

# Тромбон

Одно из объединений 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 своем 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 считает, что тромбон впервые появился у древних евреев, хотя в более позднее время эта точка зрения не получила подтверждения. Напротив, по свидетельству Жана-Бэнжамэна де-Ляборда и Гийома-Андрэ Виллота, которые во что бы то ни стало хотели видеть в «турецкой трубе», известной в Египте под именем «сурмэ», прообраз тромбона, дает 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 «сурмидэн» - «дуть в трубу». Вероятнее всего все же допустить, что тромбон ведет 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 и Исидора, - «тубой дуктилис» пользовались «варвары».

Тем не менее, не совсем ясным остается происхождение самого слова «trombone». Вполне возможно, что оно позаимствовано от древне греческого стромбос 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 свое 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 - saccuer и bouter, где первый значит «тащить с подергиваньем», 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 «trombone» 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 «рычаниям», на которые он действительно способен. Но, так или иначе, дело и здесь не обошлось без «крайностей». Так, некто Нейман в своем напечатанном Руководстве для тромбона, вполне искренне утверждает, что тромбон был воссоздан Тиртэем, - прославленным певцом-поэтом, посланным афинянами к спартамцам 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 все еще хранится в собраниях Виндзорского замка.

Но возвращаясь к истории тромбона, можно, тем не менее, предположить, что возник он все-таки значительно позднее. По мнению большинства ученых 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 вошел составной частью оркестра, тогда только еще 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, жестко 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 твердо 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 трехветвистой главной трубки в очертании очень пологого зеркально-отраженного латинского S, один конец которой заканчивается мундштуком, а другой, делая изгиб в виде подковы, увенчан небольшим раструбом. Эта основная часть инструмента имеет еще 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 ее 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 дает ему право свободно передвигать ее вперед и назад в строго определенных границах. Другими словами, кулиса, одетая на точно прилаженные к ней «сучки» или концы главной трубки, может в соответствующих пределах свободно передвигаться, увеличивая таким образом, - постепенно 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 вперед, можно тут же заметить, что «раздвигая» кулису, - то есть передвигая ее последовательно и постепенно вниз, заставляют инструмент звучать соответственно ниже, 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 объем 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.

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 призвука оказывается не только чрезмерно трудной, но и заставляет исполнителя удерживать кулису в буквальном смысле слова «на волоске». Все сказанное, разумеется, ничуть не относится ко всем прочим ступеням гармонического звукоряда, но все низкие ступени, расположенные в пределах указанной позиции, оказываются наименее удобными и легкими. 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 призвука в пятой, невозможен без дополнительного устройства, известного под именем кварт-вентили и сохранный 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 вентиляей» 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 приноравливается к требованиям современной музыки и очень охотно пускается на преодоление всевозможных трудностей, если только они не противоречат 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 введен 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 тубы или геликона, в известной мере нарушая положение что звучность инструмента и ее окраска зависят не только от правильных соотношений величин, но и от внешних очертаний трубы. В симфонический оркестр вентильный тромбон был введен во Франции и Италии рядом композиторов. Среди них особенно заметны имена Жуля Массе, 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 легато. 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.

В классической музыке времен первой половины XVII столетия, когда симфонический оркестр только еще создавался, тромбон действовал уже достаточно широко. Уже в 1607 году тромбонами воспользовался Кляудио Монтевердэ в своей опере Орфэо. Но в те весьма отдаленные 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 измененном 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 объеме современной трубы в Си-бемоль 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 всего XIX века семейство тромбонов установилось уже в количестве трех представителей - альтового, тенорового и басового. Альтовый тромбон строился в Ми-бемоль 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 помеха не имеет никакого значения, особенно, если принять во внимание относительно скромный объем альтового тромбона времен 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 забвенье альтового тромбона. В крайнем случае, если возникнет необходимость именно в таком голосе, то его с успехом заменит бас-труба, которую многие ученые склонны считать высоким тромбоном в очертании трубы. Словом, за последнее время никаких затруднений такого порядка, насколько известно, не возникало.

Впрочем, оставляя в стороне эту достаточно существенную тонкость, все же нужно напомнить, что альтовый тромбон считался настроенным в Ми-бемоль и имел основной звукоряд, охватывавший в первой позиции объем от второго до восьмого гармонического призвука.

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 времен классической оперной музыки известен один любопытный случай, принадлежащий перу Глюка. Он встречается в третьем действии французской редакции Альцесты, где, как известно, автор счел необходимым поддержать альт-тромбоном пение Харона.

Основным представителем семейства долгое время считался теноровый тромбон в Си-бемоль. 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 сам 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 еще не знали о заложенных в нем 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 Си-бемоль 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 pedalного звука, иной раз применялся и не без успеха композиторами-романтиками. Ноты для контрабасового тромбона пишутся в басовом ключе и только на действительной высоте, хотя для удобства ничто не мешало принять более легкий и простой способ нотной записи, установленный в отношении контрафагота или контрабаса. С тем, чтобы больше не возвращаться к контрабасовому тромбону, вот, для примера, один образец, заимствованный из Золота Раина-пролога к тетралогии Кольцо Нибелунга.

Начиная с Аиды, Верди ввел 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 надежного баса для «трио тромбонов». Его объем вполне совпадает с контрабасовым тромбоном Вагнера, но играть на нем значительно легче и удобнее. Звукоряд чимбассо, применяемый в оркестре, простирается в действительном звучании от контра-соль или ми до фа первой октавы.

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

Таковы данные самих итальянцев - Витторио Риччи и Этторэ Паницца, присвоившего даже этому виду контрабасового тромбона название *Trombone basso Verdi* - «басовый тромбон Верди» с объемом, простирающимся до контра-ми.

Однако почти все новейшие сведения решительно опровергают такую точку зрения и, например, Курт Закс в своей *The History of Musical Instruments*, изданной в 1940 году, говорит, что бас-туба, называемая басом фа или ми-бемоль при использовании ее в духовых оркестрах, - есть итальянский *cimbasso* или *tuba* и французский *contrebasse a pistons*. Его объем простирается от си контр-октавы до фа первой или тоном ниже, если его строй ми-бемоль. Надо полагать, что эти данные вполне соответствуют действительности, коль скоро чимбассо Верди нигде не опускается ниже си-ля 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 «строения тромбона» сохранилось только как

«техническое» и «инструментально-производственное» понятие, решительно не оказывавшее влияния на изложение партии тромбона в нотах. Другими словами, вне зависимости от «строения тромбона» или, что в данном случае, совершенно тождественно, - от его объема, 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 трех 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, дошел 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.

В настоящее время в оркестре принята промежуточная разновидность - тенор-басовый тромбон в Си-бемоль. Он, как уже сказано, принадлежит к «широко-мензурным» инструментам и для удобства снабжен добавочной трубкой, известной под именем крона фа или кварт-вентиля. Первоначально это устройство было применено для заполнения промежутка, образующегося между первым и вторым звуком натурального звукоряда, о котором еще Геварт сказал, что «этот последний низкий звук не рассматривается принадлежащим к правильному объему инструмента», так как «он не связан хроматически со звуком вторым-низкой границей практического объема 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 объем этого последнего, когда вводит в действие кварт-вентиль. В нотах тенор-басовые тромбоны пишутся поэтому двойко. Ключ Фа до сих пор удерживается за третьим тромбоном, исполняющим обязанности бас-тромбона, а ключ До на четвертой 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 легкостью, 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 сведенными на одном и том же нотоносце в ключе До на четвертой 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 До на третьей линейке. Среди русских композиторов, еще со времен Римского-Корсакова и Глазунова установилось высказанное ими ошибочное мнение, что в оркестровой партитуре не должно быть иных ключей кроме ключа Соль с нотой до на первой добавочной внизу, ключа Фа с той же нотой на первой добавочной сверху, и ключа До с нотой до на средней линейке нотоносца. Спору нет, с «графической» точки зрения, подобные рассуждения весьма убедительны, но в приложении к оркестру в части, касающейся тромбонов, они не выдерживают критики. Прежде всего, в современном оркестре давно уже нет альтовых тромбонов, объем которых вполне укладывался в границы альтового ключа. Теноровый тромбон со своим огромным звукоядром, еле-еле уместяющимся в объеме двух ключей, при применении тенорового ключа оказывается изложенным, подобно трубам, как будто в кроне Си-бемоль. При постоянном сочетании труб и тромбонов в одном мелодическом узоре, разделенном октавой, подобное начертание оказывается чрезвычайно удобным при быстром чтении партитуры с листа. Напротив, при использовании альтового ключа для тенор-басового тромбона, композитор неизменно оказывается вовлеченным не только в круг полного несоответствия природных свойств инструмента с их нотным выражением в альтовом ключе, но и невольно нарушает «теноровый объем» инструмента, предназначенный ему его положением в современном! оркестре.

Альтовый ключ уводит композитора в сторону от лучших ступеней тромбонного звукоядра и ставит его в менее выгодные условия, чем теноровый ключ, который заставляет автора удерживать партию тромбона обычно в его лучших объемах. В этом случае вступает в свои права «слуховое ощущение» ключа, которым отнюдь не следует пренебрегать. При всех возможных решениях 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 легким 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 дает 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.



Применительно 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 займет место тромбониста в оркестре и попытается воспроизвести, написанную им партию.

Но чтобы покончить с вопросом о ключах, остается только сказать несколько слов о ключе Соль. Некоторые ученые, как например Видор, чрезвычайно легкомысленно указывают объем инструмента, определяя его верхнюю границу «высоким ре в ключе Соль». 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 Соль 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 частности, 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 Соль допустим, будет сказано ниже.

Итак, полный объем современного тенор-басового тромбона образуется чрезвычайно просто. Он составляется из семи натуральных звукорядов, последовательно перемещаемых вниз движением кулисы. Другими словами, кулиса при каждом своем перемещении попросту удлиняет первоначальную длину трубки, увеличивая, таким образом, ее первоначальную величину искусственным путем. Каждое такое перемещение носит название позиции, а исходное положение кулисы, когда инструмент издает основной звукоряд, оказывается его первой позицией. Шесть последующих перемещений кулисы, образуют, следовательно, шесть новых позиций, получающих счет от второй до седьмой включительно. Наиболее трудными позициями, требующими наибольшего отдаления кулисы, будут две - шестая и седьмая. Как в нижней части звукоряда, так, особенно, и в верхней они причиняют исполнителю много досадных хлопот, требуя крайне неудобного положения руки. Кроме того, значительной помехой в применении этих нижних позиций является также непривычность слуха к восприятию всех высоких ступеней, расположенных в верхней части их звукорядов.

Что же касается «низов», то самая нижняя ступень фа 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, снабженному всегда кварт-вентилем. Еще хуже обстоит дело с седьмой позицией. Ее положение в руках тромбониста, не располагающего кварт-вентилем, оказывается еще менее устойчивым и, если крайнюю ступень mi должно считать теперь вообще отсутствующей, то и звук si, расположенный квинтою выше,

придется признать самой неустойчивой и дурной нотой современного тромбона. Тем не менее, это не значит, что ею 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 звукоряде тенор-басового тромбона нет ни одной сомнительной ступени.

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 легким 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 легких пород дерева. Эта сурдина была довольно громоздка, неудобна в обращении и действовала она довольно слабо. Ее участие не очень резко изменяло окраску звука, но зато сильно ущемляло объем действия. Так, в самом низу звукоряда она начинала влиять только с соль большой октавы, тогда как вверху ее влияние вообще оказывалось ничтожным. Как и надо было думать, от деревянной сурдины скоро отказались и заменили ее более легкой и удобной из *parièr mache*. Однако, такая сурдина оказалась слишком слабой и звук тромбона только немного заглушался, почти не меняя своей окраски. В *riano* эта сурдина действовала очень хорошо, придавая тромбону ту сдержанность, к которой мог только стремиться композитор, желая использовать тромбоны и тубу 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 Леденца.

Наконец, в самое последнее время, - уже в начале XX века, - сурдину для тромбона стали делать цельнометаллической и в качестве материала применили алюминий, - очень легкий 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, блеклость 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 ее применения.

Но если автор твердо убежден в правоте своего художественного замысла и безусловно верит в красоту звучания тромбонов с сурдиной, то он решительно настаивает на ее применении и добивается ее 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 удастся преодолеть эту неприятность, то звучность тромбона значительно выигрывает в своей окраске. Ее 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 ее применения в Саломее 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 еще большей нежности в звучании, а иной раз - и подобия сурдины *wou-wou*.

Что же касается времени, в течение которого тромбонист может вложить сурдину или изъять ее, 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. Все 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 ее применения.

Чтобы в дальнейшем не возвращаться к сурдине, своевременно заметить, что новейшие образцы ее не заняли в симфоническом оркестре сколько-нибудь прочного положения. Что же касается обыкновенной «алюминиевой» сурдины, то применительно к тромбону, ее очень удачно использовал Василенко в одном из своих балетов.

В оркестре деятельность тромбона протекает, однако, несколько иначе. О применении трех тромбонов великими полифонистами было уже в свое 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, - ее отличительной чертой. Как известно, классическая симфония не приняла их не потому, что боялась явной «перегрузки звучности», но приберегая их только для особых случаев, она все еще 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», тромбоны приберегались для музыки трагической и для чрезвычайных музыкально-художественных положений, то с развитием «большой оперы» времен Спонтини и Майербэра, тромбоны стали служить менее узким целям и стали использоваться для усиления блеска хоров, ансамблей и оркестра вообще. В руках итальянцев, руководимых «школой Россини», тромбоны превратились в инструмент, использовавшийся без всякой меры и часто с признаками дурного вкуса. В этот период

деятельности тромбона в оркестре, все объединение их потеряло не только свое 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 заменен в силу многих причин тремя однородными тенор-басовыми тромбонами, из которых третий отличается только присутствием «кварт-вентиля». Начало этого отхода от «старых традиций» и установление «нового порядка» определяется обычно 1830 годом, когда теноровый тромбон получил преобладающее значение в оркестре. Правда, композиторы еще очень долго придерживались «классических образцов», но это обстоятельство отнюдь не меняло соотношения в трио тромбонов, коль 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 вентильными инструментами, заменившими, с одной стороны, старинный цинк-cornetto, а с другой - высокий «альтовый» тромбон. Время, однако, показало, что сожаления Геварта были неосновательны и он, в качестве явно выраженного «консерватора» и приверженца старины, проглядел, - и, кстати сказать, не один раз, - преимущества усовершенствований, осуществившихся 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 «благодетельные», то, напротив, «роковые», во по звучанию всегда грозные, неумолимые и угрожающие. Даже в тех случаях, когда тромбоны 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, тромбоны склонны подчеркнуть вызываемое ими ощущение с большей остротой и силой.

Если речь идет о передаче тромбонами какого-нибудь сурового напева, то его звучание склонно превратиться в душу раздирающие стенанья. Если же они возвещают нечто возвышенное и благородное, то легко приближаются к гимну, способному своим блеском и великолепием затмить все 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 остается неуловимым. Наконец, если они участвуют в какой-нибудь музыкальной картине, связанной с представлением о каком-либо «драматическом конфликте», то тромбоны 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, возбужденная и страстная в самом возвышенном, благородном значении этого понятия.

Классические авторы «драматической музыки» от Монтеверде до Глинки и Чайковского включительно, воспринимали звучность тромбонов в том смысле «трагичности», какую ее 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, произведение искусства призвано пробуждать в слушателе чувства страха и жалости. Именно такой точке зрения тромбоны отвечали вполне. В пояснение сказанному - два примера. Один, заимствованный из Альцесты Глюка, дает 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 тромбоны, отождествленные с ужасающим обликом Эвменид, преследующих по пятам несчастного Ореста, дабы вызвать в слушателе все ужасы, связанные с отцеубийством.