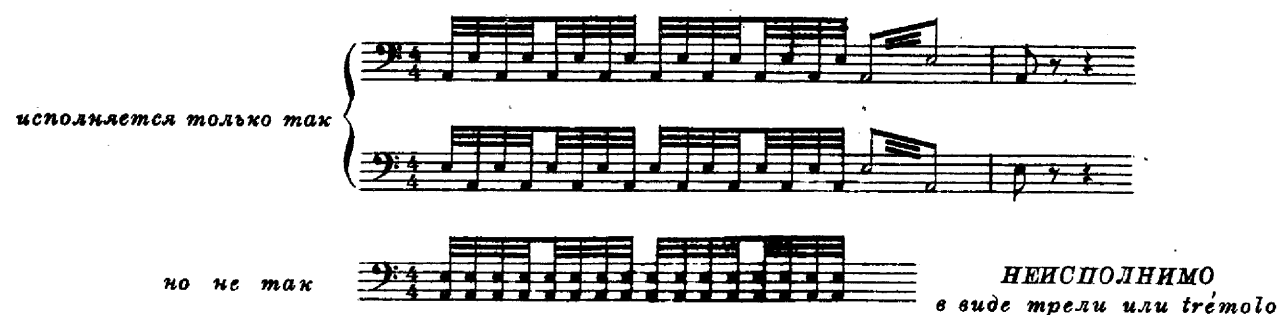
На двух литаврах, настроенных в любых интервальных отношениях, *trémolo* исполняется только попеременно обеими руками. Поэтому, если автор почему-либо указал *trémolo* на обеих ступенях одновременно и не предусмотрел при-

сутствия второго литавриста, то такое *trémolo* будет исполнено всегда подобно таковому-же на фортепиано.

Вот, как нечто подобное может быть записано в нотах.

или

запись обычная, хотя и малоудачная



Многие композиторы широко пользуются «маленькими нотками» или *форшлагами*, исполняемыми всегда за счёт длительности предыдущей ноты. Из этих соображений представляется более удобным выписывать их в строго размеренном ритмическом строе, рисунка, а не перегружать партиту литавр бесконечным количеством форшлагов. Суть дела от этого не меняется, так же как не меняется и порядок ударов, приходящихся на правую или левую руку. Композитору быть-может полезно знать, что все *чётные*

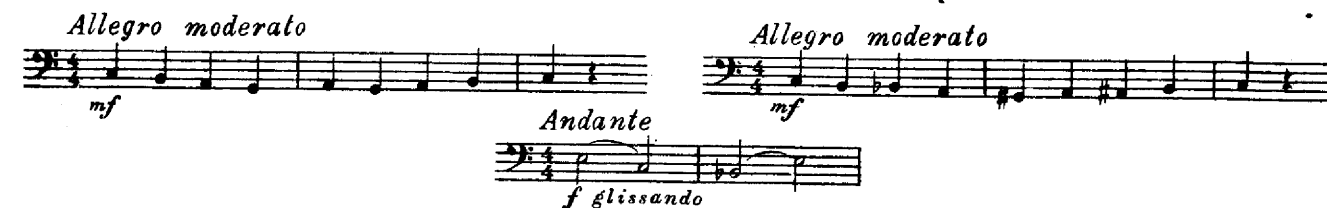
форшлаг из двух, четырёх или шести нот всегда начинаются правой рукой, тогда как все *нечётные* — из трёх или пяти нот — левой. Форшлаг из одной ноты, расположенные на одной литавре, исполняются левой рукой с тем, чтобы на основной звук пришёлся удар правой рукой. Напротив, форшлаг, предназначенные для двух разных литавр, исполняются любой рукой, — правой или левой, в зависимости от того, на какую литавру — большую или малую, приходится основной тон.



Несомненно, на последнем месте стоит приём *glissando*. Он возник при появлении хроматических литавр и одно время привлекал внимание не только композиторов, но и теоретиков. В этом отношении на музыкантов произвело неотразимое впечатление устройство «механических» литавр, позволяющее мгновенно перестраивать их и, при желании, строить такие обороты, в которых звук изменялся бы чуть-ли не на каждую четверть. Споры нет, механические литавры способны на очень многое, но, тем не менее, здесь же должно предостеречь начинающих оркестраторов, что всякая быстрая последовательность соседних ступеней на одной и той-же литавре, хоть

и возможна, но звучит в достаточной мере посредственно. Больше всего это замечание относится к *glissando* на литаврах, к которому всё ещё тяготеет некоторая часть композиторов-«звукоскалелей», усматривающих в отрицательных проявлениях оркестровой звучности чуть-ли не «откровение».

С полной ответственностью за свои слова можно сказать, что *glissando* на литаврах звучит прескверно и крайне неубедительно, и потому чрезвычайно досадно, что некоторые крупные музыканты, удерживая внимание своих читателей на столь вздорной затее, предлагали в качестве образца нечто подобное.



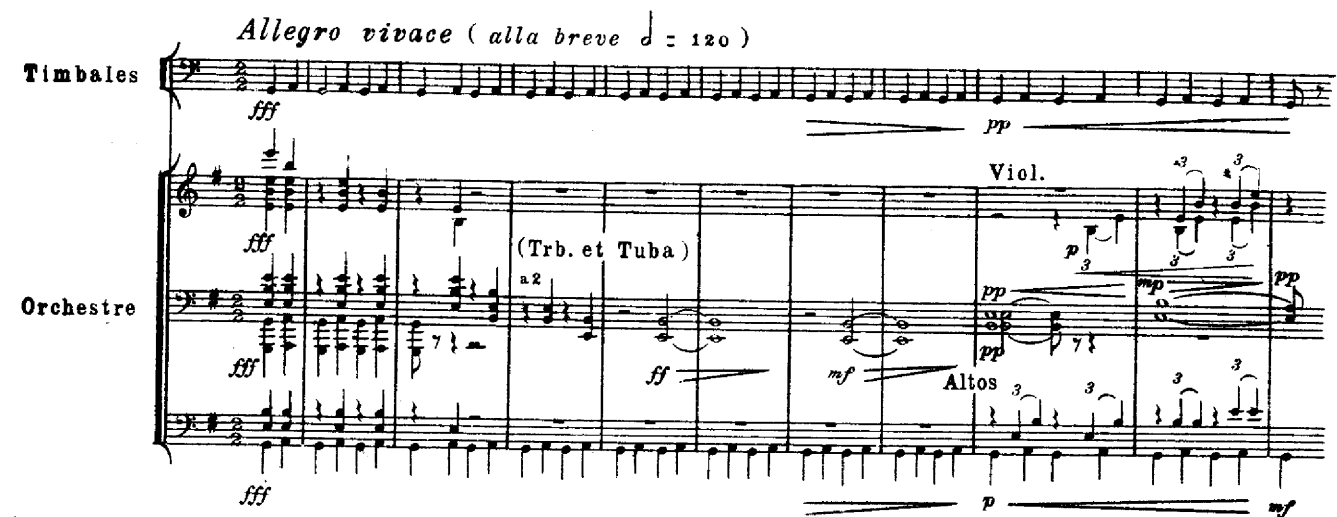
Оставляя в стороне чисто художественную сторону приведённых построений, приём *glissando* на литаврах, даже в качестве «забавной новинки», не производит положительного впечатления. Исполнители его решительно отвергают, а композиторы, если они вполне спокойно оценивают художественные возможности инструмента, стараются им совершенно не пользоваться. В конце-концов, нет никакой необходимости стремиться к «звуковым новшествам», решительно противоречащим природе инструмента, так-как

кроме вреда такое «стремление» ничего не приносит. Большинство наиболее прославленных композиторов никогда не пользовалось *glissando* на литаврах, но в музыке есть всё-же один такой случай, где *glissando*, при двух исполнителях, применено сразу на двух литаврах. Им воспользовался известный датский композитор Карль Нильсен (Nielsen, 1865—1931) в своей Четвёртой симфонии «Det uuds lukkelige», но насколько известно, произведение это не получило широкого распространения.



Вне зависимости от данного случая, можно, конечно, настаивать на неуклонном «развитии» исполнительских возможностей литавр. Но тогда пусть такое «развитие» идёт естественным путём и ни в каком отношении не противоречит существу и назначению инструмента. Ведь к чему должен стремиться композитор, пользующийся литаврами, как не к требованию красивого, насыщенного звука, способного иногда раствориться в пространстве «подобно случайно задетой струне арфы», или нарастающего в своей силе до громоздких раскатов? Разве так уже необходимо

искать в литаврах звучности, рождённой «вечно неточной» последовательностью соседних ступеней или просто *glissando*? Исключения, конечно, могут быть, но в каждом отдельном случае, глубоко оправданные всем ходом развития данной музыки, они никогда не являются неожиданностью. Вот пример из числа подобных «неожиданных» сочетаний — он никогда не вызывал сомнений, так-как применён «к месту» и звучит отлично. Он встречается в Пятой симфонии Чайковского и приводится здесь в крайне сжатом изложении.



В заключение остаётся только сказать несколько слов о значении литавр в оркестре. Каково назначение литавр и каковы их выразительные возможности — известно всем. Но в отношении общего гармонического построения литавры не всегда могут преодолеть поставленную перед ними задачу. Правда, установилось мнение, что литавры могут играть всё, что угодно — они, подобно барабану, треугольнику или любому другому ударному инструменту, могут вполне удовлетворительно сочетаться со всем остальным оркестром и даже, если они и звучат «невпопад», то, тем не менее, не портят дела. Такое убеждение сильно устарело и здесь своевременно внести известную ясность.

Справедливо, что в отношении гармонического целого не следует слишком сильно доверяться литаврам. На них, как на отдельный гармонический голос, имеющий вполне самостоятельное значение, не следует ни рассчитывать, ни, тем более, полагаться. Кроме того, любое гармоническое целое, доверенное только одним литаврам, если оно не преследует особых художественных целей, лишено всякой ценности. Оно, даже при наличии достаточных усилий, не может быть вполне совершенным ни в обычном четырёхголосном сложении, ни в каком-либо ином гармоническом сочетании. Наиболее ярким примером только что сказанному служит ошеломляющий своей новизной и смелостью случай применения литавр в *Рэквиеме* Бэрлиоза. Глядя в ноты, мо-

жно подумать, что эта многоголосная гармония литавр произведёт неотразимое впечатление, и слушатель, затаив дыхание, с напряжённым вниманием ждёт этого необычайного *solo*. Что же оказывается в действительности? Выступление одних литавр проходит не только не замеченным, но и неизменно оставляет в сознании слушателя ощущение чего-то весьма неопределённого, сомнительного и мало вразумительного.

Из всего сказанного становится ясным, что едва ли можно с достаточной уверенностью полагаться на литавры, как на самостоятельный бас, на основе которого должно разместиться целое оркестрово-звуковое здание. Исключение может представить только тот случай, когда отдельные взятые звуки литавр или их *trémolo* по ходу предшествующей музыки не в состоянии нарушить единства основной тональности. Нечто подобное возможно и тогда, когда *trémolo* литавр перехватывается, например, контрабасами или, наоборот, — когда выдержанная нота басов, фаготов с контрафаготом или виолончелей с контрабасами, — передаётся литаврам и в их нежном *trémolo* угасает вполне. Таких примеров слишком много для того, чтобы на них останавливаться.

Впрочем, вот один удачно звучащий отрывок из партитуры *Емельян Пугачёв*, где литавры, перехватывая рисунок фаготов, продолжают его вместе с басами с тем, чтобы добиться особенно нежного *pianissimo*.

Un peu plus animé

Flûtes

Clarinettes en La

Bassons et Contre-Basson

Cors en Fa

Timbales

Tam-Tam

Violoncelles et Contrebasses

В противоположность всему сказанному, довольно часто, особенно на первых оркестровых

репетициях какого-нибудь нового произведения, приходится наблюдать обратное явление. Если

классики нередко пользовались одним и тем же инструментом литавр, стремясь избежать слишком частой или поспешной перестройки, — они поступали так из двух соображений. В одном случае, они исполняли себе такую вольность, когда быстрое возвращение в прежний строй не нарушало художественной ценности произведения, и в другом, — когда отдельные звуки литавр так или иначе входили в общую гармонию данного сочетания. Но этого мало. Всё это было возможно ещё и потому, что в те отдалённые времена литавры не обладали таким совершенством, каким они располагают сейчас и вся их партия, в сущности, была относительно точной в смысле безупречности настройки. Теперь положение вещей резко изменилось, и литавры звучат настолько точно, что даже относительно близкий по гармонии звук может произвести резко отрицательное впечатление. Композитор, в порыве творческого увлечения, часто не замечает подобной шероховатости. Обычно её находит литаврист, который тут же на месте меняет самую ноту или, если он не решается нарушить намерения автора, советуется с ним и почти всегда оказывается правым.

В оркестре можно теперь пользоваться довольно произвольным количеством литавр, но оно никогда не должно переходить за пределы возможного. Присутствие двух или нескольких литавристов чрезвычайно обременяет оркестровое звучание, если всем этим исполнителям приходится действовать одновременно. Поэтому, всегда выгоднее для дела не слишком увлекаться внешней стороной оркестровки, а действовать в соответствии с мудрой скромностью великих мастеров. Оставляя в стороне слишком робкое при-

менение литавр композиторами-классиками, можно, тем не менее, отметить наиболее поучительное.

Не надо забывать, что звучность литавр таит в себе двойное начало. В одном случае литавры довольствуются выполнением только ритмических обязанностей, подчёркивая основной рисунок басов или выступая в более или менее «самостоятельной роли». В другом, напротив, литавры стараются завладеть всем вниманием оркестра, противопоставляя себя его звучанию. Вот несколько образцов в подтверждение сказанному. Иной раз композитор доверяет литаврам только сильные времена такта, ограничиваясь тоникой и доминантой главного строя, отнюдь не считаясь с некоторой «нестройностью» проходящих гармоний. Он поступает так, как было уже замечено, во избежание быстрой перестройки литавр, чрезмерного их количества или при неизбежно-быстром возвращении в главный строй. Именно так поступил Бизе в самом начале увертюры к опере *Кармен*.

В данном случае, мнимая «нестройность» литавр в значительной мере искупается вхождением их звуков в общую гармонию, исполняемую валторнами, трубами и тромбонами. И если в первых тактах звуки литавр, отмеченные крестиками, вполне согласуются с аккордовыми сочетаниями, то только в двух последних случаях, обозначенных ноликами, — литавры разнятся с общей гармонией на один хроматический полутон.

Тем не менее, эта неточность проходит почти незамеченной по той причине, что литавры обладают способностью как-то «подстраиваться» к тем звукам основной гармонии, которые в данном со-звучии являются преобладающими.

Vif joyeux ♩ = 116

1^{re} Flûte, G^{de} Flûte,
Hautbois, Clarinettes,
1^{re} et 2^e Violons

Timbales

Triangle

Cymbales et Grosse Caisse

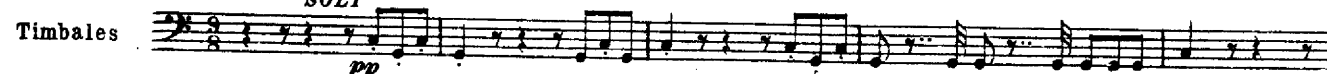
Cors, Trompettes,
Trombones

Altos, Violoncelles,
Trombone, Contrebasses



Иной раз, напротив, композитор не только подчёркивает ритмическую сторону данного произведения, но и создаёт вполне самостоятельный «ритмический узор», который и доверяет литаврам.

Majestueux $\text{♩} = 54$
SOLI



Не исключена возможность применения литавр в таком-же «ритмическом» их истолковании и в чисто симфонической музыке. Честь раскрытия подлинного значения литавр в оркестре принад-

рам. В музыке драматической подобное толкование способно произвести неотразимое впечатление. Такой пример встречается у Майербэра в «Сцене клятвы», во втором действии Гугенотов.

лежит по праву Бетховену. Вот один такой образец, встречающийся в относительно раннем произведении его. Это — небольшое *solo* литавр из «Adagio» его Четвёртой симфонии.

Adagio $\text{♩} = 84$

12 Clar. en Sib
12 Basson

Cors en Mi \flat

Timbales en Mi \flat et Sib

10 et 20 Violons

Violoncelles et Contrebasses

Flûte

После того, как композиторы начали доверять литаврам небольшие *ритмические soli*, оставался уже один только шаг и до подлинного *мелодического solo*, положение которого быстро приобрело в руках Бетховена и Глинки значение «тематического зерна». Наиболее известны два таких слу-

чая. Один встречается в знаменитом «Scherzo» Девятой симфонии Бетховена, а другой — в не менее прославленной увертюре Глинки к опере *Руслан и Людмила*.

Эти образцы настолько хорошо известны, что здесь можно дать только самое начало их.

Très vite (Molto vivace) $\text{♩} = 116$

Flûtes,
Hautbois et
Clarinets en Do

Bassons

Cors en Sib grave

Timbales

10 et 20 Violons

Altos,
Violoncelles et
Contrebasses

10 Vif (Presto) $\text{♩} = 152$

Cors en Ré

Timbales

10 et 20 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

В иных случаях композиторы довольствуются простым ритмическим рисунком на одной какой-нибудь гармонической ступени. Таковой, — чаще всего оказывается тоника или доминанта главного строя. Один такой образец встречается в

«Vivace» Седьмой симфонии Бетховена, а другой — является потрясающим по глубине музыкального замысла «переходом» к торжественному «Финалу» его Пятой симфонии. Именно он и приводится здесь в качестве образца.

C *Vite (Allegro $\text{♩} = 96$)*

Timbales *pp*

1^{re} Violons *ppp*

Altos *ppp*

Violoncelles et Contrebasses *ppp*

toujours pp

2^e Violons *toujours pp*

toujours pp

toujours pp

toujours pp

Драматические способности литавр — несомненны, и они тем сильнее, чем удачнее найдено место их применения в той или иной части данного музыкального построения. Один из самых выдающихся случаев в этом роде встречается у Вебера в «Увертюре» к *Волшебному стрелку*, где три удара литавр, подкрепленных *pizzicato* струнных басов, порождает непреодолимое ощу-

щение ужаса. Несомненно, гению Вебэра обязан и Рихард Вагнер, который вслед за ним применил литавры, настроенные в уменьшенную квинту, в «Прелюдии» ко второму действию *Зигфрида*. Эта удивительная оркестровая звучность понадобилась ему в сценах, происходящих в преддверьях пещеры дракона-великана Фафнэра. Вот эти хорошо известные образцы.

Adagio

Clarinettes en Sib

Basson

Timbales

10 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

SOLO

pp

mf

pp

mf

pp

mf

pizz.

pp

mf

(2^e Viol.)

En trainant, un peu lourd

В пышной, торжественно-нарядной музыке литаврам часто поручаются довольно затейливые ритмические узоры. Достойный внимания образец, рассчитанный на участие трёх литавр, из кото-

рых одна пара настроена в квинту, а другая на большую секунду, встречается у Римского-Корсакова в «Шествии князей» из оперы-балета *Млада*.

Vif modéré et majestueux
19 20 30 40 a 4

Очень похожий случай встречается в «Польском» второй картины третьего действия *Бориса Годунова*. Этот случай в оркестровом изложении принадлежит также перу Римского-Корсакова и представляет собою весьма поучительный образец для трёх литавр, настроенных в кварту и малую терцию. Образующаяся при таком сочетании

большая секунда даёт превосходный повод воспроизвести целый «мелодический» узор, терпимый, разумеется, только в *forte*. В *piano* он потерял бы всю свою остроту.

При перемещении этого оборота на малую терцию вверх он начинает звучать ещё более остро и торжественно.

Tempo di Polacca ♩ = 100

Allegro maestoso ♩ = 100
SOLI

В своей «симфонической сказке» для детей *Петя и Волк*, Прокофьев чрезвычайно остроумно использовал ритмико-мелодический узор литавр с хроматическим *trémolo* на двух следующих друг за другом соседних ступенях. Эта «грозная» последовательность долженствует передать в звуках

облик страшного волка, с которым так смело совладал Петя. Любопытно заметить, что приведённое здесь сочетание *sol #sol* у автора звучит как *sol#-sol#* и является обычно исполняемым «исправлением» литавристов, вызванным, несомненно, гармоническим строением этого проведения.

Vif modéré ♩ = 116
SOLI *un peu retenu*

Подобно многим другим ударным инструментам, литавры также широко используются в ритмических построениях. Их сложность, разумеется, всецело зависит от склада самой музыки, и, чтобы дать известное представление и об этой стороне деятельности литавр в оркестре, — вот несколько образцов. Очень хитро использованы три литавры в заключительной части *Классиче-*

ской симфонии Прокофьева. Рисунок сам по себе не очень сложен, но благодаря «перебоям» в его строении и чрезвычайной стремительности движения он становится весьма сложным.

К сожалению, в изложении этого хорошо известного отрывка пришлось ограничиться рисунком литавр, с сопутствующими ему мелодическими подголосками «дерева» и скрипок,

Très vif ♩ = 152

Весьма «капризные» ритмические построения на двух или трёх литаврах встречаются в произведениях многих композиторов. Один из них не трудно встретить в редко исполняемой *Первой симфонии* Бородина. Другой, в более сложной ритмической последовательности, находится в первой части восточной симфонии *Антар* Римско-

го-Корсакова, а третий — в третьей части *Шехеразады*. В этом последнем случае узор с участием триолей шестнадцатыми указывает на значительную гибкость литавр, использованных в лёгком, подвижном рисунке, более удобном на малом барабане или треугольнике. Здесь приводятся первые два, наиболее редко исполняемые, отрывка.

Vif (Allegro) ♩ = 184

Assez vite (Allegretto) ♩ = 84

В танцах и плясках, где стремительность рисунка достигает головокружительной скорости, литавры часто оказываются очень кстати. Вот несколько примеров и в этом роде. Один является началом превосходной «Половецкой пляски»

из *Князя Игоря* Бородина. В дальнейшем, по мере развития этого захватывающего танца, литавры часто меняют ритмическую основу своего узора, придавая общему звучанию оркестра удивительную горячность и неудержимость.

Vif ♩ = 60

Очаровательный ритмический узор на двух литаврах настроенных в квинту, использован Глазуновым в «Восточном танце» его *Балетной сюиты*. Вот этот чрезвычайно тонкий образец.

7 Pas trop vite (Allegretto) ♩ = 120

Получившие большую известность узоры литавр, встречаются в «Вакханалии» третьего действия *Самсона и Далилы* Сэн-Санса и в танцах оперы *Лякмэ* Далиба. Но исключительной трудности достигает рисунок литавр в «Лезгинке» Ип-

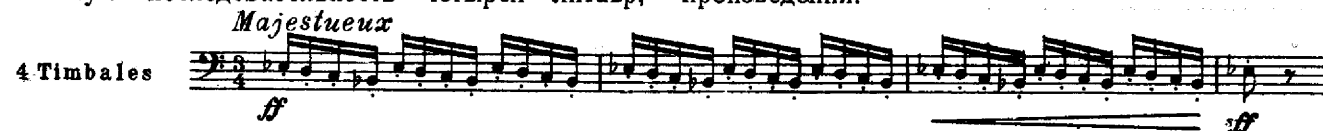
политова-Иванова. Эта замечательная грузинская пляска является третьей частью его второй сюиты «Кавказских эскизов», которой автор присвоил древнее название Грузии — *Иверия*. Вот все эти образцы.

B Vif modéré ♩ = 120

Presto ♩ = 152

Но композиторы далеко не всегда ограничиваются участием двух или трёх литавр. Сейчас можно найти самые затейливые построения из четырёх и даже пяти литавр.

Такой образец, представляющий собою диатоническую последовательность четырёх литавр,



Большое количество литавр, настроенных в самых произвольных отношениях, встречается уже не так редко. Случай, где три литавры настроены по ступеням *Si*-мажорного трезвучия, принадлежит молодому чешскому композитору Яромиру Вайнбергеру (Weinberger, 1896—) и встречается в его блестящей «Польке и фуге» из оперы *Швандя-волинщик*.

Одновременное участие нескольких литавр в образуемом ими созвучии — явление обычное. Композиторы упорно пользуются такими сочетаниями, глубоко убежденные, что любая гармония звучит на литаврах безупречно. К сожалению, это далеко не так. Действительно чисто и что особенно важно — чётко звучат октавы, кварты и квинты. Октавы, ещё со времён Бетховена, чаще всего используются в виде ритмического узора. Общеизвестные примеры встречаются у Бетховена в «*Allegro vivace*» *Восьмой симфонии* и в «*Scherzo*» *Девятой симфонии*, небольшой отрывок

встречается в заключительной части *Шопенианы* — «*Grande Polonaise*», где литавры призваны присоединиться к размеренному топоту польской конницы, воспроизведённой в звуках средней части этого, чрезвычайно ценимого пианистами, произведения.

Октава *mi-mi* — явление чрезвычайно редкое и один такой случай можно встретить во второй части *Скифской сюиты* Прокофьева.

Напротив, сочетаниями кварты и, в особенности, квинты в одновременном звучании пользоваться весьма удобно. Они звучат очень красиво и нарядно и в иных случаях оказывают автору незаменимые услуги, порождая удивительно приятную гулкость и полноту звучания. Квинты превосходно звучат как в *piano*, так и в *forte*. Квинты в *pianissimo* встречаются у Дебюсси в *Ноктюрнах*, точнее — в «*Празднествах*», а квинты в *fortissimo* — у Прокофьева в первой части *Скифской сюиты*.

Преполненный большой драматической силы случай использования двух литавр, настроенных в квинту *si-fa* и применённых в одновременном звучании, встречается в заключительной сцене оперы Пуччини *Чио-Чио-Сан*. Вот этот превосходный образец в полной партитуре.



Преисполненный большой драматической силы случай использования двух литавр, настроенных в квинту *si-fa* и применённых в одновременном звучании, встречается в заключительной сцене оперы Пуччини *Чио-Чио-Сан*. Вот этот превосходный образец в полной партитуре.

un peu retenu Modéré

Timbales *sf* (risolutamente, battendo forte le mani)

BUTTERFLY *p* Va a fargli compa - gua. *piangendo* Va, va Telo co.man.do.

SUZUKI *pizz.* Res.to con voi.

Violoncelles et Contrebasses *sf*

50 Largement

Bassons

Cors en Fa

10 et 20 Violons unis. divisi

Altos unis. divisi

Violoncelles arco div.

(Butterfly fa alzare Suzuki, che piange disperatamente, e la spinge fuori dell'uscio di sinistra)

Одновременное звучание кварты, так же как и любых иных гармонических сочетаний, чаще всего требует участия двух литавристов.

Мягкий шорох-*trémolo* на двух литаврах, сведённых к интервалу большой секунды при участии двух литавристов применил Чайковский в *Иоланте*, а грозные раскаты литавр, сведённых к сочетанию трёх звуков, использовал Лядов — в своей последней симфонической картине. Пример упорного и крайне продолжительного урчанья ли-

тавр в *trémolo* на интервале увеличенной кварты можно найти у Глиэра в четвёртой части его *Третьей симфонии* «Илья Муромец». Это произведение из-за своих непомерных размеров почти не исполняется в концертах и потому приводимый ниже образец приходится представлять себе только в своём воображении. Партия литавр изложена здесь так, что её можно воспроизвести разбитым *trémolo* силами одного литавриста, или обычной трелью при участии двух исполнителей.

Vif tumultueux ♩ = 132

Cors en Fa *ppp*

Timbales *ppp*

Grosse Caisse *ppp*

Большее количество литавр и литавристов сильно осложняет воспроизведение данного сочи-

нения и потому встречается редко. Обильную дань количеству литавр и литавристов заплатил,

как известно, Бэрлиоз, но насколько такая затея неудобна — показало время, в течение которого «изобретение» Бэрлиоза не встретило подражания. Эти любопытные образцы встречаются в

Фантастической симфонии и, особенно, в Реквиеме, где участвует десять литавр при восьми исполнителях. Вот этот последний образец в сокращённой партитуре.

Plus large $\text{♩} = 56$
(deux Timbaliers)

Timbales en Ré-Fa

Timbales en Sol-Mib

Timbales en Solb-Sib

Timbales en Si-Mi

Timbales en La-Mib

Timbales en Lab-Do

Timbales en Sol-Réb

Timbales en Fa-Sib

Caisse Roulante en Sib

Grosse Caisse
(avec deux tampons)

Sopranos et Altos
Tenors 1^{er} et 2^{es}

CHŒUR

Basses

ra, Cum re-sur-get cre-a-tu-ra.

Cum re-sur-get cre-a-tu-ra.

(Весь остальной оркестр опущен)

В совершенно ином роде литаврами воспользовался Леош Яначек в первой части своей *Симфонизмты*. Если не считать «энгармонизмов», то он требует четыре высоких литавры, настроенных в *sib*, *lab* (=sol \sharp), *sol* \sharp и *solb* малой октавы, и пять обыкновенных, звучащих как *fab*, *fab* (=mi \sharp), *mi* \sharp , *ré* малой октавы и *la* — большой. Никаких перестроек по ходу музыки литаврист сделать не успевает, если не располагает «механическими литаврами», действующими, очевидно, при помощи ножных педалей или, в худшем случае, — бо-

кового ручного рычага. При таких условиях, четыре высоких литавры могут быть сведены к двум, что, впрочем, немного сомнительно, коль скоро вносит много беспокойства в действия исполнителя. Кроме того, остаётся невыясненным — сколько литавристов требует автор. На этот счёт в партитуре нет никаких указаний и, надо думать, литаврист должен управляться со своими инструментами без посторонней помощи. Всё это настолько любопытно, что стоит привести данный образец в наиболее сложной его части.

1 *Allegretto* $\text{♩} = 72$

Timbales

2 *Allegro* $\text{♩} = 72$

3 *Maestoso* $\text{♩} = 72$

Для заключения, остаётся только ещё одно замечание. Как правило, литавры в партитуре пишутся на одном нотоносце, даже при наличии двух исполнителей. Ясно, что сложность партии, вызванная одновременным участием нескольких литавр и литавристов, потребует двух или нескольких нотоносцев, подобно тому, как это сделано у Бэрлиоза. Однако, в новейшее время композиторы выдумали чрезвычайно неудобный способ изложения литавр на двух или даже трёх соседних нотоносцах с разбросанными по ним звуками, принадлежащими правой и левой стороне литавриста. Это значит, что на верхнем нотоносце записаны литавры, помещённые в оркестре условно с правой стороны от исполнителя, а на нижнем — с левой. Ясно, что при таком изложе-

нии желанная наглядность легко обращается сама себе во вред и приводит к значительному затруднению в восприятии такой партии. Она требует слишком большого поля зрения, а следовательно, и рассеянного внимания. Едва-ли всё это служит литавристу на пользу. Такой способ записи допускается обычно при участии разных инструментов, и он не делается от того ни легче, ни удобнее. Применение же подобного способа записи в партии литавр сильно утомляет внимание литавриста, отвлекая его от общего музыкального замысла. Вот один такой случай, заимствованный из *Весны священной* и предназначенный для одного исполнителя. Почему он кажется автору удобнее обычного способа изложения на одном нотоносце — решительно не ясно...

Vif $\text{♩} = 144$

Timbales

или

114 Vif $\text{♩} = 144$

роскоф роскоф роскоф

(Величание избранной)

174 $\text{♩} = 126$

Petite Timbale

1.2.

Timbales

3.4.

(пообразуется два литавриста)

(Великая священная пляска)

Литавры, при всей своей прославленной истории, при всей своей безусловной ценности в оркестре, — не являются инструментом солистов и не имеют «концертного» приложения в прямом значении этого определения. Тем не менее, Сергей

Прокофьев написал один *Виртуозный этюд* для пяти литавр и для того, чтобы дать некоторое представление о том, что можно придумать для этого инструмента «заковыристого», — вот оттуда небольшая выписка

Moins vite

Timbales

Трудно, конечно, поверить, чтобы такое произведение для литавр имело успех у широких слушательских масс, но можно с уверенностью сказать, что у литавристов, всеми доступными им средствами стремящихся развить свою технику, оно будет занимать весьма почётное место. Композиторам следует обратить внимание и на этот

голос оркестра и иной раз уделять ему более пристальное внимание, хотя бы в свете чисто-учебных задач.

Литавристы будут весьма признательны такому автору, решившемуся преодолеть нелепые предрассудки, установившиеся в отношении этого необходимого в оркестре инструмента.

КОЛОКОЛЬЧИКИ

(по фр. *Carillon, Jeu de Timbres, Jeu de Cloches*, по-ит. *Carillon*, по-нем. *Glockenspiel, Glockenklavier*, по-англ. *Chime-Bells, Chime-Bell*)

В среде ударных «самозвучащих» инструментов с определённым звуком — колокольчиками, несомненно, занимают первое место не только по своему значению в современном оркестре, но и по давности своего возникновения вообще. В связи с этим, ни один ударный инструмент прошлого не представляет в настоящее время таких хлопот, как колокольчики. Каждый автор объясняет их по-своему, в меру путается и создаёт в конечном итоге такую неразбериху, что молодой оркестратор, желающий познать существо дела, оказывается совершенно сбивым с толку противоречивыми сведениями. Дело же здесь обстоит значительно проще, если принять во внимание, что история колокольчиков, легко распадаясь на три вполне самостоятельных периода, имеет в виду два рода инструментов — куранты, возрождённые в XX столетии под именем *chime-bells*, и собственно колокольчики, которыми пользуется сейчас весь музыкальный мир.

Вне зависимости от разновидности оркестровых колокольчиков, принимаемых в виде перезвона или «набора звоночков», история возникновения колокольчиков восходит к той отдалённой эпохе, когда не было ещё различия между колоколами вообще и колокольчиками в более тесном смысле слова в частности. С полной несомненностью установлено, что «колокольное дело», как таковое, было известно в глубокой древности. Его знали евреи, египтяне и римляне. Египтяне пользовались колоколами или колокольчиками в своих обрядах, посвящённых празднествам в честь бога Озириса, а римляне применяли маленькие ручные звоночки — *tintinnabulum* не только для призыва рабов и домашней прислуги, но и для многих иных целей — для военных сигналов, для сбора народа на общественные собрания и сходки, при жертвоприношениях и, наконец, ими украшались колесницы при торжественных въездах триумфаторов. В древнем Риме колокольный звон служил также знаком для поливания в полуденный зной улиц от пыли. Наиболее раннее упоминание о колоко-

лах встречается у известного географа Страбона (Александрия, 63 до нашей эры — 19 нашей эры) и греческого историка Полибия (212/205—146/128 до нашей эры), а несколько позднее из очень подробно описывает Иосиф Флавий (Flavius, 37—98) в своём «Еврейских антиквариях».

Известный русский историк М. И. Пыляев (1842—1898) высказывает предположение, что колокольное звончье, изобретённое в глубокой древности, распространилось по всем странам Ближнего Востока, но и распространились значительно дальше. Есть основания думать, что древность некоторых колокольных звонов Китая и Японии идёт ещё глубже древности таковых же Рима, Греции и Египта. Древние грекам также были известны колокола-колокольчики. О колоколах говорится у них в связи с древнейшим в Греции оракулом в Дельфах. Греки же привешивали колокола на породных стержнях и звонили в них при похоронах.

К сожалению, ничего неизвестно, как, когда и при каких обстоятельствах зародилась впервые «идея звонка-колокольчика» и из какого материала она тогда изготовлялась. Наименее старый колокольчик, сохранившийся до настоящих дней, есть ассирийский колокольчик времён Салманасара II (?—860—825 до нашей эры), найденный во дворце Ниневии. Установлено, что в древние времена звонки-колокольчики были очень небольших размеров. Они не отливались, как это делается теперь, а клепались из кусков листового железа. Такие колокольчики чаще всего имели очертания овала, хотя двояк раз встречались и кубические. Позднее, вместо железа стали применять листовую медь, что значительно изменило к лучшему звук колокольчика. По свидетельству известного в своё время педагога и писателя В. И. Классовского (1815—1877), при раскопках Помпеи на улице Меркурия были найдены бронзовые колокольчики.

Также покрыто тайной неизвестности, когда и кем были введены и при каких обстоятельствах колокола приняты в церковные обряды. Дол-

гое время существовало убеждение, что родиной колокола является провинция Кампана в Италии, где они будто-бы впервые начали вырабатываться. Надо думать, что такая подробность не отвечает действительности, но совершенно несомненным остаётся то, что история развития колокольного дела в очень скором времени прошла по двум более или менее обособленным направлениям. В одном случае колокола отливались для применения их в церквях, а в другом, в подражание «колокольному перезвону», делались в уменьшенных размерах и предназначались, так сказать, для «домашнего потребления». Ещё задолго до XIV столетия «наборы колоколов» получили широкое распространение в Голландии и Фландрии, и, в виде более или менее развитого и богато устроенного сооружения, водворялись на церковных колокольнях и городских башнях. Из Голландии подобные «церковные куранты» быстро перекочевали в Англию, где встретили самый радушный приём. Но в городах Бельгии и Голландии любовь к перезвону церковных и городских курантов превратилась в своего рода «культ». Соискание места городского звонаря обставлялось в Средние Века с необычайной пышностью и день, когда происходило такое соревнование, превращался чуть-ли не во все-народный праздник. Об этом, как известно, очень образно повествует бельгийский романист

Жорж Родэнбах (Rodenbach, 1855—1898). Здесь нет, конечно, необходимости приводить это повествование, но достаточно только напомнить, что именно башенные *куранты* послужили прообразом «оркестровых курантов», которыми с таким выдающимся успехом воспользовались однажды Моцарт и Хэндел. Как известно, эти куранты приняли внешний облик фортепиано с колоколами, и под именем *колокольного фортепиано* или *Glockenklavier'a* проникли во дворцы и частные дома Берлина и Дрездена. К XVIII столетию такие «наборы колокольчиков» или *куранты*, известные уже под именем *Jeu de Timbres* или *Glockenspiel*, проникли в оперно-драматический оркестр, где и действовали до начала XIX века.

Теперь уже с полной очевидностью можно утверждать, что эти куранты—*Jeu de Timbres* или *Glockenspiel* охватывали объём в две с половиной октавы и приводились в действие обычной клавиатурой. Пользуясь этими колокольчиками в оратории *Сул*, Хэндел пишет их на одном нотоносце квинтой ниже действительной звучности, а Моцарт, прибегая к их помощи в *Волшебной флейте*, раздвигает их объём на одну лишнюю квинту вверх и пишет для них блестящую партию, служащую сопровождением весёлым песням Папагэно. Но ноты для колокольчиков Моцарта изложены им уже на двух нотоносцах и октавой ниже действительного звучания их.

Andante allegro

Carillon

Andante

Glockenspiel

Теперь, чтобы больше не возвращаться к этому вопросу,—несколько слов о неясностях, порождённых авторами, писавшими об этом инструменте. К сожалению, никто из них не договаривал до конца и, создавая одну неясность вслед за другой, изрядно запутывал суть дела. Только Шарль-Мари Видор, в основном верно упоминая об этом инструменте, придавал слишком существенное различие его названиям—лвум французским *Jeu de Timbres* и *Jeu de Clochettes*, и вполне тождественному с ними немецкому—*Glockenspiel*. Не вдаваясь здесь в подробности, достаточно только остановиться на точном значении приведённых определений. В дословном переводе *jeu de timbres* значит «набор металлических колокольчиков, действующих нажимом молоточка», тогда как *jeu de clochettes* есть просто «набор колокольчиков или звончков». И в том, и другом случае, под словом «колокольчик» подразумевается в настоящее время металлическая пластинка, звучащая под влиянием удара маленького молоточка. Этот последний у *jeu de timbres* приводится в действие маленькой клавишей, чего у современных оркестровых колокольчиков уже нет. Точно такой-же клавишей он приводился в действие и у *jeu de clochettes*, о чём Видор ничего не говорит, но с достаточной ясностью высказывается Эбнезэр Праут (Prout, 1835—1909). Поэтому, отнюдь не будет ошибкой утверждать, что старинная разновидность колокольчиков-звончков, явившаяся облегчённой и значительно упрощённой разновидностью «колокольного фортепиано» и известная в Германии под именем *Glockenspiel*, во времена Хэнделя и Моцарта имела не пластинки—*timbres*, а именно колокольчики-звончки—*clochettes*, внешний вид которых уже в то время напоминал либо маленькие полушария, либо груши и вёл свою родословную от древнейших церковных колоколов времён IX века.

Дальнейшая ступень в развитии оркестровых колокольчиков превратила их в собственно колокольчики, известные в оркестре под именем «клавишных колокольчиков», и «ударных колокольчиков» или *металлофона*. Именно вторая разновидность этих «усовершенствованных» колокольчиков

прочно вошла в современный оркестр и утвердилась там, как постоянный сочлен его. В симфоническом оркестре ударные или молоточковые колокольчики не принято называть «металлофоном»—это наименование удержалось за той упрощённой разновидностью его, которая принята в военных духовых оркестрах и имеет вид *лиры*, с укреплёнными внутри её металлическими пластинками.

Современная «клавишная» разновидность колокольчиков является устаревшим образом этого инструмента. Ею пользовались композиторы XIX столетия, не имевшие в своём распоряжении «ударных колокольчиков», звучащих значительно ярче и сильнее. Клавишные колокольчики представляют собою небольшой деревянный ящик с маленькой клавиатурой, приводящей в действие маленькие молоточки. Коль-скаро все пластинки этой разновидности колокольчиков заключены в ящике и звук их сильно поглощается его стенками, то эта разновидность инструмента, как менее звонкая, имеет в настоящее время ничтожное применение. Ими пользуются теперь только в тех случаях, когда предназначенный для них узор, оказывается непомерно сложным и трудным для молоточковых колокольчиков. В этом последнем случае на ударных колокольчиках играет в оркестре пианист, и выбор разновидности инструмента будет, прежде всего, зависеть от характера изложения партии и действительной возможности её воспроизведения на данном инструменте. Если в оркестре по каким-либо соображениям принято поручать партию колокольчиков только одним пианистам, тогда колокольчики должны быть всегда *клавишными*. Если-же, напротив, партию колокольчиков принято поручать в основном ударникам, тогда колокольчики должны быть всегда *молоточковыми* и только в виде исключения—«клавишными». Объём современных клавишных колокольчиков чаще всего охватывает две октавы—от *do* первой до *do* третьей, хотя известны случаи увеличения этого звукоряда за счёт нескольких добавочных звуков как внизу, так и сверху. Звучат колокольчики *октавой выше* их действительного звучания, но многие композиторы пишут их на настоящей высоте,

В те годы, когда колокольчики только ещё робко пробивали себе путь в оркестр, от них не требовали такой силы звука, какая нужна современным композиторам. Музыканты прошлого стремились поручить им более или менее выразительный мелодический узор, в большинстве случаев звучащий, как украшение общей оркестровой звучности или как небольшое, но острое

solo. Именно под таким углом зрения Майербэр использовал клавишные колокольчики в *Африканке*, а Рихард Вагнер—в симфонической картине «Шелест леса» в *Зигфриде* и в «Сцене волшебного огня» в заключительной части *Валкирии*. Здесь, в качестве образца, приводятся два отрывка из партии колокольчиков в *Африканке* и самое начало партитурной выписки из *Зигфрида*.

Allegretto moderato

Jeu de Timbres *ff très marqué*

Allegretto grazioso
SOLO
Timbres ou Clochettes *léger*

Moderement

1^{re} Flûte *p*

1^{re} Hautbois *pp*

1^{re} Clarinette en La *pp*

Cors en Mi *p*

Jeu de Timbres *toujours ppp*

1^{re} Violons div. *più p*

2^{es} Violons div. *più p*

2 Altos Solo *p*

Solo Violoncelles *p*

Les autres *più p*

Несколько позднее воспользовался клавишными колокольчиками Дэлиб в «Арии с колокольчиками» во втором действии оперы *Лякме* и в «Сцене автоматов» в балете *Коппелия*. Оба эти образ-

ца звучат в оркестре превосходно, но русские исполнители, преодолевая трудности, стараются воспроизводить их на молоточковых колокольчиках, чем достигают ещё большей свежести и остроты.

Vite, mais pas trop (Allegro moderato)

Jeu de Timbres *p*

Лякме — „Легенда“

Vif (Allegro)

Jeu de Timbres *mf*

Коппелия — „Музыка автоматов“

Русские композиторы никогда не любили пользоваться клавишными колокольчиками и прибегали к их услугам только в самых крайних случаях, когда мелодический узор излагался в таком виде, что оказывался неосуществимым на

обыкновенных ударных колокольчиках. Один случай в этом роде встречается у Римского-Корсакова в опере *Садко*. Он изложен в виде быстро взлетающей вверх гаммы и был бы по плечу только челесте.

Toujours alla breve $\text{♩} = \text{♩} = 66$

Jeu de Timbres *f*

Обыкновенные оркестровые молоточковые или ударные колокольчики устроены иначе. Они представляют собою не очень высокий ящик, в котором в два ряда — один над другим, расположены металлические пластинки. Нижний ряд соответствует белым клавишам фортепианной клавиатуры, а верхний — чёрным. Каждая пластинка имеет по два отверстия — одно в нижней её части, другое — в верхней, причём в зависимости от устройства эти отверстия сделаны различно. На колокольчиках устаревшего вида оба отверстия просверлены с лицевой стороны пластинок с таким расчётом, чтобы их можно было одеть на металлические стерженьки, ввинченные в дно ящика в точно соответствующем указанному расположению пластинок, порядке. На некотором расстоянии от верхней оконечности этих стерженьков продета струна, которая и является точкой опоры для пластинок. Самым неприятным в этом устройстве являлось обычное соприкосновение металлических пластинок с металлическими стерженьками, порождавшее во время игры чрезвычайно несносный лязг. Для устранения столь досадной помехи, отверстия в пластинках стали просверливать в их боковом сечении, а стерженьки размещать между пластинками. Точкой опоры и в данном случае оказывается струна, пропущенная на этот раз уже не только сквозь стерженьки, но и сквозь все пластинки. Дабы избежать возможных и столь неприятных соприкосновений

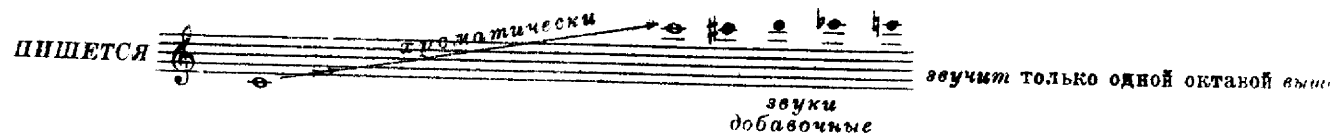
пластинок со стерженьками, между ними введены маленькие прокладки в виде крохотных и очень тонких фильцевых муфточек, предохраняющих пластинки от ненужного и достаточно опасного скольжения по удерживающей их струне. Сами колки должны быть ниже уровня пластинок или, в лучшем случае, — вровень с ними, чтобы во время исполнения не мешать играющему своими торчащими концами и уберечь его от удара по гвоздю. Подобная случайность в руках опытного музыканта не должна иметь места ни при каких условиях.

Играют на ударных колокольчиках маленькими молоточками, которых в настоящее время существует несколько видов. Чаще всего пользуются металлическими молоточками, на одном конце которых имеется резиновая подушечка. Такое приспособление даёт при ударе красивый, ясный и светлый звук, лишённый всяких посторонних призвуков. Обратная сторона молоточка, оставленная чисто-металлической порождает резкий, пронзительный звук, терпимый только в *forte* или больших оркестровых *tutti*, где для большей остроты и силы звука пользуются иной раз утяжелёнными молоточками со значительным присутствием меди на конце. Все прочие виды молоточков имеют выточенные из чёрного дерева или слоновой кости головки в виде бочёнка, острокопечной миндалины или маленького шарика. Обычно их называют «деревянными молоточка-

ми» и первыми двумя разновидностями пользуются для особенно лёгкой игры, а третьей—только в технических построениях большой подвижности, когда требуется быстро затухающий и не слишком плотный звук. Последняя разновидность молоточков, введенная советскими исполнителями буквально на-днях, располагает сделанными из пресованного картона головками. Она даёт очень полный, красивый звук, лишённый всяких дополнительных призвуков, столь неприятных при игре обыкновенными молоточками. Этот существенный недостаток устранён сейчас благодаря присутствию *гибких* рукояток, тогда как *жесткие* при всех условиях порождают «отдачу», воспринимаемую на слух, как «дополнительный призвук», о котором только что шла речь. В сравнении с металлическими молоточками, все прочие виды их не дают свойственной колокольчикам резкости, и в оркестре звучат довольно мягко и даже вяло. Деревянными молоточками имеет смысл пользоваться только в *pianissimo*, когда автор по каким-либо соображениям хочет получить только нежные позвякивания, а вовсе не пронизывающий звучность оркестра

звон. В нотах обычно не принято указывать вид молоточков, но предусмотрительный автор может сделать соответствующую оговорку, если он безусловно настаивает на своём. Тогда, слова *baguettes de bois*—«деревянные молоточки», вполне исключают возможные кривотолки. В современных условиях, уважающий себя исполнитель должен иметь в своём распоряжении все виды молоточков и пользоваться ими в полном соответствии с требованиями самой музыки.

Объём колокольчиков обычно охватывает две полных октавы, хотя в некоторых странах делаются инструменты с одной или несколькими дополнительными ступенями вниз. Простое благо разумие, однако, подсказывает, что лучше держаться в пределах общепринятого звукоряда, дабы не ломать мелодический узор, подобно тому, как это приходится делать на каждом шагу. Ноты для колокольчиков пишутся только октавой ниже их действительного звучания в объёме двух хроматических октав — от *do* первой до *do* третьей по письму с четырьмя добавочными звуками вверху, встречающимися сейчас на всех новейших разновидностях колокольчиков.



Все разговоры, распространяемые подавляющим большинством западно-европейских писателей о том, что колокольчики звучат будто-бы *двумя октавами выше* действительного написанных нот, должно отнести к области самых досадных заблуждений. Все виды колокольчиков звучат точно на октаву выше и только в верхнем отрезке звукоряда порождают либо «комбинационный тон», либо «гармонический призвук» квинты, создающий ложное ощущение двух-октавного звучания. В действительности это неприятное ощущение возникает только в том случае, когда колокольчики звучат вне оркестра и когда исполнитель пробегает молоточками по всем пластинкам подряд. В эту минуту звуки, по мере своего выпущения, начинают сливаться, порождая столь странное и не очень приятное впечатление. В оркестре, при любых обстоятельствах, эта помеха в значительной мере скрадывается и колокольчики, особенно при гибких рукоятках молоточков, звучат вполне безупречно. Правда, в быстром движении и на самых высоких ступенях звучность колокольчиков обычно проявляет стремление сливаться, но опытный композитор всегда найдёт способ избежать тесную последовательность звуков, удвоением партии колокольчиков флейтами, арфой или *pizzicato* струнных. Вторым способом устранить расплывчатость в звучании молоточковых колокольчиков на верхах может служить

замена их клавишными колокольчиками. Но в этом случае дело отнюдь не сводится к пустой игре названиями. Чаще всего и в подавляющем большинстве случаев, исполнители сами скрашивают недостатки своего инструмента тем, что выкидывают какую-нибудь особенно докучающую им ноту и, упрощая, таким образом, партию, делают её во всех отношениях безупречно звучащей. Иной раз сами композиторы идут навстречу исполнителям и предлагают воспроизвести предложенную их вниманию партию «с сурдиной». В данном случае, сурдиной на колокольчиках оказываются куски тонкой шёлковой ткани или тонкого фильца, набрасываемого на края пластинок и поглощающего все дополнительные призвуки. Колокольчики при таких условиях начинают звучать с безупречной чистотой, но и без той доли резкости, которая так приятна в оркестре именно в руках этого инструмента. Исполнители пользуются шёлковой сурдиной обычно в тех случаях, когда ударным колокольчикам в силу необходимости приходится заменять «клавишные колокольчики», звучащие, как известно, несколько тусклее и мягче. Именно так поступают при воспроизведении особенно сложных партий в *Лякме*, *Коппелии* и некоторых других произведениях, о которых уже шла речь в своё время. Из тех-же соображений исполнители пользуются придуманной ими «педалью», которая будучи связанной с

двумя рядами маленьких глушителей, расположенных под пластинками, вызывает их прикосновение к ним, мгновенно прерывая звук колокольчиков. Это приспособление оказывается особенно уместным, когда руки исполнителя заняты, а звук колокольчиков, начиная сливаться, вызывает неприятное ощущение фальши.

В оркестре сурдина для колокольчиков применяется чрезвычайно редко. Наиболее известным и удачным случаем должно признать небольшой отрывок из *Дня рождения инфанты* Франца Шрекера (Schreker, 1878—1934), где «засурдиненные» колокольчики производят особенно приятное впечатление.



Из всего сказанного выше с полной несомненностью вытекает, что ноты для колокольчиков—клавишных и ударных, принято писать *октавой ниже* их действительного звучания. Те авторы, которые придерживались иных взглядов и излагали свои партии двумя октавами ниже должны знать, что их партия всегда звучала и звучит только одной октавой выше. Но значительно сложнее обстоит дело с теми композиторами, которые из своих личных соображений придерживались действительного звучания инструмента и писали партию колокольчиков так, как они хотели-бы её услышать на самом деле. К сожалению, такой способ изложения чреват большими неожиданностями. В подавляющем большинстве случаев авторы упустили из вида *действительный объём* колокольчиков и излагали свою партию так, что исполнитель оказывался вынужденным переносить отдельные звуки её на одну или две октавы вниз, дабы сохранить в неприкосновен-

ности весь мелодический узор, либо он должен был изменить рисунок так, чтобы уместить его в действующем ныне объёме колокольчиков. Что лучше,—сказать, конечно, трудно, но надо откровенно согласиться, что всякое искажение авторского текста является уже действием не очень желательным. Вот для примера один такой случай из *Первой симфонии* Скрябина, где вмешательство исполнителя неизбежно. Оно тем более прискорбно, что очаровательное *solo* колокольчиков, встречающееся в «*Scherzo*», неизменно теряет в своей прелести только потому, что автор написал его не совсем точно. Излагая его в действительном звучании, обычно такой точный и даже мелочный в записи своих партий, Скрябин сам дал повод кривотолкам, коль-сего его запись не может быть воспроизведена в том виде, в каком она напечатана в партитуре. Только в современных условиях задуманное Скрябиным будет исполнено так, как написано.



Каковы-же *технические* возможности колокольчиков? Они достаточно гибки, затейливы и совершенны при условии только, чтобы музыкальный рисунок был изложен в полном соответ-

ствии «со свободой рук» исполнителя. На ударных инструментах «с определённым звуком» очень важно, чтобы руки исполнителя были вполне независимы друг от друга, чтобы они не стал-

кивались одна с другой и не топтались на месте без пользы для дела. Эта *свобода рук* должна быть тем большей, чем мелодический рисунок сложнее и подвижнее. Другими словами, при желании сделать свою партию блестящей, лёгкой и непринуждённой, а также в меру стремительной, автор должен знать, что *повторное* движение руки, следующее непосредственно одно за другим, не способно содействовать технической подвижности данного рисунка. В партии колокольчиков это обстоятельство имеет преобладающее значение, ибо в звукояре колокольчиков нет ни одной *повторной* ноты и каждый звук его представлен только одной елиственной пластинкой. Следовательно, в быстром движении, все звуки данного мелодического построения должны воспроизводиться *попеременно* то правой, то левой рукой.

Предусмотреть заранее такой порядок в движении рук иной раз оказывается просто невозможно, но тогда автор должен быть готовым пойти на любые изменения, если того требует успех дела. В особенно быстром движении два или несколько ударов подряд одной и той же рукой могут быть осуществлены только при условии *удобного расположения* звуков — в диатонической или хроматической последовательности, когда ударяемые пластинки следуют в непосредственной друг от друга близости. По этой причине присутствие скачков, связанное с более значительными расстояниями между участвующими пластинками, неизменно приведёт к замедленному движению, так как уследить при игре одной рукой за последовательностью пластинок не так просто. Всё сказанное относится только к случаю особенно подвижных построений. В умеренном движении все перечисленные трудности перестают быть таковыми и исполнитель обычно легко справляется с любыми мелодическими построениями. При желании во что бы то ни стало воспроизвести в оркестре трудный и неудобный узор, исполнитель обычно выбрасывает особенно сильно мешающий его движениям

звук. В таких случаях, автор часто ошибочно полагает, что всё содержание его музыки было сосредоточено именно в этом утраченном звуке. В действительности, однако, ни одна подобная и часто даже более существенная перемена, не влечёт к существенным искажениям и музыка данного произведения ничуть не страдает в своих достоинствах.

Итак, успех любого мелодического построения зависит от удобства в движении рук. Чем удобнее расположены звуки или чем меньше *повторных* движений, тем большая скорость может быть достигнута при исполнении. Напротив, чем запутаннее движения рук, чем больше эти движения требуют внимания от исполнителя, тем умереннее будет и скорость движения данного построения. Отсюда естественно, легко перейти и к многозвучным сочетаниям. На ударных колокольчиках в одновременном звучании могут быть воспроизведены только *два звука*, тогда как на клавишных — три, четыре и более, в зависимости от желаний автора. При изложении партии молоточковых колокольчиков двухголосно, склад мелодического узора должен быть по возможности прост, а движение — сдержанным по той простой причине, что каждая рука пользуется только повторным движением, — особенно неловким и трудным в подавляющем большинстве случаев. Если рисунок колокольчиков таков, что его нельзя упростить или скорость движения не может быть изменена, тогда подобная партия должна быть изложена в расчёте на две партии колокольчиков при двух исполнителях, — случай возможный, но чрезвычайно редкий в оркестре. Впрочем, вот по одному примеру на многозвучное изложение клавишных колокольчиков и присутствие двух исполнителей. Первый образец встречается у Отторино Рэспиги (Respighi, (1879—1936) в *Фонтанах Рима*, а второй — в оркестровке «Etude-Tableau» Рахманинова, переименованного в оркестровом изложении в «Торжественное шествие».

Carillon *Vif* *ff* *Vif passionné* *fff* (Фонтаны Рима)

Jeux de Timbres 19 *ff* 20 *p* *mf* *ff* („Торжественное шествие“)

Из чисто технических приёмов в деятельности колокольчиков можно назвать только один, применяемый на молоточковой разновидности их. Это — более или менее подвижное октавное *tré-*

molo, применяемое взамен отсутствующей чёлесты. Очень удачный и, несомненно, хорошо звучащий случай встречается у Штрауса в его симфонической поэме *Так сказал Заратустра*.

Jeu de Timbres $\text{♩} = 52$

В оркестре участие колокольчиков связано с музыкой нарядной, красочной, сказочной и «фантастической» и их звучность способствует возникновению оркестровки соответственно пышной или изысканной. Поскольку «выразительность» колокольчиков всегда и при всех обстоятельствах постоянна, то, следовательно, всё зависит от содержания и характера изложения самой музыки. В музыке насыщенной, торжественной или величественной — колокольчики придают ей ещё больше блеска и великолепия. Напротив, в музыке изысканной, нежной и таинственной — звучность колокольчиков сообщает ей ещё больше изящества и сказочности. Таким образом, не колокольчики сами по себе меняют облик музыкальной ткани, а наоборот, музыкальная ткань своим содержанием и характером изложения подчиняет себе звучность колокольчиков, требуя от неё необходимой для себя звуковой краски. Но, как правило, колокольчики, своими звонкими, остры-

ми блёстками, склонны перенести сознание слушателя скорее в мир сказки и волшебной грёзы, чем заставить его остаться в области иных ощущений, связанных с более скромными душевными переживаниями. Светлая звучность колокольчиков скорее «облагораживает» звучание оркестра, чем оставляет его в недрах «мрака и тоски». Впрочем, эту своеобразную особенность колокольчиков легко проследить на оркестровых образцах, в которых, особенно в произведениях русских композиторов, недостатка нет.

Глинка воспользовался колокольчиками в «трио» своего фантастического «Марша Черномора». Для большей чёткости звучания колокольчиков, в высоком отрезке своего звукояра склонных сливаться, он удвоил их острыми уколами *pizzicato* струнных. Вся «туманность» в партии колокольчиков не только мгновенно исчезает, но и приобретает удивительную остроту. Вот этот восхитительный отрывок из *Руслана и Людмилы*.

13 Trio $\text{♩} = 72$

Flûtes *p bien chanté*

Clarinettes en Si b *p*

Bassons *p*

Jeu de Timbres *mf*

19 Violons *f*

В наиболее фантастической в своём звучании картине первого действия *Щелкунчика*, где происходит феерическое превращение обыкновенной комнаты в дремучий лес, запороженный снегом, колокольчики двойными нотами возвеща-

ют некий таинственный бой часов. При необычайно развитой и увлекательно-красивой оркестровой ткани, звучность колокольчиков производит чарующее впечатление. Вот этот необыкновенный образец в полной партитуре.

Très modéré ♩ = 92

Grandes Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en La

Clarinette basse en Si b

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Si b

Trombones et Tuba

Timbales

Jeu de Timbres

Harpes

19 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

L

Cymbales et Grosse Caisse

В *Снегурочке* Римского-Корсакова есть место, где Леший, мешая Мизгирю поймать Снегурочку, заставляет светляков прилипать к дуплам старых

деревьев. Каждая вспышка светлячка отражается в оркестре нежным звоночком колокольчиков. Вот, как эта сцена выглядит в нотной записи.

Modéré

Petite Flûte *pp*

Grandes Flûtes *pp*

Cor Anglais *ppp*

Jeu de Timbres *p* (розовой палочкой)

Grosse Caisse *ppp*

Harpe *p*

Contrebasses *pp*

Trombone basse *SOLO*

(Мизгирь бежит к призраку, призрак исчезает и на месте его остаётся седой пенёк, с прилипшими к нему двумя светлячками.)

Очень близкий по замыслу случай встречается также у Римского-Корсакова в *Сказании о граде*

Китеже в том месте оперы, где появляются блуждающие огоньки. Вот и этот образец.

Larghetto $\text{♩} = 52$

275

Jeu de Timbres *pp*

Harpes *pp*

19 Violons (avec sourdines) *pp*

29 Violons (avec sourdines) *pp*

Altos (avec sourdines) *p*

Violoncelles *pp*

4 Cb. pizz. *pp*

(На ветках деревьев повсюду загораются восковые свечки)

Clar. basse en Si b

Bassons avec sourdines *pp*

div. unis. div. unis. div.

Vc. *legato assai*

Чтобы покончить со сказочностью в музыке и оставить в стороне её «традиционные» образы светлячков, блуждающих огоньков или отблесков звёздочек, — вот ещё один совершенно потрясаю-

щий по своей красоте и поэтичности образец, принадлежащий Лядову и встречающийся в его *Волшебном озере*. Только здесь — для мягкости звучания — колокольчики заменены челестой.

Au 1-er Mouvement $\text{♩} = 58$

19 29

8

Flûtes *pp*

Clarinettes en Si b *pp*

19 Cor en Fa *mf*

Célesta *p*

Harpe *p*

19 Violons div. a3 *pp avec sourdines*

29 Violons div. a3 *pp avec sourdines*

Altos *pp*

Violoncelles et Contrebasses *pp avec sourdines*

avec sourdines Timbales *pp*

Раньше был уже случай упомянуть об участии колокольчиков в «музыке автоматов». В дополнение к сказанному можно привести ещё один очаровательный по своему изяществу отрывок из «Маленького марша» Чайковского, входящего

четвёртой частью в его *Первую сюиту*. Автор пишет партию колокольчиков в действительном звучании со знаками при ключе, что, кстати сказать, теперь не делается и называется свой инструмент трояко — по-русски, по-французски и по-немецки.

Modéré avec mouvement

Здесь же необходимо упомянуть и лучший образец из мира «музыкальных шкатулок». Никто из музыкантов не почувствовал так тонко и никто не воплотил в звуках с такой убедительностью «вертящуюся машинку» этих самоиграющих ящиков.

Именно Лядову такую задачу удалось разрешить блистательно, и вот оттуда небольшой отрывок, где звучность колокольчиков использована с несравненным музыкальным вкусом и художественным чутьём.

3 Automatiquement ♩ = 80

Если подойти к звучанию колокольчиков с точки зрения их прямого назначения, то придётся согласиться, что всякого рода «перезвоны» лежат всецело в их возможностях. Вагнеру уже представился случай использовать их именно в этом направлении и создать ослепительную звуковую картину «волшебного огня», где колокольчики уподобляются ярким искоркам его. Но ближе к решению задачи «звонков» подошёл Римский-Корсаков, когда применил колокольчики в «Сцене появления города Леденца». Об оркестровке этой сказочной музыки пришлось уже не один

раз упоминать в связи с сурдинами на тромбонах и трубе. Теперь предстоит упомянуть о ней в связи с чарующим звучанием перезвона колокольчиков. Автор присоединяет к ним все искрящиеся и звенящие звучности оркестра и достигает, поистине, волшебного превращения предутреннего тумана в богатый сказочный город — столицу князя Гвидона. Отдалённая «трубная фанфара», состоящая из сочетания гобоя, рожка, кларнетов, фоготов и трёх валторн с сурдиной, — на этой тонкой, блестяще-звонкой оркестровой основе, звучит особенно волшебно и красиво.

Modérément mouvementé

Petites Flûtes
 Grandes Flûtes
 Hautbois
 Cor Anglais
 Petite Clarinette en Ré
 Clarinettes en La
 Bassons
 19 20 Cors en Fa
 3 Harpes (19 29 30)
 3 Harpes (49 59 69)
 Jeu de Timbres
 Triangle
 19 Violons div.
 20 Violons div.
 Altos div.

Clarinette basse en La
 (en Fa)
 3^e 4^e en Mi
 Cymbales
 avec les baguettes de Timbales
 Contrebasses

Modéré (alla breve $\text{♩} = 72$) a3 (+2^o Gr. Fl.)

Petite Flûte et
1^{re} Grande Flûte a2

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Si \flat

Bassons et
Contre-Basson

Cors en Fa a3

Jeu de Timbres

Triangle

МИЛИТРИСА (нерешительно)

ГВИДОН

Монасты-рей
Zahl

Что тут
Komm, was

Célesta

Harpe

1^{re} Violons

Violoncelles

Contrebasses

avec sourdines
4^{re} sans sourdine

Не пой - ти - ли нам ко гра-ду?
Ob wir in die Stadt uns wa-gen?

P-te Fl.

a2

a3

думать! За о - гра-ду.
sollen wir erst fra-gen.

2^o Violons pizz.

Altos

mf pizz.

mf

(Сказка о царе Салтане)

Petite Flûte

Flûtes a2 *mf*

Hautbois *p*

mf

Trompettes en Si b avec sourdines *mf*

Jeu de Timbres *p*

Xylophone *mf*

Triangle *pp*

f do 4

mi 4, fa b

mf *pizz.* *p* *arco* *mf/p* *mf* *pizz.* *mf*

Flûtes *cresc.*

Hautbois 10 *p*

Cor Anglais *mf*

Clarinettes en Si b *cresc.*

Clar. basse en Si b *cresc.*

Bassons a2 *mp*

Trompettes en Si b *mf*

Jeu de Timbres *p*

Xylophone *mf*

Triangle *pp*

Cymbales *pp*

10 Harpe do b, ré #, mi #, fa #, sol #, la #, si b *f*

20 Harpe do #, fa #, sol b

pizz. *arco* *cresc.* *mf* *p*

pizz. *arco* *cresc.* *mf* *p*

arco *mf* *p*

mp cresc. *mf*

Petite Flûte

Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Si b

Clar. basse en Si b

Bassons

Trompettes en Si b

Triangle

Cymbales

2e Harpe

do b, fa b

mf

p

mp

pp

pizz.

arco

p

mf

arco

pizz.

p

mf

pizz.

mf

Petite Flûte

Flûtes
cresc.

Hautbois
cresc.

Cors en Fa
mp

Trompettes en Si b
sans sourdines

Jeu de Timbres
p

Xylophone
p

Triangle
p+

Cymbales
f

Harpe
10
mp

Harpe
26
mp

gliss.

do h, mi h

ro h, fa #, sol h, la h, si h

cresc.

mf

f con brio

f con brio

f con brio

f con brio

arco

mp

cresc.

mf

f

В танцах — лёгких, игривых и капризных, колокольчики нашли себе большое поле деятельности. Для примера достаточно привести только один крохотный кусочек из «Танца с кубком», где колокольчики в содружестве с малой флейтой и *pizzicati* струнных, неизменно производят самое изысканное впечатление. Эта чудесная страничка встречается у Чайковского в *Лебедином озере*.

Tempo di Polacca

Петите Флûте

Jeu de Timbres

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrabasses

Петите Флûте

Grandes Flûtes

Мелодический узор колокольчиков нередко принимает участие и в общей последовательности тематического развития в качестве одного из звеньев имитации. Один пример в этом роде, очаровательно звучащий в оркестре, встречается у Римского-Корсакова в *Снегурочке*, в той сцене оперы, где Снегурочка встречается в Ярилиной

долине с Весной. Как и надо было ожидать, колокольчики воспроизводят мелодический оборот флейты, который в свою очередь звучит, как отзвук виолончелей и кларнетов. Именно здесь и чуть-ли не впервые использованы *роговые палочки*, удары которых дают особенно изысканный, нежный и красивый звук.

Allegretto

Flûtes

Clarinettes en La

Harpe

Violons Soli [2]

1^{re} Cor en Fa

Jeu de Timbres

Violoncelles

По прямому назначению, — в качестве сказочно-волшебного перезвона, — колокольчики используются относительно не так часто. По всей видимости, — этот «натуралистический путь» простого звукоподражания оказался не очень по душе большинству выдающихся композиторов и они прибегали к этой мере только в крайних случаях. Тем не менее, С. В. Рахманинов нашёл случай очень тонко подражать именно этой стороне дела и, удерживая достаточно чёткий «рисунок перезвона» у гобоев, английского рожка и труб, острым звучанием колокольчиков только оттеняет основные доли мелодического построения. Таких примеров в его *Колоколах* встречается не мало и именно здесь, из-за крайней сложности всей партитуры, этот отрывок лучше быть-может просмо-

треть в самом сочинении, где впечатление останется полнее и, несомненно, вернее.

В дополнение ко всему сказанному, своевременно упомянуть и об иных возможностях применения колокольчиков в оркестре. Прежде всего, действующие лица сказки, — «небылицы в лицах», часто сопровождаются звонкими искорками колокольчиков, дабы подчеркнуть их «чародейские силы» пред лицом всех прочих участников действия.

Именно так поступил Римский-Корсаков, когда пожелал окружить сказочной непроницаемостью Звездочёта, принимающего столь необычное участие в *Золотом Петушке*. Этот образец настолько хорошо известен, что здесь достаточно дать только первые такты его.

Moderato assai ♩ = 60

Раздвигая полы занавеса, выглядывает Звездочёт.
L'Astrologue, écartant le rideau, se présente.

Колокольчиками нередко пользуются и в музыке насыщенной, взволнованной, в музыке, достигающей своего крайнего напряжения и восторженности. В таком случае, звучание колокольчи-

ков создаёт ощущение некоторой приподнятости и экзальтированности. Такой пример легко найти в партитуре *Поэмы экстаза* Скрябина, если воспользоваться, приводимой ниже, выпиской.

Vif $\text{♩} = 120$

Наконец, события совершенно невероятные, подобные «балету невылупившихся птенцов», также требуют участия колокольчиков. Они способны создать то ощущение несуществующего в зем-

ной жизни обстоятельства, какого, пожалуй, не сможет передать ни один иной оркестровый инструмент. Вот эта любопытная оркестровая шутка в инструментовке М. Тушмалова (187?—1899?).

Vif légèrement

Теперь для заключения остаётся только рассказать о возрождении в самом начале XX столетия старинных курантов под английским названием *cup-bells*. Впервые об этом инструменте рассказал в первой части своей *Die Neue Instrumentation* Эгон Вэллес. Там, следуя намерениям Даниэля Ройнемана (Ruyneman, 1886—), использовавшего *cup-bells* в *Иероглифах*, эти «чашечки-звоночки» названы именно так. Английское слово *cup* значит «чашка», «кубок», даже «банка», а

bells — «колокола», «колокольчики», «чашечки цветка», и «склянки на корабле». Следовательно, в буквальном значении слова *cup-bells* значит «чашки-колокола» или «кубки-колокольчики», что по-русски звучит не только не достаточно убедительно, но и просто некрасиво. Поэтому, не будет большой беды, если для начала присвоить им название *звончков-чашечек*, до тех пор, пока никто ещё не предложил ничего более удачного или подходящего. Во всяком случае,

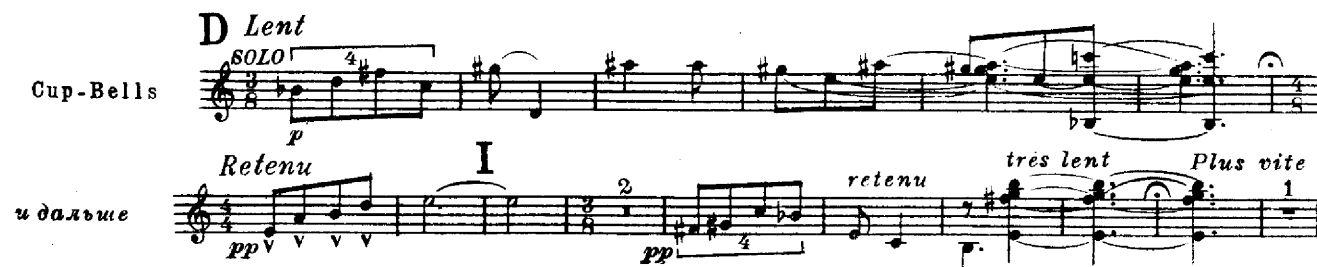
понятие «звоночки-чашечки» или «чашечки-звоночки», где слово *чашечки* должно понимать в значении «колокольчиков», с достаточной ясностью даёт представление об инструменте, о котором здесь пойдёт речь. Но возвращаясь немного назад, можно напомнить, что эти «чашечки-звоночки» суть не что иное, как возрождённые *комнатные куранты*, бывшие в большом ходу в Германии на всём протяжении XVIII века.

Итак, впервые о *cup-bells* упоминает Эгон Вэллес. Говоря о них, он замечает, что раньше других этим инструментом в 1918 году воспользовался Даниэль Ройнеман. Более того, он указывает даже, что эти «колокола-чашечки» были построены английским колоколотейным делом «John Taylor & Co» в Лёубору и, по словам Ройнемана, обладают совершенно изумительным по красоте звуком. Нижние тоны *cup-bells* очень сочны, а верхние — напоминают звуки флажолетов. Из довольно туманных разъяснений Вэллеса можно, тем не менее, понять, что эти *cup-bells* сделаны из меди, охватывают две полных октавы — от *do* первой до *do* третьей и снабжены молоточковой клавиатурой.

Вот, собственно, и всё, что известно об этом инструменте из книжки Эгона Вэллеса. Однако, в действительности дело обстоит не совсем так.

Прежде всего, сам Даниэль Ройнеман не смог сказать ничего утешительного по поводу впервые применённого им в *Иероглифах* и «столь распространённого в Голландии» инструмента. Ничего нового не смог дополнить к сказанному и Эгон Вэллес. Но в особенно «затруднительном положении» оказался сам строитель этого инструмента — достойный наследник Джона Тэйлора (Taylor, 1797—1858), знаменитейшего совладельца предприятия, основанного чуть ли не во времена Эдуарда III (1312—1327—1377). Как ни странно, но о производстве своего прославленного колокольного дела он слышал впервые и, дабы избежать докучливых расспросов, поспешил дальнейшее

разрешение столь запутанного обстоятельства порекомендовать своим «континентальным представителям» — голландским колокольных дел мастерам «J. H. Addicks & Zoop», в Амстердаме, любезность которых оказалась вне всяких похвал. С их помощью удалось установить, что двадцать пять «полусферических» звончков, составивших *cup-bells* Даниэля Ройнемана, были действительно отлиты Джоном Тэйлором в 1911 году, но всё дальнейшее устройство инструмента совершенно ушло из их поля зрения. Как известно, это устройство было уже осуществлено на месте и в основном свелось к следующему. Двадцать пять звончков с поперечником от двух и девяти десятых дюйма до восьми и двух десятых, с общим весом в сорок два с половиной английских фунта, были размещены в таком порядке и с таким расчётом, чтобы к ним можно было присоединить двух-октавную клавиатуру с молоточковым устройством. Достаточная внушительность этого сооружения вполне очевидна и представить себе его действительные размеры отнюдь не так легко. Вот почему и сам Ройнеман не был в состоянии подробно рассказать что-либо толковое о своём изобретении и дать для обозрения надлежащий рисунок. В Голландии, при достаточно частых исполнениях *Иероглифов*, об этом красноречиво свидетельствует Эгон Вэллес, — вероятно, как-то «приспособились» уже пользоваться этими звончками и их водворение на место не представляет, очевидно, существенных затруднений. Но вот, кстати, и вещественное подтверждение сказанному, — пример, заимствованный из *Иероглифов* Даниэля Ройнемана, где автор воспользовался не только весьма причудливым сочетанием инструментов — тремя флейтами, челестой, арфой, фортепиано, двумя мандолинами и двумя гитарами, но и явно отступил от им-же установленного объёма *cup-bells* — он пишет их от верхнего *do* до нижнего *si* ♭, отсутствующего на инструменте.



Теперь остаётся только повторить предположение, что *cup-bells* Даниэля Ройнемана ни в каком случае не являются *новым* инструментом или *новой* разновидностью действующих сейчас колокольчиков. В сущности, *cup-bells* представляют собою возрождённый «перезвон колокольчиков» — *carillon*, столь широко распространённый во Фландрии и возвращённый из прошлого «набор колокольчиков» Хэнделя и Моцарта,

известный в XVIII столетии под именем *Jeu de Timbres* или *Glockenspiel*. Даниэль Ройнеман счёл нужным вернуться к этому давно забытому инструменту и дал, несомненно, более совершенному и улучшенному виду его, новое название. Этим «нововведением» он только породил всё то, что было сказано о его *cup-bells*, не открыв, конечно, новой страницы в истории ударных инструментов вообще, а колокольчиков — в частности.

ТУБАФОН

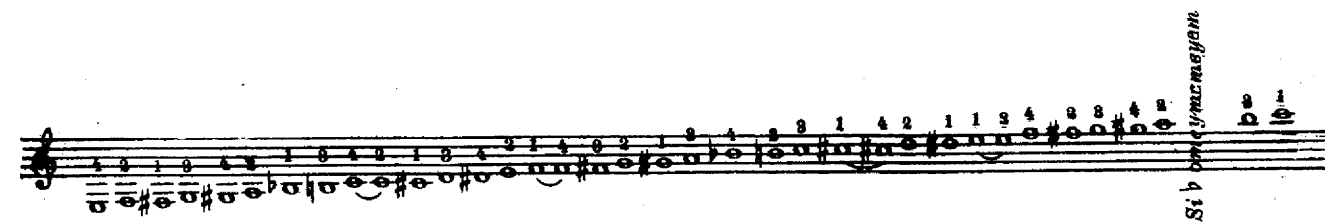
(по-фр. *Tubaphone*, по-ит. *Tubafono*, по-нем. *Tubafon*, по-анг. *Tubaphone*)

Происхождение этого инструмента весьма недавнее. Вероятнее всего он был построен в двадцатых годах текущего столетия, так как впервые о нём было упомянуто в Германии в 1928 году в книге Эмиля Тейхерта и Эрхарда-Вальтера Хаупта *Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild*, а в России — в 1938 году в русском издании *Техники Современного Оркестра* Шарля-Мари Видора. Мимолётное упоминание о нём у Курта Закса и два слова о тубафоне на русском языке, в книжечке, напечатанной в 1930 году, разумеется, не в счёт.

Современный оркестровый тубафон состоит из набора тридцати шести металлических трубочек, расположенных в порядке деревянных брусочков обыкновенного ксилофона. На заре своего возникновения, количество трубочек тубафона колебалось между двадцатью пятью и тридцатью семью, и располагалось по своему собственному порядку, несколько отличавшемуся от такового же у ксилофона. Но когда вполне рассеялось предубеждение исполнителей, с которым тубафону пришлось всё-таки столкнуться в первые годы своего существования, трубочки его были переложены в порядке, принятом на ксилофоне, коль-скоро на тубафоне стал играть рядовой ксилофонист. Такая перемена в устройстве инструмента была вы-

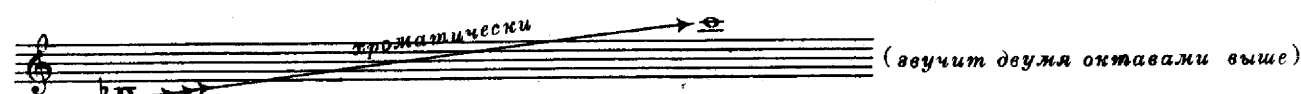
звана простой необходимостью и, надо сказать, откровенно, — послужила на благо дела и дальнейшее процветание тубафона. Трубочки тубафона соединены между собою маленькими пружинками, препятствующими им сбиваться в кучу, расположены в три ряда и во время игры укладываются на связки соломы. Играть на нём двумя палисандровыми палочками с выточенными так-же, как и для ксилофона небольшими изогнутыми утолщениями на концах, называемыми в обиходе «козьими ножками». Звук тубафона очень ровный, не слишком резкий, но и достаточно приметный. Он напоминает звон случайно задетых хрустальных подвесок или звенящих рюмок. В сравнении с обыкновенными колокольчиками, тубафон звучит несколько тусклее и глуше, и если бы понадобилось более острое сравнение, то можно было бы с уверенностью сказать, что колокольчики по отношению к тубафону звучат так же, как открытая валторна — к чуть закрытой.

Ноты тубафона пишутся в ключе *Sol*, звучат в действительной октаве и по первоначальным источникам охватывают звукокорд в неполных три октавы — от *mi* малой до *do* третьей, с дважды повторённым средним *do* и *fa* и высоким *do*♯, *mi* и *do* ♯, при отсутствующем *si* ♭ второй октавы.



Англичане рассуждают, однако, иначе. Сэр Форсайт (Forsyth, 1870—1941), упоминая об этом инструменте, говорит, что «в производстве *Glockenspiel*» ей имеется, конечно, множество разновидностей и, в частности, «в тубафоне пластиночки заменены маленькими металлическими трубочками. Они размещены в точном соответствии с фортепианной клавиатурой и располагаются окисленными «чёрными трубочками». Его объ-

ём — обыкновенный хроматический звукокорд из двадцати семи нот — от *si*♭ малой октавы до *do* третьей. Отнюдь не вдаваясь здесь в рассуждения, достаточно заметить, что Форсайт, подобно своим европейским собратьям, глубоко убеждён, что современные колокольчики, — а, следовательно, и тубафон, — звучат только *двумя октавами выше*, что не соответствует действительности и безусловно ошибочно.



Русские музыканты пользуются более правдоподобным объёмом инструмента, охватывающим в действительном звучании звукоярд из двадцати пяти трубочек — от *mi* (*do*) первой октавы до *do* (*mi*) третьей со всеми установленными

ми для ксилофона удвоениями. На некоторых инструментах нижний отрезок звукояра дополняется указанной большой терцией, а в иных, наоборот, — таким-же количеством звуков расширяется верхний отрезок его.



В техническом отношении тубафон весьма совершенен и, по сути дела, больше приближается к «виртуозной технике» ксилофона, чем к колокольчикам, с которыми не имеет ничего общего в расположении трубочек. Однако, в оркестре возможности тубафона использованы очень слабо. При всей своей «объективной» прелести он быстро становится очень назойливым, а несколько утомительная звучность металлических трубочек и недостаточный их блеск, лишают его того мелодического простора, который столь присущ колокольчикам и, особенно, ксилофону. Тем не менее, *glissando*, где применяется не прямой, а «круговой» скользящий удар палочек, звучит очень неожиданно и нарядно. В этом случае, затухание трубочек так-же, как и их возбуждение происходит иным путём, вполне свободным от ощущения острых и непрерывных ударов палочек, в корне несколько искажающих основное звучание инструмента. Но не только направление удара палочек способствует прелести звучания инструмента. В значительно большей мере причудливость такого *glissando* зависит от зигзагообразного расположения трубочек, ни в одном случае, — разве только за исключением среднего

ряда, — не дающего ни хроматической, ни, тем более, диатонической последовательности. Совершенно ясно, что всякое произвольное движение одной или двух палочек способно породить бесконечное число самых замысловатых узоров, вся прелесть которых будет всецело зависеть от искусства исполнителя. Наиболее причудливым и затейливым окажется, следовательно, звучание такого *glissando*, где всякое движение по прямой заменится скольжением по кривой. Само собою разумеется, конечно, что всякая последовательность звуков такого *кругового glissando*, оставаясь неизменно совершенно произвольной, не может быть подчинена никакой сколько-нибудь соответствующей действительности нотной записи. Поэтому, вовсе нет необходимости стремиться к какой-то сомнительной точности, и для исполнителя вполне достаточно, если будут указаны только крайние точки такого *glissando*. Именно так было записано *glissando* в двух первых случаях применения тубафона в симфоническом оркестре. Намерения автора были поняты наилучшим образом, и исполнитель, оказавшись вполне свободным от всяких условностей, воспроизвёл их с особой точностью.

Capricieux, avec grâce et joie
141

Petite Flûte *SOLO*

Trompettes en Sib *SOLI*

Tubaphone *pp*

Triangle *pp*

Piano *p*

(Листiana)

Un peu moins vite, louré

Tubaphone *pp*

Triangle *mf*

2 Harpes *p*

Orchestre *f*

(Шопениана)

Но тут-же было-бы вполне уместным предостеречь слишком увлекающегося автора. Звучность тубафона, — в изобилии утомительная, — во всех случаях остаётся заметной и, вследствие своей остроты, — хорошо запоминаемой. Поэтому, при самом искреннем к нему расположении и при неизменном успехе его превосходного звучания у слушателей, никогда не следует злоупотреблять его применением в оркестре. Вполне достаточно

удовольствоваться одним, в лучшем случае, — двумя выступлениями тубафона и верить, что третий раз окажется не только лишним, но и вредным.

Однако, было-бы большой несправедливостью совсем отказываться от мелодических рисунков тубафона. Они возможны, очень красивы, но, в основном, — не любят суеты или чрезмерной подвижности. Значительно лучше довольствоваться хорошо продуманным мелодическим узором, вы-

разительность и певучесть которого может только скрасить недостатки и показать инструмент во всём его художественном блеске. Кстати, полезно здесь же заметить, что в звучании тубафона нет той досадной помехи, свойственной верхней октаве колокольчиков. Звуки тубафона совершенно не сливаются друг с другом, так-как успевают быстро затухать. В этом случае их мягкая глуховатость служит на пользу делу.

Если отбросить очень скромный мелодический оборот, начинающий второе действие балета *Тарас Бульба*, где тубафон участвует в содружестве с гуслими и челестой, то, вероятно, раньше других более сложным мелодическим узором для ту-

бафона, — тонким и красивым, — воспользовался Арам Хачатурян. В его полном изящества «Танце девушек» — сборщик хлопка, тубафон, свою чуть затуманенной окраской, в сочетании с корнет-а-пистоном, производит чарующее впечатление. Столь же хорошо звучит тубафон и в самом заключении «Вариации Нунэ». Здесь он удваивает октавой выше нисходящий поступенный подголосок, звучащий у одной валторны с альтами и свою «поэтической прозрачностью» производит столь же приятное впечатление. Для большей ясности эти небольшие, но достаточно привлекательные отрывки даны в сокращённом партитурном изложении.

Large expressif et bien chanté

Tubaphone *SOLO*
pp très fin, mais sonore

Celésta *SOLO*
p expressif

Psaltérion *SOLO*
mf expressif

(Тарас Бульба)

10 Allegro vivo $\text{♩} = 132-144$

Petite Flûte, 2 Flûtes
10 et 20 Hautbois
10 et 20 Clarinettes en Sib

Cor Anglais
2 Bassons

10 Cor en Fa et Altos

10 et 20 Trombones

Tubaphone

Tambour militaire

10 et 20 Violons

30 Trombone et Tuba
Timbales
Violoncelles et Contrebasses

(Вариация Нунэ)

Allegro $\text{♩} = 120$

10 et 20 Hautbois
10 et 20 Clarinettes en Sib

Corнет à Pistons en Sib

Tubaphone

10 et 20 Violons

Altos

Violoncelles

Timbales et Contrebasses

SOLO *mf leggiero*

pizz. arco *mf*

pizz. arco *mf*

pizz. *f* *p*

pizz. f

Сб.

(Танец девушек)

Вот, собственно, и всё, чем пока богата деятельность тубафона в оркестре нового времени. Нельзя сказать, чтобы его «жизненный путь» в оркестре блистал большими достижениями, но для юного тубафона и эти столь скромные попыт-

ки его использования в произведениях современных авторов представляют уже значительный шаг вперёд. Будущее, вероятно, покажет, насколько твёрдо он утвердился в симфоническом и оперно-балетном оркестре.

ВИБРАФОН

(по-фр. *Carillon à lames*, *Vibraphone*, по-ит. *Vibrafono*, по-нем. *Vibraphon*, по-анг. *Vibraphone*)

Из всех новейших изобретений последних десятилетий, пожалуй, только один *вибрафон* получил молниеносное распространение, завоевав признание всего мира. Мысль добиться вибрирующего звука у металлической маримбы впервые, в 1916 году, зародилась у молодого тромбониста и виолончелиста Хэрмана-Эмиля Уинтерхофа (Winterhoff, 1876—). Как известно, Уинтерхоф тогда же приступил к исследовательской работе и уже в 1921 году построил первый инструмент, получивший название *вибратона*. Это было ещё весьма несовершенное сооружение, в котором сплошные ряды резонаторов передвигались вверх и вниз, чередуясь между собою. Через два года после этого, молодым изобретателем заинтересовался Юлиссез-Грант Лиди (Leedy, 1867—1931), —владелец всемирно-известной фабрики ударных инструментов, пригласивший его принять участие в своём предприятии. Уинтерхоф продолжил свои изыскания и, наконец, добился плавного и непрерывного колебания звука, но, к сожалению, его изобретение не было по заслугам оценено его соотечественниками, а потому и не было своевременно запатентовано. Об этом упущении спохватились лишь тогда, когда мысль нового изобретения была уже перехвачена другими предприятиями и вибрафон в многочисленных разновидностях наводнил музыкальные рынки Америки и Европы.

Тем не менее, дальнейшие опыты отнюдь не ограничились первой не очень удачной попыткой. Вскоре устройство «вибратора» уступило место веерам-вентиляторам, прикреплённым на вращающихся стерженьках к верхушке резонаторов. Однако, и эти веера не могли ещё вращаться так, как то происходит теперь. Они приводились в действие набором двигателей, установленных на подставке и прикреплённых к раме инструмента. Связь между двигателями и стерженьками вееров действовала при посредстве обыкновенного эксцентрика, раскачивавшего веера вперёд и назад. Вскоре, однако, это устройство было отвергнуто, как слишком шумное, громоздкое и достаточно неудобное.

Дальнейшие многочисленные опыты, производившиеся уже в стенах музыкально-инструментального заведения Лиди, привели в конце-концов к крайне простому сооружению, в котором электро-двигатель оказался помещённым в верхней части инструмента и прикреплённым к боковой поперечине остова. Весь набор вееров получил равномерное движение полным оборотом со скоростью шести ударов в секунду. Этими усовершенствованиями закончился «первый этап» в развитии вибрафона и он, представленный в 1925 году при непосредственном участии выдающегося ксилофониста Синьора Фриско (Friscoe, 1872—1936) был введён в оркестр, где быстро завоевал себе самое почётное место.

Современный вибрафон устроен очень просто. Набор алюминиевых пластинок, расположенных в порядке фортепианных клавиш в два ряда, укреплен на стенде, сильно напоминающем довольно длинный столик. К боковым срезам стенда-столика подведены четыре ножки-колеса с переключателем и передачей для ножной педали. Каждая пластинка снабжена цилиндром-резонатором надлежащей длины, в верхней части которого на продольном сквозном стерженьке укреплен вращающийся круглый веерок. В узкой верхней части инструмента установлен электродвигатель, приводящий при включении переменного тока в равномерное движение веерочки. Благодаря вращению этих вееров, столб воздуха, заключённый в резонаторах, — они сделаны из хрома, — приводится в соответствующее сотрясение, а звук, извлечённый ударом палочки, оказывается «поющим». Это своеобразное и необычайно красивое дрожание является отличительной чертой вибрафона, способствовавшей, несомненно, столь стремительному проникновению его в оркестр.

Обыкновенный концертный вибрафон, предложенный Лиди, охватывает три полных хроматических октавы — от *fa* малой до *fa* третьей в действительном звучании, а вибрафон, известный под именем «Вибра-Челеста» — *Vibra-Celeste* и построенный в 1929 году Уильямом-Фредериком

Людвигом (Ludwig, 1879—), отличается от предыдущего только своим объёмом — он так-же

охватывает три полных октавы, но звучит от *do* первой до *do* четвёртой.



Что-же касается вибрафона Джона-Кэльхоуна Дигэна (Deagan, 1853—1934), названного им для разнообразия «Вибра-Арфой» — *Vibra-Harp*, то он в точности соответствует не только вибрафону Людвига, но и вибрафону Лиди и, в зависимости от желания заказчика, может располагать любым из двух приведённых выше объёмов. По мнению американцев вибрафон так-же, как и колокольчики, звучит двумя октавами выше написанного, что, тем не менее, явно не соответствует действительности.

Впрочем, всё это многообразие наименований, — а их в несколько раз больше приведённых, — происходит вовсе не от усердия строителей, стремящихся создать нечто действительно новое. Оно возникло случайно, явившись следствием простой оплошности самого изобретателя, — вернее, его соотечественников по предприятию, не успевших вовремя заявить о себе. В Европе вибрафон никогда не изобретался и всё, что с 1922 года строилось в Германии и некоторых других странах, есть, в сущности, только подделка американским образцам. Единственная, распространённая сейчас в Европе разновидность вибрафона, — есть вывезенный из Америки вибрафон Лиди, Людвига или Дигэна. Вибрафоны немецкого производства, менее совершенны и ими обычно пользуются в малых эстрадных оркестрах, где сила звука инструмента не столь необходима.

Играют на вибрафоне двумя, тремя и даже четырьмя гибкими палочками с мягкими шариками на концах, извлекая таким образом не только отдельные звуки, но и последовательность полных многозвучных сочетаний. Само собою разумеется,

при воспроизведении многозвучного гармонического рисунка скорость движения его должна быть крайне умеренной. Исполнитель, прежде чем сыграть предписанное автором, должен тщательно расположить палочки между пальцами каждой руки, крепко зажать их и, внимательно нацелившись, ударить так, чтобы не задеть ни одного соседнего звука. Поэтому, обязанности вибрафона чаще всего сводятся к выполнению очень незначительной партии, состоящей из одного или нескольких многозвучных сочетаний.

Ноты для вибрафона пишутся только в ключе *Sol* и всегда в действительном звучании без всякого транспонирования, что, разумеется, весьма удобно.

В симфоническом оркестре вибрафон ещё не утвердился с достаточной прочностью. Тем не менее, известны случаи его участия в некоторых произведениях русских и зарубежных композиторов.

Весьма настойчиво и в виде своеобразной мелодической линии вибрафоном воспользовался Оранский в музыке к мультипликационному фильму *В песках Средней Азии*. Это небольшое *solo* вибрафона встречается в том отрывке рукописной партитуры, который назван автором «Восход солнца».

В партитуре, — здесь приводится только партия одного вибрафона, — *Solo* вибрафона сопровождается нежными переливами фортепиано и «разрастающимся» в своём звучании струнным квинтетом. Челеста, арфа и некоторые другие инструменты оркестра вступают лишь в заключении произведения, когда песчаная пустыня озаряется уже яркими лучами солнца.



В объёме трёх и четырёх звуков и в виде последовательности ряда многозвучных сочетаний вибрафон встречается в детской опере-сказке *Иванушка-Дурачок* и в «Танце марийской девушки» в опере *Емельян Пугачёв*. В своё время этот

танец не удался постановщику и был исключён из оперы. Так-же, как и первый пример, он сохранился только в рукописной партитуре.

Вот крохотные отрывки из этих партитур в полном оркестровом изложении.

15 *Allegretto* (♩ = 112)

Flûte *SOLO* *mf*

Cor Anglais *p*

Clarinettes en Sib *SOLO mf* *pp*

Basson *mf*

Cors en Fa *pp*

Trombone *pp*

Jeu de Timbres *SOLO*
pp avec une baguette de bois

Harpe *gliss.* *ppp* Réb, Sib, Fa *gliss.* *pp*

Иванушка смотрит вверх.

19 Violons avec sourdines *pizz.* *mf* *arco* *expressif* *pp*

20 Violons *avec sourdines* *p* *pp*

Altos *avec sourdines* *p* *pp*

Violoncelles et Contrebasses *mf*

16

SOLO *p* *pp*

Trompettes en Sib *pp* *pp*

Timbales *pp* *pp*

ИВАНУШКА *mf*

Ишь, как птички раскричались,
Ишь, сестрицы, рас-со-

div. *p* *pp*

Vc. *sf* *sf*

Cb. *sf* *sf*

sfpp *sfpp*

17

mf Hautbois

pp

pp

pp

pp

Cors en Fa

Trompettes en Sib

pp

mf

mf

Vibraphone

pp

p

-ра.лись, Аль вам хо.лод.но? А.ли го.лод.но? Вот вам! Кушай.те на здо.

1^o Violons div. *più p*

div.

2^o Violons *più pp*

p

p

p

p

mf

mf

mf

mf

18

mf

p

pp

pp

SOLO

pp

SOLO

mf

p

Бросает птицам овёс, зёрна и крупу.

-ровья!

mf

p

più p

più p

più p

div.

pp

(Иванушка - Дурачок)

[illegible]

un peu retenu 479 a tempo un peu retenu 480 a tempo un peu retenu

Cors en Fa
Trompettes en Si b
Vibraphone
Triangle
Tambour de Basque
Wood-block
Clochettes
Cymbales

1^o SOLO
1^o 3^o 2^o 4^o

div. unis.
div. unis.
(sur Sol)
arco

pp - ppp
pp - ppp
pp - ppp
pp - ppp
pp - ppp
pp - ppp
pp - ppp

(Танец Марийской девушки)

Наконец, в самые последние годы к «феерическому звучанию» вибратона обратился в балете *Мирандолина* Василенко. Пользуясь этим удивительным голосом оркестра, автор явно отошёл в сторону от «традиционных обязанностей» вибратона, установленных *jazz'*ом, и доверил ему, наряду с отдельными долготянущимися звуками, одnogолосный мелодический узор, согласуя его движение с колокольчиками, челестой и арфой.

В этом случае вибрафон, утратив своё «гармоническое значение», превратился в самый обыкновенный «украшающий голос», правда, достаточно тонкий и выразительный. В оркестровой сюите из балета вибрафон использован в обоих только что указанных направлениях и в качестве *solo* встречается в «Паване». Напротив, в средней части «Вальса» ему доверены лишь отдельные звуки, удвоенные колокольчиками и арфой.

Flûtes

Clarinettes en Sib

Clarinette basse en Sib

Cors en Fa

Vibraphone

Triangle

Célesta

Harpe

1^{re} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Modéré

1^{re} SOLO

pp *expressif*

pp

pp

pp

ten. *pp*

pp

mp

p

pp

pp

pizz.

pizz.

pp

[illegible]

13

1st SOLO

1st SOLO *expressif*

mf

p

10

19 20

p

p

p

p

p

p

f

mf

p

arco

pizz.

p

p

p

p

arco

p

Точно также воспользовался вибратоном и Михаил Чулаки (1908—) в первой части своей *Второй симфонии*. К сожалению, он не только ни разу не решился поручить вибратону столь свойственные ему многозвучные сочетания, но и предпослал не очень ясное определение этому голосу на тот случай, если в оркестре вибратора не окажется. Как явствует из перечисления действующих в первой части симфонии инструментов, вибратон может быть заменён колокольчиками, что вполне соответствует задуманной авто-

ром партии. Однако, при первом-же вступлении вибратона он высказывает пожелание заменить отсутствующий вибратон фортепиано, которому советует играть в трёх верхних октавах. Такое определение не вносит ясности в подлинные свойства «поющего звука» вибратона, и при желании можно было-бы довольно приблизительно заменить отсутствующий вибратон сочетанием не только колокольчиков и фортепиано, но и чельестой, которая—как «добавка»—могла-бы привнести более острое ощущение «протяжённого звука».

26 Pas trop vite (Andante)

Petite Flûte

1^{re} Flûte

Cor Anglais

Timbales

Vibraphone

Tambour Militaire

Tam-Tam

2^e Harpe

1^{re} Violons

2^e Violons div.

Altos div.

Violoncelles

1^{re} Harpe et 1^{er} Cor en Fa

sur le chevalet

Rehearsal mark 3

Rehearsal mark 4

Rehearsal mark 5

Rehearsal mark 6

Rehearsal mark 7

Rehearsal mark 8

Rehearsal mark 9

Rehearsal mark 10

Rehearsal mark 11

Rehearsal mark 12

Rehearsal mark 13

Rehearsal mark 14

Rehearsal mark 15

Rehearsal mark 16

Rehearsal mark 17

Rehearsal mark 18

Rehearsal mark 19

Rehearsal mark 20

Rehearsal mark 21

Rehearsal mark 22

Rehearsal mark 23

Rehearsal mark 24

Rehearsal mark 25

Rehearsal mark 26

Rehearsal mark 27

Rehearsal mark 28

Rehearsal mark 29

Rehearsal mark 30

Rehearsal mark 31

Rehearsal mark 32

Rehearsal mark 33

Rehearsal mark 34

Rehearsal mark 35

Rehearsal mark 36

Rehearsal mark 37

Rehearsal mark 38

Rehearsal mark 39

Rehearsal mark 40

Rehearsal mark 41

Rehearsal mark 42

Rehearsal mark 43

Rehearsal mark 44

Rehearsal mark 45

Rehearsal mark 46

Rehearsal mark 47

Rehearsal mark 48

Rehearsal mark 49

Rehearsal mark 50

Rehearsal mark 51

Rehearsal mark 52

Rehearsal mark 53

Rehearsal mark 54

Rehearsal mark 55

Rehearsal mark 56

Rehearsal mark 57

Rehearsal mark 58

Rehearsal mark 59

Rehearsal mark 60

Rehearsal mark 61

Rehearsal mark 62

Rehearsal mark 63

Rehearsal mark 64

Rehearsal mark 65

Rehearsal mark 66

Rehearsal mark 67

Rehearsal mark 68

Rehearsal mark 69

Rehearsal mark 70

Rehearsal mark 71

Rehearsal mark 72

Rehearsal mark 73

Rehearsal mark 74

Rehearsal mark 75

Rehearsal mark 76

Rehearsal mark 77

Rehearsal mark 78

Rehearsal mark 79

Rehearsal mark 80

Rehearsal mark 81

Rehearsal mark 82

Rehearsal mark 83

Rehearsal mark 84

Rehearsal mark 85

Rehearsal mark 86

Rehearsal mark 87

Rehearsal mark 88

Rehearsal mark 89

Rehearsal mark 90

Rehearsal mark 91

Rehearsal mark 92

Rehearsal mark 93

Rehearsal mark 94

Rehearsal mark 95

Rehearsal mark 96

Rehearsal mark 97

Rehearsal mark 98

Rehearsal mark 99

Rehearsal mark 100

Rehearsal mark 101

Rehearsal mark 102

Rehearsal mark 103

Rehearsal mark 104

Rehearsal mark 105

Rehearsal mark 106

Rehearsal mark 107

Rehearsal mark 108

Rehearsal mark 109

Rehearsal mark 110

Rehearsal mark 111

Rehearsal mark 112

Rehearsal mark 113

Rehearsal mark 114

Rehearsal mark 115

Rehearsal mark 116

Rehearsal mark 117

Rehearsal mark 118

Rehearsal mark 119

Rehearsal mark 120

Rehearsal mark 121

Rehearsal mark 122

Rehearsal mark 123

Rehearsal mark 124

Rehearsal mark 125

Rehearsal mark 126

Rehearsal mark 127

Rehearsal mark 128

Rehearsal mark 129

Rehearsal mark 130

Rehearsal mark 131

Rehearsal mark 132

Rehearsal mark 133

Rehearsal mark 134

Rehearsal mark 135

Rehearsal mark 136

Rehearsal mark 137

Rehearsal mark 138

Rehearsal mark 139

Rehearsal mark 140

Rehearsal mark 141

Rehearsal mark 142

Rehearsal mark 143

Rehearsal mark 144

Rehearsal mark 145

Rehearsal mark 146

Rehearsal mark 147

Rehearsal mark 148

Rehearsal mark 149

Rehearsal mark 150

Rehearsal mark 151

Rehearsal mark 152

Rehearsal mark 153

Rehearsal mark 154

Rehearsal mark 155

Rehearsal mark 156

Rehearsal mark 157

Rehearsal mark 158

Rehearsal mark 159

Rehearsal mark 160

Rehearsal mark 161

Rehearsal mark 162

Rehearsal mark 163

Rehearsal mark 164

Rehearsal mark 165

Rehearsal mark 166

Rehearsal mark 167

Rehearsal mark 168

Rehearsal mark 169

Rehearsal mark 170

Rehearsal mark 171

Rehearsal mark 172

Rehearsal mark 173

Rehearsal mark 174

Rehearsal mark 175

Rehearsal mark 176

Rehearsal mark 177

Rehearsal mark 178

Rehearsal mark 179

Rehearsal mark 180

Rehearsal mark 181

Rehearsal mark 182

Rehearsal mark 183

Rehearsal mark 184

Rehearsal mark 185

Rehearsal mark 186

Rehearsal mark 187

Rehearsal mark 188

Rehearsal mark 189

Rehearsal mark 190

Rehearsal mark 191

Rehearsal mark 192

Rehearsal mark 193

Rehearsal mark 194

Rehearsal mark 195

Rehearsal mark 196

Rehearsal mark 197

Rehearsal mark 198

Rehearsal mark 199

Rehearsal mark 200

Rehearsal mark 201

Rehearsal mark 202

Rehearsal mark 203

Rehearsal mark 204

Rehearsal mark 205

Rehearsal mark 206

Rehearsal mark 207

Rehearsal mark 208

Rehearsal mark 209

Rehearsal mark 210

Rehearsal mark 211

Rehearsal mark 212

Rehearsal mark 213

Rehearsal mark 214

Rehearsal mark 215

Rehearsal mark 216

Rehearsal mark 217

Rehearsal mark 218

Rehearsal mark 219

Rehearsal mark 220

Rehearsal mark 221

Rehearsal mark 222

Rehearsal mark 223

Rehearsal mark 224

Rehearsal mark 225

Rehearsal mark 226

Rehearsal mark 227

Rehearsal mark 228

Rehearsal mark 229

Rehearsal mark 230

Rehearsal mark 231

Rehearsal mark 232

Rehearsal mark 233

Rehearsal mark 234

Rehearsal mark 235

Rehearsal mark 236

Rehearsal mark 237

Rehearsal mark 238

Rehearsal mark 239

Rehearsal mark 240

Rehearsal mark 241

Rehearsal mark 242

Rehearsal mark 243

Rehearsal mark 244

Rehearsal mark 245

Rehearsal mark 246

Rehearsal mark 247

Rehearsal mark 248

Rehearsal mark 249

Rehearsal mark 250

Rehearsal mark 251

Rehearsal mark 252

Rehearsal mark 253

Rehearsal mark 254

Rehearsal mark 255

Rehearsal mark 256

Rehearsal mark 257

Rehearsal mark 258

Rehearsal mark 259

Rehearsal mark 260

Rehearsal mark 261

Rehearsal mark 262

Rehearsal mark 263

Rehearsal mark 264

Rehearsal mark 265

Rehearsal mark 266

Rehearsal mark 267

Rehearsal mark 268

Rehearsal mark 269

Rehearsal mark 270

Rehearsal mark 271

Rehearsal mark 272

Rehearsal mark 273

Rehearsal mark 274

Rehearsal mark 275

Rehearsal mark 276

Rehearsal mark 277

Rehearsal mark 278

Rehearsal mark 279

Rehearsal mark 280

Rehearsal mark 281

Rehearsal mark 282

Rehearsal mark 283

Rehearsal mark 284

Rehearsal mark 285

Rehearsal mark 286

Rehearsal mark 287

Rehearsal mark 288

Rehearsal mark 289

Но всего сказанного о вибратоне ещё мало. Возвращаясь к прерванному нотными образцами повествованию, следует отметить, что решительное наступление вибратора и его весьма значительное распространение в оркестре эстрады и кино-фильма, заставило его строителей применить глушитель двойного действия. Это в высшей степени простое, удобное и своевременное усовершенствование дало возможность исполнителю свободно управлять продолжительностью звучания вибратора. Новый глушитель устраняет неприятное совпадение различных сочетаний и, подобно педали фортепиано, управляет звуком в полном соответствии со скоростью движения данного музыкального рисунка.

Устройство этого приспособления сводит оба действия глушителя к простому скольжению гайки, помещённой в прорезе рычаговой пластинки. Когда гайка помещается в *левой* стороне прореза, то глушитель, будучи прижатым к звуковой поверхности пластинок, при движении педали вниз, освобождается, давая тем самым простор их звучанию. Напротив, когда гайка помещается с *правой* стороны прореза, то глушитель, оставаясь в стороне от пластинок, при движении педали вниз мгновенно приглушает их звучание. Устройство глушителя и педали, кроме того, настолько устойчиво, что исполнитель может пользоваться им буквально «с налёту», не боясь ни повредить свой инструмент, ни произвести посторонний шум. В нотах применение глушителя может быть и не указано. Исполнитель сам должен чувствовать, где ему удобнее прервать зву-

чение пластинок и где он может оставить его свободным.

В этом последнем случае, глушитель вибратора действует подобно педали фортепиано, не нуждающейся уже в дополнительных знаках своего применения.

На страницах музыкальных источников о вибратоне писал только Артур-Эдуард Джонстон (Johnstone, 1860—1944), — по крайней мере до сих пор не удалось ещё обнаружить более поздних сведений, — но писал он о нём не совсем точно. Он говорит, что «современным изобретением, подобно ксилофону и ксилоримбе, является вибратон с деревянными брусочками и металлическими резонаторами, снабжёнными дисками-вибраторами, заключёнными в резонаторах и приводимыми в действие электричеством. Возникающее при этом отнюдь не неприятное колебание сообщает звуку обычные биения». Неточность, в данном случае, заключается в том, что вибратон с деревянными брусочками и резонаторами есть *маримба* или, точнее, — именно *ксилоримба*. Что же касается вращающихся веерочков, называемых Джонстоном «дисками-вибраторами» и приводимых в действие электричеством, то они являются неотъемлемой и отличительной чертой именно вибратора, а не маримбы. Как известно, понятие «маримба» в равной мере приложимо как к металлическим пластинкам, — что, строго говоря, неправильно, так и к деревянным брусочкам, и подразумевает участие резонаторов без каких-либо вееро-вентиляторов или дисков и, тем более, без электричества.

ФЛЕКСАТОН

(по-фр. *Flex-à-tone*, по-ит. *Flessatone*, по-нем. *Flexaton*, по-англ. *Flex-a-tone*)

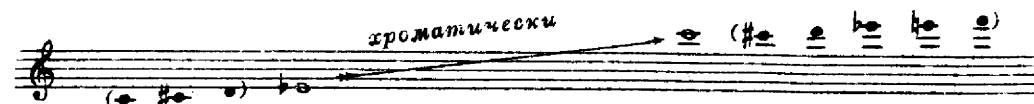
Этот инструмент является последним в семействе самозвучающих инструментов с определённым звуком, в составе которых *металл* имеет преобладающее значение. Его название происходит, несомненно, от латинского *flexus*, что значит «изгиб», «изменение в голосе». Трудно поверить, чтобы в первой трети XX столетия возникла прямая связь с языком римлян. Разгадку этого названия легче всего найти там, где больше всего сохранилось латинских корней. Такими языками, в данном случае, должно признать в меньшей степени итальянский и в большей — французский. Французское — *flexibilité*, *flexion*, *flexuosité* или равнозначущие итальянские — *flessibilità*, *flessione*, *flessuosità* в русском языке значат — «гибкость», «сгиб», «согнутость», и очень верно определяют сущность *флексатона*.

Это — малоудачное и крайне нашумевшее в первые годы своего появления, изобретение, — обязано своею жизнью Франции, что без большого труда можно установить как из французского наименования инструмента, так и из упоминания о нём только во французских источниках.

В книгах, посвящённых оркестру, о флексатоне никогда не писали и потому данное повествование является первым наиболее обстоятельным сообщением о нём. Итак, флексатон делается обычно трёх видов, но наиболее распространённой разновидностью его должно признать средний размер. По всей вероятности он появился впервые не ранее 1920, но и не позже 1925 года. Сущность этого инструмента заключается в сочетании воющего звучания упругого листа стали и ударов по нему двух твёрдых шариков. В этом есть кое-что от простой пилы, высота поющих звуков которой зависит от большего или меньшего изгиба её. Обыкновенный смычок, применённый для извлечения звука, послужил, конечно, прообразом шариков, но он приятнее и тоньше в действии,

чего нет, к сожалению, у шариков флексатона. Короче говоря, флексатон состоит из металлического прута, согнутого в виде рукоятки. Свободные концы его, являясь держателем для звучащей поверхности инструмента, соединены прочной перекладкой, на которой укреплен своим широким срезом стальной упругий треугольник в виде сильно удлинённой трапеции или «кошкиного язычка» — *langue de chat*. Нижний, узкий конец этого «язычка» чуть-чуть отогнут, а в месте сгиба прочно укреплены друг против друга два гибких прутика-стерженька с твёрдыми деревянными шариками на концах. Исполнитель держит инструмент всей ладонью правой руки так, чтобы большим пальцем прочно опереться об узкий конец звучащей поверхности, — узкий конец её отогнут вверх именно для этой цели, — и вывести его по своему усмотрению за линию прута. Эти равномерные отклонения соответственно изменяют напряжение стальной пластинки, а шарики, приводимые в движение непрерывным судорожно-резким, но вполне размеренным подёргиванием руки, извлекают звук надлежащей высоты, который, при каждом малейшем, но всегда последовательном изменении в напряжении пластинки, звенит и пронзительно воет. И именно в этом «завывании» есть сходство с пилой, хотя пила, если она попадает в руки опытного и чуткого музыканта, «поёт» несоизмеримо тоньше и благороднее, и способна вызвать ощущение известной «художественности» в исполнении, на что флексатон при всех обстоятельствах рассчитывать не может.

Ноты для флексатона пишутся в ключе *Sol* на действительной высоте, а его объём обычно не превышает одной-двух октав, хотя расширение верхней части его звукоряда возможно за счёт нескольких дополнительных звуков. Вот наиболее употребительный объём современного «среднего» флексатона.



Итак, звук флексатона образуется из двух разнородных слагаемых — из свистящего, довольно пронзительного, надоедливового и резкого завывания пластинки и непрерывного позвякивания шариков. Всё это взятое вместе вызывает достаточно несносное, быстро утомляющее и раздражающее слух ощущение. Если же принять ещё во внимание, что в оркестре флексатон оказывается при всех этих данных инструментом, требующим к себе бережного отношения, то становится вполне очевидной его несостоятельность. И живая действительность бесспорно подтверждает высказанное предположение. За исключением двух-трёх случаев его применения в оркестре, имевших место на заре существования флексатона, он

исчез настолько прочно, что может считаться теперь уже в числе забытых инструментов. Впрочем, и в симфоническом оркестре в приложении к театральной музыке его появление было скорее случайным, мимолётным и проходящим.

Сейчас нет уже большого смысла доискиваться, кто из композиторов, писавших для театра, воспользовался флексатоном раньше других. Наиболее простой случай встречается в быстро сошедшей со сцены *Антигона* с музыкой Александра Шеншина (1890—1944), поставленной в Московском Камерном театре в 1927 году. Ещё мимолётнее и, несомненно, менее удачно флексатон действовал в *Носе* Шостаковича и в балете Оранского *Футболист*.

24 Allegro molto

(Шеншин—Антигона, Действие I, «Вакханалия»)

Среди композиторов, выступивших в симфоническом оркестре, в 1926 году одним из первых воспользовался флексатоном в своей «шутейной» сюите *Блоха* Шапорин. Он пишет для флексатона отдельную партию в пределах одной октавы, ок-

ружённую колокольчиками, ксилофоном и треугольником и поддержанную домрами, гармоникой, фортепиано и несколькими деревянными духовыми инструментами. Вот, отрывок из этого, превосходно звучащего в оркестре, произведения.

22 Pas trop vite $\text{♩} = 60$

23 staccatissimo

Jeu de Timbres

Flex-à-ton

Domras *div.*

За пределами театрально-драматической музыки флексатон принял участие в оркестровом сопровождении, где был использован только один раз в довольно развитом и продолжительном *solo*, достигающем объёма полутора октав—от *do#* второй до *sol* третьей.

В данном случае флексатон выступает в сочетании с первыми скрипками и служит, так сказать, звуковым украшением всему проведению. Досадно только, что автор предположил к партии флексатона не совсем ясное примечание—«допускать к исполнению только при условии свистящего, а не звенящего тембра»,—вызывающее полное недоумение в отношении истинных намерений композитора. Звучность флексатона может быть только *звеняще-свистящей* в том случае, когда все звуки его партии находятся в постоянном движении, и—только *звенящим*, когда флексатон, задерживаясь на отдельных ступенях партии, *выдерживает* их

ритмическую длительность. На выдержанных нотах, «свистеть» флексатон не может, и потому указание автора должно быть воспринято, как желание получить особенно частое позвякивание шариков, в какой-то мере устраняющее размеренность острых и звонких ударов их. Этот случай встречается в *Фортепианном концерте* Арама Хачатуряна.

В симфонической музыке в более тесном и прямом смысле, флексатоном, кажется, никто не пользовался. Во всяком случае, до сих пор, таких примеров не встречалось. Само собою разумеется, сюита Шапорина *Блоха*, составленная из музыки к инсценировке превосходного повествования Н. С. Лескова (1831—1895) — *Левши*,— в общий счёт не идёт. Впрочем, большой беды в том нет и симфонический оркестр ничего не потерял. Флексатон не оказался тем музыкально-инструментальным «достижением», о котором имело бы смысл сожалеть.

Sans lenteur, avec expression ♩ = 63-72

Hautbois *mp*

Bassons *mp*

Cors en Fa *mp* *12 SOLO*

Flex-à-ton *SOLO* *p*

Piano *mp*

12 Violons *mf expressif*

Hb. *12*

Clar. en Sib *12 SOLO* *f*

КСИЛОФОН

(по-фр. *Xylophone*, *Claquebois*, по-ит. *Silofono*, *Nitofono*, по-нем. *Xylophon*, *Holzharmonica*, *Strohfidel*, по-англ. *Xylophone*, *Straw-fiddle*)

Возникновение этого инструмента восходит к глубокой древности и, точнее, — к тому времени, когда о сознательной жизни человечества можно было говорить только, как о «первобытном состоянии» его. Однако, звучание деревянных брусочков привлекло внимание первобытного человека уже давно и он строил всевозможные виды ящиков с расположенными поверх его полых части поперечными деревянными брусочками, по которым ударял деревянными палочками или костяными молоточками. Эти первобытные ксилофоны нетрудно встретить ещё и теперь среди многих племён отдалённых от берега частей Африки и среди наименее развитых народов Архипелага. Для исторической точности важно признать, что родиной ксилофона является, по всей вероятности, не только Южная Азия, но и Африка и, быть-может даже, северная оконечность Южной Америки, где встречаются ударные инструменты близкие по своему устройству со всевозможными ксилофонами-маримбами островитян или негров. В данную минуту, значительно важнее знать историю этого инструмента со времён появления его в Европе.

Принято считать, что в Европу ксилофон проник не ранее XV столетия и первоначально распространился в юго-восточной части её в качестве подлинно-народного инструмента. Впервые о нём упоминает в своей книге, посвящённой органам мастерам и органистам слепой чешский органист Арнольд Шлик (*Schlik*, 1460?—1517?), прозванный «старшим», в отличие от своего сына, названного «младшим». В этом произведении, изданном в 1511 году, о ксилофоне говорится, как об «ударном деревянном инструменте» — *hültze glecher*. Примерно с этого времени упоминания о нём встречаются в различных литературных источниках, а изображение — на многочисленных гравюрах. Тем не менее, его устройство никогда не поднималось до уровня известных в то время образцов. Он оставался на низшей ступени своего развития и, как было уже замечено, находился в пользовании странствующих музыкантов, отнюдь

не требовавших от этой разновидности ксилофона совершенства.

Его действительно усовершенствовал около 1830 года уроженец Могилёвской губернии, знаменитый в своё время виртуоз-цимбалист Михаил Иосиф Гузиков (1806—1837), разъезжавший со своим новым ксилофоном по всей Европе. В Киеве он привёл в восторг прославленного соперника Паганини скрипача-виртуоза Кароля-Иозефа Липинского (*Lipinski*, 1790—1861), а в Одессе его покровителем был граф М. С. Воронцов (1782—1856), при содействии которого и по совету знаменитого поэта и политического деятеля Альфонса Лямартина (*de Prât de Lamartine*, 1790—1869), Гузиков предпринял концертное турне по Европе. Где-бы он ни выступал, везде он привёл в восторг слушателей и Феликс Мендельсон-Бартольди, встретившийся с ним в 1836 году, писал о нём — «с несколькими, лежащими на соломе брусочками и ударяемыми другими палочками, он делал то, что было только возможно воспроизвести на наиболее совершенном инструменте. Как может быть получен даже небольшой звук из таких материалов — более похожий на флейту Папагэно, чем на что-либо ещё — для меня остаётся тайной». После всех этих событий с Гузиковым, ксилофон утвердился только в садовых и развлекательных оркестрах, отнюдь не оспаривая своего места в симфоническом, куда он проник несколько позднее. Раньше других им воспользовался в своих *Сновидениях* датский композитор Ханс-Христиан Лумбю (*Lumbue*, 1810—1874), прозванный за сочинение превосходных танцев «Северным Штраусом».

В настоящее время ксилофон является вполне совершенным ударным инструментом. Он состоит из сорока одного деревянного брусочка, настроенного в порядке хроматической гаммы. Все они расположены параллельно друг другу и, образуя суживающуюся кверху решёточку, размещаются в четыре колонки. Брусочки отделены друг от друга маленькими пружинками, соприкасающимися с ними только в узловой точке их. В этих-же точ-

ках просверлены и дырочки, сквозь которые пропущены навошённые шнуры, удерживающие всю наличность брусочков в одном общем построении. Благодаря такому скреплению брусочков, ксилофон легко складывается в один ряд и затем сворачивается трубочкой для его более удобной переноски. Во время игры ксилофон раскладывается на маленьком столике на пяти связках обыкновенной соломы, служащих единственным «изолятором», не глушащем яркую звучность деревянных пластинок инструмента. Теперь, правда, солома заменена треугольными резиновыми жгутами, на верхнем острие которых и располагаются деревянные брусочки ксилофона. Играл на ксилофоне, так называемыми «козыми ножками» — двумя выточенными из дерева палочками с утолщениями на концах.

В устройстве ксилофона ширина деревянного бруска не имеет значения, так-как высота звука убывает пропорционально квадрату увеличения длины, и, напротив, — возрастает с увеличением толщины. Это значит, что с понижением высоты звука на октаву длина деревянного брусочка увеличивается в четыре раза, а с повышением звука она соответственно уменьшается или заменяется возрастающей толщиной брусочка. Кроме того, известное влияние на высоту звука оказывает не только плотность древесины, но и упругость той или иной породы дерева, вследствие чего для ксилофона используется клён, орех, пихта, палисандр или амарантовое дерево. Во Франции для той-же цели пользуют обыкновенную ель, звучащую, как известно, не столь ярко и остро. Ксилофон обладает сухим, немного пустым и несколько «колючим» звуком, что происходит от необычного расположения натуральных призвуков, далеко отстоящих друг от друга и не имеющих между собою гармонического соотношения.

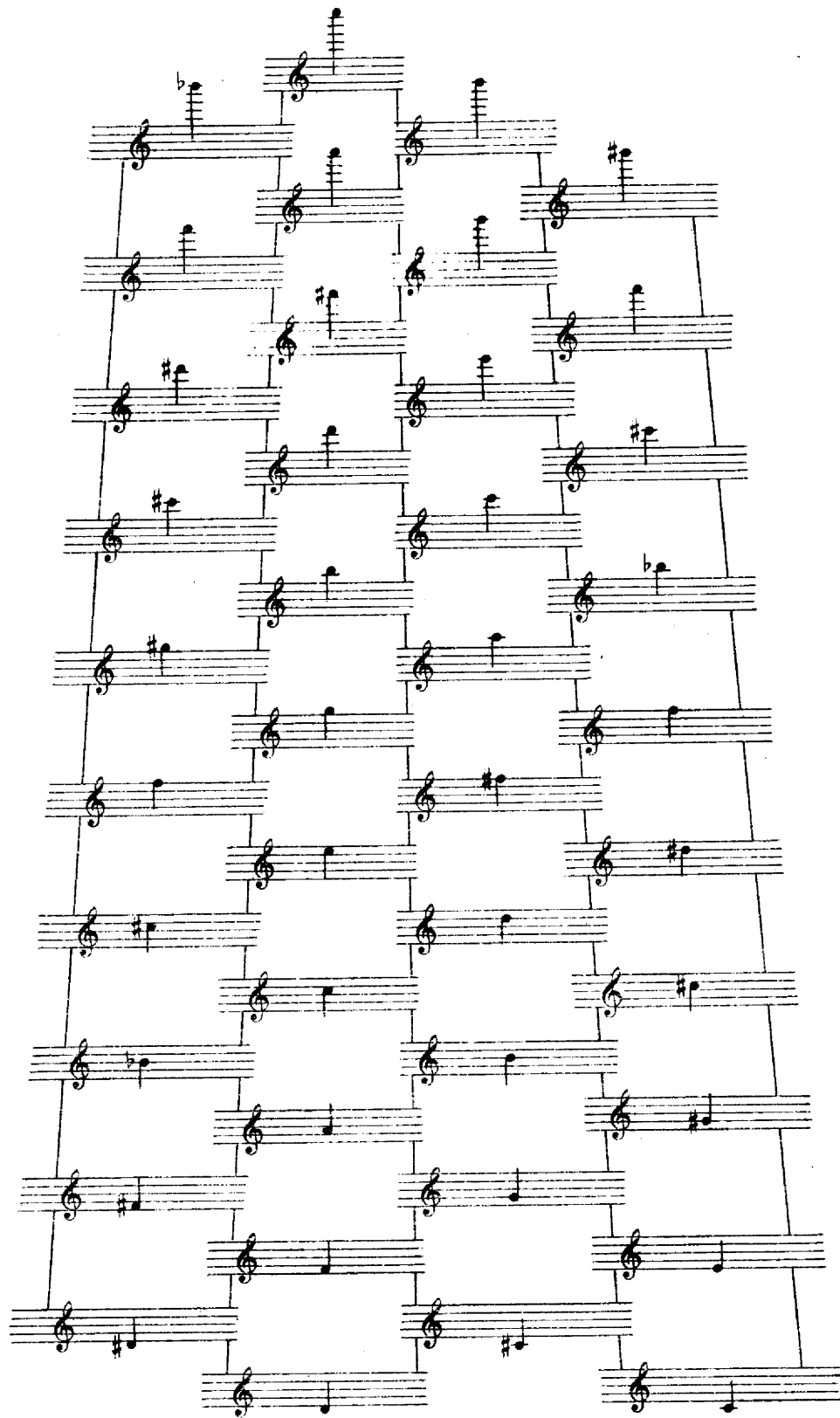
Довольно прочно укоренившееся мнение, что ксилофоном называется инструмент, составленный из деревянных или стальных брусочков, должно быть оставлено, как ошибочное и крайне устарелое. Как показывает самое название, происходящее от греческих *ξύλον* — «дерево» и *φωνή* — «голос», состоит только из *деревянных* брусочков. Ксилофонов со *стальными* брусками никогда не было, а инструменты с металлическими пластинками, называемые иной раз так, — являются следствием недоразумения. Инструмент, в котором обязанности «деревянных брусочков» исполняют «стальные пластинки», носит название *колокольчиков* или *металлофона*, а инструмент со стальными трубочками, расположенными в порядке деревянных брусочков, до сих пор известен в качестве *тубафона*. Впрочем, об этих инструментах было уже достаточно подробно сказано в своё время.

Объём современного ксилофона охватывает три полных октавы — от *do* первой до *do* четвёр-

той и пишется всегда на действительной высоте в ключе *Sol*. Нелепое правописание ксилофона октавой ниже, опрометчиво введённое Сэн-Сансом и с поразительным упорством, граничащим с тупостью, поддерживаемым французскими музыкантами, не только давно уже оставлено всем миром, но по существу дела должно было быть оставленным в ту самую минуту, когда возник современный ксилофон в три октавы. Если такое правописание могло-бы ещё иметь какое-то оправдание в отношении самых высоких ступеней своего звукоряда, то в отношении низких — оно не выдерживает никакой критики. Не говоря уже о неудобстве пользоваться ключём *Fa* или чрезмерным количеством добавочных линеек в ключе *Sol*, композитор сам себя обкрадывает, исключая из обихода самую примечательную и наиболее красиво звучащую октаву. Верхний отрезок звукоряда звучит сухо и резко, а на самых крайних ступенях — вообще беззвучно. Лучшим отрезком должно признать объём, заключённый между *mi* первой октавы и *sol* третьей. Всё, что лежит ниже указанного *mi*, звучит глухо и вяло, а всё, что расположено выше *sol* третьей октавы — теряет подлинную окраску ксилофона и очень напоминает неприятные щелчки. В том случае, когда исполнитель пользуется самодельными «резонаторами», представляющими собою род соответственно подстроенных и через выточенные в столике отверстия подведённых под брусочки медных *гильз*, то низкие звуки ксилофона приобретают приятную певучесть. Этому последнему качеству в значительной мере способствуют смягчённые замшей палочки. В последнее время ксилофон «с резонаторами» широко применяется московскими ксилофонистами при исполнении низко изложенных партий — *solo* в балетах В. А. Оранского *Три толстяка* и Д. Л. Клебанова (1907—) *Аистёнок*. Особенно хорошо звучит *solo* ксилофона «с резонаторами» в «Польке» Шостаковича из его балетной сюиты *Золотой век*. Кстати, здесь-же полезно напомнить, что под влиянием внешних условий ксилофон способен «расстраиваться». Чрезмерная теплота заставляет звучать его выше, тогда как излишний холод действует в обратном направлении и ксилофон начинает звучать ниже. При «фальшивом строе» ксилофона следует стачивать бок брусочков, если они звучат слишком *высоко* и *середину*, если требуется несколько *понижить* их звучность. Но к такой мере никогда не следует прибегать слишком опрометчиво.

Итак, все брусочки ксилофона, — обычно в количестве сорока одного, — расположены в четыре вертикальных ряда. Два средних — образуют гамму *Sol*-мажор, а два крайних — располагают всеми добавочными ступенями, дающими в совокупности полную хроматическую последовательность. Этот хроматический ряд возникает в восходящей горизонтальной последовательности, объединяя в каждом отдельном случае два ряда — или два

чётных, или два нечётных. Сказанное легко установить из приводимой ниже таблицы расположения брусочков ксилофона, а знание её облегчит композитору применение ксилофона в оркестре.



В техническом отношении ксилофон является подлинно-виртуозным инструментом. Однако, эта «виртуозность», оставаясь достоянием солистов эстрады, не может быть полностью использована в оркестре по той причине, что требует от исполнителя слишком большого внимания и сил. Кроме того, звучность ксилофона, при всех своих относительных достоинствах, обладает и одним весьма существенным недостатком. Если справедливо, что пощёлкивания деревянных брусочков ксилофона невольно переносят сознание слушателя в мрачные, просторные залы таинственных замков Средневековья, то столь же верно, что необычайно острая, пронизывающая оркестр звучность ксилофона успевает чрезвычайно быстро сделаться невыносимо назойливой и утомить внимание слушателя. С другой стороны, благодаря необычайным техническим богатствам инструмента, ксилофон всегда стремится завладеть всеобщим вниманием, что, естественно, приводит к более или менее продолжительным выступлениям *solli*, которыми, тем не менее, отнюдь не следует злоупотреблять. При всём своём обаянии и привлекательности, ксилофон более, чем какой-либо иной инструмент успевает надоесть раньше, чем он оказывается способным полностью высказаться. Из этих соображений ксилофоном должно пользоваться с большою осмотрительностью и никогда не забывать о его природных свойствах. Допущенное излишество тотчас же уничтожает всю его новизну и, притупляя его способность производить всегда неотразимое впечатление, делает его утомительным и крайне неприятным сочленом оркестра.

Как уже было замечено раньше, звук ксилофона извлекается с помощью двух деревянных палочек. Этими скромными «орудиями производства» ксилофонист делает со своим инструментом подлинные чудеса. Ксилофону доступны всевозможные гаммы, *arpeggio*, скачки, *glissando*, трели, *trémolo*, двойные ноты и очень опасные броски. Продолжительность звучания на ксилофоне достигается мелким *trémolando*, исполняемым таким образом, чтобы слышался непрерывный звук, а не сухие переборы ударов палочек. Плавность в последовании ступеней, как простое *legato*, осуществляется обычно «с подъездом», когда исполнитель, не отнимая палочек от брусочков, быстро «проскальзывает» к следующему звуку. Наконец, возможно *trémolo* и на любых интервалах, исполняемых обеими руками, когда образующие их звуки отстоят далеко друг от друга, и одной рукой, когда исполнителю представляется возможность бить палочкой в вертикальном положении между соседними брусочками. Этот последний случай принадлежит, правда, к числу не очень любимых приёмов исполнения, так как требует совершенно необычного и, в сущности, неестественного положения руки. Короче говоря, ксилофон легко справляется с самыми разнообраз-

ными и сложными построениями, подчас очень запутанными ритмически и гармонически. И всё это, тем не менее, оказывается для него простым забавой, если только соблюдено самое важное и необходимое для него условие. Ксилофон нуждается в удобном и продуманном последовании рук во время игры, в полном отсутствии перекрёстного перемещения их и безусловном устранении двух или нескольких ударов, воспроизводимых подряд одной и той же палочкой. Для этой цели ксилофон располагает двойным удвоением звуков *fa* и *do* в второй и третьей октаве, хотя с исполнительской точки зрения значительно удобнее иметь два *do* в первой октаве, брусочки которого расположены так же, как и в первом случае с обеих сторон *Sol*-мажорного звукоряда, образуемого последовательностью брусочков, размещённых зигзагом в двух средних рядах. Всё это вместе взятое делает технику ксилофона совершенно ослепительной, и если только палочка исполнителя не встретит на своём пути ни одного препятствия, — её стремительность и подвижность окажутся способными достичь почти неправдоподобных пределов неведомых ни одному другому оркестровому инструменту, разве только за исключением фортепиано.

Но если партия ксилофона будет изобиловать рядом технических неудобств, о которых было только что сказано, — блеск его мгновенно исчезнет. Исполнитель будет поглощён одной мыслью, как бы «не промахнуться», его движения станут неуверенными и скованными, а воспроизведение потеряет всё своё обаяние и прелесть. Такая партия потребует огромного времени для преодоления своих трудностей, и потому автор всегда окажется более благоразумным, если к своей же собственной выгоде согласится изменить какие-нибудь несущественные подробности, чтобы сделать её более удобной и простой. И, в сущности говоря, не трудности пугают исполнителя, если, при затрате известного внимания и сил, они легко и с успехом могут быть преодолены. Исполнителя устрашает обычно нелепое нагромождение заведомо неудобных построений, устранение которых отнюдь не искажает первоначальных намерений автора. Действительный творец и вдохновенный мастер преследует совсем иную цель. Он стремится всегда к простоте и именно в ней ищет таких трудностей, которые доставляли бы артистическое наслаждение и ему самому, и его достойным исполнителям.

При своих домашних занятиях, ксилофонисты пользуются *сурдиной* — обыкновенными бархатными или вельветовыми колпачками, одеваемыми на утолщённые концы деревянных палочек. Звук ксилофона поглощается в значительной мере, причём его шёлкающая, резкая и сухая острота исчезает бесследно. Ксилофон теряет способность рассеять оркестровую звучность своим пронзительным похрустыванием, становится чрезвычай-

чайню миролюбивым и охотно идёт навстречу замыслам композитора, пожелавшего по каким-либо соображениям отвести его в тень. В этом случае, ксилофон звучит тем лучше, чем выше он изложен. Сурдина не даёт красивого звука в нижнем отрезке звукоряда, где природная звучность ксилофона сама по себе обладает уже известной глуховатостью, но при очень сильном

ударе инструмент способен всё-же прозвучать вполне удовлетворительно. В симфоническом оркестре сурдина для ксилофона была применена только один раз и для большей наглядности отмечена маленькими крестиками подобно тому, как это делается в отношении труб или закрытых звуков валторны. Вот этот случай, встречающийся в последней части *Листьяны*.

Capricieux, avec grâce et joie
12 SOLO

12 SOLO

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

12 Trompettes en Sib (avec sourdines)

2232

Xylophone

Tambour Militaire

Piano

Каково-же поле деятельности ксилофона в оркестре? В основном — украшающее, характеристическое и живописательно-подражательное. Такой, в сущности, сильно ограниченный круг его возможностей наложил известные препоны и установил, что далеко не во всякой музыке ему есть место. Так например, русские классики — Глинка, Чайковский, Скрябин, Бородин и почти все зарубежные классики-симфонисты и романтики ни разу не нашли повода использовать ксилофон в своём оркестре — достаточно пышном, нарядном и красочном. Отсюда ясно вытекает положение, что ксилофон в значительно большей

степени, чем какой-либо иной инструмент связан с музыкой *программной*, где красочность, острота звучания и музыкальная живопись являются чуть-ли не основными её признаками и чертами.

Римский-Корсаков, желая в звучании оркестра подражать белке, щёлкающей орешки, один единственный раз за всю свою многообразную деятельность воспользовался ксилофоном в *Сказке о царе Салтане*. Он поручил ксилофону напев известной русской песенки «Во саду-ли, в огороде», которую и сделал «лейт-мотивом» белки, сидящей в клетке и грызущей золотые орешки с изумрудами вместо зёрнышек.

Andantino ♩ = 66

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

Xylophone

Triangle

Cymbales

ДЕВУШКИ

12 Violons

22 Violons

Altos

Violoncelles

Стро - гий счёт о - ре - хам весть - Кня - зю при - быль, бел - ке

Petite Flûte

a2
cresc.

a2
cresc.

a2
cresc.

p cresc.
Trombones et Tuba

p cresc.

tr

tr

tr

tr

sf

sf

sf

sf

честь.

unis. arco

unis. arco

arco trem.

p cresc. trem.

p cresc. trem.

p cresc.

sf

sf

sf

sf

sf

Лядов воспользовался ксилофоном дважды, дабы в одном случае передать в звуках ощущение злобного пощёлкивания зубами злой Кикиморы, а в другом — стремительно несущуюся в своей ступе Бабу-Ягу и ломающую на своём пути мощные ветви вековых деревьев.

Глиэр использовал ксилофон в «китайской музыке» изящного танца Тао-Хоа в балете Красный мак. Среди музыкантов почему-то установилось мнение, что всякое подражание «китайской

музыке» сопряжено с резким свистом флейт или сухим постукиванием ксилофона. Надо думать, что подлинная музыка Китая очень мало пользуется такими звучностями, подобно тому, как художественная испанская музыка обходит стороной кастаньеты, а турецкая — большой барабан и тарелки, которые с давних пор считались неизменной принадлежностью так называемой «музыки янычар». Впрочем, вот эта труднейшая вариация ксилофона, о которой идёт речь.

(Allegretto) *Meno mosso*

1^{re} Flûte

2^e Flûte

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Si \flat

Bassons

Cors en Fa

Jeu de Timbres

Xylophone

Triangle

Tambour Militaire

1^{er} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Petite Flûte

Hb.

Cor Angl.

Cors en Fa

Cymbales

sons réels

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Musical score for percussion instruments on page 418. The score is written for a full percussion section, including various drums and cymbals. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast tempo. The score is divided into two systems. The first system contains ten staves, and the second system contains four staves. The bottom staff is labeled "Contrebasses".

Musical score for woodwinds and strings on page 419. The score is written for a full woodwind and string section. The tempo is marked "Allegro". The score is divided into two systems. The first system contains five staves for woodwinds: Gr. Flûtes, Hautbois, Cor Angl., Clar. en Si b, and Bassons. The second system contains four staves for strings: Cors en Fa, Violins I, Violins II, and Violoncelles. The bottom staff is labeled "Contrebasses".

Petite Flûte *Meno mosso*

Так же в «китайской музыке» очень удачно воспользовался ксилофоном С. Н. Василенко. Как известно, он использовал для своей *Китайской сюиты* подлинные напевы народов Дальнего Востока и в том числе собственно Китая, и именно потому пентатонный склад его *solo* для ксилофона звучит особенно красиво.

Новейшие композиторы пользуются ксилофоном чрезвычайно широко. Они толкуют ксилофон иной раз в качестве инструмента-*solo*, а чаще, пожалуй, в качестве характерной оркестровой звучности, должествующей придать известный «аромат» общему звучанию оркестра вообще. При отсутствии подлинной вдохновенности в музыке ксилофон часто оказывается лишним и потому довольствуется, так сказать, исполнением формальных обязанностей украшающего оркестрового инструмента. По этой причине чрезвы-

чайно трудно остановить свой выбор на чём-нибудь особенно достойном. Примеров множество, но лучшими, несомненно, должно признать случаи применения ксилофона Прокофьевым, Равэлем, Глазуновым, Шостаковичем и Хачатуряном.

Сергей Прокофьев отдал дань ксилофону в *Скифской сюите*, в которой он, по собственным словам, старался использовать всё необычное и придумать такие звучности и гармонические сочетания, «свежесть» которых поражала-бы музыкантов особенно сильно.

Известное внимание ксилофону уделено Прокофьевым и в ряде других его произведений — *Сказке о шуте, семи шутках переиштившего, Ромео и Джульетте* и многих других.

Чтобы дать некоторое понятие о способе использования ксилофона Прокофьевым, — вот примеры из *Сказки о шуте* и *Ромео*.

144 *Modéré avec agitation*

Xylophone *f*

145 *f* 146 *en retardant* *ff*
(Сказка о Шуте)

82 *Posément dramatique* $\text{♩} = 48$

Xylophone *ff* *Un peu moins vite* *ff*
(Ромео и Джульетта)

Чрезвычайно тонкое применение для ксилофона нашёл Морис Равэль в той части своей *Alborada del gracioso*, где музыка явно погружается в благоуханные ароматы ночи. В этом последнем случае ксилофон использован в объёме первой

октавы и своей врождённой глуховатостью создаёт необычайное впечатление таинственности, присутствующей знойной южной ночи, напоённой мириадами всевозможных звуков и, прежде всего, так обаятельно красиво пощёлкивающих цикад...

Au Mouvement (Assez vif $\text{♩} = 92$)

10 Basson *Pressez* *Rall.* *poco dim.*

Cors en Fa

Timbales

Арам Хачатурян не раз пользовался ксилофоном в балете *Гаяне*, — наиболее привлекательном по музыке его произведении. Он, правда, не создал для ксилофона ни одной «виртуозной ва-

риации» в тесном значении этого понятия, но, тем не менее, уделил ему достаточно большое внимание. В приводимом отрывке звучность ксилофона простирается особенно настойчиво.

Vif animé (Allegro vivace) ♩ = 132-138

Petite Flûte,
2 Grandes Flûtes et
10 Violons

Hautbois et
Clarinettes en Si b

Cor Anglais

Bassons

Trompettes en Si b

10 et 20 Trombones
30 Trombone, Timbales
et Violoncelles

Xylophone

20 Violons et
Altos

Contrebasses

(Viol. détaché)

На этом можно было бы, собственно, и закончить настоящее повествование о ксилофоне, если бы не одна подробность, сильно взволновавшая в своё время весь музыкальный мир. Речь идёт о *басовом ксилофоне*, предписанном Пуччини в опере *Турандот*. Так до сих пор и осталось невыясненным, — был ли на самом деле построен этот инструмент или все разговоры о нём остались лишь пожеланиями иметь его в оркестре. Но так или иначе, басовый ксилофон мог бы иметь несомненный успех, если бы удалось найти такую породу дерева, которая давала бы чистый хороший звук в объёме малой и частично большой октавы, и по своим размерам не был бы «титаническим». Известно ведь, что по-

нижение высоты звука пропорционально квадрату увеличения длины, что в переводе на простой язык цифр значит, что величина бруска, предположительно равная одному футу, для своей нижней октавы окажется равной не двум, а четырём футам! Каких же *размеров* должен быть басовый ксилофон в объёме трёх полных октав, считая хотя бы от звука *la* большой или *do* малой октавы в действительном звучании? Очень может быть, что именно эти соображения и заставили умолкнуть все пересуды о басовом ксилофоне, ни разу больше не появлявшемся в оркестре, после его единственного применения у Пуччини. Впрочем, вот тот образец из поименованной и, насколько известно, не законченной автором оперы.

Soutenu ♩ = 104

Xylophone

Xylophone Basse

и далее—
16 *Soutenu**Moins vite (bien rythmé) ♩ = 96*

Xylophone Basse



Но, чтобы дать действительное представление о том, на что вообще способен ксилофон,— можно напомнить о «виртуозных переложениях» для ксилофона, выполненных по преимуществу самими ксилофонистами. Они очень распространены среди исполнителей-солистов и, особенно, среди любителей, вышедших из недр музыкальной само-

деятельности, где количество действительно превосходных музыкантов за последнее время чрезвычайно быстро возрастает. В данном же случае уместно привести небольшой отрывок из часто исполняемого в эстрадных концертах *Быстрого танца* Артура Полонского (1900—), отлично звучащего в изложении для двух ксилофонов.

Vif (Allegro)

Xylophones



Нужно-ли для заключения напомнить, что ничего подобного в оркестре писать не следует? Об этом уже было сказано несколько слов и здесь

остаётся только подтвердить, что простое благоразумие, удерживая автора на уровне дозволенного, должно всегда взять верх...

МАРИМБА

(по-фр. *Marimba*, *Xylorimba*, по-ит. *Marimba*, *Silorimba*, по-нем. *Marimba*, *Xylorimba*, по-анг. *Marimba*, *Xylorimba*)

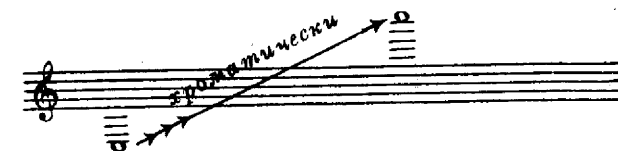
В прямом значении, слово *маримба* значит «деревянный ударный инструмент» и распространена она среди туземцев Африки и северной оконечности Южной Америки. Но возникновению современной усовершенствованной маримбы оркестр обязан Джону-Кэльхоуну Дигэну,— сначала кларнетисту, затем ксилофонисту,— который не только перенёс брусочки ксилофона на деревянную основу-раму, заменив соломой войлоком, но и подвёл под каждый брусочек отдельный резонатор. Положив, таким образом, начало возникновению *маримбафона* или *ксилоримбы*, он достиг настоящих значительных успехов, что вскоре смог дать оркестру новый и своеобразный инструмент, получивший особенно широкое распространение в развлекательных ансамблях и *jazz'e*.

В качестве африканского ксилофона, *маримба* была известна уже со времён XVII столетия. Этим инструментом как своим родным, домашним музыкальным инструментом, пользовались во многих местностях Африки и, прежде всего, племена мандинго в Западной Африке, Южном Камеруне и Французском Конго, а также в южном течении реки Конго и в среднем — Замбэзи. Этим же инструментом пользовались и племена банту, населявшие Северный Трансвааль. Короче говоря, эта маримба состояла из хорошо настроенных деревянных брусочков, укрепленных на соответствующей подстилке на уровне одной плоскости, либо на обращённой концами вверх дуге. Звук извлекался при помощи палочек,— деревянных или костяных,— точно неизвестно. Но самое важное заключалось в том, что африканская маримба в своём наиболее совершенном виде имела подвешенными под каждым брусочком резонаторы в виде трубообразных колбас. Таким образом, негритянские невольники, когда они попадали в страны Центральной и северной оконечности Южной

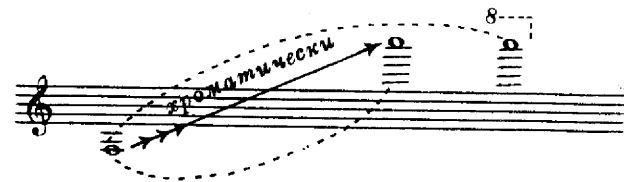
Америки, могли занести с собой не только сущность этого инструмента, но и что более вероятно,— самый инструмент. Следовательно, Дигэн получил вполне законченный в своём развитии образец и его делом было только усовершенствовать инструмент до уровня его теперешнего вида. В этом его несомненная заслуга, но не больше.

Правда, некоторые учёные оспаривают связь этого инструмента с южно-азиатской и полинезийской *деревянной гармоникой* только на том основании, что африканская маримба, в качестве переходной ступени, отсутствует на острове Мадагаскар. Но в данном случае это обстоятельство не имеет никакого значения. Неизмеримо важнее иное. На Конго и местами в Восточной Африке словом «маримба» называют другой туземный музыкальный инструмент, ничего общего с собственно маримбой не имеющий и известный там под именем *занза*. А на озере Иниасса дело обстоит и ещё того хуже. Если «занза» в конце-концов всё-таки принадлежит к «щипково-ударным» инструментам, то здесь «маримбой» зовётся уже самый обыкновенный чашеобразный старинный музыкальный инструмент—*псалтырь*, известный повсеместно под именем *Schallensalteryum*.

Итак, *маримбафон* или проще — *маримба* или *ксилоримба*, развился из туземного африканского деревянного ударного инструмента породы «ксилофонов». Он располагает огромным объёмом в четыре полных октавы от *do* малой до *do* четвёртой, и называется иногда даже *октаримбой*. Каждый деревянный брусочек, выточенный из розового хондурасского дерева, снабжён соответствующим цилиндром-резонатором, и все они, собранные вместе, расположены в два ряда и так же, как у вибратона, установлены на четырёхколёсном стэнде. Ноты для маримбы пишутся в ключе *Sol* в действительном звучании.



Но указанным объёмом дело далеко ещё не исчерпывается. Так называемая *маримба-ксилофон*, представляющая собою сочетание низких звуков маримбы с высокими ксилофона, располагает ещё одной лишней пятой октавой вверх, а некоторые другие оркестровые разновидности этого инструмента имеют объём в три с половиной октавы — от *fa* малой до *do* четвёртой, или в четыре с половиной октавы — от *fa* малой до *do* пя-



Однако, не нужно забывать, что все эти подробности, касающиеся, главным образом, объёма инструмента или его названия, в конечном итоге суть «капризы» их строителей. С ними отнюдь не следует считаться, так как «возможности» их, — то-есть этих «строительных капризов», совершенно беспредельны. Каждая новая разновидность, если она появится в свет, при каждом дополнительном усовершенствовании, несомненно, будет, иметь и новое наименование. Поэтому, гораздо существеннее избрать какую-нибудь одну, наиболее удобную в оркестре разновидность и именно её принять за основу всех основ. Таковой может быть признан инструмент, объём которого окажется наиболее подходящим и соответствующим своему назначению в оркестре. Надо полагать, что лучшей окажется первоначальная разновидность маримбы, построенная Дигеном и некоторое время спустя названная Людвигом *Apollo Grand Marimba*. Этот инструмент обладает вполне достаточным объёмом в четыре полных октавы, превосходно звучит и может рассчитывать на самое широкое распространение в современном оркестре. Композиторы вполне могут доверить свои музыкальные замыслы именно этой разновидности маримбы, рассчитывая на её участие в оркестре, и не бояться, что исполнители будут оспаривать их выбор. Благоразумие подсказывает, однако, оставить пяти-октавную маримбу только для концертных выступлений, а усечённую — в распоряжении небольших ансамблей.

Играют на маримбе двумя палочками — то гибкими со свободно прилаженными головками, то упругими с жёсткими шариками на концах. В техническом отношении её возможности в сравнении с обыкновенным ксилофоном менее обширны. Этому обстоятельству в значительной мере препятствует устройство инструмента и, в особенности, расположение брусочков, требующее от исполнителя чрезмерного размаха рук.

В оркестре «малых форм» маримба уже завоевала себе достаточно прочное место, тогда как в симфоническом оркестре она ещё очень робко

той. Наконец, маримба Людвига, названная им в отличие от всех предыдущих — *Apollo Grand Marimba*, вполне сходна с маримбой Дигена. Она располагает точно таким-же объёмом в четыре полных октавы — от *do* до *do*, тогда как её уменьшенная разновидность — *Apollo Marimba*, охватывает звукоярд лишь в три с половиной октавы — от *fa* малой до *do* четвёртой. В обоих случаях маримба звучит на действительной высоте.

пробивает себе дорогу. И это тем более странно, что известна она не один год, да и писали о ней уже не раз. Правда, Артур-Эдуард Джонстон, упоминая о маримбе весьма осторожно, создаёт необычайную путаницу, говоря в одном случае о *маримбафоне*, как об инструменте с металлическими пластинками, и о *ксилоримбе*, как об инструменте с деревянными брусочками, тогда как в другом — он называет *вибрафоном* подобный ксилофону или ксилоримбе инструмент с деревянными брусочками и металлическими резонаторами, снабжёнными электрическими вентиляторами. Другими словами, он либо не отдаёт себе достаточно ясного отчёта в разновидностях инструмента, о которых говорит, либо воспринимает эти инструменты в обратном значении тому, что принято теперь уже во всём мире. Напротив, Артур-Оляф Андерсен посвящает маримбе уже довольно обстоятельное повествование, ссылаясь на два случая её применения в оркестре. По его свидетельству, маримбой воспользовался Пёрси Грэйнджер в *Байцах* и в сюите *В ореховой скорлупе*.

Среди русских композиторов нет ещё никого, кто-бы отважился воспользоваться маримбой, о чём можно только искренне пожалеть. Маримба ведь чудесный инструмент, располагающий благодаря резонаторам довольно густым, сочным и далеко несущимся звуком. Она не очень подвижна только в виртуозно-технических рисунках, в чём, собственно, и сказывается её существенное отличие от обыкновенного ксилофона. Впрочем, и эта сторона дела оказалась уже преодоленной.

Из более новых оркестровых образов можно указать на *Пятую симфонию* Роя Хэрриса (Harris, 1898 —), где маримбе уделено уже более или менее значительное внимание. В данном случае маримба участвует в мощном оркестровом *tutti* и автор требует поэтому не только «жёстких молоточков» — *hard hammers*, но и делает карандашную приписку — *watch marimba color*, что значит, «следите», «наблюдайте за звучностью маримбы» или в данном случае, — «оттените», «подчеркните звучность маримбы». Надо полагать, что

все меры, принятые автором в отношении маримбы — *fortissimo* и *жёсткие* палочки, не смогли уберечь её от наступления всех прочих участников оркестра и «звучность маримбы» буквально терялась в этом чрезвычайно «своеобразном» оркестровом *tutti*.

Appassionato $\text{♩} = 72$ ($\text{♩} = \text{♩}$)

Flûtes
Hautbois
Cor Anglais
Petite Clarinette en Mib
Clarinettes en Sib
Clarinette basse en Sib et Saxophone-Ténor en Sib
Bassons
Cors en Fa
Trompettes en Ut
Trombones
Piano
Marimba
12 et 20 Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

10

Cornets à Pistons en Si b

Baryton

Tuba

БУТЫЛКИ

(по-фр. *Boutelles*, по-ит. *Bottiglie*, по-нем. *Flaschen*, по-англ. *Bottles*)

Настоящее место этого «инструмента» — в руках странствующих музыкантов, искусно пользующихся им для развлечения своих невзыскательных слушателей — посетителей балаганов и каруселей.

Напротив, в качестве новой звуковой окраски самые обыкновенные бутылки не раз уже находили доступ в современный оркестр. Впервые, в 1914 году, в музыке к комедии Шекспира *Сон*

в летнюю ночь воспользовался бутылками Сергей Василенко. Автор, правда, воздерживается от точного указания строя бутылок и их количества. Он только довольствуется, по его же собственному признанию, намёком на желаемое расположение их. Тем не менее, в его партитуре партия бутылок без всякого обозначения ритмической длительности нот оказывается записанной в ключе *Sol*.



Однако, в современных условиях нужна уже бо́льшая ясность. Автор, будучи вправе воспользоваться любым количеством бутылок, должен в точности указывать их настройку, и как-бы прост не был весь инструмент, он требует уже известных дополнительных разъяснений. Из трёх общеизвестных видов бутылок непригодны, прежде всего, два. Бутылки из очень тонкого стекла звучат скверно — они дают несколько пустой, дребезжащий звук, отнюдь не пригодный в оркестре. Точно в таком же положении оказываются бутылки из толстого стекла из-под шампанского или боржома. Их чрезмерно плотные стенки, плохо подчиняясь влиянию настройки, звучат тускло и некрасиво. Поэтому, лучшими — оказываются обыкновенные прямые пивные или винные бутылки, звучащие звонко и сочно, и легко подчиняющиеся требованиям музыкальной настройки.

Необходимое количество бутылок, избранное для выполнения данного намерения автора, подвешивается на прочно установленной деревянной раме, подобно тому, как это делалось у первобытных народов в отношении «самозвучащих» камней. Каждая бутылка подстраивается до требуемой высоты водой, что, кстати сказать, является самой неудачной особенностью всего сооружения. Лучше всего, поэтому, подбирать бутылки точного строя, воздерживаясь от всякой посторонней помощи. Играют на бутылках двумя дере-

вяными молоточками или «козими пожками» — палочками с утолщениями на концах, и избегают пользоваться слишком сложными или подвижными мелодическими рисунками, что сопряжено с некоторыми затруднениями технического порядка. В первом случае, при необходимости иметь очень опытного исполнителя, может понадобиться значительное количество бутылок, тогда как во втором — возникает маложелательная, но всегда совершенно неизбежная *раскачка* бутылок, лишаящая возможности продолжать воспроизведение предписанной автором партии. Здесь же, однако, уместно заметить, что наиболее доступный для бутылок рисунок *glissando* лучше всего звучит при наименьшем количестве смежных ступеней и при скольжении молоточков по обеим плоскостям инструмента.

В подтверждение всему сказанному, несколько образцов заимствованных из произведений современных советских авторов — Василенко, Оранского и Вадима Кочетова (1898—1951). Первые два воспользовались бутылками в театральном оркестре за сценой, а третий, в 1934 году, — в своей музыке к балету *Тиль Уленшпигель*, где он, кстати сказать, советует заменить возможное отсутствие бутылок тубафоном. Справедливость, тем не менее, требует отдать предпочтение Оранскому, как наиболее опытному знатоку требований драматического спектакля. В его музыке к пьесе

Кальдерона (Calderon, 1801—1867) *Дама-Невидимка*, поставленной на сцене в 1923 году, бутылки были использованы более смело и решительно. Вот этот случай из партитуры.

Prestissimo

1

Petite Flûte

Hautbois

Clarinettes en Sib

Basson

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombone

Bouteilles

Crécelle

Triangle

Cymbales

Piano

4 1^{re} Violons

3 2^{de} Violons

3 Altos

2 Violoncelles

1 Contrebasses

2

[illegible]

Но, чтобы не оставаться в долгу перед другими авторами, полезно привести небольшие выписки и из их произведений. Василенко, как ясно из предыдущего, ограничился только одними *glissand*'ами, а Кочетов использовал мелодический

оборот в более «свободной манере», подходящий в балете больше к лицу тубафона или ксилофона, чем бутылок, звучность которых легко может затеряться в огромном помещении театра и даже «потонуть» в более пышном сопровождении.

Clarinette en Sib
 Basson
 Bouteilles
 Violoncelles

[illegible]

(Василенко - Сон в летнюю ночь)

Pas trop vite

Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

Bouteilles

Harpe

Contrebasses

Hb.

C. Angl.

Bons

2 Violons SOLO avec sourdines

Hb.

C. Angl.

Bons

2 Violons SOLO avec sourdines

Flûtes

Clar. en Si b

(Кочетов - Тиль Улоншицелл)

Приведёнными образцами, в сущности, вполне исчерпывается применение бутылок в современном оркестре. Но при желании в дальнейшем когда-нибудь воспользоваться этим инструментом, — не нужно забывать о высказанных здесь соображениях. Более того, бутылки всегда прозвучат свежо и приятно, если их сопровождение будет скромным и прозрачным. Впрочем, это последнее условие должно быть обязательным во всех случаях.

Вполне своевременно задать теперь вопрос — пользовались ли бутылками на Западе? Ответить на это не так легко. До сих пор ни разу не удалось обнаружить бутылки в произведениях зарубежных композиторов. Нет на этот счёт и никаких указаний в соответствующих трудах по инструментовке. Но звучностью стекла Европа увлекалась, как известно, не один раз. Самый прослав-

ленный случай применения стекла связан с именем *стеклянной гармоники*, пользовавшейся в своё время значительным расположением и распространением среди музыкантов-любителей, по преимуществу, но этот любопытный инструмент исчез в ту же минуту, как только появились колокольчики и, в особенности, челеста. Тем не менее, стеклянная гармоника, — известная дань уважения будет ей оказана на следующей странице, — оставила яркий след в произведениях русских композиторов. Один случай известен по партитуре Глинки *Руслан и Людмила*, а другой — по *Демону* Антона Рубинштейна. В симфоническом оркестре западных авторов стеклянной гармоникой, по всей видимости, не пользовались и, за исключением нескольких подлинных знатоков своего дела, она оставалась там только на положении «любительского» инструмента.



СТЕКЛЯННАЯ ГАРМОНИКА

(по-фр. *Verre-Harmonica*, по-ит. *Armonica*, по-нем. *Glasharmonika*, по-англ. *English Musical Glasses, Harmonica*)

Теперь уже этот инструмент совершенно забыт и память о нём живёт только по нескольким образцам, принадлежащим перу величайших классиков. Сейчас он сохранил свою цену, в лучшем случае, только в качестве «музейной редкости», но было время, когда *стеклянной гармоникой* очень увлекались, много о ней говорили и даже пользовались ею в оперном оркестре. Положим, в оркестр она проникла только в России, не получив, очевидно, того «бурного» камерно-концертного распространения, каким она пользовалась на Западе и, в особенности, в Англии.

Сущность стеклянной гармоники, по словам сэра Джона Грова (Grove, 1820—1900), сводится к «способу образования музыкальных звуков стеклянных чашечек или винных стаканчиков путём прикосновения к их краю влажного пальца, и умению настроить их так, чтобы можно было получить одновременно два гармонических звука». В этом последнем случае имелось в виду, несомненно, звучание только верхнего среза чашечек или стаканчиков при двух наиболее простых и естественных движениях пальца—вперёд и назад. При поступательном скольжении пальца звук получался, очевидно, выше образуемого обратным движением, когда он звучал одной или двумя ступенями ниже.

Это сооружение было уже известно в середине XVII века, но в более усовершенствованном виде появилось лишь в 1743 году. Честь этого нового усовершенствования с полной очевидностью может быть приписана голландцу Ричарду Покричу (Pockrich, 1690—1759),—выдающемуся любителю музыки своего времени. В 1741 году он изобрёл стеклянную гармонику, с которой, после весьма удачного выступления в Дублине, уже в 1744 году изъездил всю Англию вдоль и поперёк. Успех этого «турне» был так велик, что уже в 1746 году в стенах *Little Theatre* выступил солистом на этом инструменте гостивший в то время в Англии Кристоф-Виллибальд Глюк. Он дал «концерт на двадцати шести стаканчиках, настроенных внешней водой, причём

исполнял всё, что было доступно скрипке и харпсихорду».

Трудно сказать, что именно сделало этот инструмент столь «модным», но совершенно очевидным остаётся то удивительное обстоятельство, что ещё через пятьдесят лет стеклянной гармоникой увлекались самые передовые люди века, и «музыкальные стаканчики» долгое время были предметом светских бесед наряду с картинами, личными вкусами и даже Шекспиром. Такое увлечение стеклянной гармоникой явилось, надо думать, прямым следствием распространения «стиля рококо», оказывавшего в те годы значительное влияние на все искусства и в том числе—на музыку. Именно стеклянная гармоника со своим изысканным, нежным и таинственным звуком более, чем какой-либо иной музыкальный инструмент вполне отвечала тогдашним художественным вкусам, изнеженность и утончённость которых была вне всяких сомнений. Этим её качеством и объясняется тот невероятный успех, которым сопровождалась деятельность стеклянной гармоники на протяжении не только всей второй половины XVIII столетия, но и первой трети XIX века. Когда же в 1757 году, в Лондон прибыл в качестве посла Соединённых Штатов Америки Бенджамин Франклин (Franklin, 1706—1790), он также был захвачен всеобщим увлечением и уже в 1762 году писал аббату и профессору падре Бэскарья (Bescaria, 1716—1781) в Турин, рассказывая ему об опытах Покрича. Свойственная Франклину наблюдательность и приобщённый дар изобретательства, подсказали ему путь к усовершенствованию этого инструмента. Он построил новую разновидность его, в которой стеклянные стаканчики оказались заменёнными полусферическими чашечками, насаженными на железный вал. Самые большие и низко звучащие чашечки поместились с левой стороны, и, постепенно повышаясь в порядке общепринятой последовательности, достигали самых высоких ступеней. Нижний край чашечек погружался в корытце с водой и при вращении вала,

приводимого в движение при содействии педали и передаточного ремня, равномерно увлажнялся. Прикосновение пальцев к влажным краям чашечек порождало нежный и приятный звук, который в своё время так пленял восторженных слушателей. Количество чашечек колебалось обычно от тридцати семи до сорока-сорока шести и чаще всего определялось разновидностью самой гармоники, объём которой при таких условиях охватывал три или неполных четыре октавы со всеми диатоническими и хроматическими промежуточными ступенями.

Сравнивая эти инструменты—«музыкальные стаканчики» Покрича и «стеклянную гармонику» Франклина, не так трудно заметить существенные преимущества второго изобретения. В гармонике Франклина, построенной им в 1763 году, точная настройка чашечек достигалась их размером, а не уровнем налитой воды, наполнявшей стаканчики Покрича. Кроме того, значительно облегчалась техника игры, и на гармонике Франклина исполнитель мог уже свободно пользоваться всеми пальцами, извлекая любые многозвучные сочетания. Само собою разумеется, что дальнейшее развитие инструмента отнюдь на этом не остановилось и, сохраняя в основном устройство Франклина неизменным, продолжало совершенствоваться лишь некоторые его подробности. Правда, ни одно из этих усовершенствований прочного успеха

не имело, но, тем не менее, наиболее существенным оказалось изобретение Карля Леопольда Рёллига (Röllig, 1761—1804), применённого к гармонике Франклина клавиатуру. Сам Франклин назвал свой инструмент *Armonica*, но это наименование почему-то не прижилось и стеклянная гармоника была больше известна под именем *Harmonica*.

Самой выдающейся исполнительницей на стеклянной гармонике была Мариэнн Дэвис (Davies, 1744—1792), способствовавшая своими выступлениями распространению этого инструмента по Европе. Вместе со своей сестрой—замечательной певицей Софией (1738—1836) она выступала при дворе императрицы Марии-Терезии (1717—1740—1780) в оде, сочинённой для этого случая Метастазью (Metastasio, 1698—1782), и, пользуясь европейской известностью, исполняла музыку, написанную для неё Иоханом-Адолфом Хёссом. Другой, не менее прославленной исполнительницей на стеклянной гармонике была Марианна Кирхгесснер (Kirchgessner, 1770—1809). Ослепшая в четырёхлетнем возрасте, она посетила Вену в 1791 году и так пленила своей игрой Моцарта, что он тут же написал для неё *Adagio e Rondo* для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альта и виолончели. Вот, кстати, и небольшой отрывок из этого, несомненно, мало известного произведения.

Adagio

The musical score is for a piece titled "Adagio". It is written for five instruments: Flûte, Hautbois, Alto, Violoncelle, and Harmonica. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the Flûte, Hautbois, Alto, and Violoncelle parts, all starting with a forte (f) dynamic. The Harmonica part is not present in the first system. The second system shows the Harmonica part, which starts with a forte (f) dynamic and then moves to piano (p). The Flûte, Hautbois, Alto, and Violoncelle parts continue with their respective dynamics.

Allegretto

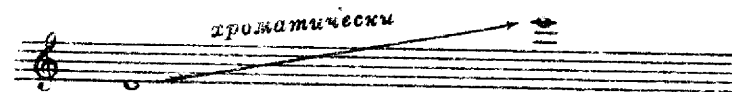
Harmonica

Flûte

Дальнейшее углубление в подробности этого вопроса привело сначала к введению клавиатуры — тогда гармоника стала называться *Klavierglasharmonica* или просто *Klavierharmonica*, а позднее — к замене стеклянных чашечек стеклянными же пластинками. Этот последний инструмент, построенный в 1799 году изобретателем и выдающимся учёным-акустиком Эрнстом-Флёрэнсом-Фридрихом Хлядни (Chladni, 1756—1827), получил название *Klavierzylinder* и, как все подобные инструменты, распространения не получил. Однако, несомненно, что все эти многочисленные опыты привели, в конечном итоге, к изобретению челесты, а несколько ранее — к появлению колокольчиков.

Именно о такой разновидности стеклянной гармоники упоминает Бэрлиоз, когда говорит, что звучность этого инструмента, отличаясь необык-

новенной нежностью и изяществом, обладает несравненной пышностью. Однако, существенным недостатком, которым грешит стеклянная гармоника такого устройства, оказывается невероятная слабость её пластинок, теряющихся даже при самых ничтожных ударах смычковых инструментов. Поэтому, все возможности применения стеклянной гармоники в оркестре, — а их могло бы быть вовсе не так мало, — неизменно сталкиваются с необходимостью считаться с её окружением. Прозрачные рисунки сопровождения в *pizzicato* или флажолетах, или на особенно нежных звуках флейты в среднем её объёме, могли бы явиться лучшими её спутниками, тем более, что объём стеклянной гармоники с клавиатурой, по мнению Бэрлиоза, вообще не превышает двух октав, заключённых в пределах *ré* первой и *mi* третьей, в действительном звучании.



Все звуки, расположенные выше этого *mi* третьей октавы, оказываются едва уловимыми, а

звуки, заключённые в объёме нижней квинты или сексты, — звучат просто скверно и в действитель-

ности получаются ещё слабее основных. Правда, их можно было бы усилить, и, по совету Бэрлиоза, достаточно было бы для этой цели увеличить толщину стеклянных брусочков, но всё дело в том, что фортепианные мастера, — это именно они подвизаются на поприще такого производства, — слишком мало осведомлены во всех этих тонкостях. Во всём остальном, стеклянной гармоникой можно пользоваться так же, как это оказалось бы возможным в отношении самого маленького фортепиано.

Трудно сейчас сказать, какой-же разновидностью стеклянной гармоники пользовались в России. Судя по тому, как использовали этот инструмент Глинка и Рубинштейн, можно допустить, что инструменты эти были разные. В сущности, вовсе не существенно знать — была ли применена стеклянная гармоника Фрэнклина или Рёллинга, — написанное Глинкой с одинаковым успехом могло быть исполнено и на той и на другой. Гораздо сложнее установить разновидность гармоники у Рубинштейна. Он воспользовался стеклянной гармоникой очень робко, поручив ей только отдельные удары, подобно тому, как это сделали бы теперь применительно к обыкновенным колокольчикам. Вполне вероятно поэтому, что во времена Рубинштейна действовала уже не столько собственно стеклянная гармоника, в которой звук извлекался трением пальца о мокрый срез стеклянных полушарий, и не её простейшая разновидность, о которой говорил Бэрлиоз, сколько её более поздняя и грубая подделка, где место стеклянных чашечек и пластинок заняли металлические колпачки или звоночки. Если внешний вид такой «гармоники» более или менее точно соответствовал внешнему виду стеклянной гармоники времён Фрэнклина или Рёллинга, то суть дела, конечно, совершенно изменилась. Достаточно сказать, что на металлической «деревянной гармонике», построенной аббатом Маццукки (Mazzucchi, ?—?), звук извлекался уже не прикосновением пальцев, а треньем смычка, натёртого канифолью, воском, скинцдаром или даже мылом. Такая гармоника была известна одно время под не очень благозвучным наименованием *штифт-гармоники*, а мысль объединить трение смычка с клавиатурой восходит ко времени самого Преториуса, когда подобный инструмент назывался *Geigen Werk* или проще — *Geigen Claviezimbel*. Но каков бы ни был звук такого инструмента, сила его, несомненно, значительно возросла и могла, поэтому, вполне соответствовать намерениям Рубинштейна, искавшего в своей гармонике не столько «сказочности» во вкусе Глинка, сколько «фантастически-условной звучности» более поздних композиторов.

Оставляя на минуту «спор» о стеклянной гармонике Глинка и Рубинштейна в стороне, можно только с уверенностью заметить, что во времена Глинка стеклянная гармоника не знала ещё

разновидности времён Рубинштейна, а в годы сочинения *Демона* подлинная стеклянная гармоника вышла уже из употребления и была, несомненно, забыта.

Что же касается наиболее совершенной стеклянной гармоники Фрэнклина, то она проникла в Россию очень давно и вполне возможно, что уже в восьмидесятых годах XVIII столетия была во всеобщем употреблении в обеих столицах. Судя по свидетельству *Карманной книги для любителей музыки*, напечатанной очень известным в то время петербургским издателем И. Д. Герстенбергом (Gerstenberg, 175?—182?), и в довольно пространной выдержке приведённом А. С. Рабиновичем (1900—1943) в книге *Русская опера до Глинка*, гармоника Фрэнклина получила клавиатурное усовершенствование в 1785 году в Петербурге, которое и было двумя годами позже улучшено Рёллингом в Германии. Но не эти подробности оказываются, в данном случае, наиболее любопытными. По совершенно непонятным причинам, стеклянная гармоника в те времена почиталась *вредным* музыкальным инструментом, о чём современник весьма красноречиво повествует в таких словах.

«Вредит сему инструменту по справедливости в том, что тон его трогательный нервы вредителен для здоровья играющего, почему и старались найти способ отнять от него сие вредительное свойство». А другой современник, настроенный явно более трезво, говорит, что «эфирный инструмент — гармоника очень редок. Одна из главных причин её редкости есть почти всеобщее мнение, будто бы игра на этом инструменте вредит здоровью, слишком возбуждает нервы, погружает в грызущую глубокую печаль, делает мрачным, меланхолическим, и служит верным средством к развитию медленного изнурения».

«...Мнение это неправильно. Однако, некоторые предосторожности действительно следует соблюдать».

«Лица, болеющие нервами, не должны до выздоровления играть на гармонике».

«Тот, кто находится в печальном настроении, либо вовсе не должен играть, либо должен выбирать пьесы, обнадёживающие душу и оживляющие сердце».

«Надлежит избегать игры в ночные часы, не взирая на то, что часто именно в это время сильнее всего к этому влечёт...»

«Впрочем во всех подобных случаях игра на гармонике может повредить не более, чем все прочие предметы, могущие ранить чувство и питать печаль — лицемерие трогательной драмы, чтение трогательной книги, пение грустной песни и тому подобные» обстоятельства...

Но так или иначе, стеклянная гармоника охватывала неравномерный объём — он являлся следствием устройства инструмента или определялся

От не-е прочь летят! Же-ни-ха по-за-быв, пусть княжна бу-дет здесь.
 От не-е прочь летят! Же-ни-ха по-за-быв, пусть княжна бу-дет здесь.

как ди-тя, как ди-тя;
 Ве-се-ла, как ди-тя, ве-се-ла, как ди-тя;

(Руслан и Людмила)

Modéré

Petite Flûte et 2 Grandes Flûtes
 Hautbois
 Clarinettes en Si b
 Bassons
 Cors en Fa
 Trompettes en Ré
 Trombones (Alto, Ténor et Basse)
 Timbales
 Harpe
 Glassharmonika
 ДЕМОН
 19 et 29 Violons
 Altos
 Violoncelles et Contrebasses

К те-бе я ста-ну при-ле-тать,

а2

fp *mp* *fp* *mp*

ТАМАРА *(mf)*

ВОТ, О ПЯТЬ ТО ОН, СЛЫШИТЕ!

СНЫ ВО ЛЮ ТЫ Е НА ВЕ ВАТЬ.

fp *fp*

(Демон)

СОДЕРЖАНИЕ

Глава третья

| | |
|--------------------------------------|-----|
| Медные духовые инструменты | 3 |
| Валторна | 12 |
| Труба | 81 |
| Малая труба | 151 |
| Альтовая труба | 155 |
| Басовая труба | 161 |
| Египетские трубы | 165 |
| Корнет-а-пистон | 170 |
| Тромбон | 184 |
| Валторновые тубы | 249 |
| Туба | 259 |
| Семейство рожков | 298 |

Глава четвёртая

| | |
|--------------------------------|-----|
| Ударные инструменты | 312 |
| Литавры | 320 |
| Колокольчики | 355 |
| Тубафон | 385 |
| Вибрафон | 390 |
| Флексатон | 403 |
| Ксилофон | 408 |
| Марimba | 427 |
| Бутылки | 431 |
| Стеклянная гармоника | 438 |