

Бубен

Этот замечательный инструмент, известный под именем бубна, существует уже значительно больше двух тысяч лет. Его хорошо знали народы Дальнего и Ближнего Востока, Юга Европы и, вероятно, Америки. Они были широко знакомы с его удивительными достоинствами, применяли его в сопровождении пляскам и пользовались им в шествиях. В новейшее время он известен повсеместно и одинаково уважаем как народами Юга, так и Севера.

Устройство современного оркестрового бубна - общеизвестно. Он представляет собою довольно высокий, - правда, не шире ладони, - деревянный, - иногда даже металлический обруч, с одной стороны обтянутый кожей. При помощи нескольких металлических стерженьков и гаек, иногда, впрочем, отсутствующих, кожа, по желанию, может быть несколько подтянута или ослаблена. Внутри обруча, на звездообразно натянутой бечевке, нанизаны маленькие бубенчики и побрякушки. По стенке обруча сделаны круглые или овальные вырезы, в которых также укреплены бубенчики, только несколько больших размеров. Они чуть сплюснуты и своим видом очень напоминают маленькие тарелочки, обращенные друг к другу своими краями. От малейшего прикосновения к инструменту все эти украшения вздрагивают и производят красивое позвякивание, обычно звучащее так увлекательно и задорно.

Однако, это описание относится исключительно к бубну, получившему с давних пор преимущественное распространение на Руси. Здесь его называют еще бубнами, но почему утвердилось за ним именно такое определение - установить теперь едва ли возможно. Во всех остальных частях света современный бубен устроен точно так же, но внутри он не имеет звездообразно натянутой бечевки, с нанизанными на ней бубенчиками и звоночками-побрякушками. Правда, разновидностей такого бубна и его местных названий существует неисчислимое множество, но наибольшего внимания заслуживают бубны, о которых упоминает Жоэфф Баггэрс в своей работе, посвященной ударным инструментам. Говоря о китайском бубне, именуемом, вероятно, ба-цзяо-гу или ба-фан-гу и, в качестве своей разновидности, имеющем в середине три поперечных стерженька с бубенчиками на них, и о турецком бубне с рукояткой, известном предположительно у персов, арабов и албанцев под именем deff а у марокканцев под именем tabaka или taraqa, он называет первую разновидность бубна-Tambour de Basque chinois а grelots - «китайским бубном с бубенчиками», а вторую - Tambour de Basque turc а manche - «турецким бубном с рукояткой». Все это во французском языке звучит немного забавно, но во всяком случае вполне точно.

Итак, если бубенчики внутри бубна существовали уже у китайцев, то звездообразные бечевки с погремушками на них являются исключительно русской особенностью бубна и, конечно, никакого права на различие в наименованиях не дают. Поэтому, введение такого положения К. М. Купинским, автором Школы для ударных инструментов, - а он говорит о

«бубне» и о «тамбурине», как его разновидности, - основано исключительно на заблуждении, с давних пор утвердившемся в русских оркестрах, участники которых, к большому сожалению, никогда не блистали надлежащей осведомленностью в данном направлении. Как известно, тамбурином называется только провансальский барабан - Tambourin, а словом «тамбурин» немцы и англичане называют обыкновенный бубен. Никто не виноват, что в их языках бубен называется именно так, а не иначе, но все это не является еще достаточным основанием создавать никому не нужную путаницу и так уже однажды порожденную немцами. У них долгое время словом Tamburin назывался и бубен и тамбурин в собственном значении этого понятия, и только в самое последнее время утвердилось новое наименование в отношении бубна - Schllentrommel, Handtrommel и даже Baskische Trommel.

Что же касается различия между русским и зарубежным бубном, то это различие ни с какой стороны не влияет на деятельность бубна и оркестре. Обе разновидности звучат совершенно одинаково и все дело заключается лишь в качестве побрякушек, кожи и ее поперечника. Чем меньше поперечник - тем меньше побрякушек, чем он больше - тем, очевидно, больше и звенящих украшений. То же рассуждение в равной мере относится и к коже. В Китае пользуются змеиной кожей, арабы отдают предпочтение козлиной, а европейцы - ослиной. Впрочем, эта последняя уступила теперь место только телячьей коже, которая, получив всеобщее распространение и будучи признанной лучшей, теперь принята повсеместно. Но помимо качества кожи имеет не менее существенное значение и ее поперечник. Американцы делают бубны трех размеров с поперечником в семь, восемь и десять дюймов. Французы строят свои бубны в несколько увеличенных размерах с поперечником около восьми, десяти и двенадцати дюймов, а русские кустари делали их пяти видов - от двенадцати с четвертью дюймов до пятнадцати с половиной. Следовательно, русские бубны на пять с половиной дюймов больше самого большого американского бубна и, примерно, на три с половиной дюйма крупнее самого большого французского. Вполне справедливо теперь предположить, что бубенчики, помещенные на шестиконечной звезде внутри бубна, возникли по необходимости, а вовсе не случайно. Их, несомненно, приспособили «в придачу» к размещенным в прорезах обруча основным бубенчикам-тарелочкам, которых бывает, как известно, от пяти пар у русских бубнов и до девяти - у американских. Таким образом, сила звука вполне уравнивается, а на случай «особой зычности» американцы предусмотрели бубен с двойным рядом прорезей и с семнадцатью парами тарелочек. Эта «разновидность», надо думать, вполне соответствует русскому «царь-бубну о пятнадцати с половиной дюймов в поперечнике».

Итак, нет больше необходимости задерживаться долее на этом вопросе. Каких размеров бубен, сколько на нем побрякушек, есть ли внутри шестиконечная звезда и каким именно бубном пользоваться, - все это, в конце концов, дело привычки или случая. Если исполнитель достаточно тонкий и опытный музыкант, то он, несомненно, справится с любой задачей на бубне любых размеров. Если же он малоопытный или посредственный музыкант, - тогда разновидность бубна делу не поможет. Но так или иначе, на современном бубне любого вида можно сыграть теперь все, что от него требуется настоящим уровнем знаний. Дело только за малым - исполнитель правильно должен разгадать намерения автора своевременно исправить их, если они туманны, и наилучшим образом воспроизвести то, что от него требуется. В этом и состоит его искусство.

Европейские и американские ученые считают, что современный бубен, как наиболее любимый итальянцами, особенно широко распространен на Востоке, в Испании, Южной Италии и в Провансе, где он неизменно сопутствует танцующим во всех народных

празднествах и увеселениях. Все это совершенно верно. Нужно только еще вспомнить цыган, в плясках которых бубен занимает отнюдь не последнее место, и указать на северян, где бубен утвердился не столько в народе, сколько в художественной музыке. Что же касается величественной истории Древней Руси, то с полной несомненностью должно признать, что бубны, наравне с трубами, были не только военными инструментами, но и определяли многочисленность и мощь княжой рати. Другое дело, что «духовный мракобесы» не допускали бубнов в народную массу и, почитая его «бесовским наваждением», мирились с бубном только в руках скоморохов.

Ноты для бубна пишутся теперь на одной линейке без всяких ключей. В прежнее время пользовались для него пятилинейным станом со скрипичным ключом и нотой до или ми второй октавы, тогда как Малер, в Третьей симфонии, совершенно непонятно зачем, для той же цели избирает ноту ре Бизэ, в Кармэн, вероятно из «особых побуждений» пишет для бубна ключ Fa, что, разумеется, никак не согласуется с относительно высокой звучностью инструмента и в корне ему противоречит. Еще более нелепым выглядит одинокий ключ на «нитке», что, кстати сказать, встречается иной раз в западно-европейских изданиях, и носит оттенок какой-то «системы». В настоящее время следует уже отказаться от всего, что так или иначе уклоняется от «крючка» или «нитки». Поскольку для бубна все равно приходится пользоваться только ритмическим выражением требуемого, то такой способ нотной записи со всеми существующими теперь ухищрениями вполне удовлетворяет самому прихотливому вкусу автора.

Как правило, исполнитель держит бубен левой рукой. Большим пальцем, продетым в имеющееся для этой цели отверстие, он удерживает его в наклонном положении так, чтобы все бубенчики и побрякушки легли по окружности обруча и не звенели. Впрочем, удержать бубен в правильном положении можно еще иначе. Нет необходимости продевать палец сквозь боковое отверстие обруча. Получается лучше, когда бубен берут в обхват большим пальцем и, благодаря такому несколько «необычному» положению, достигают большей устойчивости его во время игры. Обычно принято играть правой рукой, а бубен, покоящийся в левой руке, держать неподвижно. С исполнительской точки зрения, однако, целесообразнее поступать как раз наоборот, - правую руку по возможности держать неподвижно, а действовать бубном. Это труднее, но в художественном отношении значительно тоньше и изящнее. Еще не так давно было известно только три способа игры на бубне. Сейчас их значительно больше, и в некоторых случаях, в зависимости от уклада самой музыки, исполнитель сам избирает тот или иной прием, чередуя их по собственному усмотрению. Основные приемы, в существовании которых сохранилось еще немало разногласий, теперь, - дабы не вызывать никаких сомнений, - чаще всего определяются способом их написания. Поэтому, для большей ясности, все современные приемы исполнения на бубне можно разбить уже на два вида. К первому, - следует отнести все бесспорные приемы, не требующие никаких дополнительных определений и вполне понятные из существа данной нотной записи. Ко второму, напротив, - отойдут все те, где правильное исполнение нуждается в дополнительных обозначениях или требует особой условной нотной записи. Это последнее обстоятельство чаще всего относится к тем случаям, когда они противоречат обще принятому и обычному.

К основным приемам, прежде всего, относится отдельный, не очень острый удар по коже косточками или вернее, - первыми суставами пальцев киста правой руки. Являясь наиболее простым и распространенным способом исполнения, он дает обособленные, не слишком резкие удары, обычно применяемые в простых ритмических рисунках и в

относительно умеренном движении. Ноты в этом случае пишутся отдельными длительностями,

иногда разделенными паузами, иногда нет. Чаще всего такой рисунок не сопровождается ни знаками ударений, ни, тем более, *sforzato*.

В *forte* этот удар, лишенный продолжительного звучания бубенчиков, дает резкий, скорее неприятный звук, хотя иногда несколько преувеличенные достоинства его - отнюдь не бесполезны в оркестре. Берлиоз, по этому поводу не совсем справедливо замечает, что такой удар не имеет большой цены и, если им вообще пользоваться, то только в большом количестве инструментов. По мнению Берлиоза, бубен, таким образом ударяемый, будто бы не выделяется из общего звучания, если он не оставлен почти не прикрытым другими инструментами. В действительности, однако, оказывается нечто вполне обратное. Бубен, резко ударяемый косточками кисти правой руки, или лучше, - раскрытой ладонью как в *forte*, так, в особенности, и в *fortissimo*, не только не заглушается оркестром, но, напротив, скорее производит досадное впечатление своею обнаженностью. Чем больше такие удары бубна оказываются затушеванными, - тем лучше. Ноты, так же как и в первом случае, и здесь пишутся только отдельными длительностями, иногда для большей внешней выразительности разделенными паузами. Чаще всего такой рисунок сопровождается знаками ударений или *sforzato*. Но подлинно неприятное впечатление бубен производит именно своею «обнаженностью», когда его резкие удары оказываются, так сказать, «на поверхности» звучащего оркестра.

По счастью, большинство хороших композиторов, - посредственные музыканты этого не понимают, - пользуются таким приемом в каком-нибудь сочетании с другими способами исполнения, - с шелестящим позвякиванием, с трелью большим пальцем, с встряхиванием или, наконец, с подталкиванием. При таких условиях резкость отдельных ударов в значительной мере скрадывается последующим звучаньем бубна. Но нечего скрывать, - именно такой удар бывает очень к месту в жгучих, стремительных плясках, когда на долю этих «обнаженно-резких» ударов выпадает честь «поддать жару» всему произведению в целом.

Второй способ исполнения в своей основе совершенно исключает удары по коже и сводится по существу к не очень продолжительному встряхиванию бубна. Это «встряхивание» достигается несколькими путями. В одном случае, исполнитель, судорожно постукивая себя в локоть или запястье левой руки, заставляет звенеть одни лишь побрякушки. При таких обстоятельствах автор должен указать свое намеренье словами *en pous-sant* - «подталкивая» или «толкая», подтверждая тем самым свое нарочитое желание иметь не отдельные удары, а именно подталкивания, в известной мере отличающиеся от следующей разновидности второго способа исполнения.

В другом случае эти «подталкивания» могут быть осуществлены в равной мере и очень легкими толчками в обруч или в угол, образуемый кожей и обручем, либо нижней частью ладони, либо большим пальцем правой руки. Прием этот, в сущности, возможен в любом движении, хотя в нотах он обозначается короткими длительностями, разделенными паузами. Определение *en roussant* так же, как и в первом случае, вполне необходимо или хотя бы желательно. Способ исполнения *en roussant*, - очень красивый и изящный, - обычно применяется в танцах, в сопровождении пению и вообще в музыке подвижной и нарядной. Он придает исполняемому отрывку известную игривость, остроту и задорность, но все это, разумеется, в самом лучшем значении слова.

Два, в сущности, тождественных приема - трель и tremolo достигаются несколькими способами и в зависимости от длительности требуют известных разграничений. Кроме того, именно в данном случае звучат только одни побрякушки и на первое время «кожа» никакого участия в трели не принимает. Простейший вид трели или tremolo осуществляется простым сотрясанием бубна левой рукой, когда трель не продолжительна и в качестве своего заключения требует удара по коже ладонью или пальцами правой руки. В рiано трель исполняется обычно пальцами по обручу или по коже, но вследствие быстрого утомления руки, она не должна быть слишком продолжительной. Берлиоз, упоминая об этом приеме исполнения, добавляет, что такая трель «должна быть чрезвычайно короткой, так как палец, соприкасающийся с кожей инструмента, продвигаясь вперед, быстро настигает края окружности, которая и налагает предел своему действию». Трудно предугадать, что именно имел в виду Берлиоз и почему ему казалось, что пальцевая трель возможна только в ограниченном участке окружности кожи? Ясно само собою, что всякая пальцевая трель вовсе не ставит своим неизменным условием быстрое продвижение по поверхности. Она с одинаковым успехом и так же хорошо звучит и на одном месте. Но возможно, что с точки зрения Берлиоза такая трель труднее, хотя, строго говоря, и в этом поступательном движении нет ровно никакой необходимости. Гораздо более вероятно, что Берлиоз ошибся и достоинствами этого приема приписал недостатки нижеследующего, а недостаткам последнего приписал действительные достоинства первого. Но все это вполне очевидным станет из дальнейшего.

Итак, «пальцевая трель» не только вполне возможна, но и звучит она превосходно. Ею нельзя только пользоваться ни в forte, ни даже в mezzo-forte. Круг ее возможностей - рiано и рiанissimo. Единственное только, что необходимо иметь в виду, - это отсутствие достаточной слышимости ударов по коже. Треньканье бубенчиков и побрякушек в полной мере заглушает его. В нотах такой способ исполнения следует обозначать обычным знаком трели, а при желании уточнить свои намерения - не плохо присовокупить словесное определение - *avec les doigts* - «пальцами».

Сэсиль Форсайт в своей книге *Orchestration* предлагает любопытный, но едва ли возможный прием, примененный, по его словам, с успехом в одном из лондонских театров. Этот способ исполнения заключается в перестройке одной из литавр в низкий бас - *drone-bass*. В какой именно, - Форсайт не указывает, хотя это весьма существенно знать. Бас, в данном случае, может быть двойным. Если следовать дословному значению определения *drone-bass*, - гудящий, жужжащий, «монотонный бас», то позволительно предположить, что таковым басом должно быть нечто, лежащее за пределами низкого фа - последнего подлинно хорошего звука литавры. Если же это определение воспринимать в переносном значении - как «низкий бас», то таковым басом может быть основной тон данного музыкального отрывка. Но так или иначе, на кожу, настроенной таким образом литавры, помещается бубен кожей вверх, а обручем вниз, и, - Форсайт здесь также не договаривает, - по-видимому, вплотную к обручу литавры. Такое соприкосновение вытекает из условий положения литавр, - она всегда чуть-чуть наклонена в сторону литавриста, - иначе бубен от сотрясений кожи неизбежно «поползет» вниз, что едва ли желательно. Исполнитель, - очевидно, уже литаврист, - бьет по коже бубна палочками от литавр и получает, имеющий в себе нечто от заглушенного барабана, звук с оттенком «остроты» и с присоединением тусклого позвякивания бубенчиков. Судя по всему, ни один современный композитор указанным приемом Форсайта так и не воспользовался, хотя он был предложен автором еще в 1914 году.

Но, что действительно необычайно, так это «новшество», предложенное в порядке «самодеятельности и музыкального озорства» и совершенно случайно изобретенное на одном из первых московских проигрываний Седьмой симфонии Шостаковича в начале 1942 года. Эта «счастливая мысль» осенила, оставившего за преклонностью лет трубу и взявшегося за бубны, знаменитого в свое время трубача-виртуоза Петра Лямина. В некоторых местах своей Седьмой симфонии автор требовал невероятной силы ударов в бубен. В действительности, однако, оказалось, что ни одна рука исполнителя не в состоянии воспроизвести желаемое. Тогда П. Я. Лямин, игравший в то время уже на ударных инструментах, взял бубен самых больших размеров и ударил в него увесистой колотушкой от большого барабана. Бубен вздрогнул и издал невероятный звук, подобно тому, о котором сказал еще поэт, - бессмертный Данте Алигьери когда сравнил удар в него с барабаноподобным откликом «утробы».

Так и здесь. Впечатление оказалось неотразимым, но Шостакович почему-то уклонился от этого замечательного предложения и в напечатанной партитуре воздержался от каких-либо дополнительных определений, хотя против нововведения Лямина ничего не возразил и симфония исполнялась с колотушкой по бубну.

Трудно сказать, найдет ли такой способ исполнения на бубне широкое распространение в оркестре, но до сих пор оно встретило живейший отклик только один раз. Его пришлось использовать двумя месяцами позже в удручающем своим однообразием «Хоре колодников» в прологе к опере Емельян Пугачев, где благодаря столь необычной звучности бубна удалось несколько «расцветить» излишнюю скромность первоначального изложения.

В нотах прием «колотушкой по бубну» должно указывать словами *avec la malloche*, и кстати заметить, оркестр, миролюбиво относясь к подобным новшествам и приняв их, обычно не возражает, как это часто бывает в подобных случаях.

Каковы же теперь обязанности и возможности бубна в оркестре? В качестве ударного инструмента с относительно высоким тоном бубен прекрасно подчиняется любым намерениям автора и в отношении своей гибкости и подвижности ничуть не уступает треугольнику или малому барабану. Он даже живее и живописнее их, вследствие присутствия двух различных по качеству красок-ударов по коже и позвякивания бубенцов. В качестве же неперемennого участника современного оркестра, благодаря только что указанным двум резко отличающим его от всех прочих «перепончатых» ударных инструментов особенностям, присутствие бубна в оркестре становится весьма желанным. Правда, свойства его звучания как бы сужают объем его возможностей, - бубен почти всегда вносит в оркестр некоторую долю игривости и легкомыслия. Он очень заметен и временами даже назойлив, но огромное разнообразие его приемов не мешает ему появляться теперь и в музыке крайне далекой по своему содержанию от «плясовой» или «восточной». Все дело зависит от умения автора во время воспользоваться этим инструментом и во время свести на нет его звучание. Это последнее обстоятельство значительно труднее первого.

Что делает бубен сейчас среди народов Среднего и Ближнего Востока, в Романьи, Аbruццах и Калабрии, в Испании или Провансе - разгадать в конце концов не мудрено. В основном, - он исполняет еще все то же, что исполнял когда-то в глубокой древности. Но теперь он променял в какой-то мере свои исконные просторы и прочно водворился как в

симфоническом, так, в особенности, и театральном оркестре. Сейчас только здесь легко послушать бубен во всей его красе.

Его не трудно встретить и в каком-нибудь нарядном испанском празднике, в задорной римской сальтарэлле, в знойной пляске народностей Востока, и быть может даже в неаполитанской тарантелле. И вот именно тут танцовщицам приходится соприкасаться с очень нелегкой задачей, - коль скоро бубен вошел в их школьный обиход, то он требует к себе уже значительного внимания. Он значится у них в «графе предметов» и в их *curriculum* - в их повседневных упражнениях часто причиняет им много хлопот. Но за пределами балета, - здесь у него, пожалуй, самое большое поле деятельности, - он твердо укрепился и в симфоническом оркестре, где его обязанности просто беспредельны.