

## Туба

Последний представитель «меди» в симфоническом оркестре - туба, известная под именем «контрабасового саксхорна», «баса» или «геликона» в духовом оркестре. В оркестре его «настоящий бас» долгое время не мог определиться и композиторы пользовались различными инструментами, прежде чем остановились на тубе - инструменте сравнительно недавнего происхождения. Современная туба является наследницей старинного офиклеида - преемника ещё более древнего серпэнта.

Наиболее старинным представителем баса медных, о котором ещё мог не знать Преториус, но о ком уже писал Пэр Мэрсэнн, был серпэнт (по-фр. Serpent, по-ит. Serpentone, по-нем. Serpent, по-анг. Serpent). Он вёл свою родословную от семейства корнетов или цинков, и был различных очертаний - прямым, кривым или изогнутым для того, чтобы дать возможность исполнителю лучше захватить шесть дырочек, размещённых на боковой поверхности инструмента. Он делался из двух выдолбленных деревянных долек, склеенных вместе и обтянутых для прочности кожей. Играли на серпэнте при помощи медного мундштука, имевшего много общего с мундштуком трубы, но значительно больших размеров. Самым низким звуком серпэнта было контра-ля, - малой терцией ниже до виолончели, но, тем не менее, серпэнт чаще всего строился на Си-бемоль и располагал объёмом в три полных октавы. Вплоть до изобретения в XVIII столетии контрафагота, этот представитель духовых инструментов обладал наиболее низко расположенным звуковым рядом.

По всей вероятности серпэнт был впервые изобретён во Франции. Очевидно, в связи с этим аббат Жан Лёбёф рассказывает, что каноник Эдмонд Гийом изобрёл такую «машину», которая могла бы оказать значительную услугу при сопровождении грегорианских песнопений, найдя «секрет» изогнуть корнет так, чтобы придать ему очертания змеевика или серпэнта. Это вполне «легендарное» сообщение относится к 1590 году, хотя по некоторым архивным данным, относящимся к 1453 году, явствует, что серпэнт был уже принят в церквях того времени. Однако, более вероятным допустить большую известность серпэнта в Италии, где он уже с середины XVI столетия принимал деятельное участие в сопровождении различных музыкальных сочинений, имевших распространение около того времени. Если верно, что в XVIII столетии серпэнтом пользовались для сопровождения песнопений католической церкви, то столь же справедливо, что им же долгое время поддерживали тромбоны в оркестрах духовой музыки. По крайней мере во Франции эта важная обязанность снискала ему не только расположение, но даже покровительство Директории. Любопытно, что при открытии Парижской Консерватории в соответствии с указом 16-го термидора III года Революции, в штатах этого учреждения было предусмотрено два профессорских места для серпэнта, что является, кажется, единственным случаем такого заботливого отношения к инструменту, которому вскоре пришлось уступить свои обязанности офиклеиду. Однако, нелюбовь Лёклерка к музыке «старых времён», доложившего Совету Пятисот о необходимости

придать особое значение духовым инструментам, как основным участникам военных шествий и общественных игр, происходивших под открытым небом, а также отвечавших природным свойствам истинных республиканцев, привела к тому, что изданные постановления в известной мере определили и характер сочинявшейся тогда музыки. Наиболее известные композиторы того времени, как Госсэк, Катэль и Жан-Франсуа Лёсюёр широко пользовались серпэнтом и применяли его во многих сочинениях, предназначенных к исполнению на площадях или в больших помещениях. Несколько позднее, в 1799 году, Анри-Монтан Бэртон блестяще воспользовался серпэнтом в «Религиозном марше» своей оперы Монтано и Стефания. Рассчитывая иметь в своём распоряжении два или три инструмента, он поручил им выдержанные гармонии большой силы и выразительности. В последний раз серпэнт прозвучал в 1842 году у Вагнера в опере Риэнци и у Верди в Сицилийской вечерне в 1855, когда судьба серпэнта была уже решена чуть ли не пятьдесят девять лет тому назад.

При всех своих весьма относительных достоинствах серпэнт 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. Серпэнт, в качестве баса медных инструментов, оказался негодным, и уже в самом начале XIX столетия при «консуле» Наполеоне Бонапарте был преобразован в офиклеид. Даже «императорское» покровительство, которое оказывалось Жану-Батисту Матье - последнему профессору игры на серпэнте, не удержало его от изменений, производившихся в его устройстве.

В качестве «изобретателей» офиклеида или точнее, - «преобразователей» серпэнта 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 Рэджибо. По преданию, Рэджибо усовершенствовал в 1780 или 1789 году старый серпэнт 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 Фришо и англичанин Джон-Джэноб Эстор, 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, 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 серпэнтом. Греческое слово "офис" значит «змея», а "клеис" и "эйдос" - «дверной крючок» и «клапан», то можно допустить, что офиклеид (по-фр. Ophicleide, Basse d'Harmonie, по-ит. Officleide, по-нем. Ophikleid(e), по-анг. Ophicleide) явился серпэнтом с клапанами в противоположность старому серпэнту 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 серпэнту, 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 серпэнт спокойно уступил ему своё место.

Если следовать отзыву Гектора Берлиоза, данному им серпэнту, то можно вполне согласиться с заслуженным отказом от участия серпэнта в оркестре. Берлиоз по этому поводу говорит, что «звучность серпэнга, поистине варварская, гораздо лучше подходила бы к кровожадным верованиям друидов, чем к церковным обрядам католической религии, где он постоянно участвует в качестве красноречивого свидетельства чудовищной бестолковости и грубости чувствований и вкусов, которыми руководствуются в этих храмах при применении музыкального искусства для богослужебных целей. Надо только исключить случай, когда пользуются серпэнтом 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 сопутствием поэтическую заунывность этих стихов, где столь ярко просвечивают все ужасы смерти - неумолимого отмщения завистливого божества...». Серпэнт, по мнению Берлиоза, 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 серпэнта 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 Берлиоз 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 тромбонов» 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, прозванного «Паганини офиклеида» и с успехом выступавшего в концертах Филиппа Мюзара. Не менее известным виртуозом на офиклеиде был и Виктор Корнэтт, 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 контрабасового, наибольшим расположением композиторов пользовался 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 До 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.

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 полутоном ниже только что указанного.

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 ре-бемоль и си-бемоль. В сочетании с двумя предыдущими, басовый офиклеид даёт полную хроматическую октаву в двенадцать ступеней.

Отбрасывая все неизбежные при перемещении удвоения, довольно трудные для извлечения вверху, 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 - До, Си-бемоль и Ля-бемоль, но наибольшим распространением пользовался офиклеид в До. Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, достаточно только заметить, что басовый офиклеид в До звучал так, как и записывался в нотах. Басовый офиклеид в Си-бемоль подобно всем инструментам в этом крене, звучал большой секундой ниже написанного, а басовый офиклеид в Ля-бемоль наиболее редкий из всех, - большой терцией ниже. Ноты для офиклеида, как правило, пишутся в ключе Fa и звучат в полном соответствии с только что сказанным.

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 бюгельхорну 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 четвёртого действия Гугенотов, офиклеид вместе с фаготом служит единственной опорой для «огнедышащей меди» - сочетания трёх тромбонов и четырёх валторн.

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 сливалась 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 бюгельхорнов, 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 звукоряда 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 её построило известное в своё время музыкально-инструментальное заведение Иохана-Готфрида Морица. 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 вентиляей, - современная оркестровая туба имеет их четыре, пять и даже шесть,-дало возможность с удивительной лёгкостью и точностью извлекать весь огромный звукоряд 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 вентиляей поменялись - пятый стал «транспонирующим» вентиляем, 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 звукоряда, 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 звукоряда. Казалось, что инструмент, способный опускаться чуть ли не до контра-сто, 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 проистекают 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 удаётся 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 с 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 мензуру 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 удержать столь тяжёлый инструмент во время игры на левом плече. Обычно в Германии туба различается по своему основному звукоряду и соответственно с этим называется - басовой тубой в Фа или реже в Ми-бемоль, и контрабасовой тубой в Си-

бемоль. В духовых оркестрах в прежнее время эти инструменты назывались бомбардонами, а теперь просто басами в Фа и Си-бемоль или ещё проще, особенно в России, - «первыми» и «вторыми басами». Американцы свою оркестровую тубу представляют себе «четырёхликой», и, если верить свидетельству Артура-Оляфа Андерсэна, называют эуфониумом в Си-бемоль, бас-тубой в Фа, басом в Ми-бемоль с четырьмя вентилями и суб-басом в Си-бемоль или ВВ-бемоль-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.

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 ВВ-бемоль-bass тубой. Русские музыканты свою тубу именуют просто «тубой» без всяких дополнительных прозваний. Именно эта туба, настроенная в До, располагает четырьмя вентилями и никогда не обладает пятым дополнительным или «исправляющим» неточности, обычные при одновременном действии трёх или четырёх вентиляей. Все эти неточности отечественные тубисты предпочитают исправлять губами, а не добавочным вентиляем. Основной звукоряд этого инструмента строится от ноты до 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 вентиляей, и в другом - более выгодное в звуковом отношении обособленное перемещение. Соответственно с этим меняется вся последующая серия перемещений, но не изменяется дальнейшая настройка вентиляей. Так, четвёртый вентиль настраивается на чистую кварту и пятый, как «исправляющий» погрешность суммы, - на полутон. В этом случае его настройка вполне совпадает со вторым вентиляем, 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 вентиляей одновременно.

Переводя всё сказанное на нотные знаки, вот обе таблицы всех перемещений для русской тубы с четырьмя или пятью вентилями, и, принятой за границу, - «западной тубы».

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 подвинутые 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 поугубить ни чрезмерная высота партии тубы в Картинках с выставки, ни столь же большая глубина, нередко достигающая таких ступеней, как ре, до-диез и до-бикар контр-октавы, не говоря уже о ещё более низких ступенях.

Эрнст Рэйе 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 губы в Саломее изобилует такими оборотами, какими можно было бы наполнить партии тромбонов или фаготов, 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. Однако, последняя ступень - суб-контра-si, 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 четвёртого 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 Листиане.

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 подразделения 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 изобрёл 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 помянуто, 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 путанными наименованиями тубы, тем более, что русские тубисты, пользуясь при всех условиях одним и тем же инструментом, всегда справлялись со всеми, предложенными их вниманию, трудностями.

Итак, подвергая теперь самому тщательному изучению весь огромный звукоряд 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, укладываемая 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 звукоряда 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, - ля, ля-бемоль и соль 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 проистекает 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 саксхорнам, 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 «ухающие» 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 Нюрнбэргских 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.

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 невероятных размерах. Бывают случаи, когда исполнитель не может воспроизвести предложенное его 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 звукояряда, как снизу, так и сверху, вызывают, примерно, одинаковый расход дыхания, причём верхние звуки требуют его, пожалуй, даже больше, чем низкие. Это явление возникает вследствие напряжённости в звучании, свойственной верхнему отрезку звукояряда, 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 звукояряда. 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, *agreggio*, 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.

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 отказываться вообще. Сурдина для тубы выгачивается обычно из лёгких пород дерева или делается из *papier-mache*, 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 твердо 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-наслаивающегося узора многообразных и ритмически неравномерных фигурации струнных. На этом чрезвычайно поэтичном «звуковом фоне», как будто издалека 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.

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.

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. Чаще 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.

Как известно, большим мастером «оркестровых *tutti*» был Вагнер. В его оркестре часто преобладающее значение получала «тяжёлая медь», но коль скоро 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.