ФГБОУ ВПО Московская государственная консерватория (университет)
имени П. И. Чайковского

На правах рукописи

ПОПОВ Валерий Сергеевич

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС ФАГОТА

Инструмент и его история. Проблемы педагогики и исполнительства

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Сорокина Е. Г.

Москва — 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Обзор литературы о фаготе	7
Часть первая. Искусство овладения фаготом	
От автора	22
Глава 1. Краткая история фагота	29
1.1. Фагот в XVI–XVIII веках. *О термине «фагот». О предшественниках фагота. Сочинения для инструментов фаготного семейства XVI–XVIII веков*	29
1.2. Фагот в XIX–XX веках. *Фагот в Германии. Фагот во Франции. Фагот в России. Фагот в музыкальной литературе XIX–XX веков*	57
Глава 2. О ранней специализации	79
О блок-флейтовом начальном обучении. Занятия сольфеджио, ритмикой, пением. Стартовые инструменты, технические приспособления. Начальное обучение на фаготе стандартного размера	79
Глава 3. Обучение профессии. Знакомство с тростью, эсом, инструментом. Техническое обслуживание фагота	89
3.1. Всё о трости. *Трость как генератор звука. Трость в начальный период обучения. Лёгкая трость, тяжёлая трость, удобная трость*	89
3.2. Мастерская фаготиста–1. *Изготовление трости*	98
3.3. Строение эса	111
3.4. Конструкция фагота	114
3.5. Некоторые элементы модернизации фагота	127
3.6. Мастерская фаготиста–2. *Подготовка инструмента к работе*	131

Глава 4. Обучение профессии–2. Основы исполнительской техники	141
4.1. Начальный цикл. *Постановка рук, корпуса. Дыхание. Постановка амбушюра. Атака. Ощущения. Аппликатуры. Создание звука. Принцип «постепенно, но постоянно». Литература для начального обучения. Техника не в скорости, но в отчётливости. Динамика. Интонирование*	141
4.2. О штрихах на фаготе. *Legato. От non legato до staccatissimo. Двойное staccato*	185
4.3. Участие в ансамбле	198
4.4. Новые приёмы исполнения на фаготе. *Глиссандо. Фруллато. Многозвучие (мультисаунд). Бисбигляндо. Слэп. Двойная трель*	202
4.5. О вибрато	207
Часть вторая. На профессиональной сцене	213
Глава 5. Оркестровая единица	213
Глава 6. Партия фагота в симфониях П. И. Чайковского	234
Глава 7. О сочинениях из сольного репертуара фаготиста	276
Глава 8. М. И. Глинка. «Патетическое трио» для кларнета, фагота и фортепиано. 1832 г.	297
Послесловие	304
Список использованной литературы	306
Приложение	317
Дискография	318
Нотные примеры	330
Иллюстрации	364

Введение

Тема «человеческий голос фагота» представляется и важной, и в определённом смысле злободневной. О сходстве фаготного тембра с тенором говорят уже два столетия — с разными эмоциональными оценками: немцы — с большим пиететом, даже восторгом называли его «общительным», «разговорчивым», русские слегка подтрунивали — «хрипун, удавленник, фагот», «надувало Фагот» с его дребезжащим голосом... Француз А. Томази во второй части своего концерта для фагота с оркестром, Ноктюрне, изобразил живую разговорную речь, реплики уютного, тихого, «ночного» мужского голоса, у Губадулиной — два человеческих голоса в драматической коллизии, у Глинки в его камерных сочинениях — это тенор героя-любовника. Разбросанные в разных литературных и музыкальных контекстах, эти сравнения выглядят случайными, но, собранные вместе, они дают последовательную картину, систему, которая заслуживает осмысления.

Настоящая работа является попыткой частичного рассмотрения указанной темы, того начала её, которое лежит в фундаменте знания о фаготе.

Закон цикличности развития материального мира в полной мере проявился и в истории фагота. В XVI–XVII веках фагот выступает в роли basso continuo для голоса или высокого инструмента, играет один, без сопровождения, и в составе ансамблей. С конца XVII до начала XIX века фагот, как, впрочем, и другие духовые, получил богатейший сольный репертуар — концерты с оркестром, в том числе двойные, тройные, концертные симфонии, множество ансамблей разных составов с участием фагота. В этот период сочинений для фагота соло практически нет. Со второй половины XIX до середины XX века фагот выходит на сцену только в составе оркестра, где ему поручаются сложнейшие партии, а фаготная литература постепенно забывается и исполнителями, и публикой. В середине XX века началось достаточно бурное возрождение сольного концертирования для фагота. Толчком послужили находки сочинений конца XVII — первой половины XIX века в архивах, библиотеках, на чердаках семейных резиденций, в подвалах монастырей. Находки вызвали интерес у публики и исполнителей и побудили композиторов обратить на фагот внимание.

Зачинателями новой литературы для фагота были французы — А. Жоливе, А. Томази, Ж. Франсе, писавший во Франции Э. Вила-Лобос, за ними последовали итальянцы — Э. Вольф-Феррари, русские — М. Вайнберг, Л. Книппер, Ю. Левитин, А. Эшпай. Следующее поколение композиторов, писавших в стиле авангарда, пошло дальше: помимо традиционных концертов для инструмента с оркестром и ансамблей разных составов, в стиле авангарда появилось немало сочинений для фагота соло, для двух, трёх и более фаготов.

С середины XX века повсюду в мире стали проходить международные конкурсы, фестивали, в которых участвовали все инструменты, включая деревянные духовые, и для которых требовались новые, оригинальные сочинения. Популярности фагота как солирующего инструмента немало способствовала деятельность IDRS (Международное общество двойной трости). Открытые после войны итальянцами новые звучания на фаготе дали ещё более обширное поле деятельности для композиторов-авангардистов, среди которых следует назвать С. Пенацци, Б. Бартолоцци, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулину, Т. Мура, Ю. Каспарова, А. Шутя, Д. Донатони, С. Павленко, А. Раскатова, М. Гагнидзе, Г. Меликяна, А. Вустина, М. Алексеева. Композиторы нередко консультируются с исполнителями, выясняя возможности инструмента для создания того или иного фрагмента музыкального сочинения.

Мода на авангард отступила. Молодые композиторы отрицают тональность, они эксплуатируют идею шумовой музыки, для которой нужны ударные. Фаготу поручают исполнение на одной трости или без трости, слэпы разного рода — по клапанам, по корпусу, игру на отдельных частях инструмента, что весьма отдалённо напоминает музыку.

Однако пока ещё для фагота пишут, и голос этого солиста звучит на всех сценах мира. За четыре века для фагота накопилось столько разнообразного, разножанрового, разностильного репертуара, что его хватит на все вкусы и все настроения. Современная публика всеядна, она с одинаковым интересом слушает произведения ренессанса и романтизма, барокко и авангарда. Желание продемонстрировать своё искусство не угасает в музыкантах всех поколений,

огромное количество малых и средних площадок даёт для этого прекрасные возможности, поток публики также не иссякает. Нет оснований предполагать, что спираль фаготной популярности повернёт в неблагоприятную для фагота сторону, а следовательно, аналитические работы о фаготе с акцентом на исполнительство, как никогда прежде, остаются злободневны: публике они могут быть интересны, музыкантам, педагогам и студентам полезны, а порой и очень нужны.

Но есть один потребитель, которому теоретические изыскания в области практического исполнительства просто необходимы, так как они лежат в основе самого его существования — это производитель инструментов. Всю историю фагота производитель ориентировался на мнение аналитика и исполнителя, на их наблюдательность и практические требования к инструменту, и этот симбеоз всегда был фундаментом развития и усовершенствования инструмента. Фагот и сейчас нуждается в усовершенствовании, и исполнители постоянно обращаются к производителям с предложениями и просьбами. Именно по этой причине всё мировое сообщество, имеющее отношение к двойной трости, создало IDRS — Международное общество двойной трости, коего Почётным членом избран автор этих строк, где сконцентрированы общие практические и теоретические усилия людей, преданных фаготу.

Чтобы инструмент отвечал запросам современного музыкального сообщества и звучал так, как этого требуют партитура и дирижёр, исполнителю необходимо внимательно относиться даже к самым, казалось бы, ничтожным аспектам в его функциях, и потому процесс овладения фаготом в литературной работе должен быть отражён так, как он протекает в практической деятельности музыканта, то есть как совокупность многих разнообразных умений, знаний, навыков, используемых одновременно.

Работа в профессиональном оркестре или ансамбле постоянно ставит перед исполнителем задачи художественно-технического плана, где слово «технический» надо понимать двояко: и как владение пальцевой и амбушюрной техникой, куда входит сила и скорость ударов языка, и как умение понять, что необходимо изменить с помощью ножа, отвёртки и плоскогубцев в инструменте,

эсе, трости, чтобы добиться желаемого звучания. Например, чтобы первая нота соло фагота — *ми* большой октавы, которым начинается Шестая симфония П. И. Чайковского, прозвучала якобы без атаки, из ниоткуда, фаготист должен не только слышать внутренним ухом краску, не только уметь спрятать атаку, взяв правильно дыхание и верно рассчитав удар языка, но и использовать особую, хорошо обыгранную трость, от которой зависит девяносто девять процентов успеха этого соло; и все эти усилия могут пропасть даром, если инструмент не кроет идеально, что часто случается внезапно при резкой смене температуры или влажности.

Монография написана как руководство для исполнителей на фаготе в их ежедневных домашних занятиях, участии в репетициях коллектива музыкантов — оркестра или ансамбля, сольных выступлениях.

Исполнитель получает аналитический материал партии фагота в симфонических, камерных сочинениях, концертах для фагота с оркестром, сочинениях для фагота соло, на основе которого он может выработать собственное видение партии фагота в указанных произведениях. Работа может быть использована не только в практической деятельности и педагогике, но и в курсах истории и теории исполнительского искусства.

Обзор литературы о фаготе

Пятисотлетняя история развития фагота в Европе сопровождалась публикациями, отражавшими эту историю, — трактатами о конструкции инструмента, его музыкальных достоинствах, его месте в жизни европейского общества, «школами» игры на фаготе, описаниями его производства, списками мастеров и исполнителей, ему посвящали стихи. О фаготе писали изготовители инструментов и музыканты, философы и поэты, светская публика и духовные лица. В продолжение XVIII–XX веков в Европе вышло из печати более сотни «школ игры на фаготе», ибо каждая новая модификация инструмента требовала объяснений, и каждый народ хотел прочитать эти объяснения на родном языке. В XVIII веке издано четыре «школы», в XIX веке — более полусотни; XX век

принёс ещё большее число новых «школ», не считая переизданий старых, классических.

Самые ранние дошедшие до нас «школы» относятся к концу XVIII века: Аноним. Полная инструкция для фагота[1]; Абрахам. Методика для фагота[2]; Этьен Ози. Методика обучения игре на фаготе[3]. Эта последняя была настолько популярна, что переиздавалась двенадцатью издательствами — во Франции, Англии, Германии, Италии (в 1800, 1807, 1897, 1898, 1969, 1974 годах), в общей сложности она выдержала более пятнадцати изданий. Не меньшей популярностью пользуется «школа» отца современного фагота немецкой системы Карла Альменредера — «Искусство игры на фаготе, или теоретико-практическая школа фаготной игры. Сто упражнений для фагота», изданная Шоттом в 1842 году и неоднократно позднее переиздававшаяся [76].

Круг вопросов, который обсуждался в европейской литературе о фаготе на протяжении XVII–XX вв., отражал практические, насущные требования к инструменту со стороны исполнителей, композиторов, производителей и слушателей: конструкция фагота, пути его усовершенствования, способы обращения с ним, методика обучения на нём, возможности инструмента сыграть те или иные музыкальные тексты, различные приёмы исполнения. Фаготисты делились своими личными открытиями, составляли таблицы аппликатур… **Иными словами, темы для обсуждения в печати диктовала повседневная практика**. Богатые коллекции давали пищу для немузыкантов — любителей фагота, чьи долгие часы кропотливых занятий в архивах, музеях, хранилищах инструментов, рукописей, печатных изданий, визуальных изображений — графика, масло — стали превосходным материалом для исторических исследований об инструменте.

В нашей стране фагот появился в начале XVIII века по указанию Петра Великого для использования в армии в составе так называемой «немецкой музыки», однако за первые двести лет на русском языке не вышло ни одного

---

[1] *Anonymous*. Complete Instruction for the Bassoon. — London: Longman & Broderip, 1780.
[2] *Abrahame*. Méthode du bassoon. — Paris: Frère, 1780.
[3] *Ozi E*. Méthode de bassoon aussi bien pour les maitre. — Paris: Boyer, 1788.

труда об этом инструменте. В России не было ни экономических, ни социальных, ни культурных предпосылок для появления печатных работ о фаготе, так как их некому было читать: импортировав фагот, Пётр импортировал и европейских исполнителей на нём.

Петровские ассамблеи, введённые царским указом, постепенно сменились европейскими балами, и потому в русском дворянском обиходе появились так называемые бальные оркестры — вначале придворные, затем в столичных домах знатных семей, затем и в дворянских поместьях. В придворные оркестры приглашались исключительно европейские музыканты — немцы, чехи, итальянцы, им русскоязычная литература была не нужна; в бальных оркестрах играли крепостные, которых обучали европейцы, в этой среде литература тоже не была нужна. И, наконец, просвещённое дворянство, давшее России великих музыкальных деятелей, равным образом не нуждалось в русскоязычной литературе о фаготе, так как дворяне с детства, помимо русского, одинаково свободно владели иностранными языками, читали европейскую литературу в подлиннике и между собой изъяснялись чаще на французском языке, чем на русском. В картотеках современных московских библиотек хранятся десятки карточек, указывающих на европейские издания книг о духовых инструментах XIX — начала XX века на немецком, французском и английском языках, единичные карточки, относящиеся к русскоязычным изданиям, среди которых нет ни одной, указывающей на книгу о фаготе. Более того, в России некому было писать об этом инструменте по-русски, лишь крупные музыкальные деятели изредка упоминали фагот в связи с той или иной проблемой инструментовки, например, Н. Римский-Корсаков говорил о регистрах фагота, М. И. Глинка дал ясную (нелестную) характеристику деревянных духовых, в том числе и фаготу.

Все эти обстоятельства, сложенные вместе, и стали причиной литературного вакуума в России в отношении фагота.

Потребность в литературе о фаготе могла возникнуть с открытием фаготных классов в русских консерваториях — Петербургской (открылась в 1862 году) и Московской (открылась в 1866 году), — могла, но не возникла: в фаготных

классах учились единицы, не все студенты оканчивали консерваторию, преподавали европейцы; большей части студентов для занятий было достаточно оркестровых партий. В немногочисленных русских симфонических оркестрах до самого начала XX века ведущими фаготистами оставались европейцы. Р. Терёхин в книге «Методика обучения игры на фаготе» в общих выражениях упоминает о немецких «школах», в которых «преобладал технико-тренировочный материал» [63, с. 23]. В архивах И. Костлана и Я. Шуберта русскоязычных изданий о фаготе тоже не обнаружено. Р. Терёхин сообщает в уже упоминавшейся монографии о том, что в конце XIX века вышла первая русская «Школа игры на фаготе», написанная преподавателем Киевского музыкального училища чешским фаготистом С. Дудой, но ссылки на издание не приводит [63, с. 23]. Мне не приходилось держать этой книги в руках, в каталогах московских библиотек она не значится, никто из московских и ленинградских фаготистов середины XX века её не видел. Скорее всего, сведения о «Школе» Дуды представляют собой изустное предание: Р. Терёхин получил эту информацию от своего учителя, профессора Московской консерватории И. Костлана, который начинал музыкальное образование в Киеве у С. Дуды. Дуда стал первым в России педагогом, которому действительно понадобился учебник игры на фаготе для занятий с русскими детьми. Р. Терёхин сообщает, что «Школа» Дуды была составлена по аналогии с подобными немецкими работами.

Положение с изданием литературы о фаготе не слишком изменилось и после революции 1917 г. В консерваториях известных немецких и чешских педагогов постепенно сменили их русские ученики, но они о фаготе не писали. И. Костлан первым в СССР начал расширять репертуар для фагота соло, транскрибируя произведения, написанные для фортепиано, голоса и струнных, чем оказал исполнителям на фаготе неоценимую помощь.

В СССР, как ранее в России, переводы европейской литературы не предпринимались; учебным материалом для наиболее любознательных студентов служила оригинальная литература, сохранившаяся в библиотеках с дореволюционных времён или привезённая из гастрольных зарубежных поездок,

— немецкая и английская: «Школы игры на фаготе» Ю. Затценгофера[4] [109], Ю. Вайсенборна и его же «Этюды» [121], А. Клинга [95], этюды Мильде [102]. В шеститомном труде В. Зельтмана и Г. Ангерхёфера «Фагот» [112] читатель найдёт подробное описание конструкции инструмента, а также характеристики эсов и тростей, их особенности. Настольной книгой становились работы о тростях, например, обстоятельные труды Э. Шляйфера «Искусство изготовления фаготной трости» [110] и Г. Лотча «Изготовление тростей для фагота» [100]. Фаготисты разных стран издают собственные таблицы аппликатур; характерна в этом отношении книга Л. Х. Купера и Х. Топлански [82], содержащая около четырёхсот пятидесяти аппликатурных вариантов, что далеко не исчерпывает возможное их количество; каждая фирма-изготовитель издаёт аппликатурные таблицы для своих новых инструментов, которые, в большинстве своём, повторяют уже известные, но всегда появляются и новые варианты; кроме того, каждый исполнитель, по мере обретения опыта, находит и свои собственные, оригинальные аппликатуры для того или иного пассажа в данном конкретном тексте. Автор этих строк к таблицам Купера и Топлански добавил четыреста пятьдесят своих собственных аппликатур. Фаготисту, играющему сольные программы из произведений авангардной и поставангардной музыки, совершенно необходима книга С. Пенацци «Фагот. Альтернативная техника» [105], где собраны, описаны и снабжены современными обозначениями новые приёмы игры на фаготе, применяемые современными композиторами, а также книга Б. Берталоцци «Новые звучания на деревянных духовых инструментах» [79].

Следует особенно отметить многочисленные издания альбомов [93; 103] из категории «музыкальные инструменты», выполненные с любовью, где собраны изображения и фотоснимки старинных инструментов, включая духовые, и в том числе — инструменты фаготного семейства с более или менее подробными аннотациями. Вызывают большой интерес труды историков о происхождении и развитии фагота — и как музыкального инструмента, и как объекта художественного ремесла в европейском обществе, содержащие обширный и

[4] *Satzenhoffer J.* Neue praktische Fagottschule. — Leipzig: Zimmermann, 1900.

подробный материал, снабжённый комментариями и ссылками на хранилища использованных документов. Таких трудов множество, их писали, точнее, собирали немецкие, английские, испанские, французские, голландские историки и исполнители. В качестве примера можно назвать книгу английского историка фагота Л. Лэнгвилла «Фагот и контрафагот» [99].

Для концертирующего исполнителя, историка, теоретика неоценимый материал содержится в книге Б. Буллинга «Библиография фагота» [80], где собраны едва ли не все сочинения для солирующего фагота, опубликованные до 1987 года, включая произведения советских композиторов.

Приходится с сожалением констатировать, что на русском языке о фаготе до сих пор не издано ни одного основательного труда, подробно излагающего хотя бы часть спектра знаний о фаготе, накопленных европейцами за пятьсот лет.

В 1930-е — 1940-е годы в СССР стали печататься отдельные, редкие работы, посвящённые духовым инструментам; одной из первых вышла книга С. В. Розанова «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах» и «Школа для кларнета» [57; 56], затем «Школа для раздвижного тромбона» В. М. Блажевича, его же «Школа коллективной игры для духового оркестра» [13; 14]. Первая книга о фаготе вышла через тридцать семь лет после революции, в 1954 году — «Школа игры на фаготе» Р. П. Терёхина [60]. К сожалению, она не может конкурировать с немецкими «школами», так как нотный материал подобран не в соответствии с принципом постепенности освоения технических приёмов, а подчиняясь диссертационным правилам советского времени, где предписывалось в обязательном порядке использовать творчество народов СССР, далеко не всегда соответствовавшее педагогическим требованиям.

В советской литературе второй половины XX века можно найти краткую характеристику фагота в трудах, посвящённых анализу симфонических партитур и составу симфонического оркестра. Более всего места уделил фаготу Д. Р. Рогаль-Левицкий во втором томе своего труда «Современный оркестр» [55], дав описание функций и возможностей инструмента и представив короткую историческую справку, к сожалению, далеко не во всём достоверную. Он,

например, красочно описывает, как каноник Афранио дельи Альбонези изобрёл фагот, что не имеет никакого отношения к исторической действительности. Первый том его книги вышел в 1953 г., когда железный занавес отделял советских исследователей от западноевропейских коллекций и библиотек, и Рогаль-Левицкий не видел изображений фаготума дельи Альбонези, а разница в написании названия фаготума и фагота не бросилась ему в глаза, что естественно для нефилолога. Между тем «phagotum» — искусственное латинизированное слово, придуманное каноником, к латинскому корню «phago» — «обжора» не имеет отношения; 2) «fagot» происходит от итальянского «fagotto», что значит «вязанка», «связка», от латинского слова «fagus» — «буковое дерево». Инструмент, изобретённый каноником, представляет собой вариант волынки, он довольно громоздок, снабжён мехами, напоминает маленький орган и, увидев его на рисунке, а также прочитав слово «мехи» в описании его конструкции, историк не станет связывать его с фаготом.

В 1950-е — 1980-е годы в СССР стали появляться пособия, посвящённые методике обучения на духовых инструментах: книги Б. А. Дикова [20], А. А. Федотова [69], Г. З. Ерёмкина [27].

Книга Г. З. Ерёмкина вышла в 1963 г. и стала вторым учебником для фаготистов после «Школы» Р. П. Терёхина. В этом издании значительное место отведено конструкции фагота и уходу за ним, правда, безотносительно к причинам внимательного отношения к инструменту и к требованиям творческого характера. В учебнике последовательно даются методические рекомендации, которые не устарели и поныне, однако некоторые заключения, например, о невозможности ранней специализации для обучения фаготиста, о первоначальном обучении на одной трости без инструмента, о том, что нельзя принимать для обучения на фаготе студентов маленького роста, не выдерживают никакой критики.

Начали издаваться сборники «Методика обучения игре на духовых инструментах», где, среди прочих, публиковались статьи о фаготе — Р. Терёхина и Е. Рудакова «Вибрато на фаготе» [61], Д. Ерёмина «О специфике фагота и об

особенностях обучения фаготистов» [25], Р. Терёхина «Концерты для фагота, струнных и чембало» [59].

В 1970-х — 1980-х годах в указанных сборниках печатались статьи ведущих советских педагогов — исполнителей на медных и деревянных духовых инструментах: Ю. А. Усова (труба), Г. А. Орвида (труба), В. В. Сумеркина (тромбон), Скобелева (тромбон), И. Ф. Пушечникова (гобой), А. В. Петрова (гобой), Ю. Должикова (флейта), Н. В. Волкова (кларнет), И. Мозговенко (кларнет), Р. А. Маслова (кларнет) и других. В нашей стране за весь XX век статьи о фаготе публиковали не более десяти человек: В. Н. Апатский, Р. П. Терёхин, В. А. Леонов, Г. А. Абаджян, Г. З. Ерёмкин, Е. Рудаков, Д. Ф. Ерёмин, С. Я. Левин, В. Н. Семениченко, а также автор этих строк.

В конце 1980-х короткий список публикаций о фаготе пополнился статьями Р. Терёхина «Концерт для фагота с оркестром К. М. Вебера» [62] и брошюрой С. Левина «Фагот» [29], а также монографией о фаготе Р. Терёхина и В. Апатского «Методика обучения игры на фаготе» [63].

Брошюра С. Левина «Фагот» объёмом в два печатных листа не является методическим пособием, она даёт убедительное описание инструмента, его художественных возможностей, историю употребления фагота в музыкальной литературе XVIII–XX веков, как европейской, так и русской.

Монография о фаготе Р. Терёхина и В. Апатского — заметное издание в небогатой русскоязычной литературе о фаготе. В нём даются краткий очерк истории инструмента, описание исполнительского аппарата, общие вопросы постановки, исполнительские средства, вопросы интонации, атаки, динамики, штрихов. Особое место отводится акустике фагота.

К началу XXI столетия относится докторская диссертация В. А. Леонова «Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах», в которой теория исполнительства превалирует, большое внимание уделено теоретическим исследованим в области акустики, а также психического и физиологического поведения организма исполнителя при звукоизвлечении.

Круг вопросов, обсуждавшийся в советской и российской литературе, значительно отличается от традиционно европейского, и одна из причин, наряду с отсутствием традиции, — бедность инструментальных и библиотечных коллекций. При всей значительности обсуждавшихся в названных публикациях тем, нельзя не отметить, что их абстрактно-теоретический характер порой далеко уводит от насущных исполнительских проблем, одинаковых для исполнителей всех возрастов и уровней мастерства.

Теоретический аспект названных трудов можно проиллюстрировать, например, следующей выдержкой из работы В. А. Леонова: «Сильные долго действующие раздражители, адресованные к одному рецептору, могут, отчасти, действовать и на другие. Потому, каждая афферентная система или ее отделы склонны к взаимодействию с другими системами. Иррадиация возбуждения в организме человека оказывает большое влияние на исполнительский процесс, так как игровые движения музыканта находятся в ведении, главным образом, подкорки, которая весьма подвержена ирридации» [32, с. 22].

Упоминавшаяся выше книга Б. А. Дикова «О дыхании при игре на духовых инструментах» вызвала бурный отклик у педагогов — авторов методик для исполнителей на духовых инструментах и породила споры, не утихающие по сей день. Принцип исследования, избранный Диковым и его оппонентами, создал предпосылки для углубления педагогов-музыкантов в области, далёкие от исполнительства, — в анатомию и физиологию человеческого организма, о чём артисты имеют лишь самое общее представление. При исследовании типов дыхания у духовиков применяли электропневмограф, специально для этого созданный, чтобы записать пневмограммы «дыхательных движений», и на основании пневмограмм делали следующий вывод: «Вдох характеризуется увеличением объёма грудной клетки, следовательно, дыхательные кривые всех уровней поднимаются кверху. Выдоху соответствует относительно плавный спуск дыхательных кривых» [20]. В конечном счёте, исследователи приходили к совершенно противоположным выводам. Так, Ю. Усов пишет, что «естественное и исполнительское типы дыхания имеют принципиальное различие [67, с. 15], в

то время как И. Пушечников заявляет, что «исполнительское дыхание в подавляющем большинстве случаев соответствует естественному типу» [52, с. 36].

На конференции 1982 года, посвящённой проблемам духового исполнительства, горючего материала в костёр дискуссии добавила демонстрация фильма о работе дыхательного аппарата Ирины Архиповой во время пения, снятого врачом-фониатором из Тбилисской консерватории при помощи рентгеновского аппарата; фильм обнаружил, насколько теоретические утверждения педагогов не соответствуют истинным физиологическим процессам в организме.

Сами по себе знания человеческой анатомии и физиологии, безусловно, полезны; возможно, если удастся сконструировать метод исследования на основе синтеза профессионального медицинского описания дыхательного процесса и профессиональных музыкантских требований, это и приведёт к какому-либо новому открытию в педагогике — в будущем.

Обсуждая различные аспекты постановки дыхания у духовиков вообще и у фаготистов, в частности, авторы теоретических работ не обходят своим вниманием проблему вибрато. Американский фаготист Уильям Спенсер в своей книге «Искусство игры на фаготе» пишет, что «вибрато представляет собой колебания относительно высоты звука» [113, p. 51]; его мнение полностью разделяют авторы немецкой «школы» «Фагот» Вернер Зелтман и Гюнтер Ангерхёфер: «Вибрато производит звук, колеблющийся относительно его высоты» [112, s. 41] — и с этим невозможно не согласиться. Камертон реагирует на любое вибрато одинаково: его индикатор колеблется с частотой и скоростью толчков вибрато.

Иного мнения придерживаются советские исследователи: “Если у певцов и струнных смычковых инструментов доминируют колебания высоты, то на фаготе преобладает вибрация громкости» [61, с. 152]. Исходя из этого тезиса, авторы делают вывод, что «старые утверждения, будто вибрато нарушает чистоту интонации» неверны и что «правильно выполненное вибрато не только не вредит,

но, наоборот, способствует ощущению чистоты интонации, **скрадывая дефекты интонирования» (***выделено мною. В. П.* [61, с. 152]), что лишено какой-либо логики, ибо чистая интонация не нуждается в том, чтобы скрадывались дефекты интонирования.

Расхождения имеют принципиальное значение, так как вибрато любого инструмента в оркестре и ансамбле, тем более басового, нарушает интонацию оркестрового микста. Судья в споре о наличии или отсутствии звуковысотности в фаготном вибрато — музыкальный слух, способный уловить фальшь, и камертон, индикатор которого колеблется с частотой, соответствующей частоте вибрации. Через пятнадцать лет после этой публикации Г. А. Абаджян в статье «Новое вибрато на фаготе» вынужден, хотя и частично, признать, что вибрато на фаготе имеет звуковысотную основу; он различает три типа вибрато — диафрагмальное, гортанное и губное — и приходит к выводу, что при диафрагмальном вибрато существуют — в основном! — «динамические отклонения звука. Отклонение же звука по высоте может быть незначительное… Губной способ создания вибрато… выражается в его способности модулировать звук по высоте» [1, с. 58, 60].

В процитированных статьях даются указания, как овладеть методом вибрато. В четвёртой главе монографии «Человеческий голос фагота» изложены взгляды её автора на проблемы вибрато на фаготе, не совпадающие со взглядами указанных выше авторов.

Исполнительство — специфическая сфера человеческой деятельности, основанная на индивидуальных творческих возможностях музыканта, а потому категоричные назидания здесь неприменимы. К сожалению, в упомянутых работах назидание встречается нередко. Так, Г. З. Ерёмкин утверждает: «Работа над постановкой губ и звукоизвлечением одновременно с изучением правильного положения корпуса, головы, рук, пальцев и поддерживания фагота слишком распыляет внимание учащегося и не даёт возможности сосредоточиться на выполнении главной задачи данного момента. Поэтому постановку амбушюра следует производить без инструмента, при помощи только трости» [27, с. 36]. Это категорическое заявление опровергнуто более чем полувековой практикой автора

этих строк: занятия на одной трости не просто бесполезны, но вредны для работы над звуком, чему посвящён соответствующий раздел предлагаемого здесь исследования. В цитированной выше статье Г. А. Абаджяна есть совершенно не аргументированное заявление: «В класс фагота попадали ученики 13–14 лет, а в более раннем возрасте занятия на фаготе противопоказаны» [1, с. 58, 61], с ним совершенно согласен Г. Ерёмкин: «Нормальным возрастом, при котором можно начинать обучение игре на фаготе, следует считать 13–15 лет, а иногда 16–17 лет… Маленький рост… также является препятствием» [27, с. 24]. Эти утверждения никак не аргументированы авторами, а на деле опровергаются как отечественной, так и зарубежной педагогической практикой. В послевоенное время для военно-музыкантских школ в классы духовых инструментов, включая фагот, отбирали мальчиков одиннадцати лет. Европейские коллеги упоминают о чешских школах XVIII века, где на фаготе занимались мальчики и девочки в возрасте восьми лет. В классе автора этих строк есть дети семи–восьми лет. В предлагаемой работе содержится глава о ранней специализации учеников в фаготном классе.

Так же несостоятельны утверждения, касающиеся роста фаготиста. Среди студентов фаготного класса Московской консерватории нередки юноши и девушки, ростом не выше 145 сантиметров.

В одном ряду с приведёнными выше декларациями стоят повторяемые многими авторами-теоретиками утверждения, что на фаготе могут играть только те, кого природа наделила полными, или, как выразился Р. П. Терёхин, «сочными» губами: «Сочные губы являются предпосылкой для достижения звука хорошего качества» [63, с. 60]. Это тоже ничем не обоснованное заявление. Автор предлагаемой работы обладает тонкими, сухими губами, что не помешало ему добиться определенных неплохих результатов в своей профессии.

Более или менее благополучно обстоит дело с историческими исследованиями в области духовых инструментов. В 1983 году был издан двухтомник С. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» [30] объёмом в 25 печатных листов, единственный такого рода труд в нашей стране. В нём

отводится и некоторое место фаготу, даются о нём общие, но весьма полезные сведения. Работа представляет несомненный интерес и по характеру собранного материала, и по стилю изложения, и потому, наконец, что ей нет в России альтернативы. Следует также отметить статью В. Березина «Гобой и гобоисты при дворе короля Франции» [10], которая содержит много прежде неизвестной русскому читателю и чрезвычайно важной информации. Интересны страницы монографии Р. Терёхина и В. Апатского об истории фагота и фаготистов в Московской консерватории, а также материал К. Э. Мюльберга и Э. Р. Дагилайской «Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX — начало XX века)» [37].

Подводя итоги этого краткого обзора литературы о фаготе в России и СССР, можно сделать следующие выводы.

В русской печати фагот освещён недостаточно. Тематика опубликованных работ носит теоретический, методический характер, она включает в себя материалы о постановке корпуса, дыхания, амбушюра, рук, что имеет практическое значение для обучения студента. Однако ни одна работа не содержит физиологии атакирования, подробного и систематического изложения его практики и приёмов овладения двойным staccato. В настоящей книге читателю предлагаются, наряду с подробным описанием типов атаки, практические способы её осуществления, которые студент может применить самостоятельно во время своих ежедневных занятий. Специальный раздел посвящён двойному staccato.

В литературе чрезвычайно много внимания уделяется абстрактным аналитическим исследованиям о физиологических процессах в организме человека во время игры на музыкальном инструменте. В то же время отсутствует профессиональное обсуждение практики исполнительства в оркестре, не освещены психологические аспекты состояния исполнителя на сцене, заболевания рук, языка, их причин и способов излечения. Совершенно не затронута творческая составляющая в работе музыканта-инструменталиста, взаимоотношений его инструмента с оркестром в каждую единицу времени. В предлагаемой книге

артистическая сторона работы фаготиста освещена с использованием собственного практического опыта в сольном, камерном и оркестровом репертуаре.

В опубликованных материалах можно найти самую общую информацию об истории фагота, но её явно недостаточно для современного исполнителя на этом инструменте, равно как и для музыкантов других специальностей, и для широкой публики. История фагота в России практически не исследована, и обрывочные упоминания о том или ином употреблении фагота лишь подчёркивают этот факт. В предлагаемой книге автор постарался восполнить этот пробел и представил более подробный очерк истории инструмента, опираясь на книги английских и немецких исследователей в данной области, а также используя некоторые сведения из истории фагота в России, почерпнутые из немногочисленных публикаций советских и российских авторов.

Значительное место авторы статей и монографий о фаготе уделили исследованию акустики, однако не были сделаны практические выводы и рекомендации, необходимые концертирующему исполнителю для игры в разных акустических обстоятельствах, что учтено в предлагаемой работе.

В русскоязычной литературе лишь в книгах Г. Ерёмкина и монографии Р. Терёхина — В. Апатского даётся общее описание конструкции инструмента и ухода за ним, в то время как работа фаготиста-исполнителя невозможна без тщательного, подробного и конкретного изучения этой темы. В данной работе конструкции фагота посвящена отдельная глава, в которой содержится последовательное изложение технологии инструмента и его эксплуатации. Помимо этого, отдельная глава посвящена важнейшему в работе фаготиста предмету — изготовлению тростей, их классификации, использованию в разном репертуаре и разных акустических, климатических условиях, с учётом разных требований дирижёров, что до сих пор не отражено в русскоязычной литературе о фаготе. В указанных двух главах использован только личный опыт автора настоящей книги.

В предлагаемой работе впервые в мировой литературе о фаготе содержится обширный материал, посвящённый партии фагота в симфонических произведениях П. И. Чайковского. Автор анализирует не отдельные фрагменты, цитированно, но всю партию каждого сочинения от начала до конца, что позволяет проследить её художественную логику, учесть все возможные трудности партии в ансамбле с другими инструментами оркестра и, что не менее важно, — в контакте с дирижёром. Кроме того, читателю предлагается анализ партии фагота в некоторых сочинениях для фагота с оркестром, фагота соло, для камерного ансамбля, включающего в себя фагот. Анализируются либо никогда в литературе не упоминавшиеся сочинения, как фаготная Дуо-соната С. Губайдулиной, либо анализ произведён методом, который прежде в русской литературе по отношению к фаготу не применялся, например, с указанием фразировки нотного текста.

Часть первая

ИСКУССТВО ОВЛАДЕНИЯ ФАГОТОМ

«Поскольку фагот звучит негромко,
его далеко не всегда можно различить
в полном звучании оркестра,
но эффект, который он создаёт,
гармония, которую он вводит, осязаема,
и подчас ему следует отдать должное более,
чем другим инструментам оркестра.
Он подобен фиалке, спрятанной в траве,
которая даёт лугу аромат,
но не обнаруживает себя среди цветов,
украшающих окрестности».

F. Castil-Blaze

От автора

Здесь я рассказываю о работе всей своей жизни, о моём опыте практика-исполнителя и педагога. Более полувека я встречаюсь с публикой в концертном зале не реже одного раза в неделю — на концертах симфонического оркестра, в камерных ансамблях, в собственных сольных выступлениях, как в России, так и за рубежом; я играл под руководством многих выдающихся дирижёров второй половины XX века и в ансамблях со всеми известными советскими, российскими и многими знаменитыми зарубежными солистами-инструменталистами. Почти полвека я преподаю искусство игры на фаготе ученикам разных возрастов, начиная от семи лет.

Процесс овладения инструментом бесконечен, для творческой личности он не кончается никогда. Музыкант и его инструмент составляют единое целое, и взаимоотношения одушевлённого и неодушевлённого, человека и инструмента очень напоминают отношения между людьми. У каждого свой характер, каждый подвержен смене настроений, и тот, и другой время от времени болеет и

нуждается в лечении, оба реагируют на внешний мир — погоду, аудиторию, акустику, температуру… Музыкант управляет инструментом, но и инструмент управляет музыкантом. Если музыкант плохо ухаживает за инструментом, тот отказывается выполнять его требования, не хочет звучать так, как его пытаются заставить.

Каждый день преподносит сюрпризы — в нотном тексте, новых, прежде не употреблявшихся приёмах, новых возможностях организма, позволяющих ввести новые способы управления инструментом, или, наоборот, в утрате каких-то возможностей организма, что препятствует такому управлению и заставляет искать иные пути для достижения необходимых целей. Например, зашатался зуб, или появилась боль в плече, или упрочился навык уменьшить стресс перед выходом на сцену, или, напротив, стресс усилился, потому что в предстоящей сегодня программе когда-то, десять лет назад, на сцене не взялась нота в цифре двадцать, и организм это помнит, а порой кажется, что и инструмент это помнит и этой ноты боится…

В физическом и психологическом состоянии и поведении музыканта инструмент принимает самое активное участие. У него тоже, фигурально выражаясь, может внезапно зашататься зуб — не кроет клапан, или появиться боль в плече — залило влагой звуковое отверстие, из-за того что в зале работает кондиционер. Такая неудача подавляет исполнителя на всю оставшуюся часть концерта. Задача музыканта — изучить свой инструмент, его психологию и, если можно так выразиться, его физиологию. От чего зависит звучание фагота? От акустики данного зала, от времени года в этом зале, от исполняемой в данное время программы, от требований сегодняшнего дирижёра, в конце концов, от того, что музыкант съел в день концерта: ведь духовик играет не какой-то одной частью своего тела, но всем организмом, всеми внутренними органами.

Не бывает одинаковых по акустике залов, любой музыкальный инструмент чувствителен к смене акустики, особенно деревянный духовой. И к каждому концертному залу надо приспосабливаться. В разное время года в одном и том же

зале оркестр (и фагот в том числе) звучит по-разному в зависимости, во-первых, от температуры в зале и, во-вторых, от того, есть ли в нём публика.

Температурный режим — одна из многих составляющих в акустике помещения. В Большом зале консерватории в конце сентября, когда ещё не включено отопление, духовые инструменты оркестра звучат ниже, а фортепиано, наоборот, выше, так как струны при понижении температуры укорачиваются, натяжение их увеличивается, строй поднимается, в то время как звучащее тело у духовых — столб воздуха — становится плотнее, а плотное звучащее тело той же длины будет звучать ниже. Вывод: не записывайте концерты для фортепиано с оркестром в холодном концертном зале. Никакие призывы дирижёра играть чище не могут изменить природу инструментов. Кстати, в паспорте любого высококлассного инструмента производитель обозначает температуру, при которой параметры изготовителя гарантированно соблюдают стандарт его строя, — это двадцать градусов по Цельсию. Количество публики в зале — другая важная составляющая в его акустике. В пустом зале оркестр (и фагот в том числе) звучит иначе, нежели в зале, заполненном публикой. Нюансы, отрепетированные в пустом зале, на концерте приходится корректировать. Требования дирижёра во время репетиции играть тише (как, впрочем, и громче), бывает, приводят к неудаче на концерте, к потере тембра и интонации. Струнники могут откорректировать звучание во время концерта, но фаготист не в состоянии этого сделать: во время концерта невозможно сменить трость, приготовленную в соответствии с требованиями дирижёра, высказанными во время репетиции. Трость — вполне материальный инструмент, который, в отличие от человека, не слышит, как изменилась акустика, и добросовестно выполняет свою работу лишь в тех пределах, которые определены при её изготовлении.

Назову и ещё один из важнейших элементов, влияющих на ансамбль музыкант-фагот, — климатические условия. Готовишь программу в Москве, чтобы сыграть её, к примеру, в Мексике, но на мексиканском высокогорье фагот, а ещё более — трость ведут себя непредсказуемо: необходимо время, чтобы дерево инструмента привыкло к резкой смене температуры, влажности и

разреженности воздуха, чтобы инструмент и исполнитель прошли акклиматизацию, тем более что трость при этом часто требует значительной переделки. Значит, нельзя назначать своё выступление на день приезда. Следует заметить, что музыкант может сделать над собой волевое усилие и играть даже с высокой температурой, превозмогая боль, но фагот такого усилия сделать не может.

Всё это касается как неожиданно возникающих проблем, требующих мгновенной реакции, так и решений, связанных с отдалённой перспективой. Что лучше — продувать отверстия в инструменте во время игры или установить специальные приспособления, которые избавят исполнителя от этой работы? Инструмент заранее ничего не подскажет, он только отреагирует на вмешательство в его конструкцию. Музыкант заказывает производителю новомодное усовершенствование, чтобы не продувать отверстия во время исполнения, но очень скоро обнаруживает, что в результате прибавились заботы в другом месте: поток воздуха встречает сопротивление от любого препятствия в канале ствола, в том числе и от того, которое образуют выступающие сквозные втулки, предохраняющие звуковые отверстия от конденсата в стволе (впрочем, незначительная часть конденсата всё равно попадает в звуковые отверстия), и к этому новому изменению в движении звучащего тела надо приспосабливаться. Вот почему я предпочитаю по старинке продувать звуковые отверстия во время игры.

А проблемы самой главной части инструмента — трости? Или эса?

За более чем полувековое общение с фаготом накопилось много опыта, индивидуальных наблюдений, собственных приёмов, как в исполнительстве, оркестровом и сольном, так и в преподавании, и настоящая работа есть попытка обобщить этот опыт. Я вижу три этапа в обозначенной теме, равные по значимости, но разные по количеству слов:

Первый этап — ранняя специализация при начале обучения, тот фундамент, на котором будет построена профессия. Фундамент не виден, но здание рухнет, если он непрочен.

Второй этап — собственно процесс обучения профессии. В его анализе нет мелочей, нет второстепенных и третьестепенных тем и объектов, поскольку фаготист — это самодостаточная фигура, одновременно исполнитель-музыкант и мастер-ремонтник, ремесленник; чтобы в оркестре голос фагота прозвучал так, как этого требуют художественные задачи, фаготист должен не только играть музыку, но и уметь работать плоскогубцами и ножом, стамеской и клеем, а также знать все особенности поведения своего инструмента в разных условиях, равно как и особенности поведения других инструментов оркестра, ибо фагот, в основе своей, — ансамблист и должен осознавать своё место в ансамбле с партнёрами.

Третий этап — самостоятельная работа артиста в музыкальном сообществе. Каждое новое сочинение, исполненное в оркестре, или в камерном ансамбле, или соло, — это новые открытия в музыке вообще, в инструменте, в самом себе, в философии данного музыкального произведения, в его истории и тонкостях жанра, в новых приёмах исполнения, в безграничном количестве вариантов исполнения. Бывают исполнения, которые запоминаются на всю жизнь. На Арлингтонском кладбище рядом с могилой Роберта Кеннеди я увидел могилу его сына, не прожившего и года. Большой крест на могиле отца и малюсенький крестик на могиле младенца. Тем же вечером мы играли в Карнеги-Холл Девятую симфонию Шостаковича. Для меня смысловая кульминация Девятой симфонии, написанной в конце Великой Отечественной войны, — в трагическом фаготном монологе четвёртой части. И в тот вечер мой фагот видел бренность человеческой жизни в этих двух крестах — над тем, кто успел оставить след в людской памяти, и тем, кто прожил на земле одно мгновение. Можно восхищаться гением Шостаковича, нашедшего невероятные выразительные возможности фагота в предельно высоком для этого инструмента регистре, где его тембр приобретает драматизм и экспрессивность, не доступные никакому другому инструменту.

Мастер инструментовки Н. А. Римский-Корсаков не рекомендовал использовать фагот в предельно высоком для него регистре (не выше *си-бемоль* первой октавы), видимо, полагая, что тембр его в этом регистре неблагозвучен. Этот вывод был превосходно опровергнут ещё в начале XX века и

И. Ф. Стравинским («Весна священная»), и позднее Д. Д. Шостаковичем во многих его симфониях. Ярким примером использования экспрессивности этого регистра фагота является Соната С. А. Губайдулиной для двух фаготов: исполненная высшего напряжения и драматизма в оригинальной версии для фаготов, эта соната в транскрипции для двух саксофонов теряет задуманную автором идею. Те же самые ноты в том же регистре на саксофоне извлекаются значительно легче, без напряжения, и трагическая экспрессия музыки бесследно исчезает.

Нельзя обойти и, казалось бы, совсем немузыкальные аспекты в работе с фаготом — техническую подготовку инструмента к работе, описание приёмов этой подготовки, инструментария и сферы его применения, типичных и нетипичных неисправностей инструмента и способов их устранения, весь процесс изготовления трости — главной части инструмента, генератора звука, которая делается вручную и преимущественно самим музыкантом. В профессии фаготиста умение мастерить руками не менее важно, чем умение играть, если он хочет, чтобы публика в зале услышала скорбный монолог героя или улыбнулась весёлому диалогу характерных персонажей, написанному для фагота соло.

Я не претендую на истину в последней инстанции. Творческий процесс разнообразен, истин множество. Самый главный критерий истины для исполнителя — на сцене. Получилось или не получилось? Слушают или звук тонет в ватном безразличии? Играя на сцене, я слушаю и слышу беззвучную реакцию зала. Именно в концертном исполнении можно оценить творческий результат — тот пробный камень, на котором поверяется правильность творческого направления и технологических приёмов для его исполнения.

Я играю на фаготе более полувека, но так и не постиг его до конца. Все мы учимся на опыте предшествующих поколений, и ни одно из поколений не хуже и не лучше другого, но каждое приносит в профессию что-то новое, и даже в общении с учеником — начинающим в твоём классе или пришедшим на твой мастер-класс — можно обнаружить для себя нечто неожиданное.

Значительная часть этого нового уходит вместе с поколением, но что-то и остаётся в фундаменте профессии. Надеюсь, что мои знания и умения, накопленные за пятьдесят с лишним лет, сохранятся в моих учениках для их учеников.

Глава 1. Краткая история фагота

1.1. Фагот в XVI–XVIII веках

Фагот (итал. fagotto, нем. Fagott, франц. basson, англ. bassoon) — инструмент с двойной тростью, самый низкий голос в группе деревянных духовых. Его диапазон охватывает почти четыре октавы — от *си-бемоль* контроктавы (и даже *ля* — в симфониях Г. Малера, Септете И. Ф. Стравинского, Квинтете К. Нильсена, Концерте для трубы и фагота с оркестром Л. К. Книппера) до *ми* второй, хотя в современных сочинениях встречаются ноты *фа, фа-диез, соль*, в «Collage» Б. Бартолоцци — даже *соль-диез* второй октавы. Выразительные возможности инструмента поистине безграничны: от трагического до комического, от лирического до гротекного; фагот мягок и нежен, блестящ и туманен, драматичен и трагичен; он непременный участник большинства ансамблей — и как солист, и как партнёр, аккомпаниатор, его тембр превосходно сочетается с любым инструментом в симфоническом, духовом, камерном оркестре или ансамбле.

Формирование любого музыкального инструмента — процесс длительный, обусловленный тенденциями развития общества. История музыкальной культуры и совершенствование инструмента взаимосвязаны, в разные времена представление о качестве звука, динамике, штрихах, возможностях инструмента было далеко не одинаковым. Сегодня информацию об инструментах прежних столетий, об их форме и размерах, диапазоне можно получить из различных источников: старые мастера помещали музыкантов на переднем плане своих картин, фресок, гравюр, рисунков, подчеркивая таким образом значимость музицирования в современном им обществе и показав нам, как выглядели инструменты тех времён; поэты сочиняли стихи о музыкальных инструментах, музыканты, историки, учёные оставили нам их характеристики. В музеях Европы и частных коллекциях сохранились единичные экземпляры фаготного семейства, в библиотеках — документы о составе королевского или иного ансамбля, о покупке инструментов, стихи и проза, трактаты, посвящённые фаготу, и многие другие литературные источники.

О термине «фагот»

Нет прямых документальных указаний на то, когда и в какой стране фагот появился, был ли он изобретён, как саксофон, или развивался постепенно; эволюционировал ли какой-то инструмент от примитивной модели к более совершенной, или в каждом новом инструменте соединялись качества нескольких его предшественников…

Анализируя сохранившиеся в архивах европейских стран документы с перечнем музыкальных инструментов, принадлежавших владетельным лицам, или закупленных по чьему-либо указанию, с отчётом о событии, где выступал один или несколько музыкантов, игравших на тех или иных инструментах, например, сообщения о свадьбе, коронации, высочайшем приёме, сообщения о порядке использования музыкальных инструментов в церкви, о музыкальных ансамблях королевских и герцогских особ, финансовые ведомости, — можно сделать выводы о возникновении и распространении фагота в Европе. Если нет прямого свидетельства — самого инструмента, то наиболее достоверным историческим фактом является употребление его имени, ибо слово существует лишь тогда, когда есть реальное понятие, которое нуждается в том, чтобы его назвали; нет понятия — нет слова, и наоборот.

Известно, что уже в начале XVI века в семействе инструментов с двойной тростью существовал огромный басовый поммер — гросс-бас-поммер, выросший из басовой бомбарды, длиной от восьми до десяти футов одного дюйма, то есть от двух с половиной метров до трёх метров десяти сантиметров, так как духовой инструмент низкого регистра можно было изготовить, лишь удлинив звучащее тело — воздушный столб. При такой длине создать постепенно и точно просверленный внутренний конус инструмента практически невозможно. Играть на нём было неудобно, и музыкантов, видимо, подбирали, как сейчас подбирают баскетболистов, — по росту. До нас дошёл портрет исполнителя на гросс-бас-поммере Николуса Розен-Кронца, датированный 1679 годом. Чтобы показать огромный рост Розен-Кронца, художник изобразил рядом с ним скрипача Даниэля Розен-Кронца, ростом вполовину ниже. На гравюрах есть изображения

исполнителей на гросс-бас-поммере, которые стоят на стуле или иной высокой подставке.

Но, поскольку исполнителей громадного роста в Европе не так уж много, а играть, стоя на стуле, неудобно, то поммер «сломали и связали». Сохранились четыре подлинных гросс-бас-поммера в Европе, есть несколько удачных копий — в Европе и США.

Имя того, кому пришла простая мысль разделить корпус поммера на две части, сложить их вместе и получить приблизительную форму современного фагота, время, к сожалению, не сохранило. Для духовых инструментов такое открытие равносильно изобретению колеса. Итальянцы назвали инструмент «fagotto», что значит «вязанка», «связка». На самом дне в цепочке переосмыслений этого слова лежит латинское «fagus», что значит «бук»; итальянское «fagotto», французское и английское «faggot» и сейчас означают «вязанка», «связка», «вязанка хвороста», а также «связывать». Английский исследователь фагота XX века Линдси Лэнгвиллл возражает против такой этимологии (что и понятно: англичане топят свои камины углём); континентальная Европа такую этимологию признаёт (на континенте печи топят дровами). Французский учёный XVII века Марен Мерсенн (1588–1648), математик, физик, философ, теолог, работавший также и в области теории музыки и музыкальных инструментов, ясно и чётко указал на этимологию слова *fagot*: «Басоны, фаготы, кёртоли, сервелаты потому и называются фаготами, что они напоминают два куска дерева, приставленные друг к другу и связанные вместе»[5].

В этом утверждении Мерсенна замечательно ещё одно важное указание: Мерсенн использует слово *fagot* и как родовое наименование всех «связанных» инструментов, и как видовое наименование для какого-то одного типа инструмента. В тесно заселённой Европе люди играли на одинаковых или очень близких друг другу инструментах, но говорили на разных языках, и до нас дошло множество названий, которые чаще всего обозначали практически один и тот же инструмент, или инструменты, очень близкие друг другу, например, итальянский или немецкий фагот (*fagotto, fagot*), французский басон (*basson*), английский

[5] *Mersenne M.* Traité de l'harmonie universelle. — Paris, 1636–1637. Цит. по [99, p. 25].

кёртоль (*curtoll*), затем бассун *(bassoon)*, испанский бахон (*bajon*). Ещё более показателен пример с названием «*поммер*»: в основе лежит греческое слово *bombos*, которое в латинском стало *bombus*, в итальянском — *bombardo*, в старо-немецком — *bomhart*, в ново-немецком — *pommer*. В XX веке исследователи, не столь дотошные, как Лэнгвилл, писали о бомбардах и поммерах как разных инструментах, тогда как на самом деле это один и тот же инструмент, поименованный на разных языках.

Закончить эту справку можно ссылкой на самый надёжный в этой области источник — «Этимологический словарь русского языка» немецкого лингвиста Макса Фасмера: «Фагот. Через нем. Fagott или непосредственно из ит. fagotto от лат. fagus «бук» [68, с. 183] Когда мы, музыканты, ищем сейчас этимологию интересующего нас термина, не надо забывать, что термину этому более пятисот лет и что язык, давший его, претерпел сильные изменения за истекшую половину тысячелетия.

Интересно, что с 1690 по 1800 год немцы отказались от итальянского термина и употребляли французское «basson». Трудно предположить, что в конце XVII века инструменты, произведённые немецкими мастерами, немцы внезапно и дружно стали называть французским именем; видимо, в Германии получили распространение инструменты французской работы, и вместе с ними пришло их французское название; однако с изменением позиций своей собственной школы в производстве фаготов (или, может быть, по иным, например, политическим причинам), немцы вернулись к итальянскому термину, который в начале XIX века они уже воспринимали не как итальянский, но как свой забытый, традиционно немецкий — в противоположность французскому.

Английский военный оркестр в течение всего XVIII века имел в своём составе кёртоль, инструмент фаготного семейства, но в записи 1783 года вместо кёртоля появляется бассун. Видимо, старые кёртоли заменили новыми инструментами, которые поставщик называл бассуны. Кёртоли использовались наравне с бассунами (басонами?) и дульцианами, все эти инструменты дополняли друг друга. Не следует смешивать кёртоль — английскую разновидность фагота

(*curtaile, curtoll*) с кортхольтем (*kortholte* — нем. *Kortholt*, от *Kurzholz* — «короткое дерево») — известный только в Германии и малораспространённый прямой деревянный инструмент не более шестидесяти сантиметров длиной, состоявший из двух стволов, заключённых в один общий корпус.

То обстоятельство, что в европейских языках существуют два слова для обозначения этого инструмента — итальянское «fagotto» с национальными вариантами в немецком и славянских языках и французское «basson» с национальными вариантами в испанском, португальском, английском языках, — наводит на мысль, что было два пути появления и распространения инструмента в Европе. Итальянское слово отражает резкий скачок в изменении конструкции духового инструмента низкого регистра, слово нашли (придумали) для обозначения чего-то принципиально нового, французское же — лишь фиксирует его низкий регистр. И близкий родственник фагота, широко распространённый уже в первой четверти XVI века дульциан (dulcian), носит итальянское название (итальянское «dolce» — «сладкий, нежный»), равно как и предшественник фагота бомбарда. Скорее всего, фагот, как и дульциан, был изобретён в Италии, когда гросс-бас-поммер (басовую бомбарду) «сломали и связали»; затем он был заимствован соседями — немцами и французами. Дисциплинированные немцы сохранили оригинальное название, изменив правописание на немецкий лад, французы же назвали инструмент в соответствии с его функцией — басовый. От французов инструмент и его название попали в соседние Испанию, Португалию и за пролив — на Британский остров. Может быть и другое предположение: идея новой конструкции старого инструмента — «сломать и связать» — носилась в воздухе и пришла в голову не только итальянцу, но и французу, и в таком случае фагот и басон развивались параллельно.

Для извлечения звука была использована трость, схожая с современной, которая заменила собой спрятанную в чашке трость поммера. Эс, по существу, не изменился. Появление фагота не вытеснило из обихода семейство поммеров, в том числе и гросс-бас-поммеры, они сосуществовали друг с другом на

протяжении двух столетий, в соответствии с тогдашними музыкальными запросами общества.

О предшественниках фагота

Некоторые исследователи в числе предшественников фагота называют дульциан, но это маловероятно: дульциан, как и фагот, имел U-образную форму, но нет свидетельств того, что он появился раньше фагота; дульциан отличался от фагота более мягким, «сладостным» звучанием, иначе эти два инструмента было бы нецелесообразно использовать в одном ансамбле. Лэнгвилл, собравший очень ценный исторический материал в европейских архивах, приводит немало документов, показывающих, что с первой четверти XVI века фагот был обязательным членом ансамблей различных составов, наряду с гобоем и дульцианом. На протяжении по крайней мере двух веков все разновидности инструментов с двойной тростью — поммеры, фаготы, дульцианы, кёртоли, сервелаты и все иные в их видовом многообразии от дисканта до баса использовались наравне друг с другом в одних и тех же ансамблях.

Очевидно, что и сами европейцы в XVI–XVII веках, даже склонные к теоретизированию, не могли бы составить квалификационной таблицы всех многочисленных деревянных духовых с двойной тростью: инструменты изготовлялись во всех уголках Европы, и мастера делали их не по единому шаблону, но в соответствии со своими собственными представлениями о необходимости тех или иных качеств, что и создало такое невероятное разнообразие.

В некоторых работах XVII–XIX веков [55, с. 426] отцом фагота называют каноника Афранио дельи Альбонези (1480–1560), который соединил два U-образных инструмента и мехи, назвал этот инструмент фаготум (phagotum) и представил свой фаготум в 1532 году. Здесь хотелось бы a propos остановиться на названии, которое изобретатель не заимствовал, а придумал: слова «phagotum» ни в одном языке нет. Трудно заподозрить каноника в незнании латыни, а потому

решительно необъяснима причина для такого названия: в латинском языке «phago» означает «обжора», «phagedaena» — «болезненно неутолимый голод».

Но этот новый инструмент, видимо, не получил широкого распространения, во всяком случае, упоминания о нём связаны только с именем Афранио и его племянника, и последнее письменное свидетельство относится к 1565 году, когда было составлено руководство игры на фаготуме. По свидетельству Лэнгвилла, фаготум был воспроизведён в XX веке известным английским исполнителем на волынке Вильямом Коксом; иными словами, инструмент, изобретённый каноником, относится к семейству волынок. Это Афранио опирался на фагот, а не фагот был придуман Афранио. История с фаготумом показывает, что уже к началу XVI века поммер был «сломан и связан».

И, наконец, наиболее очевидное свидетельство — сохранившиеся до наших дней два самых ранних экземпляра фаготов итальянской работы, относящихся к первой трети XVI века, которые хранятся в Библиотеке Вероны. Они имеют U-образную конструкцию, конический канал, восемь отверстий, в том числе два отверстия для больших пальцев. Отверстия просверлены с различным наклоном, клапанов на них нет. Редкие сохранившиеся экземпляры инструмента U-образной формы второй половины XVI века уже имеют два медных клапана — F и E большой октавы.

В конце XVI — начале XVII века семейство фаготов состояло из нескольких инструментов, описанных в трактатах немецкого органиста, композитора и музыкального теоретика Михаэля Преториуса (1571–1621, настоящее имя — Шульц) «Органография» (1619) и «Театр (Мир) инструментов» (1620).

1. (Diskant-Fagott (Dulzian) — без клапанов, с десятью звуковыми отверстиями;
2. Alt-Fagott — без клапанов, с восемью звуковыми отверстиями;
3. Tenor-Fagott — с двумя клапанами и восемью звуковыми отверстиями;
4. Chorist-Fagott — с двумя клапанами и восемью звуковыми отверстиями;

5. Doppel-Fagott — с двумя клапанами и восемью звуковыми отверстиями»[6].

Впрочем, справедливости ради, следует сказать, что, помимо указанных Преториусом, в XVI–XVII веках были и другие разновидности этого инструмента, например, с одиннадцатью звуковыми отверстиями без клапанов. Закрыв седьмое, девятое и одиннадцатое отверстия клапанами, умелый исполнитель мог использовать диапазон от *си-бемоль* контроктавы до *фа* первой октавы. Инструмент обладал мягким звучанием. Если бы он имел шесть или семь звуковых отверстий, как цинк или свирель, то левая часть корпуса, не изменяя высоты звука, влияла бы только на тембр, делая его глуше, «темнее».

В письменных источниках указанных столетий можно найти более восьмидесяти (!) разновидностей инструмента с двойной тростью. Все они отличались друг от друга размерами (от шестидесяти сантиметров до трёх метров) и звучанием — одни звучали грубее, другие мягче, третьи светлее, или темнее, и поскольку диапазон этих инструментов не превышал двух октав, то каждое семейство состояло из нескольких инструментов, вместе покрывавших весь необходимый слышимый диапазон, от самых высоких нот до самых низких, которые можно было заставить эти инструменты издать. Мастера постоянно искали способы расширения диапазона фагота, о чём можно найти свидетельства в источниках XVI–XVII веков, в частности, у того же Преториуса. Карл Альменредер (1786–1843) утверждал, что нет ни одного фагота, сохранившего свою первоначальную форму, так же как нет и точных сведений о его первоначальной конструкции и диапазоне [76, s. 3].

В XVII–XVIII веках существовали леворучные фаготы и дульцианы, о чём есть как прямые, так и косвенные свидетельства. В первую очередь, следует обратиться к живописи и рисунку старых мастеров, чьи работы, помимо ценности художественной, имеют огромную информативную ценность: позы, жесты, причёски, одежда людей, изображённых на картинах, их взаимоотношения, предметы обихода, оружие, инструменты ремесла, наконец, музыкальные

[6] *Praetorius M.* De Organographia. — Wolfenbüttel, 1619; Theatrum instrumentorum. — Wolfenbüttel, 1620.

инструменты. Больше всего изображений фагота находим на полотнах фламандских мастеров и в рисунках немецких художников, из которых здесь будут указаны только те, что изображают леворучный фагот или дульциан. Одна из них — картина фламандского художника Дэниса ван Алслоота «Процессия религиозных орденов в Антверпене», 1616, изображающая в рядах процессии шесть музыкантов, играющих на духовых инструментах: тромбоне, альтовом поммере, шалмее дисканте, корнетто, рядом с ним ещё один исполнитель на альтовом поммере и последний в ряду — исполнитель на леворучном фаготе. На двух картинах того же времени фламандского художника Антуана Саллаэрта изображена такая же группа музыкантов с теми же инструментами, включая леворучный фагот; в музее Аахена на картине «Портрет фаготиста» («Der Faggotspieller», середина 1600-х годов) из серии «Органы чувств» фламандца Хармена Хальса изображён леворучный фагот.

Очень интересен рисунок немецкого художника Йохана Кристофа Вайгеля «Мастерская музыкальных инструментов», 1698. В центре изображён мастер музыкальных инструментов за работой и рядом с ним, вокруг него лежат и стоят дульцианы и фаготы, один из которых леворучный. Когда репродукция рисунка Вайгеля попала в Советский Союз, отечественные исследователи отказались верить ему, так как, по их мнению, репродукция была фотографической шуткой с перевёрнутым изображением; но они не обратили внимания на фигуру самого мастера в центре рисунка, занятого гравировкой: мастер работает правой рукой. Если изображение перевернуть, то фагот будет праворучным, а мастер станет левшой. Леворучные фаготы были в употреблении не только во Фландрии и Германии: в Венском музее истории искусства хранится леворучный фагот (дульциан) итальянской работы середины XVIII века.

К этому можно добавить, что в 1687 году вышла книга Даниэля Шпеера[7] о музыкальном искусстве, одна глава которой посвящена семейству фаготов, где находим любопытное методическое указание для леворучной игры на трёхклапанном фаготе, на котором, по утверждению Лэнгвилла, можно было

[7] *Speer D.* Grund-richtiger, kurz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst. — Ulm: G.W. Kühnen, 1687.

играть как праворучным, так и леворучным способом. Описав положение правой и левой рук на фаготе, Шпеер заключает: «Однако, если кто-либо захочет использовать правую руку наверху на уровне рта, он должен понимать, что указанная выше аппликатура для левой руки переходит к правой руке» (Цит. по [99, p. 34]).

В XVII–XVIII веках фагот как род инструментов с двойной тростью был очень популярен во всех своих видах. Следует отметить публикацию Йозефа Айзеля (Эрфурт, 1738)[8], где он различает четырёхклапанный басон с диапазоном от *B-бемоль* до *f-диез* и двухклапанный дульциан с диапазоном от *C* до *f*. Айзель подытоживает своё описание басона и дульциана перечислением пяти необходимых для исполнителя вещей: «1) хорошая трость, сделанная из мягкого камыша (лучшие трости изготовляются в Берлине); 2) быстрый язык; 3) искусные пальцы; 4) ежедневные занятия; 5) врождённая естественная склонность к игре и пара хороших лёгких» (Цит. по: [99, p. 35]). Почти через сто лет после него Альменредер в таком ряду на первое место поставил здоровый организм и пару хороших лёгких.

Столетие с конца XVII до конца XVIII века едва ли не самое бурное в истории фагота: из множества разных родственных инструментов постепенно стал формироваться фагот современного типа. В связи с относительно быстрым совершенствованием тех представителей семейства, которые оказались наиболее перспективными и удобными для дальнейшего развития, начался процесс достаточно устойчивого сокращения видовых инструментов. Постепенно исчезали из обихода итальянские бомбарды и немецкие поммеры, сервелаты и кёртоли, но зато фагот приобретал новые отверстия, новые клапаны, его конус становился более точным, увеличивался диапазон. Если в середине XVII века диапазон фагота не превышал двух октав, то уже через сто лет его диапазон составлял чуть больше трёх октав. Совершенно отчётливо происходил процесс аккумулирования лучших качеств всех инструментов двойной трости в наиболее перспективных видах семейства — дульцианах и фаготах, и, в конце концов,

[8] *Eisel J. P.* Musicus autodidactus. — Erfurt: Funck, 1738.

фагот остался один, вслед за гобоем получив четвёртый клапан. Время появления четвёртого клапана можно назвать приблизительно, от 1730-х годов до 1751 года — разные авторы дают разные даты. Вольфганг Амадей Моцарт был одним из последних композиторов, писавших для четырёхклапанного фагота; шестиклапанный фагот появился уже после его смерти.

Сочинения для инструментов фаготного семейства XVI–XVIII веков

Первичная функция инструментов фаготного семейства — дублирование баса в составе basso continuo, аккомпанемент солирующим голосам. До середины XVI века в церковь допускались только духовые инструменты. Басовый хорист-фагот создан как раз для того, чтобы аккомпанировать хору прихожан в церкви, где ещё не было органа. Струнные же считались инструментами для увеселений — бытовых праздников и танцев. Жениха и невесту вели в церковь под звуки духовой музыки в знак торжественности предстоящего обряда, а по выходе из церкви новобрачных сопровождали скрипки: наступала весёлая часть праздника.

Инструменты фаготного семейства использовались там, где нельзя было установить стационарные инструменты, когда церемонии происходили под открытым небом — уличные шествия, свадьбы, встречи и проводы значительных визитёров, коронации, похороны, семейные, дворцовые и церковные праздники, — а также в светских помещениях, где невозможно было использовать орган с его могучими басами. Сохранилось немецкое стихотворение неизвестного автора[9]:

«Если ни орган, ни регель, ни клавесин, ни даже самый низкий регистр басового виолона не могут стать фундаментом (для мелодии — *В. П.*), я отдаю предпочтение фаготу с его низким басовым голосом, сотворённым дыханием и искусной рукой, ибо он возносит слушателя к чуду, вливает радость и восторг в душу того, кто прежде был спокоен и равнодушен» (Цит. по: [99, p. 29]).

В XVI — первой половине XVII века фагот употребляется во многих случаях как инструмент, дублирующий партию низких струнных или органа, он ещё не имеет отдельного голоса, отдельной партии.

[9] Автор неизвестен. Опубликовано в 1713 г. Перевод с немецкого В. С. Попова.

Первым дошедшим до нас сочинениям, написанным специально для фагота (или дульциана) соло считаются «Фантазии» из сборника испанского композитора и фаготиста Бартоломео де Сельма-и-Салаверде (1580–1640) «Песни и фантазии»[10]. Партия написана в диапазоне от *си-бемоль* до *до*. Современная критика подчёркивает, что эта партия «по тем временам достаточно сложна», однако весь известный нам фаготный репертуар позднего Ренессанса и раннего барокко показывает, что в те времена фагот исполнял не менее сложные партии, чем сейчас. Нынешнее расхожее представление о том, что пятьсот лет назад люди знали и умели меньше, чем теперь, несправедливо.

Инструмент того времени весьма несовершенен. В «Фантазиях» де Сельма фагот, наряду с сольной партией, в отдельных эпизодах выступает в составе basso continuo. Сольная партия демонстрирует кантиленные возможности инструмента, в быстрых, моторных разделах автор меняет темпы, даёт многочисленные вариации ритмов, и это позволяет разнообразить характер музыки при однообразии тембра. Инструментальный состав basso continuo не расшифрован; как правило, фаготу могут аккомпанировать виола-да-гамба (или виолончель), клавесин, орган.

Наше убеждение в том, что сегодняшние темпы значительно быстрее темпов эпохи барокко (и раннего барокко), весьма далеко от исторической реальности. Уже в этом сочинении 1638 года в некоторых сольных вариациях движение тридцатьвторыми при самом медленном allegro требует достаточно подвижного исполнения, и посему повтор одной и той же ноты невозможно сыграть простым staccato; а так как чрезвычайно редко встречаются исполнители, от природы обладающие быстрым простым staccato, приходится атакировать двойным языком, который на практике развить значительно легче навыка простого staccato. Всё это опровергает утверждения многих теоретических трактатов о двойном staccato как о недавно, в середине XX века, изобретённом приёме игры на фаготе (см. раздел «Двойное staccato»).

---

[10] *Selma B. de*. Canzoni et fantasie. — Breslau: Stadtbibliothek, 1638.

Вторым по хронологии известным нам сочинением для фагота является соната «Монахиня» («La Monica», 1651) немецкого фаготиста и композитора Филиппа Фридриха Бёдеккера (1607–1683). Это одно из первых программных произведений в музыкальной литературе. Соната написана как тема с вариациями, в её основе лежит народная немецкая песня «Монахиня», в которой юная девушка умоляет мать не отдавать её в монастырь. Популярная у публики форма вариаций позволила автору чередовать ритмы и темпы. Ограниченный в своих диапазонных и иных возможностях, фагот XVII века оказался, тем не менее, инструментом, сумевшим воплотить замысел композитора-фаготиста: в партии фагота отображены психологические состояния героини, и инструмент был уже способен выразить её душевные переживания, тоску, мольбу, чего нельзя было сделать на его «ревущих» предшественниках.

В первой половине XVII века венецианский композитор Дарио Кастелло (1590–1653?) пишет инструментальные сонаты, среди которых есть и сочинения для дульциана в сопровождении basso continuo. У Ж.-Б. Люлли в опере «Психея», 1678, впервые появляется отдельная партия духового трио в составе двух гобоев (или двух флейт) и фагота, противопоставленная струнному составу оркестра. Сочинений для фагота или дульциана соло в сопровождении basso continuo конца XVII — начала XVIII века сохранилось значительно больше, может быть, потому, что их было больше написано; следует отметить сонаты французского композитора Мишеля Коретта (1709–1795), написанные для фагота или низких струнных — альта или виолончели.

Наиболее значительным явлением в литературе для фагота следует считать тридцать девять концертов для фагота и струнного оркестра Антонио Вивальди (1678–1741), из которых Тридцать восьмой и Тридцать девятый не окончены. Этот огромный материал даёт возможность сделать вывод о диапазоне фагота — две с половиной октавы, от ***до*** большой октавы до ***соль*** первой октавы, его кантиленных и технических возможностях. Мне постоянно приходится ссылаться на утверждения некоторых теоретиков и композиторов о блёклости, невыразительности отдельных регистров фагота XVIII века, к примеру, регистра

малой октавы, однако в большинстве медленных частей концертов Вивальди эти утверждения блестяще опровергаются. Круг тональностей, используемых композитором, достаточно ограничен, но показывает, что скрипач Вивальди отлично знал природу фагота, написав более всего концертов в самых удобных для фагота тональностях, а именно: в *до мажоре* — двенадцать концертов; в *фа мажоре* — семь концертов; в *си-бемоль мажоре* — четыре концерта; в *ля миноре* — четыре концерта; в *соль мажоре* — три концерта; в *соль миноре* — два концерта; в *ре миноре* — два концерта; в *до миноре* — два концерта; в *ми-бемоль мажоре* — один концерт; в *ми миноре* — один концерт.

Особо следует обратить внимание в этом перечне на единственный концерт в тональности *ми минор,* крайне неудобной для фагота, — Концерт № 6 по каталогу Д. Рикорди. Долгое время подвергался сомнению сам факт написания этого Концерта именно для фагота, предполагали, что сочинение предназначалось для низкого струнного инструмента и позднее было транскрибировано для фагота; впрочем, доказать этого так и не смогли.

Порядок тональностей от удобной к неудобной остался неизменным и для современного инструмента, что подтверждает его консерватизм: за четыре столетия фагот принципиально мало изменился, исполнители и мастера XV–XVIII столетий из многих видов инструментов двойной трости создали поистине совершенную модель.

Об уровне исполнительства, то есть исполнителей и технических возможностях инструмента XVIII века можно судить по тем виртуозным пассажам, которые встречаются практически в каждом концерте Вивальди, и сегодня, как и триста лет назад, представляют значительную трудность. Встречающиеся во многих концертах виртуозные стаккатные последовательности на октаву и большие интервалы, практически не исполнимые в быстром темпе штрихом legato, позволяют утверждать, что приём игры двойным staccato был не просто хорошо известен, но привычен для фаготистов времён Вивальди. В концертах много виртуозных пассажей, быстрых переходов из регистра в

регистр и вместе с этим — не менее сложные для исполнения кантиленные эпизоды.

В серии концертов для фагота с оркестром находим одно из первых сочинений программной музыки (но не первое!) — Концерт № 1 *си-бемоль мажор* по каталогу Д. Рикорди под названием «Ночь» («La notte»), где каждая часть имеет свой заголовок («Штиль», «Шторм»), заставляя исполнителя извлекать из фагота краски, соответствующие задуманной автором программе. Уже в этом раннем сочинении Вивальди поручил фаготу изображение различных состояний человека и природы — от дрёмы, полного спокойствия до состояния сильного волнения, возбуждения, взрыва. Композитором угаданы самые лучшие сочетания сольного духового инструмента и аккомпанирующего состава, что особенно слышно в выразительнейших медленных частях практически всех тридцати девяти концертов. В своих камерных сочинениях Вивальди использует фагот в роли, для которой, собственно, и создавался басовый инструмент, — как участника группы basso continuo, дублирующего партию баса.

Таким образом, уже от начала XVII века двух-, трёх- и четырёхклапанный фагот обладал тембром и техническими возможностями для создания яркой и разнохарактерной экспрессии в сочинениях различных жанров.

XVIII век — золотое время для фагота, как, впрочем, и для всех духовых. Инструмент очень популярен, на нём играют и простолюдины, и аристократы-любители, и профессиональные музыканты. Первые сочиняют для фагота сами, аристократы заказывают музыку капельмейстерам-композиторам, профессионалы и сами сочиняют, и композиторам заказывают. Сонаты для фагота пишут Жозеф Боден де Буамортье (1691–1765), Луиджи Мерчи (точные даты жизни неизвестны), Йохан Фридрих Фаш (1688–1758), Кристоф Шафрат (1709–1763) и многие другие. Георг Филипп Телеман (1681–1767) в 1728 году написал для фагота Сонату *фа-минор* с эффектом эха, многочисленные трио-сонаты для высоких голосов и basso continuo, в которых мог быть использован фагот. Трио-сонаты с использованием фагота находим и у Георга Фридриха Генделя. Иоганн Себастьян.Бах иногда поручал фаготу соло в своих кантатах, но специально для

него не писал, в отличие от его сыновей Иоганна Христиана (1735–1782) и Карла Филиппа Эммануэля (1714–1788). Во второй половине XVIII века фагот часто использовался как один из солирующих инструментов в симфониях-концертантах, в частности, у Йозефа Гайдна (Концертная симфония для гобоя, фагота, скрипки и виолончели с оркестром, 1792) и Вольфганга Амадея Моцарта (Концертная симфония для гобоя, кларнета, фагота и валторны с оркестром, KV297b).

Техническое совершенствование фагота во второй половине XVIII века несколько замедлилось. Композиторы много писали для трёх- и четырёхклапанного фагота, до предела используя его технические возможности, и в начале XIX века это создало предпосылки для кардинального усовершенствования инструмента.

Нотный материал XVIII века ясно показывает уровень виртуозов того времени, и этот уровень, в свою очередь, не мог не отразиться на сочинениях для фагота. Из известных сегодня сочинений хотелось бы отметить два концерта для фагота с оркестром И. Х. Баха — Концерт *ми-бемоль мажор* и Концерт *си-бемоль мажор*. Последняя тональность наиболее выгодна для фагота, в ней он демонстрирует свои наиболее яркие и красивые свойства, тональность удобна для исполнения, она и сегодня одна из наиболее предпочтительных. За полвека своей профессиональной деятельности я заметил, что исполнители чаще и охотнее играют *си-бемоль*-мажорный концерт, нежели *ми-бемоль*-мажорный.

Вполне вероятно, что оба названных сочинения мог слышать Моцарт. Так или иначе, свой первый концерт для духового инструмента с оркестром он отдал фаготу и выбрал для него именно *си-бемоль* мажор. И во втором дошедшем до нас сочинении для сольного фагота — Сонате для фагота и виолончели (KV 282) — Моцарт оставил ту же тональность. Зато в своём знаменитом Квинтете для фортепиано и деревянных духовых (KV 292) Моцарт использует тональность *ми-бемоль мажор*, где наиболее ярко проявляются специфические свойства тембра фагота.

Первая же нота главной партии этого концерта сейчас вызывает многочисленные споры. Во множестве редакций над нотой стоят два взаимоисключающих обозначения: черта и под ней точка. Если под этими обозначениями понимать только длительность, то они действительно исключают друг друга, поэтому полагаю, что их надо отнести к фразировке. Точка укорачивает ноту, а черта продлевает фразу, отводя второй ноте роль обертона от первой, сильной доли такта. Второй такт является продолжением первого, фраза заканчивается на четвёртом такте; таким образом, фраза из четырёх тактов строится 1+1+2, никоим образом не дробясь на такты. Завершающую фразу трель, по традиции, желательно начинать с верхней ноты, которая во многих случаях исполняется как затактовый форшлаг.

За двести лет исполнения Концерта для фагота с оркестром KV 191 утвердилось несколько разных рекомендаций исполнения штрихов и мелизмов. Что взять за правило? Почти на каждом конкурсе в большинстве программ стоит Концерт KV 191, на каждом прослушивании в оркестр на первом туре кандидат должен исполнить это сочинение или, как минимум, одну его часть. И всегда возникает спор, как правильно играть мелизмы. Первая фраза, приводящая к трели *ми-бемоль – фа* первой октавы, вызывает затруднения, так как на подавляющем большинстве фаготов этой чистой трели нет, и задача исполнителя — спрятать конструктивный недостаток инструмента.

Относительно трелей в приведённых ниже эпизодах несколько последних десятилетий продолжается дискуссия:

Нотный пример 1

В.А.Моцарт. Концерт для фагота с оркестром, первая часть

Время Моцарта, стиль классики требовали завершения трелей. За последние двадцать–тридцать лет с подачи выдающегося фаготиста, профессора Парижской консерватории Мориса Аллара сложилась традиция завершения всех трелей, то есть, практически, начиная трель с верхней ноты, на протяжении четверти необходимо сыграть секстоль. Звучит логично и красиво. Но меня всегда мучило одно соображение: я вижу в тексте шестикратное завершение трелей, выписанное

автором, и два длительных трельных эпизода, в экспозиции и в репризе, где подобных завершений нет, — неужели автор забыл их сделать? Думаю, в этих эпизодах автор сознательно не выписывал завершения. Возникает коллизия: очевидно, что Моцарт завершал трели там, где хотел, и сознательно оставлял их незавершёнными в других местах текста. Почему? Следует ли делать логично и красиво в нарушение авторского замысла, или же нужно искать иной способ для создания «красивого», помимо завершения трели? Корректно ли исправлять Моцарта?..

Мода, начатая моим другом Алларом, настолько укоренилась в практике современного европейского исполнения этого Концерта, что мне приходится переучивать своих студентов, когда они едут на международный конкурс. В записях фаготистов старшего поколения, среди них Ленард Шэроу (дирижёр — Артуро Тосканини, оркестр Эн-Би-Си), Бернгард Гарфельд (дирижёр — Юджин Орманди, Филадельфийский симфонический оркестр), я слышу тот текст, что написан Моцартом. В записях Карела Бидло (дирижёр — Карел Анчерл, оркестр Пражской филармонии) находим два противоречивых варианта: он завершает трели в аппликатурно удобных для него местах и не завершает их в неудобных.

К сожалению, автор не оставил нам каденции к этому сочинению, дав исполнителю возможность проявить собственное понимание его стиля. Когда я впервые записывал этот Концерт в нашей стране, то обратился к каденции Жака Ибера, соблазнившись её виртуозностью. Однако сегодня считаю, что обилие нот и выход фагота в предельно высокий регистр (*фа* второй октавы) не слишком соответствуют времени Моцарта. В России наиболее часто исполняемы каденции московского профессора Ивана Осиповича Костлана, менее известна и не издана каденция другого московского профессора — Яна Францевича Шуберта. Сейчас стали доступны каденции Б. Гарфельда, М. Аллара, М. Рехтмана, заслуживает внимания каденция Альфреда Гарриевича Шнитке. Сегодня каденцию Ибера я не играю. И вряд ли мы найдём в каких-либо сочинениях Моцарта *фа* второй октавы на фаготе.

Изумительная по красоте вторая часть своим характером провоцирует слишком медленный темп, однако всё-таки следует учесть обозначение Моцарта: andante ma adagio. Отсутствие технических трудностей позволяет исполнителю сосредоточить внимание на выразительности, полностью используя арсенал кантиленных возможностей инструмента — у фагота поют все регистры. Совсем недалеко уйдя от Вивальди по времени, Моцарт вводит самые низкие ноты. Замечательно, что исследователи-теоретики считают их в регистре фагота, как минимум, непривлекательными, а как максимум — кричащими, ревущими. Моцарт услышал эти ноты поющими и создал для них такое гармоническое окружение, которое дало им эту возможность петь: главная способность гения, в какой бы области он ни творил, — найти в простом единственно возможную гармонию высокого, осознать соразмерность и сообразность конструкции. В самом начале партии фагота выписаны три долгих форшлага, однако традиционно первые два играются как короткие затактовые и только третий исполняется, как написано — долгим. Ко второй части тоже создано достаточно много каденций, как самими фаготистами (Костланом, Алларом, Гарфельдом и другими), так и композиторами (Ибером, Пиэрне, Шнитке).

Финал написан в форме менуэта с очень интересным эпизодом в *соль миноре,* где исполнитель может продемонстрировать экспрессивные возможности фагота. Иногда музыканты, не справившись с авторской логикой и желая облегчить себе задачу, вносят изменения, которые противоречат стилю Моцарта, стилю его времени и не отличаются хорошим вкусом. Так, заканчивая пятнадцатый такт и якобы возвращаясь к началу темы, некоторые исполнители замедляют темп, ибо так играть легче. У автора подобного указания нет. Современные исполнители, для которых менуэт не танец, а, к сожалению, отвлечённый музыкальный жанр, дозволяющий любые вольности, не задумываются над тем, что в любом танце фермата на поднятом и задержанном в воздухе каблуке неудобна. Стиль и логика движения в менуэте конца XVIII века этой ферматой нарушаются.

Нотный пример 2

В. А. Моцарт. Концерт для фагота с оркестром, финал

Конечно, было бы нелогично повторять одну и ту же тему одинаково, но есть ведь и другие нюансы, которые позволят сохранить логику эпизода и в то же время не нарушат стиля старинного танца; можно, например, на протяжении одного такта сделать diminuendo в ритме и темпе движения менуэта, и эффект этого исполнения более убедителен. Но так играть труднее! Мода на подобное исполнение указанного эпизода началась после записи, сделанной авторитетным немецким педагогом-фаготистом Клаусом Тунеманом — в значительной степени среди его учеников и ему в угоду.

Обнаруженный в 1934 году Концерт № 2 *B-dur* время от времени меняет своего автора. Исследователи давно заняты поисками утерянных концертов Моцарта и находке обрадовались, но, как оказалось, преждевременно: довольно скоро появилось предположение, что Концерт принадлежит перу Франсуа Девьена. В 1959 году Концерт, приписываемый Моцарту, был обязательным на Международном конкурсе «Пражская весна». Позже советское издательство «Музыка» издало его под заголовком «Моцарт?». С моей точки зрения, это не Моцарт: характер музыки серьёзно уступает стилю и качеству моцартовских сочинений; в большинстве своём используются регистры первой октавы, что, в отсутствие нижних регистров, обедняет выразительность фагота. Гений Моцарта подобного не допускал. И по степени виртуозности, и по некоторым иным признакам, Концерт, скорее всего, следует отнести к сочинениям Девьена.

Соната *B-dur* для фагота и виолончели (KV 292) является значительной компенсацией до сих пор не найденным двум концертам Моцарта для фагота. В этой Сонате, помимо изумительной виртуозности, автор гениально нашёл сочетание двух тембров — тенорового фагота и басовой виолончели. Попытки поменять местами инструменты в партитуре, то есть дать первую партию виолончели, а аккомпанемент фаготу, потерпели фиаско, мы с Натальей Гутман пробовали. В сочетании с виолончелью фагот ни в коей мере не может исполнять роль баса, так как виолончель значительно богаче обертонами нижнего регистра, нежели фагот. Это менее заметно при участии фагота в Квинтете KV 452 *Es-dur*, где тембр фагота безусловно исполняет роль баса. Когда в этом составе фагот немецкой системы

заменяют французским, то сочинение серьёзно проигрывает, так как ансамбль лишается баса.

Мы сейчас не знаем точно, как звучал фагот моцартовских времён. Аутентичные инструменты, сделанные в XX веке, не могут с уверенностью демонстрировать подлинные качества фагота двухсотлетней давности. Барочные инструменты соответствовали вкусам своего времени — пасторалям в стихах и прозе, завитым парикам и фижмам, галантным манерам и дуэлям на шпагах. Как бы мы ни стремились к воссозданию исторических инструментов, невозможно воссоздать историческую психологию барочных исполнителей и слушателей. Несомненно, наше восприятие качества звучания отличается от восприятия людей эпохи барокко и не соответствует её критериям.

Впрочем, есть и иные, противоположные соображения, которые кажутся мне более основательными. Почему поколениям, чьим вкусом мы восхищаемся в живописи, скульптуре, «застывшей музыке» — архитектуре, в прикладных искусствах, искусстве вокала, — должно было нравиться звучание фагота, подобное тому, что мы слышим у современных «аутентичных» инструментов? Скажем, в записи выдающегося фаготиста XX века Милана Турковича, в исполнениях российских фаготистов, играющих на репликах старинных фаготов? Или в музыке нашим предшественникам изменил вкус? Странное звучание, весьма сомнительная интонация, — всё это не даёт наслаждения красотой, но скорее вызывает любопытство, удивление, создаёт ощущение, будто надеваешь длинный завитой парик, как на костюмированном балу. Слушатели эпохи барокко, обладавшие изысканным вкусом, посвящали фаготу много лирических строк в стихах и прозе, и эти свидетельства кажутся убедительными. Немецкий поэт, автор стихотворения «Форель», композитор, музыкальный эстетик, педагог, журналист-издатель Христиан Фридрих Даниэль Шубарт (1739–1791) в одной из своих статей писал: «В течение долгого времени фагот использовали только для аккомпанемента, и немцы стали первыми, кто исторг из него голос солиста, причём столь успешно, что теперь фагот принадлежит к первым солирующим инструментам мира. Тон инструмента столь «общителен», столь прелестно разговорчив, что созвучен любой чистой душе,

и до самого Судного Дня фагот не будет отринут. Он хорош во всех ролях: он играет военную музыку с мужским достоинством; он звучит величаво в церкви; он поддерживает голоса в опере; он мудро рассуждает в концертном зале; он с лёгкостью переносится к танцу и вообще выполняет любые требования»[11].

Шубарт-журналист не задумывается над исторической достоверностью (возможно, он и не знал о существовании Б. де Сельма-и-Салаверда), немецкий патриотизм захлёстывает его, но характеристика инструмента отражает общественное мнение Германии конца XVIII века, что подтверждается большим количеством сочинений для фагота соло в тот период. И самое главное — он подчёркивает незаурядные выразительные качества четырёхклапанного фагота моцартовского времени. Прекрасная музыка, для него написанная, будучи исполнена сегодня на так называемых аутентичных инструментах, в современном восприятии не имеет ни глубины, ни теплоты, превращаясь в дрезденскую статуэтку, скелет партитуры; инструмент только называет обозначенные в партитуре ноты, но не вдыхает в них выразительности. Всё это можно идеально воспроизвести на компьютере, такое исполнение совершенно точно — только мертво.

Утверждение Шубарта неприменимо к современным «аутентичным» фаготам: они звучат абсолютно одинаково и в военной, и в церковной, и в концертной, и в танцевальной музыке, одинакова и их выразительность, нет у них способности к философии. Современные копии барочного фагота не соответствуют оригиналам, дерево старинных фаготов безнадёжно утеряло те качества, которые столетия назад дали ему имя «сладостный».

Можно не сомневаться в добросовестности современных мастеров «аутентичного» инструментария, но они работают современными методами, основанными на современном мышлении и с помощью современных технологий.

За эталон принимается пример драгоценных итальянских струнных — работы Страдивари, Амати, над которыми время не властно. Велика разница между тонким деревянным корпусом струнных, нигде не тронутым отверстиями, и толстым куском дерева, из которого сделан фагот, буквально изрешечённым отверстиями, с

[11] Перевод с немецкого В. С. Попова. Цит. по: [99, p. 39].

внедрёнными в дерево инородными деталями — металлическими, пробковыми, с постоянно меняющимися клеями, смазками и многими другими необходимыми приспособлениями. И самое главное: струнные инструменты всегда сухи, духовые же постоянно подвержены воздействию влаги. Каждый день дерево фагота впитывает в себя живую влагу жизнедеятельности человеческого организма — слюну, пот, углекислый газ, бактерии, в них содержащиеся. Под её воздействием дерево меняет своё качество — десятилетие за десятилетием.

Духовые инструменты, как и исполнители на духовых инструментах, быстрее проживают свой век. Дерево фагота служит музыканту не так долго, как дерево инструментов Страдивари, оно несоизмеримо быстрее портится и, в конце концов, умирает, у него с течением времени меняются ВСЕ параметры. Копируя эти изменившиеся параметры мёртвого инструмента, получаем не сладостный дульциан прошедших веков, но искусственный фагот, обладающий странным звучанием, которое, в угоду сегодняшней моде, считается единственно подлинным барочным.

Старинные фаготы и дульцианы повторить невозможно, как никому не удаётся повторить скрипку Страдивари. Причин тому, помимо индивидуальности мастера, много, и одна из важнейших кроется в современных методах воссоздания исторических фаготов. В средневековом и более позднем мануфактурном ремесле существовала его преемственность, многие операции хранились в секрете и передавались от хозяина к единственному наследнику. Когда барочные фаготы ушли со сцены, разорвалась нить традиционной технологии изготовления дульцианов, кёртолей и басонов, и, невзирая на сохранившиеся в коллекциях мёртвые инструменты, описания их производства и чертежи, восстановить эту технологию невозможно.

Помимо того, имея дело с живым материалом, надо учитывать обстоятельства, в которых он живёт; следует помнить, что сегодняшнее дерево с изменением экологии на планете значительно отличается от дерева барочной эпохи, как отличается чернозём, выставленный Россией на Всемирной выставке в Париже (1889) и затем переданный Сорбонне, от чернозёма современного, за сто с лишним лет во многом

потерявшего свои уникальные свойства. Где гарантия того, что клён XX века тот же, что был двести лет назад?..

Наши современники восстанавливают корабли викингов, которые благополучно плавают по волнам, но кораблям не нужно издавать звуки. Художники и скульпторы создают прекрасные копии произведений Рафаэля и Бернини, и подделку может обнаружить только специальная экспертиза. Воссоздавать же музыкальные инструменты значительно труднее, ибо в их звучание нужно вдохнуть ту же душу, что жила в европейской цивилизации двести–триста лет назад. За три минувших столетия человечество изменилось, в том числе и психо-физиологически; революции социальные, революции индустриальные, сексуальные, политические вмешались в духовную жизнь человека. Современная юность уже не ищет тайн вечности в звёздном небе, и «прогулки при луне» давно стали анахронизмом. Возможно, поэтому феномен Юдиной и Софроницкого в наше время никем не повторен. А музыкальный инструмент живёт именно тончайшими душевными переживаниями людей, так он создан, и для этого он создан. Можно нарядиться в костюмы прошедших исторических эпох, но исторической души в музыкальный инструмент вдохнуть нельзя. И никакие высокоточные приборы не помогут.

«Аутентичный» означает «подлинный, действительный, верный». Реплики деревянных духовых — это не верные копии старинных инструментов, но лишь их современное подобие, базирующееся на нынешних представлениях об исторических инструментах, их историческом звучании, историческом восприятии их звучания, и потому термин «аутентичный» в применении к ним достаточно условен.

1.2. Фагот в XIX–XX веках

В конце XVIII — первой четверти XIX века публичное обсуждение проблем фагота в европейских странах стало особенно оживлённым, в том числе в печати, в частной переписке. В нём принимали участие и фаготисты, и мастера-производители, и музыкальные теоретики, и музыкальные педагоги. Обсуждались не только требования к инструменту в связи с новыми музыкальными задачами, но и существовавшие к тому времени качества фагота.

Так, в 1820 году была опубликована статья Карла Бермана, первого фаготиста Королевского Прусского оркестра, где он впервые высказывал мысль о сходстве тембра фагота с тембром человеческого голоса, а именно — тенора, и что в силу этого обстоятельства фагот, как и человеческий голос, способен выражать любые оттенки чувств; в природе фагота заложена благородная выразительность, cantabile и sostenuto, — писал он. Берман полгода жил в Неаполе и брал на фаготе «уроки пения»: певец проходил с ним оперные арии, аккомпанируя фаготу на рояле. Нельзя не восхищаться идеей Бермана: и сегодня фаготистам надо учить свой инструмент петь.

Берману принадлежит и ещё одно важное заявление: он считал, что фаготист сам должен делать свои трости. Из его статьи узнаём, что лучшие трости изготавливались в Берлине, и, видимо, это была широко распространённая среди музыкантов практика — покупать трости у берлинских производителей.

На протяжении XVIII века было написано так много сочинений для солирующего фагота, что это естественным образом привело к настоятельной необходимости реформировать инструмент, ввести усовершенствования, необходимые для выполнения задач нового времени и новых музыкальных направлений. Первый парижский педагог игры на фаготе Этьен Ози в 1788 году опубликовал свои размышления о том, что возможно и что невозможно сыграть на фаготе, и рекомендовал композиторам в их сочинениях избегать определённых пассажей, указывая на невозможность их воспроизведения. Впрочем, это никак не отразилось на работе композиторов, решительно не понимавших, почему они не могут требовать от фагота того, что в состоянии сделать другие инструменты.

Свои оценки возможностей инструмента высказал немецкий музыкальный теоретик, акустик и журналист Готфрид Вебер (1779–1839) в газете «Альгемайне мюзикалише цайтунг» («Allgemeine muesikalische Zeitung»), 1816. Замечателен факт выступлений подобного рода одновременно как во Франции, так и в Германии, странах, которые в результате четвертьвековых размышлений над фаготом пошли разными путями в его усовершенствовании, что привело в 1830-х годах к созданию двух разных систем в конструкции фаготов, немецкой и французской. До конца

XVIII века Европа играла на инструментах фаготного семейства французского, итальянского, немецкого, фламандского, английского производства; при всём их разнообразии и многообразии, они не делились чётко на две категории, как сейчас, когда немецкие и французские фаготы представляют собой, в сущности, два разных инструмента.

Фагот в Германии

Самую значительную роль в создании современного фагота сыграл немецкий фаготист-виртуоз, фаготный мастер Карл Альменредер (1786–1843), обобщивший мнения и опыт своих коллег, в частности, развивший теории своего друга и издателя Готфрида Вебера и сделавший революционные усовершенствования в конструкции фагота. Роль Альменредера длительное время недооценивалась, а его конструктивные усовершенствования приписывались Адаму Геккелю.

В 1820 году в журнале «Цецилия» («Cecilia») были опубликованы материалы Альменредера с описанием конструкции пятнадцатиклапанного инструмента, сопровождавшиеся иллюстрациями и чертежами.

Альменредер принадлежал к тем фанатикам идеи, которые и создают историю. Он вышел из бедной семьи, без посторонней помощи выбился в люди, был преподавателем игры на фаготе, с 1812 служил фаготистом театрального оркестра во Франкфурте, а также военным капельмейстером. В 1820 году основал в Кёльне мануфактуру по производству духовых инструментов; в 1822 оставил это дело и поступил в придворную капеллу в Нассау, одновременно с этим руководил изготовлением фаготов на известной мануфактуре музыкальных инструментов Шотта в Майнце. Написал книгу об усовершенствовании конструкции фагота, школу для фагота, сочинял музыку для фагота — концерты, фантазии, вокальные произведения; некоторые из них были очень популярны при его жизни. В 1827–1828 годах был создан первый шестнадцатиклапанный фагот Альменредера.

В 1829 году на мануфактуре Шотта Альменредер встретился с семнадцатилетним музыкальным мастером Адамом Геккелем (1812–1877), и эта встреча решила судьбу немецкого фагота: идеи Альменредера нашли искусного мастера. Уже через два года,

в 1831, Альменредер и Геккель создали в Бибрихе собственную мануфактуру, которая стала и остаётся по сей день лидером производства немецких фаготов. После смерти Альменредера в 1843 году фирма оставила в своём названии только имя Геккеля, и в наше время нужно наводить исторические справки, чтобы напомнить имя настоящего изобретателя современного немецкого фагота. Все производители фаготов немецкой системы в паспорте инструмента обязаны указывать, что это «система Геккеля», хотя на самом деле это система Альменредера.

В 1831 году появился фагот системы В. Нойкирхнера, богемского фаготиста-виртуоза, первого фаготиста Королевского оркестра в Штутгарте, изобретшего несколько интересных конструктивных улучшений и заказавшего их изготовление мастеру Шауфлеру. Модель Нойкирхнера попала к парижскому мастеру Ф. Адлеру, который присвоил открытия, сделанные Нойкирхнером. На рынке производства и торговли в соревновании мощной уже компании Альменредер — Геккель и Нойкирхнер — Шауфлер последние потерпели поражение.

Уже ко второй половине XIX века приоритет фирмы Геккеля стал неоспорим. Многие производители копировали и копируют геккелевскую систему, добавляя мелкие частные изменения, которые не отражаются на принципиальной конструкции инструмента.

Фагот во Франции

Французские фаготисты и производители, подобно своим немецким коллегам, настойчиво искали конструкцию, способную удовлетворить запросы исполнителей и диктат композиторов, но делали это на свой собственный манер. Французы шли к своей национальной системе дольше, чем немцы, французский фагот получил своё завершение в середине XIX века. Самые известные имена в истории французского фагота — Гийом и Шарль-Луи Триберы, Жан-Николя Савари, Эжен Жанкур в сотрудничестве с парижской фирмой Бюффе-Крампон, Фредерик Гийом Адлер. О фаготах Савари, выпущенных между 1825 и 1852 годами, Л. Лэнгвилл пишет, что они пользовались популярностью в Англии вплоть до 1895 года, когда был понижен стандарт строя оркестров. Французы хорошо знали геккелевскую и другие немецкие

системы, однако они добивались большей чистоты тона, лучшей дикции. Так же, как и немец К. Берман, учившийся «пению» у итальянского певца, они искали гармонии звучания инструмента в гармонии со звуком речи, но только собственной, французской, её интонации, произношения гласных и согласных, с особенностями работы голосовых связок, увулы, принимающих участие в создании французской речи. Вот почему отличие французской системы от немецкой — прежде всего в тембре. Создатели французской системы деревянных духовых преследовали целью получить более яркое звучание и предельную отчётливость в извлечении ноты. Надо, впрочем, помнить, что не последнюю роль в оценке тембра инструмента играют привычки, мода на различное восприятие качества звучания. Так, яркое звучание французских инструментов воспринимается многими музыкантами и дирижёрами как крикливое, в то время как приверженцы французской системы считают мягкое звучание немецких инструментов тусклым и зажатым. Но главный судья и в этом споре — музыка. Любые качества — крикливость (яркость) и мягкость (тусклость) — можно воспроизвести на любой системе, в конечном счёте это зависит от вкуса исполнителя, от выбираемой им трости. Можно кричать на инструменте немецкой системы и говорить мягко на французском фаготе. Играя в одном ансамбле с известным советским кларнетистом, я был свидетелем того, что звук его кларнета немецкой системы не отличался по своей яркости от звука лучших исполнителей на кларнете французской системы; в то же время записи французского профессора М. Аллара на французском фаготе заставляют забыть разницу в системах.

Французский фагот изготовляется из палисандра и имеет существенные конструктивные отличия от немецкой модели, в первую очередь, в самой важной части, образующей звучащее тело: у него более узкая мензура канала ствола. Он лучше приспособлен к исполнению диезных тональностей, нот высокого регистра, отчётливости дикции, штрихов, что даёт преимущество в мелкой технике. У него более лёгкое извлечение нот верхнего регистра. Французские авторы в XX века, писавшие для сольного фагота, почти в обязательном порядке использовали его предельные ноты высокого регистра.

Нотный пример 3

А. Жоливе. Концерт для фагота с оркестром

М. Равель. Концерт для фортепиано с оркестром соль мажор

Тембр французского фагота менее богат нижними обертонами и потому лучше сливается с остальными деревянными инструментами французской системы; ему доступны тихие нюансы, но он не может звучать громче forte. С общеевропейской и русской точки зрения, французский фагот беднее немецкого по тембру и динамике, впрочем, французы с этим не согласны.

Во французской литературе для фагота, как сольной, так и в оркестровых партиях, находим обилие мелкой техники, начиная от сочинений Мориса Равеля и кончая современными авторами.

Нотный пример 4

М. Равель. Испанская рапсодия

Фагот немецкой системы конструктивно более удобен в бемольных тональностях, он разнообразнее по динамике, богаче по тембру, однако извлечение на нём нот верхнего регистра представляет большую сложность. В немецком оркестре культивируется тембр более тёмный, более тёплый, более глубокий, с преобладанием низких обертонов, нежели во французском, и фагот немецкой системы полностью отвечает этим задачам. В классической музыке европейских и русских композиторов фагот является басом группы деревянных духовых, в то время как французский фагот таковым не является.

Фагот французской системы наиболее гармоничен при исполнении французской музыки, но она составляет десять–двенадцать процентов всего классического репертуара. Музыка немецкая, русская, австрийская, венгерская, польская, английская для своего более полного воплощения требует немецкого фагота. Даже произведения В. А. Моцарта не всегда возможно сыграть на французском инструменте, например, финал Концертанты для четырёх духовых, тем более сочинения Л. ван Бетховена, например, Квинтет для фортепиано и четырёх духовых, где тембра французского фагота не хватает для роли басового фундамента ансамбля.

В конце XIX века, а в России ещё позже, все деревянные духовые в оркестрах разных стран стали переходить на инструменты французской системы вследствие явных их преимуществ — яркости тембра, лучшей интонации, отчётливости штриха, технических удобств. Однако потерялась теплота инструментов немецкой системы! В оркестр пришёл лёгкий французский характер. Фагот, в отличие от других своих деревянных партнёров по оркестру, остался консервативен, французской системы не принял. На протяжении всего XX века существовало некое недружественное противостояние французского и немецкого фаготов. Выдающийся французский фаготист М. Аллар, которому посвящена вся сольная французская литература для фагота второй половины XX века, апологет фагота французской системы, лишь в конце жизни смягчил свою позицию в отношении «немца». После его смерти французские фаготисты сразу стали переходить на фаготы немецкой системы, ибо искусство за сто пятьдесят лет противостояния сделало свой выбор: французское — «французу», остальное — «немцу».

Многие зарубежные оркестры держат в штате фаготных групп одного– двух исполнителей, которые как минимум владеют французским инструментом, а как максимум — играют на нём. Я знал одного исполнителя, солиста Монреальского симфонического оркестра Жеральда Курея, который на конкурсе в Эдинбурге в 1966 году на третьем туре играл Концерт Андре Жоливе для фагота с оркестром на французском инструменте, а на четвёртом туре — Концерт Моцарта для фагота с оркестром на немецком. Больше таких исполнителей я не встречал.

Фагот в России

В России фагот появился в царствование Петра Первого, который, среди прочих своих европейских новаций, ввёл в русский обиход европейский музыкальный ансамбль, или, как тогда говорили, «музыку». Строго говоря, нововведение Петра касается лишь очень узкого круга музыкальной культуры Европы: только ансамбли духовых и только для целей военного ведомства и застольных увеселений. Его европейские пристрастия ограничивались Германией и Голландией; сохранились свидетельства современников о том, что сам он певал застольные песни голландских

моряков, а в юности, когда будущий царь занимался своими потешными полками, он проходил военную службу как рядовой-барабанщик. Пётр был глубоко равнодушен к европейской светской и церковной музыке, его не интересовали оркестр, опера, европейский вокал; итальянской и французской музыки он не признавал вообще. Однако Петру нравилась музыка для духовых инструментов, он выписывал из Германии, как тогда говорили, «духовую музыку» («немецкую музыку»).

В 1711 году царь ввёл «духовую музыку» в пехотных полках, позднее, специально для коронационных торжеств в честь Екатерины Первой, был создан полк кавалергардов, в который входила и «немецкая музыка». В некоторых печатных материалах встречаются не подтверждённые ссылками на существующие документы упоминания о так называемом русском фаготе, который был в употреблении у музыкантов-кавалергардов и в котором вместо трости использовали металлический мундштук [55, с. 427]. Причин этому было две: во-первых, трость легко ломалась при неосторожном движении лошади; во-вторых (что важнее!), трость была смертельным для музыканта орудием, когда лошадь внезапно вскидывала голову. Поскольку в «немецкой музыке» было только два фагота, поскольку кавалергардский полк за весь XVIII век существовал не более двух десятилетий (его несколько раз расформировывали, затем на некоторое, очень недолгое, время учреждали заново), то общее количество «русских фаготов» было ничтожно, и вряд ли сохранился до наших дней хоть один экземпляр XVIII века. Однако в каталогах фирмы «Геккель» уже с середины XIX века находим «русский фагот». К сожалению, проблема «русского фагота» до сих пор не заинтересовала русских исследователей.

В остальном история фагота в России XVIII века ничем не отличалась от его истории в Европе: окно, прорубленное Петром, позднее превратилось в широкие ворота, через которые в Россию вливались потоки европейцев разных профессий в поисках работы, земель, чинов, денег, и среди них было немало музыкантов, игравших в оркестрах при дворах русских аристократов и обучавших искусству европейской музыки русских аборигенов. Музыканты приезжали, в основном, из Германии, Чехии, Австрии, Польши, Венгрии, то есть из стран, где со второй четверти XIX века царил немецкий фагот, привозили свой репертуар. Русские

аборигены оказались восприимчивы к европейской музыке, появились Хандошкины, Верстовские, Давыдовы.

По сведениям издания Римана, при дворе Екатерины Второй через четыре года после дворцового переворота «в 1766 году учреждены были первые штаты придворных оркестров», первый европейский оркестр появился, в 1766 году [53, с. 969], что опровергается в других источниках. В действительности первый штатный придворный оркестр появился в России в царствование императрицы Анны Иоанновны, а вскоре, в 1734 году, был создан и второй — оркестр «Италианской компании» (Итальянской оперы). Петровские ассамблеи, введённые царским указом, сменились европейскими балами, и потому в русском дворянском обиходе появилась «бальные оркестры», или, как тогда говорили, «бальная музыка»; стали создаваться бальные оркестры в столичных домах вельмож, затем и в дворянских поместьях. М. И. Глинка сообщал о таком оркестре, принадлежавшем его дяде: он играл музыку для танцев — экосезы, кадрили, вальсы. «а когда танцы за отъездом гостей прекращались, играли, бывало, разные пьесы»; позднее отец Глинки захотел «иметь собственную бальную музыку» [19, с. 10–15]. В Россию приглашаются незаурядные фаготисты, в числе которых — Фридрих, Глотш, Цан, Бюлан и другие [35, с. 413–456]. О Фридрихе Я. Штелин (1709–1785) писал, что он был учеником знаменитого в Берлине фаготиста Котовского, выступал с громадным успехом и в концертах, и соло, и что «владел фаготом настолько хорошо, что этот грубый и неприятный инструмент звучал у него необыкновенно мягко mit doppelter Zunge (буквально: с двойным языком — *пер. В.П.*)» [73, с. 82]. (Здесь важно заметить, что, во-первых, немецкий фаготист владел приёмом двойного языка и что, во-вторых, переводчик поставил характер звучания в зависимость от приёма двойного языка по незнанию). Фаготист и композитор Антуан Бюлан (?–1821), принятый на придворную службу в 1783 году, прибыл в Петербург в 1780 году как солист-виртуоз и с большим успехом играл сольные концерты. Его опера «Сбитеньщик» стала одной из самых популярных в репертуаре русских театров и не сходила с подмостков до конца XVIII столетия [35, с. 159–160].

В придворные оркестры приглашались исключительно европейские музыканты; в бальных оркестрах играли крепостные, которых обучали вначале европейцы, затем крепостные музыканты. На протяжении ста пятидесяти лет в императорском оркестре (позднее — оркестре императорской оперы), играли почти исключительно европейцы — немцы, чехи. В 1943 году флейтист В. Н. Цыбин (1877–1949) вспоминал: «Не более пятидесяти лет тому назад в Большом театре в Москве оркестр состоял на две трети из немцев и чехов. Дирижёры с исполнителями на сцене объяснялись на русском языке, а с оркестром только на немецком»[12].

Литературы о фаготе в России не издавали, ни переводной, ни собственной, так как потребности в ней не было: европейские музыканты, едва знавшие по-русски, читали оригинальную европейскую литературу, русские крепостные музыканты совмещали игру в оркестре с обычным холопским трудом на скотном дворе и в барских комнатах; иными словами, книги о фаготе на своём национальном языке, составлявшие яркую часть музыкальной культуры Европы, в России никому не были нужны. Просвещённое дворянство, давшее России великих музыкальных деятелей, равным образом не нуждалось в русскоязычной литературе о фаготе: дворяне свободно владели французским, немецким, реже — английским, итальянским, читали европейскую литературу в подлиннике и между собой изъяснялись чаще на французском языке, чем на русском. В картотеках современных московских библиотек хранятся десятки карточек, указывающих на европейские издания книг о духовых инструментах XIX — начала XX века на немецком, французском и английском языках, единичные карточки, относящиеся к русскоязычным изданиям, среди которых нет ни одной, указывающей на книгу о фаготе. Более того, в России некому было писать об этом инструменте по-русски, лишь крупные музыкальные деятели изредка упоминали фагот в связи с той или иной проблемой инструментовки, например, Н. А. Римский-Корсаков говорил о регистрах фагота, М. И. Глинка дал ясную (нелестную) характеристику деревянных духовых, в том числе и фаготу.

[12] *Цыбин В.* Статья по вопросу новой музыкально-педагогической программы и репертуара. Цит по: [66, с. 191].

В России мастерских, где бы производились фаготы, до середины XIX века не существовало, инструменты выписывались из Германии. В 1876 году немец Ю. Г. Циммерман (в России его называли Юлий Генрихович) открыл в Санкт-Петербурге фабрику музыкальных инструментов, где, в частности, изготовлялись и духовые. Наибольшей славой пользовались циммермановские фаготы, тубы и трубы. Отличительной чертой духовых инструментов Циммермана было прекрасное звучание, красивый тембр.

Старые музыканты утверждали, что циммермановские фаготы представляли собой инструменты системы Геккеля, но превосходили их красотой звука и конструктивно были компактнее и удобнее. Редкие сохранившиеся фаготы Циммермана уже не играют, но отдельные ноты, которые удаётся извлечь, очень красивы.

Циммерман быстро расширил своё дело: в 1882 году открыл филиал в Москве, в 1886 году — в Лейпциге, в 1897 году — в Лондоне, в 1903 году — в Риге. Одновременно с производством инструментов он организовал музыкальное издательство, где печатались многие русские композиторы, в частности, М. А. Балакирев, С. И. Танеев, А. Т. Гречанинов. В 1914 году фирма прекратила своё существование в России. С 1929 года издательство отделилось от фабрики и базировалось в Лейпциге, позднее переехало во Франкфурт-на-Майне, где и находится по сей день.

После революции на базе фабрики Циммермана был создан Ленинградский государственный завод духовых музыкальных инструментов Управления лесной и мебельной промышленности Ленинградского Совнархоза. Качество фаготов, выпускавшихся Ленинградским заводом, соответствовало требованиям Управления лесной и мебельной промышленности, их использовали в коллективах художественной самодеятельности и в музыкальных школах на начальном этапе обучения. В профессиональных оркестрах на этих инструментах не играли.

В двадцатые и тридцатые годы профессиональные музыканты в Советской России (а затем СССР) играли на инструментах, закупленных ещё до революции. Так, до сих пор функционирует геккелевский инструмент, приобретённый в 1914 году Большим

театром, на котором играли четыре поколения солистов Большого театра и Государственного симфонического оркестра. На инструменте № 5171 первым исполнителем был солист оркестра Большого театра Александр Григорьевич Никитанов, после него — его коллега по оркестру Всеволод Аполинарьевич Малиновский; затем инструмент перешёл в Госоркестр к фаготисту Фёдору Варфоломеевичу Зеброву, а от Зеброва пятьдесят лет тому назад — ко мне. На этом инструменте не было сделано никаких усовершенствований, лишь отреставрированы стёршиеся металлические клапаны. Инструмент и поныне абсолютно работоспособен, я записал на нём значительную часть своего репертуара, выпущенного на пластинках и дисках в разных странах мира — сочинения разных жанров и разных эпох, от барокко до авангарда, и технических возможностей инструмента было достаточно для решения любых художественных и технических задач. В 2014 году я собираюсь отметить столетие инструмента, исполнив на нём концертную программу, специально посвящённую юбилею инструмента.

В нашей стране последние закупки профессиональных инструментов высокого качества фирмы «Геккель» были сделаны в 1938 году. По комплекту инструментов получили Московская и Ленинградская консерватории, Большой и Кировский (ныне Мариинский) театры, Государственный симфонический оркестр СССР и Заслуженный коллектив Республики симфонический оркестр Ленинградской филармонии. Послевоенные поставки фаготов осуществлялись с заводов ГДР; это были инструменты фирм со столетними традициями мануфактурного производства — «Адлер» («Adler»), «Хюллер»(«Hueller»), «Мённиг» («Moennig»), среди которых попадались экземпляры хорошего качества, значительно превосходившие инструменты Ленинградского завода. К сожалению, заводы ГДР применяли ускоренную сушку дерева, но другого выбора у советских музыкантов не было. Появление первых инструментов от западногерманских фирм «Шрайбер» («Schreiber») и «Пюхнер» («Puechner») относится к 1975 году. Они стоили дороже, чем инструменты ГДР, были недоступны для частного приобретения, но, в конечном счёте, именно они насытили советский, а затем и российский рынок.

Интересна история инструментов фирмы «Геккель» в СССР в послевоенный период. «Геккель», как и все немецкие фирмы, принимала участие в военной программе гитлеровской Германии, на её долю выпало производство запалов для гранат. Завод был разбомблён, и при бомбёжке погибли все запасы дерева. Сотрудничество с фашистами поставило фирму в ряд предприятий, неприемлемых для деловых отношений с СССР. Но и со стороны «Геккеля» были претензии к СССР: Ленинградский завод, выпускавший фаготы модели «геккель», в отличие от зарубежных производителей фаготов, не указывал в сопроводительных документах к инструменту авторство фирмы «Геккель», так как СССР не подписывал Бернскую конвенцию об авторских правах.

Помимо политических и юридических препон, не позволявших развивать торговые отношения между СССР и фирмой «Геккель», существовали и препятствия финансового и профессионального характера: во-первых, инструменты были очень дороги; во-вторых, фирма выставляла неприемлемые для советской стороны условия оплаты; в-третьих, создавались серьёзные организационные трудности при выборе инструмента. Сейчас, по прошествии двадцати лет со времени распада СССР, положение не намного улучшилось. Вот почему в профессиональных коллективах современной России можно найти лишь очень незначительное количество «геккелей».

Однако к дискуссии о том, инструменты какой из признанных своим качеством фирм считать лучшими, хочу добавить рассказ о проделанном мною эксперименте. В 1985 году я записал Двойной концерт Г. Ф. Телемана для флейты и фагота с оркестром. В концерте четыре части. Перед записью у меня были четыре фагота: два «геккеля» и два «пюхнера», по одному инструменту для каждой части. Сомневаюсь, что слушатель заметит разницу в звучании, и даже я не смогу сейчас определить, какие части записаны на «геккелях», а какие — на «пюхнерах».

Фагот в музыкальной литературе XIX–XX веков

Сочинения для солирующего фагота

XVIII век дал солистам-виртуозам обширную и разнообразную литературу: концерты для фагота с оркестром, двойные, тройные концерты, камерные ансамбли разных составов, сочинения для инструмента соло в сопровождении basso continuo. Внимание к фаготу со стороны профессиональных композиторов, в свою очередь, стимулировало стремление исполнителей и производителей совершенствовать инструмент — процесс обоюдный, естественный и закономерный.

XIX век изменил вкусы публики и композиторов, в театрах воцарилась опера, в гостиных главенствующее место заняло фортепиано, для солирующих духовых, в том числе и для солирующего фагота, профессиональные композиторы стали писать меньше. Однако распространённое сейчас мнение, что с началом XIX века фагот вовсе ушёл с эстрады как солирующий и ансамблевый инструмент, сильно преувеличено; сочинений для фагота создавалось немало, но значительная часть их была забыта либо утеряна; об одних сочинениях сохранились упоминания, как, например, о трёх концертах для фагота В. А. Моцарта, другие исчезли и из людской памяти. В XX веке многое нашли в библиотеках, церковных и частных архивах, частных коллекциях — и вспомнили. Так, на конференции IDRS в Манчестере (1989) я с удовлетворением узнал, что пьеса Антонио Торриани «Дивертисмент на темы оперы Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур», которую я исполнил в своей программе, стала открытием для собравшихся там со всего мира коллег-фаготистов — и собственно сочинение, и сам автор. Пьеса была обнаружена мною в архиве солиста оркестра Большого театра, профессора Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных Яна Францевича Шуберта, советского фаготиста чешского происхождения, приехавшего в Россию задолго до революции и ставшего одним из основоположников московской фаготной школы. Вспомнили Торриани как автора сочинений для фагота — и обнаружили в Европе множество его пьес в жанре модного тогда дивертисмента на темы известных итальянских опер; эти дивертисменты и сегодня являются украшением концертных программ солистов-фаготистов.

Изумляет требовательность авторов музыки для солирующего фагота конца XVIII — первой четверти XIX века к исполнителям и к инструменту и, соответственно, мастерство исполнителей.

По сложности партий фагота в сочинениях композиторов того времени можно судить об уровне исполнительского мастерства и о качестве инструментов, на которых эти сочинения исполнялись. Тексты бетховенских симфоний, большинства сочинений Дж. Верди, в том числе «Реквиема», где весьма значительна роль духовых и, в частности, фагота, достаточно сложны для исполнения даже и на сегодняшних совершенных инструментах. Для меня это свидетельство высокого мастерства фаготистов рубежа XVIII–XIX веков: авторы сочиняют музыку, исходя из того, что они слышат в исполнении музыканта; именно исполнение даёт толчок творческому воображению композитора. В моей практике было немало случаев, когда композиторы выясняли у меня возможности моего инструмента в процессе работы над тем или иным произведением. Небогатую фаготную партию в симфониях Антона Брукнера музыканты Венского симфонического оркестра, коллеги из Венской Высшей школы музыки объясняют тем, что, по преданию, во времена Брукнера в Вене не было сильных исполнителей на фаготе.

К началу XIX века фаготисты получили прекрасный импульс развития в своей профессии, достигнув высокого мастерства в исполнительстве и подготовив инструмент к революционной реконструкции — альменредеровскому фаготу и разделению фагота на два типа — немецкий и французский. Однако новые музыкальные течения стали прорывать русло в обход фагота; правда, в то время, почти двести лет назад, вряд ли это осознавалось так остро, как сейчас. Лишь из нашего времени кажется, что фагот отодвинули от рампы. В первой половине XIX века количество писавшихся концертов и концертино для фагота с оркестром, количество ансамблей, включавших в себя фагот, не слишком изменилось по сравнению с предыдущим веком (следует обратить внимание на сочинения для фагота Никколо Паганини: Концертино для фагота с оркестром, а также очень трудные для исполнения три этюда для скрипки и фагота, написанные им в пятнадцатилетнем возрасте). Ф. Р. Гебауэр написал тринадцать концертов для

фагота с оркестром; литературу для солирующего фагота оставили И. Плейель, Ф. Крамарж (Кроммер), И. Н. Гуммель, Ф. Данци, Ф. Девьенн, Л. ван Бетховен, К. М. фон Вебер, К. Черни, И. Калливода, Г. Ф. Фаш — и другие авторы, не считая множества сочинений, написанных композиторами-непрофессионалами[13].

Фаготисты по-своему отозвались на популярность в новую эпоху вокальных произведений, использовав природное качество фагота — сходство его тембра с человеческим голосом, и появилось множество дивертисментов, вариаций на темы популярных опер, в основном, итальянских, на темы популярных инструментальных произведений. Большая часть сочинений написана самими исполнителями, как правило, — профессорами итальянских и французских консерваторий, солистами известных театров — Милана, Болоньи, Парижа, Вены. Среди авторов — В. Т. Браун («Дивертисмент» C-dur, op. 16, 1820), М.-Ж. Гебауэр («Тема с вариациями»), А. Торриани (множество дивертисментов на темы итальянских опер) и десятки других. Значительная часть авторов — либо концертирующие музыканты, либо не слишком известные композиторы.

Ярким для первой четверти XIX века примером взаимовлияния возросшего мастерства исполнителей, нового уровня совершенства в конструкции инструмента и музыкального мышления является Концерт для фагота с оркестром К. М. фон Вебера, написанный в 1811 году для известного немецкого виртуоза того времени Г. Ф. Брандта по просьбе Баварского короля Макса I (курфюрста Макса Йозефа IV).

Концерт состоит из трёх частей — Allegro ma non troppo, Andante, Allegro. Партитура соответствует малому симфоническому составу.

На протяжении всего сочинения солирующему инструменту предоставлена блестящая возможность демонстрации его кантиленных и виртуозных качеств.

---

[13] Сравним далеко не полный список авторов, профессиональных композиторов и фаготистов, писавших в первой четверти XIX века для фагота соло или для камерного ансамбля с участием фагота: Памфил Леопольд Аймон (1779–1866), Александр Алябьев (1787–1851), Альменредер (1786–1843), Бернард Крузель (1775–1838), Франц Адольф Бервальд (1796–1868), Йохан Фридрих Бервальд (1787–1861), Йохан Брандл (1760–1837), Вильгельм Теодор Браун (1796–1867), Шарль Катель (1773–1830), Бенедетто Карулли (1797–1877), Карл Фридрих Эберс (1770–1836), Йохан Фаш (1766–1839), Этьен Франсуа Гебауэр (1777–1823), Франсуа Рене Гебауэр (1773–1845), Мишель-Жозеф Гебауэр (1763–1812), Родольф Крёйцер (1766–1831), Альфонс Ледюк (1804–1868), Иван Мюллер (1786–1854), Жорж Онслоу (1784–1853), Йозеф Панни (1794–1838), Генрих Прегер (1783–1854), Алессандро Ролла (1757–1841). Материал почерпнут из книги Б. Буллинга [80].

В первой части использованы крайние регистры фагота, от нижнего *си-бемоль* контроктавы до верхнего *ре* второй октавы, что и в наше время представляет определённую трудность для исполнителя. Спустя более полувека после создания этого концерта, Н. А. Римский-Корсаков не рекомендовал использовать верхний регистр фагота и писать выше *си-бемоль* первой октавы. Подобные рекомендации всегда исходили от композиторов, не слышавших подлинных виртуозов-фаготистов, но ориентировавшихся на музыкантов среднего уровня, у которых высокий регистр фагота звучал заурядно. У Брандта он звучал красиво. При этом не надо забывать, что Вебер писал для доальменредеровского инструмента.

Уже в первой части инструмент демонстрирует превосходные возможности исполнения стаккато во всех регистрах, выразительную кантилену в малой и первой октавах. Вторая часть концерта непродолжительна, однако, несмотря на её краткость, при исполнении выразительной кантилены удаётся продемонстрировать динамические возможности инструмента. Часть заканчивается достаточно короткой авторской каденцией, дающей исполнителям некоторую свободу в отношении текста.

Третья часть, Allegro, позволяет несколько вольно понимать скорость этого темпа, и музыканты нередко злоупотребляют кажущейся свободой, прибегая к максимальной скорости в исполнении нисходящих пассажей. Полагаю, что наиболее приемлемым для финала Концерта является метроном четверть равна ста тридцати двум. Нельзя не отметить, что во времена Вебера, как и сегодня, самая выгодная для фагота тональность, позволяющая избежать каких-либо затруднений с пальцевой техникой — это *фа мажор*, именно она и была выбрана композитором.

Более поздние издания Концерта несут на себе следы многочисленных редакций разных лет, продиктованных, видимо, пожеланиями исполнителей, а также собственными наблюдениями автора, о чём аргументировано сообщает английский фаготист, историк и теоретик У. Уотерхаус. Существует пять редакций этого сочинения, и между первой и последней версиями есть заметные различия. Видимо, эти изменения вносились в угоду исполнителям, в основном, они касались штрихов, динамики и темповых обозначений.

Стремление к ансамблевому музицированию проявилось в создании большого количества так называемой гармонической музыки — сочинений для небольших составов духовых: секстетов, септетов, октетов (например, октеты на темы всех опер В. А. Моцарта). Партитура октетов состоит из двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн, двух фаготов. Мода на эти составы началась ещё в XVIII веке, перекочевала в век XIX и с небольшими вариациями была отражена даже у И. Ф. Стравинского. Для Октета духовых писал и Д. Д. Шостакович, в рукописях которого находим аранжировки двух сонат Джузеппе Скарлатти для духового октета в составе двух кларнетов, двух фаготов, двух труб и двух тромбонов.

В наше время популярны транскрипции для духовых камерных сочинений, в оригинале написанных для струнных или фортепиано. Иначе обстоит дело со знаменитым «Патетическим трио» М. И. Глинки, которое в XX веке чаще всего исполнялось в составе скрипки, виолончели и фортепиано: в оригинале оно написано для кларнета, фагота и фортепиано, авторской транскрипции для струнных не существует; однако сейчас, через сто восемьдесят лет, этого неоспоримого факта пианисты и струнники не признают, им не верится, что Глинка мог предпочесть струнным инструментам экспрессию и тембр духовых. Подробный анализ этого сочинения даётся в восьмой главе моей книги.

Партия фагота в симфоническом оркестре XIX–XX веков

Сейчас обмен знаниями происходит в интернете, что, несомненно, удобно, но верить интернетной информации нужно с осторожностью. Читаю чьё-то не подписанное утверждение: *«Роль фагота в оркестре XIX века также (*то есть как и в сольном репертуаре — *В. П.) достаточно скромна. Берлиоз упрекал его за недостаток экспрессии и силы звука, хотя и отмечал особый тембр его верхнего регистра. Только со второй половины столетия композиторы начинают поручать фаготу сольные эпизоды, например, Бизе в опере «Кармен», Чайковский в Четвёртой и Шестой симфониях и др.»* Тот, кто не знаком с музыкальной литературой для фагота, кто никогда не видел партитуры Седьмой симфонии Бетховена, может и поверить! Даже если допустить, что безымянный автор читал

бетховенскую партитуру, он ничего в ней не заметил. К сожалению, приходится обращать внимание на подобные публикации, так как молодёжь больше доверяет экрану монитора, нежели книжной странице. И, к не меньшему сожалению, легенда о скромной роли фагота в первой половине XIX века встречается не только в неконтролируемых интернетных публикациях.

Не трудно догадаться, почему подобные утверждения высказываются за кулисами, в зале и в интернете. Молодые современные исполнители считают, что подлинное умение играть на любом музыкальном инструменте, от блок-флейты до фортепиано, выражается в скорости исполнения. Чем быстрее бегают пальцы, тем, следовательно, профессиональнее исполнитель; чем больше быстрых пассажей в произведении, тем серьёзнее отношение композитора к инструменту, для которого эти пассажи написаны.

В действительности всё наоборот: самое трудное на любом инструменте — играть медленно и тихо; самое трудное на духовом инструменте — протянуть ноту ровно, не допустив изменения колебаний звучащего тела в духовом инструменте ни на цент (цент — теоретическая единица измерения относительной высоты звука), соблюдая требуемую динамику, ровную по всей протяжённости ноты, и соответствующую интонацию. Именно эти качества являются высшим мастерством музыканта. Уровень оркестра в целом и каждого исполнителя на любом инструменте в отдельности определяется способностью технически совершенно сыграть медленные и тихие эпизоды, где слышны качество каждой ноты, её начало, продолжение и завершение, логика каждой фразы, где невозможно скрыть несовершенное ремесло за высокой скоростью пассажа или форсажем звука.

Продемонстрировать использование фагота в симфонических произведениях первой четверти XIX века проще всего на симфоническом творчестве Л. ван Бетховена. В оркестровых партитурах Бетховена, наряду с виртуозными, фаготу поручены глубоко выразительные кантиленные эпизоды, в которых создаётся поразительной красоты микст тембра фагота с любым оркестровым инструментом и где фагот демонстрирует свои выдающиеся «вокальные» возможности. Видимо, безымянный автор интернетной публикации оценивает порученные фаготу

Бетховеном кантиленные тексты как признак скромной роли этого инструмента в оркестре. Партия фагота в партитурах симфонических произведений первой половины XIX века вообще и в произведениях Бетховена, в частности, не более скромна, чем партия любого его партнёра по оркестру[14]. Каждый инструмент, и фагот в том числе, хорош на своём месте, и талант инструментовщика заключается именно в том, чтобы правильно определить это место в сочинении.

В симфонических партитурах Бетховена можно найти практически всю энциклопедию фаготных возможностей. Это его октавные стаккатные эпизоды, это примеры слияния его тембра с любыми инструментами оркестра, его соло, виртуозные пассажи в предельных темпах, красота его кантиленных фраз. Как и любой другой оркестровый инструмент, фагот вносит свой тембровый оттенок в гармонию tutti, исполняет свои соло, диалоги, терцеты. Бетховен использовал фагот разнообразно и интересно.

В Концерте для скрипки с оркестром фаготу поручен блестящий диалог с сольной скрипкой, а виртуозный пассаж в финале Четвёртой симфонии, где нужно «пробежать» всего двадцать шесть нот в темпе allegro, и сегодня, спустя почти двести лет после смерти композитора, определяет уровень фаготиста, особенно если учесть, что у каждого дирижёра свой вариант allegro, иногда до presto.

Нотный пример 5

Л. ван Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром

Нотный пример 6

Л. ван Бетховен. Четвёртая симфония, финал

Бетховен поручал фаготу изображение любой человеческой интонации и любого состояния духа, включая такую сложную краску, как юмор. Последний с лёгкостью изображается голосом, но далеко не каждый инструмент оркестра способен на это. В финале Восьмой симфонии любопытно отметить дуэт фагота с литаврами на стаккатных нотах *фа*, создающий эффект комический и даже курьёзный.

[14] Ср., например, раздел о фаготе в монументальном труде английского музыковеда Адама Карса «История оркестровки» [28]. Автор анализирует многие тысячи страниц полных партитур европейских авторов не в позднейших изданиях, но в их историческом оригинале с целью описать функции каждого входящего в оркестр инструмента. Партитуры симфонических сочинений любого композитора XIX века показывают, что фагот в них хорошо трудился.

Экспрессивность фаготной партии в медленной части Пятой симфонии или Allegretto Седьмой симфонии опровергает мнение учебников по оркестровке о бедности и невыразительности среднего регистра фагота. Allegretto Седьмой симфонии, построено на ритмическом развитии очень простой по концепции темы; её начинают низкие струнные и фагот, тревожно и насторожённо, они же и заканчивают часть — тихой угрозой, memento mori: из земли ты вышел, познал радость и красоту бытия — и в землю ушёл. Смею утверждать, что глубинный философский смысл этих эпизодов передаёт именно тембр фагота, вокруг которого, как центра, концентрируются низкие струнные с их богатством обертонов. Фагота может быть даже и не слышно, но он создаёт тот стержень, на котором строится выразительный тембр эпизода. Безграничные экспрессивные возможности фагота раскрыты Бетховеном разнообразно и изобретательно в этом, по словам Чайковского, «идеальном мире вечной красоты и гармонии» [71, с. 210].

В медленной части Пятой симфонии Бетховен услышал точную динамику фагота, благодаря чему достигнута максимальная художественная образность эпизода, где фагот демонстрирует свои тембровые возможности в staccato и повторяет фразу, сыгранную кларнетом; совершенно другая демонстрация стаккатных возможностей фагота представлена в следующей части в унисоне со струнным pizzicato:

Нотный пример 7

Л. ван Бетховен. Пятая симфония

Бетховен слышал голос фагота в tutti оркестра, и хороший фаготист всегда имеет возможность быть услышанным в гармоническом миксте тембров, если дирижёр не подавит его.

Лишь в поздних сочинениях чувство фагота Бетховену изменило: гармоническая структура оркестровой ткани в Девятой симфонии такова, что динамики фагота не хватает. Богатейшая партия фагота в этом сочинении косвенно демонстрирует болезнь позднего Бетховена: редкому дирижёру удаётся донести до публики тембр фагота в первой части, его поглощает оркестровое tutti. Узкий динамический диапазон фагота, одна из слабостей инструмента, не преодолён и сегодня. С динамической ограниченностью фагота в Девятой симфонии крайне редко удаётся

справиться исполнителю и дирижёру. За многолетнюю практику исполнения этой симфонии я знаю только одного дирижёра, который сумел помочь фаготу быть в достаточной мере услышанным в миксте тембров в эпизодах первой части, — это Карл Элиасберг, хотя вполне вероятно, что это моё личное мнение, основанное на ощущении во время исполнения.

Нельзя не отметить фаготные диалоги в оперно-симфонической литературе XIX века, своего рода соревнование с другим инструментом или с человеческим голосом — тенором.

Это самостоятельная обширная тема, но здесь, в кратком изложении, мне хотелось бы упомянуть только те диалоги, в которых подчёркивается ассоциация фагота и человеческого голоса. В Септете М. И. Глинки на темы оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» фагот соревнуется с альтом, и в партии фагота находим авторское обозначение характера исполнения tenerissimo, — пожалуй, единственное в мировой литературе, указывающее на сходство тембра фагота с человеческим голосом — тенором; в «Реквиеме» Дж. Верди фагот уже напрямую соревнуется с человеческими голосами — вокальным квартетом, заботливо и деликатно обволакивая вокальную партию, бережно пронося её, как пятый вокальный голос, призванный не солировать, но лишь создать опору для певцов. Ещё более выразительно дуо фагота и тенора в «Любовном напитке» Г. Доницетти и в «Сорочинской ярмарке» М. П. Мусоргского, где фагот и тенор по очереди исполняют одну и ту же мелодию.

Значительно позднее, уже в другом веке, А. Н. Толстой в статье о генеральной репетиции Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича прямо сравнил монолог фагота в конце первой части с человеческим голосом: «Гармония скрипок и человеческие голоса фаготов могущественнее грохота ослиной кожи, натянутой на барабаны… Смычки опущены, — у скрипачей, у многих, на глазах слёзы. Слышен только раздумчивый и суровый, — после стольких потерь и бедствий, — человеческий голос фагота… Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни» [65].

Г. Берлиоз, как бы его ни цитировали, превосходно вписывал фагот в общую партитуру звучания симфонических произведений и, когда ему был необходим

тембр фагота более звучный, он просто добавлял количество инструментов в группе. Так, в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоз увеличил силу фаготного звучания, введя в группу четвёртый инструмент, и объединил группу фаготов в унисоне с двумя мощнейшими по силе звука тубами, что редко встречается в оркестровой практике. Экспрессивные свойства фагота Берлиоз использовал в полной мере, в том числе и его уникальную способность создавать все оттенки иронического: в «Шествии на казнь» в «Фантастической симфонии» группе фаготов поручены стаккатные эпизоды, создающие эффект язвительного сарказма; в другой части «Фантастической симфонии» — «Шабаше ведьм» нижний регистр фагота в унисоне с тубами звучит злобно, мрачно. Разнообразна экспрессия фаготного звучания в партитуре драматической симфонии «Ромео и Юлия».

Н. А. Римский-Корсаков, крупнейший мастер оркестровки, не оставил, к сожалению, произведений для солирующего фагота, но восполнил этот пробел в одном из самых репертуарных сочинений — симфонической поэме «Шехеразада», в фаготных соло которого блестяще показаны возможности инструмента. Изумительная тема Царевича Календры поручена именно сольному фаготу, способному ярче всего передать выразительность мужского голоса в регистре первой октавы. Следующие затем три каденции фагота, повторяющие каденции кларнета, представляют определённую трудность для исполнителя.

Нотный пример 8

Н. А. Римский-Корсаков. «Шехеразада»

Текст вступает в противоречие — или с требованиями ансамблевой игры, или с заложенным в нём музыкальным образом, базирующимся на программе сочинения. Ансамблевая игра требует повторения аналогичного материала абсолютно одинаково, то есть каденция фагота должна точно повторить кларнетовую каденцию. Сыграть на фаготе эпизод в том же темпе, что и на кларнете, исполнительски возможно, но они не будут восприняты акустически: для слушателя в зале все ноты фаготной каденции сольются в неразборчивое бормотание, лишённое смысла. Если же оценивать эпизод с точки зрения художественного образа, заложенного в сочинении, слышать в этих каденциях голоса муэдзинов, зовущих с минаретов

правоверных к молитве, то приходится отступать от чисто ансамблевых правил и позволять фаготу сыграть каденцию по-своему, ибо, как утверждал Е. Ф. Светланов, двух одинаковых муэдзинов не бывает. Под управлением Светланова кларнет и фагот, исполняя свои партии, рисовали разные образы — в разных октавах, разных тембрах, разных регистрах и разных темпах, эти образы должны были воссоздать атмосферу сказки из «Тысячи и одной ночи». Следуя по партитуре дальше, в партии фагота встречаем стаккатные эпизоды, которые требуют от исполнителя виртуозного владения штрихом staccato.

П. И. Чайковский, видимо, любил тембр фагота. Такой вывод можно сделать не только по количеству нот, для него написанных, но по той подчёркнутой значительности его многочисленных соло. Каждая симфония Чайковского начинается фаготом — либо соло (Шестая, «Манфред», Вторая — с девятого такта), либо в сочетании с другими инструментами: в Первой симфонии — с флейтой, в Четвёртой — с кларнетом. Во всех симфониях фагот используется и как солист, и как полноправный ансамблист, в виртуозных и кантиленных эпизодах. В Третьей симфонии сольные эпизоды из медленной части критика сравнивает с человеческим голосом, в вальсе фагот изумительно сливается со струнными; в Четвёртой симфонии множество открытых мест, как в первой части, так и во второй. Обращаю внимание на завершение второй части — это яркая, весьма экспрессивная фраза фагота, и её выразительности отнюдь не мешает то, что она написана в самом, по мнению музыковедов, невыразительном регистре инструмента. В Пятой и Шестой симфониях фаготу поручена развёрнутая и чрезвычайно интересная партия, чему я хочу уделить особое внимание в шестой главе.

В сочинениях М. Равеля возможности фагота базируются, очевидно, на возможностях бассона, то есть фагота французской системы. Видимо, исходя из этого, композитор поручал фаготу как в туттийных, так и в сольных эпизодах тексты в предельно высоких для инструмента регистрах: каденция двух фаготов в «Испанской рапсодии» или сольные эпизоды в *соль-мажорном* Концерте для фортепиано с оркестром. Не менее интересны и соло контрафагота в начале Фортепианного концерта для левой руки в предельно низком регистре или соло

контрафагота в «Матушке-гусыне» в предельно высоком для этого инструмента регистре.

В творчестве И. Ф. Стравинского фагот представлен как в камерной, так и в оркестровой музыке; Стравинский использует, в основном, его кантиленные свойства, и в «Жар-птице» («Колыбельная»), и в «Весне священной». Следует упомянуть о знаменитом соло фагота в «Весне священной», тема которого заимствована из латышской народной свадебной песни. Приоритет использования этой темы принадлежит всё-таки М. П. Мусоргскому («Сорочинская ярмарка»). С этим соло связана забавная история почти столетней давности. Известный швейцарский дирижёр Эрнест Ансерме, давая в конце тридцатых годов прошлого века концерт в Ленинграде, просил солиста Ленинградского симфонического оркестра А. Васильева не играть это соло красиво, так как, по мнению Ансерме, это песня евнуха, которому чужды глубокие чувства. Остаётся загадкой причина подобной ассоциации у Ансерме: в партитуре Стравинского таких указаний нет, я бы сказал, наоборот: там всё говорит о полной невозможности евнухов у наших языческих предков. Европеец Ансерме имел весьма туманное представление о русской истории и русском быте, он спутал Россию с Турцией (обе где-то на востоке!) и вообразил, что евнухи — обязательный атрибут русского быта. Швейцарский дирижёр мог не знать латышской народной песни, но достойно сожаления, что он не знал оперы М. П. Мусоргского с её героем — влюблённым парубком.

Не могу не вспомнить и ещё одну комическую историю о фаготном соло из «Весны священной», написанном в предельно высоком для фагота регистре — *до, до-диез, ре* второй октавы: К. Сен-Санс не распознал инструмента, его исполнявшего, и почувствовал себя оскорблённым, когда ему сообщили, что звучит фагот. Пятьдесят лет назад я играл это соло в присутствии автора, и мне передали, что он был доволен исполнением. В своей книге Стравинский, сравнивая наше исполнение с караяновским и булезовским, отмечает высочайшую точность у немецкого оркестра, высочайший профессионализм у П. Булеза, некоторую неряшливость у русских (туба не попала в ноту, тарелки опоздали и тому подобное)

и делает неожиданный для дисциплинированного ума вывод: русское исполнение ему понравилось больше всего — и атмосфера оцепенения в начале сочинения (соло фагота), и весь характер исполнения. В общем, заключил композитор, русский оркестр сыграл русскую музыку по-русски. И где тут евнух?

И. Ф. Стравинский использовал фагот не только в оркестровых, но и во многих камерных сочинениях: двух Септетах (в том числе в «Истории солдата»), Октете и других. А К. Сен-Санс отдал фаготу даже большую Сонату с фортепиано.

Иные возможности фагота открыл Д. Д. Шостакович. Использование инструмента в его партитурах настолько богато, что это следует анализировать отдельно. Здесь хотелось бы сказать лишь об уже упоминавшемся монологе фагота в конце первой части Седьмой симфонии, соло, которое сам автор считал наименее удачным. Это соло является экспрессивной кульминацией — и не только первой части, но в значительной степени всей симфонии; оно чрезвычайно трудно для исполнения, ибо фаготисту нужно бороться с инструментом в его наименее выразительном регистре и выдерживать колоссальную физическую нагрузку на исполнительский аппарат в темпе и динамике, указанной автором. Нередко дирижёры, желая облегчить фаготисту задачу, делают ему уступку, позволяя сыграть соло значительно быстрее, что совершенно неоправданно ни с точки зрения музыкальной, ни с точки зрения художественной: монолог не произносится скороговоркой. Соло настолько трудно, что некоторые дирижёры купируют его, что считаю некорректным по отношению к гению Шостаковича: события, к которым относится эта музыка, ещё живы в нашей памяти.

Новый толчок в использовании инструмента получен в творчестве композиторов авангарда, и прежде всего — композиторов отечественной композиторской школы — А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова, С. А. Губайдулиной, посвятивших инструменту камерные и сольные сочинения, и их последователей младшего поколения, а также в творчестве А. Жоливе, А. Томази, Г. Вила-Лобоса и других.

В XX веке возвращается сольный репертуар для духовых, и для фагота в том числе, чему способствовал возросший уровень исполнителей, а также изменившиеся

условия концертных площадок, когда повсюду в мире появилась возможность исполнения этих сочинений в небольших залах.

Совершенно новым явлением в музыкальной литературе для фагота в XX веке следует считать сочинения для фагота соло — без сопровождения.

Во второй половине XX века из Италии пришла мода на внезапно открывшиеся возможности духовых инструментов исполнять многозвучные сочетания. Естественно, в первую очередь этим воспользовались композиторы авангардного направления. Так, glissando, традиционное для саксофона и кларнета, освоили их соседи по партитуре, frullato, привычное для медных, употребили деревянные, появились новые приёмы — слэп, bisbigliando, двойные трели…

Инструмент, созданный К. Альменредером, оказался настолько совершенным, что способен воспринимать новые идеи и приёмы исполнения, выполнять любые технические и художественные задачи, в любых жанрах и музыкальных стилях, и в настоящее время я не вижу этому пределов.

Глава 2. О ранней специализации

В класс фагота крайне редко приходят дети младшего возраста. Обычно родители приводят детей одиннадцати–двенадцати лет, которые уже начали своё музыкальное образование на каком-либо инструменте, но не слишком удачно. В самом деле, если ребёнок успешно учится играть на инструменте, который ему выбрали родители, то менять его нет никакого смысла; но если успехов нет, по причинам разного свойства — у ребёнка маленькие руки, плохой слух, он недостаточно музыкален, недостаточно развит и неспособен развиваться, — честолюбивые родители ищут более лёгкий, с их точки зрения, инструмент, надеясь, что их ребёнок, не сладив с фортепиано или струнными, безусловно, достигнет успехов на флейте, нет, на кларнете или гобое… В конце концов вспоминают о существовании фагота: нот в партии меньше, желающих играть на нём тоже меньше. В России уже давно, со времён основания Московской консерватории, наряду с гобоем и валторной, фагот относится к инструментам, где в классе всегда есть свободные места. Сохранились документы Московской консерватории первых лет её существования о выделении специальных стипендий для привлечения студентов на три упомянутые специальности.

Новичок приносит в фаготный класс из класса предыдущего все свои проблемы. Если он плохо слышал, был недостаточно музыкален, интеллектуально неразвит — все эти недостатки останутся с ним, на каком бы инструменте он ни занимался. Наблюдаются и определенные закономерности в обучении: у того, кто пришёл из фортепианного класса, нет никаких трудностей с пальцевой техникой, однако ему трудно заставить инструмент петь; у бывшего вокалиста, напротив, много проблем с руками, пальцами, но его инструмент запоёт скорее.

Выход из этого положения — в ранней специализации при обучении игры на фаготе. В любой области — в математике, шахматах, спорте, в музыке — можно рассчитывать на серьёзный успех, когда обучение начинается с раннего возраста. Пианистов и струнников подводят к инструменту в пять–шесть лет, и успехи струнной и фортепианной отечественной школы подтверждают правильность

этой системы. Для пианиста не имеет значения размер и вес инструмента, под ноги ему ставят скамеечку, на стул кладут подставку, а маленьких скрипачей учат играть на маленьких скрипках — восьмушках, четвертинках. При обучении исполнителя на духовом инструменте тоже возможна ранняя специализация, при условии, что размеры инструмента позволяют играть на нём ученику с маленькими руками (флейта, гобой, труба).

О блок-флейтовом начальном обучении

Для фагота ранняя специализация затруднительна: инструмент слишком велик для рук ребёнка и слишком тяжёл. Однако опыт зарубежных и русских педагогов — профессора Г. Шульце (Голландия), педагогов школы имени В. М. Блажевича (Россия) — подтверждает, что она для фагота возможна, если последовательно выстроить систему гармонического взаимопроникновения теоретического и практического в обучении детей семи–восьми лет, а также использовать наиболее органичные и разумные достижения в современном производстве фаготов.

В последние двадцать пять–тридцать лет многие преподаватели в России (причём только в России!) дают в руки будущим исполнителям на духовых инструментах блок-флейту, ссылаясь на систему К. Орфа, рекомендовавшего этот инструмент якобы для профессионального обучения маленьких детей. В музыкальных школах существует большое количество блок-флейтовых ансамблей из десяти–пятнадцати малышей, умиляющих публику. Решающая роль во внедрении этой системы в наших школах принадлежала выдающемуся педагогу, профессору Российской Академии музыки имени Гнесиных И. Ф. Пушечникову, многие годы ведшему класс гобоя — от начала обучения в школе-десятилетке до стажировки в ассистентуре (прежде это называлось обучением в аспирантуре). Его авторитет всегда был столь высок, что не позволял выразить и тени сомнения в правильности любого предложенного им курса. Удачи тех учеников, которые сумели преодолеть отрицательные последствия блок-флейтовой системы, демонстрировались в качестве подтверждения её правильности; о тех же случаях,

когда музыкально одарённый ребёнок был сломлен этой системой и потерян для профессионального обучения, старались не говорить.

Система блок-флейтового начального обучения в профессиональном учебном курсе вредна и нежелательна, а ссылки на Орфа некорректны: он вовсе не предлагал эту систему как фундамент профессионального образования, но рекомендовал её лишь для приобщения к музыке любого ребёнка, не обязательно музыкально одарённого.

При внедрении блок-флейтовой системы ребёнка с первых же уроков готовят к последующему переучиванию, что чрезвычайно вредно во всех отношениях. В первую очередь, это касается психологического восприятия учеником самого учебного процесса. Малыш с увлечением начинает новые для себя занятия — музыкальные, но, осознав, что настоящее образование на инструменте начнётся нескоро, остывает. Таким образом, упускается короткий период детского энтузиазма в начальном музыкальном образовании. К тому времени, когда ребёнок возьмёт в руки большой настоящий инструмент, учёба уже несколько надоест, её придётся навязывать — до тех пор, пока ученик сам не услышит своих первых достижений.

Однако это препятствие, хоть и связано с потерей времени, преодолимо. Другие последствия первичного блок-флейтового образования значительно серьёзнее, они пагубно сказываются и на постановке амбушюра, и на музыкальности ученика. Ребёнок, ещё не знающий, какие ощущения появляются у исполнителя при извлечении из инструмента звука, отдаёт свой неподготовленный организм для вырабатывания чуждой фаготу постановки рук и губ, чуждого звучания, он привыкает и к чуждому ощущению напряжения внутренних органов, создающих предпосылки к извлечению звука, и ощущение это в корне отличается от «фаготного».

Но самое неприемлемое в привычке к блок-флейте связано с физиологическим состоянием организма. Приведу простой пример: цирковую лошадь, приученную ходить по кругу, нельзя использовать на скачках. Духовик посылает в канал инструмента импульс, который приводит в движение столб воздуха, и этот

импульс сталкивается с сопротивлением воздушного столба. Организм музыканта, все его внутренние органы, вырабатывают привычку к сопротивлению воздушного столба, и на ощущении взаимного сопротивления импульса, исходящего от человека, и сопротивления воздушного столба зиждется профессионализм исполнителя. Оба процесса — излучение человеческой энергии на извлечение звука и реакция воздушного столба на импульс — при игре на блок-флейте и при игре на фаготе кардинально отличны друг от друга, поскольку движение звучащего тела в этих инструментах происходит совершенно по-разному. Исполнитель при игре на блок-флейте должен заставить свой организм действовать принципиально по-другому, нежели при игре на фаготе. Такого резкого различия в поведении организма нет при игре на всех тростевых и даже мундштучных. Мне постоянно приходится говорить об организме исполнителя, ибо это специфика работы духовика; вспомним, что, как я уже упоминал, наши предшественники двести–триста лет назад говорили о «здоровом организме и паре хороших лёгких» как важнейшем условии для профессии фаготиста.

Мои сомнения в полезности начального блок-флейтового обучения, которое через сеть учебно-методических кабинетов централизованно распространялось в системе детского музыкального образования, я стал высказывать в начале своей педагогической деятельности в 1971 году, когда столкнулся с регулярными проблемами постановки амбушюра у своих учеников. Тогда уже стало ясно, что эти проблемы не случайны, что они не зависят от индивидуальных качеств и дарования учеников, но являются следствием какого-то искусственного, полученного со стороны воздействия, и очень скоро стало очевидно, что причиной этих проблем практически у всех учеников были занятия на блок-флейте в раннем возрасте. За первые десять лет педагогической работы я получил достаточно убедительных примеров того, как трудно ученику преодолеть навыки начального блок-флейтового образования и достаточно осторожно изложил свои наблюдения в кратком сообщении на конференции «Проблемы исполнительства на духовых инструментах» в 1982 году, приведя, в частности, некоторые практические примеры работы в детской музыкальной педагогике. Так, при

переходе с блок-флейты на фагот для ученика становится труднопреодолимым препятствием овладение далеко не самым сложным приёмом игры двойным staccato: усилие, необходимое для преодоления «порога возбудимости» колебаний воздушного столба в канале фагота и канале блок-флейты совершенно *различно*, что более всего заметно при атаке звука на слабом слоге *«КА»*.

Переучивание с одного инструмента на другой всегда связано с потерями как в материальной части, так и в области художественного восприятия того, ради чего человек играет на музыкальном инструменте, — в области создания звучания. Я имею в виду не формальное извлечение звука, но то звучание инструмента, которое соответствует художественному замыслу сочинения и исполнителя, то, что диктуется логикой музыкальной конструкции, стилем произведения и его интерпретацией.

Занятия сольфеджио, ритмикой, пением

До фагота надо дорасти, как в прямом, физиологическом, так и в переносном, духовном смысле этого слова.

Система блок-флейтового образования основана на ошибочном тезисе: пока ребёнок мал для большого инструмента, надо занять его инструментом маленьким. Однако ребёнка с маленькими ладошками и короткими пальцами можно и нужно занять дисциплинами, доступными ему и действительно необходимыми, развивающими его музыкальность и слух, и в первую очередь — сольфеджио, пением и ритмикой.

Не надо думать, что сольфеджио существует для будущего фаготиста как абстрактный, скучный теоретический предмет. В предисловии к своей школе для фагота, написанной ещё в 1831 году, Карл Альменредер рекомендовал: пока ученик не вырос настолько, что может свободно справиться с размерами фагота, ему следует учиться играть на скрипке, клавире, заниматься сольфеджио, слушать интервалы, изучать басовый ключ. А сегодня, добавлю я, и скрипичный, и теноровый, и альтовый (последний, правда, встречается в нашем репертуаре в редчайших случаях — в «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова, например). Не

только Альменредер, но и другие его современники не упоминают блок-флейту, один из самых древних духовых инструментов, в качестве базового инструмента для профессионального образования.

Пение в хоре также чрезвычайно полезно, оно прививает ученику чувство ансамбля, активно контролирует способность услышать внутренним ухом высоту и воспроизвести её голосом. Именно эти качества понадобятся любому исполнителю, не только духовику, на этом зиждется основа профессионализма. Многие выдающиеся отечественные исполнители на духовых инструментах вышли из хоровых капелл. К сожалению, в учебных программах исполнителей-инструменталистов даже факультативно нет пения в хоре.

Музыкант оркестра, в отличие от пианиста, сам настраивает свой инструмент, он сам должен создать на нём ноту — её высоту и её качество. Но, прежде чем создать звук нужной высоты, его необходимо услышать внутренним слухом. Для людей с абсолютным слухом это несложно, но далеко не каждый музыкант таким слухом обладает. Чтобы у ученика появились чувство ансамбля, ощущение интервала, способность слышать интонацию, уровень динамики, ладовые тяготения, необходимо с первых дней его музыкальных занятий развивать у него способность предслышания. Иными словами, музыкант сперва слышит звук своим внутренним слухом и лишь потом своими физическими действиями создаёт этот звук.

Это трудная для ребёнка (и не только для ребёнка!) работа, и выполнять её следует, сочетая в едином процессе изучение сольфеджио и первоначальное, самое общее знакомство с инструментом, когда ученик, извлекая из инструмента звук, прилагает определённые физические усилия. Ребёнок учится слушать и слышать, его внутреннее ухо генерирует звук нужной высоты и (впоследствии!) нужного качества и нужной динамики, что сопровождается строго определённым физическим напряжением всего организма. В результате юный музыкант постепенно привыкает слышать ноту в зависимости от определённого физического состояния, которого требует данная высота, данное качество, данная динамика. Это физическое состояние есть комплекс ощущений, куда входят

напряжение амбушюра, создающего силу воздушного столба, посылаемого в канал инструмента, а также напряжение внутренних органов. Замечено: исполнитель, даже не обладающий абсолютным слухом, слышит нужную ноту, только взяв в руки инструмент, положив пальцы на нужные для него клапаны и приготовив соответствующим образом амбушюр. В процессе занятий человеческая память сохраняет то состояние всего организма, которое соответствует данной высоте звука. Так закладываются основы автоматизма — одного из фундаментов профессионального владения инструментом.

Стартовые инструменты. Технические приспособления

Для более ранней профессиональной специализации в педагогике нередко используется обучение детей на родственных инструментах меньшего размера; для флейтистов — это флейта-пикколо, для гобоистов — гобой d'amour, для кларнетистов — кларнет in Es. Правда, возникает опасность того, что ученик не услышит, не почувствует тембр большого, основного инструмента, хотя эта опасность и меньшее зло, нежели исправление навыков, усвоенных при занятиях на блок-флейте. Впрочем, использование родственных флейте и гобою инструментов — от лукавого, так как и флейта, и гобой прекрасно умещаются в маленьких руках ребёнка.

Иное дело — кларнет и, тем более, фагот. Работа с родственным фаготу инструментом в педагогике невозможна: контрафагот в два раза больше основного инструмента. Педагоги и изготовители искали решение проблемы, обращаясь к прародителям фагота — инструментам меньшего размера и, естественно, другого строя, употреблявшимся в XVII–XVIII веках, но при формировании в XVIII веке классического состава симфонического оркестра не вошедшим в его партитуру. Сейчас они встречаются лишь в камерных ансамблях аутентичных инструментов. Фирмы-изготовители, каждая по-своему, вместе с исполнителями и педагогами, воссоздают эти инструменты, основываясь на опыте и традициях собственных мануфактур, существующих не одно столетие, старинных документах, оставленных мастерами прежних эпох, изучая

сохранившиеся в коллекциях старинные инструменты, учитывая современные технологии и новейшие материалы, в конечном счёте, подгоняя форму и размеры инструмента под рост ребёнка. Разные производители выпускают инструменты в строях in Es, in F, in C, настроенные на кварту, на квинту, на октаву выше стандарта in C основного фагота.

Преимущества малых инструментов:

1) они почти в два раза меньше по размеру и значительно легче стандартного инструмента, в то время как вес обычного фагота около четырёх килограммов, а высота полтора метра, то есть он выше маленького ученика, что, не в последнюю очередь, отпугивает и ребёнка, и его родителей;

2) на них с первых дней обучения можно осваивать основы постановки и аппликатуры.

Недостатки этих инструментов:

1) ученик осваивает тембр малого фагота, привыкает к нему, но это не подлинный тембр инструмента; впоследствии привычка к тембру фаготино может отразиться на характере тембра на основном инструменте;

2) к малому фаготу нужна трость нестандартного размера, что создаёт дополнительные трудности. Проведём аналогию: контрафаготная трость в полтора раза больше фаготной, но играть с её помощью на фаготе нельзя; фаготная трость в полтора раза больше трости для фаготино, и переходить на неё после маленькой фаготинной трости значит переучиваться. Фаготино звучит октавой выше стандартного in C инструмента. Эти инструменты в России появились совсем недавно, наши мастера таких тростей не изготовляют;

3) отсутствует оригинальный учебный и концертный материал, приходится транспонировать традиционные для фагота сочинения (партию фагота и аккомпанемент) в другую тональность;

4) названия нот на этих инструментах не соответствуют их истинному звучанию, что представляет большую трудность для детей с абсолютным слухом (они слышат не то, что написано) и не меньшую трудность для детей без абсолютного слуха, особенно в начальном периоде обучения: они ***привыкают***

слышать не то, что написано, и формирование предслышания для них особенно затруднено.

В моей практике, как это ни парадоксально, главной движущей силой в использовании малого фагота являются не педагоги и не дети, но родители ученика; именно для них малый инструмент, в силу своей неординарности, — своего рода игрушка и предмет гордости: они искренне верят своему собственному представлению о том, что полезно их ребёнку, так как не знают, чем эта игрушка опасна.

Начальное обучение на фаготе стандартного размера

Самый простой, с моей точки зрения, способ начального обучения игры на фаготе — это не отступать от естественного пути, но осваивать большой и тяжёлый инструмент, внеся в него некоторые изменения, приспособив его к возможностям ребёнка, предложив некоторые усовершенствования временного характера.

Производители инструментов постоянно работают над тем, чтобы приспособить инструмент для нужд начального обучения. Наиболее эффективна следующая конструкция фагота: на инструменте стандартного размера и строя на двух нижних отверстиях флигеля (*Flugel* — «крыло») и на верхнем отверстии штифеля (*Stiefel* — «сапог») смонтированы закрывающие их клапаны, что позволяет избежать чрезмерной растяжки в обеих руках. В моей практике ученики, уже выйдя из детского возраста и даже поступив на работу в профессиональный оркестр, продолжают играть на таком инструменте.

Сейчас нашли способ, как избавить ребёнка от тяжести инструмента. Обычно он подвешивается на ремённой петле, перекинутой через плечо или вокруг шеи, что создаёт ощутимое давление на корпус. Одним из наиболее оптимальных способов можно считать опору для инструмента — согнутый шпиль, наподобие виолончельного, который, упираясь в пол, существенно снимает нагрузку с корпуса. Единственная конструкция, которая полностью снимает нагрузку с

корпуса, — это подставка под фагот с регулируемым наклоном; при таком устройстве ученик садится к фаготу, как пианист к роялю.

Есть несколько других способов уменьшить тяжесть инструмента, но они достаточно сложны и в то же время менее эффективны:

1) инструмент подвешивают к специальной накладке на бедро;

2) к инструменту крепится ремень, другой конец ремня кладут на стул, и ученик на этот ремень садится (что содержит в себе дополнительную опасность — можно уронить инструмент, вставая со стула). При этом заниматься можно только сидя, что не всегда желательно, так как в этом положении диафрагма несвободна, значительно труднее контролировать верную постановку и правильное дыхание. Кроме того, смещается центр тяжести инструмента, увеличивается нагрузка на левую руку, у которой и без того достаточно много работы.

Многочисленные варианты подвешивания инструмента в самом начале обучения должны быть сведены к простейшему, легко регулируемому. Сложный подвес, со многими пряжками и трудными перемещениями инструмента вверх или вниз, часто является причиной неверной постановки.

Очень важно, с моей точки зрения, установить на инструменте ручку опоры для правой руки. Я всю жизнь играл без такой ручки и считаю это неправильным. Пальцы правой руки располагаются на противоположных сторонах сапога: большой палец с одной стороны, остальные — с другой. При сменах аппликатур удобно встречное движение пальцев или, напротив, движение в противоположные стороны. Значительные затруднения возникают при движении всех пальцев в одну сторону, и в этом случае именно ручка (подставка под кистью правой руки) должна стать точкой опоры. При отсутствии подставки создаётся ложное впечатление свободы. Изготовителю очень трудно угадать строение, форму, величину руки будущего исполнителя; как правило, он предлагает ручки разной формы.

Глава 3. Обучение профессии. Знакомство с тростью, эсом, инструментом. Техническое обслуживание фагота

3.1. Всё о трости

Трость как генератор звука

Прежде чем взять фагот, ученик берёт в руки трость. Без трости нет фагота. Однако, глядя на фаготиста из зала, будущий ученик, равно как и остальная публика, даже не догадывается о существовании такой маленькой, всего шести сантиметров длиной, но важнейшей детали, как трость. Михаэль Преториус в XVII веке в своём трактате «Sintagma Musicum» считал, что качество исполнителя на семьдесят пять процентов зависит от качества трости. Смею утверждать, что качество исполнителя зависит от трости на девяносто девять процентов, один процент оставлю для авангардной современной музыки, где звуки на фаготе можно издавать без трости. (Правда, они скорее относятся к шумовым эффектам, чем к музыке, хотя в нижних октавах в тихих нюансах слышна относительная высота этих звуков — на полтона выше написанного).

Трость — это приспособление для извлечения звука у деревянных духовых (кроме флейты), тростниковая трубочка, которая у фагота надевается на эс — изогнутую металлическую трубку, вставляемую в фагот. Музыкант берёт трость в рот и через неё направляет в инструмент воздух. До конца первой трети XVI века трость с губами музыканта не соприкасалась, она была вставлена в чашеобразный мундштук, и потому управлять ею было невозможно; фагот был ограничен в диапазоне максимально двумя октавами. Время не сохранило имени того, кто решился убрать мундштук и взять трость в рот; тростью стали управлять непосредственно губами, и она из простого канала для подачи воздуха в ствол фагота превратилась в инструмент, с помощью которого можно управлять динамикой, регистрами, тембром. Отказ от мундштука стал революционным шагом в развитии фагота, значительно расширившим возможности инструмента. Бывают случаи травмирования языка тростью, и это для меня загадка, так как поранить язык может только вибрирующая трость, а она начинает вибрировать

лишь тогда, когда исполнитель убирает язык от трости, чтобы открыть доступ воздуха к её лепесткам.

Функция трости — генерация колебаний воздушного столба в канале фагота. Струя воздуха, которую музыкант подаёт в трость, раздвигает её лепестки, затем сила упругости возвращает лепестки в прежнее положение. Таким образом, воздух поступает в канал фагота прерывисто, создавая колебания воздушного столба — звучащего тела.

Существуют два типа трости — одинарная, однолепестковая, состоящая из одной *тонкой* тростниковой пластинки, и двойная, двухлепестковая, состоящая из двух пластинок. Одинарную трость используют при игре на кларнете и родственных ему инструментах, двойную — при игре на фаготе, гобое и родственных им инструментах.

Трость изготовляется из тростника Arundo donax, который произрастает в Южной Франции, Северной Африке, Калифорнии. Его высота — от шести до десяти метров, диаметр ствола — от двух до трёх сантиметров. В советское время хороший тростник получали из Азербайджана (старшее поколение помнит его как Кировобадский), трости из него давали красивый тембр, однако вот уже несколько десятилетий азербайджанский тростник на рынке не появляется. Качество тростника зависит от почв, климата и различных погодных условий в разные годы.

Некоторые энтузиасты-исполнители предпринимали попытки культивировать этот тростник в Грузии, в Японии, однако безуспешно. Вероятно, в этих местах тростнику гигантскому не подходят ни климат, ни почвы. Сейчас на рынке стал появляться тростник из Китая, однако профессионалы отдают предпочтение французскому, более мягкому, пористому, более тембристому.

Поскольку камышовые трости недолговечны, некоторые производители аксессуаров предложили пластиковые трости, но их можно рекомендовать только начинающим, и то с осторожностью. Разные исторические эпохи и национальные школы повлияли, хотя и не принципиально, на длину, ширину и характер трости. В журнале «Двойная трость» (*The Double Reed*), издающемся Международным

обществом двойной трости (IDRS), в многочисленных европейских журналах, посвящённых проблемам трости, таких, как, например, голландско-бельгийский журнал «Скраапес» («Scrapes»), время от времени публикуются снимки и параметры тростей известных фаготистов и гобоистов мира. Все трости разные, и все играют. Известный изготовитель тростей и аксессуаров для духовых инструментов, немецкий мастер Георг Ригер в своём рекламном буклете предлагает шестнадцать различных форм трости. Думаю, что это не предел.

Представители австрийской школы играют на тростях очень большого размера, что позволяет хорошо чувствовать себя в ансамбле с другими инструментами, а выдающийся советский фаготист Иосиф Стыдель, пожалуй, лучший в СССР в пятидесятые годы прошлого века, бывший долгие годы солистом БСО, играл на коротких тростях, чтобы его старый «геккель», настроенный на 440 герц, смог пробиться сквозь оркестровое tutti, так как тогдашний главный дирижёр БСО Н. С. Голованов требовал от оркестра предельно громких нюансов. И пробивался! Всегда умел донести до слушателя свою красивую краску! Когда Е. Ф. Светланов привёз в Австрию свою «Рапсодию» № 2 , где в каденции фагот забирается во вторую октаву, то фаготист австрийского оркестра со своей большой тростью отказался играть это сочинение, мотивируя тем, что во второй октаве (мордент *ре-бемоль – ми-бемоль*) фагот не играет.

Советские фаготисты, жившие за железным занавесом и не имевшие доступа к европейским фаготным аксессуарам, по-своему решали проблемы трости. Недолговечность трости и постоянный дефицит камыша заставили их обратиться к трости с использованием металлического штифта, для которой расход камыша был минимальным, впрочем, интерес к ней довольно скоро пропал. На такой трости трудно исполнять pianissimo и morendo, что заставило изобретательную мысль искать выхода в доморощенных приспособлениях, например, многочисленных сурдинах, глушивших и без того неяркий тембр фагота. Но и это не спасало; сурдина благотворно сказывается на звучании медных, меняя их тембр, добавляя ещё одну выразительную возможность, но у деревянных она

играет роль заглушки, обедняя тембр и уменьшая динамику; к тому же её действие не распространяется на самые низкие ноты. Можно добиться максимального pianissimo с помощью ослабления первой проволоки на трости или, как это предложил делать солист оркестра Большого театра Михаил Халилеев, смещения её вниз почти до уровня второй, что увеличивает длину свободных лепестков; величина плеча действующей на рычаг силы обратно пропорциональна величине приложения сил, и если принять лепестки трости за рычаг, то чем он длиннее, тем легче преодолеть порог возбудимости. При традиционной конструкции трости колебательный процесс её лепестков не ограничивается проволокой: постепенно затухая, он доходит собственно до самого контакта с эсом. В трости с использованием металлического штифта лепестки жёстко фиксируются на нём, и предположить наличие колебаний лепестков вместе со штифтом можно только теоретически.

Трость в начальный период обучения

Когда ученик обхватывает трость своими слабыми, не подготовленными к такой работе губами, для него непривычно ощущение по-новому напрягать губные мышцы, чтобы послать в инструмент струю воздуха, достаточную не только для извлечения звука, но и для его удержания на постоянной, заданной высоте. Трудность первоначального периода в том и состоит, чтобы преодолеть все «неудобно» и превратить их в «привычное». С этого начинается постановка амбушюра.

В начальный период обучения ученик не может определить самостоятельно степень тяжести трости, он её просто не ощущает, и потому педагог сам должен контролировать это качество. В борьбе с тяжёлой тростью амбушюр начинающего зажимается, его звукоизвлечение несвободно, звук не летит, ученик не в состоянии контролировать верную интонацию. Этот рефлекс может закрепиться, и у музыканта сформируется несвободный исполнительский аппарат. Трость должна быть удобна с первого дня; борьба с нею тяжела для любого, даже самого опытного музыканта, а для начинающего она просто недопустима, так как

может привить неверные навыки в выработке мускульных усилий губного аппарата.

В педагогической практике встречаются методики занятий с начинающими без инструмента, на одной трости, что представляется достаточно сомнительным: трость как инструмент, генерирующий звук, не может быть использована отдельно от фагота; при всей своей неизмеримой значимости, она всего лишь деталь целого. В музыкальной литературе для тех духовых инструментов, которые разбираются на части, есть сочинения, написанные для не полностью собранного инструмента и для отдельных его частей, включая эс и фаготную трость, — но это вариации современных авангардных авторов, цирковое развлечение, не требующее особого мастерства, которое способен исполнить любой профессионал. Перед тем, как перейти к подобным приёмам, музыкант должен научиться самому трудному на любом инструменте приёму — протянуть один звук ровно и долго; с этого упражнения начинается любой авторитетный учебник игры на фаготе, на титульных листах многих «школ» изображена круглая целая нота как символ фундамента фаготного ремесла. Исполняя музыку различных эпох, убеждаешься в том, насколько труднее играть классические сочинения, в которых большое значение имеет качество каждой отдельной ноты или пассажа.

Трость производит свой собственный звук, тембр и качества которого принципиально иные, нежели у фагота. Упражнения на трости не могут дать правильных навыков амбушюру, так как искусственно разрывается органическая связь между тростью и фаготом. Именно в самом начале обучения в сознании ученика складывается представление о красивом тембре инструмента, причём, его собственном, индивидуальном, неповторимом тембре — ведь играют не инструменты, а музыканты, и у каждого — свой тембр. Занятия на одной трости не позволяют контролировать развитие у исполнителя на фаготе этого важного качества.

Лёгкая трость. Тяжёлая трость. Удобная трость

Фаготисты различают лёгкие и тяжёлые трости.

У лёгкой трости лепестки затачиваются тоньше, проволоки затянуты не до предела, вибрирующая часть — от проволоки до конечной границы лепестков — около тридцати миллиметров. При чрезмерно длинной вибрирующей части есть опасность того, что правильно взятую ноту ни инструмент, ни амбушюр не в состоянии будут удержать на одной и той же высоте, она может понижаться, особенно на diminuendo. Изготовляя трость, музыкант должен знать тот предельный критерий лёгкости, при которой взятая нота интонационно стабильна. Пробовать новую трость (при покупке или сделанную самостоятельно) нужно на тестовых нотах *фа, ми, ре-бемоль* малой октавы, и, если они при задвинутом до конца эсе не понижаются, значит, трость сделана правильно. Когда нота понижается, трость следует обрезать, укорачивая вибрирующую часть и таким образом утяжеляя трость. На лёгкой трости облегчена атака звука, и даже опытные педагоги, чтобы сохранить облегчённую атаку звука, допускают исполнение начинающим учеником отдельных нот, таких, как *фа, ми, до-диез* малой октавы, с понижением, что нежелательно.

Для начинающего ученика лёгкая трость предпочтительнее.

В некоторых случаях очень лёгкая трость делается специально — для тихих сольных мест в оркестровой практике, предельного или близкого к предельному piano. Так, Шестая симфония П. И. Чайковского начинается с тихого, обозначенного автором ***pppp,*** скорбного соло фагота, и для этого соло нужна очень лёгкая, обыгранная трость, никакая другая не даст музыканту возможности сыграть это соло так, как того требует авторский замысел. Другие подобные примеры — начало Двадцать седьмой симфонии Н. Я. Мясковского, финал Девятой симфонии Г. Малера.

Лёгкая трость облегчает лёгкую атаку, укорачивая время начала вибрации трости, что чрезвычайно важно в быстрых эпизодах, когда время на самоё ноту весьма кратко, а также в быстрых стаккатных пассажах и длинных кантиленных

соло, где самое главное — не дать залу услышать, что губы устали ещё до конца сольного эпизода.

Чем старше фаготист, тем легче его трости. С возрастом музыкант переходит с первых позиций на вторые, с сольных партий, содержащих ноты верхнего регистра, — в группу на партии второго, четвёртого фагота или контрафагота, где нет сильного физического и психического напряжения, и его трости становятся всё легче и легче. Это позволяет в нижних октавах соблюдать достаточно тихие нюансы.

У тяжёлой трости лепестки не столь тонки и подвижны, как у лёгкой. Её изначально изготовляют из более толстых пластинок. На тяжёлой трости трудная атака, очень быстро утомляются губы, на ней практически невозможно играть тихие нюансы, очень трудны быстрые стаккатные пассажи, длинные кантиленные соло, так как при атаке приходится прикладывать значительно большие усилия для преодоления порога возбудимости; помимо прочего, на атаку уходит больше времени, и это особенно заметно в быстрых стаккатных эпизодах. В легатных последовательностях этот недостаток менее заметен.

В некоторых случаях можно найти применение и этой трости, например, когда требуется форсированная динамика; так, в конце финала Четвёртой симфонии Д. Д. Шостаковича, когда фагот по динамике предваряет тромбон, тяжёлая трость прекрасно подходит, в то время как лёгкая трость при форсированном звучании добавляет в тембр фагота дребезжание, то есть своё собственное звучание. Поскольку тяжёлая трость быстро утомляет мышцы губного аппарата, её не рекомендуется использовать для длительных занятий, даже профессионалам.

В нашей стране споры о том, какая трость предпочтительнее, длятся уже не первое десятилетие. У их истоков — старинное соревнование фаготных школ Ленинграда и Москвы, которое в нынешнем столетии, кажется, утихает. Ещё с довоенных времён ленинградская фаготная школа активно противопоставляла себя московской, предлагая научить москвичей правильному владению фаготом и делая акцент прежде всего на качестве звука. Такие предложения поступали, например, к профессору Московской консерватории Р. П. Терёхину, а

впоследствии и ко мне. Впрочем, когда ленинградские фаготисты попадали в московские оркестры, то очень скоро стиль этих оркестров и требования дирижёров, с ними работавших, как московских, так и зарубежных, меняли их привычные представления об игре на фаготе, и бывшие ленинградцы обращались ко мне с просьбой «подточить тросточку».

Ленинградцы по праву гордились своим легендарным фаготистом Александром Гордеевичем Васильевым (1878–1948), который и по сие время, спустя много лет после смерти, остаётся эталоном исполнения на фаготе для музыкантов Ленинграда — Санкт-Петербурга. Он обладал превосходным звуком, качество его игры, музыкальность и выразительность базировались на верно найденной постановке амбушюра, освободившей нижнюю губу. Видимо, Васильев играл на плотных тростях, поскольку именно тяжёлую трость отстаивали наши ленинградские коллеги, в частности, в дискуссиях о трости, наиболее пригодной для исполнения симфоний Д.Д.Шостаковича. Известно, что композиторы, оркеструя симфонические произведения, нередко пишут партию солирующего инструмента, ориентируясь на игру современного им музыканта, что даёт им представление о технических и художественных возможностях инструмента. Именно ярким солистам-инструменталистам мы обязаны концертами А. Вивальди, К. М. фон Вебера, К. Стамица, Й. Н. Гуммеля. Д. Д. Шостакович писал партии фагота, основываясь на игре Васильева. Заметим, что у Шостаковича в фаготных партиях того времени, когда Васильев был в расцвете своего творчества, трудно найти виртуозные эпизоды, они появляются позднее, например, в Первом концерте для скрипки с оркестром (1948), Втором концерте для виолончели с оркестром (1966), то есть уже после смерти Васильева.

Соревнование московских и ленинградских фаготистов не прошло бесследно, оно заставило москвичей прислушаться к качеству звука, а ленинградцев обратить внимание на виртуозность исполнения. Впрочем, у лучших московских фаготистов и качество звука было превосходным. В этом легко убедиться, послушав запись 1948 года Концерта № 23 для фортепиано с оркестром В. А. Моцарта в исполнении М. В. Юдиной и Большого симфонического оркестра

под управлением А. Гаука; партию первого фагота играл И. Д. Стыдель, и можно только восхищаться красотой его тембра и изяществом фразировки.

Единственный серьёзный аргумент в этом странном споре — насколько трость удобна для исполнителя. Ощущение степени тяжести сугубо индивидуально во всём. Кто-то легко поднимет пятьдесят килограммов, кому-то трудно приподнять десять. Если фаготист без посторонней помощи может сыграть партию первого фагота в Девятой симфонии Л. ван Бетховена, или знаменитый монолог в конце первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, или сольный концерт, или хотя бы одно сольное отделение на сорок пять минут, значит, он играет на правильной трости и степень её тяжести никого не интересует. Считаю некорректным положение, когда, ссылаясь на тяжесть трости и усталость амбушюра, солист не в состоянии один сыграть соло из упомянутой Седьмой симфонии Шостаковича, и текст распределяется между двумя исполнителями.

Можно сколько угодно теоретизировать по поводу лёгкой и тяжёлой трости, пока не сядешь в оркестр. Там профессиональный второй фаготист играет на трости, значительно отличающейся от трости солиста, — более лёгкой, что позволяет ему уверенно исполнять партию второго фагота, как правило, написанную в нотах нижнего регистра, наиболее трудных для исполнения pianissimo. Сыграть pianissimo можно на почти переточенной трости, которая при выходе в малую и первую октавы теряет свой тембр. Первый фаготист не может использовать такую трость, потому что его партия написана во всех октавах, требующих исполнения в любом регистре. Хорошо, когда есть возможность сменить трость. На практике фаготист начинает готовить и обыгрывать трость для исполнения соло в Шестой симфонии П. И. Чайковского, Двадцать седьмой симфонии Н. Я. Мясковского задолго до концерта. Как правило, после соло, воспользовавшись паузами, можно сменить трость на более плотную. За свою полувековую практику мне удалось только однажды сделать трость, позволившую отыграть на ней всю Шестую симфонию Чайковского. С моей точки зрения, дискуссии о лёгкой и тяжёлой трости не имеют смысла: каждая трость хороша на своём — и только своём! — месте.

Для «Испанской рапсодии», «Болеро», фортепианного концерта *соль мажор* М. Равеля, «Весны священной» И. Ф. Стравинского, где партия написана для фагота французской системы с более лёгким звукоизвлечением нот высшего регистра, требуется трость достаточно плотная, тяжёлая, хотя и она не гарантирует, что ноты верхнего регистра возьмутся уверенно.

И, наконец, длительные кантиленные соло, в первую очередь, монолог из первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, написанный для одного фагота. Сам Шостакович не считал это соло удачным. Губной аппарат фаготиста более всего устаёт от длинных нот: трижды по два такта, все в среднем регистре, и в конце двадцать четыре четверти в этом же регистре в авторском темпе andante. Губной аппарат с большим напряжением выдерживает это соло. Музыканты пытаются обойти эту трудность, придумывают различные варианты исполнения, например, распределяют соло на двух исполнителей, и все длинные ноты поручают второму фаготу (желательно, того же тембра, что и первый, чтобы подмена не была услышана в зале), или солист играет его значительно быстрее, чем написано у автора, что совершенно неприемлемо.

3.2. Мастерская фаготиста–1. Изготовление трости

Проблемы рыночной трости

Трость — инструмент личный, предмет личной гигиены, поэтому пробовать чужие трости не принято; когда педагог в классе вынужден пробовать трость своего студента, её необходимо дезинфицировать. В европейских музыкальных магазинах пробовать трость нельзя: после того, как её взяли в рот, трость считается купленной, даже если она музыканту и не понравилась.

Перед каждым фаготистом рано или поздно встает вопрос — покупать трости или делать их самому?

Конечно, покупать трости проще: не надо учиться ремеслу изготовления тростей, не надо заботиться о покупке дорогостоящего хорошего материала, что всегда хлопотно и отнимает много времени, не надо обзаводиться специальными инструментами, которых много и которые тоже недёшевы; и, наконец, не надо

тратить время на собственно изготовление трости, что отнимает не менее трёх суток. Но у такой, как кажется, удобной позиции есть один огромный недостаток: фаготист всю жизнь вынужден зависеть от производителя тростей, и это не так безобидно, как кажется.

Во-первых, в России нельзя купить трости в магазине, их заказывают частным мастерам, а у мастера свои собственные представления о качестве трости, которые далеко не всегда совпадают с критериями музыканта. Мастера — это чаще всего фаготисты, у которых есть свободное время: они либо перестали играть, либо играют, но не слишком преуспели в своей исполнительской карьере, не слишком заняты в концертной и педагогической деятельности. Немолодой фаготист, лишённый ежедневной тренировки губного аппарата, теряет критерий правильной трости; мастер, который сделал изготовление тростей своим дополнительным заработком, далеко не всегда имеет такой критерий. Широко востребованные музыканты, занятые на нескольких работах, чьему ощущению правильной трости можно доверять, не делают тростей на продажу, разве что в качестве одолжения, а психология человека такова, что играющий музыкант чрезвычайно редко отдаст свою хорошую трость коллеге или ученику. Получить на рынке действительно хорошую трость не так легко.

Во-вторых, весьма различны индивидуальные критерии самих исполнителей — заказчиков тростей, диктуемые жанром исполняемой музыки (сольной, камерной, оркестровой). Эти критерии исполнитель должен прочувствовать самостоятельно, и, в сущности, от мастера он получает не готовую трость — возьми и играй! — но лишь своего рода заготовку, которую играющий фаготист должен, как это принято говорить на профессиональном жаргоне, «довести до кондиции» в процессе подготовки к каждому конкретному выступлению. Иными словами, музыкант, полагающийся на мастера-изготовителя, не может обойтись без некоторых знаний и ремесленных умений в работе с тростью.

В-третьих, постоянный производитель, у которого обычно приобретаются трости, не всегда доступен. Или произошло неожиданное: хорошая, обыгранная трость внезапно вышла из строя, через день нужно играть, а у производителя

готовых тростей нет, и на изготовление новой уйдёт три дня. Ещё сложнее на гастролях: трость меняется при смене концертных площадок, климатических, температурных условий, её нужно приспособить к смене этих условий. Трости, отвечавшие требованиям программы в Москве, меняются в Бразилии или Австралии настолько, что нуждаются в основательной переделке. Мастера, способного подогнать трость в соответствии с новыми климатическими условиями, в гастрольной поездке нет. Необходимо также учитывать, что трость сделана из природного, живого материала, и по мере обыгрывания сама меняет свои свойства, независимо от того, что делает с ней музыкант. И, наконец, трости имеют неприятное обыкновение ломаться при любом неосторожном с ними обращении.

Таким образом, фаготисты, гобоисты, привыкшие полагаться на от стороннего изготовителя, оказываются беспомощными. И ещё одно обстоятельство: купленная трость во много раз дороже сделанной своими руками.

Однако даже не постоянная зависимость от рынка и непредсказуемость чрезвычайных обстоятельств суть наиважнейшие отрицательные факторы, связанные с приобретением трости. Как звук рождается мыслью и чувством музыканта, так и инструмент, генерирующий этот звук, должен создаваться руками музыканта. Когда музыкант сам изготавливает трость, то заранее, с первого момента соприкосновения с отрезком тростника *Arundo donax* и в дальнейшем в процессе работы он ощущает рукой, и не только рукой — ножом, как её продолжением, и (вот ведь феномен!) — губами качество тростника, его плотность; исполнителю удаётся прочувствовать силу сопротивления материала давлению ножа по скорости его движения, по углу его наклона, по качеству заточки и каким-то таинственным образом сообщить это ощущение губам. Это ощущение входит в привычку и становится своего рода шестым чувством.

Тростник *Arundo donax*, или *тростник гигантский*, из которого делается трость, музыканты России называют камышом, и в дальнейшем мы будем придерживаться этого термина, неправильного, с точки зрения биологической, но понятного отечественным музыкантам. Отрезки тростника, которые используются

для изготовления трости, российские музыканты называют словом «палки», и мы будем использовать этот профессионализм.

Большинство музыкантов, играющих на тростевых инструментах, владеет ремеслом изготовления тростей. Следует помнить, что заниматься этой работой нужно не от случая к случаю, но постоянно: инерцию любого процесса легче поддерживать, нежели каждый раз начинать сначала.

Инструментарий для изготовления трости

1. Линейка не короче тринадцати–пятнадцати сантиметров.

2. Приспособление для раскалывания камышовой палки на одинаковые дольки (необязательно). Из камышовой палки диаметром в 24–26 мм можно сделать три–четыре пластинки, для чего её необходимо расколоть на три–четыре равные части. Успех этой процедуры зависит от опытности мастера; впрочем, было создано нехитрое приспособление для раскалывания: из двух металлических лезвий спаивают крестовину и приклеивают её эпоксидным клеем к торцу деревянного основания диаметром 15 мм. Камышовую палку насаживают на крестовину, и тогда её можно расколоть ровно.

3. Рабочая доска с вырезанным в ней ложем, куда укладывается одна из долей камышовой палки для первичной обработки.

4. Деревянная подложка для обработки пластинки — круглая палка диаметром 25–26 мм, длиной до 20 см, с разметками в 3, 6 и 12 сантиметров, на которую укладывают пластинку для обработки. Подложку можно обжечь, затемнить, так как на тёмном фоне сквозь прозрачные лепестки обрабатываемой заготовки яснее видна их толщина, что позволяет лучше её контролировать.

5. Нож, желательно тяжелый. Если нож лёгок, приходится прикладывать дополнительное мышечное усилие, которое никогда не бывает постоянным. Когда мастер приобрёл опыт, он может проконтролировать мышечное усилие; тому, кто делает трости нерегулярно, это трудно. Даже незначительное изменение давления руки может испортить тонкую, хрупкую заготовку. В то же время собственного веса тяжёлого ножа достаточно для работы с камышом: этот вес постоянен, и

давление ножа на камышовую заготовку тоже постоянно, что позволяет предотвратить раскалывание заготовки.

Пластинка, над которой работает мастер, должна быть влажной. Доводить заготовку до завершения можно ножом, но, как правило, на этом этапе работы используют тонкую водостойкую шлифовальную бумагу, мелкий напильник или надфиль либо ещё более тонкий материал — сухой хвощ.

Чрезвычайно важно умение точить нож. Нельзя использовать наждак, напильник или кухонную точилку — получится пила, а не орудие для обработки трости. Для заточки ножа необходим идеально ровный, достаточно большой, площадью не менее пяти сантиметров в ширину и двадцати в длину, точильный камень. Высококачественные точильные камни не менее важны в мастерской фаготиста, чем сами ножи. Правильная заточка ножа требует двигать его по точильному камню сверху вниз слева направо в направлении от острия к оселку под углом в сорок пять градусов. Обратная сторона ножа затачивается в обратном направлении: снизу вверх по точильному камню справа налево, и вновь от острия к оселку под тем же градусом. Если при грубой заточке камень смачивают только водой, то при окончательной заточке на камень тонкой фактуры наносится специальное масло, а за неимением оного можно воспользоваться мылом. Рекомендуемый угол заточки ножа для работы по дереву — двадцать три градуса. Для соблюдения этого условия к высококачественному точильному камню прилагается специальный угольник.

6. Ножовка с лобзиком, удобнее всего для резки металла.

7. Круглая стамеска, диаметром в 16–18 мм, и дощечка размером 3х7х20 сантиметров с вырезанным в ней жёлобом длиной 14–15 см. Начинающему делать трости чрезвычайно полезно провести весь цикл их изготовления вручную, хотя это очень трудоёмкий процесс: сложно снять стамеской ровную стружку (идеальной считается стружка толщиной 0,1 мм), и именно потому очень трудно сделать ровную по всей длине толщину заготовки. Окончательная доводка производится с помощью наждачной бумаги. Наши предшественники

обрабатывали камыш именно таким образом, не имея сегодняшних приспособлений, — и хорошо играли!

8. Машинки. Для упрощения описанного выше цикла были найдены другие возможности: в последние пятьдесят лет почти одновременно в разных странах, в том числе и в России, появились специальные машинки, значительно облегчающие первичную обработку камыша. Принцип устройства этих машинок у всех производителей один и тот же, различаются лишь отдельные детали. Существуют машинки для разных этапов изготовления трости. Самой важной из них является первая, заменяющая нудную работу круглой стамеской. Вторая машинка предназначена для обработки обратной, внешней стороны пластинки и оборудована приспособлениями для разметки основных параметров трости. Наконец, имеется и третья машинка, предназначенная для окончательной доводки тончайших лепестков трости, однако эту деликатную работу я боюсь доверить машинке и полагаюсь только на собственную руку. Четвёртую машинку — для намотки ниток — не считаю обязательной, процедура весьма несложна.

9. Для грубой обработки нужен мелкий напильник или плоский надфиль, шириной около одного сантиметра, желательно с деревянной ручкой. Этими инструментами, смоченными водой, можно начинать первичную обработку обратной стороны заготовки по отметкам, сделанным второй машинкой.

10. Проволока диаметром 0,6–0,7 мм, желательно латунная, так как она не окисляется. Иногда её можно слегка нагреть, чтобы сделать мягче.

11. Капроновые или нейлоновые нитки; в отличие от суровых или хлопчатобумажных, они не деформируются при намокании. Быстросохнущая краска не позволяет образовавшейся бобине разматываться в самый неожиданный момент.

12. Плоскогубцы с круглогубцами и кусачками.

13. Штифт длиной 4–5 см, с конусом от 5 мм до 2 мм, желательно по форме эса — для завязывания трости. Перед началом работы его необходимо покрыть жирной смазкой, например, той, что употребляется для смазки цапф.

14. Штангенциркуль или иное приспособление для измерения толщины пластинки.

15. Пластиковый или металлический язычок, не плоский: на плоском язычке трость часто ломается.

16. Фасон, на котором трость обрезается по желаемой форме. Употребляются две различные системы: а) пластинка перегибается пополам, закрепляется значительным усилием на фасоне, и обе половинки обрезаются симметрично; б) пластинке придают форму, не перегибая ее. В первом случае при постоянном основании возможна замена формообразующего язычка, вариантов которого бесчисленное множество; так, фирма «Ригер» («Rieger») предлагает шестнадцать различных вариантов формы язычка. Во втором случае изменение формы трости при обрезании невозможно.

17. Коническая развёртка спиральной формы, вырезающая и мокрую, и сухую трость. Идея этой развёртки принадлежит советскому фаготисту из Одессы Николаю Карауловскому. В 1984 году его самодельную развёртку, изготовленную одесским умельцем, увидел на конференции IDRS в Австрии и принял к производству Г. Ригер.

18. Тестер для определения плотности камыша в мастерской фаготиста не обязателен; опытный мастер способен определить плотность ножом; правда, на некоторых тестерах есть измеритель толщины пластинки, что может быть важнее определения плотности камыша.

Плотность камыша — чрезвычайно важное качество, от него зависит качество будущей трости. При большей плотности трость менее гибка, хуже лигуется, менее эластична в тихих нюансах, прогадывает в тембре. Трость, сделанная из камыша меньшей плотности, напротив, обладает лучшим тембром, гибкостью, эластичностью, лучше лигуется. Пластинки из камыша большей плотности при самой первой обработке должны быть толщиной приблизительно 1,00–1,2 мм. Пластинки из менее плотного камыша должны быть толще — до 1,35 мм.

При размачивании заготовок плотный камыш утонет через двое–трое суток, рыхлый — не позднее, чем через сутки.

Процедура изготовления трости

1. Сухой камыш разрезать на палки длиной по 12 см.

2. Опустить палки в воду целиком и оставить до тех пор, пока они не утонут. Искусственно ускорить процесс нельзя: в камыше могут появиться трещины, которые обнаружатся в готовой трости. Утонувшую палку извлечь из воды и расколоть на равные части. Если внешний диаметр заготовленного камыша 25–26 миллиметров, палка делится на четыре доли, если 24 миллиметра — то на три доли. Для контрафагота диаметр палки должен быть 28–30 миллиметров. Чем меньше диаметр, тем труднее атака трости, зато тембр богаче нижними обертонами. Больший диаметр позволяет улучшить атаку, облегчить верхний регистр, но теряются нижние обертоны. Какой тембр лучше? Это определяется модой на характер звука, стилем оркестра и требованиями его дирижёра. Так, Н. С. Голованов требовал максимально громкого звука (даже в ущерб его качеству), а К. П. Кондрашин, напротив, требовал минимально тихого нюанса (даже в ущерб его качеству). И под эти требования исполнители вынуждены были подгонять свои трости.

3. Одну из долей уложить в ложе на деревянной доске, если мастер работает стамеской, или закрепить в машинке; если палка утонула через три дня, то есть если камыш плотный, то пластинку можно доводить до толщины 1–1,2 мм; если же камыш рыхлый — до 1,35 мм, не тоньше. При работе на машинке считается правильным выход стружки равномерно по всей длине толщиной 0,1 мм. Если нож машинки хорошо отрегулирован и остёр, то изготовленная на ней пластина не требует обработки мелким наждаком, в отличие от пластины, выструганной стамеской.

Наконец, получена ровно выструганная (или выточенная изнутри) до нужной толщины пластинка, которая уменьшается по мере удаления от продольной оси.

4. Перевернув пластинку, уложить её на деревянную подложку диаметром 25–26 мм, на которой размечены отрезки по 3 см и намечен центр; позже пластинку перегибают по этому центру. Легким нажимом сделать неглубокий, не более 0,2–0,3 мм, надрез ровно посредине пластинки и два надреза с обеих

сторон, отступив от центра на 3 см, то есть разделить пластинку на четыре равные части по 3 см каждая, после чего можно создавать профиль трости. Для этого ножом снимается верхний слой заготовки, движением от крайних надрезов к центру. Даже опытному мастеру после этого необходимо перейти к работе крупным надфилем или плоским мелким напильником. Обработка производится на влажной заготовке; опилки быстро забивают обрабатывающий инструмент, но легко удаляются водой. Время от времени образующийся профиль пластинки необходимо проверять на свет, добиваясь постепенного осветления ее к центру и доводя её толщину в центре до 0,2 мм. При окончательной доводке работа выполняется водостойкой мелкой наждачной бумагой.

Вторая подобная машинка делает, в основном, первичную, грубую часть работы, но на ней имеются два ножа (на старых моделях — один) для поперечных надрезов по центру и в трёх сантиметрах от него, весьма важных при перегибе пластинки. Сделанный неточно, надрез приводит к трещинам в самых тонких местах готовой трости, сводя на нет всю работу. Наметив ножом середину еще раз, положить заготовку надрезом на обушок ножа, переломить пополам, после чего можно приступать к обрезанию камыша по фасону.

5. При любой форме фасона необходимо учесть, что тростник легко колется, поэтому резать пластинку необходимо встречными движениями, иначе надрез «от центра» сколется больше, чем нужно, а срез к центру расколет позже широкую часть трости. Необходимо учесть и то обстоятельство, что при эксплуатации трость меняет все параметры. Обрезанная точно по фасону часть готовой трости под давлением проволоки и ниток «усаживается», становится меньше и плохо держится на эсе. Чтобы этого избежать, в месте наматывания ниток, противоположном центру, делается расширение по 0,5 мм с каждой стороны, с общей их шириной не менее 9,3 мм, и тогда впоследствии не понадобится развёртка. Теперь края пластинки необходимо срезать, направив нож внутрь под углом сорок пять градусов, чтобы при насаживании на штифт края сошлись без зазоров.

6. Следующий этап операции начинается с завязывания проволоки толщиной 0,7 мм. Её накладывают с отступом в 1 мм от намеченного ранее надреза (или около 27 мм от узкого конца трости). Дважды обмотав трость проволокой, необходимо плотно затянуть ее плоскогубцами, после чего рассечь узкую часть, которая позже окажется под второй и третьей проволоками и под ниткой. Теперь нужно плотно обмотать это место капроновым шнуром (не ниткой!) и осторожно насадить трость на штифт длиной около 3,5 см и конусом от 0 до 5 мм. Любая трость после снятия со штифта дает усадку, поэтому диаметр отверстия необходимо делать чуть больше. Насадив трость на штифт до конца, следует стянуть ее капроновым жгутом с максимальным усилием и оставить сохнуть на штифте не меньше, чем на сутки. Когда заготовленная трость высохнет, проволока на ней станет довольно свободно передвигаться, и теперь, еще на штифте, следует её подтянуть и слегка закрепить на месте.

7. Перед следующим этапом работы можно смазать штифт вазелином или мазью для пробок. Отступив от первой проволоки 8–9 миллиметров, наложить вторую и, отступив от концов трости 5–6 миллиметров, — третью, плотно затянув их. Чтобы проволока не рвалась, необходимо вначале оттянуть ее плоскогубцами и только затем заворачивать. И так перед каждым поворотом. Если проволока слишком жёсткая, ее можно отжечь, накалив докрасна и дав немного остыть. Перед наматыванием нитки необходимо нанести поперечные насечки надфилем или ножом между первой и второй проволоками, а затем смазать это место водостойким клеем.

8. Вязание ниток — достаточно простая операция. Держа трость на штифте в левой руке, катушкой с ниткой справа налево, через третью проволоку начать намотку. Перед каждым стежком левая рука на долю сантиметра поворачивает штифт навстречу правой, к себе. Естественно, что в рекомендациях для левши вся процедура проводится в противоположном направлении. Нитки наматывают достаточно плотно. Если на штифте нет специального винта для сбрасывания трости, а при обрезании по фасону не были соблюдены точные размеры, то снять

её со штифта удастся с трудом; вот почему я смазываю штифт вазелином или парафином (смотри пункт 7).

Структура камыша такова, что он значительно легче колется вдоль, чем режется поперек. При обрезании по фасону необходимо помнить, что, начиная от будущего местонахождения первой проволоки, заготовка должна расширяться и в месте нахождения третьей проволоки достигать размера не менее 9,3 мм. Если она окажется уже, то снять ее со штифта очень трудно и, что важнее, без развертки её не надеть на эс. Если же трость в этом месте оказалась шире 9,3 мм, то лишние волокна достаточно просто вырезаются острым ножом. И, как уже говорилось, надо помнить, что после снятия со штифта трость «усыхает».

9. Сняв трость со штифта, покрыв ее нитрокраской (цвет — по вкусу мастера), необходимо дать ей устояться на специально приготовленной дощечке со встроенными штырями в форме конуса эса. Штыри можно сделать самому из медных или алюминиевых заготовок, обточив их с помощью дрели и напильника.

10. Итак, получен полуфабрикат, свойства которого зависят от:

а) плотности камыша;

б) толщины пластинки;

в) длины лопасти (от первой проволоки);

г) ширины лопасти (в самой широкой ее части).

Ширина лопасти варьируется от 13,5 мм до 16 мм, в зависимости от требований и вкуса исполнителя, оркестра, в котором он играет, и дирижера, которому необходимо подчиняться.

Исполняя партию второго фагота или партию basso continuo, чаще приходится играть в нижнем регистре, который, как правило, завышен, и потому приходится делать трость длиннее, от первой проволоки до лопасти — 3,1–3,2 см.

Если трость делается для сольного выступления, с оркестром или в оркестре, то она должна быть несколько короче, её вибрирующие пластинки при измерении от первой проволоки и до конца вибрирующих лепестков — плюс-минус 3 см или даже менее, если толщина пластинки не более 1–1,2 мм.

11. Наступает время полученную заготовку, или, как её называют исполнители, — «куколку», подвергнуть самой тонкой заточке. Вряд ли можно согласиться с мнением, что трость начинают пробовать, не намотав ниток и не закрасив намотки краской. Трость, на которой нет этих обмоток, по мере обматывания нитками и покрытия краской, будет менять свои качества и отличаться от трости, которую тестировали незаконченной. Любое действие, производимое с тростью, в разной степени влияет на её качество. Доводя трость до нужных кондиций, мы изменяем кондиции «куколки».

Одним из главных требований к новой трости является хорошая атака и интонация, которая зависит, в первую очередь, от толщины пластинки в непосредственной близости от первой проволоки. Качество атаки определяется при тестировании, для чего нужно открыть трость, либо обрезав самые концы, либо сточив их водостойкой мелкой наждачной бумагой.

Попробовав трость и определив её качество, можно понять, что с ней делать дальше. Если отчётливо понижаются некоторые ноты, а это на большинстве фаготов *до-диез, ми, фа* малой октавы, значит, пластинки трости длинны, их нужно постепенно укорачивать, чтобы добиться стабильности этих нот. Чрезвычайно важна форма пасти трости: чем ближе она будет к форме овала, тем она тяжелее и менее удобна (не лежит в губах). Форма пасти создаётся формой первой и второй проволок. Сжимая первую проволоку с боков, мы утяжеляем трость и её атаку. Точно таким же сжатием (с боков) вторая проволока прикрывает пасть. Если сжать первую проволоку сверху и снизу, закрываем пасть, расстояние между пластинками становится меньше, пасть закрывается; открывать её теперь необходимо подобным же образом, сжимая вторую проволоку до тех пор, пока трость не будет удобна на губах. От толщины концов пластинок напрямую зависит динамика звука. Однажды попалась трость второго фаготиста с очень толстыми концами, пластинки были выточены ровно от проволоки и до конца. Трость обладала превосходной атакой, превосходным pianissimo — всё, что необходимо для исполнения партии второго фагота.

Вышеупомянутые манипуляции с тростью напрямую влияют на все её качества. Открывание первой проволоки утяжеляет атаку, теряя верхние обертоны и полётность звука. В этом случае для самого музыканта и его ближайших партнёров по ансамблю или оркестру фагот звучит хорошо, но звук не летит в зал, «не ложится на микрофон». Открывание второй проволоки облегчает атаку, добавляет верхние обертоны, звук лучше слышен в зале и лучше «ложится на микрофон», несмотря на призвуки, которые слышны исполнителю и его ближайшим соседям.

Трость должна обладать хорошим тембром. На илл. 20 обозначены заштрихованными метками позиции на трости, которые можно назвать сердцем трости. Именно в этом месте находится принципиальная разница в звучании французского и немецкого фагота. У французского фагота просвечивающая середина трости облегчает атаку, улучшает дикцию (отчётливость штриха), облегчает ноты верхнего регистра. У немецкого фагота, более тёмного и тёплого по тембру, середина трости не должна быть светлой, как у переточенной трости.

Постоянно корректируя интонацию фагота, приходится делать это с помощью трости. Для понижения нот нижнего регистра приходится вытачивать тоньше точку 1 на илл. 20 (с). При очень тяжёлой трости, которая получается в результате невнимательной первоначальной обработки на первой машинке или при очень плотном камыше, необходимо точить влажную трость по всей поверхности водостойкой мелкой наждачной бумагой или крупным надфилем.

Переточенная трость с плохо управляемой интонацией нуждается в укорачивании пластинок. При тяжёлой атаке в нижнем регистре необходимо точить трость в непосредственной близости от первой проволоки или ослабить натяжение этой проволоки. Для придания гибкости трости возможно точить её с боков посередине лепестков.

К сожалению, универсальной трости за пятьдесят пять лет игры на фаготе мне сделать не удалось, как, впрочем, не удалось сделать и двух одинаковых тростей.

3.3. Строение эса

Следующей по важности после трости частью фагота является эс — металлическая трубка с конусом от 4,5 до 8,8 миллиметра, длиной около 30 сантиметров, единственная его металлическая принадлежность. Эс вставляется во флигель фагота, и на него надевается трость. Название эса происходит от его формы, напоминающей латинскую букву «S».

Почти двухвековая история современного фагота подтвердила эту форму как наилучшую, хотя материал, из которого изготовляется эс, позволяет придавать ему самые неожиданные формы в соответствии с пожеланиями и фантазией заказчика, не всегда логичными, но иногда оправданными.

Так, в конце XX века английский фаготист Уильям Уотерхаус, выдающийся теоретик и историк фагота, обладатель огромной коллекции фаготов разного времени, активно и успешно пропагандировал новую, теоретически вполне оправданную форму эса с одним изгибом вместо традиционных двух. Новая мода на эс с одним изгибом дошла и до России.

На первый взгляд, при одном изгибе струя воздуха получает меньшее сопротивление, что должно улучшить атаку. Но практика показывает, что трость, надетая на эс подобной формы, входит в полость рта под углом, и струя воздуха направляется не кратчайшим путём, а по некоей траектории, увеличивающей расстояние и естественным образом затрудняющей атаку. Иными словами, второго изгиба всё равно не удалось избежать. Вместо того, чтобы подать столб воздуха в трость по прямой, его приходится подавать снизу вверх, под углом; при прямой подаче воздушного столба в трость оба её лепестка получают одновременно одинаковую нагрузку, начинают вибрировать одновременно, то есть порог возбудимости одновременен для обеих пластинок. При подаче столба воздуха в трость, надетую на выпрямленный эс, поток воздуха раздвигает лепестки трости не одновременно, их вибрация начинается не одновременно, что сказывается на атаке звука.

У автора этой идеи такого угла при входе трости в полость рта не было, так как он обладал весьма специфическим строением нижней челюсти, отличным от

строения лицевых костей у большинства людей, и для него конструкция эса с одним изгибом была удобна. Каждый исполнитель в поисках наиболее удобного для него инструментария, и эса прежде всего, ищет приспособления, помогающие ему при игре, и заказывает производителю те или иные изменения как в самом инструменте, так и в иных его принадлежностях. Для фаготистов со стандартным строением черепа и нижней челюсти более удобен традиционный эс, опробованный не одним поколением музыкантов. Впрочем, понадобилось некоторое время, прежде чем исполнители, принявшие вначале это новшество, на практике убедились в его специфичности.

От качества эса зависит интонация, атака, характер звука, свобода в различных регистрах. Чем ровнее и постепеннее конус от начала эса к его концу, тем лучше интонация, и, увы, тем труднее извлекаются ноты верхнего диапазона.

Для чистоты интонации необходимо, чтобы конус был идеально ровен от самого начала до конца. Эс с ровным конусом строго контролирует интонацию, но ограничивает динамическую свободу и свободу верхнего регистра.

Любое нарушение в конусе облегчает извлечение нот верхнего регистра, но при этом теряется чистота интонации. Отечественные умельцы изготовляли копии фирменных эсов, но не могли соблюсти постепенность конуса.

В разных странах, в разные времена, в разных оркестрах, у разных дирижёров меняется мода на качество тембра, динамику; исходя из этого, предлагаются эсы с маленьким или большим звуком, тёмным или светлым тембром, с улучшенной атакой, специально для высшего регистра. Эсы изготовляются различной длины и в соответствии с длиной маркируются четырьмя номерами: 0, 1, 2, 3. Как правило, наиболее востребованы номера первый и второй, ими производитель комплектует новый инструмент. Значительно реже употребляется эс № 0. Его используют прежде всего при игре в холодном помещении, при температуре ниже +18°С, или при игре на старой трости. Столь же редко используется и эс № 3, он необходим при игре в контроктаве или большой октаве, где у большинства фаготов нижний регистр завышается, и эс № 3 может скорректировать это

завышение; так, например, в начале Шестой симфонии П. И. Чайковского или в финале Девятой симфонии Г. Малера без него не обойтись.

Эсы изготовляются из различных металлов, сплавов, проката различной толщины, у них различное покрытие — никелировка, серебрение, позолота, их покрывают даже платиной. Качество эса зависит не столько от металла, из которого он изготовлен, сколько от строения его конуса. Длина эса влияет непосредственно на высоту строя инструмента.

На эс наносятся фирменные цифровые обозначения его длины и буквенные обозначения, указывающие на его возможности и материал, из которого он сделан. У всех фирм-изготовителей обозначения длины одинаковы, но буквенная маркировка разная; самый распространенный материал, из которого изготовляются эсы, — NEUSILBER, далее MESSING, SILVER.

Диапазон современного фагота составляет почти четыре октавы. В сегодняшнем инструменте собраны не только достоинства, но и недостатки его предшественников, создающие те или иные трудности, для преодоления которых приходится менять эсы.

Если фагот исполняет одну из партий в составе basso continuo, написанную в низком регистре, необходим длинный эс с небольшим звуком, с хорошей атакой и хорошей интонацией, с тем чтобы фагот совпадал с другими участниками партии basso continuo. Однако если в сочинении выписаны предельно высокие для фагота ноты, что часто встречается в оркестровой практике и в сочинениях сольного репертуара современных авторов, приходится жертвовать интонацией.

Некоторые новшества привносят сами исполнители, например, экспериментируя с пианомехаником. От величины отверстия пианомеханика зависит лёгкость звукоизвлечения в первой и второй октавах, хотя и сегодня есть сторонники игры с закрытым пианомехаником. Встречаются инструменты, на которых пианомеханик закрыт постоянно и открывается только при использовании октавных клапанов. Эта система даёт некоторое преимущество при игре в контроктаве, большой и малой октавах, освобождая большой палец левой руки, однако загружая его в верхних октавах. Игра без октавников, прежде

всего, в момент атаки добавляет дополнительные призвуки, что делает исполнение неряшливым. Для игры в верхних октавах опытным путём установлен оптимальный размер отверстия пианомеханика в 0,75 миллиметра. Солист Филадельфийского оркестра Б. Гарфельд предложил сделать дополнительное отверстие на эсе, которое бы играло роль дополнительного октавного клапана и позволило бы исполнять ноты *фа-диез* и *соль* второй октавы, всё чаще встречающихся в сочинениях современных авторов. Отверстие для этого клапана располагается на расстоянии приблизительно 15 миллиметров от узкого входа в эс, рядом с надеваемой тростью, и открывается при помощи одного из стандартных октавных клапанов. Схема была опубликована в журнале «Дабл Рид» (*The Double Reed*), 1987, том 10, № 3.

К сожалению, создать универсальный эс с хорошей интонацией и свободным верхним регистром, большим, полным звуком красивого тембра (а каждый исполнитель имеет собственное представление о красивом!), хорошее legato и staccato — не удалось пока ни одной фирме. Так что фаготисту одного эса мало; приходится приобретать специальный эс, без которого исполнение сольных эпизодов в Концерте М. Равеля для фортепиано с оркестром соль-мажор, «Автопортрете» Р. К. Щедрина, Четвёртой симфонии А. Г. Шнитке, Концерте для скрипки с оркестром Э. В. Денисова, концертах для фагота С. А. Губайдулиной, М. К. Гагнидзе может быть трудно, если не сказать больше.

3.4. Конструкция фагота

Первоначальное знакомство с инструментом

Первое соприкосновение ученика с инструментом — самое общее изучение его конструкции: из каких частей состоит инструмент, как они называются и почему, как следует держать тяжёлый дорогой инструмент в руках, чтобы не повредить его, как следует обращаться с наиболее хрупкими его частями — эсом и тростью? Таких проблем значительно меньше у струнников и практически нет у пианистов. От того, насколько хорошо музыкант знает свой инструмент, зависит характер его

исполнения. У меня были ученики, которые раз в неделю ломали трости, гнули эсы.

Для начала чрезвычайно важно научить ученика правильно собирать и разбирать инструмент, что непросто. Неверно разобранный и собранный инструмент может быть серьёзно повреждён. Преподаватель должен сам продемонстрировать ученику этот процесс несколько раз, для начала — в присутствии кого-либо из взрослых, которые помогут ребёнку при домашних занятиях. Фагот слишком велик и тяжёл для ребёнка семи–восьми лет, его маленькая рука не может при сборке и разборке охватить даже одно колено. Бывали случаи, когда ученик и его мать привозили из дому собранный инструмент, завернув его в одеяло, потому что не знали, как его разобрать и уложить в футляр.

Важен каждый этап процесса, важна даже модель футляра для инструмента: предпочтителен не тот, что моден, красив, удобен в переноске, но тот, что удобен в размещении инструмента и аксессуаров; хорош тот футляр, открыв крышку которого можно увидеть весь фагот целиком и контролировать правильность положения всех его составляющих частей — колен, эсов, тростей. Ученики и их родители в начале обучения отдают предпочтение модным футлярам — и потому ломаются трости, повреждаются эсы, клапаны. Не так давно в связи с новыми требованиями авиакомпаний к размеру багажа появились инструменты, состоящие не из традиционных четырёх, но из пяти частей, которые можно более компактно разместить в футляре меньшего размера. Однако в компактном футляре не осталось места для тростей и множества необходимых аксессуаров.

Непосредственно перед сборкой инструмента, особенно нового или полученного после ремонта, необходимо внимательно и осторожно смазать специальной мазью хрупкие соединительные части каждого колена, так называемые цапфы. При сборке инструмента в начальном периоде обучения, пока руки малы и не появился навык охватить одной рукой вместе флигель и басовую штангу и вставить их в штифель одновременно, каждое колено надо монтировать

отдельно. Только полностью сложив инструмент, отрегулировав высоту подвеса, можно взяться за самые хрупкие детали — эс и уже намокшую трость.

Материалы, из которых изготовлен фагот

Все материалы, из которых сделан инструмент, собраны в строгом соответствии с их функциональной необходимостью. Столетия практики показали, какой из материалов делает инструмент более надёжным, удобным, создаёт большие возможности для исполнителя, лучше звучит, держит строй… Дерево, из которого изготовлен корпус, материал для внутреннего покрытия канала, металл для клапанов, эса, металлические кольца для укрепления цапф, даже краска, которой покрывают корпус, — всё не случайно, опробовано вековым опытом, тщательно продумано.

Корпус фагота немецкой системы изготовляется из выдержанной древесины канадского клёна, причём в производство идёт наружная часть ствола как наименее подверженная изменениям, тогда как сердцевина ствола, по которой проходят все жизненные процессы дерева, не может быть использована для обработки даже и через несколько десятилетий после того, как дерево срубили. Чем дольше выдержка древесины, тем качественнее инструмент. Оптимальный срок выдержки — двадцать пять–тридцать лет. Дерево выдерживается в неотапливаемых, хорошо проветриваемых помещениях при естественных природных температурах и влажности в странах с умеренным климатом. В Германии деревянные заготовки круглый год держат на складах, где между крышей и стеной оставлено расстояние около полуметра, а стены устроены так, что с внутренней стороны они не покрываются сыростью. В северной и средней России, по моему убеждению, создать условий для естественной сушки канадского клёна нельзя.

Известны системы производства, когда применяли принудительную сушку электричеством, пропариванием, что давало лишь временный эффект, но в конце концов приводило к потере инструмента. Принудительно высушенное дерево, выйдя из сушильного оборудования, довольно скоро впитывает влагу из

атмосферы и дыхания музыканта и возвращается к тому состоянию, в котором пребывало до начала обработки. Параметры инструмента, сделанного из принудительно высушенного дерева, меняются непредсказуемо, равно как непредсказуема и с трудом контролируема интонация инструмента: очень скоро он становится фальшивым. Советским фаготистам приходилось играть на инструментах из принудительно высушенного дерева — фаготах производства ГДР с плановой экономикой, но натуральный материал не признаёт ускорений плановой экономики.

Выдержка дерева не прекращается и в процессе его обработки, то есть тогда, когда мастер приступил к вытачиванию корпуса: после первичного просверливания главного канала в каждой из четырёх частей инструмента дереву дают «отдохнуть» целый год.

Изготовители постоянно ищут способы уменьшить влияние на инструмент самого главного его врага — влаги. Наиболее устойчив к воздействию влаги палисандр, пластик ему вовсе не подвержен. Французские фаготы изготовляют из палисандра (немецкие — очень редко), но они слишком тяжелы и дороги. Есть и пластиковые фаготы, предназначенные для резко меняющихся климатических условий. Малоизвестная американская фирма «Александер» («Alexander») выпускала инструменты из пластика для военных оркестров, часто играющих на улице (например, специально для экспедиционного корпуса в Африке), они не нуждаются в смазке и протирке, однако пластмассовый корпус создаёт звук иного качества, нежели деревянный. Канадский клён более порист, более лёгок, обладает лучшими акустическими свойствами, однако совсем не влагоустойчив.

Стенки корпуса фагота достаточно толсты, и это позволяет некоторым современным исследователям утверждать, что дерево само по себе не имеет значения для звучания инструмента и что при акустических расчётах колебания деревянного корпуса можно не учитывать. Автор известных работ по акустике украинский академик В. Н. Апатский, видимо, не слышавший звучания пластмассовых фаготов фирмы «Александер», отрицает влияние материала, из которого сделан инструмент, на качество звука, с чем невозможно согласиться ни

практикующему исполнителю, ни мастерам, ни слушателю в зале. Старые, выдержанные инструменты звучат много лучше, нежели новые — почему? За десятилетия существования инструмента все неживые его элементы, в том числе металлические части, оставались прежними, изменениям не подвергались. Но живое дерево его корпуса менялось — «старело». От инструментов производства конца XIX века невозможно добиться точной интонации, однако отдельные ноты, которые удаётся извлечь, отличаются небольшим, концентрированным, превосходным тембром.

В XX веке производители стали покрывать канал корпуса фагота водонепроницаемыми материалами, чтобы предохранить дерево от гниения — пластиком различного качества, эбонитом, каучуком. Подбирая эти материалы, производитель учитывает изменения параметров инструмента, возникающие при температурных скачках, и применяет материалы, наименее реагирующие на смену температур. Наиболее устойчив к температурным колебаниям каучук, с его помощью удаётся не только предохранить дерево от загнивания, но и добиться точности интонации, которая зависит от точности сверлений звуковых отверстий в конусе; эти последние невозможно высверлить в дереве в пределах плюс-минус микрон, но возможно сделать в дереве, покрытом каучуком. Эбонит сильнее реагирует на температурные колебания, что приводит к значительным интонационным проблемам; самое низкое качество покрытия даёт пластик.

Помимо влаги, на параметры канала фагота воздействует температура окружающей среды. Фирмы-изготовители в документах или в паспорте инструмента, как правило, указывают температуру, при которой инструмент должен соответствовать требуемому стандарту. К примеру, фагот соответствует стандарту 442 герца при температуре двадцать градусов Цельсия.

Корпус инструмента должен быть герметичным, любая погрешность в герметизации приводит к нарушению интонации и другим проблемам со звуком. Никакая, даже самая лучшая герметизация изготовления, не является полной: воздух проходит и через просверленные отверстия (в местах крепления клапанов, где в корпус ввинчиваются их опорные столбики), и сквозь само дерево. Этот

последний факт не столь очевиден, но легко проверяется: если внутренний канал ствола, не покрытый каучуком или пластиком, смазать растительным маслом по рецепту фирмы-изготовителя и оставить на ночь, то через несколько часов масло обязательно просочится сквозь дерево; чем более выдержано дерево, тем дольше оно будет проходить сквозь корпус инструмента. Корпус, выполненный из принудительно высушенного или недосушенного дерева, не герметичен — со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Известный американский фаготист Л. Х. Купер на конференции IDRS в 1984 году тестировал предложенный ему для этой цели инструмент следующим образом: закрыв все клапаны на тестируемом колене, он создавал в его канале вакуум при помощи вакуумного насоса. Под влиянием атмосферного давления клапаны плотно прижимались к отверстиям — «прилипали», и Купер засекал время, чтобы выяснить, как скоро герметичность нарушится и клапаны отойдут от корпуса, «отлипнут». Дольше всего, около одной минуты, герметичность сохранялась в малом колене (флигеле), значительно меньше — в штифеле и бас-штанге. Воздух проходил под клапанами, что вполне естественно, в местах столбиков, на которые падает значительная нагрузка от достаточно сильных пружин. Обнаружилась утечка в самом деревянном корпусе, канал которого был обильно смазан: масло довольно скоро прошло сквозь дерево и лак, что продемонстрировало плохую выдержку дерева.

Звучащее тело. Канал. Составные части фагота

Звучащее тело в духовом инструменте — столб воздуха, заключённый в его канале. Канал собственно фагота представляет собой постепенно расширяющийся конус от отверстия во флигеле, куда вставляется эс, диаметром 4,4–4,5 миллиметра, до наружного края раструба — диаметром приблизительно 88 миллиметров, в разных моделях по-разному. Конус канала идеально ровен и постепенен, любое нарушение в его постепенном расширении к раструбу оказывается помехой для воздушного столба и приводит к интонационным искажениям.

Фагот состоит из четырёх частей: нижнего колена U-образной формы — штифеля (сапога), в которое вставляются флигель (крыло) и большое басовое колено (бас-штанга), на бас-штангу надевается раструб. В отверстие флигеля вставляется пятая часть инструмента — эс, на этот последний надевается шестая его часть — трость. Соединённые вместе, они дают канал общей длиной 2,63 метра (в том числе 2,3 метра — канал деревянной части инструмента, 0,3 метра — канал эса и трости).

Флигель (крыло)

Это самая малая часть корпуса фагота, наиболее подверженная влиянию дыхания исполнителя, отдающего инструменту тепло и влагу. Именно здесь, во флигеле, исполнитель сталкивается с дилеммой, которая сопровождает его всю жизнь: с чем лучше бороться — с влагой, конденсирующейся в канале, или с сопротивлением, которое корпус инструмента оказывает струе воздуха? Влага в канале устремляется в первую очередь в ближайшие открытые отверстия, иногда — под закрытые октавные клапаны. Постоянно существует риск того, что в самый ответственный момент нужное отверстие будет залито водой, особенно в холодном помещении или при малейшем сквозняке, и не всегда исполнитель успеет вовремя прочистить или продуть это отверстие. В борьбе с этой напастью внутрь канала ствола вводят сквозные втулки из пластика или металла, что позволяет избавиться от конденсата. Но возникает новая проблема: внутри канала края втулок выступают над его идеально ровной поверхностью и создают ощутимое сопротивление струе воздуха — звучащему телу, что особенно мешает при исполнении виртуозных пассажей или быстрого staccato. Каждый исполнитель сам выбирает между Сциллой и Харибдой.

В большинстве новейших моделей на флигеле смонтирован третий октавный клапан; в стремлении освоить верхний регистр добавляется всё больше и больше трельных клапанов, которые, в конечном счёте, заменяют собой октавный.

На флигеле смонтирован двойной клапан, управляющий пианомехаником и связанный автоматически с клапаном *ми* на штифеле.

Штифель (сапог). Изгиб в сапоге

Штифель — единственная часть фагота, через которую проходят два канала, объединённых внизу металлической трубкой. На штифеле много отверстий и клапанов того или иного назначения, на отдельных моделях смонтирован дополнительный трельный клапан, позволяющий выполнить трель *ля-бемоль – си-бемоль* в большой и малой октавах. Обилие клапанов и отверстий на штифеле позволяет и сегодня находить новые аппликатурные варианты. В первой половине XX века появился клапан «очко», повышающий *соль* первой октавы, его нет на инструментах XIX — начала XX века. Два отверстия для *фа-диез* встречаются на большинстве инструментов, однако второе отверстие для *ля-бемоль* исчезло, оставив нам два клапана на одно отверстие. В большинстве современных моделей на штифеле установлено много роликов, якобы облегчающих переход с клапана на клапан, однако на практике их присутствие не всегда оправдано. При всём их удобстве, они, как и на флигеле, увеличивают расстояние между клапанами. Более того, при неудовлетворительной подготовке инструмента к работе ролики иногда создают шум, не имеющий отношения к музыке, что хорошо улавливает микрофон во время записи.

В нижней части штифеля накапливается конденсируемая в инструменте влага, её воздействию подвергаются близлежащие деревянные части инструмента, в первую очередь, отверстие под *ля-бемольным* клапаном, от чего напрямую зависит долговечность инструмента. Производители стали покрывать один из каналов штифеля каучуком; в наше время на дорогих инструментах каучуком или пластиком покрываются оба канала.

Для герметизации стыков переходной металлической трубки с деревянными частями штифеля используют резиновые, пластиковые или пробковые прокладки различной толщины, от 0,5 миллиметра до 2,5 миллиметра, что впервые применил советский фаготист Юрий Неклюдов: для зимы ставят тонкую прокладку, для лета — толстую. Лучшими считаются те, что выполнены из листовой пробки, они менее всего деформируются под воздействием прижимных винтов.

Большое басовое колено (бас-штанга)

Бас-штанга — самая большая часть фагота. В последнее десятилетие это колено укоротили, отдав небольшую его часть раструбу, и не из соображений музыкальных, но лишь для удобства транспортировки; такая модель получила наименование «джентльмен-модель». Принципиально это новшество никакого значения не имеет.

Производители постоянно ищут способы устранить интонационную проблему нижнего регистра фагота, который в большинстве случаев завышен; с этой целью длина басового стержня была увеличена приблизительно на 5 мм, что сделало тембр инструмента несколько темнее. Продолжая эти усовершенствования, отверстие под клапаном *до* приподняли по отношению к основной плоскости колена. Однако это нововведение влияет в лучшую сторону только на ноты, находящиеся выше ноты *до*, в то время как три ноты, находящиеся вне влияния этого отверстия, остаются по-прежнему завышенными. В самом низу басового колена, по усмотрению исполнителя, монтируются загородки разного вида, чтобы предохранить попадание под клапаны деталей одежды музыканта.

Раструб

Фаготист сидит в глубине сцены, и публика в зале видит только раструб его фагота, самую простую часть инструмента, на которой значительно меньше клапанов. Производители не прекращают работы над формой внутреннего канала раструба в поисках варианта, дающего наиболее красивый тембр. Красота тембра — категория относительная, у каждого исполнителя и производителя своё представление о красоте, вот почему, как мне кажется, эта работа не прекратится никогда. Советский фаготист Юрий Фёдорович Неклюдов использовал для раструба различного вида сурдины как своего рода заглушки. После смерти Неклюдова его инструмент перешёл ко мне, и я не нашёл применения неклюдовским сурдинам.

Отверстия. Клапаны

У современного фагота, в зависимости от модели и фирмы, в среднем около тридцати отверстий и клапанов (вспомним, что Моцарт писал для инструмента с

шестью отверстиями). Суммировать их количество вряд ли имеет смысл, так как на ноте *соль* один клапан закрывает два отверстия, ноту *си-бемоль* обслуживают два клапана, причём под одним из них находятся два, а на некоторых фаготах — даже три отверстия. Есть модели фаготов, где на одну и ту же ноту *ля-бемоль* большой и малой октав приходится два отверстия, однако на каждом инструменте смонтированы для этой ноты два клапана, даже если второе отверстие отсутствует. Все, казалось бы, нелогичные отверстия и клапаны строго функциональны и подчинены единственно существенной логике — удобству исполнения, иногда — корректировке интонации. Например, на большей части инструментов продублирована аппликатура ноты *фа-диез* большой и малой октав, что позволяет музыканту исполнить legato между нотами *фа-диез* и *си-бемоль*. Если не продублировать этот клапан мизинцем правой руки, сыграть legato между этими нотами практически невозможно.

На фаготе есть постоянно закрытые и постоянно открытые клапаны. От высоты подъёма открытых клапанов зависит динамика, интонация и тембр фагота. Открытые клапаны являются своеобразными резонаторами, и, чтобы убедиться в этом, достаточно применить простейший приём: прикрыв чем-либо раструб фагота (композиторы называют этот приём con sord), мы по-прежнему можем извлечь почти все ноты, кроме *си-бемоль* контроктавы. Con sord просто глушит звук инструмента, принципиально не меняя его тембра. Таким образом выясняется, что звук выходит из канала не только через раструб. Однажды мне встретился инструмент, на котором играл второй фаготист, долгие годы выполнявший основное ко второму фаготу требование дирижёра — играть тише. Исполнитель приспособил свой инструмент к этому требованию, сильно уменьшив все большие отверстия фагота, вследствие чего инструмент потерял свободу звукоизвлечения (то есть, выражаясь профессиональным фаготным жаргоном, был «задушен»). Возвращая его к нормальному звучанию, пришлось удалить все приспособления.

Много добавочных клапанов установили на флигеле. Прежде всего, это трельные клапаны *ре – ре-диез, ми – фа-диез, фа – соль* в малой октаве (им

находят применение и в других октавах). При удлинении рычага клапана *ре – ре-диез* до сапога появляется возможность указательным пальцем правой руки исполнять трели *си – до-диез* большой и малой октав, *до – ре* малой и первой октав. Появившийся в недавнее время третий трельный клапан позволяет использовать его при извлечении нот высшего регистра в различных вариантах. В СССР фаготы с этим клапаном появились в пятидесятые годы XX века.

Для занятий с детьми раннего возраста на отдельных моделях монтируют клапаны, закрывающие второе и третье звуковые отверстия, благодаря чему удаётся уменьшить расстояние между клапанами и избежать растяжки между третьим и четвёртым пальцами левой руки ребёнка.

Октавные клапаны используются для извлечения звуков малой, первой и второй октав. Все современные фаготы имеют третий октавный клапан, облегчающий исполнение нот второй октавы *до-диез* и *ре*, с некоторыми аппликатурными вариантами — *ми, фа, фа-диез, соль* и даже *соль-диез* второй октавы. С его помощью эти ноты удается исполнять legato при интервалах на терцию и более с нижних нот, что сложно в его отсутствие. Однако возникают погрешности в интонации: нота *ре* второй октавы, исполняемая при помощи этого клапана, звучит нечисто, имеет тенденцию к завышению.

Следует упомянуть механическую связку октавного клапана *ля* с пианомехаником, автоматически закрывающую этот последний при употреблении названного октавника.

Одна из проблем фагота — трудность в гарантированном извлечении нот *фа-диез* и *соль* второй октавы, куда фагот всё чаще и чаще отправляют современные композиторы. Ноты этого регистра встречаются в оркестровых партиях С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке, М. К. Гагнидзе, Л. Бернстайна; в сольной пьесе Б. Бартолоцци встречается даже *соль-диез* второй октавы, впрочем, необязательный для исполнения. В одном из номеров журнала IDRS солист Филадельфийского оркестра Б. Гарфельд предложил следующую идею, которая могла бы помочь преодолеть названную трудность: в непосредственной близости от трости, приблизительно в пятнадцати миллиметрах

от начала эса, просверливается очень малое отверстие, открывающееся при помощи кольца на октавном клапане. Хорошая идея, но, к сожалению, пока она не получила развития.

Клапаны на сапоге

Фирмы-производители, рекламируя свои инструменты, непременно упоминают автоматическое соединение клапана *ми-бекар* с пианомехаником. Так называемый замок пианомеханика на некоторых инструментах дублируется под большим пальцем правой руки на сапоге. Это приспособление впервые появилось на инструментах фирмы «Фокс» («Fox»), однако сегодня, по желанию заказчика, его несложно смонтировать на любой другой фирме.

Практически невозможно встретить сегодня старые инструменты без так называемого «очка», облегчающего извлечение ноты *соль* первой октавы и вместе с тем завышающего её. Нота *си-бемоль* дублируется двумя клапанами, под одним из которых находятся два отверстия. Так же дублируется аппликатура ноты *фа-диез*. Большинство фирм отказалось от дублирования двумя отверстиями ноты *ля-бемоль*, тем не менее оставив на одном отверстии два клапана.

На **басовом стержне** под клапаном *до* смонтировано некое возвышение, в определённой степени понижающее *ре, ре-диез, ми, фа* большой октавы. Идея не новая, такое устройство встречалась прежде на фаготах чешской фирмы «Амати» («Amati»); при этом клапан *до* дублируется, то есть смонтирован второй клапан *до*, значительно уменьшающий расстояние до октавников для большого пальца левой руки, что особенно важно при скачках в быстром темпе на большие интервалы.

Завышенная интонация нижнего регистра — предмет постоянных забот как у производителей, так и у исполнителей. Простейший, на первый взгляд, выход — удлинение басового стержня; нижний регистр действительно понижается, но в то же время весьма ощутимо глушатся малая и первая октавы. В одной из последних разработок предложено поднять звуковое отверстие клапана *до* на басовом стержне на 1–1,5 миллиметра, благодаря чему понижаются «больные» ноты *ре, ми, ми-бемоль*.

В исполнительской практике для коррекции интонации непосредственно в процессе игры можно прикрывать один из клапанов. Так, заканчивая сольную фразу фагота в первой части Четвёртой симфонии П. И. Чайковского на продолжительной ноте *до* первой октавы, исполнитель сталкивается с необходимостью удержать её, так как при исполнении авторского morendo интонация устремляется вверх. Чтобы этого не произошло, свободным третьим пальцем правой руки можно постепенно прикрывать второе отверстие сапога, контролируя амбушюром естественное при diminuendo повышение ноты, то есть понижая эту ноту изменением аппликатуры. В качестве другого примера можно привести окончание второй части известного Концерта К. М. фон Вебера, который охватывает все регистры инструмента и весь его динамический диапазон. Исполнитель вынужден использовать достаточно плотную трость, но на ней трудно исполнить morendo на последнем *си-бемоль*, заканчивающем вторую часть. И здесь можно помочь себе сохранить точную интонацию, если аккуратно прикрыть (конечно, не до конца) четвертым пальцем правой руки клапан *соль*.

Пианомеханик

Одним из последних изобретений, сделанных в начале XX века, был пианомеханик — отверстие на эсе, от величины которого зависит качество нот верхнего регистра. При открытом отверстии трудно извлекаются ноты нижнего регистра, и потому необходимо, в зависимости от регистра, это отверстие то открывать, то закрывать. До сих пор ещё встречаются старинные эсы с рычажком на пианомеханике, который можно было открывать и закрывать только правой рукой, что крайне неудобно, так как правая рука редко бывает свободна. В начале XX века был изобретён клапан пианомеханика, сделавший выполнение этой функции автоматическим. Дальнейшие усовершенствования этого клапана позволяют закрывать и открывать его как правой, так и левой рукой.

При взятии верхних нот важна величина отверстия пианомеханика, она колеблется от 0,7 до 0,9 миллиметра. При увеличении отверстия улучшается извлечение нот верхнего регистра — первой и особенно второй октавы, что имеет

важное значение прежде всего при исполнении партии первого фагота. Однако ноты большой и малой октав реагируют на увеличение этого отверстия отрицательно.

Эсы разных фирм несколько отличаются друг от друга по конструкции, у них различное устройство пианомеханика. Клапан пианомеханика часто расположен под различными углами и при настройке меняет положение по отношению к отверстию на эсе. Общее признание и одобрение получила конструкция пианомеханика, позволяющая изменять длину и угол наклона его клапана. На некоторых моделях фагота пианомеханик смонтирован так, что его надо закрывать пятым пальцем левой руки, но это неудобно, так как сковывает четвёртый и пятый пальцы, всегда чрезвычайно загруженные и к тому же не очень подвижные; однако, в конечном счёте, это вопрос привычки.

Несколько улучшается атака нот во всех регистрах, если трубку, входящую под пианомехаником внутрь канала эса, укоротить на долю миллиметра, однако при этом увеличивается риск попадания в отверстие пианомеханика влаги.

Ролики

К рычагам некоторых клапанов крепятся ролики, заменяющие трение качением. Полагаю, что эффект от этих приспособлений скорее психологический. На самом деле они только создают шум, особенно при быстрых переходах, что особенно заметно в сольных записях, когда микрофон поставлен близко к инструменту. На тех фаготах, где тщательно отрегулированы клапаны, отсутствие роликов совершенно не ощущается. Ролики не добавляют исполнению виртуозности, как раз напротив, без них значительно уменьшается расстояние между клапанами, что удобнее в тональностях с большим количеством знаков.

3.5. Некоторые элементы модернизации фагота

Иногда приходится слышать, что жажда изменений в конструкции фагота показывает несовершенство этого инструмента, но я вижу причину в меняющейся моде, эстетических пристрастиях исполнителей и производителей, а главное — в

добродушном характере фагота, его долготерпении по отношению к экспериментальному творчеству своего хозяина. На самом деле многочисленные новации не вносят в конструкцию инструмента принципиальных, кардинальных улучшений, и это есть главное свидетельство совершенства геккель-альменредеровского фагота.

Многочисленные попытки модернизировать фагот предпринимаются постоянно. Некоторые из них нашли применение на практике, но большая часть была отвергнута. Один из ярких примеров не принятых модернизаций — использование сурдины при исполнении Шестой симфонии П. И. Чайковского. Начальное вступление во все времена представляет для исполнителя большую трудность: из предельного pianissimo контрабасовой квинты необходимо незаметно начать тему главной партии. Природа фагота, свойства его нижнего регистра не позволяют начинать это соло без атаки, и исполнителю приходится искать способы, как атаку спрятать. Юрий Неклюдов вставлял сурдину, глушившую достаточно громкий нижний регистр, для расположения которой он искал более или менее удобное место внутри канала: сначала он помещал сурдину в раструбе, затем в большом колене, в разных его местах. Соло удавалось сыграть значительно тише, но гасли тембральные краски у нот среднего и верхнего регистров, а на самые нижние ноты приспособление всё равно не действовало.

Другой яркий пример подобного рода — изготовление инструмента с нижним *ля* контроктавы. В стандартном инструменте этой ноты нет; однако в сочинениях французских авторов и в современной музыке композиторов разных школ используются ноты предельных регистров, включая упомянутое *ля* контроктавы, которое впервые, видимо, употребил Р. Вагнер (ему, вероятнее всего, принадлежит и право первого заказа на инструмент с этой нотой), а вслед за ним Г. Малер, И. Ф. Стравинский. В наше время изредка поступают заказы на изготовление фагота с этой нотой, хотя я не вижу в этом смысла. Производителям приходится удлинять раструб, что значительно обедняет, глушит остальные регистры. В случае необходимости раструб можно удлинить, вставив в него

трубку из плотного картона, для чего вполне достаточно всего одного такта паузы, как, например, в Квинтете К. Нильсена.

Изобретения преследуют целью справиться с теми или иными трудностями, встречающимися в оркестровой практике, как это было в случае с нижним *ля* контроктавы. Значительно сложнее исполнение сольных эпизодов в предельно высоком регистре — в «Весне священной» И. Ф. Стравинского, Восьмой и Девятой симфониях Д. Д. Шостаковича, «Болеро» и Концерте соль-мажор для фортепиано с оркестром М. Равеля, Четвёртой симфонии А. Г. Шнитке, Концерте для скрипки с оркестром Э. В. Денисова, концертах для фагота с оркестром С. А. Губайдулиной и М. К. Гагнидзе. В «Коллаже» Б. Бартолоцци выписан *соль-диез*, впрочем, не обязательный к исполнению, однако, чтобы взять его, не нужно прибегать к дополнительным приспособлениям в инструменте: при помощи зубов можно извлечь даже *до* третьей октавы.

Многие трудности преодолеваются с помощью специальных эсов, но, как уже говорилось, качество интонации обратно пропорционально лёгкости извлечения нот верхнего регистра, то есть чем свободнее и легче берутся верхние ноты, тем хуже контролируется интонация, тем фальшивее эс в средних регистрах. Если эс с нарушенным конусом используется в авангардной и поставангардной музыке, где отсутствуют ладовые тяготения, фальшь не столь заметна, однако в традиционной музыке нужны специальные ухищрения исполнителя, чтобы не допустить фальши или скрыть её. С этой целью добавляются октавные, трельные клапаны, чего не было у инструментов конца XIX — начала XX века.

Большое число приспособлений, предложенных, видимо, практиками, было опубликовано в брошюре фирмы «Геккель» («Heckel»), посвящённой её столетию (1931). Каждый исполнитель по мере освоения инструмента находит или не находит применение этим приспособлениям, точно так же, как у каждого исполнителя есть свои собственные приёмы, помогающие в трудных случаях.

Начиная с середины шестидесятых годов XX, завидную активность в создании разных приспособлений проявляет наш отечественный изобретатель и фаготист В. М. Бубнович, он запатентовал около полусотни изобретений. Одно из них

состоит в том, чтобы поменять местами октавный клапан *ля* с клапаном *до-диез* (№ 2 и № 3 по таблице Б. Бартолоцци), то есть поставить клапан *ля* рядом с клапаном пианомеханика, что у играющего фаготиста вызывает недоумение, ибо в исполнительской практике значительно важнее, чтобы рядом с клапаном пианомеханика находился именно *до-диезный* клапан. Другое изобретение позволяет исполнять трель *ля-бемоль — си-бемоль* и упрощает исполнение виртуозного сольного эпизода в финале соль-мажорного Концерта для фортепиано с оркестром М. Равеля. Идея трельного приспособления *ля-бемоль — си-бемоль* впервые была публично предложена за десять лет до Бубновича, в 1954 году профессором Бухарестской консерватории Г. Кучуряну, автором многих других изобретений для фагота, которые румынский профессор не догадался запатентовать. Кучуряну продал своё изобретение американской фирме «Фокс» («Fox»), сопроводив инструмент, оснащённый его приспособлениями, специальной школой для его освоения. Изобретения поначалу вызвали определённый интерес и были смонтированы на одном из традиционных инструментов. На мой вопрос, сколько исполнителей играют на его инструменте, профессор Кучуряну назвал шестерых — своих учеников.

Трудно сказать, является ли приспособление Бубновича его независимым параллельным открытием или простым плагиатом, но патент принадлежит именно ему. Впрочем, довольно скоро выяснилось, что юридический спор вокруг этого приспособления не имеет практического значения, так как в результате его применения один из самых подвижных, виртуозных пальцев — четвёртый правой руки — получил двойную нагрузку, значительно ограничив свои виртуозные возможности. Техника использования указанных клапанов заключается в следующем: в стандартной конфигурации *до-диезный* клапан, с помощью которого берётся нота *до-диез* малой и первой октав, расположенный рядом с пианомехаником, большей частью используется в одном аппликатурном поле с пианомехаником, а следовательно, конструкция инструмента должна максимально приблизить пианомеханик к *до-диезному* клапану; но, по идее Бубновича, напротив, клапан *до-диез* удаляется от октавных клапанов, тем

самым давая дополнительную нагрузку и без того чрезвычайно загруженному большому пальцу левой руки. Музыканты утратили к изобретению интерес.

Можно было бы не останавливаться так подробно на новациях российского фаготиста-изобретателя, если бы не его агрессивное стремление внедрить свои изобретения в производство и повседневную практику. В советское время Бубнович требовал обязать Ленинградский завод музыкальных инструментов выпускать «фагот Бубновича», но получил отказ; он обратился к немецким производителям — с тем же результатом. Изобретатель утверждает, что его инструмент освобождает музыканта от многочасовых занятий, столь необходимых при игре на традиционном инструменте, — аргумент странный, равно как и спорный: выдающиеся пианисты и струнники, в распоряжении которых находятся значительно более совершенные, чем фагот, инструменты, занимаются достаточно много, так как выразительность и музыкальность не зависит от количества клапанов. Я опробовал некоторые приспособления Бубновича и пришёл к выводу, что на его инструменте исполнить трудные сольные эпизоды, такие, как в «Шехеразаде» Н. А. Римского-Корсакова или «Болеро» М.Равеля, не легче, чем на инструменте традиционном.

3.6. Мастерская фаготиста–2. Подготовка инструмента к работе

Уход за инструментом, его регулирование

Пианист и струнник посвящают себя исключительно музыке, им не нужно вникать в конструкцию своего инструмента и тем более вторгаться в неё с отвёрткой и плоскогубцами. Фортепиано и струнные не нуждаются в усовершенствовании и дополнительных приспособлениях, их генератор звука не выходит из строя под воздействием слюны исполнителя и влаги его дыхания. Регулярную настройку фортепиано выполняет настройщик, струнные ремонтирует мастер, и хозяева инструментов лишь терпеливо ждут, когда ремонт будет закончен. Музыканты этих специальностей чужды труду ремесленному.

Исполнители на духовых инструментах, особенно на деревянных, принадлежат к рабочему классу. Их инструменты требуют постоянного

неукоснительного ухода каждый день, и не единожды в день; у них нет музыкального камердинера, который бы чистил, протирал инструмент после каждого занятия на нём, менял подушки, смазывал цапфы, подгонял трости для сегодняшней программы. Всю свою ремесленную работу исполнители на духовых инструментах выполняют сами. Если за инструментом не ухаживать, не поддерживать его в рабочем состоянии, он перестанет играть.

Наряду с музыкальным образованием, исполнитель на духовом инструменте получает образование технолога своего инструмента, и преподаёт ему технологию его педагог, который тоже и исполнитель, и технолог — в одном лице.

Количество и характер ремесленных работ зависит от габаритов и конструктивной сложности инструмента. Фагот велик по размеру, следовательно, велики его деревянные поверхности внутри и снаружи; у него много металлических деталей, и места соединений двух разнородных материалов — живого и мёртвого — требуют постоянного к себе внимания. Человек, решивший сделать фагот своей профессией на всю жизнь, должен с первых дней усвоить, что он несёт перед инструментом серьёзные обязательства, которые нельзя передоверить другим.

Если за инструментом тщательно ухаживать, протирать каналы после каждого занятия и регулярно их смазывать специальными маслами, инструмент может послужить нескольким поколениям. Я уже упоминал «геккель» № 5171, приобретённый Большим театром в 1914 году, который, сменив трёх владельцев, ***верой и правдой служит мне до сих пор. Более того, при правильном уходе*** инструмент становится качественно значительно лучше, как жемчуг, который тем больше сохраняет тепло и блеск, чем больше его носят. При плохом уходе важнейшие детали инструмента поражает гниль, и уже через пять–шесть лет он оказывается непригоден к работе.

С первого урока ученик должен усвоить простые, но важные правила содержания инструмента:

1) всегда держать его в футляре, где сохраняется более или менее одинаковый микроклимат, что исключает как чрезмерную сухость, так и чрезмерную влажность;

2) регулярно протирать, смазывать, чистить его, менять прокладки и подушки. Пусть начинающий студент не в состоянии сам ухаживать за инструментом, но круг ремесленных работ, необходимых для этого, он должен твёрдо усвоить, как он усвоил с детства, что по утрам надо чистить зубы.

Если смена подушек, прокладок, смазка, перекрывание фагота недоступны ученику в первые годы обучения, то всем видам чистки и протирки инструмента надлежит учиться с таким же усердием, с каким учат гаммы. Категорически нельзя откладывать ремесленное образование будущего фаготиста на то время, когда он подрастёт, ибо, не признав ремесленной работы за серьёзное и необходимое дело вначале обучения, не введя ремесленной работы в систему своих ежедневных занятий, ученик так и останется иждивенцем на всю жизнь.

В футляре инструмента, помимо коробочки с тростями, всегда должна быть маленькая походная мастерская: отвёртка, небольшие плоскогубцы, небольшой нож, не обязательно фирменный, но из хорошей стали, сохраняющий заточку длительное время; вазелин или тюбик гигиенической помады, необходимой для смазки пробки на эсе и цапф, тюбик с клеем (не моментальным!), то есть все «гигиенические» принадлежности своего постоянного товарища.

Протирка

Кокетливо одетая молодая девушка протягивает мне свой инструмент, в котором что-то не заладилось. Я проверяю открытые отверстия флигеля и внизу штифеля и обнаруживаю, что они чёрные. Эти отверстия в первую очередь поражаются влагой: во флигеле нижнее отверстие *до* и закрытое отверстие *ля-бемоль* внизу сапога, и, когда берёшь в руки старый инструмент, по их состоянию можно точно определить, насколько аккуратен был его прежний владелец. У неряшливого пользователя под этим клапаном, как минимум, дерево

почернело, а как максимум — поражено гнилью, и тогда инструмент погиб, его нужно менять. С первого же урока ученик должен запомнить:

1. собранный фагот нужно держать в вертикальном положении до тех пор, пока не удалена влага из сапога через канал, закрытый каучуком;
2. после каждого занятия инструмент необходимо тщательно протереть, протягивая сквозь каналы тканевую протирку с грузиком, задержав её на несколько секунд в канале сапога, чтобы дать время влаге лучше впитаться в материю. Хотя точные размеры протирающего приспособления чрезвычайно важны, но качество протирки зависит не от его размеров, а от скорости его продёргивания через канал;
3. укладывать в футляр можно только сухой инструмент.

Чистка деревянных и металлических звуковых отверстий, отверстия пианомеханика, металлических и пластиковых втулок, эса, октавных клапанов, трости

В процессе работы **звуковые отверстия** инструмента покрываются налётом: оседающая на них влага притягивает к себе любые осадки из внешней среды. Этот налёт меняет качественные характеристики инструмента и укорачивает его жизнь.

Звуковые отверстия необходимо регулярно чистить, предварительно сняв клапаны, деревянной палочкой или лепестком разобранной старой фаготной трости, чтобы не повредить деревянный корпус инструмента. Металлические предметы для этой цели использовать нельзя.

Отверстие **пианомеханика** можно чистить только латунной проволокой соответствующего размера, но ни в коем случае не стальной иглой: кончик стальной иглы достаточно хрупок и имеет обыкновение обламываться внутри отверстия; высверлить его невозможно, и потому приходится обломок иглы выжигать, рискуя нанести пианомеханику непоправимый вред.

Налёт грязи в **отверстиях втулок**, металлических или пластиковых, уменьшает их диаметр и тем самым изменяет параметры, заданные

производителем, что серьёзно сказывается на интонации. Втулки желательно чистить специальными щётками, смоченными спиртовым раствором.

Любые налёты на стенках **эса** отражаются на его качестве, особенно на нотах верхнего регистра. В статьях некоторых советских авторов утверждается, что налёт грязи на стенках эса полезен, с чем категорически нельзя согласиться. Эс регулярно чистят специальной щеточкой на эластичной проволоке. Даже совершенно новый эс, полученный от производителя, желательно промыть в мыльном растворе щёточкой, чтобы вымыть из него окалину, оставшуюся там после серебрения или никелировки.

Отверстия **октавных клапанов** нельзя чистить металлическими отвёртками или надфилями, которыми можно нарушить заданные изготовителем размеры, но лишь деревянными палочками. После каждого занятия на инструменте, протирая внутренний канал, желательно высосать влагу из октавных отверстий: левой рукой закрыть все голосовые отверстия, правой — отверстие для эса и, втягивая воздух из канала, открыть октавные клапаны. Таким образом внутри колена создаётся относительный вакуум, и влага из-под подушек, закрывающих эти отверстия, втягивается в канал, откуда её извлекает тканевая протирка. Однако эта процедура не заменяет собой чистки отверстий октавных клапанов деревянными палочками.

За свою многолетнюю практику я не видел необходимости в чистке **трости** механическим путём, при помощи гусиного пера, например. В процессе эксплуатации на лепестках трости образуется налёт, который меняет её качество. Фаготисты постоянно, как мы говорим, «пробуют» трость, чтобы определить её качество, особенно при занятиях со студентами, и потому трость постоянно нуждается в дезинфекции в чистом спирте. Сейчас всё более распространяется ультразвуковая дезинфекция в специальном аппарате, который уже давно используется в медицине для стерильной обработки медицинских инструментов. Говорят, что ультразвуковая обработка трости не только дезинфицирует её, но даже на некоторое время продлевает жизнь старой, отработанной трости.

Смазка клапанов и деревянного канала

Не реже одного раза в год внутренние каналы инструмента, не покрытые каучуком или иным материалом, должны быть смазаны растительным маслом. Я смазываю свои инструменты раз в полгода. Технология проста: 2–3 капли масла нужно нанести на длинное перо и втирать вещество во внутреннюю поверхность каналов. Нельзя использовать парафин или минеральное (техническое) масло.

Известная фирма «Й. Пюхнер» («J. Puechner») рекомендует для этой цели рецепт смазки, состоящей из льняного масла и скипидара в пропорции 9:1, однако, по моему мнению, она плохо впитывается деревом и, высохнув, остаётся тонким слоем на поверхности, что со временем может менять параметры каналов. Русские фаготисты предпочитают тонкое репейное масло, используемое в парфюмерии.

Технические масла, применяемые для смазки винтов и стальных осей, не должны попадать на деревянный корпус фагота, равно как растительные масла, содержащие в себе влагу, не должны попадать на металлические детали во избежание появления на них ржавчины; излишки масла удаляются сразу.

Смазывая инструмент, необходимо тщательно оберегать тонкую лайку подушек от попадания на неё любого масла. В одном из руководств я нашёл рекомендацию смазывать подушки маслом для их размягчения; рекомендация, по меньшей мере, странная, по большей — вредная: смазанная подушка становится мягкой на очень короткое время, затем она разбухает, прилипает к клапану, сковывая его подвижность, а когда масло высыхает, становится жёсткой, стучит и плохо кроет. Результат всегда предсказуем: подушка безнадёжно испорчена, подлежит замене.

Перекрытие фагота. Смена подушек. Высота подъёма клапанов

Подушка — это мягкая многослойная подкладка под клапан, закрывающая деревянное отверстие. Она изготовляется из лайки, фильца (войлока) и

картона. Приклеивать её лучше сургучом, так как точно поставить её на заданное место с первого раза удаётся крайне редко, приходится много раз менять её положение. Сургуч как клеящее средство позволяет выполнять эту процедуру безболезненно, клей любого качества, напротив, чрезвычайно её усложняет.

Срок эксплуатации подушки зависит от интенсивности занятий исполнителя, но, как правило, не превышает пяти лет. Срок амортизации подушек различен. Там, где скапливается влага внизу сапога на клапанах *соль* и особенно *ля-бемоль*, подушки амортизируются быстрее.

Замена подушек — сложная трудоёмкая операция, требующая большого опыта. Многие фаготисты меняют подушки сами, но нередко эту процедуру поручают мастеру.

Одновременная смена всех подушек не рекомендуется, так как полностью и сразу перекрытый фагот по ощущению — незнакомый инструмент, к которому надо заново привыкать, ибо у новых подушек высота подъёма в открытых отверстиях, являющихся своеобразными резонаторами фагота, иная, нежели у старых, пусть спрессованных, но зато привычных. Исполнитель привыкает к определённой высоте подъёма подушек; новые подушки мягче, толще, они ещё не успели приобрести форму отверстия, которое они закрывают, на что понадобится некоторое время. Когда подушка заменена на одном клапане, то исполнитель без труда поймёт, что нужно подправить, чтобы получить привычное звучание и интонацию; но когда мастер заменил все подушки сразу, то понадобится значительно больше времени, чтобы привыкнуть к новому ощущению. Вот почему предпочтительнее перекрывать инструмент самому и постепенно.

Если же случилось так, что мастер перекрыл инструмент сразу, и музыкант сталкивается с неожиданными для него проблемами, то выход из создавшегося положения всё же есть: нужно разобрать инструмент, закрыть на некоторое время все большие звуковые отверстия — *ми, фа, соль* на сапоге, *ре до* — на басовом стержне, и, пока инструмент лежит в футляре, подушки

без какого-либо участия со стороны примут точную форму звуковых отверстий и желаемую толщину.

От уровня высоты подъёма клапана зависит интонация и динамика фагота. Это утверждение легко проверить: взять любую ноту только левой рукой и в то же время правой рукой менять высоту подъёма любого из открытых больших звуковых отверстий на сапоге. Отчётливо слышны изменения высоты, тембра и динамики в звучании ноты с аппликатурой в левой руке. В меньшей степени на эти ноты оказывают влияние подобные действия с открытыми клапанами на басовом стержне. Американские фаготисты М. Гопкин и Л. Гликман, учитывая важность регулировки высоты поднятия клапанов, в своей школе опубликовали специальную таблицу, в которой указана высота подъема каждого клапана. Однако на разных инструментах она различна, так что упомянутая таблица не является универсальной.

Смена прокладки в Штифеле

Между чашкой и двумя стволами сапога вставляется прокладка, чтобы создать воздухонепроницаемое пространство в нижней части фагота. Для прокладки используют пробку, пластик или резину; наилучшим материалом является цельная листовая пробка, так как она менее других материалов поддаётся деформации.

Очень важна толщина этой прокладки. В конструкции фагота изначально заложена интонационная погрешность, избежать которой не удалось ни одному изготовителю. Длина столба воздуха, соответствующая высоте звуков *фа* и *фа-диез*, *соль* и *соль-диез* малой и большой октав различна. Однако для извлечения этих звуков октавой выше в качестве октавного клапана используется один и тот же делитель — приоткрытое на различную величину (по-разному на разных фаготах, на разных тростях) первое отверстие на флигеле, так называемое отверстие *фа*, выполняющее роль октавного клапана. Для чистой интонации эти различные величины должны были бы делиться в разных местах, чтобы получить чистую октаву. На практике между членами

группы фаготов, состоящей в симфоническом оркестре минимум из двух исполнителей, происходит своеобразное распределение ролей: первый фаготист играет большую часть партий в верхних октавах, второй специализируется в большой и контроктавах, строй которых на большинстве фаготов завышен; исходя из этого второму фаготисту можно рекомендовать пробковую (или другого материала) прокладку толще на 1–1,5 мм. Имеет смысл ставить сезонную прокладку — зимой тоньше, повышая строй холодного инструмента, в тёплое время года — толще, понижая строй тёплого фагота.

На первый взгляд, правильное решение, однако оно верно не вообще, но лишь для какого-то конкретного случая, например при исполнении сольных фраз в Шестой симфонии П. И. Чайковского, Девятой симфонии Г. Малера, когда необходимо строй понизить. При толстой прокладке, как правило, легче филируются и лучше управляются интонационно капризные ноты *фа-диез*, *соль, соль-диез, ля* малой октавы; но при переходе в первую и выше октавы тембр, и без того довольно вязкий, становится менее ярким, ухудшается атака, что особенно заметно при исполнении быстрых пассажей даже legato на большие интервалы. При сольном исполнении концерта, при аккомпанементе большим составом к перечисленным трудностям добавляется ещё и недостаточность звука.

Однако смена толщины прокладки отражается на строе инструмента в разных регистрах неодинаково. Наибольшее воздействие эти изменения оказывают на интонацию нижнего регистра. По мере удаления от нижнего регистра вверх смена прокладки всё меньше влияет на высоту, но сказывается на тембре, яркости и атаке. Для исполнения партии второго фагота практичнее играть с более толстой прокладкой. Для партии первого фагота или для концертного исполнения, требующего более яркого звучания, прокладка нужна более тонкая.

Толщина прокладки оказывает значительное влияние на качество атаки, что особенно заметно в виртуозных стаккатных пассажах (в финале Четвёртой

симфонии Л. ван Бетховена, в «Венгерской фантазии» К. М. фон Вебера, в финале Концерта для фагота с оркестром Ж. Франсе — и многих других).

Глава 4. Обучение профессии–2. Основы исполнительской техники

4.1. Начальный цикл. Постановка рук, корпуса

Начальный период — пожалуй, самый важный этап в обучении; именно здесь закладывается база всех будущих достижений, формируются основы постановки губ, рук, корпуса, дыхания, критерии качества звука, интонации. Ошибки, допущенные в начальном цикле, очень трудно исправлять: самые простые элементы курса, не доученные или неправильно выученные в первый год, будут отражаться на дальнейшей профессиональной работе музыканта.

Какой инструмент выбрать ребёнку, начинающему учиться в классе фагота? Новый, дорогой или прошедший через многие руки, более дешёвый? Свои плюсы и минусы есть в любом случае. Ни один педагог не в состоянии заранее предвидеть, можно ли научить ребёнка игре на фаготе, каковы будут его успехи (если будут!) через полгода, через год. Родители до некоторой степени рискуют, покупая новый, дорогой инструмент. Именно в этот период педагог определяет трудолюбие и прилежание ребёнка, его музыкальные данные, интеллект, физическую выдержку, его способность выполнить большой объём работы, а главное — желание учиться. В действительности только желание учиться есть реальный залог успеха. Даже при скромных природных данных ученик может достичь профессионального уровня, если он того хочет.

Казалось бы, надёжнее прежде попробовать учить ребёнка на недорогом инструменте, чтобы наряду с утраченными надеждами на его музыкальную карьеру родителей не постигло и разочарование более прозаичного, финансового характера; но тогда половина каждого урока будет тратиться на ремонт инструмента. Старый инструмент следует обязательно продезинфицировать: эс вымыть изнутри с мылом, клапаны и деревянные части протереть дезинфицирующим раствором, но подушки желательно

заменить, так как микроорганизмы, занесённые предыдущим владельцем инструмента, из подушек удалить невозможно.

Как бы ни был мал и несведущ ученик, нельзя начинать работу с ним с примитивного и неинтересного; ему необходимо рассказать историю инструмента, функции, которые фагот выполняет в музыке вообще и в оркестре в частности, продемонстрировать, какие художественные образы ему доступны.

Прежде уже упоминалось о странном, на мой взгляд, педагогическом направлении в занятиях с начинающими лишь на трости, без фагота; принцип, видимо, скопирован с системы занятий на медных инструментах, называемой базингом, при которой музыкант иногда занимается не на инструменте, но лишь на мундштуке. Мундштук медного инструмента не живёт, не дышит, не меняет своей тяжести, не впитывает влагу из окружающей среды и не отдаёт её назад, в то время как трость ежедневно меняет свои качества, в первую очередь — свою тяжесть, и эта её специфика требует постоянного контроля со стороны преподавателя. Для педагога занятия лишь на трости, возможно, более удобны: не надо следить за качеством звука, интонацией, но для ребёнка они могут привести к крайне нежелательным последствиям. Один из недавних частных примеров: ребёнок, с которым полгода занимались по этой системе, взяв в руки фагот, не смог применить ни одного из тех навыков, которые он получил за время занятий на трости без инструмента. Более того, его пришлось полностью переучивать, так как ощущения трости на инструменте и без оного кардинально различны и требуют принципиально разных мышечных усилий, как по силе напряжения, так и по занятым в этом напряжении мышцам, не говоря уже о том, что при занятиях на одной трости ребёнок слышит не фаготный тембр, а хрип трости.

Есть и ещё одно важное обстоятельство: если относительную высоту звучания на трости в какой-то степени можно проконтролировать по схеме «выше — ниже», то качеством будущего тембра управлять невозможно. Уже потеряны для занятий те самые первые полгода, когда закладываются основы

будущего профессионализма, и приобретены бесполезные, порой даже вредные навыки.

Именно на этом этапе следует обратить внимание ребёнка на то, как хрупки трость и эс, как легко их сломать при неаккуратной сборке. Среди моих учеников почти все что-нибудь регулярно ломают. При сборке и разборке фагота нельзя вставлять или вынимать эс, держа его за самый тонкий край, но лишь таким образом, чтобы его изгиб приходился точно в ладонь исполнителя; почти обязательно перед игрой нужно смазывать жировой смазкой пробку или нитки эса. Если полениться и просто облизать пробку, то, вытаскивая эс при разборке инструмента, есть риск сломать его, так как слюна приклеит пробку эса к отверстию. Разбирая фагот, эс снимают следом за тростью, собирая — его вставляют в предпоследнюю очередь, то есть перед тростью. В паузах между занятиями трость и эс должны находиться только в футляре фагота. В случае несоблюдения этих простейших правил педагог обречён готовить запасные трости для своего ученика; что же касается эса, то он слишком дорог, чтобы его можно было часто менять, и далеко не каждый родитель продолжит образование своего ребёнка на инструменте, требующем стольких хлопот и материальных затрат.

Для начинающего пианиста извлечь первый звук на инструменте чрезвычайно просто: он вскарабкается на стул, под ноги ему поставят скамеечку, он протянет руку к клавиатуре и нажмёт на клавишу. Для начинающего фаготиста путь к первому звуку длиннее и сложнее: сперва надо собрать инструмент, навесить его на себя, размочить (не сломав!) трость, не погнуть эса, и уже через несколько минут почувствовать боль в спине от тяжести инструмента; внимание раздваивается между физическими неудобствами и необходимостью извлечь звук. В задачу педагога входит подготовить все условия для занятий так, чтобы ребёнку было удобно, и тогда он может сосредоточиться на главном — на извлечении первого звука.

Прежде всего, надо позаботиться о трости. Качество трости можно определить и на слух, но лишь тогда, когда человек играет на инструменте;

пока ребёнок не в состоянии сыграть ни одного звука, педагог вынужден пробовать трость, чтобы понять, чего требовать от ученика, и потому сосуд со спиртом всегда должен быть в футляре инструмента.

Теперь тяжёлый инструмент надо удобно устроить на корпусе ученика.

Мне и моему восьмилетнему ученику понадобилось пять месяцев, чтобы найти удобное положение для инструмента, при котором у ребёнка не болели бы спина и шея, удобно легли на инструмент руки и ничто не отвлекало бы его от главного — от извлечения звука. Ученик медленно развивался, пока ему было неудобно играть, и быстро, с увлечением пошёл вперёд, когда перестали мешать внешние, конструктивные неудобства, когда пришло ощущение инструмента и удовольствие от общения с ним. Сразу появился интерес, энтузиазм. Дали результат трёхсторонние усилия и терпение: ребёнок не потерял надежды на то, что у него получится, я терпеливо искал новые приспособления, чтобы облегчить ему работу, родители терпеливо принимали мои предложения относительно того или иного оборудования, более подходящего их ребёнку.

Вес инструмента достигает четырёх килограммов, и это одна из причин, которая отпугивает детей от занятий на фаготе. При неудобно устроенном на корпусе ребёнка фаготе нельзя добиться правильной постановки амбушюра, рук, дыхания. Важную роль играет правильно выбранный подвес, будь то ошейник или другие приспособления, которые, пусть отчасти, снимают нагрузку с рук. Подвес должен быть удобен и прост для регулирования; высота подъёма фагота и угол, под которым трость вместе с эсом приходит в полость рта, меняются даже при смене рубашки, тем более куртки.

Следующий шаг в подготовке к извлечению первого звука — это проверка изгиба эса, угол которого должен соответствовать индивидуальному строению челюсти ученика. Не менее важно найти на сапоге место подставки для правой руки, угол её наклона и высоту её расположения. И только теперь, когда фагот удобно устроен на корпусе, можно переходить к правильному положению рук на инструменте. Оно определяется при помощи первых нот, с

которых начинается цикл упражнений в «Школе» Юлиуса Вайсенборна — нотой *до* малой октавы для левой руки и нотой *соль* большой октавы для правой. Для левой руки возможны некоторые варианты в её положении вследствие природных данных ученика — его роста, размера его ладони; количество вариантов в положении левой руки можно свести к минимуму, если на аппликатуре ноты *до* использовать пианомеханик под большим пальцем левой руки. Некоторые «школы» предлагают начальные упражнения, при которых левая рука располагается на ноте *фа* малой октавы, что считаю абсолютно неверным, так как в этом случае левая рука значительно дольше осваивает правильное положение на флигеле. Положение правой руки на сапоге, удобство её позиции не в последнюю очередь диктуется формой ручки — подставки под ладонь, её высотой и местом крепления. Иногда приходится менять место ручки на сапоге.

Дыхание

Когда вся материальная часть подготовлена, можно переходить к постановке того, что вызывает звучание инструмента, от чего инструменты этой категории называются духовыми — к постановке дыхания, источника звука. Духовой инструмент живёт духом, играет духом. Ученику следует показать различные типы дыхания, предложив, например, определить разницу в выдохе, когда человек задувает спичку и когда своим дыханием согревает замёрзшие руки, то есть разницу между объёмом воздуха в полости рта и во всей дыхательной системе человеческого организма. Ученик должен ощутить эту разницу физически и осознать, что воздуха, набранного глубоко, наполнившего весь объём лёгких и дыхательных путей, значительно больше, что этот объём выталкивается при выдохе диафрагмой и что именно такое дыхание является основой опёртого звучания.

Для ощущения опоры дыхания ученику можно предложить опоясаться широким ремнём или шарфом и после быстрого и глубокого вдоха постараться максимально долго и ровно выдувать этот воздух, сложив губы

трубочкой, — так называемым продлённым выдохом, известным в упражнениях йоги. Во время продлённого выдоха ученик должен почувствовать опору диафрагмы при помощи пояса, упереться диафрагмой в этот пояс. Старые опытные музыканты, игравшие в оркестре Большого театра, на время спектакля (а он длится три–четыре часа) надевали широкий пояс, физически ощущая, как активизируется работа всего объёма лёгких, ибо при упоре диафрагмы в препятствие — пояс — исполнителю легче контролировать длительный выдох. Эту систему духовики знали давно, задолго до сегодняшних якобы новых открытий о продлённом выдохе и его полезном влиянии на здоровье человека. Верная постановка дыхания является своеобразным гарантом от некоторых болезней лёгких.

Объяснив ученику, что воздух должен набираться при помощи диафрагмы, можно предложить простейшие упражнения без инструмента, например: лечь на пол, подложив руки под голову; положить на живот груз, например, несколько книг; сделав вдох, этот груз приподнять диафрагмой и медленно выдыхать, не уронив груза. Чем дольше длится выдох, тем полезнее упражнение. Результат упражнения не зависит от величины груза, однако пирамида из нескольких книг позволяет лучше концентрировать внимание на постепенности и ровности выдоха. Эти упражнения со временем увеличивают время выдоха, а также обостряют ощущение диафрагмы.

Те же цели преследуются и в упражнениях «Школы» Вайсенборна, которые постепенно увеличивают длительность фразы, вырабатывая привычку набирать такое количество воздуха, какое необходимо для выполнения данной фразы на один выдох. Естественно, что самое первое извлечение звука потребует значительно большего расхода воздуха, чем это на самом деле необходимо; нетренированный дыхательный аппарат расходует воздух настолько нерационально, что поначалу указанные упражнения могут даже вызывать головокружение. Мне нередко приходилось наблюдать подобный эффект у взрослых, чья система дыхания не подготовлена соответствующим образом, при спонтанных пробах любого духового

инструмента. Интересно, что у ребёнка такой эффект на моей памяти не фиксировался, даже если ребёнок и ощущал что-либо подобное.

Нагрузки и длительность упражнений следует увеличивать постоянно, но постепенно. Упражнения быстро утомляют ребёнка, и потому их необходимо разнообразить: даже если предыдущее упражнение не дало желаемого результата, его следует сменить, не меняя функциональной задачи, с тем чтобы ученик увлёкся новизной упражнения и прежние, ещё не преодолённые трудности показались проще на новом материале. Нельзя надеяться на сиюминутный успех, следует лишь набраться терпения.

Постановка амбушюра

Одновременно с тренировкой опёртого дыхания и продлённого выдоха начинается работа над постановкой губ. Постепенно удлиняя фразу, необходимо следить за правильным взятием вдоха именно там, где это указано в нотах, и в указанном в нотах темпе. Здесь главную роль играет динамика, так как при нюансе forte снимается нагрузка со слабых, неподготовленных губ, и основная нагрузка приходится на столб воздуха (выдох). В большей части начального цикла «Школы и упражнений» Вайсенборна есть обязательная ремарка: «полным звуком (full tone)».

Составляющие звука, получаемого на духовом инструменте, — это аппликатура, напряжение губ и количество воздуха, которое проходит через губную щель. Аппликатура — величина постоянная, напряжение губ и сила воздушной струи — величины переменные. Чем сильнее струя воздуха, тем меньше напряжение губного аппарата и тем громче звук. Чем меньше сила воздушной струи, тем тише звук — и тем больше напряжение губ, удерживающих воздух в полости рта и нужную высоту звука. При игре в тихих нюансах губы устают значительно больше. Следовательно, большая струя воздуха снимает нагрузку с губ, и при игре forte облегчается их верная постановка. Вот почему в начальном периоде обучения, пока мускулатура губ ученика не развита, пока губы слабы, ему требуется помощь силы воздуха.

Губной аппарат является частью комплекса факторов, который мы называем амбушюром, того, что непосредственно участвует в создании звука и для обозначения чего французский термин «embouchure» (от французского «bouche» — «рот») используется в русском языке в нескольких значениях, на практике существующих, как ни парадоксально, независимо друг от друга, как бы на разных планетах: одни — только в справочной литературе, другие в профессиональном употреблении исполнителей.

Любознательный и дотошный непрофессионал в толковых словарях и энциклопедиях найдёт исчерпывающий ответ: «Амбушюр — это часть духового инструмента, которая берётся в рот или прикладывается ко рту» [64]; «Часть духового музыкального инструмента, к которой музыкант прикасается губами (например, А. флейты) или которую берёт в рот (А. гобоя, валторны и др.). А. называют также самый способ сложения губ и языка для извлечения звука при игре на духовых инструментах. Термин А. применяется, в первую очередь, к инструментам с чашеобразным мундштуком (обычно медные — труба, валторна и т.п.)» [16]. Ближе других к истине следующая формулировка: «А. — способ складывания губ и языка (положение и степень напряжённости) при игре на духовых инструментах» [34].

Исполнители редко заглядывают в энциклопедии, чтобы узнать, как называются факты их профессиональной деятельности, и термин «амбушюр» на исполнительской планете понимается по-другому. У меня есть несколько комментариев к процитированным статьям:

во-первых, при игре на духовых инструментах язык не складывается, но лишь прикасается к трости, ибо, сложив язык, не удаётся издать ни одного музыкального, управляемого звука;

во-вторых, при игре язык никогда не прикасается к мундштуку;

в-третьих, при игре ни головку флейты, ни мундштук медных, к которым относится и валторна, в рот не берут, их прижимают к губам; в рот берут трость деревянных тростевых;

в-четвёртых, для обозначения части инструмента, куда подаётся воздух, русские исполнители на деревянных тростевых употребляют слово «трость», на медных — «мундштук», на флейте — «головка», иными словами, «амбушюр» в России не ассоциируют с неживым предметом, но лишь с человеческим организмом.

Для исполнителей на деревянных духовых инструментах термин «амбушюр» сводится к следующему: это не только способ, каким губы и язык **прикасаются** к инструменту, но и весь губной, ротовой и лицевой аппарат, принимающий участие в создании звука. Так, русскоговорящий исполнитель не может исключить из понятия «амбушюр» функции мышц лица, которые помогают или мешают губам сложиться в нужную для данного звука форму, но сами лицевые мышцы с генератором звука не соприкасаются; или поверхности нёба и внутренних стенок полости рта, создающих акустическую систему того или иного размера, той или иной формы, от которой зависит тембр звука; или зубов, и не только передних, но всех в целом. Исполнитель будет терпеть зубную боль вплоть до концерта, он боится любых изменений во рту до концерта, так как знает, что после его визита к дантисту звук и ощущения могут измениться. Иными словами, для русскоязычного исполнителя термин «амбушюр» — это комплекс взаимосвязанных явлений: все органы лицевого и губного аппарата, полости рта, функционирующие в процессе извлечения звука, и способ этого функционирования во время прикосновения губного аппарата к инструменту. Русские фаготисты исторически более ориентированы на немецкую школу игры на фаготе, на немецкий способ понимания терминов, и вышеуказанное толкование термина «амбушюр» в русском языке практически идентично немецкому «Ansatz».

Можно предположить, что этот термин во французском значении пришёл в Россию в середине (или раньше?) XIX века, его зафиксировал словарь Брокгауза и Ефрона, и дальнейшая его жизнь в литературе протекала медленно: Ушаков ориентировался на Брокгауза, Большая советская энциклопедия — на Ушакова, «Музыкальная энциклопедия» — частично на

БСЭ. А исполнители использовали чужое слово в соответствии со своими собственными представлениями о профессиональной работе с инструментом, и их практика переосмыслила, серьёзно обогатила французское слово для русского языка.

Верная постановка губ — основа свободного исполнительского аппарата, с помощью которого только и достигается полётность звука. Выражения «свободный исполнительский аппарат» и «полётность звука» используются во всех специальностях — и у струнников, и у пианистов, и у вокалистов. Свободный исполнительский аппарат позволяет извлекаемому звуку «улетать» к слушателю, достигать слушателя даже при самом тихом нюансе; несвободный аппарат, напротив, зажимает генератор звука, и тогда исполнитель вынужден звук форсировать.

Я начинаю постановку со слога *«КУ».* Тогда губы направляются вперёд, отходят от зубов, создавая форму эллипса ротовой полости, и это, как мне кажется, способствует формированию красивого фаготного тембра. Такой вариант постановки предполагает свободу нижней губы, которая должна быть значительно подвижнее верхней. Но если нижняя губа опирается на зубы нижней челюсти, она не сможет быстро менять позицию при сменах регистров и специфических скачках на большие интервалы. Слог *«КУ»* автоматически отодвигает губу от зубов на такое расстояние, которое допускает большую её подвижность по сравнению с челюстями. Следующий шаг — изменение положения губ на слог *«КЮ»,* и тогда нижняя губа приближается к зубам нижней челюсти, но никак не опирается на них, что впоследствии позволит выработать подвижность нижней губы при исполнении виртуозных пассажей, больших интервалов и нот верхнего регистра, требующих большего напряжения.

Если ротовая полость не принимает форму эллипса, к примеру, на слоге *«КИ»,* то теряется естественный тембр фагота, отсекаются нижние обертоны, звук становится плоским, увеличивается давление на трость, усилие губных мышц от центра губ передаётся в щёки. Именно в начальном периоде

желательно не допустить возникновения дефекта, трудно поддающегося исправлению, — раздувания щёк.

При освоении различных типов атаки, при изучении приёмов двойного staccato, над которыми, конечно, работают не в начальном цикле, но лишь на основе прочно усвоенного материала, можно обратиться к слогам *«ТА»* и *«КА»,* допускающим наибольшую свободу движения языка и всего губного аппарата. Не могу согласиться с рекомендациями наших немногочисленных учебных и методических пособий начинать осваивать атаку с помощью слогов *«ТУ», «КУ»,* они не дают губному аппарату необходимой свободы.

На слогах *«ТА»* и *«КА»* достигается полная раскрепощённость губного аппарата. Звукоизвлечение с их помощью сначала можно объяснить без инструмента, и лишь после того, как ученик понял сущность приёма и сумел создать в ротовой полости и губно-зубном аппарате верное ощущение, переходят к освоению приёма на инструменте. Однако в большинстве случаев я предпочитаю, чтобы ученики осваивали очередные приёмы игры сразу на инструменте, а не в два этапа: сперва упражнения без инструмента, затем применение этих упражнений на практике, хотя нет правил без исключения.

У фаготиста с зажатым аппаратом губы сильно давят на трость, в то время как это давление должно лишь соответствовать высоте извлекаемой ноты, никак не более. Вся динамика регулируется не силой напряжения губных мышц, а силой выдоха. Если в самом начале занятий ученик не понял, что губами выполняется одна функция, а диафрагмой — совершенно другая, то у исполнителя сформируется несвободный губной аппарат, зажатое звучание, и этот порок может остаться на всю жизнь. Невозможно выразить степень зажатости аппарата в каких-либо единицах, ощущение соотношения между давлением губ, силой выдоха и динамикой вырабатывается в процессе обретения опыта, и строго индивидуально.

Ученику нужно показать, каково напряжение губного аппарата при взятии ноты в разных регистрах — от самого слабого в нижних до предельно сильного в верхних. Один из моих выпускников через пять лет после

окончания Московской консерватории, из дальних странствий возвратясь, привёз в Москву идею, почерпнутую у какого-то американского теоретика: давление губ на трость во всех регистрах должно оставаться одинаковым. Я предложил ему вместе с фаготом стать перед зеркалом, взять нижнее *ре*, посмотреть на цвет губ, после этого взять ту же ноту во второй октаве — и опять посмотреть на цвет губ. Результат был ясно виден в зеркале: при взятии верхней ноты губы изрядно побелели. Глядя в зеркало, молодой человек попытался подтвердить заграничную идею способом от обратного, то есть подгонял давление губ на трость, контролируя не напряжение мышц, а цвет, который показывал, что напряжение губ остаётся неизменным, однако ноты верхнего регистра взять таким образом не удалось. На медных инструментах исполнитель значительно сильнее напрягает губной аппарат, чем на деревянных, он значительно больше устаёт, а при извлечении нот верхнего регистра в предельно громком нюансе исполнители на медных нередко на мгновение теряют сознание.

Постепенное развитие дыхания и губного аппарата происходит одновременно, и по мере освоения аппликатур нот среднего регистра диапазон расширяется в обе стороны — вверх и вниз. Постепенность освоения среднего диапазона позволяет сделать губной аппарат свободным, что, в конечном счёте, отразится на свободе звучания во всех регистрах.

Если смотреть на лицо исполнителя со стандартным строением лицевых костей в профиль, правильной постановке губно-зубного аппарата для игры на фаготе соответствует такое положение, когда нижняя губа отодвинута несколько назад, при этом верхняя губа не «натянута» на зубы, но достаточно свободна. При скошенной нижней челюсти приходится приспосабливать постановку к этой особенности анатомии исполнителя.

Правильная или неправильная постановка амбушюра — явление из области интеллектуального, звучание — из области искусства; когда ко мне приходит новый ученик и впервые демонстрирует, что он умеет играть на фаготе, я не смотрю на него, не вижу, какая у него постановка, — я его

слушаю. Если звучит хорошо, я не вмешиваюсь; до тех пор, пока его собственные усилия на инструменте дают хорошее звучание, я не рискну ничего исправлять, даже если, с моей точки зрения, его постановка не отвечает принятым стандартам. И лишь когда слышу недостаток в звучании, начинаю искать его причины: неверная постановка? неверная аппликатура? не выучен текст? недостаточны музыкально-аналитические способности? что-то пропущено в освоении приёмов на прежних стадиях обучения?..

Я рассказываю своим ученикам об анатомии и физиологии мышц лица, горла, дыхательных путей в весьма общих выражениях, не детализируя подробностей, так как боюсь так называемого «эффекта сороконожки». Задумавшись над путём или схемой движения языка в момент атаки, той или иной, ученик не сможет сдвинуться с места, выуживая из своей памяти, где сейчас должен находиться язык — открывая или закрывая трость? Помимо того, возможны травмы языка. ***Далеко не всегда теоретические изыскания помогают исполнительству***. Человек, теоретически знающий взаимодействие всех мускульных усилий исполнительского аппарата, не всегда достигает высокого мастерства в исполнении. Исполнительство — процесс, который базируется не только и не столько на аналитических способностях человека, но в большей части — на его интуитивных ощущениях. Разобрав на части, теряем целое. ***Музыку надо не разглядывать, разложив на части, её надо слушать, давая волю своему воображению***.

Правильная постановка губного аппарата способствует приобретению хорошего тембра, но она не есть его причина. Тембр голоса ребёнка, по мере его взросления, обретает схожесть с тембром голоса его отца или матери, он заложен природой и строго индивидуален; от учителей зависит лишь то, **что** он скажет этим тембром, каково будет содержание его речи. Один и тот же музыкальный инструмент, будь то скрипка или фортепиано, фагот или труба, у разных исполнителей звучит по-разному, с тембром, принадлежащим только этому исполнителю. Педагог не может навязать тембр, но обязан **найти природный** тембр ученика, дать ему выход, раскрыть данные ему природой

способности в создании звука, привить качество интонирования и фразировки, интеллектуальными средствами научить студента найти в себе ощущение красивого звука, логичного построения музыкальной фразы, добиться, чтобы он понимал смысл исполняемого сочинения. Самый типичный пример из занятий с маленькими учениками: ребёнок быстрее выучит переложенную для фагота песню, если знает её слова. Один из моих учеников никак не мог сыграть виртуозную пьесу — переложение «Попутной песни» М. И. Глинки, пока я не дал ему задание найти и выучить её слова. Получилось! Сыграл на фаготе на следующем уроке.

Постановка амбушюра — процесс персональный, так как строение челюсти, форма зубов, величина корпуса и кистей рук сугубо индивидуальны. Основным критерием постановки является качество звучания; можно встретить хорошее звучание с неправильной постановкой и наоборот — зажатое, неправильное звучание при идеальной постановке. Это случается, когда губы, ещё не готовые физически, нагружаются чрезмерными требованиями при спешных, авральных подготовках к выступлению. В наше время практически не встречается постановка губ с опорой на зубы нижней челюсти, что нередко бывало у исполнителей прошлого века; при такой постановке фаготисты часто травмировали нижнюю губу.

Постепенно и исключительно на практике ученик постигает функции амбушюра, которые в общих чертах сводятся к следующему:

1. Губы обжимают трость, чтобы направить струю воздуха между её лепестками. Напряжение губ меняется в зависимости от регистра и динамики, как об этом уже говорилось.

2. Струя воздуха управляется силой выдоха. Степень силы атаки зависит от силы давления струи воздуха и её концентрации.

3. Язык активно участвует в начале и окончании звука; атаку начинает язык, артикулируя ноты в соответствии с заданным текстом; язык заканчивает (прерывает) сухие стаккатные ноты, но его участие нежелательно в завершении легатных фраз, где нота не обрывается, но истаивает, маскируя,

таким образом, разрыв между минимальным нюансом фагота и истинной паузой или окончанием, создавая эффект niente, то есть естественного завершения ноты или фразы.

Атака

Теперь, когда ученик хотя бы теоретически знает о постановке дыхания и амбушюре, его можно познакомить с атакой — началом звука.

Как известно, все характеристики инструмента, равно как и профессиональный уровень исполнителя, проявляются в атаке. Чистая, отчётливая атака на духовом инструменте — это атака без призвуков, хрипов; я пытаюсь преодолеть вязкость фаготных регистров с помощью отчётливой атаки. Соответственно атака с призвуками, хрипами, которые появляются, если исполнитель, атакируя, не может уверенно избежать излишних обертонов, свидетельствует либо о дефектах инструмента, либо о профессиональных просчётах исполнителя, либо о том и другом.

Мне довольно часто приходится встречать неряшливую атаку на мастер-классах, как в России, так и за рубежом. Например, в Токийском и Мичиганском университетах я столкнулся с одной и той же проблемой: грязная атака в одних и тех же местах концерта *си-бемоль мажор* И. С. Баха, и причина этого явления одна и та же: студенты не используют октавные клапаны. Моих объяснений они просто не воспринимали. Оказалось, им было неизвестно назначение октавных клапанов. Тогда я взял фагот и продемонстрировал, что даёт использование октавного клапана, — поняли, повторили. Меня удивляла их терпимость к нечистой атаке, к хрипу, сопровождавшему начало звука; видимо, в данном случае требования к исполнителю базируются не на качестве звука, а на освоении скоростных возможностей инструмента. В русской школе, напротив, главным является качество звучания, а не скоростные возможности исполнителя; задача — не только попасть в ноту и выбрать все ноты по тексту, но найти соответствующий тембр и соответствующую экспрессию, что невозможно

сделать, если нота хрипит. Когда нот много и они бегут в скоростном пассаже, грязная атака мешает восприятию музыки, хрип занимает часть времени, отведённого на длительность ноты.

Октавные клапаны появились в конце XVIII века, их стали устанавливать специально для того, чтобы расширить возможности верхнего регистра. Появилась возможность чистой атаки нот малой октавы, без призвуков, обусловленных неизбежным при их извлечении передуванием. Если октавный клапан не нажимать, то ноту октавой выше взять можно, но с шипеньем (или, как мы говорим, с «хрипом»; видимо, этот хрип имел в виду А. С. Грибоедов, когда написал о Скалозубе «хрипун, удавленник, фагот», из чего можно сделать вывод о том, что во времена Грибоедова в России ещё не появились фаготы с октавными клапанами).

Если исполнитель не может атакировать чисто, ему приходится в быстрых пассажах прятать этот свой недостаток за предельно быстрыми темпами: дескать, в скорости всё равно никто не разберёт. Однако есть слушатели, которые разбирают. Демонстрация виртуозности производит неизмеримо большее впечатление при чистой и отчётливой атаке, которая, кстати сказать, позволяет исполнителю снизить скоростной темп, сохраняя при этом эффект виртуозности. Смею утверждать, что ВИРТУОЗНОСТЬ НЕ ЗАВИСИТ ОТ ТЕМПА.

В литературе вы найдёте определения нескольких типов атаки, но для меня их существует только два: твёрдая и мягкая, с многочисленными вариантами.

Атака на фаготе осуществляется с помощью произнесения звукосочетаний, состоящих из взрывного согласного и гласного звуков, которые исполнитель произносит без участия голоса. Твёрдая атака и её варианты начинаются звукосочетанием *«ТА»* с его многочисленными способами произнесения, диктуемыми характером музыки. Переднеязычный зубной глухой *«Т»* произносится в русском языке, когда сильная струя воздуха разрывает перемычку, создаваемую кончиком языка, плотно прижатым к верхней части верхних зубов. Старые фаготисты учили меня: «Сплюнь семечку!» С твёрдой

атаки, собственно, начинаются самые первые извлечения звука, и, только освоив её, ученик может переходить к освоению её вариантов.

Я боюсь расчленять на составляющие все этапы возникновения атаки: однажды проанализировав холодным умом состояние амбушюра в конкретном тексте, можно навсегда уничтожить создание в этом тексте звука по наитию. Исполнительство управляется законами, отличными от тех, по которым строится интеллектуальный анализ. Недаром среди русских музыкантов, писавших о методике исполнительства на духовых, не было ни одного выдающегося солиста; в то же время мне известен лишь один играющий русский солист, который опубликовал анализ техники своего исполнительства, — Т. А. Докшицер. Выдающимся русским солистам-духовикам было что сказать о своём творчестве, но их пугал «эффект сороконожки» — так всегда было и, видимо, так всегда будет.

Мягкая, или, я бы сказал, слабая атака и её варианты осуществляются звукосочетанием *«КА».* Заднеязычный взрывной согласный *«К»* произносится, как все смычные, взрыванием полной преграды на пути воздушной струи, образуемой смыканием задней части спинки языка с мягким нёбом. В России в последние полвека распространилось утверждение о том, что в мягкой атаке принимает участие увула (позднелатинское «uvula» — язычок мягкого нёба), но здесь произошло какое-то недоразумение, скорее всего, связанное с неверным переводом с немецкого или английского.

В русской речи нет увулярных согласных, увула не принимает никакого участия в речевом процессе нашего языка. Мысль об увуле скорее всего возникла у кого-то при чтении текста, где использовался английский термин «double tonguing» (да ещё в сочетании со словом «palate» — «мягкое нёбо»!), или немецкий «Doppelzunge» (и то и другое означает «двойной язык»), и этот термин вошёл в обиход русских духовиков. Далее следует вульгарная бытовая аналогия: раз язык двойной, да ещё имеющий отношение к мягкому нёбу, то, значит, надо искать во рту второй язык, и орган с таким названием есть — язычок увула. Это представление незаметно распространилось в фаготных

кругах, но никому не пришло в голову попытаться ощутить у себя во рту функцию этого органа, истинное предназначение которого — занавеска (заслонка) при глотании, чтобы пища изо рта направлялась в пищевод, а не в нос или трахею. Увула используется в речевой системе немецкого и французского языков для образования дрожащего согласного *«Р»*, другие индоевропейские языки увулярных согласных не имеют. Академик Ф. Ф. Фортунатов описывает увулярные щелевые взрывные, которые существуют в некоторых полинезийских языках.

Фаготист, формируя в ротовой полости воздушную струю, опирается инстинктивно на фонетические особенности своей национальной речи: он произносит органами речевой артикуляции звуки и звукосочетания без участия голосовых связок; и если русскоязычный фаготист формирует амбушюр для произнесения *«ТА»* с твёрдым *«Т»,* то германоговорящий для тех же целей формирует амбушюр для произнесения «toe» с мягким (!) *«Т».* Собственно, различия в школах игры на фаготе начинаются с фонетических различий между национальными языками, и, как уже было упомянуто в главе «История фагота», именно это обстоятельство в пору бурного промышленного развития в Европе привело к созданию двух принципиально разных систем фагота — немецкой и французской.

Целесообразно обратиться к фонетике русского языка, для того чтобы понять различия в формировании амбушюра для разных типов атаки, так как все типы атаки связаны с произнесением звукосочетаний, в которых взрывной согласный произносится твёрдо или мягко в зависимости от того, какой гласный за ним следует или какое положение занимает в полости рта язык, то есть в сочетании с тем или иным положением губ, языка и формой ротовой полости, создающих тот или иной гласный. Это фонетический базис произнесения звука на фаготе.

Фаготист не просто посылает струю воздуха в трость, но говорит звукосочетаниями, сообщает фаготу звукосочетания своего национального языка. Как не вспомнить сюжеты в русских и арабских сказках о тростнике,

который вырос на чьей-то могиле и, когда его срезали и сделали из него дудку, рассказал человеческим голосом печальную историю. Тысячелетия назад духовики на своих инструментах говорили, иначе откуда взяться такому сюжету? В этих сюжетах не фигурируют струнные — кифары, гусли, гудки и прочие инструменты. Чтобы сыграть высшее достижение человеческого разума в области музыкальной культуры — произведение классической музыки, надо использовать высшее свойство организма homo sapiens, отличающее его от животного, — членораздельную речь.

Почему атака на слог *«ТА»* является сильной, а на слог *«КА»* — слабой? Потому же, почему поток воды, пробивающийся с большой скоростью в узком русле, сильнее, чем тот же самый поток, текущий по руслу широкому. Струя воздуха, врывающаяся в трость с кончика языка при произнесении зубного *«Т»,* сильнее, чем струя того же объёма, проходящая через широкую по горизонтали щель между мягким нёбом и спинкой задней части языка при произнесении заднеязычного *«К».* В первом случае струя воздуха конкретна и целенаправленна, во втором, выходя после взрыва из щели, идущей по всей ширине задней части языка, воздух целиком заполняет полость рта, теряет упругость и часть силы, и на атаку струя выходит рассредоточенной и потому значительно ослабленной. Позднее ученик познакомится с двойным staccato, где применяется чередование сильной–слабой атаки — *«ТА-КА-ТА-КА»,* но к этому мы и придём позднее.

На практике задачей исполнителя, причём достаточно сложной, является выравнивание качества атаки, её силы, получаемой с участием задней части языка и его кончика. Теоретически сравнять их невозможно, однако на практике это необходимо, и потому разработаны многочисленные приёмы и упражнения, важнейший из которых — перемещение мягкого слога *«КА»* на сильную долю с одновременным смещением *«ТА»* на слабую долю такта.

Некоторое время назад встречался и ещё один тип атаки — с помощью выдоха воздуха на слоге *«ХА»,* своего рода придыхание. Момент возникновения звука — атаки на слоге *«ХА»* не удаётся сделать управляемым,

так как этот приём ещё менее конкретен, чем достаточно мягкий слог *«КА»* (его точка опоры — перемычка корня языка с мягким нёбом); при его произнесении воздушная струя значительно больше по объёму и не имеет конкретной границы для точки опоры, необходимой для старта, — от дыхательных путей до губной щели. В практике исполнительства на фаготе он развития не получил, во-первых, потому что атака на слоге «*ХА»* неконкретна, неконцентрированна, во-вторых, потому что её очень скоро заменила более убедительная атака на слоге *«КА»,* применявшаяся и прежде многими другими духовыми инструментами.

Иногда мне приходилось играть под руководством дирижёров, которые требовали от духовых начать фразу без атаки, что категорически противоречит природе фагота (как, впрочем, и всех духовых). Без атаки исполнитель не управляет собственно моментом возникновением звука. Струнные могут начать с минимальной динамикой со струны, то есть вызвать звук «из ниоткуда», что в разной степени невозможно ни на одном из духовых инструментов, тем более на фаготе. Академик В. Н. Апатский доказал, что минимальная динамика фагота составляет 63 децибела, в то время как самый тихий нюанс у оркестра — 30 децибел, и одной из труднейших задач фаготиста в тихом нюансе является преодоление этого динамического разрыва, маскировка атаки. Именно здесь важнейшую роль играет ауфтакт дирижёра и верно взятое дыхание у исполнителя.

Качество выбранной для данного штриха атаки зависит от скорости вдоха, который задан темпом и динамикой последующего музыкального фрагмента. В любом движении эта скорость будет соответствовать ауфтакту дирижёрской руки, который зависит от темпа исполняемой музыки. Звуковые волны рождаются как результат вибрации упругого тела, но любое движение, начинаясь из абсолютного покоя, должно пройти некоторый путь, приобрести некоторую инерцию движения, прежде чем вибрация наберёт нужную частоту, способную создать звуковые волны заданной высоты. При возникновении звука преодолевается инерция покоя, и в этот самый момент

возникает толчок, слышимый акцент, сила которого зависит от мастерства исполнителя.

Вдох на ауфтакте и даёт тот беззвучный старт колебательному процессу, иными словами, начало звука — атака — лежит в беззвучном ауфтакте. В медленном темпе вдох будет глубоким, большим, в быстром движении — неглубоким, резким, быстрым. В соответствии с вдохом атака приобретает тот или иной характер, вдох подготавливает амбушюр к атаке. Как бы ни казалось это утверждение странным, но качество атаки зависит от этого беззвучного вдоха; именно правильно взятый вдох является гарантией стабильной атаки в любом регистре и при любой динамике.

Ощущения

Духовик постоянно зависит от непосредственных ощущений на губах в месте их соприкосновения с инструментом, и губы у него устают быстрее, чем у пианиста руки, особенно в медленной и тихой музыке. Наиболее уязвимы здесь исполнители на медных. От ощущения на губах зависит не только то, насколько удачным будет исполнение, но даже сам факт, состоится ли оно. Когда губы плохо ощущают трость, неудобно играть; скажем, нужно ноту сфилировать, а она не филируется. Для духовика частичная утрата ощущения на губах так же опасна, как для пианиста залитая кровью клавиатура, когда у него раскрылась трещина на подушечке пальца.

Часто можно увидеть во время концерта, как духовик привычным, непроизвольным жестом, рефлекторно проводит рукой или пальцами по губам, как будто вытирает их. Профессиональный жест, инстинктивный. Иногда (редко!) этот жест вызван обилием слюны, но обычно — необходимостью усилить приток крови к губным мышцам и эпителию, особенно после длительной, без пауз игры.

Перед выступлением губы должны быть свободными от любых тончайших покрытий, чтобы сохранилось ощущение непосредственного прикосновения к трости, её фактуре, её вибрации; это ощущение невозможно объяснить, как

невозможно объяснить психическое состояние, которое заставляет тебя создать ту или иную краску в музыкальной фразе, и у каждого музыканта оно своё. Можно попытаться понять его опосредованно: оно сродни специфическому, обострённому обонянию производителей духов или чувству вкуса у мастеров виноделия.

Опыт приходит с годами — из собственной и чужой практики, и перед выступлением опытный духовик воздержится от употребления жирного, солёного, острого, горячего. Вообще духовик, в определённом смысле, должен быть сам себе врач, то есть должен ясно понимать, что для него полезно, а что вредно. Артисты балета всю жизнь придерживаются определённых правил, чтобы сохранить своё тело для профессиональной работы. Когда мы, фаготисты, обращаемся за помощью к врачу, надо ясно осознавать, что врач не знает специфики нашей работы. Самый страшный случай в моей концертной жизни связан как раз с губным аппаратом и моим обращением к врачу. В день концерта на выпускном вечере в консерватории, где я должен был играть концерт для фагота с оркестром А.Вивальди, мне пришлось обратиться к консерваторскому врачу по поводу, с концертом не связанному. Врач дал мне таблетку. Уже перед началом первого отделения я почувствовал сухость во рту. Ко второму отделению у меня во рту всё слиплось, не было слюны, я не мог издать ни звука, на сцену вышел со стаканом воды, и по сей день вспоминаю с ужасом, каково мне было на этой сцене. С тех пор моим принципом стало: перед концертом ничего не брать в рот — ни еды, ни лекарств.

Нередко в борьбе с неудобной тростью или завышенными требованиями дирижёра, в первую очередь, в динамике, а также при неразумных занятиях фаготисты травмируют язык. Если вовремя не устранить причину этого явления и язык постоянно травмируется на каждом занятии, исполнитель начинает бояться атаки. Врач укажет средство, как заживить сегодняшние ранки, посоветует временно воздержаться от занятий, но от хронической болезни вылечит лишь вмешательство опытного педагога, который

порекомендует изменить систему занятий, и, в первую очередь, искать причину травмирования языка, а она определённо скрывается в трости: либо трость неудачно заточена, либо музыкант не успевает вовремя убрать от трости язык.

В последней четверти прошлого века была своего рода эпидемия травмирований языка, которую породил бездумный плагиат. В Москву на гастроли приехал американский симфонический оркестр, и московские мастера фаготных тростей, нашли, что гобойные трости в этом оркестре по своей конструкции удобнее тех фаготных тростей, что изготовлялись в СССР. Делать их было быстрее и проще, а психология советского (российского) человека сводится к тезису «американское значит правильное». Подсмотрев форму заточки трости у американских гобоистов, мастера фаготных тростей автоматически перенесли её на трость для фагота; сущность заточки состояла в том, что на внешней стороне пластинок оставляли больше цедры, не подумав, как это повлияет на атаку. Атака зависит от толщины пластинки, в первую очередь, в непосредственной близости от первой проволоки. Трости, заточенные по американскому образцу, утяжеляли атаку, поднимался порог возбудимости, что привело к увеличению усилия для «удара» языком по трости; языку нужно было противостоять увеличившемуся потоку воздуха, необходимому для начала вибрации, это, в свою очередь, увеличило продолжительность соприкосновения языка и трости, язык не успевал отойти от трости к моменту начала её вибрации, и трость за эту сотую долю секунды «кусала» язык.

Упомянутая схема заточки облегчала работу мастеру и усложняла работу фаготиста, так как ограничивалась подвижность фагота, на атаку мелких нот требовалось больше времени. Помимо прочего, заточка отражалась и на тембре фагота: уменьшалось количество верхних обертонов и за их счёт увеличивалось количество нижних обертонов. Впрочем, многим такой тембр нравился. Для гобоистов подобная заточка имела смысл, смягчая достаточно жёсткий, визгливый верхний регистр, но к фаготу её применять нельзя.

Травмировать язык можно и на хорошей трости; чтобы найти причину, надо понять, что происходит в момент атаки. Вы набираете дыхание, трость в момент *«ТА»* закрыта языком, звука нет, генератор звука — трость — не функционирует, не вибрирует и начнёт вибрацию только после того, когда вы уберёте язык, открывая доступ воздуха в трость; трость не начнёт вибрировать, пока язык не убран. И если исполнитель недостаточно опытен и недостаточно быстро отдёрнул язык от трости, то случится то же самое, о чём говорилось выше: трость «укусит» язык. Надо помнить, что вибрация трости вызывается не ударом языка, но концентрированно направляемым потоком воздуха, и в момент начала вибрации трости языку там делать нечего.

Аппликатуры

Одним из достоинств фагота является бесчисленное количество аппликатурных вариантов — крикливых и матовых, ярких и тусклых, высоких и низких, кантиленных и стаккатных, знание которых позволяет применять их в зависимости от требований сочинения, акустики данного зала. В конце шестидесятых годов американские профессора Л. Х. Купер и Г. Топланский издали книгу объёмом в четыреста пятьдесят страниц страниц, включающую в себя описание и употребления четырёхсот пятидесяти аппликатур — по странице на каждую аппликатуру [82]. Труд монументальный и очень полезный. За пятьдесят с небольшим лет работы мне удалось добавить к таблице Купера и Топланского ещё четыреста пятьдесят аппликатур — как моих собственных, так и найденных моими коллегами и учениками. Предполагаю, что на практике их значительно больше. Каждый фаготист находит в процессе занятий свои собственные, удобные аппликатуры, а каждый экземпляр фагота имеет свои индивидуальные особенности, которые диктуют в определённых случаях употребление аппликатурных вариантов, подходящих этому пассажу на этом инструменте.

Соотношение составляющих звука–аппликатуры, давления губ и силы выдоха — в разных регистрах различно. В нижнем регистре наибольшее

значение имеет аппликатура. Именно поэтому для извлечения самых нижних нот существует минимальное число аппликатурных вариантов. В нижнем регистре любое нарушение аппликатуры ведёт к неудаче: нота просто не возьмётся. Вариантом нарушения аппликатуры можно считать и старые или плохо подогнанные подушки, когда фагот «не кроет», что в первую очередь отражается на извлечении нот нижнего регистра. Давление губ в этом регистре весьма незначительно, расход воздуха достаточно велик, зависит в первую очередь от динамики, на forte его расходуется больше.

По мере продвижения в верхний регистр число аппликатурных вариантов для каждой ноты постепенно увеличивается. Особенно это заметно в первой октаве, где для некоторых нот число вариантов достигает пятнадцати–двадцати. В этом регистре самую важную роль из составляющих звук обретает давление на трость губного аппарата; здесь нота может не взяться не от нарушения аппликатур, а от неверного усилия губ.

Нарушение аппликатуры нот нижнего регистра или усиление давления губ на аппликатуре ноты этого регистра приводит к так называемому многозвучию; на нотах же верхнего регистра можно добиться получения многозвучия обратным действием: не меняя основной аппликатуры, ослабить необходимое этой высоте давление губ. Такого рода многозвучия весьма далеки от привычных нам гармоний и используются в сочинениях авангарда.

Нельзя не учитывать, что свойство каждой аппликатуры зависит от сиюминутного качества трости. Как уже говорилось, не бывает двух одинаковых тростей; кроме того, невозможно исполнять сочинение на только что изготовленной трости. Чтобы составить о трости хотя бы приблизительное представление, её необходимо сначала обыграть. Лишь зная трость, можно уверенно или с осторожностью выбирать нужную аппликатуру для legato, staccato, тихого или громкого нюансов; для сильной (тяжёлой) трости потребуется аппликатура тихого нюанса, для переточенной (слабой, лёгкой) трости — вариант громкой аппликатуры, хотя для каждого

исполнителя удобство трости и соответственно аппликатуры сугубо индивидуально.

Для извлечения нот предельно высокого регистра сильного давления губ может быть и недостаточно, необходимы дополнительные октавные сверления. Помимо основных аппликатур, в соответствии с требованиями исполняемой музыки, необходимо осваивать аппликатуры громкие и тихие, высокие и низкие — и это всё может относиться к одной и той же ноте. Исходя из потребностей современного языка, в сегодняшних учебниках для фагота, современных «школах», приводятся таблицы четвертьтоновых последовательностей.

Многолетний опыт даёт мне возможность утверждать: нет двух одинаковых инструментов, как нет двух одинаковых исполнителей, и любой из вариантов аппликатуры можно предлагать лишь как рекомендательный.

Создание звука

Перед тем, как создать ноту, её надо услышать; способность предслышания, когда комплекс ощущений вызывает в сознании исполнителя высоту звука, играет важнейшую роль в работе духовика. Интересна взаимосвязь: опытный музыкант, не обладающий абсолютным слухом, лишь взяв в руки приготовленный к игре инструмент, слышит этот звук. Комплекс ощущений состоит из веса инструмента и положения пальцев на нужной аппликатуре, что, в свою очередь, диктует губному аппарату определённое напряжение; и все эти ощущения вызывают в сознании нужный звук, в ушах слышна высота этого звука, и музыкант может просто пропеть его голосом, не издав ещё на инструменте. Вот на этом-то приготовленном комплексе в момент ауфтакта делается вдох, величина которого, большая или меньшая, зависит от размеров предстоящей музыкальной фразы.

У профессионального исполнителя этот процесс приобретает автоматизм. Но ученик начинающий ещё не имеет способности предслышания, и его задача настроить себя на предстоящую ноту состоит в том, чтобы под строгим

наблюдением педагога выполнить комплекс необходимых действий, которые впоследствии лягут в основу его профессиональной жизни, а именно:

1. проверить качество трости;
2. убедиться:
    1) что инструмент находится в правильном положении;
    2) что выбрана верная аппликатура;
    3) что он знает название ноты и её расположение на нотном стане в скрипичном, или басовом, или, позднее, теноровом ключе;
    4) что ему известна длительность ноты;
    5) что он прочитал и запомнил комментарии к музыкальному тексту, в которых обозначены темп, характер музыки, динамика, а в начальных упражнениях — фразировка, то есть места в тексте, где нужно взять дыхание.

И лишь собрав все указанные элементы воедино, ученик может сделать вдох. Вначале ребёнку трудно запомнить этот комплекс условий и выполнить все действия в строгой последовательности. Если ученик музыкален и прилежен, а педагог настойчив, то через какое-то время этот первый комплекс условий даст свои плоды, и ученик сделает первый шаг на пути к выработке предслышания. Автоматизм прививается постепенно, с помощью педагога.

На начальном этапе обучения важно внушить ученику, что каждый его шаг должен быть проконтролирован педагогом, что его собственные идеи или идеи его родителей облегчить процесс усвоения материала чаще всего неприемлемы. Размышлять над тем, как удобнее запомнить, что дважды два равно четырём, иногда приводит к результату непредсказуемому. В моей практике нередко бывали случаи, когда ученик, стремясь облегчить себе задачу, придумывал способ, который на деле эту задачу усложнял. Так, один из моих учеников при изучении тенорового ключа подписывал над нотой её название, и каждый раз, дойдя до этой ноты, останавливался, чтобы прочитать надпись. К сожалению, это частое явление, такие надписи можно увидеть даже в оркестровых партитурах.

Принцип «постепенно, но постоянно»

У фаготистов есть выражение «губы остынут», оно означает перерыв в занятиях. Не могу сказать, что постоянные занятия важны только в начальном цикле обучения — они важны всегда. Писатель, драматический актёр может остановиться на несколько дней. Для исполнителя на духовом инструменте это означает не остановку, но откат назад. Значительно больше времени и сил уйдет на то, чтобы восстановить старое, и лишь потом приобрести новое. Чтобы велосипед не упал, надо крутить педали постоянно. Значительно легче поддерживать постоянное движение, чем развиваться рывками, которые приводят к переигранным губам, переигранным рукам, нервному срыву.

В руководствах для обучения, в «школах» XVIII века содержатся те же самые требования, которые мы предъявляем и к сегодняшним ученикам: ПОСТЕПЕННО, НО ПОСТОЯННО; за двести пятьдесят лет правила не изменились. Постепенно должны развиваться мускулы губного аппарата; с их усилением становится возможным расширение регистров инструмента, в первую очередь, по направлению вверх, при исполнении выдержанных звуков, медленной музыки; постепенно осваиваются многочисленные непростые аппликатуры, становясь привычными; постепенно увеличивается объём вдоха, постепенно губной аппарат становится сильнее, выносливее, что позволяет ему исполнять продолжительные медленные сольные эпизоды. Эта постепенность достигается только путём постоянных занятий, и любой перерыв в них лишь усложняет процесс развития музыканта.

Неудачи, причиной которых стали болезни рук, губ, нервные срывы, толкают музыканта к врачу, который, чаще всего, предлагает в качестве основного рецепта длительный отдых, но эта рекомендация не помогает: если появилась боль в руках, то отдыхом её не вылечишь, если выработался страх перед тем или иным пассажем, то это надолго. Надо понять, что боль в натруженных мышцах рук или губ появилась как следствие однообразного повторения одного и того же действия, и её можно снять только упражнениями противоположного характера, которые раскрепостят натруженные мышцы. Моим рецептом излечивания

переигранных рук пользовались даже пианисты. Болезнь должен лечить не врач, рекомендующий отдыхать, а педагог, разумно дозирующий обязательно изменяющиеся нагрузки.

В первые два–три месяца занятий ученику следует заниматься на инструменте не менее получаса в день семь дней в неделю, а уже через три–четыре месяца продолжительность занятий должна составлять два–три часа в день, всё те же семь дней в неделю.

Литература для начального обучения

За двести пятьдесят лет в Европе было издано не менее сотни различных учебников, или, как принято говорить в среде исполнителей, «школ» для обучения игре на фаготе. В XVIII веке было издано несколько «школ», в том числе анонимный учебник «Все инструкции для фагота», Лонгман-и-Бродерип, Лондон, 1780, и книга Абрахама «Методика игры на бассоне», 1780[15].

Следующее заметное в этой области сочинение принадлежит автору современного фагота немецкой, так называемой геккелевской, системы К. Альменредеру, 1842 [76]. Примечательно, что система начального обучения, изложенная автором сто шестьдесят лет тому назад, не меняется и сегодня, в частности, условия предварительной подготовки ученика до его знакомства с инструментом — развитие слуха, чувства ритма, получение минимальных теоретических познаний, то есть всё, что можно осваивать задолго до того, как ребёнок подрастёт физически. В России и в СССР такую предварительную подготовку получают в приготовительных классах специальных школ будущие пианисты и струнники, но мне не приходилось встречать там будущих духовиков. Не менее важны требования о постепенности увеличения для ученика временны**х** нагрузок. «Школа» Альменредера — прекрасный учебник для нынешнего начального обучения.

[15] *Anonymous*. Complete Instruction for the Bassoon. — London: Longman & Broderip, 1780; *Abrahame*. Méthode du bassoon. — Paris: Frère, 1780.

На протяжении XIX века учебники писали профессиональные фаготисты во всех ведущих музыкальных странах Европы — Германии, Франции, Италии, Великобритании, Чехии, Австрии, Венгрии. В России эти учебники не издавались, переводы на русский язык зарубежных трудов не предпринимались.

При выборе «школы» для обучения игре на фаготе из большого числа учебников европейских, американских и русских авторов следует отдать предпочтение «Фаготной школе» Ю. Вайсенборна, 1887[16], выдержавшей множество изданий и вырастившей не одно поколение фаготистов во всем мире. Вайсенборн служил первым фаготистом в оркестре Гевандхаус в Лейпциге и был профессором Лейпцигской консерватории. Работа Вайсенборна восхищает своей логичностью, чёткостью и дисциплиной мышления. Методическая часть труда, изложенная в «Школе», продолжена двумя тетрадями этюдов, op. 8, которые имеют не только самостоятельное значение, но являются иллюстрацией и логичным продолжением «Школы».

Методика Вайсенборна поистине совершенна, она лишена случайных элементов, необязательных к исполнению, что приучает прилежного студента к дисциплине музыкального мышления. Вайсенборн ведёт ученика от меньшего к большему, от простого к сложному постепенно и целеустремлённо. Тот, кто хочет научиться, кто не жалеет времени и сил, кто послушно идёт по дороге, указанной немецким профессором, получит хорошую профессиональную школу.

Меня не перестают изумлять кулуарные рассуждения музыкантов разных специальностей, включая тех, кто никогда в оркестре не сиживал даже в качестве любопытствующего коллеги по музыкальному цеху, об отсутствии у русских духовиков школы, за которой молодёжь едет в Европу, благо теперь нет проблем с визой. Учебник Вайсенборна хорошо известен в педагогике России, и если ученик следует указаниям педагога, а тот, в свою очередь, опирается на логику и дисциплину Вайсенборна, то не нужно ездить за тридевять земель, чтобы получить немецкую школу.

---

[16] *Weissenborn J.* Praktische Fagott-Schule. — Leipzig: R. Forberg, 1887.

Что такое, в сущности, школа? Метод, самодисциплина, желание научиться. Категорическое отсутствие разгильдяйства. Категорическое отсутствие самомнения. Самомнение погубило не одного полководца, только военное поражение видно сразу, а в карьере музыканта — это, если можно так выразиться, отложенное поражение, его замечают лишь тогда, когда поздно что-либо изменить.

Если у тебя есть метод, скажем, Вайсенборна, то всё остальное на девяносто процентов зависит от тебя самого. Отсутствие школы начинается с примитивной безграмотности, с азов: правильных названий, обязательного обозначения тональности, номера каталога, значения музыкальных терминов — словом, с таблицы умножения.

На Запад смотрят как на некую панацею от всех бед, но беды-то находятся не во внешнем мире, а во внутреннем, в твоём сознании. Ты вырос в атмосфере, где люди переходят дорогу на красный свет, но, мало того: им очень весело переходить дорогу на красный свет. Эта психология сохраняется и в классной комнате, и на сцене в оркестре. Молодой музыкант с почтением слушает маститого западного профессора или коллегу по оркестру, но он всё равно будет переходить дорогу на красный свет, и на сцене тоже.

Далеко не все мои молодые соотечественники находят проблемы в самих себе, а те, кто находит, не говорят об отсутствии русской школы. Музыканты, чьи имена блистают сейчас в мире, в основном, помнят, кто и в какой российской школе ставил им губки. Правда, не всегда об этом пишут в биографических справках! С другой стороны, многие талантливые молодые люди, подававшие большие надежды на Родине, уехав на Запад, оторвавшись от корней русской культуры, нередко меняют профессию или вообще исчезают из поля зрения. Чтобы не потерять себя, надо с большим уважением относиться к западной школе, впитывать её, оценивать разумом и сердцем, но не пытаться влезть в чужую кожу, забывая свои корни.

Я с сочувствием смотрю на многих наших возвращенцев: даже и получив желаемую школу, европейской дисциплины они не приобрели, а лучшие русские

качества, которые ценятся и в европейском далёке, — теплоту, глубину, мудрость — потеряли. Возвращенцам трудно сидеть в русском оркестре, всё кажется не так. И дирижёру тоже многое кажется не так. Может быть, это и порождает кулуарные толки?

Кто спорит: русская и западная школы, как и национальные культуры, заметно различаются. Западная школа базируется, в первую очередь, на классическом стиле в музыке; Ш. Мюнш говорил, что азбука оркестра — Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт; это относится и к оркестру в целом, и к единицам, его составляющим, — исполнителям. Классическое воспитание требует, в первую очередь, ритмической и интонационной точности от исполнителя на любом инструменте, что заставляет каждый инструмент быть частью оркестровой радуги, подчинённой общему звучанию, вливаясь в это звучание краской своего тембра.

Русская музыка другая, в ней каждая сольная фраза инструмента является своего рода образом, а образ может позволить себе некую вольность в развёрнутых соло инструментов оркестра, что значительно реже встречается в западной классике, и эта вольность довольно часто выходит за рамки ритма; русское espressivo в классической европейской музыке воспринимается западными музыкантами как агрессивность. Вероятно, поэтому в мире сложилось устойчивое представление об эталонном исполнении: эталоном исполнения западной классики считается западное, а русской музыки — русское.

На уровне заурядного профессионализма это представление верно. Как часто мы с улыбкой слушаем странное для нас, и даже «забавное» звучание западного оркестра в русской музыке. Точно так же западные мастера и западная публика думает о русском исполнении Й. Гайдна. Повторяю: я говорю о стандартном уровне профессионализма.

Однако на высшем уровне мастерства эти критерии исчезают, человек, западный или восточный, подпадает под воздействие великой магии великого искусства — и общепринятые границы школы исчезают. На этом высочайшем уровне искусства эталонным становится Гилельсовское исполнение бетховенских

сонат, Юдинское исполнение И. С. Баха и, несмотря на веяния моды, образцовыми остаются записи симфоний В. А. Моцарта и Й. Гайдна в исполнении русского камерного оркестра под управлением Р. Б. Баршая.

Слушая нынешних виртуозов российского происхождения, уехавших на Запад, прошедших настоящую западную школу, приходится сожалеть о том, что Чайковский звучит у них не по-русски, совсем не так, как это играли Д. Ф. Ойстрах, С. Т. Рихтер, Е. А. Мравинский, Е. Ф. Светланов.

Однако я заметил, что и у нас в России, и на Западе про школу вспоминают лишь тогда, когда исполнение неубедительно или несовершенно.

Вкратце методика Вайсенборна сводится к следующему: 1) нагрузка увеличивается постепенно по мере расширения диапазона фагота; 2) с первых дней занятий ученику прививается чувство ансамбля; 3) качество штрихов, понимание разницы в исполнении staccato, detachet, portamento, non legato осваивается постепенно; 4) даётся минимальное знакомство с расшифровкой мелизмов: ученик должен знать, как сыграть gruppetto, mordent, трель, форшлаг; 5) ненавязчиво осваивается музыкальная итальянская и немецкая терминология, знание которой необходимо в музыкальном образовании; 6) и, наконец, учащийся постепенно переходит от простоты школы к сложностям двух тетрадей этюдов. Освоение второй тетради является тестом профессионализма студента.

Следует особо отметить положение «Школы» о дуэтах ученика с педагогом. Такие дуэты появляются уже на второй странице «Школы»; в них ученик приучается слушать партнера, ибо чувство ансамбля — качество, составляющее важную часть специальности оркестрового музыканта. Поручив ученику простую, соответствующую его уровню партию, учитель аккомпанирует ему, одновременно контролируя качество освоения материала. Вайсенборну не приходило в голову, что педагогом, обучающим искусству игры на фаготе, может быть не фаготист. Но в нашей советской и современной действительности игре на фаготе иногда обучают специалисты другого профиля, и потому в оркестры приходят исполнители с неверной постановкой амбушюра, с профессиональными проблемами, которые трудно или даже невозможно устранить.

Из доступных на сегодня «школ» значительный интерес представляет шеститомный труд профессоров Лейпцигской консерватории В. Зельтмана и Г. Ангерхоффера [112], вышедший ещё во времена ГДР на немецком и английском языках, снабжённый таблицами основных аппликатур фагота и контрафгота, аппликатур трелей. Непосредственное участие в создании этой «Школы» принимал фаготист У. Уотерхаус, известный английский знаток и теоретик фагота, унаследовавший огромную библиотеку фаготной литературы, архив и богатейшую коллекцию инструментов своего учителя — знаменитого английского исследователя и историка фагота Л. Лэнгвилла, чьи труды об этом инструменте составляют золотой фонд литературы о фаготе.

Материал, представленный в «Школе», охватывает историю инструмента, физиологию исполнительского аппарата, все необходимые профессионалу аспекты обучения, включая мастерскую фаготиста, изготовление тростей, искусство ансамбля, иллюстративный учебный материал. Шестой том посвящён родственнику фагота — контрафаготу. Работа широко известна в мире, она появлялась в продаже в СССР, на русский язык её не переводили.

Единственным учебником игры на фаготе на русском языке была и остаётся «Школа» профессора Московской консерватории Р. П. Терёхина (1917–1988), написанная в пятидесятые годы XX века как кандидатская диссертация и затем изданная. Ученик первого после Октябрьской революции профессора Московской консерватории, преподававшего обучение игры на фаготе И. О. Костлана (1877–1963), Терёхин последовательно отразил основные принципы и методики своего учителя. В советское время требования к диссертациям обязывали авторов ссылаться на труды классиков марксизма–ленинизма, давать в качестве иллюстративного и учебного материала сочинения русских и советских композиторов, песни народов СССР, что далеко не всегда соответствовало требованиям обучения игре на фаготе и нередко нарушало столь необходимую на начальном этапе постепенность увеличения нагрузки. Из его класса вышли многие лауреаты Всесоюзных и международных конкурсов, солисты

отечественных оркестров, такие как В. С. Богорад, Н. С. Гуськов, Ю. С. Рудомёткин, А. А. Арницанс, а также автор этих строк.

«Школа» Терёхина представляет ценность прежде всего потому, что другой у нас нет. Парадоксальная вещь для двухсотлетнего существования в России симфонического оркестра: в великой музыкальной державе не нашлось возможности разработать на строгой научно-практической основе собственного учебника для игры на фаготе, и не возникло даже простого любопытства — перевести и издать добротную чужую «школу»!

Учебник Терёхина опирается, в основном, на знания, почерпнутые автором от своего учителя И. О. Костлана, который сам свои знания в письменном виде не обрабатывал и «школы» не издавал. Костлан долгие годы работал в оркестре Большого театра, участвовал в премьере «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова в качестве первого фаготиста; его педагогический опыт был обобщён в многочисленных транскрипциях известных сочинений как классического, так и отечественного репертуара.

Костлановские переложения и сегодня представляют собой чрезвычайно полезный репертуарный материал, позволяющий значительно легче осваивать технические трудности инструмента на известных мотивах. Я сам переиграл многие его переложения, а такая пьеса, как переложение для фагота Этюда № 7, опус 25, Ф. Шопена — одна из моих любимых и по сие время. А. К. Глазунов переложил её для виолончели в *до-диез миноре*, а Костлан переписал в *ре миноре* для фагота.

Р. П. Терёхин, создавая свою «Школу», с одной стороны, не мог не учитывать знания и опыт своего учителя, нотные материалы авторов зарубежных «школ», а с другой — обязан был соответствовать советской константе о народности музыкального творчества. И третья составляющая, которая всё время ощущается в работе Терёхина — это плановая обязанность защитить диссертацию.

Одним из серьёзных недостатков «Школы» является отсутствие постепенного нарастания трудностей, в том числе и в расширении регистров, а также слишком раннее появление сложностей, например, введение нот верхнего регистра на том

этапе, когда губной аппарат ещё не готов к этому, — серьёзное нарушение в постепенности освоения инструмента, ибо зажимает губы, вследствие чего теряется свобода звучания. В отличие от Вайсенборна, у Терёхина достаточно поздно появляются ансамблевые упражнения.

Я отдаю предпочтение «Школе» Вайсенборна, авторитет которой подтверждён уже вторым столетием всемирной фаготной практики, и глубоко убеждён в том, что российские консерватории и музыкальные издательства должны опубликовать «Школы» Альменредера, Вайсенборна и Зельтмана — Ангерхоффера в переводе на русский язык.

Техника не в скорости, но в отчётливости

Начинающему ученику хочется сыграть быстрее и ещё быстрее, а на некоторых инструментах — громче и ещё громче. К счастью, соревнований на скорость и громкость исполнения не проводится, хотя успех у публики примитивно оценивается по системе «громче и быстрее», что легко заметить, восстановив в памяти практически все бисовые номера у оркестров, ансамблей, солистов. Соревнования дирижёров на предельно быстрое исполнение увертюры к «Руслану и Людмиле» уже давно выглядят абсурдом. Однако эта детская болезнь с годами, по мере взросления, проходит. Постепенно становится ясно, что скорость — вещь полезная для того, кто не довёл своё ремесло до совершенства: именно в скорости можно спрятать многие неудобные элементы, которые не получаются.

Подлинная техника исполнения состоит не в скорости, но в умении услышать и отчётливо донести до слушателя каждую написанную автором ноту, и в том темпе, в котором указал автор. Мне бы хотелось остановиться здесь не на исполнительском, но на композиторском скоростном экзерсисе для фагота, написанном без учёта специфики этого инструмента и акустических возможностях его восприятия, что легко объясняется элементарным незнанием законов физики.

На фаготе пассаж одного и того же темпа прозвучит совершенно по-разному в верхней и нижней октавах. Пальцы вполне успевают выбрать все ноты, но слух не успевает эти ноты воспринять. В качестве примера можно привести Концерт для фагота с оркестром А. Жоливе, в котором обилие мелких нот и виртуозных пассажей вполне исполнимо на профессиональной модели фагота, но даже при самом корректном аккомпанементе солист прослушивается очень плохо. Публика в зале, даже те её представители, кто знает текст, не в состоянии расслышать каждую ноту пассажа, он сливается в некое общее гармоническое звучание. Расслышать пассаж может только близко поставленный микрофон, о чём говорил уже первый исполнитель концерта М. Аллар, которому Жоливе посвятил это сочинение (моя запись Концерта была второй). Здесь совершенно очевиден просчёт композитора, который не учёл скромной динамики фагота и его акустических особенностей. Когда Е. Ф. Светланов впервые взглянул на партитуру этого Концерта, то заметил: «Фагота здесь будет мало». Так оно и вышло.

Концерт начинается с изумительной красоты монолога, в котором фагот превосходно слышен без скидок на его специфику и акустику зала. Проблемы начинаются в Allegro, написанном в стиле джаза, а фагот в джазовой музыке чужестранец. Полагаю, что на саксофоне эта музыка не столкнулась бы с акустическими проблемами, так как у саксофона есть преимущество перед фаготом в динамике и качестве атаки. На нотном листе всё выглядит идеально, и амбушюр успевает грамотно взять каждую ноту, но сопротивление акустики и специфика именно фагота, с его узкой динамикой, запаздывающей атакой и «вязкостью» нот нижнего регистра, обнаруживают проблему, которую можно разрешить лишь с помощью микрофона.

Почему в звуковом поле фагота — нижнем регистре невозможно расслышать мелкие ноты в пассажах Allegro? Объяснение тому достаточно просто. Для оркестра при стандартном строе *ля* первой октавы в 440 колебаний в секунду (большая редкость в сегодняшней практике, хотя в этом строе оркестр звучит значительно мягче) нота *ля* малой октавы составит 220 колебаний в секунду,

соответственно в большой октаве она составит 110 колебаний в секунду. При темпе метронома 120 (сто двадцать ударов в минуту), в движении шестнадцатыми на каждую ноту остается 27,5 колебаний в секунду (110:4=27,5, так как в четверти четыре шестнадцатых); при аналогичном арифметическом действии с тридцатьвторыми, которых в четверти содержится восемь, получаем 110:8=13,75 колебаний в секунду на одну ноту. Следовательно, на одну ноту, имеющую 13,75 колебаний в секунду, остаётся лишь одна восьмая секунды (13,75:8 = 1,7). Для уверенного «опознания» ноты нижнего регистра число колебаний явно недостаточно даже в этом темпе, не говоря уже о темпах более быстрых, хотя пальцы вполне успевают выбрать все выписанные ноты. И когда исполнитель в аппликатурно очень сложных пассажах в предельном темпе играет не те ноты, которые написаны, ни один критик не услышит этих чужих нот, да простит меня слушатель!

Динамика

Различные инструменты обладают различными возможностями в динамике. Один и тот же нюанс у разных инструментов имеет разный результат. Так, в квинтете деревянных духовых с валторной при нюансе forte нюанс валторны будет преобладать над всеми остальными участниками квинтета. При максимальном forte, так называемом форсировании звука, или при максимальном пиано любой духовой инструмент теряет контроль прежде всего над интонацией и далее — над качеством звука.

На любом духовом инструменте, за исключением флейты, в предельно тихом нюансе, особенно при diminuendo, заметно значительное повышение звука, что легко увидеть на примере трости. Уменьшающийся поток воздуха проходит сквозь узкую щель, позволяя вибрирующим пластинкам всё быстрее возвращаться в исходное положение, ускоряя колебательное движение, что автоматически завышает ноту. При обратном процессе —crescendo , напротив, поток воздуха увеличивается и требует для себя тростевой щели всё большего размера. Амплитуда колебаний увеличивается, что увеличивает время

возвращения лепестков трости в исходное положение, колебательный процесс замедляется, нота понижается. В этих крайних зонах, как было сказано выше, достаточно сложно контролировать интонацию. Каждый исполнитель должен знать динамические возможности как своего инструмента, так и каждого инструмента в своём ансамбле. Узкие динамические возможности фагота — от 63 децибел в предельно тихом нюансе до 73 децибел в предельно громком — действительно самый серьёзный его конструктивный недостаток. Эта проблема, в основном, относится к партии второго фагота, в большинстве своём, расположенной в большой октаве и контроктаве, наиболее трудно поддающихся контролю. Второй фаготист, пытаясь исправить эти динамические трудности, перетачивает трости, даже в ущерб тембру.

Интонирование

Гармония элементов лежит в основе любого вида искусства. При исполнении музыкального сочинения более, чем одним музыкантом она выражается, помимо прочего, в интонировании — акустической точности воспроизведения высоты тонов всеми занятыми в исполнении инструментами, будь то соло, дуэт или симфонический оркестр, состоящий из полной партитуры.

Любой концерт инструментальной или симфонической музыки начинается с настройки инструментов. По сигналу лидера ансамбля, строят свои инструменты ансамблисты; по сигналу концертмейстера оркестра, солист-гобоист даёт *ля* первой октавы, после чего исполнители проверяют строй своих инструментов в последовательности от тихих инструментов к громким: сначала деревянные, затем медные и, наконец, групповые — струнные. На практике, к сожалению, нередко бывает другое: музыканты начинают разыгрываться ещё до того, как прозвучит *ля* гобоиста. Если в программе исполняется фортепианный концерт, оркестр настраивается по *ля* фортепиано, которое дает концертмейстер оркестра. Строго говоря, концертмейстер обязан проверить строй рояля еще до выхода на публику.

Прелюдирование музыкантов, сидящих в это время на сцене, в определенной степени характеризует профессионализм оркестра. Как писал в трактате об оркестре Г. Берлиоз, «дурное воспитание оркестра и его музыкальную посредственность узнают именно по шуму, который он производит во время отдыха в опере или в концерте» [12, с. 17]. На сцене настройка ограничивается всего одной нотой, но за этой, в общем, формальной процедурой стоит длительный процесс домашних ежедневных занятий, и именно тогда закладывается фундамент владения инструментом. Работа над интонацией в этих занятиях составляет важнейшую часть. Из поколения в поколение передаётся аксиома: нет фальшивых инструментов, есть «фальшивые музыканты».

В паспортной характеристике инструмента авторитетных фирм сообщается, что стандарт его интонации при изготовлении ориентирован на определенную температуру (как правило, двадцать градусов Цельсия) и соответствует ноте *ля* первой октавы, то есть 440 герцам. Официально в мировой музыкальной практике этот стандарт не отменен, но фактически он сегодня соблюдается очень редко, большая часть оркестров играет в более высоком строе.

Производители инструментов учитывают сегодняшнюю практику и предлагают заказчику на выбор инструмент нескольких вариантов настройки, 440 или 442, а для аутентичных инструментов стандарт строя может быть много ниже, до 415. Поскольку понизить строй намного легче, чем повысить, то инструменты с высокой настройкой пользуются большим спросом. Инструменты, заказанные в семидесятых года прошлого века в соответствии со стандартом 440 герц, много раз претерпевали кустарные вмешательства своих хозяев, безуспешно пытавшихся повысить строй, были в конце концов отправлены на фирму и перестроены по стандарту 442 герц.

Пока нет объективного объяснения современному тяготению исполнителей и дирижёров к стабильному повышению строя инструментов. Можно понять солиста, которому легче играть выше, чтобы создать впечатление более яркого звучания, это позволяет оторваться от гармонической массы, отчасти поглощающей его звучание. Даже великий Э. Г. Гилельс просил настраивать

фортепиано чуть выше. Однако жаль! Ведь уходя от стандарта низкого строя, оркестры теряют его преимущества — мягкость и теплоту тембра, столь близкие тембру человеческого голоса. Музыка, как и жизнь, состоит не только из блеска и фанфар. Однажды Е. Ф. Светланов, исполняя «Братское поминовение» А. Д. Кастальского, разрешил настроить оркестр на 440 герц. Впечатление было незабываемым: совершенно другие характеристики всех групп — от скрипок до труб, не крикливых, но мягких, певучих.

Опытный исполнитель должен учитывать, что при изменении температуры воздуха строй струнного, клавишного, духового инструмента меняется, причем, в разном направлении и на разные величины. Как уже упоминалось ранее, это особенно заметно при игре духовых в ансамбле с фортепиано, строй которого строго фиксирован; струнные способны сразу же изменить высоту, «выручая» духовой инструмент в случае его интонационной погрешности, духовые тростевые сделать этого не могут. В осенние дни, когда температура в помещении не более шестнадцати–восемнадцати градусов, преодолеть интонационные проблемы просто невозможно. Задача исполнителя состоит в том, чтобы их не заметил слушатель.

Другим важным элементом, влияющим на интонацию, является динамика. Играя в разных нюансах, приходится корректировать настройку инструмента. Это заметно, когда играешь сочинение для фагота с оркестром: строй солирующего инструмента оказывается несколько ниже строя оркестра, и его приходится повышать. Солируя с оркестром, играешь громче, свободнее; губные мышцы, в первую очередь контролирующие высоту звука, при большей опоре на диафрагму, на больший поток воздуха, получают большую свободу. Завышенный строй при этом компенсируется свободным амбушюром, способным понизить это завышение. Многолетняя оркестровая практика выработала свои устойчивые приёмы: при игре forte строй необходимо повышать, при игре pianissimo — понижать. В справедливости этого утверждения легко убедиться, предложив музыканту выполнить стандартное упражнение духовика: долгий выдержанный звук исполняется pianissimo, затем следует постепенное crescendo —

максимальное forte — и постепенно уводится в diminuendo, до morendo. Для объективной оценки испытуемый не должен видеть индикатора электронного камертона, а еще лучше — не должен заранее знать целей опыта.

В наши дни многие исполнители во время репетиций и даже на концерте пользуются включёнными во время игры электронными камертонами, которые якобы помогают контролировать интонацию. Нередко администрация оркестров поощряет в этом музыкантов и даже обязывает их иметь эти камертоны. Подобные аппараты имеют корректирующее устройство, позволяющее устанавливать стандарт строя, в котором играет данный оркестр.

Но электронный аппарат не помогает: как и прежде, нет-нет да и слышны в оркестре фальшивые ноты, что естественно: камертон — не опора, он не подсказывает музыканту, какой высоты должна быть предстоящая нота, но лишь фиксирует высоту **уже взятой ноты!** Никакой камертон не может зафиксировать высоту звука, пока этот звук не взят. Поздно подстраиваться, когда нота уже звучит. Если у гобоиста, настраивающего оркестр длинной нотой *ля*, есть время поправить интонацию, сравнивая высоту звучащей ноты только с показателем камертона, зафиксировавшего высоту уже взятой, сыгранной ноты, то у оркестранта во время игры такого времени нет. Электронный камертон не поможет музыканту, если он не слышит сам, без подсказки камертона высоты предстоящей ноты. Кроме того, надо помнить, что одна и та же нота в разных тональностях является различной ступенью гаммы и поэтому должна интонироваться по-разному, однако любой камертон покажет некую темперированную высоту, совершенно не учитывающую положение ноты в данной тональности. К примеру, в роли седьмой ступени она будет несколько выше, чем в роли второй ступени. Насколько завысить ее на месте седьмой или понизить на месте второй ступени, зависит от слуха и опыта исполнителя.

Камертон должен быть у исполнителя не снаружи, перед глазами, а внутри. Прежде, чем извлечь ноту на инструменте, нужно ее услышать внутренним слухом. Для этого совершенно не обязательно иметь абсолютный слух, который у духовиков встречается реже, чем у пианистов и струнников, но необходимо

обладать природной музыкальностью и профессионально знать сольфеджио. Если навык предслышания не привит в детстве, получить его позднее будет трудно или даже невозможно: построить интервал, не услышанный в детстве, не поможет никакой, даже самый совершенный электронный аппарат.

Развитие предслышания необходимо для развития чувства ансамбля, интонации, ладовых тяготений. Рефлекторное ощущение того напряжения губного аппарата, которое соответствует высоте данной ноты, является результатом ежедневных правильных, сосредоточенных занятий, от которых не отвлекают ни компьютер, ни телевизор, ни книга. Необходимо выработать верное, это и только это усилие, позволяющее выполнить интонационно верную ноту или интервал. Как я уже упоминал прежде, большинство профессиональных инструменталистов слышат написанный звук перед тем, как его извлечь, лишь взяв в руки инструмент. Совокупность всех физиологических ощущений — напряжение губного аппарата, соответствующее предстоящей ноте, положение трости во рту, положение рук на корпусе инструмента с аппликатурой этой ноты, автоматическое движение, которым фаготист поправляет трость и эс, — всё это вырабатывает условный рефлекс и выражается, как результат, в интонационно чисто взятой ноте.

Опыт совместного музицирования выявляет определенную закономерность: проблемы ансамбля чаще всего заметны в начале и в конце игры, так как именно здесь в первую очередь обнаруживаются технические различия звукоизвлечения, обусловленные техническими различиями в конструкции инструментов. При сравнении долгих звуков разных инструментов, записанных на магнитофон, оказалось, что довольно трудно определить, какой инструмент звучит, если не слышна атака звука. Атака кларнета с возможностью возникновения звука почти из ничего, как и превосходное morendo, несравнима с возможностями других участников коллектива духовых. Максимально сократив момент возникновения звука, удается как бы «замаскировать» неодинаковую атаку. Именно здесь заложены основы ансамблевой игры.

Различия в атаке разных инструментов отражаются на интонации и на динамике. Неопытный исполнитель на замечание о том, что он играет слишком громко или, наоборот, слишком тихо, оправдывается выставленным в партии нюансом, не учитывая того, что один и тот же нюанс на разных инструментах различен. Forte валторны, как и любого другого медного инструмента, перекрывает fortissimo любого деревянного (кроме пикколо, конечно), а гобой или фагот не могут сыграть тише кларнета.

Настаивая на предельных piano или forte, попадаем в зону неуправляемой интонации, нестабильной игры — в зону «киксов». Проследим процесс, происходящий при crescendo и diminuendo на духовом инструменте. Нота звучит на определенной высоте и в определенном нюансе; чтобы она взялась, необходимо определенное минимальное давление воздуха в полости рта, прямо пропорциональное силе пружины трости. Чем легче трость, тем меньшим может быть давление воздуха и тем ниже «порог возбудимости» генератора колебаний — лепестков трости; и, наоборот, при усилении пружины этот порог повышается. При crescendo давление в полости рта возрастает, увеличивается скорость проходящего воздуха и его количество; под воздействием этих факторов высота звука на мгновение повышается, расстояние между вибрирующими лепестками трости увеличивается. После первичного ускорения частоты колебаний звук, естественно, повышается. Большее количество воздуха требует соответственно большего расстояния между лепестками трости, возврат которых в первоначальное положение происходит за более длительный временной промежуток, частота колебаний уменьшается — и звук понижается.

При diminuendo процесс проходит в обратном порядке: чем меньше подаем воздуха в трость, тем меньше расстояние между лепестками трости, тем короче время их возврата в исходное положение. Частота колебаний увеличивается, звук повышается.

Схематично описанный процесс является, пожалуй, главной составляющей частью проблемы интонирования исполнителей на всех духовых инструментах, кроме флейты. Таким образом, нестабильная, фальшивая игра в предельно тихих

и форсированно громких нюансах естественна для духовых, и задача мастера искусственно исправить этот конструктивный недостаток духового инструмента. ***Чистое интонирование в различной динамике является одним из важнейших признаков мастерства и в то же время — одним из сложнейших исполнительских*** **приемов;** подлинный мастер обязан знать границы возможностей своего инструмента. Однажды на мой вопрос «как это играть?» Е. Ф. Светланов ответил: «Не вы у меня, а я у вас должен об этом спрашивать». Какой пример для современных дирижёров, требующих от исполнителя предельной динамики, когда естественным образом невозможно контролировать интонацию, не говоря уже о качестве звука! Именно требования форсированных forte, форсированных piano являются причиной нестабильной игры отечественных исполнителей на духовых инструментах.

4.2. О штрихах на фаготе

В русских оркестрах для обозначения способа извлечения звуков используют слово «штрих», в европейских — слово «articulation» («артикуляция») от латинского «articulate» («членораздельно, понятно, внятно»), «articulus» («сочленение» и ещё четырнадцать различных значений). Ссылки на происхождение музыкального термина от латинского «articulatio» («артикль, грамматический член») не оправданны. В русском языке слово «артикуляция» двузначно: 1) музыкальный термин, полностью совпадающий по значению с немецким и английским пониманием данного слова в качестве музыкального термина; 2) термин лингвистический, означает «работу органов речи, необходимую для произнесения звуков речи». Немецкое слово «штрих» в терминологии русских артистов оркестра представляет собой некий лингвистический нонсенс. Штрих — это черта, линия, в русский зык пришло из немецкого. Почему способ произнесения звуков фразы называют чертой, линией?

Справочные издания, энциклопедии, методические работы о теории и практике исполнительства на духовых инструментах единодушно утверждают, что вся терминология, употребляемая в музыкальной литературе для духовых

инструментов, заимствована духовиками из литературы для струнных. Возможно. Мне приходилось играть по нотам XVI–XVII веков, где не были обозначены даже такты, не говоря уже темповых и иных указаниях, но я ни минуты не сомневаюсь, что в живой практике наших далёких предшественников, игравших, среди прочих площадок, и в соборах, куда струнные не допускались, музыканты пользовались, видимо, теми же терминами, что известны и сейчас («быстро», «медленно» — по-итальянски, или по-немецки, или на ином языке), только не писали их в нотах.

А вот курьёзность термина «штрихи» действительно объясняется заимствованием из лексикона струнников. Русских оркестрантов учили ремеслу немцы на смеси ломаного русского и немецкого языков. На нотном стане для струнных ставятся значки в виде чёрточек, показывающие, куда должен идти смычок — вверх или вниз, немецкие учителя называли их немецким словом Strich («тонкая черта, линия»). Возможно, всё было ещё проще: движение смычка — линия, и «штрих» было самое естественное слово для обучения тому, что сейчас именуется штриховой дисциплиной. Приёмов исполнительства множество, а слов мало, и потому термин «штрих» постоянно обогащался новыми значениями, развивался, в нём появилось более сложное, чем просто «линия, чёрточка», значение, указывающее на способ произнесения, например, играть ли ноты фразы движением смычка вниз и вверх или каждую ноту играть движением вниз. Это дало новый толчок в переосмыслении термина в сторону значения «способ атаки» и превращения его в синоним термина «артикуляция». Работа профессионалов разных специальностей над одним и тем же музыкальным текстом неизбежно приводит к языковым взаимовлияниям, и так возникает курьёзный для духовиков «штрих», хотя ни в нотах, ни в игре у них нет никаких чёрточек и линий.

Однако термин «артикуляция» не был вытеснен из лексикона оркестровых музыкантов вовсе, но употребляется в более узком, нежели «штрих», значении, как указатель на особую, специфическую атаку. Артикуляция является одной из форм штриха. К штрихам относятся все виды атаки — и staccato, и détaché, и portamento, и legato, в то время как слово «артикуляция» понимается более узко, так же, как в фонетике, — «отчётливое произнесение», что мы соотносим с

исполнением staccato, staccatissimo, но чего мы не можем требовать при исполнении на фаготе от portamento, détaché, non legato, legato. Но ведь это штрихи!

Штрих — способ извлечения звука, для которого исполнитель избирает тот или иной характер атаки. В литературе встречаются утверждения, согласно которым штрих определяется качеством атаки, то есть сначала исполнитель атакирует, а затем, в соответствии с характером атаки, исполняет штрих, с чем решительно нельзя согласиться: извлекши звук, поздно думать о его характере, нота не воробей: вылетит — не поймаешь. Взявши ноту, поздно её настраивать. Всё как раз наоборот: сперва я читаю в нотах тональность, динамику, темп, следом за этим «legato» и, лишь получив эту информацию, выбираю способ атаки.

Три основные штриховые категории: связанно, плавно — legato (легато, от итальянского *legare* — «связывать»); отделяя звуки один от другого — non legato, détaché (нон легато — не связанно, деташе — отделяя, от французского *detacher* — «отделять») и отрывисто — staccato (стаккато, от итальянского *staccato* — «отрывать», «отделять»).

Legato — это связное исполнение звуков различной высоты на непрерываемой струе воздуха. Исполнитель атакирует первый звук легатной фразы, учитывая одновременно множество специфических для фагота условий, среди которых, помимо задач амбушюра, два важнейших: качество трости — она должна быть достаточно плотной — и доведённое до автоматизма знание широкого спектра легатных аппликатур, в первую очередь для нот *ре, ми, фа-диез, соль-диез* первой октавы; кроме того, нужно всегда быть внимательным к исполнению больших интервалов при переходе с нот нижнего и среднего регистра в первую октаву. Поток воздуха при этом штрихе усиливается к каждой следующей ноте. Исполнение legato нот малой октавы *фа-диез, соль, соль-диез* требует определённого навыка в использовании любого из октавных клапанов (приём «виспер-ки» — *whisper key*, «ключ шёпота», назван так потому, что, если его не отпустить, то звук шипит) — один из многих приёмов исполнения legato; он представляет собой касание любого из октавных клапанов в момент

возникновения ноты малой октавы, благодаря чему выполним уверенный переход на эту ноту без призвуков. Однако задержка этого клапана на время звучания нот *ля, ля-диез, си* малой октавы и *до* первой октавы ухудшает интонацию и в некоторых случаях добавляет нежелательные призвуки. Чтобы этого избежать, в первые доли секунды после возникновения звука клапан нужно закрыть. Приём «виспер-ки» — касание на мгновение октавного клапана — гарантирует легатные переходы на *фа-диез, соль* малой октавы, преимущественно с верхних нот, а на *соль-диез* малой октавы с любых нот.

Этот приём на указанных нотах даже предпочтительнее, нежели употребление пианомеханика, он гарантирует уверенное исполнение фрагментов, подобных сольному эпизоду в партии первого фагота из «Вальса» Пятой симфонии Чайковского, легатной септиме в начале финала Концерта Вебера.

Нотный пример 9

К. М. фон Вебер. Концерт для фагота с оркестром, финал

Хотелось бы обратить внимание на практику исполнения при помощи приёма «виспер-ки» сольной фразы всего из трёх нот — *ми-бемоль — до — ля-бемоль* из самого начала «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова. Несмотря на авторское mezzo forte, дирижёр, как правило, требует здесь максимального пиано, что вызывает обычные затруднения у фаготистов. В этом случае рекомендуется отпустить октавный клапан ноты *до* на мгновение позже, таким образом имитируя касание октавного клапана при переходе на *ля-бемоль,* и только вслед за этим использовать пианомеханик. Подобный приём даёт стопроцентную гарантию исполнения фразы в соответствии с требованиями дирижёра. В качестве примера приведу текст из фаготного соло в Седьмой симфонии С. С. Прокофьева при переходе с нижней ноты на многократный *ля-бемоль* или в соло в финале Восьмой симфонии Д. Д. Шостаковича при переходе с *ми-бемоль* первой октавы на *соль* малой октавы.

Нотный пример 10

С. С. Прокофьев. Седьмая симфония

Нотный пример 11

Д. Д. Шостакович. Восьмая симфония, финал

От non legato до staccatissimo. Двойное staccato

Все другие штрихи относятся к категории «не легато», они указывают на необходимость произносить ноты не связанно, по отдельности: раздельно и мягко, раздельно и остро, жёстко, раздельно отрывисто — вариантов невероятно много. Различают штрихи «non legato», «détaché», «portato», «marcato», «staccato», «staccatissimo» — и множество других. Каждый штрих выполняется своей специфической атакой, и у каждого штриха есть своё специфическое завершение звука.

В ***non legato*** (нон легато) звуки произносятся раздельно, то есть слышно начало каждого звука, а его окончание контролируется слышимой атакой каждого последующего звука; если нет контроля окончания звука с помощью атаки последующего, то отчётливое окончание штрих non legato превращает в staccato. Расстояние между нотами должно быть минимальным, и это возможно благодаря не жёсткой, не твёрдой атаке каждого последующего звука.

Détaché (деташе) — родственный non legato штрих, у него более мягкое и в то же время хорошо слышимое начало звука, последовательность идёт практически без пауз. Язык мягко толкает воздух, неплотно прикрывая вибрирующие лепестки трости. Синонимом détaché на фаготе можно считать штрих портаменто (portamento), один из вариантов мягкой атаки.

В ***marcato*** (маркато) достаточно отчётливая, подчёркнутая атака, причём отчётливость произнесения звука организуется только атакой. Звук в marcato может быть любой продолжительности, долгий или короткий, но отличительная черта этого штриха — утрированно отчётливая, жёсткая атака. Последовательность выполняется без пауз, ноты разделяются не длительностью и не окончанием звука, но утрированной атакой. Длинные ноты marcato произносятся аналогично нотам в штрихе **акцент**, то есть утрированная атака в

продолжение звука совершенно естественно затихает самостоятельно, без участия языка.

Staccato (стаккато, итал. staccato — «оторванный, отделённый») — музыкальный штрих исполнения звуков отрывисто, через паузы. Staccato на фаготе достигается перекрыванием доступа воздушной струи в трость с помощью языка. Staccato может быть маркированным, акцентированным. На подразумевающиеся паузы между нотами в быстром темпе времени не остаётся, потому их не слышно.

Штрих ***staccatissimo*** (стаккатиссимо) означает извлечение отрывистого звука, утрированно короткого по сравнению со стаккатным. Этот штрих по-настоящему эффектен при различимых на слух паузах между нотами, естественно, не в предельно быстрых темпах, и такое исполнение становится наиболее убедительной демонстрацией виртуозности музыканта. **Не темп (скорость), а штрих становится основной характеристикой эпизода или сочинения в целом**.

В нотописи на staccatissimo, как и на staccato, указывает точка над нотой, хотя встречается и словесное обозначение “staccato”; лига над точками переводит staccato в штрих portamtnto, при котором атака значительно смягчается: язык медленнее открывает доступ воздуха в трость, нежели при staccato.

В разных регистрах эти штрихи исполнимы с разной степенью трудности, что зависит от подвижности пассажа и динамики. В нижнем регистре для возникновения звука требуется значительно большее усилие, ибо ему нужно вывести из состояния покоя значительно большую массу звучащего тела. Именно потому характерные стаккатные эпизоды в этом регистре ограничены темпом (быстро играть staccato в нижнем регистре сложно или очень сложно). Классики превосходно знали это свойство инструмента, и потому виртуозные стаккатные места у Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена написаны в удобном среднем регистре. При всём моём восхищении П. И. Чайковским, можно привести не один пример из его сочинений, когда staccato написано для фагота в неудобном нижнем регистре, скажем, в партии второго фагота в скерцо Шестой симфонии.

Дирижёрский тезис «скорее — ещё скорее — и предельно скорее» делает этот фрагмент высшей степенью трудности для фагота, язык не успевает отчётливо выбрать все ноты при метрономе быстрее 144. Я допускаю, что Чайковский имел в виду другие темпы, нежели сегодняшние. Желание дирижёра не может изменить природу инструмента, а дирижёр должен знать возможности инструмента не хуже исполнителя.

В гаммообразных последовательностях, на не повторяющихся нотах недостаточную подвижность языка можно замаскировать чередованием staccato–legato, но при повторе одной и той же ноты это сделать труднее.

В предельно быстрых темпах стаккатный, маркатный характер штриха смягчается, для того чтобы добиться максимальной свободы движения языка, необходимой в этих темпах. Для демонстрации этого предлагаю сравнить две различные атаки — на слоге *«ТА»* и на слоге *«ДА»*.

Казалось бы, сравнение странное, так как, во-первых, фаготисты при игре не используют голосовые связки, в то время как звонкое взрывное *«Д»* только тем и отличается от парного ему глухого звука *«Т»*, что в его произнесении участвует голос; во-вторых, как сообщает нам учение о звуках речи русского языка — фонетика, *«Д»* и *«Т»* одинаково относятся к категории зубных, то есть в их произнесении язык упирается в зубы, а следовательно, никакой разницы для их произнесения в работе амбушюра нет. С точки зрения фонетики, разницы нет, с точки зрения фаготиста, — есть, и заметная, видимо, потому, что русское «д» можно произнести более жёстко, прижимая язык к зубам, и более мягко, поднимая язык вдоль зубов к нёбу. Взрыв в положении кончика языка у нёба позволяет языку значительно быстрее двигаться, нежели в положении кончика языка у зубов.

На фаготе атака на слоге *«ТА»* отличается от атаки на слоге *«ДА»*. Могу предположить, что причина этого кроется в разных позициях языка. При произнесении *«Т»* язык жёсток, его кончик узок, смычка между зубами и языком короткая, отверстие взрыва, через которое проходит струя, узкое, чётко направленное staccato на слоге *«ТА»* более жёстко; при произнесении *«Д»* язык

слегка отходит от зубов и упирается в нёбо менее напряжённым кончиком языка, смычка между нёбом и языком большая, и щель при её разрыве более длинная, а эта позиция делает струю воздуха большей по объёму, меньшей по концентрации и таким образом обязательно смягчает взрывной звук (сравним звук *“d”* в английском языке, который получается от взрыва между кончиком языка и твёрдым нёбом). Фаготисты не произносят звукосочетания *«ДА»* так, как в речи произносится слово «да», фаготное *«ДА»* более мягко, и staccato на слоге *«ДА»* более мягко, а потому при большей свободе языка более применимо в быстрых темпах. Это можно наглядно проверить на простом примере даже без инструмента, сравнив многократные повторы обоих слогов в предельном темпе, скороговоркой.

Двойное staccato

Отдельного обсуждения требует приём, которым исполняется staccato в быстром темпе и который принято называть двойным staccato (разговорный профессионализм — «фальшивое staccato», «двойной язык»). Приём вот уже более полувека причисляется нашими отечественными исполнителями, теоретиками и композиторами к новшествам исполнительства на фаготе.

В СССР приём двойного staccato входил в употребление в пятидесятые — шестидесятые годы прошлого века, и с большим трудом. До сих пор не могу понять, почему играющие фаготисты противились его использованию. Могу предположить (только предположить!), что одна из причин заключалась в традиционных профессиональных секретах, которые со времён раннего средневековья передавались лишь узкому кругу людей, почему и ушли в небытие.

Когда я пришёл в оркестр в начале 1960-х годов, некоторые фаготисты владели двойным staccato, но тщательно это обстоятельство скрывали и секретом не делились. Жизненная коллизия: зачем помогать потенциальному конкуренту? Однажды меня попросили заменить заболевшего второго фаготиста на концерте БСО в Колонном зале Дома Союзов. В одном отделении исполнялась Четвёртая симфония П. И. Чайковского, дирижировал Б. Э. Хайкин, партию первого фагота

играл Иосиф Давидович Стыдель, пожалуй, лучший советский фаготист сороковых–пятидесятых годов прошлого века. Меня поразило, что после превосходно сыгранной второй части дирижёр поднял двух солистов — гобоиста Н. А. Мешкова и фаготиста И. Д. Стыделя, — посреди симфонии! В финале стремительные туттийные пассажи, написанные legato, Стыдель блестяще исполнил staccato, и я понял, что Мастер преподал мне, «салаге», урок мастерства. Темп исполнения не оставлял никаких сомнений в том, что Стыдель сыграл пассажи приёмом двойного staccato. Осмелев, я спросил его об этом, но Стыдель в ответ лишь усмехнулся; это и понятно: он был в числе тех, кто с юмором, а порой и с сарказмом осуждал попытки фаготистов нового поколения освоить этот приём и кто называл нас «стрекотунами».

Завесу секретности приоткрыл для меня старший коллега, выдающийся советский гобоист Анатолий Викторович Петров, с которым мне посчастливилось работать в оркестре и в консерватории мои первые десять лет. Добавлю, кстати, что он совершил практически невероятное: в возрасте пятидесяти лет после гастролей в Америке он, одним из первых в Советском Союзе, перешёл с немецкой системы гобоя на французскую.

Приём двойного staccato на фаготе мне пришлось осваивать самому, придумывая наиболее удобные способы его исполнения, используя свой предыдущий опыт игры на трубе. Строго говоря, все приёмы исполнения на фаготе, ещё недавно считавшиеся новыми, — glissando, frullato, — давным-давно исполнялись на других духовых инструментах.

Дольше всех двойное staccato отрицали кларнетисты, но и они в конце концов сдались. Если допустить, что исполнительству на кларнете этот приём не был прежде известен, то как объяснить его необходимость в кларнетовом концерте Б. Х. Крузеля (1775–1838)?

У медных инструментов и у флейты, где атака значительно легче, процесс освоения двойного staccato несколько проще, однако это обманчивая простота: музыкант позволяет себе не заниматься приемом тщательно и неожиданно обнаруживает, что попал в мёртвую зону: для простого staccato темп уже

быстроват, а для двойного — еще слишком медлен. Прежде других на эту проблему обратил внимание мой первый педагог В. П. Горбачёв, он же и предложил пути её преодоления. Именно Горбачёв первым осмелился утверждать необходимость этого приёма в практике исполнительства на фаготе. В то время пределом виртуозности считалось исполнение «Венгерской фантазии» К. М. фон Вебера, op. 35, с его стаккатной кодой.

В процессе работы над диссертацией Горбачёв предложил некоторые приёмы для освоения этого штриха, которые сводились к следующему. В первую очередь, в удобном регистре, на ноте *фа* малой октавы, предлагалось выровнять атаку на двух слогах — *«КА»* и *«ТА»* в медленном темпе, приблизительно, в темпе andante и не быстрее, чем по четвертям. Затем, несколько ускорив темп и взяв за основу движение триолями, но оставив чередование *«КА»* и *«ТА»*, выводить слог *«КА»* поочерёдно на сильную долю, что вполне естественно приводит к его активизации. Следующее упражнение состояло в исполнении этого текста staccatissimo предельно короткими нотами, по-прежнему в медленном темпе, благодаря чему можно услышать отчётливое окончание ноты, а это при атаке слогом *«ТА»* естественным образом активизирует замыкание звука заднеязычным *«К»,* то есть образуется звукосочетание *«ТАК».* Произнесение этого звукосочетания значительно труднее, нежели замыкание слога *«КА»* с образованием звукосочетания *«КАТ»* (смотри также раздел «Атака»). По мере освоения этих приёмов диапазон постепенно расширяется вверх и вниз. Сильная атака не может не сказаться на положении губ, что, в свою очередь, отражается на качестве звучания. Именно ухудшением качества звучания исполнители того времени, а нередко и сегодня мотивируют своё нежелание осваивать приём двойного staccato.

Эффект ухудшения качества звучания объясняется тем, что в момент атаки *«КА»* сила большого объёма воздуха, не направленного конкретно в трость, распределяется и на губы, сдвигая их с верной постановки. Чтобы этого не случилось, надо с самого начала занятий обращать специальное внимание на стабильность звучания и его качество. Любой приём следует осваивать, используя

правильную методику и без спешки, не пытаясь ускорить приближение результата, когда он ещё не хочет приближаться. ***Терпение и контроль качества должны стать credo ученика***.

Только после освоения этих упражнений в рамках малой октавы можно пойти далее в большую и первую октавы. При этом начальные упражнения не должны превышать десяти–пятнадцати минут. Тщательное занятие этим приёмом сильно разогревает и сушит гортань и гланды, поэтому во время занятий и сразу после них следует воздержаться от употребления холодной воды.

Несколькими годами ранее Горбачёва попытку решения этой проблемы предпринял один из ярких представителей Ленинградской фаготной школы Л. И. Печерский, солист Заслуженного коллектива РСФСР, Ленинградского академического симфонического оркестра под управлением Е. А. Мравинского и знаменитого духового квинтета этого оркестра, в молодости бывший участником всемирных фестивалей молодежи, лауреат конкурса 1953 года в Праге. На быстрых стаккатных пассажах финала концерта К. М. фон Вебера для фагота с оркестром он подменял слог *«КА»* придыханием на слоге *«ХА».* Сам я никогда не слышал исполнения им этого приема; следует заметить, что в предельно быстрых темпах, при быстрой смене нот чёткость атаки на слоге *«ХА»* смазывается.

Техника исполнения двойного staccato состоит в чередовании звукосочетаний *«ТА»* и *«КА»: «ТА-КА-ТА-КА».* Атака на этих звукосочетаниях неравнозначна по характеру произнесения. Основной задачей исполнителя является устранение разницы в характере произнесения *«ТА»* и *«КА»*. В ритмической фигуре слоги *«ТА»* и *«КА»* поочередно попадают на сильную или слабую долю, усиливая *«КА»* на сильной доле и смягчая *«ТА»* на слабой доле ритмической фигуры. При внимательном контроле в процессе занятий удается достичь почти одинаковой атаки. Неравны степени контролируемости атаки: на слоге *«КА»* столб воздуха значительно менее контролируем, чем при атаке на слоге *«ТА»*, где он чётко посылается в щель трости.

К сожалению, количество воздуха, необходимое для возбуждения колебательного процесса генератора звука, измерить весьма сложно, но, по моему

мнению, на слоге *«ТА»* воздуха требуется меньше, что компенсируется конкретностью его направленности. Конечно, критерием оценки является слух — в первую очередь учителя, а затем самого ученика.

Следующая задача исполнителя — устранить разницу в характере произнесения *«ТА»* и *«КА»,* с тем чтобы атака каждой последующей ноты была хотя бы приблизительно такой же, как атака ноты предыдущей, ибо в противном случае вся группировка будет неровной, «хромой». Если пассаж кратен двум, то проблемы не возникает: «*ТА-КА-ТА-КА*». Если же пассаж состоит из нечётного количества нот — триоли, квинтоли, септоли, — то возникает проблема распределения слогов; при двойном staccato слабый слог *«КА»* в том или ином месте пассажа будет приходиться на сильную долю: «*ТА-КА-ТА-КА-ТА + КА-ТА-КА-ТА-КА»;* как видно из схемы, на сильной доле второй квинтоли появился слабый слог «*КА*», и эта его позиция в некоторой степени уравновешивает разность между сильной и слабой атакой нот пассажа, что делает группировку целого пассажа более ровной. Подобные группировки, не кратные трём, возможно исполнять только двойным языком.

Одно из первых упражнений, которое я вслед за Горбачёвым предлагаю студентам в самом начале тренировки, — исполнение триольного ритма последовательным чередованием двух названных слогов, что приводит к совершенно естественному появлению слабого *«КА»* на сильной доле уже на второй триоли.

Подобное упражнение делает очевидной несостоятельность применения приёма так называемого «тройного языка», выполняемого всё теми же частями языка, что и приём двойного staccato, но состоящего из звукосочетаний в последовательности слогов с атакой «сильная—сильная—слабая», то есть *«ТА-ТА-КА»;* в «тройном языке» слабый слог *«КА»* всегда оказывается на слабой доле, а следовательно, группировку нот пассажа никогда не удаётся выровнять. Кроме этого недостатка, у «тройного языка» есть и другой: его можно употребить лишь в пассажах, кратных трём. Исполнение квинтолей и септолей в быстром темпе ставит приверженцев «тройного языка» перед неразрешимой задачей: они

привычно исполняют сильный слог *«ТА»* на сильную долю и не могут перестроиться, когда на сильную долю приходится слабое *«КА».* Не помогает и предложенное американскими духовиками чередование триолей *«ТА-КА-ТА+ТА-КА-ТА».* Только исполнение «двойным языком» гарантирует естественное чередование *«ТА»* и *«КА»* независимо от их положения на сильных или слабых долях такта.

Очень хорошим развивающим упражнением является пунктирный штрих, в котором короткая шестнадцатая исполняется слогом *«КА»,* на практике встречающийся в «Половецких плясках» в опере А. П. Бородина «Князь Игорь». Очень помогает упражнение с переменой начального слога на первой ноте пассажа. Так, в финале Четвёртой симфонии Л. ван Бетховена можно рекомендовать учить сольный эпизод фагота, начиная первую ноту на слоге «*КА»*, с дальнейшим естественным чередованием слогов, в том числе различными ритмами — триолями, квинтолями, а также в соседних тональностях, на полтона выше или ниже.

Следующая трудность, с которой музыкант сталкивается при исполнении штриха staccato, — это эпизоды относительно подвижных темпов, слишком быстрых для простого языка и недостаточно быстрых для двойного. Здесь причина лежит в недостатке занятий этим приёмом, а также в неверном принципе изначального его освоения, когда ученик с первых дней играл упражнение в быстрых темпах. Тот, кто начал с медленных темпов освоения приёма, уверенно пользуется им как в быстрых, так и в медленных темпах, без затруднений переходя в одном и том же пассаже от «простого языка» к «двойному» и обратно. Очень полезно в качестве упражнения для тренировки приёма использовать текст сочинения, который в данный момент разучивается, начав пассаж со слабого слога *«КА»* или пунктирным ритмом, в котором слог *«КА»* приходится на короткую ноту.

Двойное staccato в крайних регистрах нежелательно, однако в практике оркестровой (скерцо из Шестой симфонии П. И. Чайковского, где фагот поддержан контрабасами) и сольной (в первой части концерта А. Жоливе)

встречаются эпизоды в крайних регистрах, которые приходится играть только этим приёмом, несмотря на трудности.

4.3. Участие в ансамбле

Умение играть в ансамбле является важнейшей составляющей частью мастерства любого исполнителя, а для оркестрового музыканта — едва ли не превалирующей частью. В ансамбле огромного оркестра инструмент может солировать, но не имеет права «торчать». Правило оркестра — каждый должен знать свою роль. В исполнительской практике инструменталистов не так много сочинений для инструмента соло, включая струнные; значительно больше репертуара написано для ансамбля инструмента с аккомпанементом или в партнёрстве с фортепиано или другим инструментом. Мастерство ансамбля заключается в ощущении своей роли, своего инструмента, своей партии в создании музыкальной гармонии целого при совместном музицировании. Здоровому организму не нужны два сердца и две головы, не нужны они и ансамблю. Даже играя сольную каденцию в оркестровом сочинении, исполнитель выводит её из предыдущего эпизода, исполненного целым оркестром, или ансамблем, или другим солистом, и своим соло передаёт его следующему партнёру. При этом необходимо учесть предыдущую и последующую динамику, интонацию, штрихи, то есть характер музыки, её стиль и жанр.

Для начала студенту нужно научиться слушать партнёра или аккомпанемент, и первый его ансамбль — это созвучие двух одинаковых инструментов, двух фаготов с одинаковой интонацией, атакой, штрихами и одинаковыми исполнительскими проблемами. Партнёром должен быть, несомненно, педагог или опытный музыкант, который грамотно направит первые шаги начинающего.

Практика в студенческом оркестре, где рядом сидят не наученные ещё исполнители, а руководят ими не наученные дирижёры, зачастую их однокурсники, при всей её полезности, не даёт истинной ансамблевой школы. Недоученный студент борется с проблемами своего инструмента, а недоучившийся дирижёр, исходя из своих теоретических предположений о том,

как надо работать с оркестром, требует от музыканта того, чего его инструмент не в состоянии дать. И тот, и другой получают иллюзию оркестрового опыта. В Московской консерватории некоторое время на отдельных программах в оркестре рядом со студентами сидели педагоги, и это давало ученикам хорошую школу. Я играл в таком оркестре не один раз. После таких программ было значительно легче разговаривать со студентами на любые темы, иногда далёкие от специальности.

Когда фаготист попадает в оркестр, ученический или профессиональный, он участвует в череде ансамблей, состоящих из инструментов, весьма отличных по своим характеристикам, с различными динамическими возможностями, различной атакой, и ему необходимо соотнести свою атаку, свои динамические возможности с музыкальным звучанием партнёров других специальностей.

Развить чувство ансамбля можно только одним способом — постоянно музицировать в ансамбле различных составов, придавая этому занятию не меньшее значение, чем специальности, под руководством опытного педагога. Наилучший результат достигается при выступлениях в составе квинтета деревянных духовых с валторной. В этом составе собраны разнородные инструменты, только фагот и гобой состоят в отдалённом родстве, у них один и тот же принцип звукоизвлечения, диктуемый двойной тростью. Все остальные инструменты — лишь соседи по дому. Фагот по-разному сочетается с флейтой, с кларнетом, с валторной, и умение извлечь звук одинаково с этими соседями, сделать одинаковое crescendo или diminuendo, в которых заложены основные различия инструментов, найти верное сочетание с ними оказывает неоценимую услугу оркестровому музыканту. Чувство локтя в подобном составе приучает к ответственности партнёрства и развивает ансамбль в целом и каждого его члена в отдельности.

К сожалению, долгое время эта дисциплина не прививалась в учебном процессе русских школ любого уровня, особенно на духовых специальностях. Беда наших школ состоит в том, что главный их принцип — воспитывать солистов. Дети и родители знают с пелёнок, что стремиться надо к лидерству и

только к лидерству, что выдающийся музыкант выходит на сцену один, а коллективы, большие и маленькие, оркестр или ансамбль, составляются из музыкантов рядовых. Это порочное представление отражается на оркестровой школе в нашей стране. Ещё в середине XX века была замечена устойчивая тенденция в профессиональной подготовке советских и зарубежных исполнителей: русские солисты со всей очевидностью превосходили западных солистов, но в составе ансамбля или оркестра серьёзно уступали им в мастерстве. Об отсутствии духовой школы в России не говорит только ленивый, но это неточно; ***надо говорить об отсутствии в России школы ансамбля,*** которая одна лишь дисциплинирует музыкантов оркестра, и этой школы не хватает всем оркестрантам — как духовикам, так и струнникам.

Духовик в оркестре — это групповой музыкант, однако свою партию, как правило, он исполняет один, и, таким образом, он же является и солистом, в отличие от струнника, который играет tutti, за исключением лидеров групп — концертмейстеров. Такое положение духовика позволяет считать, что предмет специальности имеет приоритет перед предметом ансамбля, что в корне неверно.

Духовой квинтет и по сие время нуждается в поддержке. Часто ссылаются на отсутствие в России репертуара для этого состава, но сегодня такие ссылки несостоятельны. Даже и в советское время, когда с нотным материалом было очень сложно, блистал яркий состав духового квинтета Ленинградской филармонии с его интересным и обширным репертуаром, выпущенным в своё время на многочисленных пластинках. Жаль, что сегодня они не переиздаются на компакт-дисках. Жаль, что довольно быстро сошёл со сцены подобный состав Государственного оркестра СССР.

В нынешнее время нам доступны сочинения классического репертуара — квинтеты А. Рейхи, Ф. Данци, сочинения композиторов второй половины XIX — XX века, в том числе квинтеты Ж. Ибера, Ж. Р. Франсе. Проверкой мастерства является исполнение квинтетов Э. В. Денисова, С. Барбера, А. Шёнберга, П. Таффанеля, А. Томази, Г. Вила-Лобоса.

Образцами ансамблевых сочинений остаются квинтеты В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена с равноправным участием в них фортепиано, септеты со струнными Бетховена, И. Ф. Стравинского, октеты со струнными Ф. Шуберта, А. Рейхи; участие в этих составах фортепиано и струнных, безусловно, украшает ансамбль, однако, и облегчает его задачи. В духовом же квинтете все пять инструментов весьма далеки друг от друга по своим характеристикам, и сблизить их, создать микст разных тембров и разных характеристик, разных достоинств, разных проблем, разных способов атаки — основная задача этого состава. Струнный квартет имеет вековые традиции, и его жизнеспособность в определённой степени объясняется родственностью всех его участников. Другим примером ансамбля родственных инструментов является квинтет медных духовых, достаточно молодой по традициям состав, полноправно заявивший о себе во второй половине XX века; можно предположить, что у этого состава родственных инструментов достаточно радужные перспективы развития.

В учебных программах зарубежных школ и консерваторий половина времени отводится камерному ансамблю, другая половина — специальности. В представлении европейцев и американцев профессия музыканта симфонического оркестра сочетает в себе две ипостаси — солиста и ансамблиста, то есть когда высококлассный солист избирает своей профессией игру ансамблем. Выдающиеся русские педагоги в классе ансамбля, будучи выдающимися солистами в составе камерного ансамбля или симфонического оркестра, слышат не себя в музыке, но музыку в себе. Музыканты, прошедшие школу камерного ансамбля у замечательного виолончелиста В. Берлинского или у не менее замечательного скрипача А. А. Шишлова, знают, что для этих педагогов главным было создание гармонии совместными усилиями, а не лидерство виолончели или скрипки. Превосходную школу ансамбля демонстрировал лидер квартета им. Бетховена Д. М. Цыганов, привлекавший в свой класс духовиков, выдающимся педагогом класса камерного ансамбля был артист Государственного симфонического оркестра СССР пианист П. И. Романовский. Именно ему я обязан своим знакомством с «Патетическим трио» М. И. Глинки. Септет

Л. ван Бетховена я впервые сыграл с квартетом имени Бетховена, они пригласили трёх духовиков — В. А. Соколова, С. Е. Заставенко и меня. Участие в ансамбле с такими выдающимися исполнителями, профессорами консерватории было для нас, студентов, и школой, и стимулом к тому, чтобы более глубоко осваивать свою специальность.

В каких случаях обращает на себя внимание отсутствие чувства ансамбля? Это начало эпизода — не вместе, не одинаково — или его конец. Основные проблемы в ансамбле сводятся к примитивному «кому играть громче». Если в ансамбле собираются известные солисты — не оркестранты, такой состав недолговечен, так как каждый стремится быть первым. Пять выдающихся исполнителей — это пять мнений, пять личностей, не желающих подчинить себя воле партнёра. Что меня всегда изумляло в звёздных составах, так это полное забвение простого тезиса: ансамбль — это единый организм, где есть главные и второстепенные и где правая рука не может выполнить того, что предназначено сделать левой. Главенствует не звезда, но музыка. Жизнеспособным оказывается состав, способный прийти к одному мнению, в ансамбле должен быть один лидер, и совсем не обязательно верхний в партитуре.

Прекрасным ансамблистом был великий советский пианист С. Т. Рихтер, который естественно и легко переключался с сольной партии на аккомпанемент оркестровому инструменту во многих концертах с нашим оркестром. Он моментально вливался в ансамбль, откликаясь на оркестровые сольные фразы отдельных инструментов, не демонстрируя своего лидерства.

Как трудно играть с тем, кто предпочитает ансамблю диктатуру, демонстрируя свое главенство даже там, где у него была явно аккомпанирующая роль!

4.4. Новые приёмы исполнения на фаготе

Вот уже более полувека фаготисты вслед за другими духовиками освоили и используют специфические, яркие приёмы исполнительства, не применявшиеся в музыке для духовых предшествующих столетий — *glissando, frullato, многозвучие (multisound), bisbigliando, слэп (slap), двойную трель.* Современные композиторы,

в первую очередь, те из них, кто работает в стиле авангарда, стали использовать в партиях духовых — сначала медных, а потом и деревянных — приёмы, прежде применявшиеся только в практике струнных (и реже — фортепиано).

Glissando *(*глиссандо, от французского *glisser* — скользить). Термин обозначает плавное скольжение от одного звука к другому между двумя обозначенными или, как в Концерте для фагота и низких струнных С. Губайдулиной — от обозначенного звука без фиксации конечного — вверх или вниз.

Приём glissando, новый для фаготистов, на других духовых инструментах — кларнете, саксофоне, тромбоне, трубе — освоен давно. В разных регистрах способы исполнения его различны, однако в большинстве случаев для большего эффекта требуется некоторая свобода при медленном темпе.

В нижнем регистре glissando исполнимо путём постепенной смены аппликатуры, медленного, постепенного открывания аппликатуры ближайшего звука (при движении вверх) или закрывания аппликатуры ближайшего звука (при движении вниз); в момент перемены аппликатуры необходимо усилить поток воздуха. Наилучшего эффекта можно добиться, если при этом в смене аппликатур принимает участие один клапан, открывающийся или закрывающийся. Глиссандирование на большие интервалы, чем малая или большая секунды, весьма проблематично.

Медленной сменой аппликатуры возможно глиссандирование и в среднем регистре, однако в этом случае требуется более активное участие давления губ. При движении вверх сначала нота повышается при помощи губ, и только затем можно менять аппликатуру. При движения вниз процесс происходит в той же последовательности: вначале нота понижается губами, и затем меняется аппликатура. Следует помнить, какую важную роль в этом процессе играют губы, ибо на разных нотах возможны изменения интонации с помощью губ до полутона, не изменяя аппликатуры.

В верхнем регистре существует множество вариантов аппликатур различной высоты для одной и той же ноты, а потому приём можно исполнить более

качественно, так называемое «гладкое» glissando. В этом регистре особенно удаётся исполнение приёма с направлением движения вниз, без фиксации последней ноты, как это использовано в каденции концерта С. Губайдулиной. Здесь можно использовать быстрый «сброс» давления губ, даже без смены аппликатуры. При направлении движения вверх обойтись только сменой давления губ не удаётся, здесь перемена аппликатур занимает больше времени, и потому необходимо исполнять приём в медленном темпе.

Frullato (фруллато**,** италянское frullato) — «жужжащее тремоло». Приём frullato чрезвычайно экспрессивен. Он выполняется при помощи языка, произносящего русское «ррр». Достаточно просто выполнить этот приём в нюансе форте, при котором сильный напор воздуха способствует созданию «тремоло».

Условия выполнения этого приёма в разных регистрах различны. В нижнем регистре он может заменить аппликатурно невыполнимую трель. Значительно труднее выполнить frullato в нюансе пиано. В этом случае в действие вступает, грассируя, увула, или, в просторечии музыкантов, — второй (задний) язычок. Как и в первом случае, исполнение frullato простым языком, так и во втором — увулярное исполнение — требует дополнительных упражнений. Приём используется, в основном, у композиторов авангарда в сочинениях для фагота соло: С. В. Павленко, «Посвящение Денисову»; Ю. С. Каспаров, Соната «Infernale» для фагота соло; С. А. Губайдулина, Концерт для фагота и другие. Множество примеров употребления этого приёма находим у современных авторов в ансамблевых сочетаниях.

Многозвучие (мультисаунд**,** английское multisound). Принцип возникновения этих звучаний заключается в следующем: если аппликатуру почти любой ноты контроктавы или большой октавы определённым образом нарушить, то возникает не всегда управляемое созвучие, которое мы и называем аккордом, весьма далёким от традиционных тонических, субдоминантовых и доминантовых созвучий.

Многозвучия на фаготе были открыты в начале пятидесятых годов прошлого века, как утверждают, совершенно случайно. В течение Второй мировой войны инструменты во многих европейских странах ждали её окончания. За время вынужденного перерыва деревянные духовые высохли, подушки потрескались и не крыли, в результате чего нарушились стандартные аппликатуры, и это вызвало на основной аппликатуре призвуки. Явление было замечено, зафиксировано, нашло применение в сочинениях современных авторов и получило название мультисаунд.

В 1970 году итальянский фаготист Сержио Пенацци классифицировал мультисаунды, составил их таблицы, добавив к ним аппликатуры, позволившие ввести в употребление четвертьтоновые последовательности. Вместе с ним подобные же таблицы составили его коллеги на других деревянных духовых инструментах. В сжатой форме эти новации были собраны и изданы теоретиком Бруно Бартолоцци под названием «Новые звучания деревянных духовых» [79].

Наряду с нарушением стандартных аппликатур, следует назвать и другой способ получения многозвучия. На нотах контроктавы и большой октавы, от *си-бемоль* контроктавы до *ре* большой октавы усилением давления губных мышц без смены аппликатуры нижней ноты удаётся вызвать к жизни второй обертон, входящий в состав обертонов этой ноты, то есть квинту через октаву. Возникающее при этом консонирующее созвучие требует гибкой трости и мастерства исполнителя. Этот приём значительно сложнее, нежели многозвучие. Впервые его применил в сочинении для фагота соло украинский композитор А. С. Щетинский. В момент исполнения многозвучия свободными от аппликатуры пальцами можно извлекать трель или, меняя аппликатуру, перейти на другой аккорд glissando.

Многозвучия в верхнем регистре возможны в случае ослабления напряжения губ без смены аппликатуры, благодаря чему звучат частоты предыдущих нижних обертонов, принадлежащих к тому обертоновому ряду, в котором верхняя нота является вершиной. Как правило, извлечению подобных созвучий в верхнем

регистре способствует применение пианомеханика. На этих созвучиях эффектны трели, различная динамика и glissando между соседними нотами.

Bisbigliando (Бисбигляндо, итальянское bisbigliando). ***Двойная трель***

Двух одинаково звучащих аппликатур одной и той же ноты не бывает. Помимо изменения высоты при перемене аппликатуры меняется и тембр этой ноты, на чём и основан приём bisbigliando.

Звуковой эффект приёма заключается в смене тембра путём использования различных аппликатур одной и той же ноты. Наибольшее применение этот способ находит в узком динамическом коридоре от самого тихого, pianissimo, до mezzo forte. В более громких нюансах стирается разница тембров. Выбирая аппликатуры с достаточной высотной разностью, можно получить тембральную трель, в которой, помимо смены тембра, есть и смена высоты.

В нижнем и среднем регистрах смена тембра достигается простым способом: к аппликатуре основной ноты поочерёдно с помощью свободного мизинца левой руки добавляется один из двух клапанов — *ми-бемоль* или *ре- бемоль*. Приём эффективен в нюансе piano, может исполняться как в заданном ритме, так и в ритме свободном. В первой октаве и на некоторых нотах второй октавы большее число аппликатурных вариантов позволяет значительно шире применять bisbigliando.

В некоторых случаях в тембровых переменах появляется возможность использовать свободную правую руку для исполнения так называемой двойной трели с помощью удлинённого трельного клапана *ре-диез* почти до *ми-бемольного* клапана на сапоге. Открывая этот клапан поочерёдно первым и вторым пальцами, можно сыграть эффектные быстрые трели на всех нотах между *до* и *фа* малой октавы и даже первой октавы. На этих же нотах возможно исполнение bisbigliando без всяких дополнительных новаций быстрым скольжением первого пальца правой руки вверх и вниз по верхнему отверстию сапога. В результате, в зависимости от скорости скольжения, можно получить эффект двойной трели при медленном движении или bisbigliando при быстром движении.

Слэп (англ. *slap* — «шлепок»). Слэпом называется слышимый удар языком по трости или эсу, при этом струя воздуха в процессе почти не участвует, чтобы нота, аппликатура которой взята пальцами, не прозвучала. Как и в предыдущем приёме, динамика слэпа весьма ограниченна. Если партитура даёт музыканту паузу, он снимает трость с эса и исполняет слэп без трости, тогда при ударе языком по эсу «шлепок» получается более громким.

Необходимо учесть, что в большой октаве слышна высота ноты, на аппликатуре которой исполняется слэп: при ударе языком по эсу эта высота на тон выше взятой аппликатуры, а при ударе по трости — точно в соответствии с партитурой. Это объясняется тем, что в первом случае длина воздушного столба короче на длину трости, нежели во втором. К сожалению, эффект слышимой высоты ноты существует только в нижнем регистре. В малой октаве и выше слэп имеет свойство шумовое, высота ноты не фиксирована.

В качестве примера тонального звучания слэпа можно привести финал квинтета для фагота и струнного квартета финского композитора К. Ахо, а также сонату «Infernale» Ю. С. Каспарова, некоторые сочинения для фагота С. А. Губайдулиной.

4.5. О вибрато

В последнюю четверть века на многих мастер-классах меня спрашивают о том, как заниматься вибрато. Довольно давно в одном из выпусков «Методики обучения игре на духовых инструментах» под редакцией Ю. А. Усова **25** была публикована статья известной английской гобоистки Эвелин Ротуэлл, утверждавшей, что духовик должен всю жизнь останавливать вибрато, так как с возрастом оно появится само; струнник, напротив, должен всю жизнь запускать вибрато, ибо с возрастом, по мере ослабления исполнительского аппарата, вибрато у струнника останавливается. Я полностью разделяю мнение английской гобоистки, и мой более чем полувековой опыт работы в оркестре, камерном ансамбле, опыт сольного концертирования подтверждает правильность этого тезиса.

Действительно, с возрастом у духовика, помимо его воли, появляется вибрация, в том числе и нежелательная, что — признак ослабления губного аппарата. Нужны значительные усилия, чтобы его остановить, удержать стабильное напряжение губных мышц. Чем дольше на протяжении всей своей творческой жизни духовик останавливает вибрацию, тем дольше он продолжает играть.

Самое трудное в игре фаготиста — не виртуозная беготня в пассажах из тридцатьвторых и шестьдесятчетвёртых, но долгая максимально ровно выдержанная нота, наполненная художественным смыслом, ровное ведение звука; именно способность вести звук ровно есть один из главных показателей профессионального мастерства. Мышцы, надолго застывающие в напряжении в медленной музыке, очень трудно удержать в одном и том же усилии, так как в этом положении недостаточен доступ кислорода к мышцам губного аппарата, без чего они не могут функционировать.

Начиная заниматься вибрато, духовик выводит свой аппарат из дисциплинированного равновесия, вследствие чего аппарат теряет способность удержать интонацию.

Вибрато всегда не в ладу с интонацией. Когда нужна кристальная чистота интонации, вибрато категорически недопустимо. Приведу пример из собственной практики. В Камерном оркестре под управлением Р. Б. Баршая исполнялось «Искусство фуги» И. С. Баха в аранжировке Баршая для камерного оркестра. Дирижёр потребовал исключить вибрацию полностью, как у духовых, так и у струнных, так как только такое исполнение служило гарантией максимально чистой интонации.

Что такое вибрация? Можно предположить, глядя на вибрирующую стрелку электронного камертона (как же её трудно остановить!), что вибрато — это изменение, прежде всего, интонации; но высоте этой ноты, чистоте интервала соответствует одна и только одна величина, одна и только одна частота, без вариантов, а вибрация позволяет играть эту ноту приблизительно, с вариантами. При игре вибрато высота взятой ноты, как и сыгранного интервала, оказывается

приблизительной: амплитуда звуковых колебаний уводит вверх или вниз от нужной ноты. Важная задача губного аппарата — строго соблюдать стабильное, контролируемое слухом напряжение губных мышц, чего не может обеспечить разболтанный вибрацией губной аппарат, и потому он не в состоянии контролировать чистую интонацию. Приблизительность может быть допустима в сольном эпизоде инструмента, создающего художественный образ, которому дозволена некая свобода поведения, но она совершенно неприемлема в ансамблевой игре.

Молодые музыканты нередко считают, что с помощью вибрато они улучшат качество звучания, но это заблуждение. Качество звучания достигается иными приёмами, а главное — музыкальностью исполнителя, включающей в себя верную, логичную фразировку.

Не составляет труда использовать этот исполнительский приём, частый в современной музыке, даже не работая над ним специально, где амплитуда вибрато указывается автором; однако намного труднее играть без вибрации — почти невозможно. Почему? Губные мышцы, удерживающие трость, находятся в напряжении, их надо постоянно удерживать от пульсации, приводящей к вибрированию звука, и это усилие — удерживание губных мышц от пульсации — по мере их утомления даётся со всё большим трудом.

Работой над вибрато злоупотребляют, в основном, концертирующие солисты, не оркестранты. Все исполнители вибрируют, только амплитуда их вибрации должна соответствовать исполняемой музыке, и этот уровень определяется вкусом и культурой исполнителя.

В ансамблевой игре вибрация недопустима. Любой хорал в ансамбле или в оркестре, где хотя бы один исполнитель вибрирует, обречён на неудачу, ибо прозвучит фальшиво. Для создания максимально полного унисона, духового и струнного, как минимум, духовой не имеет права вибрировать, а как максимум, и тот и другой не должны вибрировать.

Нельзя без серьёзного ущерба для исполнителя-духовика добиться унисона струнных и духовых при исполнении вибрато, за полвека наблюдений игры в

ансамбле было много подтверждений этому. Вот один пример из многих. Четверть века назад был создан камерный ансамбль в составе скрипки, виолончели, контрабаса, клавесина, гобоя и фагота. Гобоист и фаготист были талантливые музыканты, подававшие большие надежды. Руководитель ансамбля, для достижения собственной художественной задачи, требовал от духовых играть вибрато, чтобы они совпали в унисоне со струнными, не понимая, видимо, что у струнных и духовых природа вибрирования различна. Идея потерпела фиаско. Несмотря на упорство и длительные репетиции, попытки этого унисона не удались, но разбалтывание губного аппарата в течение долгого времени принесло свои горькие плоды: фаготист, уйдя из ансамбля, не смог вернуть необходимую манеру игры и вынужден был оставить профессию, а гобоист остановился в своём развитии.

Профессор Терёхин, следуя моде времени, начал с одним из своих студентов заниматься вибрато специально. Занятия привели к настолько сильному изменению манеры исполнения, звучания, что занятия пришлось прекратить уже через неделю, чтобы не разрушить все ранее выработанные рефлексы.

Занятия заключались в следующем: при достаточно медленном темпе с метрономом приблизительно четверть=60 необходимо было на длинной ноте произвести сначала два толчка диафрагмой, затем постепенно увеличивать количество толчков — три, затем четыре толчка и так далее. Вырабатывалось так называемое диафрагмальное вибрато, которое не должно было изменять высоту ноты. К сожалению, не учитывалось, что, подавая толчком больше воздуха, приходится менять положение губного аппарата, что можно увидеть на дёргающейся стрелке электронного камертона, так как любое изменение даже штриха, а не только силы выдоха, то есть силы давления воздушного столба, приводит к изменению положения губ и соответственно к изменению интонации. Так, одна и та же взятая нота высокого регистра, к примеру, *до-диез* второй октавы, значительно легче извлекается legato после *до-бекар*, чем взятая языком отдельно, staccato, так как в момент staccato меняется положение губ и их напряжение, которое не соответствует ноте *до-диез*. Не потому ли так трудно

исполнять соло фагота в «Болеро» Равеля с повторяющейся одной и той же нотой?

Интересен пример исполнения второй части Четвёртой симфонии П. И. Чайковского (дирижёр — Е. Ф. Светланов). В проведении этой темы в середине части для достижения идеального унисона вместе с не вибрирующим фаготом, как стержнем, вибрирующие струнные создают идеальный микст, своеобразный тембр, в котором сам фагот почти не слышен, но зато слышен изумительный смешанный тембр, использованный композитором. Проведение этой же темы в конце второй части уже солирующим фаготом представлено в другом варианте: солирующий фагот вправе позволить себе исполнение вибрато на фоне non vibrato струнных.

Нотный пример 12

П. И. Чайковский. Симфония № 4, вторая часть

Здесь слышно изумительное качество фагота — его способность превосходно сочетаться со струнными. В конце части фагот проводит эту же тему один и, по указанию Светланова, аккомпанирующие струнные первую половину соло играют без вибрато, начиная вибрировать только с места, обозначенного в партитуре как espressivo.

С проблемой вибрато фаготу приходится сталкиваться в любых ансамблевых сочетаниях. Это трио из менуэта в Октете Шуберта (фагот и скрипка), вторая часть Четвёртой симфонии Чайковского (фагот с альтами) и многие другие. Приведу лишь два примера:

1) в увертюре к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, в ансамбле фагота с виолончелями;

Нотный пример 13

М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». Увертюра.

2) в первой части Первой симфонии Малера, в ансамбле фагота с контрабасом.

Нотный пример 14

Г. Малер. Первая симфония

Во всех этих сочетаниях вибрато фагота должно быть минимально, иначе не получится слияния тембров, задуманных автором.

Часть вторая
НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Глава 5. Оркестровая единица

Как играть в оркестре?

Этот вопрос мне задал мой семнадцатилетний ученик. Я ответил: «Лучше, чем в собственном сольном выступлении; просчёты в своём концерте так же обидны, как любые другие, но неприятно будет только тебе, в то время как твои просчёты в оркестре испортят работу большого коллектива, пусть и самого лучшего». И именно просчёты одного исполнителя остаются, к сожалению, в памяти слушателей. Я имею в виду не только слышный в зале кикс, не взявшуюся ноту, но и некрасивое звучание, и фальшивую интонацию, и неправильно исполненные указания авторского текста, и неверную фразировку, — словом, всё то, что музыку превращает из Принцессы в Золушку. И не водних лишь открытых местах твоего соло, но на протяжении всего сочинения.

Произведение для симфонического оркестра услышано автором как гармония разных тембров в каждое мгновение его звучания, и когда в туттийных местах исполнители надеются на то, что их неряшливость или неподготовленность прикроют соседи, то вынужден их разочаровать: да, плохую игру Иванова, Петрова, Сидорова может не услышать дирижёр, публика; каждый отдельный участник оркестра может спрятаться, но слушатель в зале не получит того микста тембров, который предполагался автором, и в другой раз не будет спрашивать лишнего билетика у входа в концертный зал. Тем и отличается хороший оркестр от посредственного, что в первом каждый исполнитель в туттийных, ансамблевых или сольных местах сочинения играет то, что написано, а во втором, как говорится в русской сказке, один хоронится за другого, другой за третьего, а с третьего и спросу нет. Музыкантов оркестра, которые привыкли к тому, что их не слышно в общей массе звучания, охватывает страх, порой панический ужас, когда

на репетиции дирижёр просит сыграть фрагмент из их партии не в группе, а персонально. В истории оркестровой жизни известны случаи, когда подобные испытания приводили к трагическому завершению. С одной стороны, всё это общее место, дидактика. Но, с другой стороны, почему же туттийные места стабильно используются для того, чтобы там прятаться? Как скорость эскадры зависит от самого тихоходного судна, так и качество оркестра испортит самый слабый исполнитель.

Среди прочего, я сказал своему ученику, что самое главное для работы в оркестре — это знать текст как «Отче наш» и не надеяться на чудо. Неудача на сцене так же мгновенна и так же неожиданна, как автомобильная авария. Я не поручаю своему регулятору играть туттийные места. Когда первый Когда первый фаготист (любой солист-инструменталист!) знает свою партию в туттийных местах, это придаёт ему дополнительную уверенность в слышимых соло. И не так просто жить в паузах; если их не считать, то приходится надеяться на дирижёра, который покажет тебе вступление; а вдруг не покажет? Да, артист оркестра обязан выучивать партитуру, но в повседневной практике, когда одна программа следует за другой с перерывом в несколько дней, работать с партитурой не всегда удаётся, хотя бы потому, что исполнители получают от администрации не партитуру, но лишь свои партии — голоса, где чаще всего указаны только паузы, но не исполняемый в этих паузах материал.

Вспоминаю моё, с нынешней точки зрения, курьёзное рвение в один из первых дней своей работы в оркестре, когда я, и по неопытности, и от страха, считал паузы не только в своей партии, но и во время каденции пианиста, которому мы аккомпанировали! Было семьдесят три паузы. Считая паузы, не на мгновение не выходишь из состояния рабочего участия в процессе исполнения, постоянно живёшь в нём.

Мой студент задал мне и другой вопрос: «Как **научиться** играть в оркестре?»

Это не совсем одно и то же — ***уметь играть на фаготе в классе*** и ***уметь играть в оркестре.*** В классе даже заурядный студент сумеет сыграть труднейшее

фаготное соло из симфонического репертуара, но, выйдя на сцену, он может споткнуться на ровном месте.

Оркестровый артист начинается с тренировки своего психического состояния на сцене. Все артисты, солисты и оркестранты, выходя на сцену, испытывают нервное напряжение, артистов с верёвочными нервами нет. Фаина Раневская говорила, что только идиот не боится сцены. Каждый по-своему справляется с этим профессиональным недугом; я предпочитаю надеяться на хорошо и сознательно тренированную привычку к сценическому страху, не прибегая ни к каким внешним средствам, а потому часто выхожу на сцену, и не только в составе оркестра.

По причине этого «сценического психоза», артисты разных специальностей выработали некие системы закулисных примет и предрассудков; так, артисты цирка откажутся от выступления, если им перейдут дорогу, когда они идут на арену. У оркестрантов нет ничего подобного, но зато есть совершенно определённые факторы, влияющие на психическое состояние музыканта на сцене: нельзя говорить «под руку». За час до концерта мой бывший ученик и большой друг, ненароком со мной столкнувшись в Большом зале консерватории, говорит: «У вас сегодня «Весна священная». Валерий Сергеевич, а как вы лигуете *си-бекар*? У меня не получается». Катастрофа. На концерте со мной происходит именно это: *си-бекар* не лигуется. Здесь упоминание «под руку» — чистая случайность. Но бывало и сознательное, я бы сказал, вредительство, когда мой коллега по фаготной группе имел обыкновение уже на сцене спрашивать, какую аппликатуру я выберу для такого-то эпизода, к примеру, в каденции в «Шехеразаде». О трудности этого соло коллега, безусловно, знал, и знал также, что обязательно возникнет, вопреки моей воле, «эффект сороконожки».

Методисты, которые сами никогда на сцену не выходили, сейчас пытаются ввести в учебную программу консерваторий новый курс —«Изучение оркестровых партий». Звучит красиво, впечатляюще. Но польза от него для студентов весьма сомнительна. Изучать оркестровые партии надо сперва самому дома, а затем на репетиции в оркестре. В Питерской консерватории лет

пятнадцать не было студенческого оркестра, и оркестровые партии учили в классе. Опыт не прижился. Научиться играть в оркестре можно только на сцене, в открытом концерте, на публике, когда возникают совсем другие психические ощущения и когда препоны внезапно появляются там, где их никто не ждёт. Упомянутый курс никогда не сможет подменить собой оркестрового опыта. Время от времени слышу недоумевающий возглас студента: «Но ведь дома получалось!» Здесь кроется ответ на вопрос о разнице между исполнением в классе и на сцене.

Только на сцене у музыканта начинает вырабатываться **«чувство концертного зала»,** «чувство публики», без которого концертирующий артист не может существовать. Мы слышим зал, и этот зал либо помогает нам, либо мешает. Стоя или сидя на сцене, занятый воспроизведением текста, сосредоточенный на исполнении сочинения, музыкант слышит любую реакцию зала. Напряжённая тишина в зале превосходно слышна и контролируется исполнителем, она воодушевляет, ты сосуществуешь в одном энергетическом поле со зрительным залом, и в самом прямом смысле этого слова мы вместе живём этот час музыкой.

Но есть и другое ощущение — холодности и враждебности зала. В 1960-е и 1980-е годы, когда международная политика вмешивалась в музыку, я испытал это ощущение на гастролях не единожды. Хочу вспомнить о зале, который пришёл на концерт не за музыкой, но полный гнева и возмущения по причинам, от музыки далёким.

1968 год, 18 августа. Госоркестр прилетает в Лондон, и мы ещё не знаем о том, что советские танки вошли в Прагу. Вечером у нас первый концерт в Альберт-холле, Ростропович будет играть виолончельный концерт Дворжака. В его номере в гостинице раздаётся звонок; голос в трубке требует, чтобы Ростропович отказался играть Дворжака, иначе в него будут стрелять. В концертный зал мы проходим сквозь толпу возмущённых, разгневанных людей. В толпе собирают билеты на сегодняшний концерт и вручают их концертмейстеру. Тем не менее в зале публики много, атмосфера накалена. Мы играем.

Крики, шум, свист. Но я знаю, что, если сыграю плохо, публика будет торжествовать. Да, это не мы, музыканты, отдали приказ ввести танки. Да, мы так же возмущены, как и они. Но оскорбляют нас, и нам надо обороняться.

Каждый из нас, под аккомпанемент негодующего зала, делал своё дело профессионально. Да, мешают, да, я могу потерять мысль, могу просчитаться с паузами, не говоря уже о выразительной стороне своего исполнения.

Но мы выстояли в тот первый вечер, Ростропович сыграл Дворжака, и в него не стреляли. Самое замечательное случилось на следующий вечер, во втором концерте гастролей. Играли Шестую Чайковского. За сутки мы много пережили, за сутки из ста разных личностей мы превратились в один организм, окружённый агрессивной враждебностью со всех сторон — в прессе, на телевидении, в зале, в гостинице, на улицах, — и эта враждебность сделала нас сильными и сплочёнными.

Я не люблю комментировать выступления своего оркестра; мы играли Шестую под аккомпанемент справедливого негодования, выплеснутого на нас так несправедливо. И лишь в конце симфонии я осознал, **что** мы сделали: лучшего исполнения Шестой у Госоркестра никогда не было. Концерт был записан и во всё время наших гастролей транслировался по телевидению в сопровождении язвительных комментариев, критиковавших наше исполнение. Прошло сорок пять лет со дня этого концерта, но Госоркестру ни разу не удалось даже приблизиться к исполнению, созданному единым нервом ста человек.

Начало

Формирование артиста оркестра начинается в студенческом оркестре, здесь и надо искать корни многих проблем оркестра профессионального, в том числе привычку к недоучиванию материала, несколько вольное с ним обращение, когда школа, полученная в классе по специальности, отодвигается на задний план под давлением новых обстоятельств и требований дирижёра, а также и непростые отношения между оркестрантами и дирижёром. Нередко в студенческом оркестре исполнители и дирижёр учатся на одном курсе и сдают зачёты одним и тем же

профессорам. Выйдя перед оркестром, дирижёр впервые осознаёт свою над ним власть и начинает ею пользоваться не лучшим образом, обнаруживая весьма поверхностные знания инструментов оркестра. Зерно антагонизма посеяно: исполнитель, сам ещё не постигший своей профессии, с сарказмом воспринимает непрофессиональные требования студента-дирижёра. Не берусь судить, на каком материале студент-дирижёр должен проходить практику, но для студента-исполнителя польза от такого сотрудничества весьма сомнительна. К сожалению, сейчас забыта старая традиция Московской консерватории, когда будущие дирижёры, будущие композиторы в процессе занятий время от времени приходили в инструментальные классы, чтобы услышать и хоть немного понять сущность оркестровых инструментов. Наилучшего результата можно, видимо, достичь в том случае, когда за пульт студенческого оркестра становится авторитетный, знающий, уважаемый дирижёр, а дирижёр-студент становится за пульт профессионального оркестра.

Теперь, с высоты своего полувекового опыта, я с улыбкой смотрю назад, многому в своём начале радуюсь, о некоторых вещах сожалею. Первым оркестром, куда я пришёл с фаготом, был студенческий оркестр моего училища (до этого я восемь лет играл на трубе и фагот взял в руки, когда мне было двадцать). «Зимние грёзы» Чайковского, унисон фагота с флейтой. Маленький зал, дирижёр стоит в двух метрах от вас, и на столь близком расстоянии ему кажется, что вы играете громко. Тогда-то я и услышал впервые одно из традиционных обращений дирижёра к фаготисту: «Фагот, тише». Дирижёр требовал от меня в унисоне с флейтой играть тише флейты. Предельное piano моего инструмента его не удовлетворяло. Пытаясь играть так тихо, как требовал дирижёр, я на ходу стал экспериментировать с инструментом, в результате чего мой строй полез вверх. Я вынужден был выдвинуть эс, и только через многие годы узнал, что таким образом я нарушил конструкцию инструмента и сделал его непредсказуемым в отношении интонации. Но в те первые мои дни в студенческом оркестре я был в полном смятении: инструмент в унисоне с флейтой меня не слушался. И, решив, что мой инструмент фальшив, я его продал,

о чём до сих пор жалею. Более того, я и сейчас, через пять с лишним десятков лет, боюсь этого унисона. Знал ли дирижёр в моём первом в жизни симфоническом оркестре, каковы могут быть последствия его требований для оркестровой единицы — начинающего фаготиста? Думаю, что нет.

Нет двух одинаковых оркестров. Сложившиеся традиции, многолетняя работа с одним и тем же художественным руководителем создают в каждом оркестре свою специфическую атмосферу, и новичку предстоит в эту атмосферу войти и в ней прижиться. Очень важно, как его примут. Доброжелательное отношение коллектива поддержит, любое замечание принесёт пользу и сохранится; сарказм или язвительная шутка старшего коллеги прививает боязнь, укрепляет неуверенность, у некоторых развивает ответную агрессию.

Вспоминаю свою первую пробу в симфоническом оркестре (1959 год, оперно-симфонический оркестр Всесоюзного радиовещания). На пульте лежала «Арагонская хота» М. И. Глинки. Готовясь к репетиции, я учил партию первого фагота и прежде всего темпы, в которых это сочинение играется. Наверху страницы фаготной партии давался метроном, при котором такт ¾ равнялся 60, удобная скорость для моего тогдашнего уровня владения инструментом. К моему удивлению, на репетиции дирижёр предложил другой темп, в полтора раза быстрее, и моего «простого языка» было явно недостаточно, а «двойным языком» я ещё не владел. Я почти потерпел фиаско! Но что ни делается, всё делается к лучшему в этом лучшем из миров, и неудача заставила меня освоить двойное staccato спешно, за неделю, а не постепенно, как это делают мои нынешние ученики. Правда, предыдущий семилетний опыт игры на трубе основательно мне помог. Да, а с другим первым фаготистом дирижёр исполнял «Арагонскую хоту» при метрономе такт ¾ равняется 60!

В этом оркестре я работал три года и приобрёл неоценимый профессиональный опыт, переиграл все партии фаготного состава — первого фагота, второго фагота, контрафагота. На самые сложные программы, среди которых бывали премьерные исполнения советских опер, оркестру давалось семь — десять дней репетиционного времени, на симфонические программы — вдвое

— втрое меньше. Должность регулятора, которую я занимал, предполагает, что в любой момент, даже перед самым концертом, регулятор обязан заменить собой любого члена фаготной группы, не пришедшего на концерт по той или иной причине, он обязан знать текст всех фаготных партий исполняемого сочинения. Череда дирижёров с весьма различной техникой и различными требованиями не оставляла времени на раздумье; бесконечный конвейер по десять — двенадцать программ в месяц. Опыт накапливался быстро, органично появлялась мобильность, гибкость, скорость в читке с листа, освоение репертуара. Помимо прочего, постоянным контролёром был микрофон, так как мы играли сразу в эфир, либо программы записывались как ВЖВ — «В ВИДЕ ЖИВОГО ВЕЩАНИЯ».

Опыт не пропал даром: через три года на первой же пробе в Госоркестре я сыграл партию первого фагота с полуторачасовой репетиции — и сразу на сцену. Дирижировал В. Дубровский. Программу составляли произведения Чайковского: увертюра «Гамлет», Первый фортепианный концерт, Пятая симфония, в которой дирижёр на репетиции успел пройти только сольные места первого фагота.

Я пришёл в Госоркестр совсем молодым и некоторое время оставался самым младшим членом этого уже давно сложившегося коллектива. Вокруг меня сидели авторитетные музыканты, остепенённые почётными званиями и регалиями, преподаватели вузов. Попал я туда почти случайно, как в голливудских фильмах тридцатых — пятидесятых годов: знаменитый в своё время солист Госоркестра гобоист Анатолий Викторович Петров услышал меня, студента первого курса, на отчётном вечере в консерватории и, придя в Госоркестр, сказал, что есть первый фаготист. На всю жизнь запомнил сцену: в одной из программ Госоркестра я играю в унисоне с гобоем, слышу фальшь, обращаюсь к Петрову: «Можно подстроиться с вами?» И получаю ошеломляющий ответ: «Это у меня фальшиво». Тридцатилетняя разница в возрасте, опыте, положении! Человек, знающий себе цену, естествен, прост и лишён самомнения. А вот пример из моей недавней практики: предлагаю подстроиться юному флейтисту ГАСК, в ответ слышу уверенное: «У меня строит».

Уровень требований в каждом российском (советском) оркестре, стиль исполнения определяется его главным дирижёром. Зарубежные оркестры известны в мире под своими официальными названиями — Лондонский филармонический, Берлинский симфонический, и далеко не все и не всегда знают, кто в данное время ими руководит. В СССР и России оркестры известны по именам их бессменных главных дирижёров: оркестр Мравинского, Светланова, Гергиевский, Головановский…

Лучшие советские оркестры имели своё лицо: Госоркестр и БСО, Заслуженный коллектив РСФСР Ленинградский симфонический оркестр и оркестр Московской филармонии… Особенности их исполнительства определялись личностью их художественных руководителей. На нашей памяти в совсем недалёком прошлом требования Николая Голованова значительно разнились с требованиями Кирилла Кондрашина. Голованов требовал от оркестра максимально громкого звучания, что в то время считалось верхом совершенства, и потому свободу получали медные инструменты. Фагот с его узкой динамикой был мало слышен; чтобы хоть как-то прорваться сквозь торжествующий рёв медных и немного приблизиться к форсированному звучанию оркестра, фаготист использовал очень яркие трости. Кондрашин, напротив, требовал от оркестра максимально тихих нюансов, что заставляло фаготистов заниматься реконструкцией своих инструментов. Меня всегда приводила в недоумение страсть дирижёров к вторжению в конструкцию моего инструмента. Не могу удержаться, чтобы не заметить: работая по контракту с западными оркестрами, наши дирижёры были более сдержанны. Когда после восьмилетнего перерыва я вернулся в Госоркестр, то с удивлением услышал не форсированную медь, чего прежде не бывало; оказалось, что Светланов в это время работал приглашённым дирижёром в западном оркестре, где невозможно потребовать форсированное звучание, — и это оказало на него определённое влияние, навыки работы с зарубежным оркестром он принёс и в свой собственный.

Дорога к мастерству

Для молодого музыканта настоящая школа начинается лишь с началом работы в оркестре — и ремесленная, и художественная. В студенческие годы музыкант живёт в каком-то опьянении будущим, не осознавая реалий этого будущего, и, только став на ноги, начинает задумываться о сущности своей профессии, о её предмете, о музыке, наконец!

Музыка существует в нескольких ипостасях. Для подавляющего большинства — это произведение искусства, содержащее сложнейшую систему музыкальных образов, которые воспринимает слушатель; музыка в восприятии слушателя и есть конечная сверхзадача музыкального сочинения. Музыка звучит, чтобы вызвать у слушателя эмоциональную или интеллектуальную реакцию — нервное напряжение, радость, смех, слёзы, размышления, визуальные образы, наконец…

Но я бы остерёгся ограничить музыкальное искусство только отполированным исполнением для публики, музыкой в зале.

Музыка зарождается и развивается в сознании её автора, она звучит, слышимая только автору, и звучит во множестве вариантов, из которых автор для данной редакции выберет лишь один.

Затем, положенная на бумагу, она начинает звучать в партитуре — для дирижёра и исполнителей. Высшим профессионализмом музыканта является слышание партитуры без инструмента, качество, которым обладают немногие.

И, наконец, в оркестре она начинает звучать, разделённая на множество фрагментов — отдельных партий для каждой инструментальной группы, а у духовых — и для каждого составляющего группу инструмента, из которых будет собрано, наконец, единое целое — то, что предназначено услышать залу.

Фрагменты сочинения, которые играет каждый отдельный исполнитель, соединяются между собой в едином миксте тембров жестом дирижёра и логикой его мышления. Исполняется Первая симфония Чайковского «Зимние грёзы»; в программе её первой части — образ заснеженной зимней дороги. Каждый волен воображать всё, что у него ассоциируется с зимней дорогой середины XIX века, и ассоциации эти не только слуховые — скрип снега, например, или звон бубенцов,

или шорох падающего с ветки дерева снежного вороха, — но и зрительные: солнце, глубь леса, цвет деревьев, даль полей, и душевные состояния, выражающие настроение того, кто в музыкальном сочинении аналогичен лирическому герою сочинения литературного… Это — в зале. А на сцене мы, каждый в своей партии, в своём музыкальном фрагменте, помня о главной образной сверхзадаче, должны извлечь те ноты и таким образом, чтобы этой сверхзадачи достичь. Не надо думать, что на сцене сочинение целиком слышит лишь тот, кто управляет оркестром, — его слышит каждый отдельный исполнитель, и задача «управляющего» свести наши исполнительские слышания в единое целое, подвести нас к одинаковому слышанию этого целого, одинаковому пониманию авторского замысла, с тем чтобы каждый из нас по отдельности и все мы вместе могли, по возможности, приблизиться к нему.

Единственно правильная, с моей точки зрения, цель оркестрового музыканта — ***играть музыку***. Это не парадокс. Можно на инструменте просто называть ноты, просто играть быстро, выполнять лишь техническую, ремесленную работу. Ремеслом надо владеть в совершенстве, профессионал должен быть прежде всего вышколен, он должен уметь произнести ноты чисто, красиво и вовремя. (Всё это идеально может воспроизвести компьютер.) Но просто названные ноты никому не интересны, в них нет музыки, даже если трость удачна и у фагота красивый тембр. Нет музыки и в цирковом соревновании «кто быстрее?» Музыка появляется, если в исполнении есть мысль, понимание того, что скрыто в нотных значках на белом листе бумаги, если артист сумеет найти логику фразы, сколько бы нот в ней ни было — две или двадцать две. Драматический актёр обладает меньшим, чем музыкант, звуковым арсеналом, у него есть только голосовые связки. Один и тот же литературный текст может быть произнесён с разной и различной степенью выразительности, различной логикой построения фразы, с различными эмоциональными оттенками, различными тембрами, ибо человеческие голоса от природы так же индивидуальны по тембру, как кожа на кончиках пальцев. Один и тот же инструмент, произносящий музыкальную фразу, в руках одного музыканта обладает одним тембром, в руках другого — другим,

один музыкант находит одну логику в построении фразы, другой — другую; столь же различны и экспрессивные оттенки фразы — у каждого свои.

Одно и то же музыкальное произведение потому и живёт сотни лет, что каждое новое поколение прочитывает его по-своему, не отступая в то же время от авторского текста, иначе от многократного повторения оно давно бы надоело.

В чём состоит это прочтение? Не только в указаниях дирижёра, он не может проконтролировать каждую взятую музыкантом ноту.

Исполнитель сам должен разобраться в смысле и логике фразы, соотнеся своё частное с оркестровым целым. На групповых занятиях в оркестре с духовой группой нередко приходится слышать: «А здесь так написано!» Я с детства затвердил правило «текст надо уважать» и отношусь к яростным сторонникам того, чтобы играть, как написано; однако, во-первых, надо уметь прочитать, что там написано, а во-вторых, надо читать между нотами, увидеть, что между ними живёт, ибо музыкальная мысль между нотами не кончается, именно там лежит её продолжение — характер, атмосфера, настроение сочинения. Вот типичный пример.

В самом начале первой части Первой симфонии П. И. Чайковского из короткого эпизода струнных вырастает плавная тема в унисоне флейты и фагота; но уже во втором такте течение мелодии неожиданно нарушается точкой над нотой *си-бемоль,* которая предписывает эту ноту укоротить, однако не оборвать. Но, укорачивая её, нельзя прерывать плавное течение музыкальной мысли, жёсткая, острая, короткая нота *си-бемоль* прозвучит диссонансом к уже заданному характеру эпизода, и потому, несмотря на её краткость, ноту желательно всё-таки пропеть или, как минимум, сыграть мягкой атакой, дабы не разрушить плавное течение мелодии. Характер исполнения ноты с точкой зависит от характера музыки и имеет множество вариантов. Немыслимо даже сравнить характер этой точки с подобным же указанием в первой части Четвёртой симфонии Бетховена, где нота с точкой исполняется утрированно коротко, колюче, скерцозно, то есть в характере всей части.

Нотный пример 15

Нота с точкой. П. И. Чайковский

Нота с точкой. Л. ван Бетховен

Умение читать между нот, отталкиваясь от общего характера исполняемой музыки, является показателем профессионального уровня исполнителя. Музыкальная фраза подчинена тем же законам, что и интонация человеческой речи; и в этом смысле слово «интонация» не музыкальный термин, понимаемый оркестровыми музыкантами лишь в одном его значении — как правильное или неправильное попадание в ноту, — но общеупотребительное слово, которое вся остальная, «немузыкантская» часть населения планеты понимает как «ритмико-мелодический строй речи, зависящий от повышения и понижения тона при произнесении». Надо просто поднять глаза от пульта и осознать, что сама музыка выросла из интонаций человеческой речи и что её невероятно сложная система образов может существовать лишь в тех пределах, в которых она понимаема человеческим обществом.

Найти логику фразировки — один из секретов магии музыки. Играю Концертино Э. Вольфа-Феррари для фагота и струнного оркестра. В нашей стране оно появилось в 1975 году благодаря Г. Н. Рождественскому. Сочинение необыкновенно красивое, не потеряло своего очарования за те тридцать семь лет, что я его знаю, имело успех у публики на всех континентах. Музыка была незнакома, никем не записана, традиций исполнения не было, и потому я получил некоторую свободу трактовки. Концертино лишено технических трудностей, но простота изложения требует значительно большего внимания к фразировке. В первой части в простом семикратном изложении двух нот автор указал небольшое crescendo; если просто назвать эти пары семь раз подряд, то вряд ли возможно столь скромными средствами показать красоту музыки: в однообразном повторении одного и того же ритма семь раз без развития её никто не заметит. Однако если построить логику этих последовательностей с направлением к кульминации, то удаётся продемонстрировать экспрессию и содержание музыкальной фразы, создать непрерывность движения, и тогда фраза заставляет

слушателя сконцентрировать на ней своё внимание в напряжённом ожидании, куда же это семикратное повторение приведёт в конце концов? Чтобы усилить экспрессию, начиная с третьего повторения, мы играли последовательности accelerando, хотя у автора такого указания нет; музыкальность исполнения обязательно выразится в степени этого accelerando, которое каждый артист ощущает по-своему.

Любопытный инцидент, связанный с фразировкой, случился совсем недавно. Молодой гобоист, исполнитель партии первого гобоя, не может справиться с соло в финале Первой симфонии С. В. Рахманинова, не слышит фразы. Пытаюсь ему помочь, показываю, как строится фраза и где, следовательно, нужно брать дыхание, куда фразу вести, ибо место взятия дыхания есть своего рода конструктивная опора, помогающая в строительстве. Гобоист отвечает, что ему нигде не нужно делать вдох, так как он владеет приёмом перманентного дыхания. Интересный приём, модный, если его применять к месту; однако для человека, который не слышит логики построения музыкальной конструкции, он бесполезен. Ну, умеешь ты набирать воздух, не прекращая выдоха, но это не помогает тебе понять и донести до слушателя ни логику музыки, ни её художественный смысл.

Художественные образы музыкального произведения в сознании слушателя и профессионального музыканта принципиально различны. Слушатель может описать образ с той или иной точностью, но у музыканта ощущение неосознанно, нерасчленённо, живёт само по себе, неуправляемо; мне необходимо сохранить образ и свежесть представления о нём до репетиции в оркестре и до концерта. И какой бы образ для себя я ни представлял, на концерте он будет другим. В своих ежедневных домашних занятиях я никогда не проигрываю своё соло или сольное произведение целиком, боясь его засушить, но работаю лишь чисто технически над фрагментами текста, для того, чтобы довести до автоматизма последовательность аппликатур, ощущений. Выйдя на сцену, ощущаешь ауру зала, настроение концерта, и тогда весь автоматизм, наработанный дома, помогает создавать тот образ, который задумал автор, хотя на каждом концерте невозможно повторить одно и то же соло одинаково.

Образ, как любовь: приходит и уходит сам, его нельзя принудить ни прийти, ни остаться. Это известно каждому артисту, и исполнителю, и автору. Вспоминаю последний концерт «Московской осени» в 2011 года, где в программе стоял многократно исполненный и давно записанный под бдительным оком автора “Quasi Hocketus” С. А. Губайдулиной. Репетиция к последнему концерту, как всегда, в присутствии автора. Совершенно новые требования, всё абсолютно по-другому! Как будто сочинение играется в первый раз. Мои партнёры играют его действительно в первый раз, но мне приходится несладко: мои нынешние ощущения и инерция прежних исполнений входят в столкновение с новыми пожеланиями автора. И автор, и я слышим сочинение по-новому, но по-разному. На концерте, естественно, звучит некий средний вариант, соединение авторского и исполнительского. Получилось удачно, однако не так, как мне представлялось.

В разное время своей исполнительской карьеры неоднократно возвращаешься к наиболее востребованным или любимым сочинениям. Нередко с удивлением чувствуешь желание играть совсем не так, как прежде: и темпы, и фраза мыслятся по-другому. Скажем, игранная-переигранная соната для фагота и фортепиано К. Сен-Санса, настольное сочинение для фаготиста. Проблемная вторая часть, scherzo, с несколькими неудобными пассажами, снабжена указанием темпа allegro. Однажды я услышал эту сонату в исполнении французских фаготистов на французском, естественно, фаготе — стремительно и быстро. Мне захотелось играть так же на моём немецком фаготе. Играл, записал. Теперь я изменил своё мнение: нельзя бороться с природой своего инструмента, напротив, надо найти путь, на котором немецкий инструмент с его богатством нижних обертонов в этом сочинении покажет свои неисчерпаемые возможности в экспрессивной окраске музыкального текста. Если несколько умерить скорость этой части, то на первый план выходят чётко артикулированные октавы, демонстрирующие типично фаготный характер staccato, и это staccato солидного, не суетящегося господина, философа. Часть останется быстрой, однако верный, не предельно быстрый темп позволяет сделать её контрастной по отношению к первой и третьей частям благодаря подчёркнутой артикуляции. Основание для такой трактовки второй

части можно найти в коде третьей части, темп которой указан автором как allegretto. И опять приходится с сожалением заметить, что несложность текста упомянутой коды побуждает многих исполнителей играть её слишком быстро.

Темпы. Как по-разному относятся к ним люди разного возраста! В ученичестве почти все музыканты ошибаются одинаково: энергия захлёстывает, хочется не ходить, а бегать, и allegretto превращать в allegro, а allegro в presto. Болезнь начального периода освоения профессии —представление о виртуозности исключительно как о скорости языка и пальцев.

Жертвой исполнительской энергии можно назвать популярнейшее среди фаготистов сочинение — концерт К. М. фон Вебера для фагота с оркестром. Английский фаготист и историк фагота Уильям Уотерхаус представил убедительные доказательства того, как на протяжении полутора столетий исполнители, пользуясь удобной для фагота тональностью Концерта, фа мажор, переписывали это сочинение для собственного удобства, меняли артикуляции, динамику, фразировку; нынешние издания концерта серьёзно отличаются от авторского оригинала. На сегодня известно по меньшей мере пять различных версий этого концерта. С ускорением темпа первой части теряется её характер, указанный автором, — risoluto, марш должен быть торжествен, решительные действия не предпринимаются суетливо. Сдержанность темпа подтверждается и партией литавр. Достаточно много отступлений от текста, в основном, ритмических, можно обнаружить во второй части. В каденции второй части, что, впрочем, позволительно для того времени, добавляются к авторскому тексту одна–две секвенции.

Основные возражения вызывает финал концерта. Здесь не трудные в техническом отношении пассажи толкают исполнителя к чрезмерным темпам. Автор не обозначил метроном, указал только темп allegro. Но это было allegro до эры паровозов. Слушая свою запись тридцатилетней давности, хотел бы её исправить, перезаписать в том темпе, в каком понимаю «быстро» сейчас. В своей записи отчётливо слышу погоню за скоростью, что выражено в нечётко обозначенных окончаниях фраз и боязнью опоздать к сильной доле следующего

такта. Из-за этого финал несколько сумбурен и суетлив. Полагаю, что метроном быстрее, чем четверть=132 вряд ли уместен.

Мои нынешние ученики, как и я в их возрасте, «и жить торопятся, и чувствовать спешат». Потом это пройдёт, правда, не у всех.

В достаточно простом по музыке сочинении, «Венгерской фантазии» Вебера, ор. 35, с его стаккатной кодой, лет пятьдесят тому назад считавшимся пределом виртуозности, начинающие фаготисты соревнуются в скорости staccato. Не обошло это увлечение и меня. Первая часть, Andante, носит кантиленный характер, вторая, Rondo, обозначена автором как allegretto — естественный темп для использованного Вебером народного венгерского танца, он не исполняется в более быстром темпе. Rondo — это сельский праздник, весёлый танец, который танцует вся деревня, и перед нами проходят разные персонажи — лирические, характерные, комические. Фагот — большой мастер рисовать жанровые картинки. В рефрене, проводимом в первой октаве, форшлаги имитируют стук каблуков, задающий танцу рисунок; затем появляется комическая пара: ОНА — кокетливая, немного капризная, и ОН — большой, добродушный; средний эпизод — фа-мажорный, фа-минорный в большой октаве — изображает танцора неуклюжего, синкопы с акцентом на слабую долю показывают, что он спотыкается, подчёркивают его нерасторопность.

С течением времени это rondo становилось у меня всё спокойнее, и на первый план стал выходить характер артикуляции многократного рефрена. Я записал это сочинение несколько раз, но сейчас я бы сыграл эти эпизоды по-другому, всё более убеждаясь, что быстрый темп здесь не уместен.

Кода пьесы используется фаготистами в корыстных целях, а именно — для освоения двойного staccato, приёма, которым сегодня владеет любой выпускник колледжа. В связи с этой кодой довольно часто возникает дискуссия о дыхании: брать ли дыхание вместо ля-мажорного арпеджио. Чтобы избавить себя от проблем дыхания в этом эпизоде, кто-то из западных исполнителей предложил пропускать две ноты из текста. Редакция неоправданная, она вызвана проблемами скорее аппликатурными, нежели дыхательными. Показать несостоятельность

такой редакции просто: сыграть этот эпизод в медленном темпе на одном дыхании; медленный темп требует большего объёма дыхания, но в то же время облегчает аппликатурные задачи. После такой демонстрации дискуссия заканчивается.

Пьеса в оригинале сочинена для альта, но могу предположить, что она не пользуется популярностью у струнников; лишь один раз я слышал её в исполнении струнного инструмента, её играл виолончелист Яков Слободкин. Вебер не предполагал, что это его сочинение займёт место на сцене именно в фаготном репертуаре: оно как будто предназначено для фагота, и только для фагота, никакой струнный не передаст остроумного характера жанрового танца так, как фагот.

Об оркестровых курьёзах

На групповых занятиях я часто сталкиваюсь с недостатками школьного образования у молодых музыкантов, в частности, — с незнанием музыкальных терминов и очень узким пониманием указаний на нотном стане. Казалось бы, упущенное по легкомыслию в студенческие годы должно компенсироваться практикой работы в профессиональном оркестре, но нет, не у всех и не всегда.

Написано piano. Или forte. Каждый исполнитель рассматривает это указание, с точки зрения возможностей своего инструмента, забывая, что тихий нюанс у тромбона значительно громче тихого нюанса у кларнета. Хорошо, когда есть групповые занятия, во время которых можно объяснить исполнителю на медном инструменте, что его forte заглушает forte любого деревянного. Кларнетист, наслаждаясь прекраснейшим pianissimo своего инструмента, не слышит, что это pianissimo не долетает даже до первого ряда партера. И, наконец, неопытный дирижёр, пытаясь получить **одно** piano как неслышимый нюанс, загоняет исполнителя в угол «неслыхиссимо», из которого невозможно управлять интонацией. Как я уже упоминал, в тишайшем piano духовые фальшивят, что для них естественно; дирижёр пытается спрятать фальшь требованием — «тише, тише и тише» и лишь усугубляет положение.

Вспоминаю характерный случай, связанный с трактовкой термина «piano». В одной из программ Госоркестра играем симфонию Моцарта № 33, это нечастый гость в репертуаре оркестра; готовим её к гастролям. Медленная часть, много тихой музыки; дирижёр требует «тише, тише и тише». Бьёмся над интонацией, прячась друг за друга. Результат весьма сомнителен, и для нас, и для публики.

Через месяц–полтора эта симфония повторяется в программе швейцарского дирижёра Пауля Клетцки. В семидесятые годы зарубежные дирижёры часто приезжали в Москву. Все программы с аншлагами, каждая готовится предельно тщательно. Репетируем симфонию, дошли до медленной части — со всеми проблемами, пришедшими из предыдущего исполнения. Дирижёр останавливает оркестр, просит играть piano. Оркестр, привыкший к дирижёрским требованиям piano, пытается играть ещё тише, хотя тише уже некуда. Дирижёр опять останавливает оркестр и, к нашему великому изумлению, говорит: «Здесь всего одно piano, здесь нет pianissimo. Вы играете слишком тихо. Ваше piano должен слышать не только ваш сосед, но и публика, сидящая в зале и заплатившая деньги за билет». Всего одно замечание — и нет больше скованности, появляется свобода исполнения, куда-то исчезают интонационные проблемы, навязанные предыдущим дирижёром с его осторожной «интонацией неуверенности».

Играем вальс из Шестой Чайковского. Светланов: «Фагот, громче!» В этом месте вальса гармония меняется только в партии фаготов. Светланов **видит** эту смену в партитуре, но **не слышит** её в tutti оркестра. — «Громче!» — Играю громче, но он опять не слышит смены гармонии. В третий раз: «Громче!» Я прошу моего коллегу помочь мне — играть со мной в унисон, и мы играем в два фагота. Но дирижёр по-прежнему не слышит смены гармонии: «Прошу, громче, фагот!» Я говорю моему коллеге: «Давай размахивать фаготами». Размахиваем. Громкость всё та же, наши инструменты не в состоянии играть громче, но дирижёр **видит** наши старания, и ему кажется, что звук стал громче; он говорит: «Можете, когда хотите!» Как к этому относиться? Как к психологическому курьёзу, я полагаю, аудио-визуальной иллюзии. Одно из двух: или оркестр должен играть тише, или это ошибка композитора.

Дирижёр Маркевич. Играем окончание медленной части Четвёртой симфонии Чайковского. Сольная фраза фагота, играется тихо. Дирижёр просит: «Играйте тише». Ставлю сурдину. Опять: «Играйте тише». Ставлю вторую сурдину, использую все тихие аппликатуры, тише инструмент играть уже не может, он может только замолчать совсем. Сосед кларнетист говорит: «Это же не слышно», — ему, соседу, не слышно. Однако дирижёр продолжает настаивать из-за пульта: «Тише». Это не весело, это грустно. Дирижёр видит в партитуре динамику, но у него гипотония: он **не слышит**, что фагота уже практически нет в музыкальном материале, он просто **знает**, что там должно быть piano. Меня спрашивают: а что же было дальше? Дальше было то, что и должно быть. Если меня не услышат в зале, то претензии публики, критиков и оркестровой администрации будут ко мне, а не к дирижёру, ибо дирижёр всегда прав. Мои оправдания — «Так требовал дирижёр!» — после концерта покажутся смешны. Поэтому на концерте моё беспредельное piano всё же ощущалось в миксте музыкального материала.

Государственный Камерный оркестр попросил меня заменить не приехавшего на концерт фаготиста. В программе «Рождественские оратории» И. С. Баха, репетиция только перед концертом. Как это бывает с неожиданными подменами, опаздываю, выхожу на сцену, когда оркестр уже сидит. Мне нужно собрать фагот и размочить трость, играть я ещё не готов. Но дирижёр уже поднял руки, и оркестр начал играть — без меня. Я собрал фагот, дирижёр увидел меня с фаготом в руках, но трость ещё не готова, я не играю. Через некоторое время дирижёр останавливает оркестр; в возникшей паузе со своего места поднимается концертмейстер и что-то тихо говорит дирижёру. Тот обращается ко мне: «Да, правильно, фагот, пожалуйста, потише».

Это типичные оркестровые курьёзы, которые случаются в репетиционной жизни каждый день.

В оркестре вчерашний студент становится взрослым человеком и думающим артистом. Всегда с удовольствием наблюдаю за своими выпорхнувшими из гнезда птенцами: уже через несколько недель их не узнать. Проходят десятилетия, у них седеют головы, их дети поступают в консерваторию, они давно уже стали моими

коллегами и нередко заменяют меня в оркестре, но процесс овладения профессией ни для них, ни для меня никогда не заканчивается, и не закончится до конца дней наших.

Глава 6. Партия фагота в симфониях П. И. Чайковского

Музыканту интересны сочинения, в которых для его инструмента написана сложная, выразительная партия. Фаготист найдёт разнохарактерные, разной технической сложности эпизоды в «Шехеразаде» Н. А. Римского-Корсакова, остроумные соло для контрафагота у М. Равеля и П. Дюка, поразительно красивые и изобретательные партии у всех классиков.

В симфониях П. И. Чайковского фаготу есть что поиграть: и изумительные по красоте кантиленные соло, и труднейшие в техническом отношении эпизоды, и унисоны с духовыми и струнными, которые требуют иногда значительно большего напряжения, чем соло. В этих сочинениях у исполнителя есть богатые возможности показать своё мастерство, вкус, природную музыкальность, словом, всё то, из чего складывается уровень владения инструментом.

Чайковский не обходил фагот своим вниманием, начиная с его Первой симфонии «Зимние грёзы» и кончая великим произведением русского симфонизма — Шестой, Патетической симфонией. Во всех симфониях, кроме Третьей, уже в самых первых тактах участвует тембр фагота. Меняются сочетания, партнёры, нюансы, ритм, но фагот обязательно звучит в начале симфонии. И каждое сочетание даёт свой особый, неповторимый результат, для достижения которого необходим большой арсенал приёмов владения инструментом, высокий уровень профессионализма. С виолончелями нельзя играть так же, как с флейтой, унисон с кларнетами исполняется по-другому, нежели следующее за ним соло, фраза после валторны играется не так, как после кларнета…

Композитор в процессе работы над оркестровкой должен хорошо знать возможности инструмента, и эти возможности показывает ему исполнитель. Чайковский, несомненно, слышал фагот в руках музыкантов высокого уровня, которые играли в его время в оркестрах Москвы и Санкт-Петербурга. В Мариинском театре в это время блистал фаготист-чех Йозеф (Иосиф Фёдорович) Плацатка (1848, Австрия — 1916, Петроград), солист оркестра в 1877–1897 годах;

по состоянию здоровья вынужден был уйти из оркестра на должность капельмейстера оркестра Государя Императора лейб-гвардии конной артиллерии. Э. Ф. Направник писал, что «лучшего первого фаготиста нельзя и желать», что он «обладал хорошим, нежным тоном и хорошею техникою». Ученик Плацатки А. Г. Васильев, легенда ленинградской фаготной школы, которому, пожалуй, мы обязаны партиями для фагота в сочинениях Д. Д. Шостаковича, обладал звуком удивительной красоты, для него Шостакович писал свои потрясающие фаготные монологи.

Чайковский, конечно, слышал игру своего коллеги по Московской консерватории — известного фаготиста того времени Вильгельма Кристеля (1849–1914, преподавал в Московской консерватории в 1885–1914 годах). В 1894 году Кристель участвовал в первом исполнении в Москве «Патетического трио» М. И. Глинки.

Симфония № 1, «Зимние грёзы», 1866

1 часть. Allegro tranquillo

Первую симфонию начинают шестнадцатыми струнные, готовя темп, ритм, создавая характер музыки, из которого и должно возникнуть соло флейты и фагота в унисон. Неопытного фаготиста в первой же ноте его партии поджидает опасность: очень часто фагот опаздывает с началом унисона. Я советую своим ученикам: в этом месте не смотрите на дирижёра, но слушайте, что делают струнные перед вступлением духовых, не увеличивайте восьмую паузу, и тогда точность вступления в унисон почти гарантирована.

Нотный пример 16

П. И. Чайковский. Симфония № 1, первая часть

Над интонацией унисона надо поработать самостоятельно. Рекомендовать ту или иную аппликатуру вряд ли целесообразно: как нет одинаковых исполнителей, так нет и одинаковых инструментов. К примеру, на любом фаготе нота *соль* малой и первой октавы высит, но на каждом инструменте по-разному: чуть повышает, с

тенденцией к повышению, очень сильно завышена и, наконец, — не завышена вовсе, но в этом последнем случае будет занижена нота *соль* большой октавы.

Очень важно ещё до репетиции проверить интонацию с флейтистом. Как известно, интонация меняется в зависимости от нюанса: у фагота на piano строй выше, чем на forte, а у флейты — наоборот. Следовательно, фаготист должен понизить строй инструмента, выдвинув эс. Многие исполнители пытаются понизить строй, выдвинув крыло, но это не всегда помогает. Опыт показывает, что в большой и контроктаве при выдвигании крыла строй значительно понижается, в малой октаве понижаются только *ре, ре-бемоль* и *до;* строй остального регистра не меняется, и это естественно: сколько ни выдвигай крыло, длина звучащего столба воздуха останется постоянной. Следовательно, если у исполнителя нет эса № 2, более низкого, то остаётся выдвигать тот, на котором исполнитель играет постоянно. В окончании фразы пианомеханик закрывается, следовательно, отверстие на эсе должно быть в зоне досягаемости клапана пианомеханика, а потому эс можно выдвинуть лишь до определённой границы.

На фаготе ноты *си-бемоль, ми-бемоль, ре, соль,* входящие в это соло, различны по яркости. Можно играть всё соло с клапаном 13, или 14, или с обоими вместе. Легато будет более пластичным, если *си-бемоль* брать с октавным клапаном. И, наконец, если определить направление всей фразы к половинным нотам, то восьмые не будут «застревать», шестнадцатые не будут спешить, соло будет спокойным и ровным как по звучанию, так и по ритму. Это же соло повторяется в конце первой части, и играть его гораздо легче — понятно, почему: при первом проведении оно начинается из тишины, а при втором — после оркестрового tutti.

Плавный характер темы может нарушить неожиданная точка над нотой *си-бемоль,* которую, несмотря на её краткость, желательно всё-таки пропеть или, как минимум, сыграть достаточно мягкой атакой, дабы не разрушить ровное течение мелодии, сохранить атмосферу спокойного созерцания и окончить эту певучую фразу на diminuendo. Поскольку, как уже неоднократно упоминалось, нота *соль* в малой октаве чаще всего имеет тенденцию к завышению, тем более в diminuendo, фразу рекомендуется построить так, чтобы она была устремлена к ноте *ре*

последнего такта, что оправдает небольшое crescendo к этой ноте и даст исполнителю необходимый динамический резерв, достаточный для управления интонацией фальшивой ноты *соль*. В этом соло с очевидностью демонстрируется ***прямая зависимость динамики и интонации от логики фразировки***.

Хочу обратить внимание на два аналогичных фрагмента в первой части — такты 68 и 84: в туттийном движении деревянных при темпе allegro партия первого фагота достаточно виртуозна и требует от исполнителя уверенного знания дополнительных аппликатур.

Выписанная автором динамика pianissimo плохо прослушивается в зале, а жёсткий ритм фрагмента держит исполнителей в железных рамках: нельзя опоздать!

Нотный пример 17

П. И. Чайковский. Симфония № 1, первая часть

Аналогичные триоли за два такта до цифры 290 ещё менее удобны, так как выписаны по конструктивно фальшивым у фагота нотам.

В зависимости от акустики зала, иногда приходится играть громче, нежели это указано в авторском тексте. В такте 276 первому фаготу поручено соло в нюансе piano — многократный повтор, состоящий из двух нот, *до-диез – фа-диез.*

Нотный пример 18

П. И. Чайковский. Симфония № 1, первая часть

И в этом случае приходится корректировать авторское piano, потому что в авторской динамике, во-первых, трудно контролировать интонацию этой кварты, а во-вторых, её будет плохо слышно в зале.

Вторая часть. Adagio cantabile ma non tanto.

Во второй части все удачи или неудачи фаготиста зависят от трости: в ней и владение тембром, и ритм, и выдержка. Партия фагота написана в выгодном регистре, темп даёт возможность выбирать наиболее выгодные аппликатуры.

После вступления струнных на фоне их синкоп начинается изумительное soli трёх деревянных: флейты, гобоя и фагота, главная роль в котором принадлежит гобою.

Нотный пример 19

П. И. Чайковский. Симфония № 1, вторая часть

Сложность этого эпизода заключается в том, как его осмыслить. Эпизод состоит из небольших фраз, разделённых паузами, и, казалось бы, их можно исполнять изолированно друг от друга. Однако музыкальная мысль здесь не дробится на отдельные фразы, и, несмотря на паузы, нельзя их обрывать: они являются конструкциями одного предложения, которое нужно произнести, интонационно выстроить и в котором эти короткие фразы продолжают одна другую. Как ни странно это звучит по отношению к музыке, но необходимо мыслить звучащими паузами, благодаря чему двухтактные фрагменты у фагота объединяются в одну большую бесконечную мысль, что, в свою очередь, поддерживает бесконечную, без пауз мелодию гобоя.

Чтобы не отстать от общего движения, появляющиеся синкопы желательно исполнять чуть маркированно, оставаясь в нюансе piano.

В эпизоде pochissimo piu mosso необходимо уверенно взять темп, предлагаемый дирижёром.

Нотный пример 20

П. И. Чайковский. Симфония № 1, вторая часть

Залигованные четверть с восьмой не должны передерживаться и уходить diminuendo, а следующие за ними восьмые надо играть шире, и тогда вся фраза получится единой.

Небольшое фаготное соло в такте 88, безусловно, невыигрышно, требует большого внимания и к интонации, и к ритму. Как правило, длинные ноты здесь передерживаются, что, естественно, мешает ритму. Пунктирный ритм в тактах 116–119 в большинстве случаев после длинной ноты провоцирует паузу, которой нет в партитуре.

Нотный пример 21

П. И. Чайковский. Симфония № 1, вторая часть

После паузы играть вместе значительно легче, но это ни в коей мере не оправдывает подобного исполнения. После morendo у струнных определённую

интонационную сложность вызывают три последних такта у деревянных: предельное pianissimo деревянных громче предельного pianissimo струнных, но часть заканчивается не струнными, а деревянными, о чём струнные забывают. Дескать, мы сделали то, что написано в нотах, а дальше — хоть трава не расти!

Третья часть. Allegro scherzando giocoso.

В этой части темп и меняющиеся ритмы одинаково сложны для всех духовых, включая фагот. Своим ученикам я рекомендую знать её настолько, чтобы иметь возможность, оторвавшись от нот, чаще смотреть на дирижёра.

Нотный пример 22

П. И. Чайковский. Симфония № 1, третья часть

Синхронность двух фаготов доводится до автоматизма задолго до репетиции, при этом важно точно исполнить авторское crescendo в третьем такте и diminuendo в четвёртом, но во втором такте не делать crescendo на *си-бекар* у первого фагота и на *соль* — у второго.

Нотный пример 23

П. И. Чайковский. Симфония № 1, третья часть

После восьми тактов струнных трудно сыграть ритмический унисон деревянных. Обозначенный на второй восьмой тринадцатого такта акцент провоцирует исполнителя перетянуть эту ноту — со всеми вытекающими отсюда последствиями. Чтобы избежать и перетягивания, и его последствий, следует эту ноту (у всех духовых) чуть укоротить, достаточно аккуратно подчеркнув первые доли обоих тактов.

Об артикуляции staccato в конце третьей части хотелось бы упомянуть особо. Скерцозный характер части предполагает достаточно быстрый темп, allegro, и требует от фаготиста свободного владения приёмом быстрого staccato — природной скоростью языка или приёмом двойного staccato. Если дирижёр остаётся в рамках авторских указаний метронома, то фагот вполне справляется со скоростью. Но если дирижёр предлагает темп более быстрый, нежели авторский, то исполнять соло фагота в самом конце части становится много труднее.

Нотный пример 24

П. И. Чайковский. Симфония № 1, третья часть

После длительной паузы необходимо изящно, leggiero, продолжить четырёхтактное соло виолончели, далее — альта, с тем чтобы и динамика, и артикуляция были переданы далее кларнетам и флейтам и продолжены ими до самого завершения части в той же логической линии.

Финал. Andante lugubre.

Начало финала в нюансе piano поручено двум фаготам в унисон, оно мрачно и печально. Унисон двух фаготов предъявляет к исполнителям большие требования, его трудно сыграть чисто, и нередко дирижёр, стремясь облегчить фаготам (и себе!) задачу, оставляет только одного исполнителя. Я никогда не мог с этим согласиться. Указанную автором краску один фагот не может сыграть убедительно, лишь два фагота в унисон дадут тембр и характер звука lugubre — мрачно.

Нотный пример 25

П. И. Чайковский. Симфония № 1, финал

Первое соло фагота в финале важно правильно построить: чтобы получилась цельная фраза, не следует делать diminuendo на выдержанных звуках. Медленный темп и удобный нюанс даёт возможность сыграть выразительно и интонационно чисто, не забывая при этом, что *ми-бемоль* нестабильна на большинстве инструментов, имеет тенденцию к завышению. Требования некоторых дирижёров предельного pianissimo в этом соло создают тяжёлые проблемы с интонацией.

Не менее интересна и партия фагота в качестве контрапункта к основной теме.

Нотный пример 26

П. И. Чайковский. Симфония № 1, финал

В allegro стремительные восьмые, поручаемые фаготам наравне с остальными деревянными, всегда плохо прослушиваются, нередко опаздывают. Далее в allegro moderato фаготам очень трудно взять нужный темп, так как три предыдущие аналогичные фразы идут с ускорением. Рецепт всё тот же: уверенное знание партии, что позволяет оторвать взгляд от нот и следить за жестом дирижёра.

В цифре 360 возвращается andante lugubre, и состояние мрачности усиливается; к фаготам присоединяются низкие струнные — контрабасы и виолончели.

Симфония № 2, 1872

Первая часть 1. Andante sostenuto. Allegro vivo

Партия фагота в этой симфонии скромнее, нежели в других симфониях Чайковского. Вместе с тем, как и в Первой симфонии, фагот появляется уже в самом начале: после вступительного, почти речитативного соло валторны фагот повторяет ту же самую тему (мелодию украинской народной песни) в сопровождении виолончелей и контрабасов pizzicato. Фаготному тембру такая последовательность невыгодна, и для выравнивания звучания нужна «тембристая», свободная трость. Более того, у партии фагота стоит авторское piano, что после валторновой фразы означает для фагота тембровый провал. Думаю, нюанс скорее относится не фаготу, но указывает на настроение начального эпизода. А если это не так, если piano относится к партии фагота, то, видимо, оно мыслится как эхо валторнового эпизода.

Нотный пример 27

П. И. Чайковский. Симфония № 2, первая часть

Наиболее выгодно здесь играть mezzo forte, piacere. Как всегда в подобных случаях, фраза должна быть повторена аналогично предыдущему проведению, её естественно вести crescendo к четвёртому такту, а затем, после взятия дыхания, к последующему *до*. Дыхание в четвёртом такте даёт возможность не разрывать всю фразу до конца.

В отличие от валторновой партии, у партии фагота не проставлено авторское обозначение molto espressivo. Вслед за фаготом эта же тема опять появляется у валторн, на сей раз с обозначением espressivo e marcato. Для меня этот эпизод несколько загадочен. Я много раз в своей жизни играл эту симфонию с разными дирижёрами и хорошо знаю, что фагот не может сыграть это соло невыразительно, в регистре первой октавы он звучит экспрессивнее валторны. Почему автор не поставил espressivo для фагота? У обоих инструментов во всех

трёх проведениях тема идёт в нюансе piano, однако piano валторны, как правило, громче, piano фагота. Возможно, автор задумывал именно второплановость фагота, тень, отзвук... Фразировка эпизода, даже если бы она не была отмечена автором, напрашивается сама собой. Конечно, можно разделить четыре такта пополам и после второго такта взять дыхание, но мне всегда казалось, что мысль должна идти к ноте *соль* на сильную долю четвёртого такта и дальше, чтобы, «сменив смычок», завершить эту красивую мелодию, отдав её валторнам с их espressivo e marcato.

В конце части andante sostenuto эта же тема вновь появляется у валторн, и после них, в расширенном виде, часть завершается фаготом, которому автор отдал последнюю ноту *соль* в большой октаве — в нюансе morendo!

Нотный пример 28

П. И. Чайковский. Симфония № 2, первая часть

Конструкция фагота такова, что *соль* в большой октаве в нюансе morendo без ухищрений неисполнимо. Проще всего здесь прибегнуть к сурдине, засунув платок в раструб; сурдина значительно обедняет тембр, но зато убирает силу звука. Впрочем, могу возразить: здесь всего одно piano, а потому соло можно начать смелее, и к собственно morendo приступить после кульминации, которая повторяет фразу первых тактов этой части, хотя и в piano, и в усечённом виде. Построив фразу таким образом, что её кульминацией станет *соль* большой октавы в нюансе morendo, исполнитель будет вправе сыграть ноту громче. И на протяжении последних двух тактов нужно внимательно следить за pizzicato струнных, чтобы бросить последнюю ноту, приходящую из-под лиги, в момент последнего pizzicato: это скроет несостоятельность фагота в diminuendo, которое будет слышно только как отзвук pizzicato струнных, а не как срыв фаготной ноты.

В остальных частях симфонии партия фагота не представляет сложности: ему поручены, в основном, ансамблевые сочетания с различными инструментами.

Симфония № 3, ор. 29, «Польская», 1875

Название чисто условно, опирается на авторское указание для финала «tempo di Pollacca». Единственная симфония Чайковского в пяти частях и единственная, написанная в мажорной тональности. Здесь Чайковский значительно шире использует тембр фагота, чем в Первой и Второй симфониях, поручая ему различные ансамблевые сочетания со струнными, деревянными, соло различного характера, показывая все его регистры, даёт ему возможность продемонстрировать легатные и стаккатные приёмы, певучесть, технику. Особенно благодарна в этом отношении вторая часть симфонии.

Первая часть. Introduzione e Allegro. Moderato assai. (Tempo di marcia funebre)

Симфония начинается скорбной мелодией, которую автор предписал исполнять в темпе похоронного марша. Хотя голоса фагота в миксте тембров вступления не слышно, и на партии фагота в данном месте дирижёрские трактовки не отражаются, хотелось бы отметить, что нередко дирижёры выбирают для вступления бодрый темп, основываясь на первом слове авторского указания — «марш»; а марши похоронные значительно отличаются от походных, скорых, встречных, свадебных и по темпу, и по характеру. При более подвижном, нежели moderato assai, темпе всегда теряется колорит интродукции — «похоронный», причём, как мне кажется, даже микст тембров звучит более энергично. В очередной раз необходимо подчеркнуть соответствие исполнения авторским обозначениям.

В первой части фагот имеет возможность показать свою превосходную кантилену — в контрапункте флейте и кларнету (от такта 152; для равновесия по звучанию партия играется двумя фаготами), чуть дальше — в унисоне с виолончелями (такт 162, буква F), где собственно фагот слышен мало, он лишь создаёт тембровый микст. Совершенно другие свойства фагота показаны в такте 174 и далее (буква G, tempo primo): длительный эпизод, в котором демонстрируются только фаготу свойственные характеристики — стаккатные октавы. При этом необходимо контролировать интонацию, так как *ми* большой октавы имеет тенденцию к завышению.

Вторая часть. Alla tedesca (в немецком стиле). Allegro moderato e semplice

Изящно написанная партитура позволяет услышать всех участников музицирования. В русских оркестрах фагот в этой части Третьей симфонии звучит как заметный персонаж музыкального действия, в отличие от оркестров западных с их превосходным ансамблем и замечательным качеством одинаковой атаки; но, подчиняясь этим ансамблевым задачам, фагот, даже в своих кратких соло, слышен недостаточно, о его присутствии можно только догадываться, и то далеко не всегда. Здесь музыкальная ткань красивее, когда слышен голос фагота, впрочем, это моё, пристрастное мнение.

Нотный пример 29

П. И. Чайковский. Симфония № 3, вторая часть

Нюанс piano в регистре малой и первой октав у фагота тише, чем такая же динамика у высоких флейты и кларнета, тем более, что и артикуляция у фагота менее конкретна, чем у верхних голосов. Это обстоятельство имеет совершенно определённое значение для партии фагота в каноне. Начиная с такта 19 (буква А), партия фагота из аккомпанирующей превращается в равноправную с флейтой и кларнетом. В этом каноне для всех трёх деревянных выписаны абсолютно одинаковые артикуляционные обозначения — legato, акценты. Иначе говоря, тембр фагота не может уходить на задний план, но его piano, взятое в той же степени, что и piano двух его партнёров, менее слышно; вот почему я считаю, что динамика фаготной партии должна быть несколько громче, хотя бы на один нюанс. В этом случае отнюдь не создаётся впечатления, что фагот «торчит», что его нюанс громче, нежели piano его партнёров: просто конструктивные особенности инструментов надо тоже учитывать, «подгонять» друг к другу, чтобы достичь того «кружева» в каноне, которое предполагал автор.

Начиная с такта 39, партия первого фагота сливается в унисон с виолончелями, и в этом миксте его голос практически не слышен, в чём есть своя прелесть: фагот придаёт виолончельному тембру определённую конкретность, глубину и богатство. Зато в следующем унисоне — уже с альтами, начиная с такта 47, в

стаккатном эпизоде фагот превалирует, его артикуляция и слышнее и убедительнее, чем артикуляция альтов.

Нотный пример 30

П. И. Чайковский. Симфония № 3, вторая часть

В такте 62 (буква С) фагот вместе с виолончелями возвращается к первоначальной теме, вновь обозначенной автором как grazioso, однако здесь артикуляция меняется: фагот уже вместе с флейтой, гобоем и альтами артикулирует эту трёхдольную тему дуольными лигами. Ритм дуолей, помимо лиг, подчёркивается и выписанными акцентами. Примечательно, что очень многие оркестры, в том числе и самые известные в мире, под управлением очень многих дирижёров, в том числе и самых известных в мире, с упорством, достойным лучшего применения, искажают авторский текст, укорачивая вторые ноты в этом эпизоде: чтобы выполнить акцент следующей первой ноты более рельефно, исполнители и дирижёр «обрывают» вторую ноту, как если бы над ней стояла точка. Но точки там нет! Я слушал записи представителей разных исполнительских школ — и отечественных, и европейских, и американских. Бесспорно, сыграть этот текст таким образом значительно легче; в начале части в партии фагота те же самые ноты исполняются в другой артикуляции, они были залигованы, оставался трёхдольный ритм. Здесь же акценты должны подчеркнуть дуольность, но при этом нельзя потерять кантилены общей линии.

Трио написано в духе scherzo; темп остаётся прежним, но характер плавного вальса уступает место изящным стаккатным пассажам, как у духовых, так и у струнных. Сложность здесь заключается в передаче этих пассажей от одной группы исполнителей к другой, по-видимому, вследствие просчёта инструментовки: и в концертах, и в многочисленных записях в этом месте образуется некий провал, фаготов почти не слышно.

Самый конец части сложен интонационно, здесь необходимо верно подстроить в фаготном соло кварту *ре – соль.* Можно рекомендовать такую аппликатуру ноты *соль,* которая позволит удобно перейти к квартоли, начинающейся с *ре* первой октавы. Если нота *соль* недостаточно понижена, то квинта будет заужена,

фальшива. Diminuendo должно распространиться на все последующие шесть тактов, и, если движение восьмыми начать чуть громче, чем pianissimo, это прозвучит выразительно.

Последние два такта играются как pizzicato, но не затыкая трости. Уверенный контакт с дирижёрской палочкой позволит, при желании, сделать небольшое замедление, которое, безусловно, должно совпасть с pizzicato струнных. Конечно, динамика этого соло продиктована динамикой последней ноты *си-бемоль* контроктавы: в этих завершающих двенадцати тактах она должна быть самой тихой, но, по природе инструмента, — она самая громкая и, к сожалению, всегда высокая, как и предыдущая нота *ре*. Вот почему, учитывая последующее diminuendo, я начинаю это соло громче, координируя, однако, свою динамику с тем нюансом, который получаю от кларнета, а умеренное piano позволяет в некоторой степени корректировать интонацию этих двух нот.

Нотный пример 31

П. И. Чайковский. Симфония № 3, вторая часть

Третья часть. Andante. Andante elegiaco

Хочу остановиться на трижды повторяющемся в этой части симфонии соло фагота, написанном в регистре малой октавы, который авторы музыковедческих работ уже не одно десятилетие находят у фагота тусклым; так, по поводу фаготного соло в третьей части этой симфонии будет уместно процитировать следующее высказывание: «Возникает унылая, старческая реплика фагота» [3, с. 235].

Нотный пример 32

П. И. Чайковский. Симфония № 3, третья часть

Не нравятся мне ни «унылая», ни «старческая», ни даже «реплика». Авторское andante elegiaco вовсе не указывает на экспрессию старчески-унылого: печально — да, грустно — да, глубоко задумчиво — да, несомненно! Эмоционально-экспрессивные оценки музыки сугубо индивидуальны, во многом зависят от настроения воспринимающего, его психического, даже физического состояния. Старчески-унылый — это «отживший, дряхлый», «подавленный», может быть,

«убогий» — характеристики, чисто реалистические; но этот смысл не имеет отношения к жанру элегии и её стилю. Не надо забывать, что elegique на протяжении XIX — XX веков, под влиянием распространившегося в литературе, а затем и в музыке жанра элегии приобрело оттенок поэтической печали, которая далека от физических состояний реальной жизни. Авторское указание molto espressivo в сочетании с авторским же elegiaco заставляет фагот играть печально и задумчиво. В одном из своих интервью Е. Ф. Светланов, чаще других игравший Третью симфонию и записавший её, приводил это соло в качестве примера эмоционально-экспрессивной краски в музыке третьей части, сравнивая его с выразительным человеческим голосом. Если играть уныло, соло потеряется, оно будет скучно; если печально, то короткая, всего в четыре такта фраза превращается в монолог необычайной глубины. Это соло можно сыграть и старчески, и уныло, и даже может получиться интересно, так как фагот в состоянии создать едва ли не любую выразительную характеристику, — но в этом не будет ничего элегического.

Соло имеет одно неудобство для фразировки — паузу в третьем такте. Естественная исполнительская ошибка — разделение всего соло этой паузой. Но музыкальную мысль нельзя заканчивать на последней четверти второго такта, нужно через паузу перекинуть «смысловую лигу» к четвёртому такту, не забывая, что есть паузы, не менее значимые, чем звучащие ноты. В эпизоде поочерёдно участвуют два солиста, фагот и валторна, и задача каждого из них — передать свой голос партнёру, сохраняя интонационно смысл и настроение этой музыки. Это одна долгая фраза, произнесённая выразительнейшей интонацией русского (именно русского!) языка, где изменения тембра и течение речи выражены музыкальным языком двух духовых. Валторна продолжает речь фагота не как новый собеседник, но как тот же голос, только с другой краской; в последнем проведении этого соло динамика фагота должна оставить валторнисту возможность для длительного diminuendo последних восьми тактов. В процитированной выше работе фразы духовых осмысляются не как цельный монолог лирического героя, с его богатым духовным миром, породившим богатые

интонации его голоса, но как расчлененные изолированные фразы разных инструментов: флейта спрашивает, фагот отвечает, валторна тоже что-то говорит. Так играть проще, но это неинтересно. При разделении на отдельные реплики разных инструментов теряется цельность содержания.

Четвёртая часть. Scherzo

Эта часть не представляет для фаготиста большого интереса. Можно напомнить только, что предельной концентрации внимания требуют три фрагмента после буквы P:

у первого фагота: 1) один такт шестнадцатыми в тактах 426–427, ибо из-за стремительного темпа этот пассаж плохо прослушивается; 2) последовательность из пяти нот в тактах 434–435;

у второго фагота - пять нот в тактах 435–436.

Финал. Allegro con fuoco (tempo di Pollacca)

Здесь тоже нет чего-либо особенно сложного для фагота. Праздничный полонез, tutti, ни у одного инструмента нет развёрнутых соло. Фагота в финале почти не слышно.

Можно мимоходом заметить, что, как любая диезная, тональность ре-мажор и достаточно подвижный темп требуют от фаготиста достаточной беглости, но это в порядке вещей. Впрочем, движение шестнадцатыми идёт в унисоне со струнными, а авторское tempo di Pollacca, несмотря на авторское же con fuoco, несколько сдерживает авторское allegro, и это облегчает задачу.

Симфония № 4, соч. 36

Четвёртая симфония, наряду с Пятой и Шестой, принадлежит к наиболее репертуарным сочинениям Чайковского. Партия фагота здесь требует от исполнителя богатого арсенала приёмов как в ансамблевых, так и в сольных эпизодах.

Первая часть. Andante sostenuto

Симфония начинается с мрачной темы фатума — неотвратимого рока, она вторгается в спокойный, безмятежный мир концертного зала. И провозглашают

эту тему в нюансе fortissimo четыре валторны и два фагота — в этом миксте тембров автор слышал идею предопределения судьбы. Всё вступление Чайковский поручил духовым, струнные присоединяются значительно позже; можно вспомнить, что идею вечности, идею Бога ещё со времён средневековья выражали духовые, и в эпоху торжества романтизма её лучше выразят духовые. Вступление заканчивается унисоном двух кларнетов и двух фаготов в динамике piano, завершая его по форме, по динамике и по тембру; во вступлении фаготов слышно не было, они лишь, добавив нижних обертонов, углубляли тембровый колорит валторн — «евангельских труб», а в завершении вступления земные голоса деревянных звучат уже как memento mori, уходя в diminuendo последних двух нот — в никуда. Расширив пунктирный ритм, взятый из третьего и четвёртого тактов вступления, автор успокаивает ритмически и динамически мрачное настроение начала симфонии.

Нотный пример 33

П. И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть

Унисоны всегда очень сложны по интонации, поэтому некоторые дирижёры снимают вторые голоса — второй кларнет и второй фагот, чтобы избежать фальшивого звучания. Есть здесь и ещё один подводный камень — динамика, piano в начале унисона и pianissimo с третьего такта, в котором К. К. Иванов снимал вторые голоса только для того, чтобы добиться чёткого различия между piano и pianissimo. Между тем, такая вольность уничтожает авторский замысел, ибо два кларнета и два фагота по тембру звучат совсем не так, как один кларнет и один фагот, и в третьем такте завершения на pianissimo будет отчётливо слышно изменение тембра. По форме всё остаётся вроде бы правильно, все ноты прозвучат, но memento mori будет в другом, не авторском тембре. Е. Ф. Светланов требовал pianissimo четырёх инструментов, то есть так, как написано в партитуре.

Мне не совсем понятно, каким образом при pianissimo subito исполняется акцент в третьем такте этого соло, обозначенный в партитуре и означающий совершенно естественное движение предыдущих двух тактов к *ре-бемолю* как вершине фразы. Получается, что кульминацию фразы, подчёркнутую авторским

акцентом, по динамике нужно спрятать? Совершенно нелогично. И дополняет эту нелогичность стандартное требование дирижёра, глядящего в партитуру: «Фагот, тише!», что, как уже много раз я упоминал, приводит к потере уверенного управления интонацией. Последние две ноты требуется, по традиции, сыграть почти неслышно, при этом последняя нота, как правило, либо не слышна вовсе, либо исполняется значительно выше, чем это должно быть. Зачем тогда она вообще написана? Если нота есть в партитуре, то она должна быть не только видна, но и слышна.

Moderato con animo (in movimento di Valse)

После проведения главной партии струнными её повторяют деревянные. В букве E dolce grazioso кларнету и фаготу поручена связка, переход к побочной партии; дважды ответив сольной фразе кларнета, фагот достаточно свободно приводит оркестр к moderato assai, quasi andante. Соло неудобно для фагота по нескольким причинам. Первая — в тембре: фагот менее ярок, чем кларнет; вторая — в конструктивном недостатке фагота, ибо ноты этого соло традиционно не всегда интонационно чисты; и, наконец, в meno mosso: пять последних тактов этого соло должны быть исполнены diminuendo, что весьма затруднительно для столь долгой линии. Исполнение одной ноты *до* первой октавы на протяжении трёх последних тактов до niente вызывает значительное её повышение. Чтобы удержать её от завышения, у каждого исполнителя есть собственный секрет. Мой секрет таков: взяв ноту *до* стандартной аппликатурой, средний палец правой, свободной в это время руки, постепенно надвигаю на второе отверстие сапога, почти до его полного закрывания.

Нотный пример 34

П. И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть

Побочная партия, moderato assai, quasi Andante, проходит в различных сочетаниях у всех инструментов, иногда вместе, иногда по очереди. В буквах M и N фагот играет в унисон с виолончелями, где сложный синкопированный ритм требует к себе предельного внимания, что в унисоне с виолончелями далеко не просто: фагот и группа виолончелей при традиционной рассадке оркестра

находятся далеко друг от друга; чтобы в зале услышали профессионально сыгранный унисон, фаготист вынужден отступить от незыблемого правила ансамблевой игры «слушай партнёра», ибо, если я услышал партнёра, который сидит рядом с дирижёром и на десять — пятнадцать метров ближе меня к публике, то, значит, я опоздал со вступлением, так как атака партнёра зазвучала раньше, чем была услышана мною. Для верного исполнения я не имею права слышать группу виолончелей в данном конкретном случае и должен вступить на мгновение раньше, высчитав, когда, по логике музыкального материала, виолончели атакируют. В подобных случаях главным указанием для начала игры является рука дирижёра, и здесь важнее руководствоваться зрением, а не слухом. В сущности, это стандартная ситуация в оркестре при сочетании с любым партнёром, который находится от фагота на большом расстоянии, например, с большим барабаном в конце первой части Четвёртой симфонии Д. Д. Шостаковича, или в каноне с контрабасом в третьей части Первой симфонии Г. Малера.

Нотный пример 35

П. И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть

Проведение побочной партии фаготом незадолго до буквы R не представляет большой трудности, если не считать неприятности, свойственной, как минимум, всем духовым: длинную ноту передерживают, после неё опаздывают в движение, что нарушает целостность всей фразы, — ошибка, которая нередко встречается у многих исполнителей всех специальностей.

Нотный пример 36

П. И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть

Вторая часть. Andantino in moda di canzona

Гобой начинает часть красивой певучей темой, которую чуть позднее фагот проводит в унисоне с альтами. Если фагот добавит динамики, его тембр будет слышимым на фоне альтов, но я считаю, что делать этого не следует; значительно красивее прозвучит микст тембров, когда фагот лишь «подкрашивает» тембр альтов; позднее, в конце части он возьмёт своё, где этот же материал проводится

сольным фаготом, и тем выгоднее прозвучит в нём чисто фаготный тембр. И. Б. Маркевич требовал при исполнении этого соло предельного pianissimo, с чем вряд ли можно согласиться, так как при этом нюансе теряется выразительность тембра фагота. Е. Ф. Светланов предлагал здесь свободное piano, при котором появляется возможность показать кантиленные возможности инструмента с самой выгодной стороны.

При переходе аккомпанирующих струнных с pizzicato на arco есть авторское указание espressivo, и потому можно прибавить звучание на один нюанс.

Во всех случаях проведения этой темы, в том числе и фаготом, артикуляция второго такта — точка под лигой под третьей нотой — не должна нарушить певучий характер всей части; она служит не для обрывания первого *фа,* но скорее для разделения двух одинаковых нот *фа*. Здесь неуместна скерцозная артикуляция. Чтобы соло было единым, дыхание надо взять за один такт до arco струнных и затем сделать diminuendo на последних пяти тактах к *си-бемолю*.

При дословном повторении этой темы фаготом в конце части в моей практике только Е. Ф. Светланов настаивал на выполнении обозначения espressivo, которое появляется в такте 10 фаготного соло. Начиная эту тему, только фагот имеет право украсить игру корректной вибрацией при категорическом non vibrato у струнных, которое должно появиться только с обозначением espressivo. (Хочу заметить, что струнные, не обращая внимания на то, где в партитуре стоит указание espressivo, как правило, начинают вибрировать с самого начала эпизода, что лишает фагот опоры, возможности достаточно убедительно развить фразу, и в мешанине вибрато фаготная фраза теряет экспрессию.) Светлановская трактовка не выписана в партитуре, но весьма убедительна, она рельефно показывает развитие фразы. Появившиеся в следующем такте и чуть позже два акцента на сильной доле превосходно разделяют одинаковые ноты не благодаря укорачиванию предыдущей, а путём подчёркивания последующей ноты, что косвенно перекликается с точкой под нотой в начале части. Вместе с тем, троекратное повторение, сначала нот *фа*, *ми-бемоль* и, наконец, *ре-бемоль*, предполагает их исполнение далеко не одинаково, добавляя при каждом

повторении этих нот постепенное усиление экспрессии, целенаправленно по фразе к указанному акценту, хотя уже третий акцент, на ноте *ре-бемоль*, не выписан. Видимо, каждый из этих акцентов, по мере приближения к окончанию фразы и части в целом, должен уменьшаться.

Нотный пример 37

П. И. Чайковский. Симфония № 4, вторая часть

Как и во многих сочинениях Чайковского, часть завершается последовательностью фраз кларнет — фагот, что для фагота представляет традиционную сложность: необходимо играть тише кларнета и уметь филировать звучание, согласовав между собой pianissimo кларнета и pianissimo фагота.

Нотный пример 38

П. И. Чайковский. Симфония № 4, вторая часть

Чтобы фраза была исполнена логично, кларнетист не должен играть предельно тихо, так как динамические возможности его инструмента намного шире динамических возможностей фагота, и, перехватывая тему у кларнета, фагот прозвучит громче. Необходимо учитывать, что не кларнет, а фагот заканчивает часть. Добавлю ещё несколько важных деталей: 1) трость должна давать возможность игры в нюансе piano; 2) соло возможно играть под сурдинку, особенно если нет подходящей трости; 3) необходимо разделить во втором такте третью и четвёртую ноты *фа*, для чего, насколько это возможно в pianissimo, надо снять третью восьмую ноту *фа*, сыграв её короче, сделать небольшой акцент на последней восьмой такта и увести последнюю ноту *фа* в morendo.

Как всегда в pianissimo, эта фраза интонируется выше, чем нужно; стремясь удержать верную интонацию, фаготист выдвигает эс, что немедленно сказывается на последней ноте *фа,* так как нарушается математически выверенный внутренний конус инструмента, и нота *фа* первой реагирует на это нарушение. Воздушный поток, необходимый для удержания интонации, уменьшается, и нота *фа* в последний момент интонационно устремляется вниз. Единственная возможность верно исполнить эти пять тактов — использование более длинного

эса и знание различных приёмов, при помощи которых можно, желательно незаметно, заглушить эту ноту.

Третья часть. Scherzo. Pizzicato ostinato

Не представляет сложности для фагота. Однако не могу удержаться от того, чтобы не процитировать мнение Адама Карса об оркестровке этой части: «Вероятно, в целом ряде оркестровых произведений нет ни одного более замечательного по своему совершенству примера лучшей тембровой группировки, чем в III части Четвёртой симфонии Чайковского. Три группы: а) струнные pizzicato; б) деревянные духовые и в) медные духовые — с первого до последнего такта нигде не теряют своей индивидуальности и не смешивают своих функций» [28, с. 260].

Четвёртая часть. Финал. Allegro con fuoco

Нередко обозначение характера музыки — con fuoco — дирижёры воспринимают как позволение утрировать темп allegro. Con fuoco можно сыграть и не переходя в presto.

Тональность, достаточно удобная для фагота, не представляет сложности при исполнении туттийных мест. Мотив побочной партии в октаву с другими деревянными (кларнетами и флейтами) при исполнении динамики mezzo forte у фагота акустически проваливается. То же самое можно наблюдать и в разработке в букве **В**.

Нотный пример 39

П. И. Чайковский. Симфония № 4, финал

При одинаковой с кларнетом динамике mezzo forte преобладание второй октавы у кларнета приходится компенсировать более громким нюансом и более яркой тростью. Построение фразы направляется ко второму такту, на сильной доле которого обозначен акцент. Незадолго до репризы и перед последним andante короткие стаккатные фразы на одной ноте требуют от фаготиста достаточно уверенного владения подвижным staccato.

Нотный пример 40

П. И. Чайковский. Симфония № 4, финал

Большинство исполнителей применяют здесь двойное staccato.

Симфония № 5, соч. 64

Пятую симфонию фаготист, поступающий в оркестр, должен знать очень хорошо, при читке с листа её партитура обязательно предлагается на конкурсе.

Первая часть. Andante. Allegro con anima

После небольшого вступления, которое начинают солирующие кларнеты, в букве **А** к аккомпанементу присоединяются с четвертями tenuto два фагота в октаву с контрабасами в нюансе pianissimo, в некоторых местах заменив собой виолончели. Фаготное pianissimo, не должно звучать громче pianissimo кларнетов.

Нотный пример 41

П. И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть

Чтобы выполнить динамику pianissimo и в то же время добиться максимального слияния со струнными, фаготисты применяют глушащие аппликатуры; сделать это не очень трудно. Правда, возникает вопрос: если тембра фаготов не слышно, зачем автор ввёл их в этом эпизоде?

Первое проведение главной партии allegro con anima исполняют два солиста в октаву — кларнет и фагот, и сложность соло состоит в слиянии тембров этих двух инструментов, чего можно добиться тщательной настройкой и одинаковой фразировкой, играя без лишних «пузырей», на что провоцируют выписанные crescendo.

Нотный пример 42

П. И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть

На подавляющем большинстве фаготов из нот *ми, фа-диез, соль* и *ля* две средние ноты намного ярче двух крайних. Вот почему эта последовательность не нуждается в специальном кресчендировании, оно получается как бы само собой, совпадая с авторским замыслом. При этом надо учесть, что вершина первого построения — сильная доля второго такта — *ля*. Следующее за ним авторское diminuendo распространяется почти на два такта. Таким образом удаётся избежать неровности, «клочковатости» всего соло.

Достаточно непростой ритм осложняется динамикой pianissimo и разнообразной артикуляцией, при которой в короткой фразе присутствуют staccato, non legato, legato и фразировочные изменения crescendo и diminuendo.

В букве **B** у фагота и кларнета движение шестнадцатыми требует особого внимания к ансамблю, когда фагот четырежды передаёт пассаж кларнету и принимает его обратно.

Нотный пример 43

П. И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть

Здесь одна неразделимая фраза, произносимая двумя инструментами, и последнюю ноту каждого пассажа рекомендуется не обрывать, но аккуратно передавать партнёру.

В пятом такте буквы **F** для фаготиста представляют большую исполнительскую сложность две последние восьмые *фа-диез*, завершающие последовательные октавы всех деревянных в этом такте.

Нотный пример 44

П. И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть

Редкий фаготист рискнёт выполнить обозначенное в партитуре legato в октаву вниз, тем более в piano (у струнных в этом такте обозначено crescendo). Во всех учебниках сообщается, что в нижнем регистре — в большой октаве — фагот неспособен играть piano. И в малой и в большой октавах фагота нижняя нота берётся практически той же самой аппликатурой, что и верхняя, но требует вместе с тем ослабления давления губ, вследствие чего увеличивается поток воздуха. В результате появляются сложности исполнения diminuendo и legato. Чтобы как-то помочь себе выполнить требования текста, приходится играть нижнюю ноту мягкой атакой или применить дополнительную аппликатуру — глухую.

Репризу фагот исполняет без кларнета, повторяя тему главной партии дословно, за исключением последней ноты седьмого такта — вместо *до* написана нота *си.* В двенадцатом такте буквы **T** вновь появляются октавы деревянных,

теперь уже на ноте *соль-диез,* — и все только что описанные выше проблемы повторяются.

Большую сложность вызывает исполнение последних шести тактов репризы, где квинту *си* как пятую ступень в тональности ми-минор поручено играть двум фаготам. Здесь камень преткновения — нота *си-бекар* контроктавы, наименее управляемая на фаготе; она всегда акустически выделяется, «торчит» в этом ми-минорном тоническом аккорде. Многие дирижёры, исправляя Чайковского, просто снимают в этом месте фаготы и передают ноту *си-бекар* низким струнным — контрабасам divisi.

Другие дирижёры, не желая уходить от фаготного тембра, указанного автором, требуют применить для фаготов сурдину, но это даёт сомнительный эффект. Ненамного проще исполнять злосчастную *си-бекар* приёмом, заимствованным из технических арсеналов авангардной музыки, для чего требуется более чем основательное владение инструментом и тщательные подготовительные упражнения. Приём заключается в том, что трость фагота почти вынимается изо рта и губы лишь касаются её кончиков, при этом фаготист должен следить за тем, чтобы струя воздуха не проходила мимо трости. Длина столба воздуха, соответствующего ноте *си*, естественно, увеличивается, поэтому аппликатура для получения ноты *си* должна быть на полтона выше, то есть соответствовать ноте *до*. Подобным приёмом при определённой тренировке удаётся исполнить даже ноту *ля* контроктавы, которая не указана ни в одной из аппликатурных таблиц. Услышав подобное на фаготе, композитор Л. К. Книппер закончил каденцию фагота в Двойном концерте для трубы и фагота именно этой нотой.

Нотный пример 45

П. И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть

Вторая часть. Andante cantabile, com alcuna licenza

Потрясающее по красоте валторновое соло завершают поочерёдно гобой, кларнет и фагот.

Нотный пример 46

П. И. Чайковский. Симфония № 5, вторая часть

Две коротенькие фразы. Кларнет, начиная в нюансе mezzo forte espressivo, на последних двух нотах делает diminuendo. И вечная коллизия кларнета и фагота в подобных эпизодах: piano кларнета тише piano фагота, и, следовательно, если мыслить логикой цельной фразы, состоящей из двух секвенций и порученной двум инструментам, а не обрывочными фрагментами кларнетового текста отдельно, фаготного отдельно, то кларнет не может в конце своей фразы уйти на своё красивое piano и заставить фагот своим более громким нюансом как бы начать всё сначала; напротив, кларнет передаёт фаготу такой нюанс, от которого фагот может сыграть своё грамотное piano и уйти на diminuendo. Когда кларнет упорно не даёт фаготу такой возможности, фаготисты вынуждены искать выход из положения в сурдинах и тихих аппликатурах. И то, и другое обедняет тембр фагота, лишает его экспрессии. Здесь нет оснований для дискуссии: по мысли автора, фраза заканчивается не у кларнета, а у фагота. Надо ли добавлять, что ***коллизии эти возникают не потому, что так написал автор, а потому, что так захотел дирижёр.*** Если следовать авторскому тексту и добросовестно выполнять указания в партитуре, если у кларнетиста и дирижёра есть чувство ансамбля, то коллизий не возникает.

В moderato con anima кларнет и фагот вновь чередуются в исполнении одной фразы, причём фагот играет в октаву ниже в том же динамическом нюансе, что и его партнёр. Нет ничего удивительного в том, что матовый тембр фагота после яркого кларнетового регистра явно этому последнему уступает. Чтобы не допустить подобного эффекта, фагот вынужден играть, как минимум, на один нюанс громче.

Нотный пример 47

П. И. Чайковский. Симфония № 5, вторая часть

Здесь, по возможности, нужно сменить трость на более яркую, на ней можно будет играть и все остальные соло в третьей части и финале. Сторонники традиций утверждают, что начальный фрагмент соло надо исполнять на предельно громком нюансе, но это противоречит авторским указаниям, которые

требуют играть следующий фрагмент громче, нежели предыдущий. Приходится применять дополнительные аппликатуры, особенно на девяти нотах: добавочные *фа-диез* и *соль-диез* позволят исполнителю сыграть интонационно чисто и выполнить штрих legato. Несколько легче сыграть эти девять нот, если распределить их на шесть и три. Начало играется медленно, с постепенным ускорением к концу. Последние три ноты звучат как заключение. Выписанное crescendo звучит рельефнее, если первая нота (*до-диез*) берётся на mezzo forte. Всё соло строится по два такта. Не следует задерживаться на выдержанных звуках и делать на них diminuendo. Последнюю четверть второго такта — *соль-диез* — надо взять мягкой атакой или подстраховать лёгким касанием октавного клапана. Успокаиваясь, в конце соло можно сыграть шестнадцатые чуть медленнее, спокойнее (если не возражает дирижёр).

В букве **E** та же самая фраза, только на увеличенную секунду ниже, исполняется на нюанс громче предыдущей, и тем не менее выписанного forte, а далее в третьем такте fortissimo почти всегда недостаточно.

Нотный пример 48

П. И. Чайковский. Симфония № 5, вторая часть

Последнее tempo primo в окончании части представляет собой типичный пример борьбы исполнителей с конструктивными недостатками инструмента: оба фаготиста, особенно исполнитель партии второго фагота, должны владеть своим ремеслом настолько, чтобы суметь чисто подстроить всегда завышенное *ре* большой октавы и сыграть его тихо, что в этом регистре достаточно трудно. Можно порекомендовать аппликатурную хитрость: свободной фалангой большого пальца левой руки одновременно с клапаном *ре* закрыть и клапан *си-бемоль.* Так удаётся приглушить и понизить ноту *ре* большой октавы. Лишь тот, кто сыграл это место чисто и тихо, кто не дал залу заметить фальшь своего инструмента (а просчёты зал хорошо замечает!), — лишь тот знает, как тяжело это далось и что делает творческий век духовика на пятнадцать — двадцать лет короче, чем их коллег других специальностей. Неважно, что никто в зале не оценил этого, — ценим мы, чернорабочие оркестра. Это *ре* дорогого стоит.

Третья часть. Valse. Allegro moderato

Знаменитый вальс предъявляет к исполнителю большие профессиональные требования. Часть начинается ансамблем двух фаготов и четырёх валторн со струнными. После струнного pizzicato на второй доле фаготам нужно вовремя сыграть tenuto на третьей доле, что не так просто. Начиная от седьмого такта, выписано изящное соло фагота в октаву с гобоем.

Нотный пример 49

П. И. Чайковский. Симфония № 5, третья часть

Исполнив в первой восходящей гамме crescendo, нужно не пропустить diminuendo в следующем такте, которое желательно продлить и далее, распространить его на два такта. В четвёртом такте желательно сыграть «эхо» — pianissimo (в тексте такого указания нет, но существует традиция); затем crescendo в пятом и шестом тактах приводит нас к трём нисходящим пассажам, где выписана артикуляция — четыре залигованных восьмых, пятая и шестая стаккатные восьмые, что придаёт этому эпизоду грациозность.

В букве **B** вновь дуэт в октаву, теперь уже с кларнетом, он повторяет начальный материал части, который приводит к соло фагота со второго такта буквы **D**.

Нотный пример 50

П. И. Чайковский. Симфония № 5, третья часть

Традиции исполнения этого соло весьма различны; хотя нет никаких авторских указаний, однако здесь обычно позволяют себе некую темповую вольность: три последние восьмые второго такта, с которых начинается соло фагота, иногда играются несколько медленнее, тише и чуть позже, постепенно кресчендируя, возвращаются в прежнее движение. Степень этого замедления зависит от вкуса дирижёра, солиста или того и другого. Аналогичное соло в репризе позволяет сыграть эти восьмые по-другому, с другим замедлением, впрочем, не обязательным здесь, или совсем без него. Основное неудобство этого соло заключается в сочетании синкопированного ритма у солирующего фагота с его артикуляцией legato, так как синкопы артикулируются несколько невнятно, как

правило, с опозданием. К этому следует добавить легатные проблемы в скачках на большие интервалы. Опять борьба с техническими трудностями… Чтобы облегчить себе задачу, нередко фаготисты играют это соло non legato. Я не одобряю подобных послаблений. Чтобы исполнить так, как задумано автором, нужно мастерство, которое заключается в уверенном владении дополнительными аппликатурами. Это соло считается одним из труднейших, выписано во всех оркестровых трудностях и даётся на всех тестовых пробах фаготиста при приёме в оркестр.

Перед самым окончанием части квартет двух кларнетов и двух фаготов в унисоне проводит тему начала симфонии.

Нотный пример 51

П. И. Чайковский. Симфония № 5, третья часть

Четвёртая часть. Финал. Andante maestoso

Насыщенная партитура финала лишь в отдельных местах позволяет услышать партию фагота, нюанс mezzo forte, обозначенный в партитуре, в сочетании с другими инструментами позволяет лишь догадываться о его присутствии.

Симфония № 6, Патетическая, ор. 74

Шестая симфония принадлежит к наиболее часто исполняемым произведениям мировой музыкальной литературы.

Первая часть. Adagio

Начальное соло соединяет в себе три трудности: очень медленно, очень тихо, очень низко (в большой октаве).

Солист испытывает огромное нервное напряжение в ожидании, часто долгом, абсолютной тишины в зале, ибо одинокий фагот начинает это монументальное сочинение из ниоткуда. Нередко дополнительным фактором напряжения является непривычная акустика. Ещё одна сложность — борьба с предельно тихой контрабасовой квинтой, имеющей тенденцию к завышению, что особенно неприятно для исполнителей, играющих на инструменте с удлинённым басовым стержнем. В последнее время производители начали выпускать инструменты с

более высоким стандартом строя, но возникли другие проблемы: фагот высит в этом соло.

И, наконец, — трость!

На ней надо остановиться особо. Трость для начального соло фагота в Шестой симфонии уникальна: она готовится задолго до исполнения сочинения и предназначается исключительно для двух фрагментов в Шестой симфонии — начального соло и четырёх нот перед разработкой, в том случае, если их не играет бас-кларнет. Это не новая, обыгранная трость, она хранится годами. Я знал фаготиста, который всю жизнь играл это соло на одной и той же трости, почерневшей от времени. Трость для этого соло нужна лёгкая, с хорошо отвечающей атакой. К сожалению, такая трость часто понижает *фа-диез* и *соль* большой октавы.

Всё это вместе позволяет считать начальное соло в Шестой симфонии одним из труднейших для фагота в оркестровой симфонической литературе.

Да, симфонию начинает солирующий фагот, но без ансамбля с контрабасами и соответствующей поддержки дирижёра он не выполнит авторского замысла. В русских оркестрах здесь довольно часто возникает коллизия между фаготом и контрабасами, создающими фундамент для солирующего фагота. А фундамент, в бетоне ли, в балетной ли поддержке, должен стоять незыблемо; контрабасы на своих интервалах в этом эпизоде КАТЕГОРИЧЕСКИ не должны вибрировать. Однако убедить в этом контрабасистов русского оркестра без поддержки дирижёра практически невозможно. Они научены вибрировать, они воспитаны не для оркестровой практики, а для сольного концертирования — такова особенность нашего музыкального образования и русского менталитета.

Почему фаготу трудно опираться на вибрирующие контрабасы? При вибрации происходит изменение высоты звука. Все вибрирующие, в том числе и контрабасисты, доказывают, что их вибрация не звуковысотная, то есть этот тип вибрации не изменяет высоты звука. Но протяните одну ноту с вибрацией перед камертоном: индикатор камертона не стоит на месте — почему? Видимо, меняется высота звука? И если первые полтора такта квинту *ми — си* можно ещё

подстроить, то нисходящее хроматическое движение нижнего контрабаса, вследствие вибрации, делает последующие интервалы фальшивыми.

Причину этого осложнения я вижу в упущениях нашей школы — не духовой, но инструментальной школы в целом. В первые годы своей оркестровой жизни я думать не думал о вибрации контрабасов в первых тактах Шестой. Слышу, что фальшиво, но не могу понять, почему, относя все эти проблемы на свой счёт. Даже в авторитетных отечественных оркестрах существовала и по сей день существует проблема фальши в октавах виолончелей с контрабасом, например, в начале Второй симфонии Рахманинова. Не единожды во время студийных записей я безуспешно пытался добиться чистой интонации в октавах виолончели с контрабасом, так что приходилось просто снимать контрабас, хотя уровень мастерства исполнителя на контрабасе не вызывал никаких сомнений. С подобной проблемой пришлось столкнуться при записи «Лирического концертино» Н. Я. Мясковского, медленной части концерта Ф. Данци для фагота с оркестром, Октета Ф. Шуберта. Какая разная музыка, и какая одинаковая проблема! Так продолжалось до тех пор, пока я не стал играть в ансамблях различного состава вместе с немецкими музыкантами разных специальностей. Когда мы записывали Октет Шуберта, немецкий контрабасист сказал мне о простейшем правиле немецкой исполнительской школы, авторитет которой не подвергается сомнению: ***в подобных сочетаниях нижний голос не должен вибрировать,*** то есть фундамент в любом строении, как было сказано выше, и гармоническом в том числе, не должен колебаться.

Фаготное соло в Шестой прозвучит чисто, если использовать эс второго или третьего номера и заставить контрабасы не вибрировать.

Нотный пример 52

П. И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть

Крайне важно настроиться психологически не на исполнение первой ноты соло — *ми*, а целой фразы. Если солист думает лишь о том, как возьмётся первая нота, он обречён на неудачу, в первом же звуке отразится его неуверенность. Следует помнить, что соло состоит из трёх фрагментов: первый фрагмент идёт к ноте *соль,*

второй фрагмент — к ноте *ля* и, наконец, последний — к ноте *си*; при этом каждый следующий фрагмент должен быть громче и экспрессивнее предыдущего.

Атаку первой ноты нужно сделать незаметной после предельного pianissimo контрабасовой квинты. Чтобы спрятать атаку, большинство фаготистов пользуется различного рода сурдинами. Впрочем, здесь нельзя дать универсального рецепта, у каждого исполнителя есть свой способ, диктуемый, не в последнюю очередь, инструментом, на котором музыкант играет, с его индивидуальными особенностями.

Так или иначе, но громогласную большую октаву необходимо «усмирить». Я нашёл способ, при помощи которого удаётся начинать соло ПОЧТИ без атаки, вернее — с незаметной атакой. Как ни странно, самым важным здесь являются темп и место взятия дыхания. Учитывая, что любое звучание есть движение, а любое движение должно преодолеть инерцию покоя, совершенно инстинктивно я обнаружил, что ауфтакт на шестой восьмой такта позволяет преодолеть эту инерцию и молча войти в движение: дыхание необходимо взять в темпе последующего движения на шестую восьмую такта. Подобный приём позволяет направить столб воздуха непосредственно в трость, без какой-либо пробы или альтернативы. Зазвучавший таким образом фагот прячет, прикрывает атаку возникшей ноты, и удаётся создать впечатление pianissimo даже при не очень тихом нюансе. Если набирать воздух вне ритма, то после отхода языка от трости возникает провал, так как атака будет всегда сильнее, чем последующее звучание. Возникает эффект, похожий на артикуляцию акцента. Взятие дыхания, то есть ауфтакт в ритме и темпе последующего движения даёт нужный результат во всех регистрах, и не только у фагота, но у всех духовых. Правильность моих догадок позднее подтвердил мой старший коллега, выдающийся гобоист А. В. Петров, применявший этот приём при исполнении соло гобоя в «Письме Татьяны» в опере Чайковского «Евгений Онегин», где гобой перед словами «Не знаю, как начать» сталкивается с той же проблемой — сыграть самую низкую ноту, *си* малой октавы, очень тихо и без акцента; инструмент другой, но проблема та же, и решение проблемы точно такое же.

Фаготисты — народ пытливый, они живут в состоянии постоянного преодоления возникающих трудностей, усовершенствования своего инструмента; бывает, они стараются от трудностей уйти, выбрать способ исполнения полегче, и в указанных выше фрагментах текста Шестой симфонии нередко упрощают авторскую артикуляцию, например, лига, связывающая две первые ноты, продлевается на всю первую фразу. Так играть несколько проще, и часто дирижёры не возражают против этого варианта. Однако такое исполнение входит в противоречие с конструкцией авторского текста, так как подобная артикуляция противоречит зерну мотива. Под первыми двумя восьмыми есть обозначение crescendo, ведущее фразу к сильной доле следующего такта, дополнительно подчёркнутое атакой на ноте *соль*. Приглушённое сурдиной звучание фагота с не авторской лигой изрядно затушёвывает зерно главной партии, тем более что после опоры на сильной доле и атаки на ней необходимо выполнить diminuendo на длинной (две четверти) ноте *фа-диез* в нюансе piano, на которой уже необходимо начинать вторую фразу, повторяя, усиливая динамику первой**.** Иными словами, на одной ноте всего в две четверти необходимо исполнить подряд diminuendo и crescendo, тем более, что следующая, вторая, фраза звучит в piano, а третья — в mezzo piano, то есть каждая ступень этого соло должна звучать на нюанс громче.

Дополнительным осложнением для этого соло может быть чрезмерно медленный темп, при котором дирижёр требует играть всё соло на одном дыхании, что затрудняет исполнение последних двух тактов соло на заканчивающемся выдохе. Не каждый солист осмелится возразить дирижёру, тем более что темп — прерогатива дирижёра. Фаготист может схитрить и взять дыхание в момент crescendo альтов в четвёртом такте на последней его доле — и этого не будет слышно.

Удачно сыгранные первые шесть тактов не означают для солиста «победы» и автоматического успеха во второй фразе; более того, ослабив концентрацию внимания, можно потерпеть неудачу. Во время последующих пауз необходимо освободиться от сурдины, вернуться к стандартным эсу и трости, так как на

трости, пригодной для вступления, пробиться сквозь плотное звучание оркестра в дальнейших фразах просто невозможно.

В следующем allegro non troppo отдельные фразы фагота хоть и написаны в нюансе mezzo piano, приходится играть значительно громче, не ослабляя при этом внимания, так как они состоят из весьма неустойчивых нот, в том числе двух нот *ля-бемоль* малой и первой октав, при этом нестабильный *ля-бемоль* малой октавы нужно подстраховать от кикса касанием октавного клапана.

Нотный пример 53

П. И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть

В moderato con anima нюанс piano, повторяющий фразу флейты, учитывая регистр малой октавы, традиционно играется несколько громче.

Нотный пример 54

П. И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть

При этом с первой ноты второго и третьего тактов рекомендуется уходить несколько раньше, дабы не опоздать в движение. В следующем сольном эпизоде фагот спускается на кварту ниже, оказываясь в дуэте с кларнетом.

Нотный пример 55

П. И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть

Отдельно следует сказать о последних четырёх фаготовых нотах перед разработкой. Типичная для симфонических произведений Чайковского последовательность кларнет — фагот завершает фразу перед разработкой, и как обычно в таких последовательностях у Чайковского, возникает коллизия: кларнет уходит в своё pianissimo, не оставляя фаготу запаса динамики для логичного завершения фразы. Дирижёр Артур Никиш, понимавший, что piano фагота всегда громче piano кларнета, предложил исправить «ошибку» оркестровки Чайковского, передав четыре последние ноты фагота перед разработкой бас-кларнету, который может сыграть тише, чем фагот. На практике предельно тихий нюанс бас-кларнета почти не слышен; авторский замысел нарушен, а нужного эффекта добиться всё равно не удаётся.

Нотный пример 56

П. И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть

Почему бы не сыграть так, как написано у автора? Кларнет, уходя на diminuendo, должен помнить, что это ещё не окончание мысли и потому нельзя ставить точку в конце своей фразы, но передать её фаготу с запасом динамики, достаточной, чтобы он ушёл в своё pianissimo. Это нетрудно. Наличие в партии фагота нескольких пауз позволяет интонационно (сменить эс, сменить трость, выдвинуть басовый стержень) и динамически (вставить сурдину) подготовить инструмент к исполнению этих нот.

Вторая часть. Allegro con grazia

Написана в неудобной для фагота тональности ре-мажор, нестандартном пятидольном размере, требует к себе дополнительного внимания, тем более для фаготов. Незадолго до окончания в букве О появляется сольная фраза поочерёдно у всех деревянных. Сложность её в одинаковом ритмическом исполнении всеми солирующими инструментами. В последнем такте в духовом аккорде — кларнет, две валторны и два фагота — у фаготов весьма неприятна квинта, так как второму фаготу необходимо понизить ноту *ре* в нюансе pianissimo, что отнюдь не просто, но как её скорректировать, мы уже говорили в разделе о Пятой симфонии. Наличие пауз перед этим аккордом позволяет заранее добавить к аппликатуре нижнего *ре* закрытый клапан нижнего *си-бемоль*.

Третья часть. Scherzo. Allegro molto vivace

Метроном, указанный автором, достаточно подвижен, однако дирижёры любят исполнять эту часть в запредельно быстрых темпах, нередко дирижируя на два, alla breve. Конечно, я не вправе давать рекомендации дирижёру, однако начинать это скерцо при жесте на четыре несколько удобнее. В очень быстром темпе возникает практически непреодолимая трудность в партии второго фагота за четыре такта до LL, где написаны триоли в tutti фаготов и контрабасов; партия второго фагота становится практически неисполнимой. Здесь вновь объединены три трудности: очень быстро, очень громко, очень низко. Даже если убрать из этой триады «очень громко», проблема останется. Конечно, в tutti с контрабасами

голос второго фагота не слышен, но это место иногда используется, когда хотят избавиться от второго фаготиста. Бывали примеры тому и в московских оркестрах.

Финал. Adagio lamentoso

Оплакивание ушедшей жизни…

Превосходно использованы экспрессивные возможности фагота. После октавных вздохов в унисон флейт и фаготов начинается с небольшим ускорением подъём — выше и выше, до самого экспрессивного *до-диеза* второй октавы на fortissomo, который здесь звучит как отчаяние, и затем замедление и возвращение вниз в pianissimo.

Нотный пример 57

П. И. Чайковский. Симфония № 6, финал

На коротком отрезке показан практически весь диапазон инструмента и его выразительные возможности в динамике.

Музыка о расставании с жизнью.

Я играл эту симфонию сотни раз. Самое страшное воспоминание об её исполнении относится к гастролям в Японии в 1983 году. Тогда в ночь на 1 сентября 1983 года советский военный самолёт сбил южнокорейский Боинг. Погибли двести шестьдесят девять пассажиров и экипаж. Наш оркестр привезли на концерт за четыре часа до начала. У входа стояла молчаливая толпа, в руках у людей портреты погибших. Зал полон, в концерте звучит Шестая симфония П. И. Чайковского — в глубокой тишине. Заканчивается финал — adagio lamentoso. Дирижёр опустил руки. В зале — гробовая тишина, и в этой долгой тишине — только шаги уходящего со сцены дирижёра. Страшнее эффекта от исполнения этой музыки я никогда не видел.

Думаю, Шестая симфония так и должна оканчиваться. После неё аплодисменты неуместны. Равно как и бисовые номера.

Манфред, op. 58

Симфония в четырёх картинах по драматической поэме Байрона «Манфред». Сочинение программное, автор предпосылает каждой части несколько строк комментариев, поясняющих содержание. С одной стороны, это удобно: слушатель понимает, о чём музыка. С другой стороны, совсем неудобно, так как программа накладывает на автора музыки и исполнителя некоторые обязательства, создаёт границы свободе интерпретации. Поскольку в основе программы лежит известная поэма известного английского поэта, а либретто написано в соответствии с русским её переводом, то возникают дополнительные проблемы в создании художественных образов, как для композитора, так и для интерпретатора. Так, в русской художественной культуре образ феи совершенно отличен от образа ведьмы, и художественные краски для их создания разные, начиная с самого примитивного: фея — персонаж положительный, ведьма — отрицательный («Домового ли хоронят? Ведьму ль замуж выдают?»). В горах, у водопада, по Байрону, Манфреду является Ведьма (Witch), в русском переводе И. А. Бунина это не Ведьма, а Альпийская фея — задача для композитора: что выбрать? Английские ведьмы знакомы нам по У. Шекспиру, их образ и непривлекателен, и далёк от романтизма XIX века; Бунин превратил Ведьму в Альпийскую фею; правда, феи не подчиняются повелителям злых сил, даже и в русском переводе. Чайковский пошёл третьим путём, его Альпийская фея явилась в русском уборе. Художественная условность…

Первая часть. *Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие муки*

Lento lugubre

Непривычен партитурный состав сочинения — три фагота вместо традиционных для симфоний Чайковского двух и введённый в фаготный унисон бас-кларнет; эта партитурная особенность отразилась в рассадке: чаще всего бас-кларнетист занимает место в группе фаготов, на котором обычно располагается контрафаготист, что, впрочем, необязательно. Такой состав низких деревянных

позволил композитору сделать тембр более густым и глубоким, звучание — максимально для этих инструментов насыщенным и, по возможности, громким, что обозначено в партитуре нюансом fortissimo.

«Манфред» начинается лейтмотивом байроновского героя, его мрачного, клокочущего отчаяния. В первом проведении темы Манфреда слушателю представляют незаурядную личность, романтического героя с обуревающими его страстями, нечеловеческим могуществом, властью над потусторонними силами, и в то же время с чисто человеческой болью и страданием, угрызениями совести, муками любви. Лишь экспрессивность тембра фагота с его глубокими, тёмными низами и полными боли верхами могла наиболее ярко создать этот образ в начале музыкального повествования.

Нотный пример 58

П. И. Чайковский. «Манфред», первая часть

Однако, с исполнительской точки зрения, здесь не всё так гладко, как представлялось внутреннему уху композитора, ибо его замысел вступает в противоречие с конструктивными особенностями низких деревянных: при нюансе fortissimo звучание фаготов и бас-кларнета распадается на множество обертонов, но ожидаемой громкости не прибавляется; звук теряет концентрацию и потому хуже слышен в зале. Я обратил на это внимание во время записи «Манфреда»: нам в фаготной группе было слышно fortissimo, и дирижёру было слышно fortissimo, но на пульте у звукорежиссёра fortissimo не было, осциллограф показывал размытый по всему экрану, рассыпающийся на обертоны звук наших четырёх инструментов, а в записи я услышал призвук трости, перекрывавший тембр фагота.

Между тем для изображения личности Манфреда можно форсированную динамику заменить экспрессией звука, то есть фактически не выполнять нюанс fortissimo, ограничившись одним forte, заменив форсирование звука его концентрированностью; экспрессия концентрированного звучания создаёт впечатление той громкости, которой на фаготе технически достичь невозможно. Мне не единожды приходилось играть этот эпизод при нюансе не более одного

forte, и унисон состава три фагота и бас-кларнет тембрально только выигрывал, экспрессия всех инструментов звучала много убедительнее, сохранялся тембр этого состава, необходимый для создания нужного образа.

Добавлю, что форсированное звучание низких инструментов всегда приводит к эффектам нежелательным и неожиданным: играя громче, мы получаем более тихий нюанс, так как обертоны не обладают той «полётностью», которая присуща концентрированному звуку. Можно привести в пример унисон фагота и виолончели в побочной партии увертюры к «Руслану и Людмиле», где форсированный нюанс виолончели и фагота приводит к потере тембра. В одном из своих концертов И. Б. Маркевич указал на нюанс, в котором этот унисон должен звучать, так, как обозначено в партитуре; и вдруг оказалось, что концентрированный нюанс piano без форсирования слышен в зале значительно лучше, красивее; внезапно открылось в этой музыке изумительное смешение тембров фагота и виолончели, чего не было слышно при форсированном нюансе, когда до публики доходил звук несколько зажатый, обеднённый.

Нотный пример 59

П. И. Чайковский. «Манфред», первая часть

Следует обратить внимание на технически трудный фрагмент при первом появлении триольного ритма, где два фагота, а затем присоединившийся к ним кларнет (значительно позже — и медные) должны вовремя попасть в сильную долю: место, достаточно неудобное, так как трудно ритмически точно вставить между триольными восьмыми последнюю квартольную пунктирную шестнадцатую такта. В партитуре издательства «Юргенсон» во втором такте буквы В выписана секста двух фаготов *си* контроктавы — *соль* большой октавы. Ниже читаем комментарий: «Если в партии второго фагота встретится здесь затруднение, можно играть октавой выше». Комментарий даёт косвенное указание на уровень исполнителя.

Вторая часть. *Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада*

Vivace con spirito

Стремительные стаккатные и ещё более стремительные легатные пассажи у всех деревянных изображают водопад, о чём говорит авторское примечание в начале части. Длинные виртуозные фразы деревянных духовых начинаются флейтами в верхнем регистре, затем их сменяют кларнеты; и в том и в другом случае первые и вторые голоса чередуются: видимо, автор предвидел сложность исполнения в быстром темпе и потому разделил партию между голосами, так как короткий пассаж исполнить легче, чем длинный. Следом за ними вступает фагот, и, хотя он по природе своей менее подвижен, его партия по виртуозности не уступает высоким деревянным, и, если следовать указанному автором метроному (четверть равна 120), он уверенно справляется с партией, технических трудностей для фагота нет.

Нотный пример 60

П. И. Чайковский. «Манфред», вторая часть

Автор весьма искусно создаёт образ водопада: водяная пыль флейт, в которой играет радуга, и «струи пены светозарной» гобоев и кларнетов, искрящиеся на солнце, и полноводный поток фаготов, сбегающий по скале. Трудности у фаготов возникают, когда scherzo исполняется в более быстрых темпах, чем написано у автора. Высоким деревянным увеличение темпа ничем не грозит: количество герц, приходящихся на каждую флейтовую и кларнетовую ноту, вполне достаточно для того, чтобы расслышать дикцию флейт и кларнетов и распознать каждую ноту в более быстром темпе. Но, опускаясь постепенно в малую октаву, в партию фагота, пассажи становятся менее внятными, ибо здесь количество герц на каждую сыгранную ноту недостаточно для её опознания. Если дирижёр не нарушает авторского темпа (метроном, заметьте, указан!), то пассаж фагота прослушивается, все ноты распознаются; однако если, в погоне за эффектом, желая произвести впечатление на публику, дирижёр берёт предельно быстрые темпы, то эти фаготные пассажи превращаются в невнятное бормотание

скомканных нот, что случается довольно часто, — и тогда не слышно никаких потоков горной реки, падающей со скал в долину…

Этот эпизод исполняется по-разному: пассаж делится на две части по семь нот между первым и вторым голосами, или оба исполнителя играют его в унисон от начала до конца, нередко весь пассаж играет один солист, что достаточно трудно. Следующее проведение (в репризе) этого сложного фрагмента выписано на полтона выше. Можно рекомендовать использование упрощённых аппликатур для нот *до-диез* и *фа-диез* с целью исполнения больших интервалов legato.

Нотный пример 61

П. И. Чайковский. «Манфред», вторая часть

Эпизод программы, где Манфред вызывает Альпийскую фею, отражён в Трио; образ Феи поручен третьему фаготу в унисоне с виолончелями. Красивая мелодия в чисто русском стиле — привольная, широкая, неторопливая; воображение рисует Василису Прекрасную, и пытливый русский слушатель спросит — «почему?», а не русский слушатель ничего не спросит.

Нотный пример 62

П. И. Чайковский. «Манфред», вторая часть

При переходе к репризе постепенно возвращаются стаккатные фрагменты, имитирующие брызги водопада, и в завершении фагот вновь соревнуется в беглости с остальными деревянными в триольных пассажах, уже на полтона ниже.

Нотный пример 63

П. И. Чайковский. «Манфред», вторая часть

Третья часть. *Пастораль. Картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей*

Andante con moto

В пасторали отдельные пассажи фаготов, унисоны со струнными и деревянными при профессиональном уровне владения инструментом не представляют особых сложностей.

Финал. *Подземные чертоги Аримана. Адская оргия. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощён. Смерть Манфреда*

Allegro con fuoco

Адская оргия в чертогах Аримана, стремительная круговерть. В дьявольской пляске за рёвом медных и tutti струнных совсем не слышно деревянных, они где-то в глубине вакханалии создают тембровый микст. Изредка можно различить несколько тактов фаготной группы, которая держит ритм вакханалии, но, что несколько удивительно, звучание низких деревянных не производит впечатления дьявольщины. Может быть, потому, что в природе фагота нет экспрессии злобности, по крайней мере, в быстром темпе?

Нотный пример 64

П. И. Чайковский. «Манфред», финал

Дважды появляется фрагмент темы Манфреда — благородный, полный боли голос звучит контрастом шабашу ведьм. В последний раз тема Манфреда проходит у фаготной группы — соло фаготов с бас-кларнетом, спускающееся вниз к ферматному *до-диез*, а от него — к andante con duolo финала.

Нотный пример 65

П. И. Чайковский. «Манфред», финал

Проведение темы Манфреда в том же инструментальном составе, что и в начале, спускаясь вниз по регистру, на последнем *до-диез* большой октавы заканчивается авторским diminuendo, которое перебивается внезапным fortissimo.

Здесь уместно сказать о двух вариантах окончания симфонии в исполнении Е. Ф. Светланова: в студийной записи исполняется авторский текст, а в концерте, в угоду публике, diminuendo последней ноты всегда игнорировалось; более того, на этих четырёх тактах всегда делалось crescendo, чтобы подготовить нюанс завершающей коды, но не той, что написана автором, а заимствованной из первой части: тема Манфреда повторялась унисоном струнных и ещё более громко медными, нарушая замысел композитора. Байрон и Чайковский уводили мятежного грешника от сил преисподней в иной мир, но в версии Светланова он

оставался жить, сжигаемый всё той же страстью и с тем же адом в душе; не было Манфреду прощения, примирения с Богом, избавления от власти зла, он не получал «забвения, которого одного только он искал и просил». Исполнитель, в отличие от авторов, не пощадил Манфреда. Зато — эффектное завершение концерта, публике нравилось. Художественная условность? …

Глава 7. О сочинениях из сольного репертуара фаготиста

Думаю, редко можно встретить солиста оркестра, который бы не выходил на сцену с собственными сольными программами. В оркестровых программах за сезон встретятся (если встретятся!) две–три сложные партии, и сольные выступления восполняют естественную потребность артиста играть разнообразный, трудный, интересный материал, играть много и часто. Помимо наслаждения музыкой, получаешь возможность всегда быть в форме, не поддаёшься рутине.

Хочу остановиться на некоторых типичных для сольного репертуара фаготиста сочинениях, а также на том, что оставило след в моей собственной концертной деятельности. Среди них произведения эпохи барокко и работы современных нам авторов.

Со второй половины XX века доступный советским фаготистам репертуар для сольных программ стал обширнее, разнообразнее и теперь включает в себя произведения всех эпох, от Ренессанса до наших дней, всех жанров, всех возможных составов: концерты для фагота с оркестром, ансамбли с любыми партнёрами, фагот с аккомпанементом, фагот без сопровождения.

К советским исполнителям произведения А. Вивальди, Я. Д. Зеленки, А. Кожелуха, К. Стамица, Ф. Данци, А. Рейхи, Ф. Девьена, И. Пауэра и многих других пришли только после Второй мировой войны, прежде всего в связи с участием наших музыкантов в международных фестивалях молодёжи и студентов и конкурсом «Пражская весна», в программы которых включались сочинения классического репертуара и современных авторов. Нам стали доступны издания гэ-дэ-эровских («Peters», «Breitkopf»), чехословацких («Supraphon», «Panton») издательств, в меньшей степени издательств других стран; много новой для нас музыкальной литературы стало выпускать издательство «Музыка», пользуясь тем, что СССР не признавал авторских прав зарубежных правообладателей. Когда я стал ездить с Госоркестром на зарубежные гастроли, то почти весь свой гонорар оставлял в нотных магазинах. Часто и его не хватало на всё, что хотелось сыграть.

Довольно скоро во время таких поездок у меня стали появляться друзья среди моих зарубежных коллег, приходивших на наши концерты, и они иногда делали для меня копии, нередко присылали нужные мне ноты в Москву.

В Москве был только один человек, которого мне не удавалось удивить новым для отечественных музыкантов именем или сочинением — Г. Н. Рождественский.

Мои комментарии по поводу исполнения того или иного фрагмента суть только моё видение предмета.

Антонио Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6 по каталогу Д. Рикорди

В моих программах много сочинений Вивальди. Из тридцати девяти концертов для фагота с оркестром я сыграл и записал одиннадцать, несколько двойных и тройных концертов с оркестром — «Ночь» для флейты и фагота, концерты для гобоя и фагота, виолончели и фагота, флейты, гобоя и фагота, скрипки, флейты и фагота, концерты для большего состава солистов с оркестром, а также шесть сонат для фагота в сопровождении basso continuo; партию фагота отредактировали три известных американских фаготиста — Сол Шонбах, Ленард Шэроу, Бернгард Гарфельд; партию basso continuo расшифровал для фортепиано Джан-Франческо Малипьеро, авторитетный итальянский исследователь творчества Вивальди. Все редакции корректно поставлены в скобки и носят рекомендательный характер.

Среди этого многообразия только два концерта — для фагота и виолончели с оркестром и Концерт № 6 для фагота с оркестром — написаны Вивальди в неудобной для фагота тональности (как теперь, так и тогда) ми-минор. По этой причине за Концертом № 6 долгое время не признавалось авторство Вивальди, и, видимо, поэтому его партитура появилась у нас в стране значительно позже других; ещё позднее, совсем недавно, удалось познакомиться с нотами не оконченных концертов № 38 и № 39[17].

[17] Нумерация произведений А. Вивальди дана по Каталогу Д. Рикорди.

Концерт № 6 ми-минор чрезвычайно популярен в мире; ни один значительный исполнитель, к какой бы школе и к какому бы направлению он ни принадлежал, не прошёл мимо него, существует огромное количество его записей; каждый второй конкурс с участием фагота включает этот Концерт в свою программу.

Существует много различных трактовок этого сочинения, различных редакций, что порождает немало дискуссий. У нас в стране наиболее известна редакция Дж.-Ф. Малипьеро, опубликованная издательством Д. Рикорди. Все корректуры — динамика, темпы и артикуляции — не навязываются исполнителю, взяты в скобки и предоставляют свободу выбора.

Первая часть. Allegro poco

В первой части, учитывая наличие тридцатьвторых, нет слишком стремительного движения, оно сдерживается пометкой poco. Полагаю, что время барокко уже в первом такте требует исполнения долгого форшлага отчётливо на сильную долю, как это написано в нотах, хотя очень часто встречается исполнение в виде затактового короткого форшлага. Несколько неожиданно распределение партий между скрипками: вторым скрипкам поручена главная тема, а первым — аккомпанемент. Исполнение форшлага на сильную долю придаёт теме спокойно-величественный характер.

Нотный пример 66

А.Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, первая часть

Сольная партия фагота начинается не с главной темы, но повторяет материал первых тактов партии первых скрипок; артикуляция в сольной партии фагота поставлена редактором в скобки и не является обязательной для исполнения. Текст удобен аппликатурно и потому позволяет исполнителю самому выбрать темп и артикуляции, в зависимости от его вкуса и понимания стиля. При этом следует иметь в виду, что если третья и четвёртая ноты играются staccato, то, по своей природе, они могут быть громче предыдущих залигованных нот. К тому же нередко в сочетании «две legato — две staccato» стаккатные ноты играются быстрее.

Нотный пример 67

А. Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, первая часть

После двух тактов стремительного движения у солирующего инструмента появляется, наконец, главная тема, уже провозглашённая вторыми скрипками. Исполнение в ней форшлагов должно соответствовать правилам исполнения долгого форшлага в барочной музыке. Однако, по правилам ансамбля, солист обязан повторить исполнение этих форшлагов так же, как они были сыграны скрипками, даже если они сыграли неверно.

Следующей задачей солиста является одинаковое для всех участников исполнение трелей, которые совсем не обязательно должны начинаться с верхней ноты. В большинстве случаев трель следует начинать с верхней ноты тогда, когда украшаемая нота повторяет предыдущую. Завершение трелей требует остановки тремоло, как правило, на второй половине основной ноты, без дополнительного завершения, которое мы можем найти при исполнении музыки эпохи классицизма. Естественно, это касается нот достаточной продолжительности и не может быть выполнено на коротких нотах в подвижном темпе. В авторском тексте времён Вивальди совсем не обязательно на украшаемой ноте было написано «трель». Подобное обозначение находим в этой музыке, в основном, в современных редакциях. Сплошь и рядом в нотах того времени мы встречаем над или под нотой обозначение в виде крестика, которым автор позволяет музыканту исполнить мелизм, «украсить» ноту, по своему желанию. Так, в финале Концерта в одной из американских редакций, сделанной солистом Бостонского оркестра Солом Шонбахом, над мелкими нотами вместо обозначенных Малипьеро трелей выставлены значки мордента. Интересно, что в том стремительном движении финала мордент производит впечатление трели, тем более, что трель в темпе allegro на длительности в одну шестнадцатую сделать практически невозможно, так как невозможно успеть дважды нажать трельный клапан.

Вторая часть. Andante

При исполнении этой части полезно вспомнить, когда, где и для кого сочинялась эта музыка. В медленных частях всех фаготных концертов Вивальди я слышу обращение к Всевышнему.

Нотный пример 68

А.Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, вторая часть

Особенно отчётливо я ощущал это во время записи концертов с Минским камерным оркестром под управлением В.Полянского в Полоцком кафедральном соборе Святой Софии. После небольшого ансамблевого вступления солист остаётся один, его сопровождают лишь клавесин и одна виолончель, заменяющая виолу-да-гамба. Темп части определяется выразительностью самых мелких нот, они, как и выдержанные ноты, тоже должны петь.

Нередко исполнители, даже очень авторитетные в мире, избегают здесь длительных нот, заменяют их виртуозными пассажами. С такой трактовкой я категорически не могу согласиться: обращаясь к Богу, не суетятся. Мне скажут, что среди музыкантов немало атеистов; значит, обращаясь к тому, что есть в душе человека самого высокого. На длинных нотах можно многое сказать, даже атеисту! Может быть, им просто нечего сказать? Или хочется демонстрировать виртуозность? Но для такой демонстрации Вивальди даёт широкие возможности в быстрых частях своих концертов.

Поколения XXI века, как слушатели, так и исполнители, развращённые вседозволенностью конструкций современной музыки, воспринимают мелодизм Вивальди как что-то очень простое и по техническому построению, и по мысли, не трудное для воспроизведения, и я часто слышу такое отношение в исполнении молодых музыкантов; они успешно и красиво называют ноты, но не дают себе труда найти авторскую мысль и задуматься над фразировкой, которая показала бы всю глубину этой музыки.

Вторая часть, как практически все медленные части в концертах Вивальди, отнимала у меня при записи значительно больше сил, чем быстрые части.

Третья часть. Allegro

Выписана в размере три восьмых, очень мелкими нотами.

Нотный пример 69

А.Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, третья часть

Аппликатурно достаточно удобна, технических и иных трудностей не представляет, что даёт возможность многим виртуозам играть её в предельно быстром темпе. В связи с этим не могу обойти молчанием исполнение американского фаготиста Д. Смита, записавшего все концерты Вивальди. Это исполнение, по мнению мирового сообщества фаготистов, являет собой пример того, как не надо играть Вивальди. Пальцы-то во всех пассажах успевают, но слышны лишь отдельные сильные доли, а о том, что находится между ними, можно только догадываться. Я уже не говорю о темпах: триста лет назад, вероятно, темп жизни диктовал существенно иные, нежели в наше время, представления о темпе музыкального произведения.

В записи Д. Смита можно упомянуть, например, эпизод в первой части ре-минорного концерта № 5 по каталогу Д. Рикорди — пассаж тридцатьвторыми.

Нотный пример 70

А.Вивальди. Концерт № 5, первая часть

Часть исполняется в темпе allegro, но, даже зная текст, трудно прослушать эти семнадцать нот пассажа. В записях М. Аллара, К. Тунеманна, Ф. Хермана каждая нота этого пассажа ясно прослушивается и в то же время отчётливо демонстрируется индивидуальный художественный вкус исполнителя. Вероятно, к таким стремительным пассажам применим модный в последнее время аутентичный характер исполнения.

Антонин Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur

Концерт А. Кожелуха для фагота с оркестром занял прочное место в репертуаре отечественных фаготистов. Сочинение написано в конце XVIII века в форме классического инструментального концерта в трёх частях, с традиционным чередованием частей быстро — медленно — быстро, партитура включает в себя

аккомпанемент: струнные и стандартный состав духовых, традиционный для инструментальных концертов того времени — два гобоя, две валторны, две трубы, литавры.

Концерт уже двести лет прочно удерживается на сценах всего мира, это яркое, красивое сочинение, отвечающее вкусам современной публики, её духовным и душевным потребностям. Он вполне сопоставим по своим художественным достоинствам со знаменитым фаготным концертом Вебера; более того, его вторая часть, красивая, глубокая, — глубже, чем вторая часть концерта Вебера. Сочинение написано очень удобно для фагота: оркестр нигде не закрывает наш неяркий инструмент, несмотря даже на то, что в партитуре четыре медных (две валторны, две трубы) и литавры. Автор знал возможности фагота, знал акустику. Как ни парадоксально, именно это его качество — удобно написанный текст — нередко служит ему сейчас дурную службу: некоторые исполнители не вслушиваются в его смысл и красоту, загоняют его в предельный темп. Генрих Нейгауз на вопрос своего студента, в каком темпе играть сочинение, ответил: «Если вам нечего сказать, играйте быстрее».

Первая часть. Allegro

Концерт начинается большим оркестровым вступлением. При исполнении в классе в сопровождении фортепиано практикуется небольшой купюр в 12 тактов.

Тональность до-мажор при всей своей простоте содержит для фагота и некоторые неудобства интонационного характера. Многочисленные *соль* в первой и малой октавах требуют специального внимания: на подавляющем большинстве инструментов эти ноты завышены, и в стремительных пассажах не всегда удаётся корректировать их высоту.

Нотный пример 71

А.Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть

Можно предположить, что каденция к первой части написана самим автором. Советское издательство «Музыка» опубликовало текст в редакции профессора Московской консерватории И. О. Костлана, и почти все артикуляционные и динамические обозначения, им сделанные, логичны и удобны для исполнения.

Так, в цифре 4 первые три ноты обозначены различной артикуляцией, где присутствие двух точек на первых двух восьмых и изящный акцент на второй четверти придают музыке виртуозный характер, независимо от темпа.

Нотный пример 72

А.Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть

Фраза в цифре четыре завершается либо мордентом, либо трелью на ноте *до*, предоставляя исполнителю свободу выбора. Несмотря на то, что последующее движение написано восьмыми, характер музыки остаётся кантиленным. После двух восходящих возгласов стаккатными восьмыми следующий за ними один такт до цифры 5 шестнадцатыми производит впечатление виртуозности. Непосредственно в цифре 5 для более отчётливого акцента на второй четверти на ноте *ре* явно не хватает точки над предыдущей восьмой нотой *ре,* что позволило бы разделить их более отчётливо.

Нотный пример 73

А.Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть

Последующий виртуозный эпизод перед цифрой 6 содержит трели, которые в музыке этого времени должны иметь завершение. После длительной паузы два эпизода фагота начинаются с форшлага, обозначенного как короткий, однако уже много десятилетий существует традиция исполнения его как долгий. Так, например, звучит форшлаг в записях представителей венской фаготной школы Милана Турковича и Михаила Вербы, так играл Карел Бидло.

Нотный пример 74

А.Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть

В цифре 10 появляется триольный ритм, который меняет характер музыки, утяжеляет её движение, и фагот, виртуозно соревновавшийся с оркестром, демонстрирует совсем иные качества — некую массивность звучания. Впрочем, ненадолго, так как при возвращении к материалу вступления он опять получает возможность блеснуть виртуозностью, которая приводит к развёрнутой каденции, использующей в достаточно сжатой форме фрагменты первой части.

Вторая часть. Larghetto

Вторая часть написана в тональности субдоминанты — фа-мажоре и, как и первая, начинается большим оркестровым tutti с авторским обозначением espressivo piano. Всё вступление идёт в среднем регистре, готовя вступление фагота, который начинает своё соло из этого регистра и демонстрирует свои разносторонние выразительные качества, опровергая утверждения теоретиков о бедности его среднего регистра. Медленный темп части позволяет даже в мелких нотах показать относительную ритмическую свободу.

Нотный пример 75

А.Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, вторая часть

Движение приходит к каденции в средней части, после которой оркестровое tutti в двенадцать тактов заканчивается smorzando, подводя к следующему разделу сольной партии, выписанной уже в первой октаве и требующей небольшого piu mosso; оно приводит нас к завершающей каденции. В этой весьма краткой каденции использован почти весь регистр инструмента — от *до* большой до *до* второй октавы. Часть завершается коротким оркестровым tutti в тихом нюансе со smorzando на двух последних тактах, что соответствует её общему настроению.

Предложенные мною рекомендации дают убедительный результат, однако ясная, светлая музыка этого Концерта позволяет многочисленные варианты трактовки.

Третья часть. Vivace

Финал контрастирует со второй частью, он возвращает нас в основную тональность концерта — до-мажор, темп его стремителен, однако я бы воздержался от злоупотребления удобно написанным текстом пассажей: сочинение классическое, конец XVIII века. Согласен, обозначение vivo значит «живо», а не «скоро» и указывает, каков должен быть характер исполнения, а не темп. Конечно, авторское обозначение vivace подразумевает, что играть следует быстрее, нежели allegro первой части, но в чрезмерно быстром темпе бывает утеряна прелесть многих и разнообразных артикуляций, отчего почти исчезает различие между staccato и legato, и создаётся впечатление достаточно

суматошного исполнения. Беда всех классических сочинений в том, что простота и удобство текста провоцирует современное исполнение на утрированную скорость!

Нотный пример 76

А.Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, третья часть

Рядом со стремительными стаккатными пассажами шестнадцатыми движение legato восьмыми выглядит как кантилена. Этот эпизод готовит появление движения триолями, приводящего нас к материалу начала части, который акцентирован по целым тактам нотами по две четверти. Эти акценты дополняются авторской (или редакторской) ремаркой marcato.

Концерт заканчивается оркестровым tutti маркированными восьмыми до-мажорного трезвучия.

Олег Мирошников. Скерцо для фагота в сопровождении фортепиано

Это небольшое виртуозное сочинение для фагота написано перед войной и пользуется у фаготистов популярностью до сих пор. Оно неоднократно переиздавалась в СССР и за рубежом (издательства «Schott», «Breitkopf», «Peters»). «Скерцо» отвечает всем требованиям к пьесам для фагота, включаемым в программы конкурсов и педагогические программы, его художественные достоинства тоже неоспоримы. Олег Мирошников написал его в начале своей творческой карьеры, когда ему самому ещё не было ясно, пойдёт ли он композиторской дорогой или останется артистом оркестра в группе виолончелей. Именно работа в оркестре дала ему представление о том, в чём нуждаются его коллеги по оркестру — исполнители на духовых инструментах, в частности, фаготисты.

Отечественные композиторы не баловали оркестровых музыкантов своим вниманием. В то же время политика любого международного конкурса требовала исполнения сочинения композитора своей страны, и потому для советских фаготистов «Скерцо» Мирошникова стало сочинением обязательным, мимо него не прошёл ни один фаготист советского времени, начиная с П. И. Караулова,

которому посвящена эта пьеса, — коллеги и товарища Мирошникова, лауреата одного из первых, ещё довоенных конкурсов музыкантов-исполнителей, солиста Госоркестра СССР. «Скерцо» написано в удобной тональности си-бемоль мажор с первоначальным обозначением характера allegro brilliante. Метр двенадцать восьмых позволяет с самого начала придать исполнению виртуозный характер. Корректная партия фортепиано позволяет солисту, даже при наличии мелких нот, не форсировать динамику.

Первый раздел, продемонстрировав виртуозные возможности инструмента, завершается короткой репризой, в которой партия фортепиано замедляет темп и приводит к adagio sostenuto средней части сочинения в другом метре — четыре четверти, что позволяет солисту проявить лучшие кантиленные свойства инструмента в выгодном регистре первой октавы при авторском обозначении dolce espressivo. В этом фрагменте встретится длинный пассаж из десяти нот, который обычно провоцирует исполнителя сыграть его виртуозно, от чего, однако, следует воздержаться: выписанные у фортепиано четверти сопровождения позволяют сыграть его достаточно свободно, piacere, сохраняя кантиленный характер музыки. Медленный раздел средней части заканчивается фрагментом, который практически является выписанной каденцией для солирующего инструмента, где постепенно ускоряющиеся пассажи перемежаются аккордами фортепиано.

Длинный восходящий ускоряющийся пассаж солиста приводит к фермате на верхней ноте *до,* после которой солист обязан на длинном нисходящем пассаже, соблюдая авторское обозначение pesante, stretto, вернуться к начальному материалу scherzo, tempo primo. Однако авторские обозначения pesante, stretto входят в некоторое противоречие: исполнение stretto делает невозможным исполнение pesante (тяжело). На практике оно подменяется совершенно естественным crescendo.

Нотный пример 77

О. Мирошников. Скерцо для фагота в сопровождении фортепиано

Реминисценция начального материала в восемь тактов приводит к коде piu mosso, которой и заканчивается пьеса. Темп этой коды зависит от возможностей и желания исполнителя.

Иржи Пауэр. Концерт для фагота с оркестром

Сочинение написано в 1949 году для выдающегося чешского фаготиста, профессора Пражской консерватории Карела Бидло. В 1956 году Бидло исполнил концерт в Москве с оркестром Пражской филармонии под управлением Карела Анчерла во время гастролей в СССР, и это исполнение стало ярким событием концертной жизни того времени: за послевоенное десятилетие на московской сцене впервые прозвучал концерт для духового инструмента с оркестром в исполнении зарубежного музыканта. В 1959 году концерт был включён в программу международного конкурса «Пражская весна», благодаря чему у нас появились его ноты в переложении для фагота и фортепиано, и с тех пор уже не одно десятилетие концерт занимает достойное место в учебном репертуаре русских фаготистов. К сожалению, после политических событий 1990-х годов Концерт Пауэра на родине автора не исполняется. Вот и говори после этого, что музыка — вне политики!

Сочинение представляет собой стандартную трёхчастную форму со стандартным чередованием частей быстро — медленно — быстро. Партитура оркестра включает в себя, помимо струнного состава, парный состав всех духовых, кроме тромбонов и тубы, с достаточно расширенным составом ударных и даже челестой.

Первая часть. Allegro

Темп первой части с обозначением метронома (четверть равна 132), начинается синкопированными акцентами в характере модного в 1950-е годы джаза, дополнительно подчёркиваемыми валторнами и засурдиненными трубами. Четыре такта жёсткого ритма приводят к сольному вступлению фагота в характере risoluto, с меняющимся ритмом и динамикой forte, которой после

громогласного оркестрового tutti всегда бывает мало, в чём я вижу просчёт автора.

Нотный пример 78

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, первая часть

Для исправления этого недостатка требуется яркая, плотная трость. Постепенно движение теряет джазовые акценты, несколько успокаивается, связка из семи тактов спокойного движения восьмыми legato приводит к стремительной главной партии, исполняемой солистом. В одной из первых редакций встречается непрактичная артикуляция первого такта — залигованные первые триоли у солиста, что, безусловно, мешает характеру risoluto в сольной партии.

Отдельные короткие аккорды оркестра ни в коей мере не мешают прослушать стремительное движение фагота. Кантиленная партия не меняет темпа движения, однако обозначена автором sostenuto, что достигается с помощью изменения артикуляции и ритма: вместо стаккатных триолей — спокойные легатные восьмые.

Нотный пример 79

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, первая часть

Триольные пассажи флейт приводят к постепенному выписанному ускорению, в то время как у фагота разрабатывается материал главной партии, и вслед за тем возвращаются акцентированные синкопы, — как в оркестре, так и у солиста.

Кантиленная побочная партия, постепенно замедляясь, опускает фагот в контроктаву на выдержанной ноте, которая приводит к репризе первой части, почти дословно повторяющей её начало. После большого нарастания звучности в tutti оркестра следует трёхтактный эпизод, где оставленный одиноко фагот не в состоянии приблизиться к нюансу forte оркестрового tutti. Более того: как и во многих подобных случаях (например, в репризе scherzo Симфонии № 1 Шостаковича) первая сольная триоль фагота перекрывается оставшейся реверберацией последнего аккорда оркестра, каким бы кратким этот аккорд ни был. К сожалению, это тоже просчёт автора, и его нельзя исправить, ни делая

перед сольной триолью паузу, ни иным способом. Другая музыка получится, другой ритм.

Вторая часть. Adagio

Солист начинает вторую часть в одиночестве, сообщая музыке поэтическую выразительность, гибко используя динамику и не отвлекаясь на борьбу с оркестром.

Нотный пример 80

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, вторая часть

Legatissimo, распространяемого на четыре такта, можно добиться, исполнив ноту *до* первого такта с октавным клапаном, задержав его при переходе на ноту *соль*. Приведя фразу к третьему такту, желательно сделать из четырёх тактов единую фразу. Появившийся в пятом такте аккорд струнных не мешает солисту, позволяя ему, кресчендируя, piacere сыграть красивую хроматическую квинтоль. Подобная квинтоль появится впоследствии ещё дважды, и от исполнителя потребуется внести разнообразие в их исполнение, с тем чтобы индивидуальная выразительность каждой из них помогла избежать однообразия. Проще всего и эти три повтора, постепенно кресчендируя, подвести к кульминации в третьем случае. Аналогичные повторы у других инструментов оркестра требуют трактовки в соответствии с фразами, сыгранными солистом.

Появившиеся в третьей цифре триоли, сопровождающие кантиленную тему, передавая это движение от инструмента к инструменту, приводят к цифре 5, где солист piacere предлагает ритмические изменения, в основе которых остаётся триольный ритм, сохраняющийся у других инструментов партитуры.

Нотный пример 81

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, вторая часть

В седьмой цифре солисту предоставлена возможность на протяжении пяти тактов привести оркестр к ритмическому унисону квинтолями, переходящему на fortissimo к первоначальной теме.

Постепенно движение успокаивается и приводит к диалогу между солирующими фаготом и гобоем. После длительного оркестрового эпизода солист

появляется на самой низкой ноте *си-бемоль* контроктавы и, поднимаясь на фоне струнных всё выше и выше, до верхней ноты *до,* по хроматической гамме спускается в регистр начала части и в предельно тихом нюансе pianissimo в последний раз проводит фрагменты первоначальной темы.

Третья часть. Allegro giocoso

Бравурный финал, по своему темпу и характеру отвечает стандартам последней части концерта для солирующего инструмента с оркестром — громко и быстро, что всегда нравится слушателям. Жизнеутверждающий характер части определяется скоростью (четверть равна 138) и ритмом две четверти; выписанные на слабых долях форшлаги подчёркивают синкопированность ритма. После семи тактов ритмического унисона оркестра вступает один фагот с ярким четырёхтактным соло, демонстрируя одну из эффектнейших способностей инструмента — стремительное staccato, и исполнитель должен хорошо владеть приёмом двойного staccato, если он от природы не наделён владением быстрого staccato.

Нотный пример 82

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, третья часть

Несмотря на авторское обозначение piano, солист, как правило, выбирает наиболее выгодный нюанс, отчасти диктуемый акустикой концертного зала. Этот эффектный эпизод повторяется на протяжении части несколько раз. Я слушал многие записи Концерта, этот эпизод у одних звучит очень ярко, у других — невероятно скучно, пусто, когда исполнитель не нашёл разнообразия в экспрессии. У различных инструментов оркестра здесь очень яркие форшлаги, но они могут потеряться, если злоупотребить быстрым темпом.

Стремительное движение заканчивается длинным пассажем струнных и приводит к poco meno в одиннадцатой цифре, которое прекрасно демонстрирует ещё одно выгодное свойство инструмента — кантилену в диалоге сольного фагота с его близким родственником гобоем. Трудность эпизода заключается в том, что он базируется на самых «больных» нотах фаготного регистра в первой октаве, и исполнение его интонационно чисто требует, пожалуй, большего

мастерства, чем стремительные стаккатные пассажи. Длительный ритмический унисон всего оркестра обрывается ферматой, после которой музыкальное действие возвращается к материалу начала части.

Последующий стаккатный эпизод фагота несколько более пространен, появляются отдельные стаккатные восьмые, эффектность которых усиливается форшлагами. Стаккатный эпизод спускается ниже по регистру; в цифре 26 вновь появляется тема poco meno, теперь в соль-диез миноре. Как и в первом meno mosso, соло фагота выписано по самым фальшивым нотам первой октавы. По счастью, медленный темп музыки позволяет исполнителю использовать наиболее выгодные для интонации аппликатуры и таким образом продемонстрировать выразительную кантилену инструмента в первой октаве. Проблема интонации касается здесь не только фагота: в одной из записей я услышал фальшь у солирующей в этом фрагменте виолончели. Фагот, в диалоге с первыми скрипками, постепенно спускаясь ниже и ниже, после короткой ферматы возвращает рефреном тему начала части в тональности ми-бемоль мажор. Триольный эпизод в тридцатой цифре исполняется тяжелее и громче благодаря акцентам на более крупных нотах**.** Быстрые затактовые триоли подчёркивают сильные доли следующего такта, усиливая впечатление «якобы торможения» быстрого движения. И тем эффектнее возвращение солиста к первоначальному ритму стремительной стаккатной темы.

Концерт заканчивается восходящими на протяжении пяти тактов коническими арпеджиями по восьмым, позволяющим, вследствие их длительности, сыграть их громче, и нисходящей ми-бемоль-мажорной гаммой. Короткая пауза в оркестровой партии даёт возможность фаготу ясно прозвучать, когда он завершает сочинение стремительной нисходящей, почти как долгий форшлаг, квартолью на сильную долю в тонику основной тональности.

Софья Губайдулина. Duo-sonata (для двух фаготов)

В семидесятые годы XX века авангардная музыка в СССР, мягко говоря, не поощрялась, авторы, писавшие в этом стиле, подвергались давлению со стороны власти.

В 1975 году Софья Губайдулина написала Концерт для фагота и низких струнных, в котором были использованы модные, только открытые в то время новые исполнительские приёмы игры на фаготе. Концерт имел большой успех, и я высказал автору пожелание написать для фагота что-нибудь ещё. Через два года, в 1977 году, была написана Соната для двух фаготов и в том же году исполнена на одном из фестивалей современной музыки в Доме композиторов с его тогдашней, ещё плохой акустикой.

Не могу сказать, что исполнение вызвало фурор. Длинное шестнадцатиминутное произведение, однообразие тембра, плохая акустика, наша исполнительская осторожность, некоторая неуверенность в ещё новом для нас жанре — всё это, вместе взятое, создало впечатление не очень удачного сочинения, как у публики, так и у исполнителей. Представляю себе, каково было автору — не понятому нами!

Соната пролежала в ожидании следующего исполнения более пятнадцати лет, и, боюсь, лежала бы дольше, если бы в 1995 году на конференции IDRS (Международного общества двойной трости, объединившего гобоистов и фаготистов всего мира) меня не попросили сыграть программу для двух фаготов.

Конференция проходила в США, в зале с хорошей акустикой, и играл я с виртуозным партнёром — известным итальянским фаготистом Сержио Азолини перед благожелательной, но и очень взыскательной публикой — фаготистами и гобоистами, съехавшимися со всего мира. Они, твои коллеги по духовому цеху, услышат любой твой промах, но и справедливо оценят твою удачу.

Выступление началось со смеха в зале: поскольку в сочинении на протяжении шестнадцати минут нет пауз, дающих возможность перевернуть страницу, нам пришлось раскладывать ноты на восьми пультах через всю сцену, и публика веселилась, пока мы расставляли пульты для двух исполнителей, как для целого

оркестра. Мы начали играть с левой стороны сцены, постепенно перемещаясь на другую её сторону.

Смех затих с первыми звуками. В течение шестнадцати минут в захватывающей тишине почти физически ощущалось нарастание напряжения в зале. Мы закончили, но по-прежнему несколько секунд стояла жуткая тишина, — и зал взорвался аплодисментами. ***Оказывается, Губайдулина написала произведение в высшей степени сильное, драматическое, трагическое, которое наши коллеги-исполнители слушали, как заворожённые, отвлекшись от поисков наших технических просчётов.*** Как я жалел, что автора не было в зале! Партнёр и акустика — вот два важнейших фактора для исполнения этой Сонаты.

Уже в нынешнем столетии, с одобрения автора, была сделана запись этой Сонаты французскими саксофонистами, и я лишний раз убедился в том, что Губайдулина верно угадала инструмент для сочинения — фагот: верхний регистр саксофонов имеет свои достоинства, но саксофону он даётся легко, без труда, и потому совершенно исчезает экспрессия трагизма, которая есть в верхнем регистре у фаготов.

Сочинение является своего рода антологией новых звучаний для деревянных духовых инструментов, открытых полстолетия назад итальянцем Сержио Пенацци и опубликованных его соотечественником Бруно Бартолоцци, — двойных трелей, frullato, bisbigliando, glissando, различных многозвучий.

Нотный пример 83

С. Губайдулина. Duo-sonata для двух фаготов

После короткой паузы раздаётся короткий, на один такт, возглас второго фагота, он спускается вниз к полутоновому тремоло — теперь уже в большой октаве. Из этой трели возникают отдельные зёрна будущей темы (здесь используются технические приёмы исполнения, для которых необходимо знание аппликатур четвертьтоновых последовательностей, создающих эффект «вползания», глиссандирования). Эти зёрна также приводят к тремоло в большой октаве, на котором встречаются обе партии. Скорость их движения и их аритмия

не позволяют прослушивать унисона на ноте *ми*. Возникающий при этом диссонанс разрешается, наконец, во второй цифре в уменьшённой терции — фактически в большую секунду, и после диссонанса в предыдущем материале кажется почти благозвучным. В идущих за тем консонансных звучаниях ощущается гармония православного распева, продолжающаяся до цифры 5 (piu mosso), в котором возникающие диссонансы на малой секунде трижды разрешаются во всё более длительный, почти ферматный консонанс.

В следующем разделе «мирная», если можно так выразиться, атмосфера вступительной части нарушается, постепенно нарастает нервное напряжение, выписанная аритмия и регистр первой октавы постепенно усиливают экспрессию драматизма. В первой октаве отчётливо прослушиваются четвертьтоновые ходы, иногда имитирующие glissando, что, в общем, у автора не выписано. В музыкальной ткани ясно слышны интонации стенаний, горя, душевной муки, партия второго голоса при этом создаёт некую тональную основу, своего рода фон для рыдающих возгласов первого голоса, что, впрочем, зависит от исполнителя; и всего этого я не услышал в исполнении французских саксофонистов. Может быть, они не почувствовали Губайдулинского драматизма, как это случилось и в моём первом исполнении Сонаты?

Относительно ровное развитие этого раздела в цифре 10 перебивается отчётливой аритмией второй партии, навязываемой квинтольным движением. Конфликт между двумя партиями, где голоса перебивают друг друга, выливается в fortissimo (fff), эффект которого усилен обоюдным frullato, аритмией, четвертьтоновыми последовательностями. Ткань внезапно обрывается. После большой паузы появляются реминисценции — тема из цифры 3, приводившая нас к мотиву ортодоксального распева, тема из цифры 5; лидерство переходит в партию второго фагота, и здесь, впервые в этой партии, при сохранении прежнего темпа, появляется обозначение quasi glissando. Подобное исполнение почти имитирует всхлипывания и рыдания, и от исполнителя второй партии требуется более чем основательное владение инструментом.

Следующий эпизод одного голоса достаточно продолжителен, выписан аритмично и предполагает некоторое ускорение темпа.

Экспрессия душевного напряжения ещё более усиливается в дальнейшем движении музыкальной ткани вследствие того, что во время этого движения появляются отдельные возгласы в партии первого фагота. Наконец, в цифре 20 обе партии создают достаточно контрастную картину, в которой на фоне «рыданий» второго фагота выписаны аритмичные хроматические пассажи первого фагота, они поднимаются всё выше и выше, оттесняя партию второго фагота на задний план.

Развитие этого эпизода приводит к кульминации, подчёркиваемой динамикой, штрихом frullato, аритмией, некоторым замедлением темпа, создавая состояние какофонии; эпизод завершается многозвучием с предельно высокими нотами.

Нотный пример 84

С. Губайдулина. Duo-sonata для двух фаготов

Вслед за тем многозвучие исчезает, и оставшееся в одиночестве верхнее *ми,* глиссандируя, сползает вниз, достаточно свободно, останавливается на последнем *ре-бемоль,* где возникает новое длительное многозвучие, а после небольшой паузы — следующее, более короткое рыдание, вновь остановленное многозвучием — на ноте *си*. Последний пассаж, длительный, приходит к заключительному многозвучию, на фоне которого появляется партия второго фагота в контроктаве, как бы из-под земли. Нижний регистр фагота подчёркивает мрачность музыкального действия.

Очень медленно, постепенно, дополняемый отдельными многозвучиями первого фагота, второй фагот поднимается выше, его движение ускоряется; в то же время у первого фагота появляются стремительные трели в различных регистрах. На фоне аритмичного движения второй партии живут, движутся различные многозвучия в партии первого фагота и, наконец, это движение приводит к совместному длительному многозвучию в обеих партиях. После небольшой паузы следует благозвучный эпизод, почти ритмичный, спускающийся постепенно всё ниже.

Собственно окончание пьесы в тридцать шестой цифре начинает вторая партия, на фоне которой возникают отдельные обрывки предшествующих тем: нисходящие гаммы самого начала, восходящие гаммы срединного эпизода, подчёркнутая аритмия из десятой цифры.

Нотный пример 85

С. Губайдулина. Duo-sonata для двух фаготов

Всё это приводит к длительному спускающемуся poco rubato в контроктаву. Завершает Сонату многозвучие первого фагота и двойная трель второго, желательно четвертьтоновая, то есть с низким *до*, в динамике pianissimo, — горестное окончание трагического действия.

Слушая сегодня мою запись 1999 года, хотел бы изменить кое-что в трактовке сочинения, значительно усилив контрасты между отдельными эпизодами.

Глава 8. Михаил Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано, 1832

Чрезвычайно интересное камерное сочинение, если вдуматься в его историю и попытаться найти ответы на многие «почему?».

Оно приобрело популярность в XX веке, его часто исполняют музыканты всех уровней, от студентов до мировых знаменитостей, и в первую очередь, — струнники. Для струнных составов сочинение стало столь привычным, что им и в голову не приходит прочитать титул, они искренне уверены в том, что Трио написано для них. Однажды в конкурсном жюри, отбиравшем камерные ансамбли на престижный международный фестиваль, мой коллега по жюри, пианист, настаивал на снятии с прослушивания ансамбль с кларнетом и фаготом, так как посчитал, что версия для духовых является переложением с оригинала для струнных, а переложения выставлять на фестиваль некорректно. В интернете любой желающий найдёт солидную статью, на русском или английском языке (это последнее более убедительно для посетителей интернета), где утверждается, что Глинка написал Трио в 1828 году и тотчас же сделал переложение для струнных по просьбе своего издателя. Правда, имя издателя не указывается, но на такую мелочь внимания не обращают.

Эти утверждения не соответствуют действительности.

Глинка написал сочинение в 1832 году в окрестностях Милана, было оно инспирировано глубоко личными переживаниями, на что указывают и скупые упоминания о событиях того года в его «Записках», и предпосланный нотному тексту эпиграф по-французски, который можно перевести как «любовь я знал только по страданиям, ею причиняемым».

Трио было исполнено в том же году в Милане в составе: Михаил Глинка, фортепиано, и два артиста театра «Ла Скала» — Пьетро Тассистро, кларнет, и Антонио Кантю, фагот. Первое издание относится к 1878 году (московское издательство П. Юргенсона). Русская премьера Трио состоялась в Москве в 1894

году. Первым, кто приспособил Трио для струнных, был московский скрипач чех Иван Гржимали. Переложения в обычном понимании этого слова он не делал: виолончелист играет по нотам фаготной партии, где изменена одна-единственная нота — *си-бемоль* контроктавы (у виолончели нет такой ноты); скрипач играет по нотам партии кларнета, где все изменения сведены лишь к добавлению в нескольких случаях октавных удвоений. Приведу полностью все октавные удвоения для скрипки:

1 часть: такты 1–5; 30–31; 44–64; 96–97; после ферматы — 5 тактов; 110–126; 128; 145–154

2 часть: такты 1–5

1–5 такты; 33–37; 65–69; 138–169; 186–193; 200 tempo primo

3 часть: 7; 17; 38

Финал: 51.

Любопытен феномен этого сочинения: несмотря на то, что для струнного состава партитура практически не меняется, авторская оригинальная версия и вариант исполнения струнным составом — это два разных произведения.

Оригинальная версия представляет собой первое русское по своему духу произведение для камерного ансамбля. Глинка выбрал кларнет и фагот не произвольно, не потому, что принципиально отдавал предпочтение их тембрам. Надо заметить, что в действительности он достаточно критично относился к тембрам духовых, в том числе, кларнета и фагота: он находил, что у первого «самые верхние ноты неприятно крикливы, а самые нижние имеют особенный, угрюмый, фантастический характер», а у второго «регистры очень неровны… весь medium (средний регистр инструмента) — регистр слабый, неверный и неприятно смешной (grotesque)» [18, с. 11]. Сам Глинка отдавал предпочтение тембру струнных, учился игре не на духовых, а на скрипке, считая, что «смычковые инструменты — самые богатые разнообразием звуков, обширностью регистра и средствами видоизменять исполнение» [18, с. 15].

Но композитора интересовали не отвлечённо красивые тембры, которые могут создать на сцене приятный эффект изящного, но тембры, способные передать его

живые чувства, создать реалистическую картину того, что он хотел изобразить в этой музыке. Он писал драматическое повествование, театр двух актёров, и на то были причины личного характера. «Патетическое трио» — не просто художественная картина, отвлечённый образ, возникший в авторском воображении, о чём Пушкин сказал «над вымыслом слезами обольюсь», но музыкальный фрагмент автобиографии Глинки.

И здесь уместно остановиться на обстоятельствах написания, исполнения и «забвения» этого сочинения.

Авторский эпиграф на французском языке, выписанный и в музыке (им начинаются первая и четвёртая части Трио), ясно указывает на глубоко личные мотивы, по которым Трио было написано. Глинка не упоминает этих мотивов в своих «Записках», и можно только предполагать, кто из его итальянского окружения была музой, вдохновившей его на создание «Серенады на темы оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» с её изумительной партией фагота, где ему поручен в четвёртой части дуэт с альтом — любовный дуэт героев оперы — и где партию фагота сопровождает пометка, неизвестная более в музыкальной литературе, — tenerissimo. Видимо, «Патетическое трио» — это трагическая развязка того, что с такой силой и нежностью начиналось в «Серенаде».

Русская критика XIX века называла Глинку великим реалистом в музыке, подобным Пушкину в литературе. Его гений рисовал полотна, почти все его сочинения можно не только слышать, но и видеть: «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», «Камаринская»... Всегда отчётливо — любимое слово Глинки! — и осязаемо ощутим конкретный смысл его музыкального сочинения.

«Трио недаром названо «патетическим» и недаром поручено духовым: трагедию разрыва влюблённых, трагедию отчаяния в этой музыке могут передать только инструменты, которые, как и человеческий голос, живут человеческим дыханием — Глинка так слышал! Кларнет — сопрано, фагот — тенор, фортепиано — атмосфера, насыщенная электричеством, фон этой драмы. У самого Глинки был тенор; в своих «Записках» он упоминает, что удачно копировал пение Патти [19, с. 43], обладавшей прекрасным сопрано, а в

«Автобиографии» сообщает, что «у него появился сильный и высокий тенор» [18, с. 18].

Перед нами драматическое действие, спектакль, сцены, исполненные страсти; здесь всё движется, всё в напряжении, в огне, всё обращено к горячему сердцу слушателя. Сочинение представляет собой диалоги, голоса постоянно чередуются. Вначале они счастливы и нежны, но из глубины этого счастья разрастается конфликт, который, в конце концов, приводит к полному разрыву. В финале звучит отчаяние, о чём Глинке сказал на первой же репетиции фаготист Кантю и что композитор подтвердил в своих «Записках» [19, с. 54].

Струнная версия звучит очень красиво, но её экспрессия, я бы сказал, сугубо инструментальна: показать красоту такого-то регистра, или сочетания регистров, возможности инструмента, показать изящество интервала… Эта версия достаточно условна, отвлечена от бренной жизни: два родственных тембра — один выше, другой ниже — создают прихотливую музыкальную вязь; очень красиво, как совершенный парижский балет, услада интеллекта, как прелестный майсенский фарфор, которым не налюбуешься… Правда, холодно. Струнная версия вызывает интеллектуальное восхищение, но не трогает сердца!

В оригинальной версии мы слышим, как срывается и падает женский голос, как персонажи поникли (вот он, угрюмый нижний регистр кларнета!), мы слышим вздохи и стоны; фортепиано хоть и вмешивается в болезненные диалоги, но не закрывает их, оно знает, что его роль — обстоятельства действия. В струнной версии микст порой становится восхитительным фоном для фортепиано, особенно в конце сочинения, что и понятно: каждый инструмент в ансамбле имеет право на своё превалирующее звучание в том или ином фрагменте. Здесь нет ни боли, ни страдания, ни отчаяния — просто потому, что некому здесь страдать. И авторский эпиграф, повторенный дважды, — лишняя, никому не понятная и не нужная надпись в нотах. Впрочем, издательства её и опускают.

Первый вопрос на первой репетиции камерного ансамбля: затактовая нота должна быть сыграна одинаково, как по длительности, так и по артикуляции. Некоторым решением этой задачи является пустая третья доля такта. На первую

восьмую четвёртой четверти этого такта в заданном третьей четвертью темпе берётся дыхание, и тогда естественным образом затактовая восьмая является предыктом к сильной доле первого такта, ни в коем случае не делая между ними паузы, на что исполнителей косвенно провоцирует авторское обозначение risoluto.

Нотный пример 86

М. И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано

На второй и четвёртой долях четвёртого такта желательно выполнить авторские акценты, благодаря чему удаётся достаточно просто сделать не обозначенное автором diminuendo в нисходящем пассаже второго такта.

Повторенное в четвёртом такте diminuendo совершенно логично приводит к кантиленной теме у кларнета. Подключающийся к этому cantabile фагот на фоне такого же кантиленного аккомпанемента рисует идиллическую картину. Триоли в правой руке аккомпанирующего фортепиано пока не предвещают ничего драматичного.

У солирующих духовых появляется пунктирный ритм, который никоим образом не должен совпадать с триольным движением фортепиано: именно здесь заложено и начинает слабо проявляться некоторое нервное напряжение. Ритмический унисон солистов завершается ферматной паузой в три четверти, выходящей из предыдущего ритма. В последующем за ней материале образы являются поочерёдно, обнаруживая различные черты характера.

Часть заканчивается умиротворением: нервное напряжение постепенно затихает, что отмечено в авторской партитуре; однако авторское же обозначение attacca subito приводит нас к музыке другого характера — scherzo, где затактовые акцентированные слабые доли сохраняют тлеющие угли под слоем остывающего пепла.

Нотный пример 87

М. И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано

Первый раздел scherzo, выписанный в быстром темпе, приходит к trio кантиленного, романтического характера, обозначенного авторским cantabile affettuoso. Одну и ту же тему поочерёдно проводят оба солиста. Короткий эпизод

объединения в унисоне приводит к репризе, переходящей в коду и затем к драматическому largo третьей части.

Нотный пример 88

М. И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано

Несмотря на медленный темп и тихий нюанс, ритм аккомпанемента с первого же такта создаёт предпосылки для возникновения атмосферы всё усиливающегося напряжения. У солирующих духовых ритм второго такта, пунктирные шестнадцатые (так же, как и дуольные восьмые в восьмом такте largo!) не должен совпадать с постоянным триольным движением у фортепиано.

Появление фагота-тенора обозначено изменением темпа на con anima; видимо, именно к этой части автор относил свой эпиграф к «Патетическому трио»; и, видимо, как у кларнета, так и у фагота подчёркнутое несоответствие дуольного ритма с триольным аккомпанементом фортепиано может обозначать дальнейшее возрастание напряжения. Выписанные нисходящие секстоли в обеих партиях, не связанные ритмом аккомпанемента, позволяют исполнить их почти свободно в отношении темпа. Высказавшись в своих монологах, солисты передают главную роль фортепиано, что обозначено автором как maestoso risoluto, но вместе с тем в нюансе piano; весь последующий эпизод остаётся в этом же нюансе, в атмосфере всё явственнее ощущается наэлектризованность, безысходность; уже произнесено самое страшное, и вслед за ним наступает мрачное, угрюмое молчание (опять играет свою роль тембр нижнего регистра кларнета).

Стремительная четвёртая часть, обозначенная автором как быстрая и решительная, после короткого ритмического унисона представляет собою бурную сцену, когда герои лихорадочными фразами то перебивают друг друга, то сходятся в унисонах. Выписанное ускорение после короткой паузы приводит к внезапному lento и увеличенной паузе на ферматном такте. Далее возникает изумительная coda, завершающая это трио, со множеством авторских указаний. Надо заметить, что на столь ограниченном временном пространстве соседствуют предельно быстрый темп, предельно тихий нюанс, legatissimo и appassionato.

Нотный пример 89

М. И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано

Общий характер эпизода за четыре такта до конца нарушается появлением нюанса forte, который продиктован, пожалуй, традиционной практикой заканчивать исполнение на громком нюансе.

Нотный пример 90

М. И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано

Однако концертная практика (а я играл это сочинение много раз) показала, что наибольший эффект для окончания Трио даёт предельно тихий нюанс до самого конца. Можно предположить, что финал Трио не завершал жизненной коллизии.

Таково моё представление об этом Трио, так его чувствую я, и если бы мне пришлось работать со струнным составом, то и от него добивался бы подобной трактовки. Не скрою, моё понимание этого сочинения, вероятно, спровоцировано авторским эпиграфом. Чем больше я его играю, тем глубже я его хочу понять, и этому нет предела.

Романсы и камерные сочинения Глинки итальянского периода исполнялись в Милане и его окрестностях в домах новых итальянских знакомых и друзей композитора, с которыми его сводило путешествие по Италии. Всё, написанное Глинкой в Италии, было издано Д. Рикорди в 1832–1834, то есть сразу или почти сразу по написании. Но не «Патетическое трио»: у нас нет свидетельств того, что Рикорди его издал, а кто-либо при жизни Глинки где-либо его исполнял. Сам Глинка его больше не играл ни с кем. Есть скупые, невнятные упоминания о том, что «Патетическое трио» было оставлено на хранение одному из друзей композитора. Сочинение вышло в свет через двадцать один год, а перед русской аудиторией впервые прозвучало через тридцать девять лет после смерти Глинки.

Послесловие

Думаю, здесь следует остановиться — на время.

Пока ты не оторван от оркестра и сценической деятельности, каждый день творческой работы приносит новые, порой совершенно неожиданные идеи для размышлений о фаготе как инструменте, исполнительстве, о тех или иных эпизодах в партитуре, сыгранных тобой, твоими коллегами, твоими учениками — вчера или пятьдесят лет тому назад… Постоянно сравниваешь разные исполнения — в первую очередь, свои! — анализируешь их, они живут в тебе, сталкиваются, спорят с тобой…

За долгие годы фагот, мой верный товарищ, стал частью меня самого… Чем больше я его узнаю, чем глубже проникаю в его сущность, тем больше возникает вопросов, тем шире тематический круг, с ним связанный. Скажем, выражение какой экспрессии поручают фаготу? Нет в его партиях кровожадных, ликующих возгласов валькирий, нет звона оружия, нет агрессии как таковой. Есть состояние — человеческого духа или внешнего мира, от нежности до горести, от Молитвы до Смерти; есть способность рисовать жанровые картинки — от забавной пляски до «страшной» бабы-яги в ступе. Почему? Какие конструктивные особенности инструмента делают его философом, позволяют звучать иронически? Свойство регистра как такового? Что станется с его философией, если увести его в дульциан — первую октаву? Всегда ли он в первой октаве лирик? Одна и та же тема в другой октаве ПОЛНОСТЬЮ меняет экспрессивную окраску.

С фаготом плохо уживается исполнитель, чёрствый по натуре: чёрствость, жёсткость будет слышна в тембре его инструмента. Это интересная тема для размышлений — соответствие характера фагота и характера его хозяина. Энергичный и проницательный И.Стыдель в самых мощных туттийных эпизодах умел звучать с силой тромбона. Но и по характеру он был таким — напористым, ярким, и он ЛЮБИЛ свой инструмент.

Увлекательных тем много… Фагот и его партнёры по оркестру, по ансамблю; фагот в разных жанровых стилях, в разных исторических эпохах, разных

музыкальных направлениях… Как научить его звучать в соответствии с теми или иными концептуальными задачами?

Фагот в разных руках: один исполнитель склонен к поиску, размышлениям, другой доволен собой, ему ничего не хочется искать. И даже в этом последнем случае интересно проанализировать, что же, в конце концов, получается у фаготиста, довольного собой. А вот ещё одна занятная тема: природная музыкальность в сочетании с ленью и самоуверенностью — и отсутствие дара, низкий потолок, но невероятная работоспособность. По моим наблюдениям, побеждает работоспособность, она превращает количество в качество. Потолок, конечно, не поднимется, но добротный, стабильный исполнитель, у которого инструмент звучит, из ученика выйдет.

Крайне мало изучена история фагота в России, мифом остаётся так называемый русский фагот. Анализ фаготных партий в партитурах симфонических и камерных сочинений — тоже ещё не отпертая комната в замке Синей Бороды.

Целой жизни не хватит, чтобы разобраться хоть в некоторых аспектах исполнительства и в истории инструмента. Тем, кто сменит моё поколение и кто будет любить фагот так же, как люблю его я, достанется много работы.

Список использованной литературы

1. *Абаджян, Г. А*. Новое вибрато на фаготе [Текст] / Г. А. Абаджян // Теория и практика игры на духовых инструментах: сб. статей. — Киев: Музычна Украйина, 1989. — С. 49–64.
2. *Абаджян, Г. А*. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований [Текст]: автореф. дисс.… канд. искусствоведения (17.00.02) / Абаджян Гаррий Артушиевич. — Москва, 1982. — 26 с.
3. *Альшванг, А. А*. П. И. Чайковский [Текст] / А. А. Альшванг. — Москва: Музгиз, 1959. — 703 с.
4. *Ансерме, Э*. Беседы о музыке [Текст] / Э. Ансерме; пер. с фр. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. — 2-е изд. — Ленинград: Музыка, 1985. — 104 с.
5. *Апатский, В. Н*. Амбушюр фаготиста [Текст] / В. Н. Апатский // Теория и практика игры на духовых инструментах: сб. статей. — Киев: Музычна Украйина, 1989. — С. 26–45.
6. *Апатский, В. Н*. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика [Текст] / В. Н. Апатский // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Москва: Музыка, 1976. — Вып. 4 — С. 27–34.
7. *Апатский, В. Н*. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства [Текст] / В. Н. Апатский. — Киев: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.
8. *Апатский, В. Н*. Факторы тембра и динамики фагота [Текст]: автореф. дисс.… канд. искусствоведения (17.00.02) / Апатский Владимир Николаевич. — Киев, 1971. — 27 с.
9. *Арутюнов, Д. А*. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений [Текст] / Д. А. Арутюнов. — Москва: Музыка, 1989. — 110 с.

10. *Березин, В. В.* Гобой и гобоисты при дворе короля Франции [Текст] / В. В. Березин // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 3. — С. 148–182.
11. *Берлиоз, Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке [Текст]: в 2-х ч. / Г. Берлиоз; с доп., предисл. и примеч. Р. Штрауса; перевод, ред., вступит. статья и коммент. С. П. Горчакова. — Москва: Музыка, 1978. — 531 с. — 2 ч.
12. *Берлиоз, Г.* Дирижёр оркестра [Текст] / Г. Берлиоз // Соч. Гектора Берлиоза; пер. с фр. П. А. Щуровского. — 2-е изд., испр. — Москва: П. Юргенсон, 1893. — 40 с.
13. *Блажевич, В. М.* Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра. — Высшее училище военных дирижеров. — Москва, 1948. — 230 с.
14. *Блажевич, В. М.* Школа для раздвижного тромбона (в ключах) [Текст] / В. М. Блажевич. — Москва, Ленинград: Музгиз, 1939. — 89 с.
15. *Болотин, С. В.* Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах [Текст] / С. В. Болотин; 2-е изд., доп. и перераб. — Москва: Радуница, 1995. — 358 с.
16. Большая советская энциклопедия [Текст]: в 30 т. — 3-е изд. — Москва: Советская энциклопедия, 1970–1981. — 30 т.
17. *Видор, Ш.-М.* Техника современного оркестра [Текст] / Ш.-М. Видор, Д. Р. Рогаль-Левицкий; пер. с 7 фр. изд., ред. и доп. Д. Р. Рогаль-Левицкого. — Москва: Музгиз, 1938. — 488 с.
18. *Глинка, М. И.* Автобиография. Заметки об инструментовке [Текст] / М. И. Глинка; под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. — Ленинград: Музгиз, 1937. — 36 с.
19. *Глинка, М. И.* Записки [Текст] / М. И. Глинка; подгот. и предисл. А. С. Розанова. — Москва: Музыка, 1988. — 217 с.
20. *Диков, Б. А.* О дыхании при игре на духовых инструментах [Текст] / Б. А. Диков. — Москва: Музгиз, 1956. — 101 с.

21. *Диков, Б. А*. К вопросу о дыхании при игре на духовых инструментах [Текст]: автореф. дисс… канд. искусствоведения (17.00.02) / Диков Борис Александрович. — Москва, 1951. — 16 с.
22. *Диков, Б. А*. Методика обучения игре на духовых инструментах [Текст] / Б. А. Диков. — Москва: Музгиз, 1962. — 116 с.
23. *Должиков, Ю. Н*. Техника дыхания флейтиста [Текст] / Ю. Н. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей. — Москва: Музыка, 1983. — Вып. 4. — С. 6–18.
24. *Ерёменко, К. А*. О перспективах развития симфонического оркестра [Текст] / К. А. Ерёменко. — Киев: Музычна Украйина, 1974. — 263 с.
25. *Ерёмин, Д. Ф*. О специфике фагота и об особенностях обучения фаготистов [Текст] / Д. Ф. Ерёмин // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. — Москва: Музыка, 1964. — Вып. 1. — С. 125–143.
26. *Ерёмкин, Г. З*. Методика преподавания игры на фаготе для начинающих [Текст]: автореф. дис. … канд. искусствоведения (17.00.02) / Ерёмкин Григорий Захарович; Ленинградская ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград, 1950. — 13 с.
27. *Ерёмкин, Г. З*. Методика первоначального обучения игре на фаготе [Текст] / Г. З. Ерёмкин. — Москва: Музгиз, 1963. — 82 с.
28. *Карс, А*. История оркестровки [Текст] / А. Карс; под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. — Москва: Музыка, 1990. — 302 с.
29. *Левин, С. Я*. Фагот [Текст] / С. Я. Левин. — 2-е изд. — Москва: Музыка, 1983. — 59 с.
30. *Левин, С. Я*. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры [Текст]: в 2-х ч. / С. Я. Левин. — Ленинград, Музыка, 1973–1983. — 454 с. — 2 ч.
31. *Леонов, В. А*. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах [Текст]: учебное пособие / В. А. Леонов; М-во культуры Российской Федерации, Ростовская гос. консерватория (акад.) им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону: Издательство РГК имени

С. В. Рахманинова, 2010. — 345 с. — (Библиотека методической литературы).

32. *Леонов, В. А*. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на фаготе [Текст] / В. А. Леонов. — Элиста: Калмыцкое книжн. изд-во, 1992. — 265 с.
33. *Маслов, Р. А*. К истории московской духовой исполнительской школы [Электронный ресурс] // Колледж имени Гнесиных. — Москва: ГМК имени Гнесиных, [б.г.]. — Режим доступа: http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/maslov_dukhovaya_shkola
34. Музыкальная энциклопедия [Текст]: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982. — 6 т.
35. Музыкальный Петербург [Текст]: энциклопедический словарь / Рос. институт истории искусств; отв. ред. А. Л. Порфирьева. — Санкт-Петербург: Композитор, 1996.
XVIII век: А–И. — Санкт-Петербург: Композитор, 2000. — 415 с.
XVIII век: К–П. — Санкт-Петербург: Композитор, 2000. — 500 с.
36. *Мусин, И. А*. О воспитании дирижера [Текст] / И. А. Мусин. — Ленинград: Музыка, 1987. — 247 с.
37. *Мюльберг, К. Э*. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX — начало XX века) [Текст] / К. Э. Мюльберг, Э. Р. Дагилайская // Теория и практика игры на духовых инструментах: сб. статей. — Киев: Музычна Украйина, 1989. — С. 122–135.
38. *Петров, В. В*. Основы начального обучения на кларнете французской системы [Текст] / В. В. Петров // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей. — Москва: Музыка, 1991. — Вып. 10. — С. 61–78.
39. *Платонов, Н. И*. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах [Текст] / Н. И. Платонов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. — Москва: Музыка, 1964. — Вып. 1. — С. 12–55.

40. *Попов, В. С.* История фагота [Текст] / В. С. Попов // Музыкальные инструменты. — 2008. — № 17. — С. 28–32.
41. *Попов, В. С.* Михаил Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано. 1832 [Текст] / В. С. Попов // Музыковедение. — 2013. — № 5. — С. 20–25.
42. *Попов, В. С.* О некоторых проблемах исполнительства на фаготе [Текст] / В. С. Попов // Музыковедение. — 2013. — № 3. — С. 26–32.
43. *Попов, В. С.* Пюхнер: столетняя история фирмы [Текст] / В. С. Попов // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 75–77.
44. *Попов, В. С.* Фагот в музыкальной литературе XIX–XX веков [Текст] / В. С. Попов // Музыковедение. — 2013. — № 4. — С. 21–28.
45. *Попов, В. С.* Человеческий голос фагота [Текст] / В. С. Попов. — Москва: Музыка, 2013. — 352 с.
46. *Попов, В. С.* Более пятидесяти лет посреди сцены [Текст] / В. С. Попов // Музыкальные инструменты. — 2006. — № 18. — С. 22–28.
47. *Попов, В. С.* К исполнению партии фагота в симфониях П. И. Чайковского [Текст] / В. С. Попов // Вопросы музыкальной педагогики. — Москва: Музыка, 1983. — Вып. 4. — С. 117–128.
48. *Попов, В. С.* Об интонировании (и не только) в оркестре [Текст] / В. С. Попов // Музыкальные инструменты. — 2007. — № 14. — С. 14–21.
49. *Попов, В. С.* Стаккато: только двойное [Текст] / В. С. Попов // Музыкальные инструменты. — 2006. — № 9. — С. 52–55.
50. *Попов, В. С.* Фаготистам о тростях [Текст] / В. С. Попов // Музыкальные инструменты. — 2005. — № 8. — С. 12–17.
51. *Попов, В. С.* Проблемы оркестра и современное исполнительское искусство [Текст] / В. С. Попов // Воспитание музыкального слуха. — Москва: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 1999. — Вып. 4. — С. 11–17. — (Серия: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 26).

52. *Пушечников, И. Ф.* Особенности дыхания при игре на гобое [Текст] / И. Ф. Пушечников // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей. — Москва: Музыка, 1991. — Вып. 10. — С. 42–60.

53. *Риман, Г.* Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман; пер. с 5-го нем. изд. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна [и др.]; пер. и доп. под ред. Ю. Д. Энгеля. — Москва, Лейпциг: П. Юргенсон, [1901–1904]. — 1531 с.

54. *Римский-Корсаков, Н. А.* Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений [Текст]: в 2-х т. / Н. А. Римский-Корсаков; под ред. М. О. Штейнберга. — Берлин, Москва, Санкт-Петербург: Российское муз. изд-во, 1913. — 334 с. — 2 т.

55. *Рогаль-Левицкий, Д. Р.* Современный оркестр [Текст]: в 4-х т. / Д. Р. Рогаль-Левицкий. — Москва: Музгиз, 1953. — Т. 1. — 481 с.

56. *Розанов, С. В.* Школа для кларнета [Текст]: в 2-х ч. / С. В. Розанов. — Москва, Ленинград: Музгиз, 1940. — 273 с.

57. *Розанов, С. В.* Основы методики преподавания игры на духовых инструментах [Текст] / С. В. Розанов. — 2-е изд. — Москва: Музгиз, 1938. — 52 с.

58. *Семениченко, В. И.* Методические рекомендации по изучению «Темы с вариациями» для фагота и фортепиано Дварионаса [Текст] / В. И. Семениченко // Теория и практика игры на духовых инструментах: сб. статей. — Киев: Музычна Украйина, 1989. — С. 108–122.

59. *Терёхин, Р. П.* Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди [Текст] / Р. П. Терёхин // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Москва: Музыка, 1976. — Вып. 4. — С. 127–149.

60. *Терёхин, Р. П.* Школа игры на фаготе [Текст] / Р. П. Терёхин. — Москва: Музгиз, 1954. — 192 с.

61. *Терёхин, Р. П.* Вибрато на фаготе [Текст] / Р. П. Терёхин, Е. П. Рудаков // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. — Москва: Музыка, 1964. — Вып. 1. — С. 144–203.

62. *Терёхин, Р. П.* Концерт для фагота с оркестром К. М. Вебера [Текст] / Р. П. Терёхин // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей. — Москва: Музыка, 1983. — Вып. 4. — С. 64–83.
63. *Терёхин, Р. П.* Методика обучения игры на фаготе [Текст]: учебное пособие / Р. П. Терёхин, В. Н. Апатский. — Москва: Музыка, 1988. — 207 с.
64. Толковый словарь русского языка [Текст]: в 4 т. / Сост. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов и др.; под ред. проф. Д. Н. Ушакова. — Москва: Советская энциклопедия, 1935–1940. — 4 т.
65. *Толстой, А. Н.* На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича [Текст] / А. Н. Толстой // Правда. — 1942. — 16 февраля.
66. *Усов, Ю. А.* Советская школа игры на духовых инструментах в 1960 – 1980-е годы [Текст] / Ю. А. Усов // Музыкальное исполнительство и современность. — Москва: Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 179–212.
67. *Усов, Ю. А.* Научно-теоретические основы постановки при игре на медных духовых инструментах [Текст] / Ю. А. Усов // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей. — Москва: Музыка, 1991. — Вып. 10. — С. 2–28.
68. *Фасмер, М.* Этимологический словарь русского языка [Текст]: в 4-х т. / М. Фасмер; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёвой. — Москва: Прогресс, 1973. Т. 4. — 855 с.
69. *Федотов, А. А.* Методика обучения игре на духовых инструментах [Текст] / А. А. Федотов. — Москва: Музыка, 1975. — 158 с.
70. *Фомин, В. В.* Старейший русский симфонический оркестр, 1882–1982 [Текст] / В. В. Фомин. — Ленинград: Музыка, 1982. — 191 с.
71. *Чайковский, П. И.* Музыкально-критические статьи [Текст] / П. И. Чайковский. — Москва: Музгиз, 1953. — 437 с.
72. *Чулаки, М. И.* Инструменты симфонического оркестра [Текст] / М. И. Чулаки. — Москва: Музыка, 1972. — 177 с.
73. *Штелин, Я.* Музыка и балет в России XVIII века [Текст] / Я. Штелин; пер. с нем. Б. И. Загурского; ред. и предисл. Б. В. Асафьева. — Ленинград: Тритон, 1935. — 189 с.

74. *Шуберт Я.* Школа игры на фаготе. [Текст] / Я. Шуберт // Личная библиотека В. С. Попова. — Рукопись.

75. *Allard, M.* Tablature, trilles, gammes diatoniques et chromatiques / M. Allard. — Paris: G. Billaudot, 1973. — 59 p.
76. *Almenräder, C.* Die Kunst des Fagottblasens oder Vollständige theoretisch-praktische Fagottschule / C. Almenräder. — Mainz: B. Schott's Söhne, 1842. — 129 s.
77. An exhibition of European musical instruments: Catalogue of The Galpin Society, 21st anniversary exhibition / ed. G. Melville-Mason. — Edinburgh: Lorimer & Chalmers, 1968. — 100 p.
78. *Baines, A.* Woodwind Instruments and Their History / A. Baines. — 3rd ed. — London: Faber, 1977. — 384 p.
79. *Bartolozzi, B.* Neue Klänge für Holzblasinstrument / B. Bartolozzi. — Mainz: B. Schott's Söhne, 1971. — 81 s.
80. *Bulling, B.* Fagott Bibliographie / B. Bulling. — Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1989. — 520 s.
81. *Cocks, W.* The Phagotum: An Attempt at Reconstruction / W. Cocks // The Galpin Society Journal. — 1959. — № 12. — p. 57–59.
82. *Cooper, L. H.* Essentials of Bassoon Technique (German System) / L. H. Cooper, H. Toplansky. — New Jersey: Howard Toplansky, 1968. — 370 p.
83. *Drake, A. H.* A Solution for the Reed Player's Sore Lip / A. H. Drake // The Instrumentalist. — Vol. 27. — 1973. — P. 49.
84. *Dzięgielewski, R.* Szkoła na fagot / R. Dzięgielewski. — Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. — 148 s.
85. *Eifert, O.* The Importance of the Bassoon Reed / O. Eifert // The Instrumentalist. — Vol. 18. — 1964. — P. 52.
86. *Ewell, T.* B. Bassoon Lessons with Arnold Schwarzenegger, or What I did on my Summer Vacation / T. B. Ewell // The Journal of the International Double Reed Society. — 1998. — № 26. — P. 99–104.

87. *Formáček, J.* Škola násobného staccata / J. Formáček, O. Tvrdý — Praha: Panton, 1972. — 49 s.
88. *Garfield, B.* An Approach to Greater Reed Longevity / B. Garfield // Woodwind World. — Vol. 13. — 1972. — № 4. — P. 13.
89. *Grymes, J. A*. Dispelling the Myths: The Opening Bassoon Solo to The Rite of Spring / J. A, Grymes // The Journal of the International Double Reed Society. — \ 1998. — № 26. — P. 17–19.
90. *Hara, L.* Fagottiskola / L. Hara. — Budapest: Editio Musica, 1972. — 2 v.
91. *Hedlund, H. J.* Ensemble Music for Small Bassoons / H. J. Hedlund // The Galpin Society Journal. — 1958. — Vol. 11. — P. 78–84.
92. *Heyde, H.* Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder): Katalog / H. Heyde. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1989. — 208 s.
93. *Heyde, H.* Musikinstrumentenbau: 15.-19. Jahrhundert: Kunst, Handwerk, Entwurf / H. Heyde. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1986. — 305 s.
94. *Hoffmann, F. H.* Praktische Fagottschule [Mit Applikaturtabelle von C. Almenräder] / F. H. Hoffmann. — Leipzig: Merseburger, 1886. — 37 s.
95. *Kling, H.* Leichtfassliche praktische Schule für Fagott / H. Kling. — Hannover: Louis Oertel, 1887. — 44 s.
96. *Kopprasch, G.* Sechzig ausgewählte Etüden für Posaune (Fagott, Euphonion, Bariton) / G. Kopprasch. — Leipzig: F. Hofmeister, 1972. — 2 Bd.
97. *Krakamp, E.* Metodo per Fagotto: op. 251 / E. Krakamp. — Milano: Ricordi, 1872. — 173 p.
98. *Lange, R.* The Importance of Original Double Reeds Today / R. Lange, B. Haynes // The Galpin Society Journal. — Vol. 30. — 1977. — P. 145–149.
99. *Langwill, L. G.* The Bassoon and Contrabassoon / L. G. Langwill. — London: Ernest Benn Limited, 1965. — 270 p.
100. *Lotsch, H.* Das grosse Rohrbuch: systematischer Lehrgang für den Bau von Fagottrohren / H. Lotsch. — Frankfurt-am-Main: Verlag Das Musikinstrument, 1974. — 74 s.

101. *Martin, O.* “Basson” oder Fagott? / O. Martin // Tibia. — 1977. — № 2. — S. 351–354.
102. *Milde, L.* 50 Konzert-Studien: für Fagott, op. 26: in 2 Bd. / L. Milde. — Leipzig: F. Hofmeister, 1951. — 2 Bd.
103. *Munrow, D.* Instruments de Musique du Moyen Age et de la Renaissance / D. Munrow. — [S.l.]: Oxford University Press, 1976. — 96 p.
104. *Ozi, E.* Méthode de bassoon / E. Ozi. — Paris: J. Meissonnier, [1843]. — 24 p.
105. *Penazzi, S.* Il fagotto: altre techniche, nuove fonti di espressione musicale / S. Penazzi. — Milano: Ricordi, 1982. — 137 p.
106. *Pivoňka, K.* Škola hry na fagot / K. Pivoňka. — Praha: Supraphon, 1989. — 86 s.
107. *Popkin, M.* Bassoon Reed Making, Maintenance, and Playing Procedures / M. Popkin // The Instrumentalist. — Vol. 21. — 1967. — P. 79–85.
108. *Sachs,* C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde / C. Sachs. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. — 419 s.
109. *Satzenhoffer, J.* Neue praktische Fagottschule / J. Satzenhoffer. — Frankfurt-am-Main: Zimmermann, 1950. — 100 s.
110. *Schleiffer, J. E.* The Art of Bassoon Reed Making / J. E. Schleiffer. — Oneonta, New York: Swift-Dorr, 1974. — 22 p.
111. *Seidler, R. D.* The Bassoon Concertos of Antonio Vivaldi / R. D. Seidler // The Dissertations Abstracts. — 1974. — № 34. — P. 781 1A–12A.
112. *Seltmann, W.* Das Fagott: Schulwerk in sechs Bänden / W. Seltmann, G. Angerhöffer. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977–1984. — 6Bd. Bd.1.— Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.— 183 s.
113. *Spenser, W.* The Art of Bassoon Playing / W. Spenser. — Evanston, IL: Summy-Birchard Pub. Co., 1958. — 77 p.
114. *Swanson, R.* Pictorial Bassoon Fingerings / R. Swanson // The Woodwind Magazine. — 1951. — Vol. 3 (April, 1951). — P. 4; Vol. 3 (May, 1951). — P. 5; Vol. 3 (June, 1951). — P. 5; Vol. 4 (September, 1951). — P. 9; Vol. 4 (October,

1951). — P. 7; Vol. 4 (November, 1951). — P. 8; Vol. 4 (December, 1951). — P. 9.

115. *Toschi, A.* Antonio Torriani and the XIX Century Milanese Bassoon School. A First Survey / A. Toschi // The Journal of the International Double Reed Society. — 1998. — № 26. — P. 93–97.

116. *Voll, N.* Fagott spielen lernen / N. Voll. — Walldorf: Divertimento, 2008. — 151 s.

117. *Voorhees, J.* Some Notes on the Fingering Systems of "Boehm" Bassoons / J. Voorhees // The Galpin Society Journal. — 1976. — № 29. — P. 51–63.

118. *Ward, M. K.* Mozart and the Bassoon / M. K. Ward // Music and Letters. — 1949. — Vol. 30, № 1. — P. 8–25.

119. *Waterhouse, W.* Weber's Bassoon Concerto op. 75: The Manuscript and Printed Sources Compared / W. Waterhouse // The Journal of the International Double Reed Society. — 1996. — Vol. 19, № 3. — P. 81–91.

120. *Weait, C.* Bassoon Reed-making: a Basic Technique / C. Weait. — New York: McGinnis and Marx, 1970. — 31 p.

121. *Weissenborn, J.* Fagottschule / J. Weissenborn. — Leipzig: F. Hofmeister, 1952. — 68 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДИСКОГРАФИЯ

Записи сочинений для фагота соло, фагота с оркестром, фагота в составе камерного ансамбля

1. ***Артёмов, Михаил*. Воскресная соната для фагота и фортепиано.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1996. Издание: Агентство «Звук»
2. ***Ахо, Калеви*. Квинтет для фагота, двух скрипок, альта и виолончели.** Исполнители: В. Попов, фагот; И. Светлова, 1-я скрипка; Г. Красько, 2-я скрипка; А. Францева, альт; Г. Соболева, виолончель. Запись: 1990. Издание: «Виста Вера», Москва, VVCD-00211
3. ***Бах, Иоганн Христиан*. Концерт для фагота с оркестром Es-Dur.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Дирижёр — Д. Китаенко. Запись: 1987. Издания: «Мелодия», С10-06991-2; «Phoenix», Phn-501
4. ***Бетховен, Людвиг ван.* Септет для скрипки, альта, виолончели, контрабаса, кларнета, фагота и валторны Es-dur, op.20, WoO 17.** Исполнители: О. Каган, скрипка; Г. Фрейдин, альт; Н. Гутман, виолончель; С. Акопов, контрабас; В. Зверев, флейта; Э. Бруннер, кларнет; В. Попов, фагот; Р. Владкович, валторна. Запись: 22.12.1988. Издание: «Виста Вера», VVCD-00205
5. ***Бетховен, Людвиг ван*. Трио для фортепиано, флейты и фагота G-dur, WoO 37.** Исполнители: А. Любимов, фортепиано; В. Попов, фагот; В. Зверев, флейта. Запись: 22.12.1972. Издания: «Мелодия», С10-06941-2; «Виста Вера», VVCD-00205
6. ***Бёдеккер, Филипп Фридрих*. Соната Sopra «Le Monica».** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано; Д. Миллер, виолончель. Издание: «A-ram»
7. ***Буамортье, Жозеф Боден де*. Концерт для фагота и струнного оркестра D-dur, op.26.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов

Госоркестра СССР. Дирижёр — Г. Рождественский. Запись: 1978. Издание: «Мелодия», С10-12749-50

8. ***Буамортье, Жозеф Боден де.*** **Соната ор. 59, № 2, e-moll.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано; Д. Миллер, виолончель. Издание: «A-ram»
9. ***Вебер, Карл Мария фон.*** **Венгерская фантазия, ор. 35.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Дирижёр — Д. Китаенко. Запись: 1987. Издания: «Мелодия», С10-06991-1; «Phoenix», Phn-50
10. ***Вебер, Карл Мария фон*****. Концерт для фагота и камерного оркестра.** Исполнители: В. Попов, фагот; ГАСК РФ. Дирижёр — В. Полянский. Издание: *Chandos Records*, Chan 9656
11. ***Вивальди, Антонио*****. Концерт для виолончели и фагота с оркестром e-moll.** Исполнители: В. Попов, фагот; К. Георгиан, виолончель; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Дирижёр — Л. Маркиз. Запись: 1978. Издание: «Виста Вера», VVCD-00038
12. ***Вивальди, Антонио*****. Концерт для фагота с камерным оркестром d-moll,** т. 45, № 5. Исполнители: В. Попов, фагот; Камерный оркестр МГК. Дирижёр — М. Тэриан. Издание: «Мелодия», D-024251-2
13. ***Вивальди, Антонио*****. Концерт для фагота с камерным оркестром F-dur**, т. 45, № 8. Исполнители: В. Попов, фагот; Камерный оркестр МГК. Дирижёр — М. Тэриан. Издание: «Мелодия», D-024251-2.
14. ***Вивальди, Антонио*****. Концерт для фагота с камерным оркестром e-moll.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Дирижёр — М. Тэриан. Запись: 1980. Издание: «Русский диск», RD CD 10032
15. ***Вивальди, Антонио*****. Концерт для фагота с камерным оркестром g-moll**, RV 496. Исполнители: В. Попов, фагот; Минский камерный оркестр. Дирижёр — В. Полянский. Запись: 1992. Издание: «Виста Вера», VVCD-00045

16. ***Вивальди, Антонио*. Концерт для фагота с камерным оркестром C-dur**, RV 475. Исполнители: В. Попов, фагот; Минский камерный оркестр. Дирижёр — В. Полянский. Запись: 1992. Издание: «Виста Вера», VVCD-00045
17. ***Вивальди, Антонио*. Концерт для фагота с камерным оркестром a-moll**, RV 500. Исполнители: В. Попов, фагот; Минский камерный оркестр. Дирижёр — В. Полянский. Запись: 1992. Издание: «Виста Вера», VVCD-00045
18. ***Вивальди, Антонио*. Концерт для фагота с камерным оркестром F-dur,** RV 486. Исполнители: В. Попов, фагот; Минский камерный оркестр. Дирижёр — В. Полянский. Запись: 1992. Издание: «Виста Вера», VVCD-00045
19. ***Вивальди, Антонио*. Концерт для фагота с камерным оркестром e-moll,** RV 484. Исполнители: В. Попов, фагот; Минский камерный оркестр. Дирижёр — В. Полянский. Запись: 1992. Издание: «Виста Вера», VVCD-00045
20. ***Вила-Лобос, Эйтор*. Танец семи нот.** Исполнители: В. Попов, фагот; струнная группа Воронежского симфонического оркестра; дирижёр — В. Вербицкий. Запись: 1987. Издание: «Виста Вера», VVCD-00047
21. ***Вила-Лобос, Эйтор*. Бразильская бахиана № 6 для флейты и фагота.** Исполнители: В. Попов, фагот; В. Зверев, флейта. Издание: «Мелодия», СМ-02973-4
22. ***Вольф-Феррари, Эрманно.* Сюита-концертино.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра. Дирижёр — Г. Рождественский. Запись: 1976. Издания: «Мелодия», С10-08495-6; «Виста Вера», VVCD-00047
23. ***Гагнидзе, Мираб*. Sonate a due для фагота и литавр**. Исполнители: В. Попов, фагот; М.Маньковский, литавры. Запись: 1994. Издание: Агентство «Звук»

24. ***Гагнидзе, Мираб*. Трио для фагота, скрипки и виолончели.** Исполнители: В. Попов, фагот; В. Иголинский, скрипка; Н. Савинова, виолончель. Запись: 1992. Издание: *Olympia,* OCD 297
25. ***Гайдн, Йозеф*. Концертная симфония для скрипки, виолончели, гобоя и фагота с оркестром.** Исполнители: О. Каган, скрипка; Н. Гутман, виолончель; М. Хейфец, гобой; В. Попов, фагот. Камерный оркестр, дирижёр — Л. Маркиз. Запись: 1988. Издание: «Мелодия», СМ 03863-4
26. ***Глинка, Михаил*. Серенада Es-dur на темы из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альта, виолончели и контрабаса**. Исполнители: А. Севидов, фортепиано, Н. Шамеева, арфа; В. Попов, фагот; С. Заставенко, валторна; М. Толпыго, альт; И. Гаврыш, виолончель; Р. Комачков, контрабас. Издания: «Мелодия», С 10-05987-8; «Виста Вера», VVCD-00057
27. ***Глинка, Михаил*. Патетическое трио d-moll для кларнета, фагота и фортепиано**. Исполнители: В. Попов, фагот; Л. Михайлов, кларнет; А. Севидов, фортепиано. Издания: «Мелодия», С 10-05987-8; «Виста Вера», VVCD-00057
28. ***Губайдулина, Софья.* Концерт для фагота и низких струнных.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР п/у Петра Мещанинова. Запись: 1977. Издание: *Chandos Records*
29. ***Губайдулина, Софья*. Концерт для фагота и низких струнных.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР п/у Петра Мещанинова. Запись: 1992. Издание: «Мелодия», С 10-12749-50; «Виста Вера», Москва, VVCD-000247
30. ***Губайдулина, Софья*. Соната Duo.** Исполнители: В. Попов, фагот; М. Бочков, фагот. Запись: 1977. Издание: *Chandos Records*
31. ***Губайдулина, Софья*. Quasi Hoketus для фортепиано, альта и фагота.** Исполнители: А. Бахчиев — фортепиано; О. Множина — альт; В. Попов, фагот. Издание: *Chandos Records*

32. ***Губайдулина, Софья*. Quasi Hoketus для фортепиано, альта и фагота.** Исполнители: А. Бахчиев — фортепиано; А. Бобровский, альт; В. Попов, фагот. Запись: 1993. Издание: *Olympia,* OCD297
33. ***Гуммель, Йохан Непомук*. Концерт для фагота с оркестром F-Dur.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Исполнялось без дирижёра. Запись 1985. Издание: *Chandos Records*, Chan 9656; «Phoenix», Phn-501; «Русский диск», RD CD 10032
34. ***Данци, Франц*. Концерт для фагота с оркестром F-dur.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Исполнялось без дирижёра. Запись: 1986. Издание: «Русский диск», RD CD 10032
35. ***Дворжак, Антонин*. Серенада для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов, трёх валторн, виолончели и контрабаса d- moll, op. 44.** Исполнители: ансамбль солистов Госоркестра СССР. Дирижёр — В. Полянский. Запись: 1979. Издание: «Мелодия»; «Виста Вера», VVCD-00177
36. ***Дворжак, Антонин*. Серенада d-moll**. Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1982. Издания: «Мелодия»; «Victor» VIC 2347
37. ***Денисов, Эдисон.* Соната для фагота соло.** В. Попов, фагот. Запись: 1988. Издание: Агентство «Звук»
38. ***Доницетти, Гаэтано*. Трио для флейты, фагота и фортепиано.** Исполнители: В. Попов, фагот; В. Рябченко, флейта; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1983. Издание: «Виста Вера», VVCD-00049
39. ***Дютийе, Анри.* Сарабанда для фагота и фортепиано**. Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1983. Издания: «Мелодия»; «Victor», VIC-28170; «Виста Вера», VVCD – 00177
40. ***Жоливе, Андре*. Рапсодия-септет для кларнета, фагота, корнет-а-пистона, тромбона, ударных, скрипки и контрабаса.** Исполнители: В. Попов, фагот; В. Соколов, кларнет; Л. Володин, труба; Г. Херсонский, тромбон; В. Снегирёв, ударные; А. Мусаэлян, скрипка; Р. Комачков,

контрабас. Дирижёр — В. Полянский. Запись: 1979. Издания: «Мелодия»; «Victor», VIC-28170; «Виста Вера», VVCD-00177

41. ***Жоливе, Андре.*** **Концерт для фагота с оркестром.** Исполнители: В. Попов, фагот; П. Мещанинов, фортепиано; струнная группа Госоркестра СССР; дирижёр — Г. Рождественский. Запись: 1976. Издания: «Мелодия», С 10-08495; «Le Chant du Monde»; «Виста Вера», VVCD-00047
42. ***Зеленка, Ян Дисмас.*** **Симфония a-moll.** Исполнители: ансамбль солистов Госоркестра СССР. Издание: Виста Вера, VVCD-00038
43. ***Казелла, Альфредо.*** **Серенада для кларнета, фагота, трубы, скрипки и виолончели.** Исполнители: Л. Михайлов, кларнет; В. Попов, фагот; А. Максименко, труба; А. Абраменков, скрипка; Ю. Туровский, виолончель. Запись 1979. Издание: «Виста Вера», VVCD-00177
44. ***Каспаров, Юрий.*** **Соната Infernale для фагота соло.** В. Попов, фагот. Запись: 1992. Издание: «Виста Вера», VVCD-00200
45. ***Каспаров, Юрий.*** **Козлиная песнь для фагота, контрабаса и ударных.** Исполнители: В. Попов, фагот; Ренат Ибрагимов, контрабас; Сергей Амплеев, ударные. Запись: 1993. Издания: *Olympia*, OCD 297; «Виста Вера», VVCD-00200
46. ***Каспаров, Юрий.*** **Чакона для фагота, виолончели и «живой» электроники.** Исполнители: В. Попов, фагот; Н. Савинова, виолончель. Запись: 1996. Издание: «Виста Вера», VVCD-00200
47. ***Каспаров, Юрий.*** **Концерт для фагота с оркестром.** Исполнители: В. Попов, фагот; Симфонический оркестр Ставангера. Дирижёр — Александр Дмитриев. Запись: 1995. Издание: «Виста Вера», Москва, VVCD-000247
48. ***Каспаров, Юрий.*** **«Над вечным покоем» для фагота и камерного ансамбля.** Исполнители: В. Попов, фагот; Московский ансамбль современной музыки. Дирижёр — А. Виноградов. Издание: Агентство «Звук»

49. ***Кёпер, К.-Х.*** **Фактуры. Концерт для квартета фаготов с оркестром.** Исполнители: В. Попов, В. Сазыкин, И. Козловский, Э. Малаян; Госоркестр СССР. Дирижёр — В. Понькин. Издание: «Мелодия», С 10-20787-005
50. ***Книппер, Лев.*** **Концерт для фагота и струнного оркестра.** Исполнители: В. Попов, фагот; Симфонический оркестр Московской консерватории. Дирижёр — М. Тэриан. Издание: «Мелодия», С 10-14171-72
51. ***Кожелух, Антон*****. Концерт для фагота с оркестром C-Dur.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Дирижёр — Д. Китаенко. Запись: 1987. Издание: «Мелодия», С 10-06991-2; «Phoenix» Phn-501
52. ***Коретт, Мишель.*** **Соната № 1 d-moll для фагота, чембало и basso continuo.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано; Д. Миллер, виолончель. Издания: «Мелодия», С 10-09161-2; «A-ram»
53. ***Левитин, Юрий*****. Соната для фагота и фортепиано, op. 70.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1970. Издание: «Мелодия», С 10-08161-2.
54. ***Малипьеро, Джанфранческо.*** **Серенада для фагота и десяти инструментов.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР; дирижёр — Г. Рождественский. Запись: 1978. Издание: «Мелодия», С 10-12749-50
55. ***Маха, Отмар*****. Соната для фагота и фортепиано.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1982. Издания: «Мелодия»; «Victor» VIC 2347
56. ***Мерчи, Луиджи.*** **Соната g-moll для фагота и basso continuo , op. 3, № 4.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано; Д. Миллер, виолончель. Издание: «A-ram»
57. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Дивертисмент (Серенада) для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн C-dur, KV 388 («Nachtmusic»).** Исполнители: М. Хейфец, гобой; О. Соколов, гобой; Л. Михайлов, кларнет; В. Шелестов, кларнет; В. Попов, фагот; И. Лаптев,

фагот; А. Кузнецов, валторна; Ю. Степанов, валторна. Издание: «Мелодия», СМ 03863-4

58. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны Es-Dur, KV-452.** Исполнители: Э. Вирсаладзе, фортепиано; А. Уткин, гобой; В. Соколов, кларнет; В. Попов, фагот; Р. Владкович, валторна. Издание: «Виста Вера», VVCD-00054
59. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Концерт для фагота с оркестром D-dur, KV 191.** Исполнители: В. Попов, фагот; ГАСК РФ. Дирижёр — В. Полянский. Издание: *Chandos Records,* Chan 9656
60. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Концерт для фагота с оркестром D-dur, KV 191.** Исполнители: В. Попов, фагот; Камерный оркестр Московской консерватории. Дирижёр — М. Тэриан. Запись: 1971. Издания: «Мелодия», Д 024251-2; «Eurodisc», ГДР.
61. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Концертная Симфония Es-dur для гобоя, кларнета, фагота, валторны и струнных, KV 297b.** Исполнители: А. Любимов, гобой; Л. Михайлов, кларнет; В. Попов, фагот; А. Кузнецов, валторна; струнная группа камерного оркестра. Дирижёр — Л. Маркиз. Издание: «Виста Вера», VVCD-00057
62. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Серенада B dur "Gran Partita", op. 10, KV 361.** Исполнители: Ансамбль солистов Госоркестра СССР. Запись 1985. Издание: «Виста Вера», VVCD-00041
63. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Соната для фагота и виолончели B-Dur, KV 292.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Корчагин, виолончель. Издание: «Виста Вера», VVCD-00054
64. ***Моцарт, Вольфганг Амадей.*** **Соната для фагота и виолончели B-Dur, KV 292.** Исполнители: В. Попов, фагот, Н. Гутман, виолончель. Издание: «Мелодия», СМ 02973-4
65. ***Павленко, Сергей.*** **«Hommage» для фагота и струнного квинтета.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Мусаэлян, скрипка; А. Слуцкий, скрипка; Г. Капитонов, альт; А. Горюнов, виолончель; дирижёр — М. Горенштейн.

66. ***Пауэр, Иржи.*** **Концерт для фагота с оркестром.** Исполнители: В. Попов, фагот; Госоркестр СССР. Дирижёр — В. Есипов. Запись: 1967. Издание: «Мелодия», С 01008-9; «Виста Вера», Москва, VVCD-000247
67. ***Петрович, Эмиль.*** **Пассакалья в стиле блюз.** Исполнители: В. Попов, фагот; Л. Платова, фортепиано. Запись: 1966. Издание: «Qualiton», LPX 1246, Будапешт.
68. ***Прокофьев, Сергей.*** **Юмористическое скерцо для четырёх фаготов.** Исполнители: В. Попов, С. Красавин, И. Лаптев, Б. Зотов. Издание: «Мелодия», СМ 02973-4
69. ***Пьяццолла, Астор.*** **Либер-танго**. Исполнители: В. Попов, фагот; Михаил Дубов, фортепиано. Запись: 2004. Издание: «Виста Вера», VVCD-00053
70. ***Раскатов, Александр.*** **«Eco perpetuo» для фагота и камерного оркестра.** Исполнители: В. Попов, фагот; Московский ансамбль современной музыки. Дирижёр — А. Виноградов. Издание: Агентство «Звук»
71. ***Рейха, Антонин.*** **Квинтет для фагота, двух скрипок, альта и виолончели.** Исполнители: В. Попов, фагот; И. Светлова, 1-я скрипка; Г. Красько, 2-я скрипка; А. Францева, альт; Г. Соболева, виолончель. Запись: 1990. Издание: «Виста Вера», VVCD-00211
72. ***Сен-Санс, Камиль.*** **Соната для фагота и фортепиано G-dur, op. 168.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Наседкин, фортепиано. Издание: «Мелодия», СМ 02973-4
73. ***Скарлатти, Алессандро.*** **Две пьесы для чембало, op. 17, в оркестровке для духовых Дмитрия Шостаковича: 1. Пастораль, d-moll. 2. Каприччио, E-dur.** Исполнители: ансамбль солистов Госоркестра СССР, дирижёр — Г. Рождественский. Запись 1979. Издание: «Виста Вера», Москва, VVCD — 00177
74. ***Слука, Любош.*** **Соната для фагота и фортепиано.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1969. Издание: «Мелодия», С 10-11019-20

75. ***Списак, Михал.*** **Концертный дуэт для альта и фагота.** Исполнители: В. Попов, фагот; М. Толпыго, альт. Издание: «Мелодия», СМ 10-02973-4
76. ***Стамиц, Карл.*** **Концерт для фагота и камерного оркестра F-dur.** Исполнители: В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Запись: 1984. Издание: «Мелодия»; «Виста Вера», VVCD-00038
77. ***Стамиц, Карл.*** **Концерт для кларнета, фагота и камерного оркестра B-dur.** Исполнители: А. Иванов, кларнет; В. Попов, фагот; ансамбль солистов Госоркестра СССР. Запись: 1976. Издание: «Виста Вера», VVCD-00038
78. ***Телеман, Георг Филипп.*** **Соната f-moll.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, чембало. Запись: 1983. Издание: «Виста Вера», VVCD-00049
79. ***Телеман, Георг Филипп.*** **Концерт для флейты, фагота и струнного оркестра.** Исполнители: В. Рябченко, флейта; В. Попов, фагот; Московский камерный оркестр. Исполнялось без дирижёра. Запись: 1985. Издание: Агентство «Звук», ZV 10-06184/3
80. ***Томази, Анри.*** **Концерт для фагота с оркестром.** Исполнители: В. Попов, фагот; струнная группа Госоркестра СССР. Дирижёр — Д. Китаенко. Запись: 1984. Издания: «Мелодия», С 10-20787-005; «Виста Вера», VVCD-00047
81. ***Торриани, Антонио.*** **Дивертисмент для фагота и фортепиано по мотивам оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур».** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1988. Издание: «Виста Вера», VVCD-00049
82. ***Уотерсон, Джеймс.*** **Концертная пьеса для фагота и фортепиано «Сувенир Доницетти».** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано. Запись: 1991. Издание: «Виста Вера», Москва, VVCD-00049
83. ***Фаш, Иоганн Фридрих.*** **Соната C-dur.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, фортепиано; Д. Миллер, виолончель. Запись: 1983. Издание: «Виста Вера», VVCD-00049; «A-ram»

84. ***Флосман, Олджих.*** **Концертино для фагота с оркестром.** Исполнители: В. Попов, фагот; Госоркестр СССР; дирижёр — А. Лазарев. Запись: 1984. Издание: «Мелодия», С 10 20787-005
85. ***Франсе, Жан.*** **Дивертисмент для фагота и струнного квинтета.** Исполнители: В. Попов, фагот; Е. Озерская, скрипка; А. Мусаэлян, скрипка; Г. Капитонов, альт; Е. Иванов, виолончель; Р. Комачков, контрабас. Издание: «Мелодия»; «Victor», VIC-28170.
86. ***Шафрат, Кристоф.*** **Дуэт для фагота и чембало.** Исполнители: В. Попов, фагот; А. Бахчиев, чембало. Запись: 1988. Издание: «Виста Вера», Москва, VVCD-00049; «A-ram»
87. ***Шестак, Зденек.*** **Пять виртуозных инвенций для фагота**. Исполнитель: В. Попов, фагот. Запись: 1982. Издания: «Мелодия», «Victor» VIC 2347
88. ***Шостакович, Дмитрий.*** **Афоризмы, ор. 13. Переложение для скрипки, фортепиано, фагота и ударных Б. Бехтерева и В. Спивакова**. Исполнители: В. Спиваков, скрипка; Б. Бехтерев, фортепиано; В. Попов, фагот; В. Снегирёв, ударные. Издание: «Мелодия», СМ 039456
89. ***Шуберт, Франц.*** **Октет F-dur.** Исполнители: Ансамбль солистов Камерного оркестра Московской Филармонии: Е. Смирнов, 1-я скрипка; А. Кобылянский, 2-я скрипка; В. Трушин, альт; А. Васильева, виолончель; Р. Габдуллин, контрабас; Л. Михайлов, кларнет; В. Попов, фагот; А. Кузнецов, валторна. Издания: «Мелодия», Direct Metal, Финляндия, KKKY 005; «Виста Вера», VVCD-00043
90. ***Шуть, Владислав.*** **Трио для фагота, виолончели и ударных**. Исполнители: В. Попов, фагот; Н. Савинова, виолончель; С. Амплеев, ударные. Запись: 1992. Издание: *Olympia,* OCD 297
91. ***Юровский, Владимир.*** **Юмореска.** Исполнители: В. Попов, фагот; Л. Платова, фортепиано. Запись:1963. Издание: «Qualiton», Будапешт

Записи сочинений для симфонического оркестра, изданные на грампластинках и компакт-дисках

Валерий Попов принял участие во всех записях Государственного академического симфонического оркестра СССР в 1962–1988 годах: студийных, трансляционных, телевизионных, — а также во всех записях Государственной академической симфонической капеллы РФ с 1988 года по настоящее время.

Неизданные записи сочинений для фагота соло, фагота с оркестром, фагота в составе камерного ансамбля

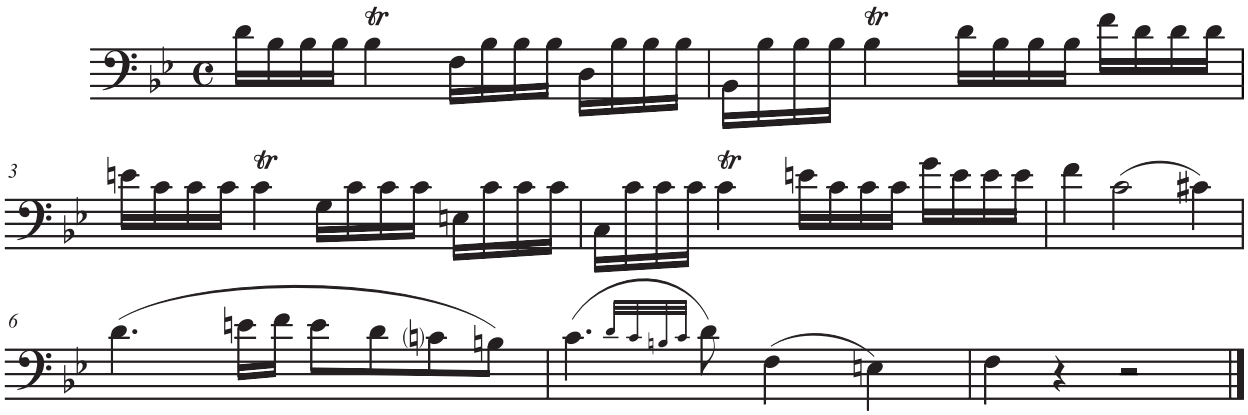
1. ***М. Алексеев***. Соната для фагота и фортепиано. Партия фортепиано — А. Бахчиев. Запись: 1970.
2. ***Р. Бойко***. Сонатина для фагота и фортепиано. Партия фортепиано — А. Бахчиев. Запись: 1983.
3. ***А. Вивальди***. Концерт для фагота с оркестром № 1 B-dur, «La Notte». Камерный оркестр п/у Л. Маркиза
4. ***А. Вивальди***. Концерт для фагота с оркестром № 17 C-dur. Камерный оркестр п/у Л. Маркиза
5. ***П. Владигеров***. Каприс. Партия фортепиано — А. Бахчиев.
6. ***А. Вустин***. «Плач» для фагота соло
7. ***Д. Заннетович***. Три арии в стиле Ренессанса
8. ***О. Мирошников***. Адажио для фагота и фортепиано. Партия фортепиано — Л. Платова.
9. ***О. Мирошников***. Скерцо.
10. ***Г. Овунц***. Две пьесы. Партия фортепиано — П. Мещанинов.
11. ***Ф. Шопен***. Этюд № 7, ор. 25, переложение для фагота и фортепиано М. Тэриана. Партия фортепиано — Л. Платова.
12. ***Л. Шпор***. Адажио для фагота и камерного ансамбля.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Глава 1. Краткая история фагота.

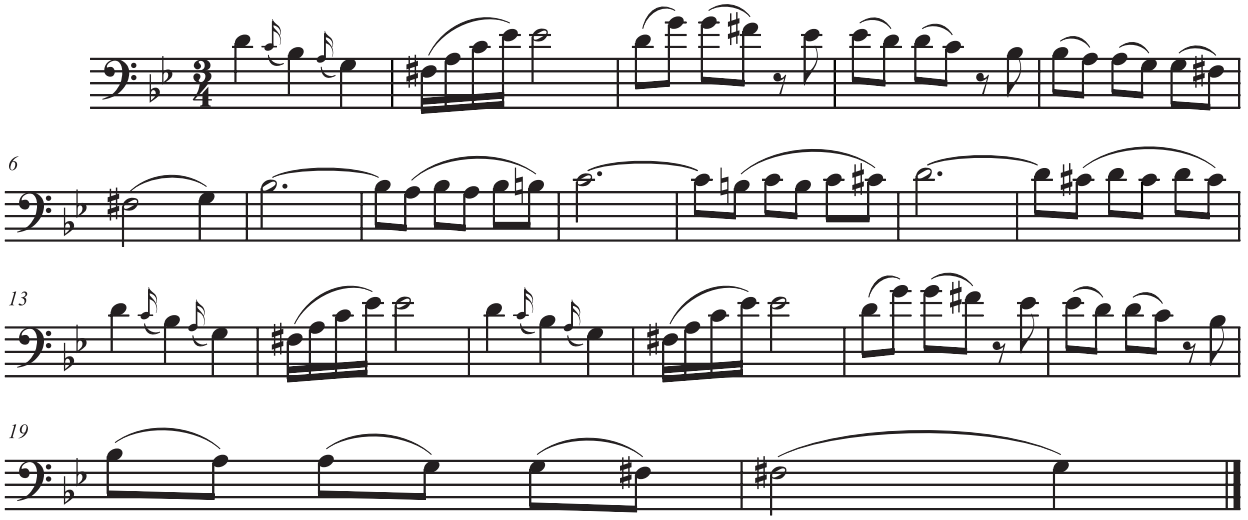
К с. 45. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 1

В.А. Моцарт. Концерт для фагота с оркестром, первая часть.



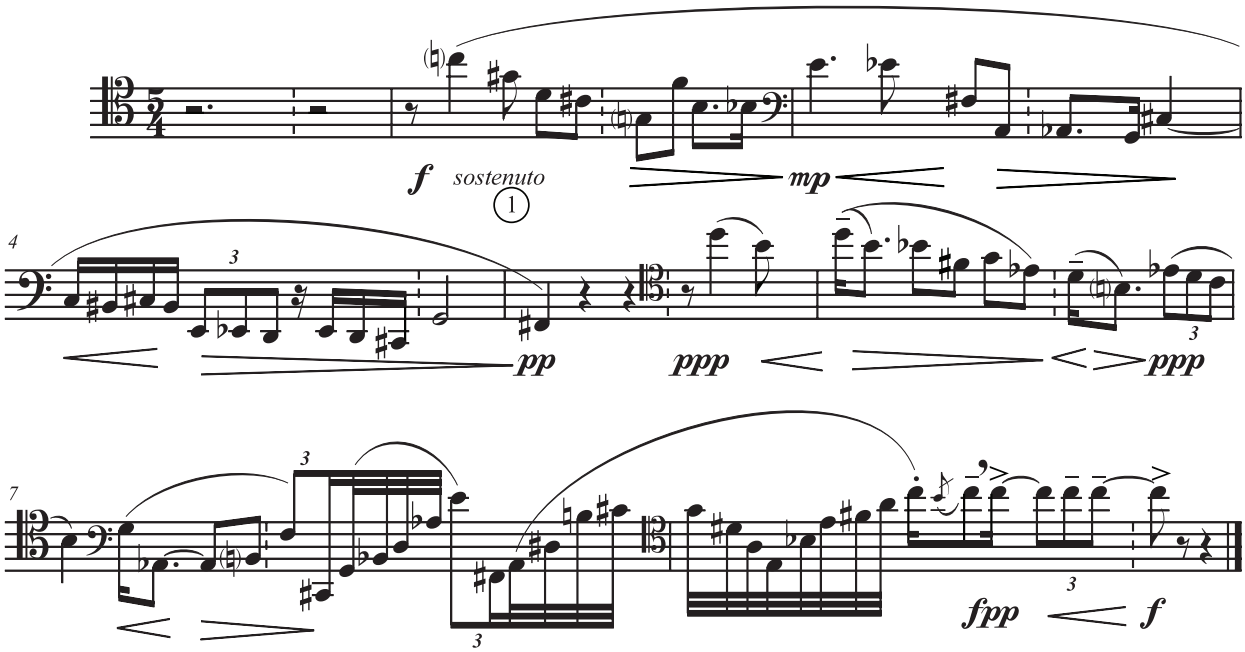
К с. 47. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 2

В.А. Моцарт. Концерт для фагота с оркестром, финал.

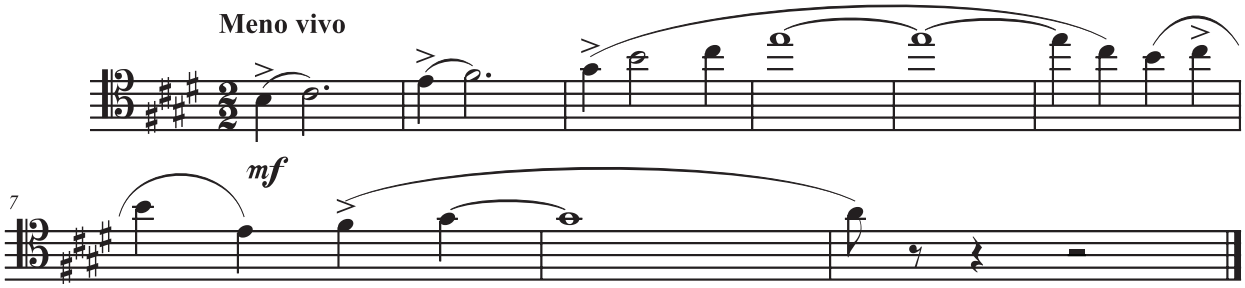


К с. 57. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 3

А. Жоливе. Концерт для фагота с оркестром.

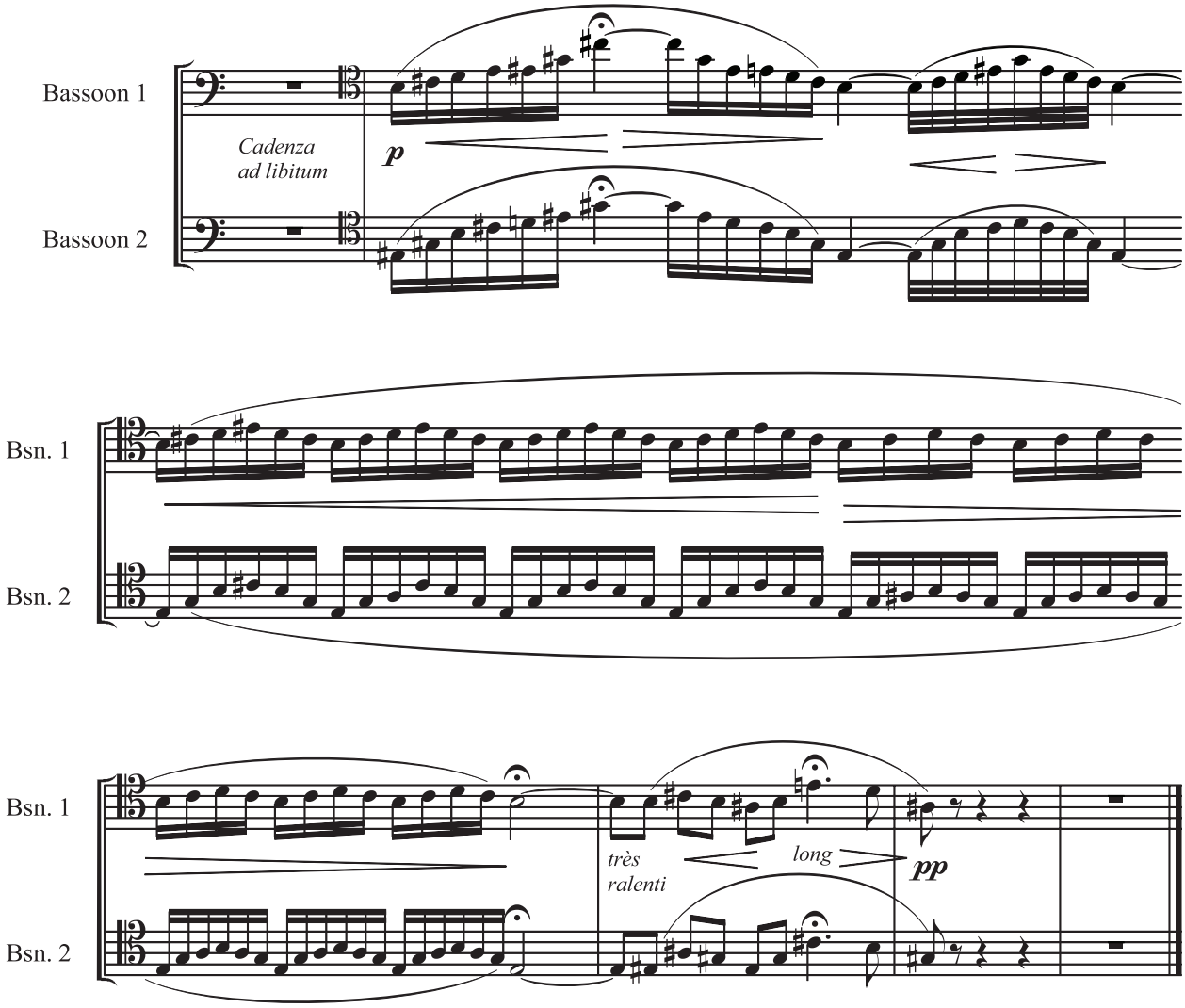


М. Равель. Концерт для фортепиано с оркестром *соль мажор.*



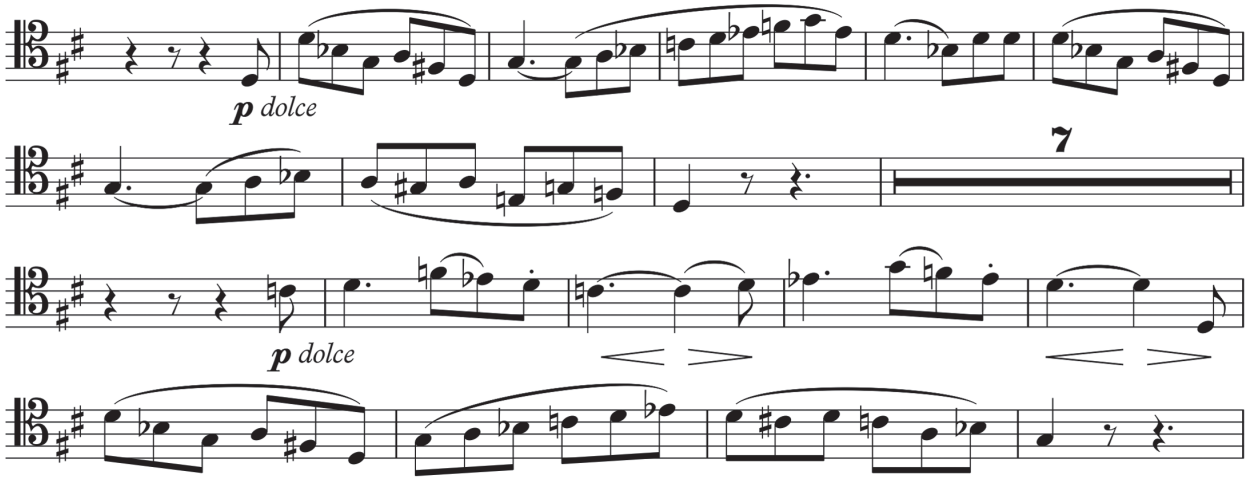
К с. 57. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 4

М. Равель. Испанская рапсодия.



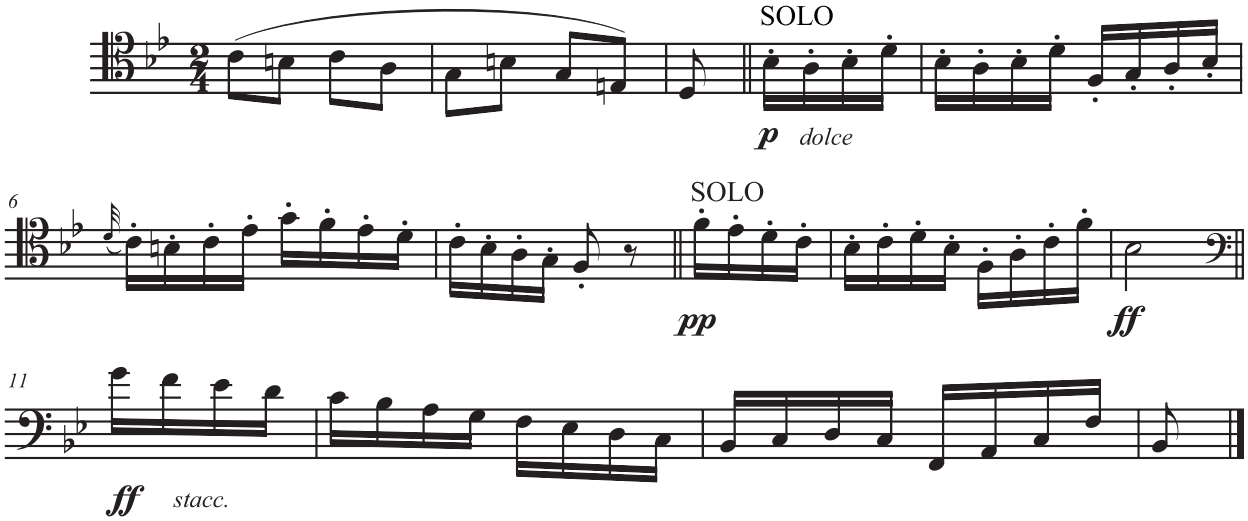
К с. 71. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 5

Л. ван Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром.



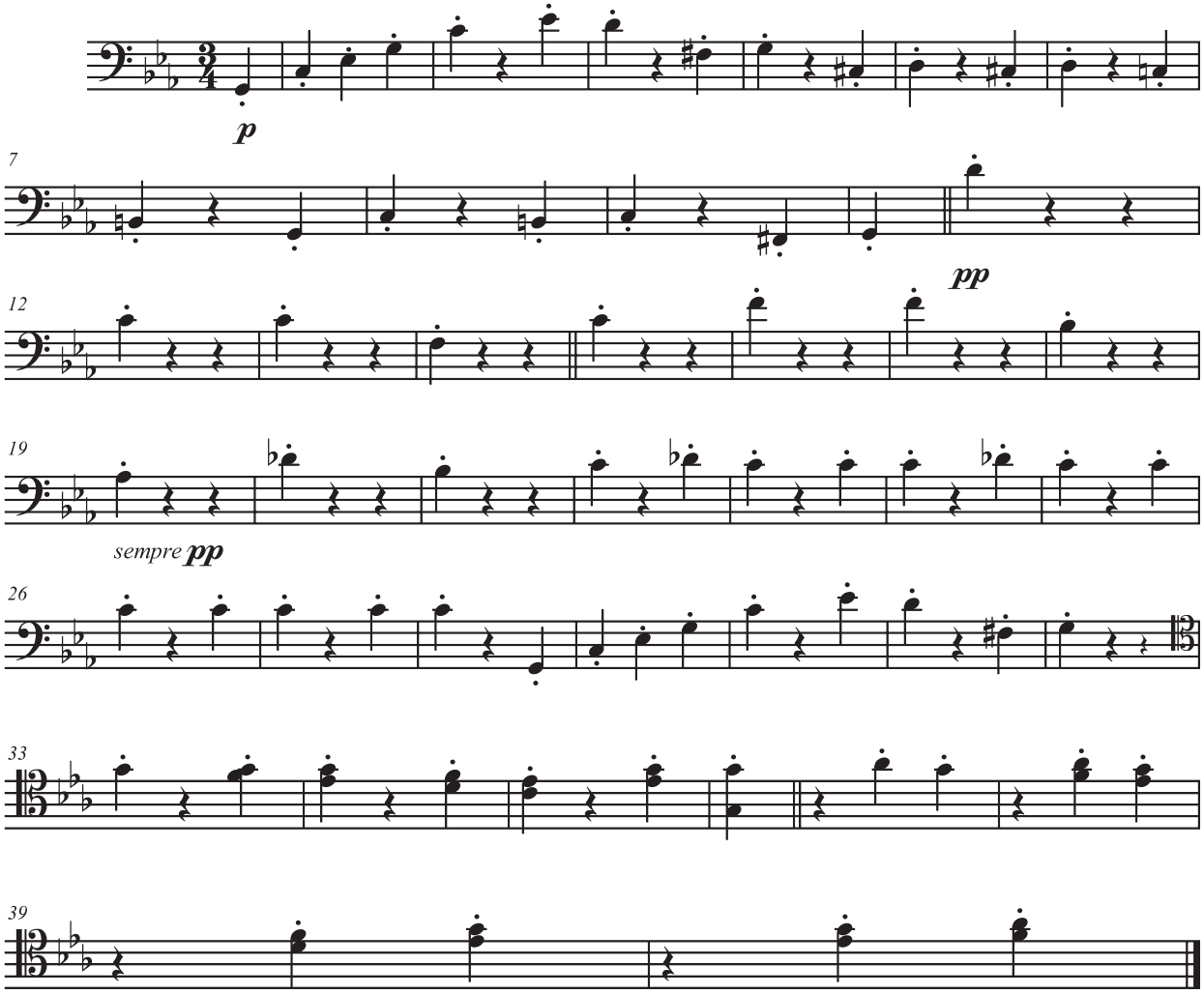
К с. 71. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 6

Л. ван Бетховен. Четвёртая симфония, финал.



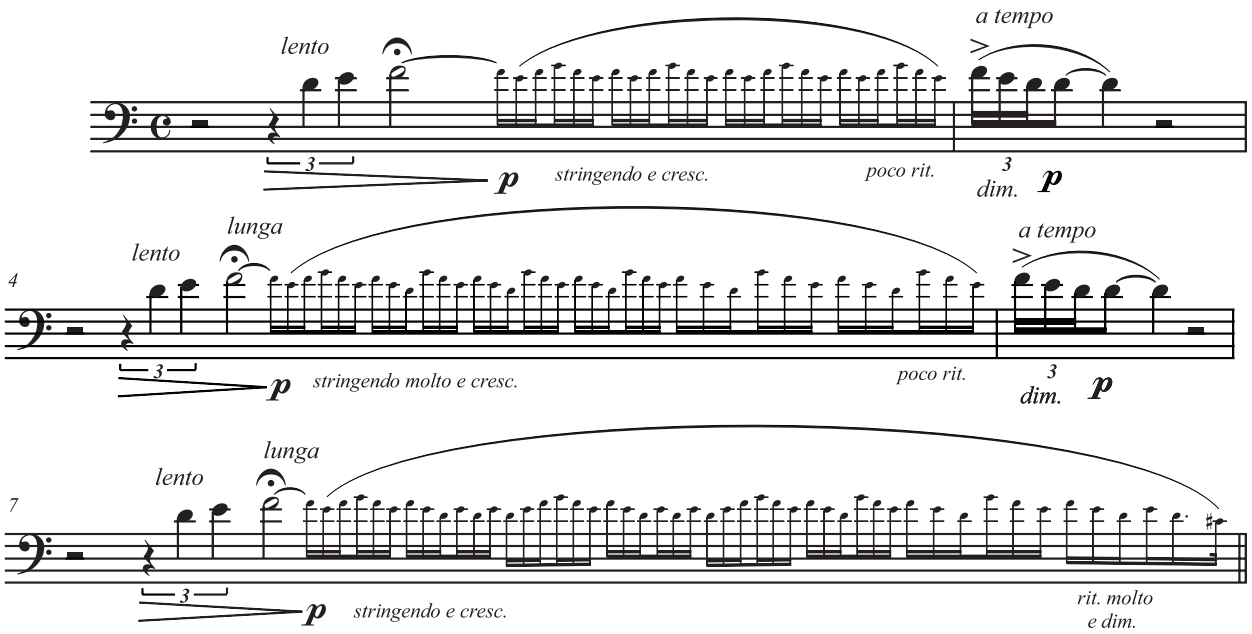
К с. 72. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 7

Л. ван Бетховен. Пятая симфония.



К с. 74. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 8

Н.А. Римский-Корсаков. Шехеразада.



Глава 4. Обучение профессии-2. Исполнительская техника

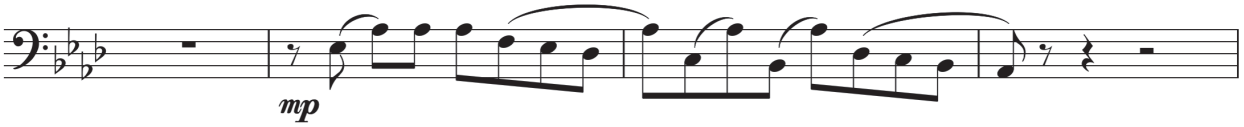
К с. 188. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 9

К.М. фон Вебер. Концерт для фагота с оркестром, финал.



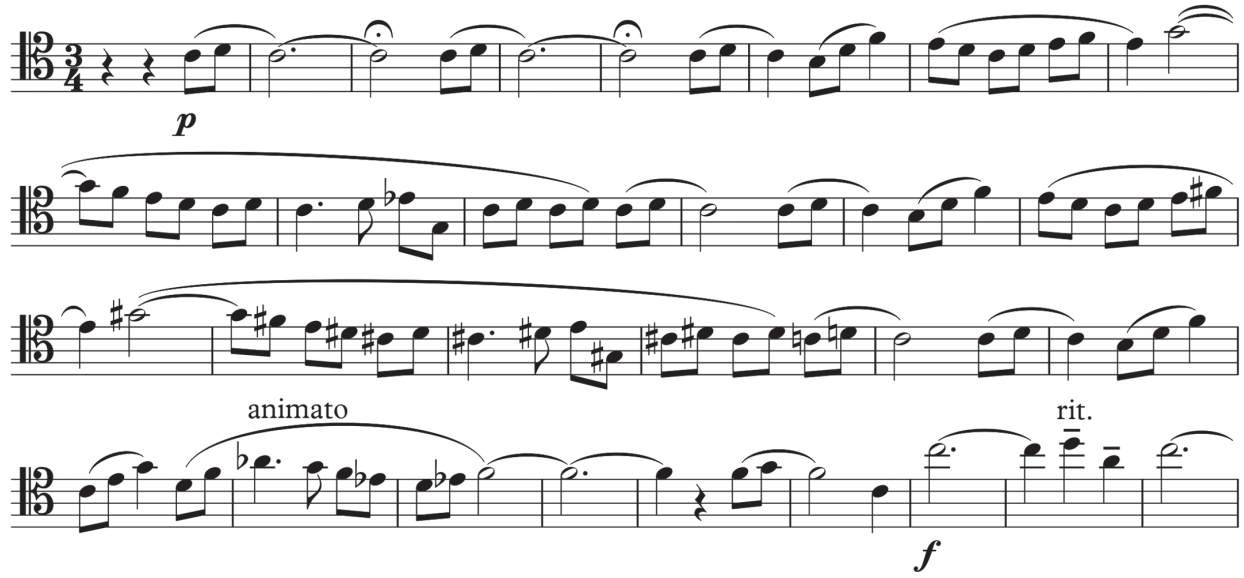
К с. 188. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 10

С.С. Прокофьев. Седьмая симфония.



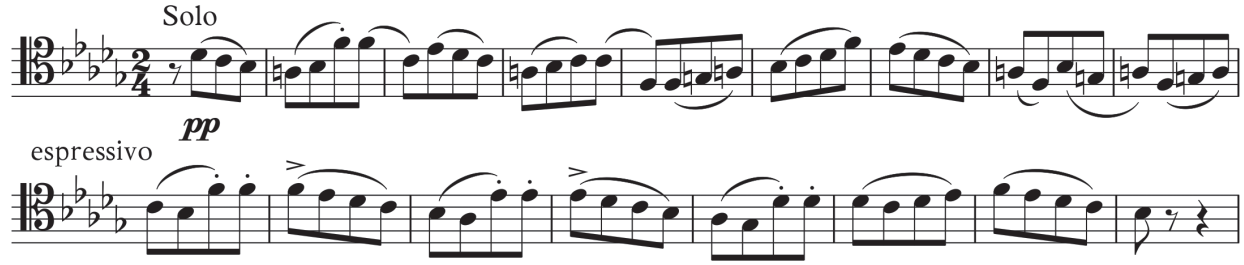
К с. 189. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 11

Д.Д. Шостакович. Восьмая симфония, финал.



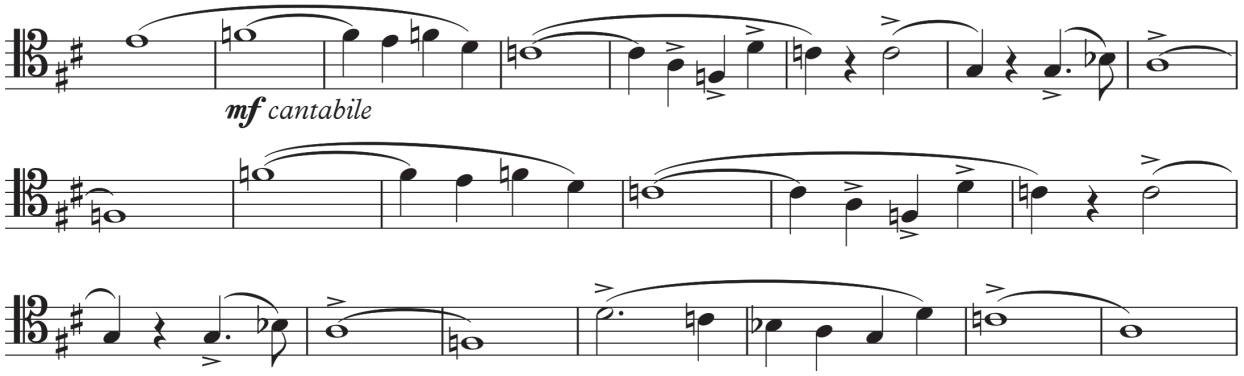
К с. 211. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 12

П.И. Чайковский. Симфония № 4, вторая часть.



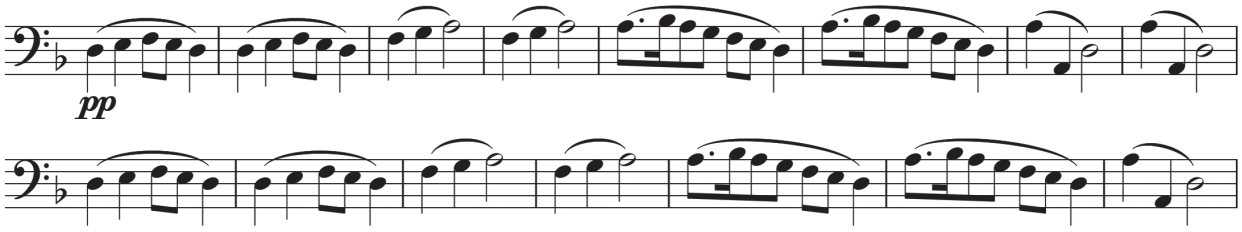
К с. 211. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 13

М.И. Глинка. Руслан и Людмила. Увертюра.



К с. 211. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 14

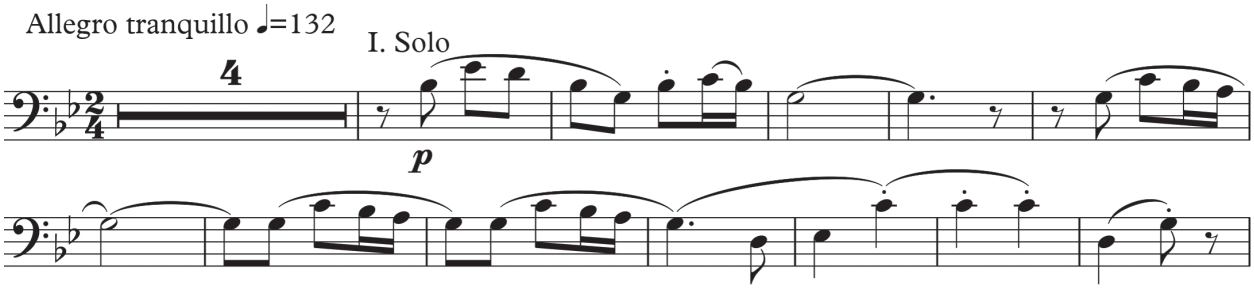
Г. Малер. Первая симфония.



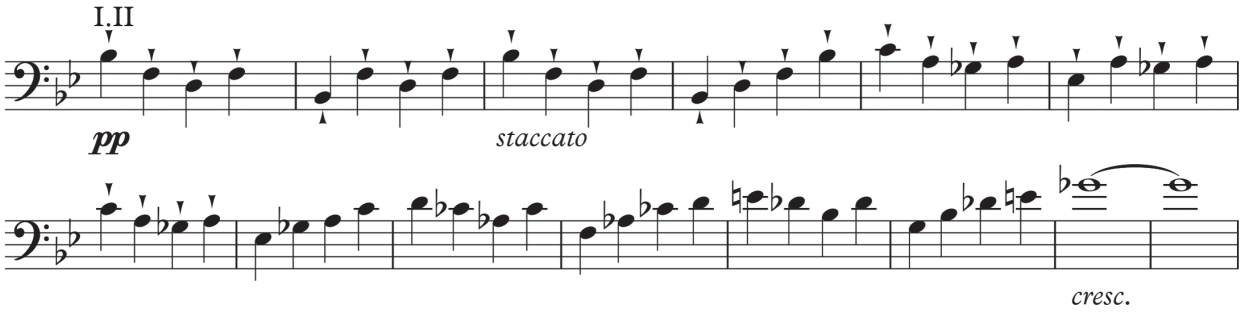
Глава 5. Оркестровая единица

К с. 225. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 15

Нота с точкой. П.И. Чайковский



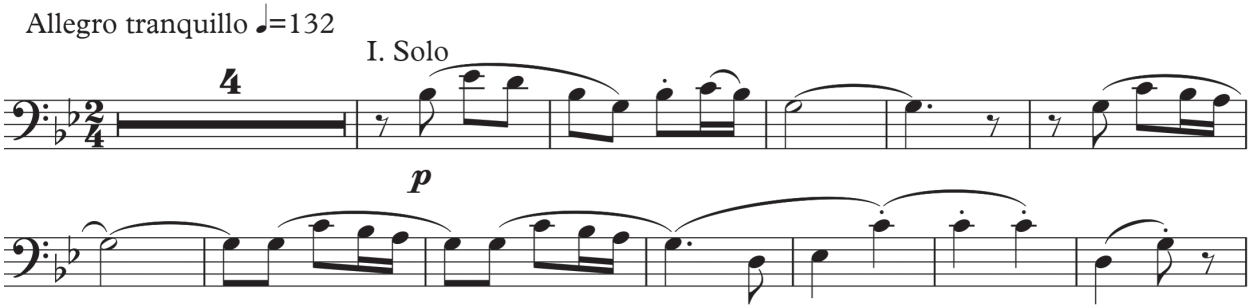
Нота с точкой. Л. ван Бетховен



Глава 6. Симфонии П.И. Чайковского

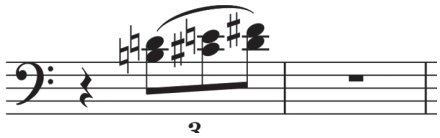
К с. 235. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 16

П.И. Чайковский. Симфония № 1, первая часть.



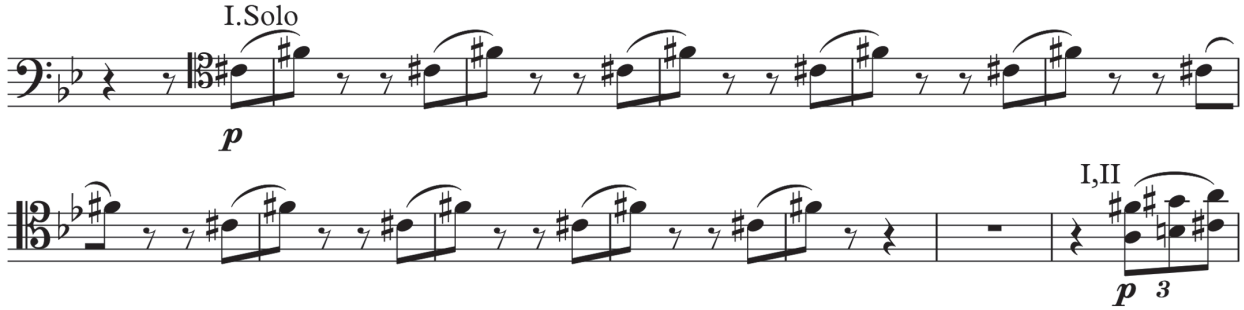
К с. 237. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 17

П.И. Чайковский. Симфония № 1, первая часть.



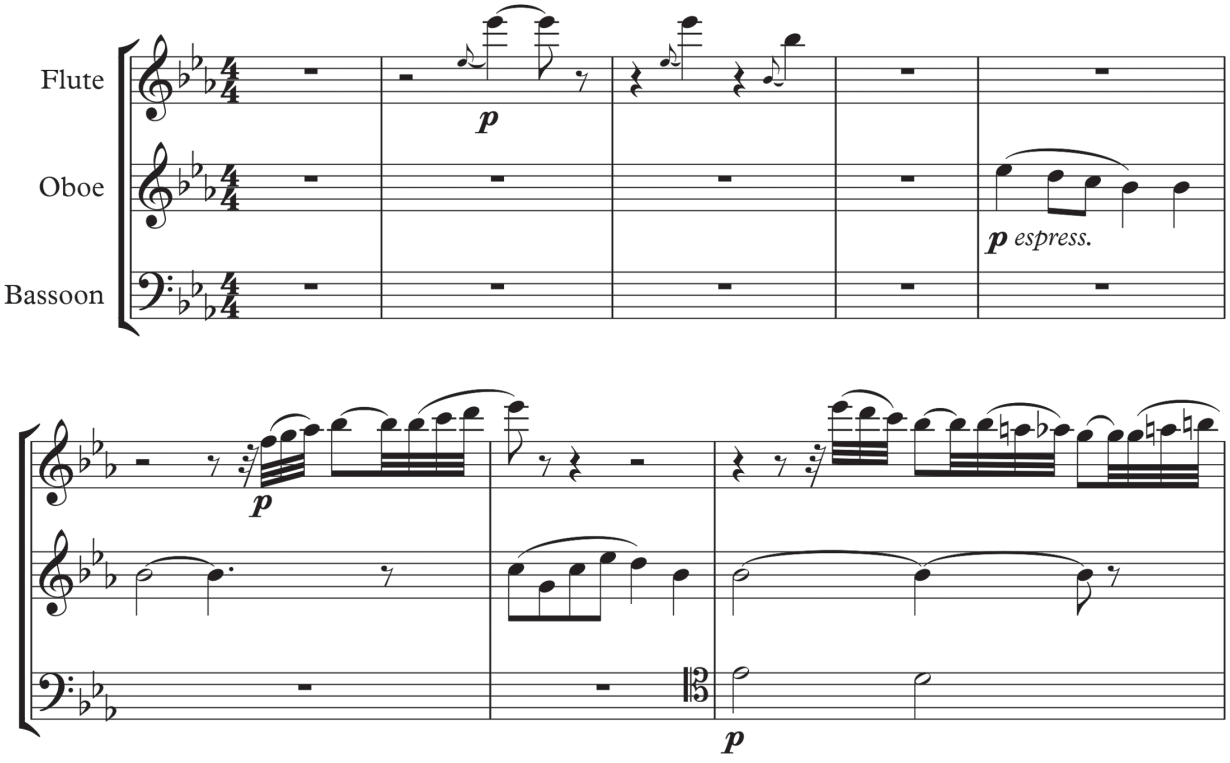
К с. 237. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 18

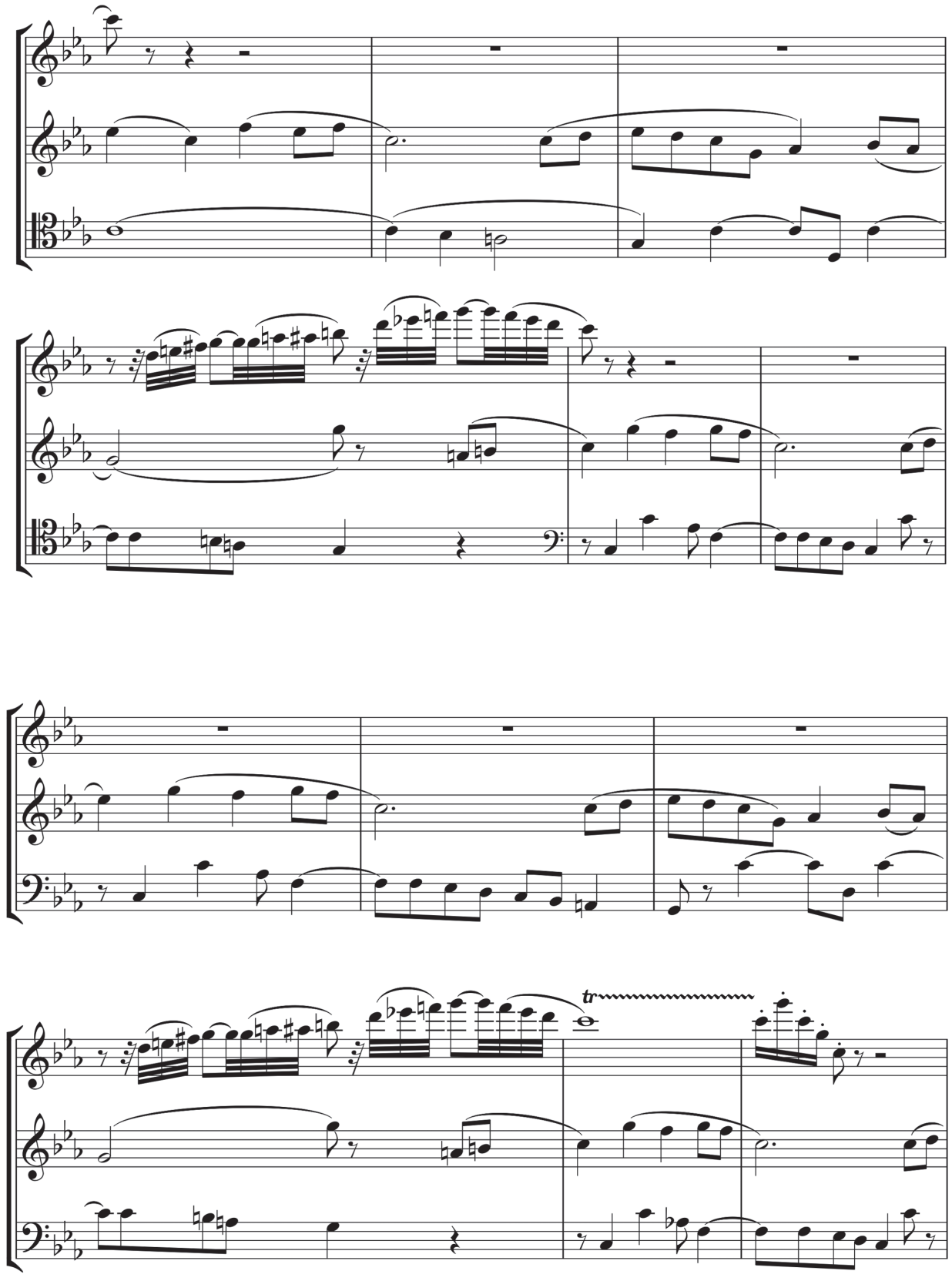
П.И. Чайковский. Симфония № 1, первая часть.

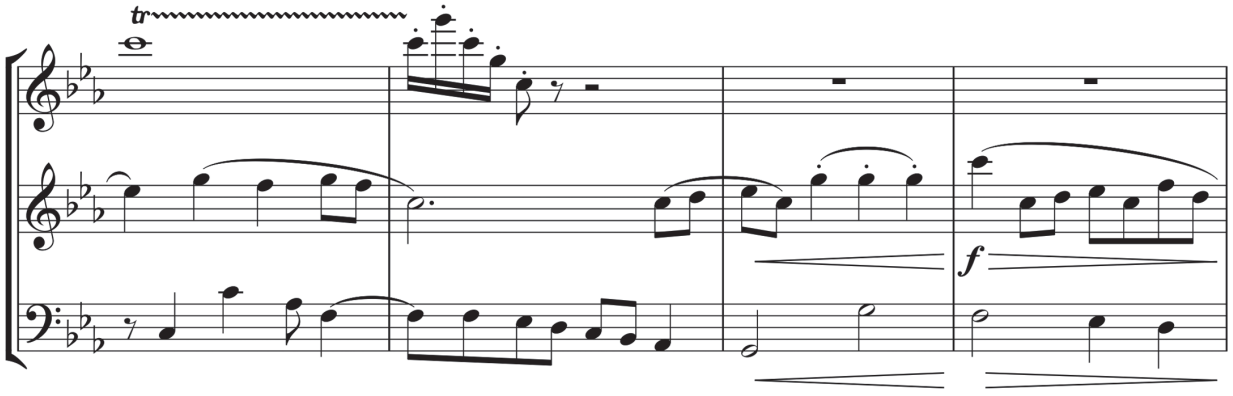


К с. 238. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 19

П.И. Чайковский. Симфония № 1, вторая часть.

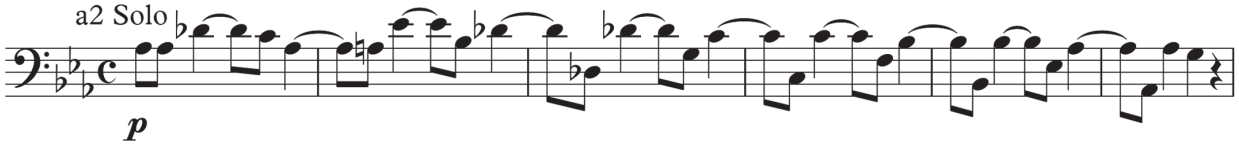



tr



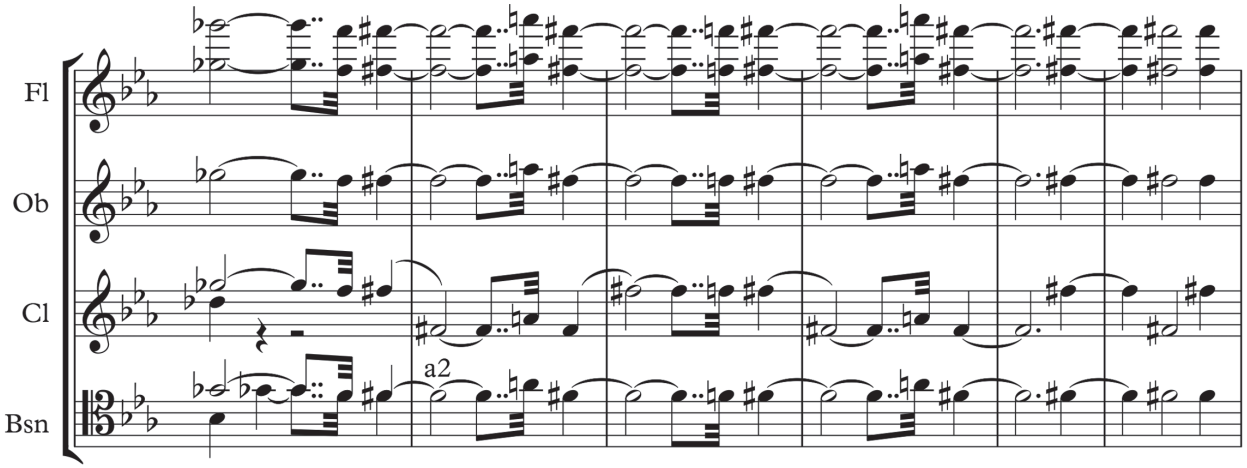
К с. 238. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 20

П.И. Чайковский. Симфония № 1, вторая часть.



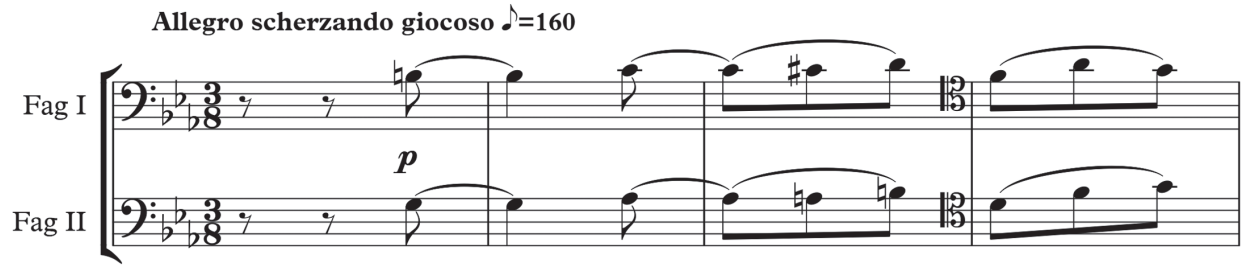
К с. 238. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 21

П.И. Чайковский. Симфония № 1, вторая часть.



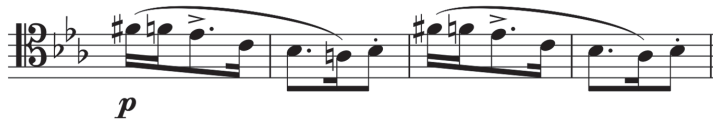
К с. 239. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 22

П.И. Чайковский. Симфония № 1, третья часть.



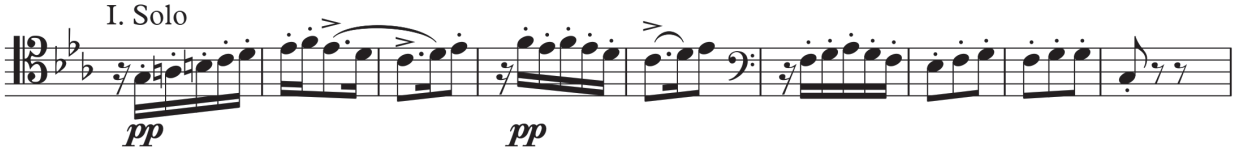
К с. 239. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 23

П.И. Чайковский. Симфония № 1, третья часть.



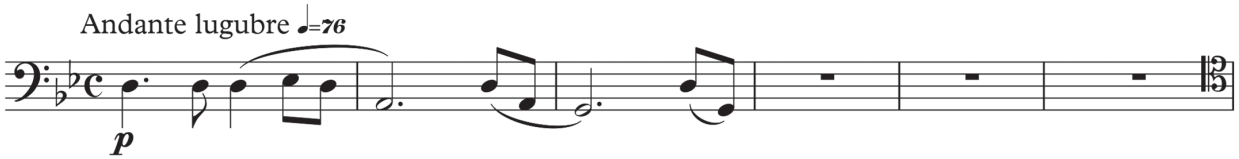
К с. 240. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 24

П.И. Чайковский. Симфония № 1, третья часть.



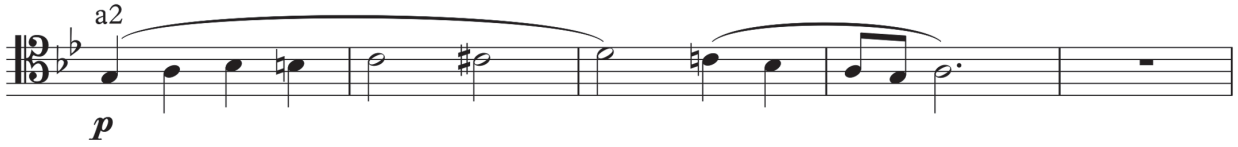
К с. 240. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 25

П.И. Чайковский. Симфония № 1, финал.



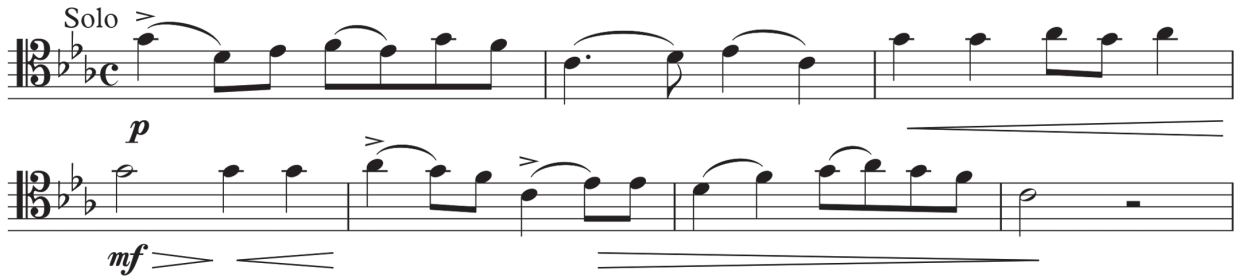
К с. 240. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 26

П.И. Чайковский. Симфония № 1, финал



К с. 241. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 27

П.И. Чайковский. Симфония № 2, первая часть.



К с. 242. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 28

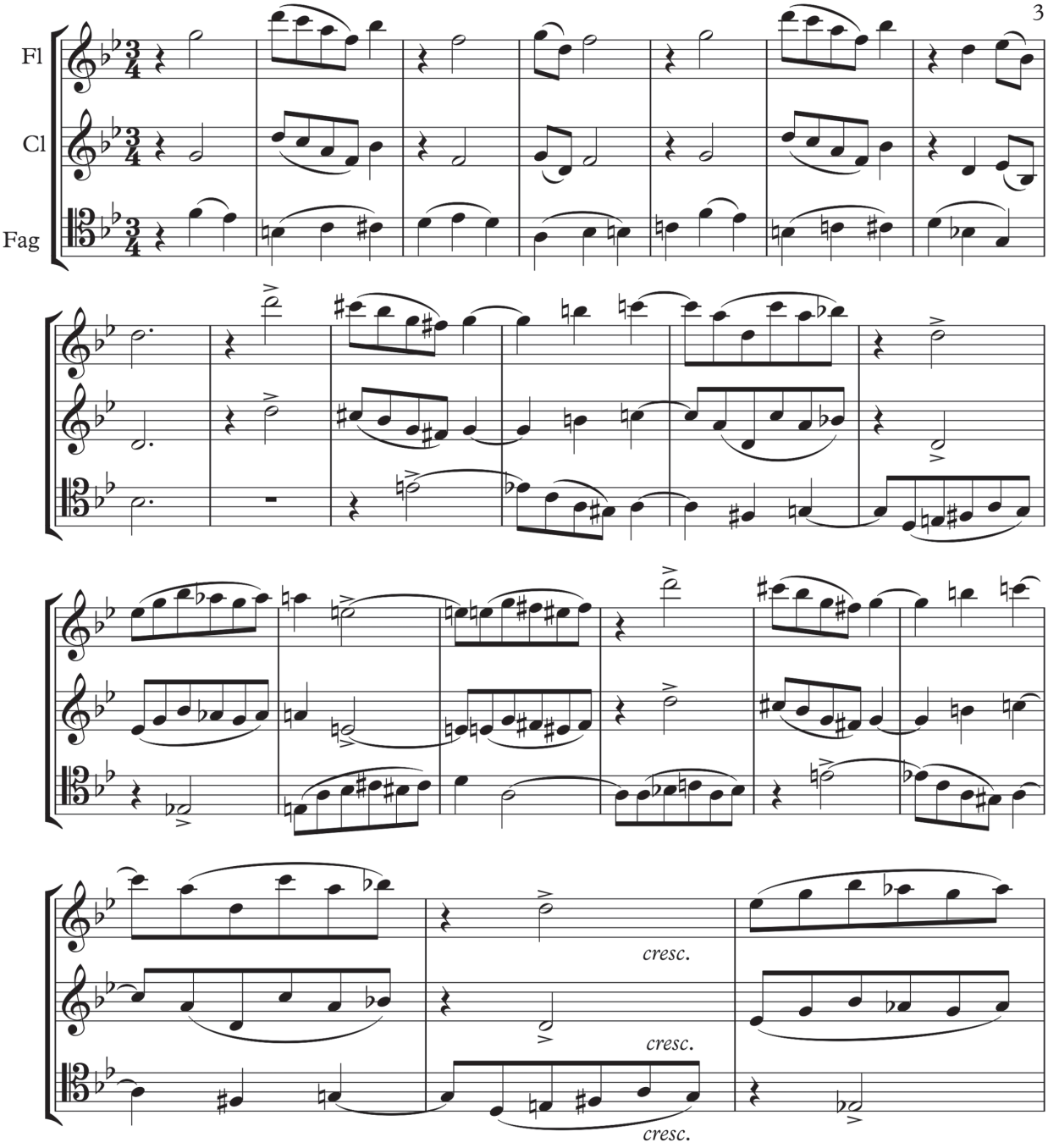
П.И. Чайковский. Симфония № 2, первая часть.

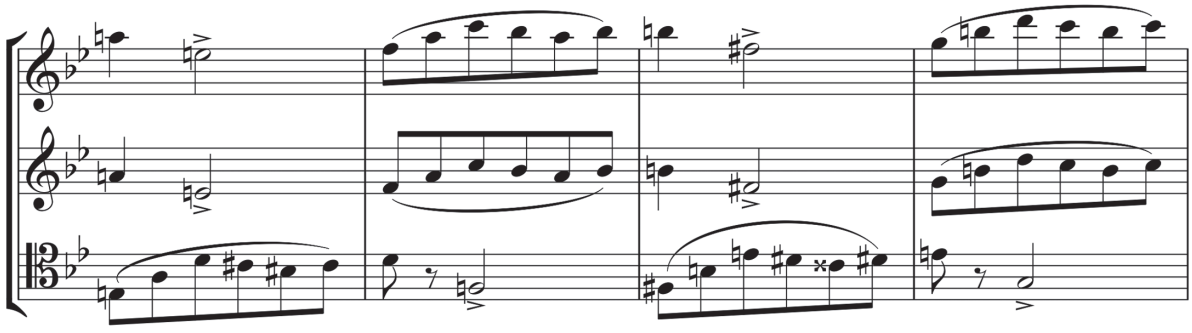
morendo!



К с. 244. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 29

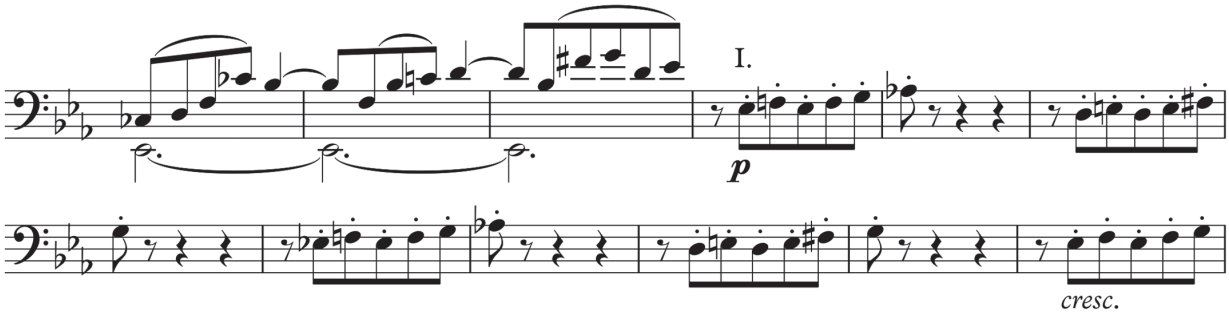
П.И. Чайковский. Симфония № 3, вторая часть.





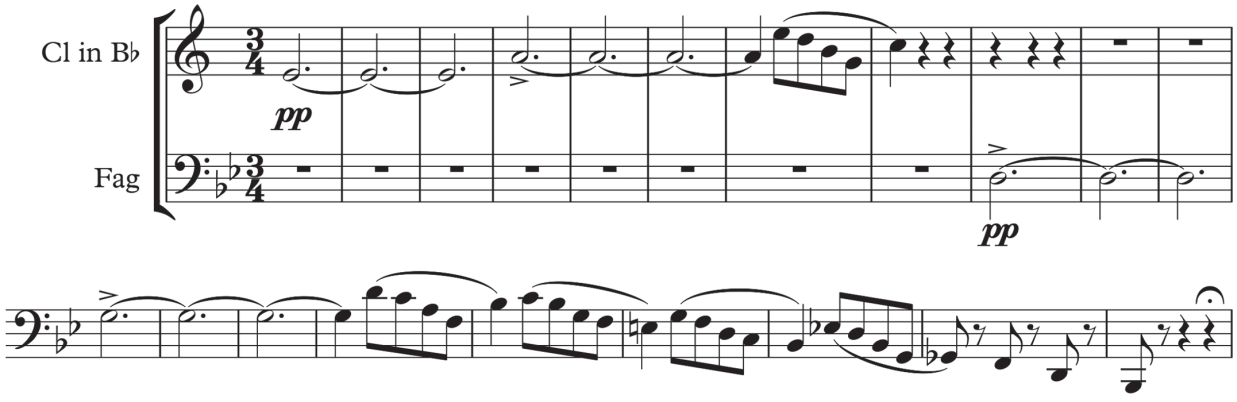
К с. 245. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 30

П.И. Чайковский. Симфония № 3, вторая часть.



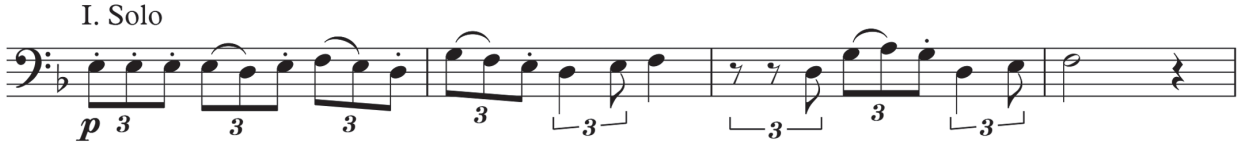
К с. 246. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 31

П.И. Чайковский. Симфония № 3, вторая часть.



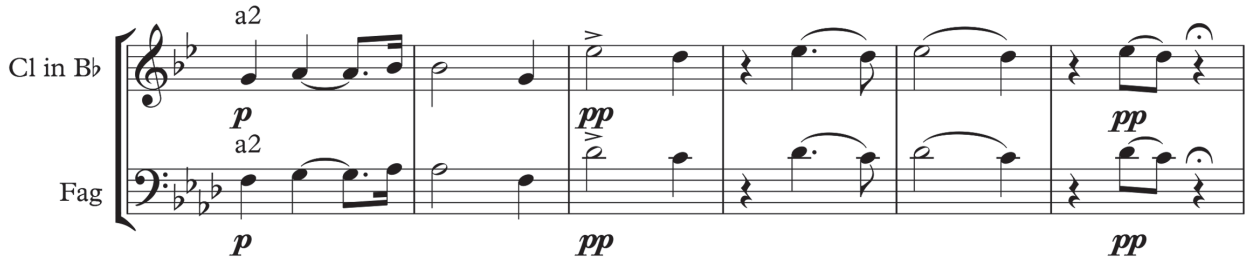
К с. 246. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 32

П.И. Чайковский. Симфония № 3, третья часть.



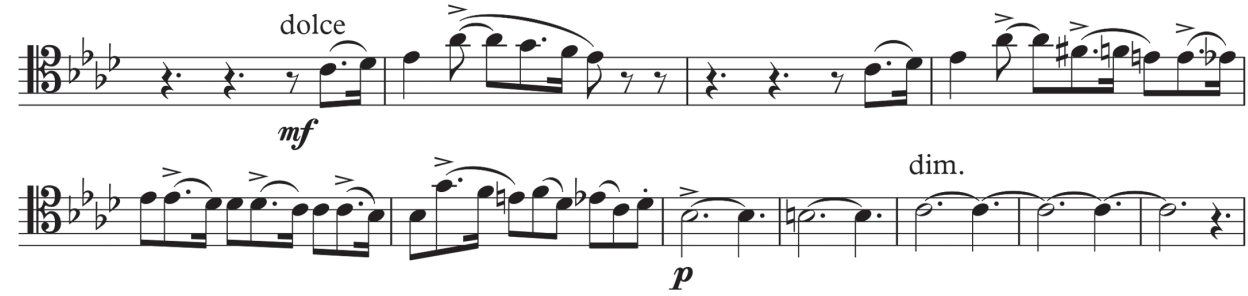
К с. 249. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 33

П.И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть.



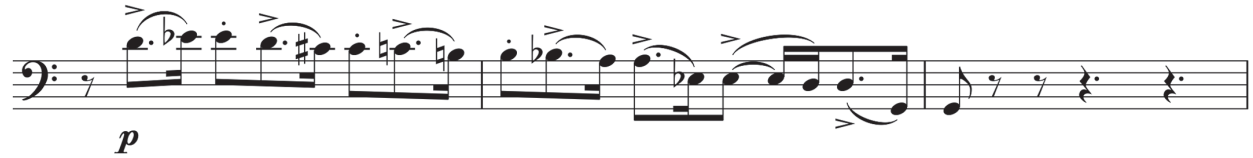
К с. 250. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 34

П.И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть.



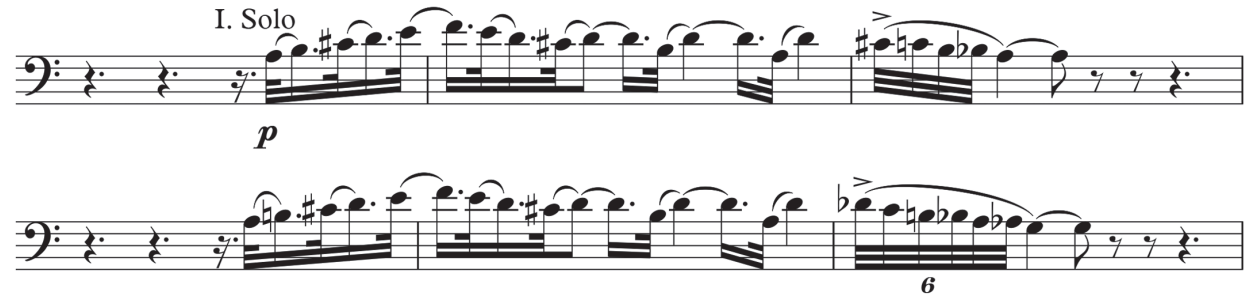
К с. 251. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 35

П.И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть.



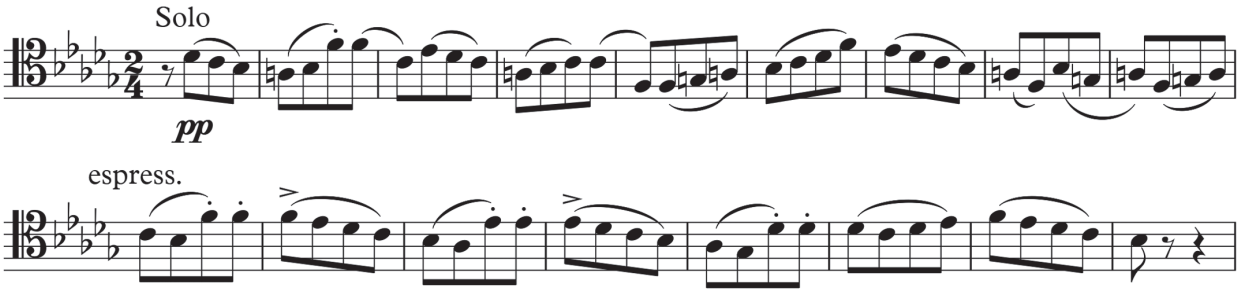
К с. 251. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 36

П.И. Чайковский. Симфония № 4, первая часть.



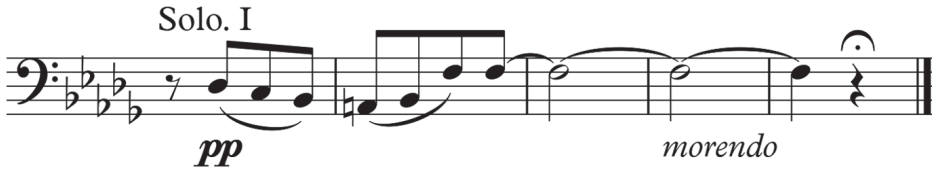
К с. 253. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 37

П.И. Чайковский. Симфония № 4, вторая часть.



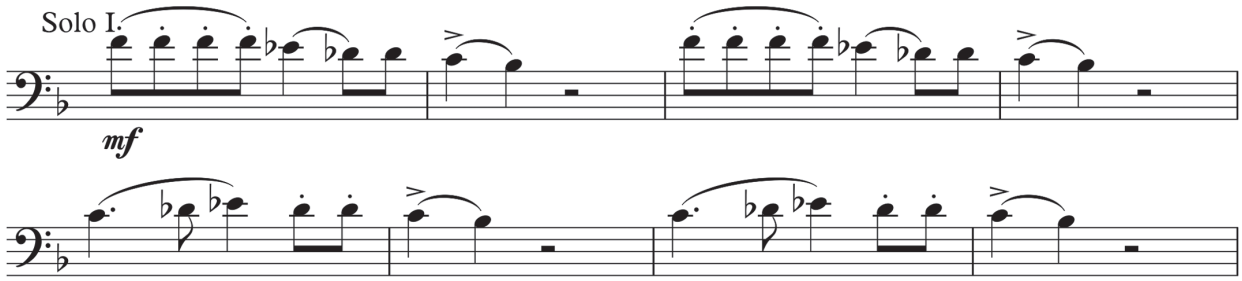
К с. 253. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 38

П.И. Чайковский. Симфония № 4, вторая часть.



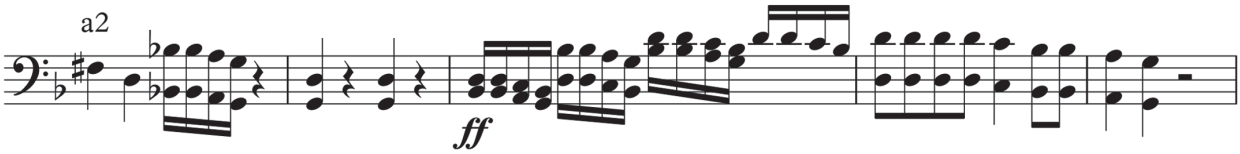
К с. 254. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 39

П.И. Чайковский. Симфония № 4, финал.



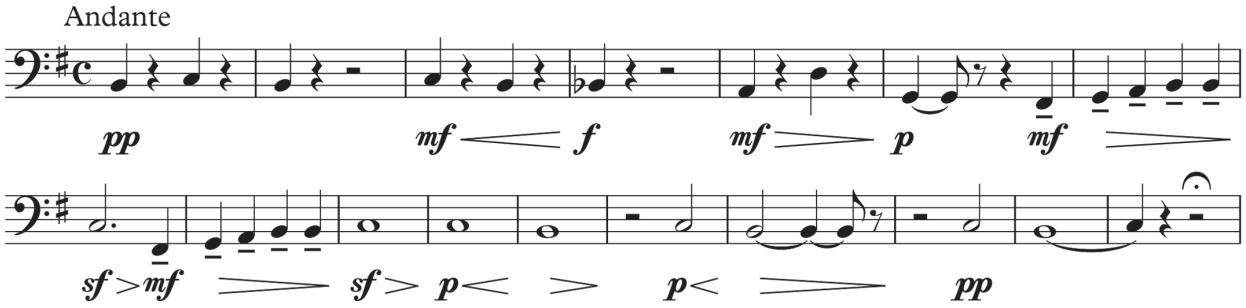
К с. 254. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 40

П.И. Чайковский. Симфония № 4, финал.



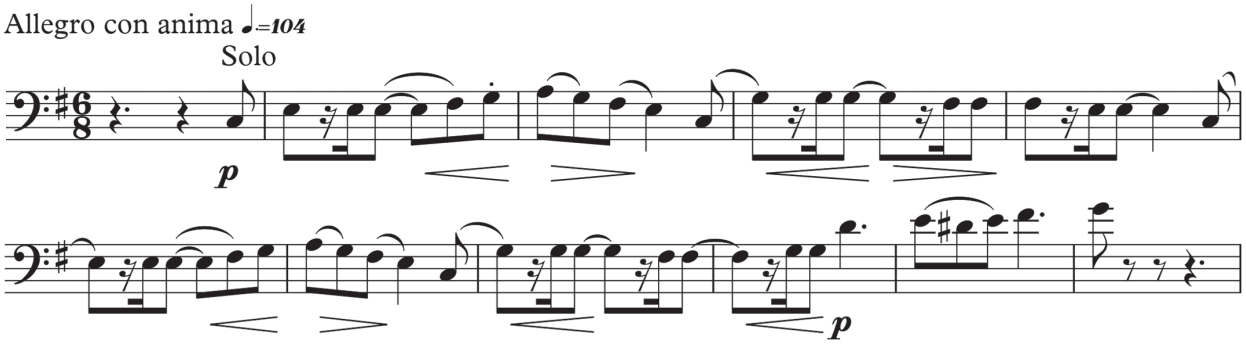
К с. 255. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 41

П.И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть.



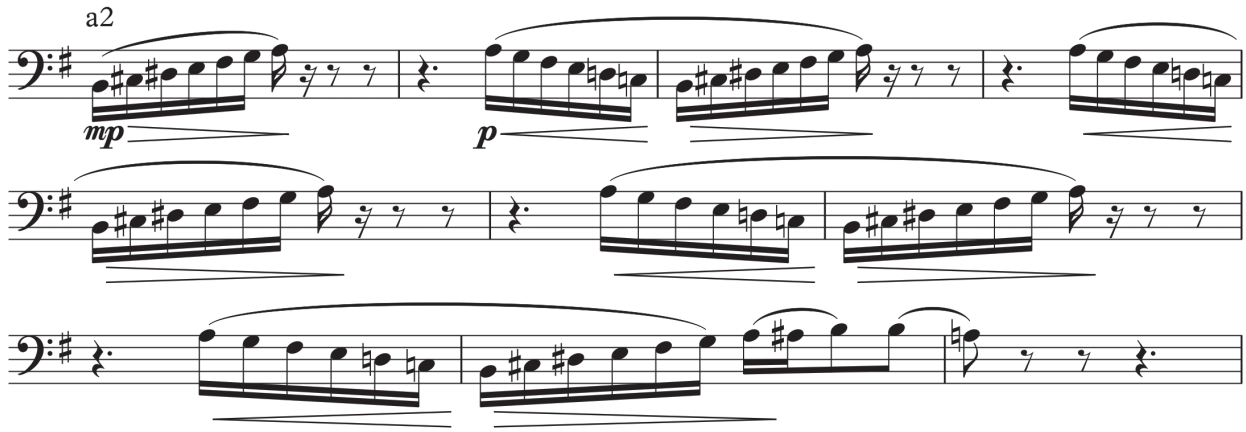
К с. 255. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 42

П.И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть.



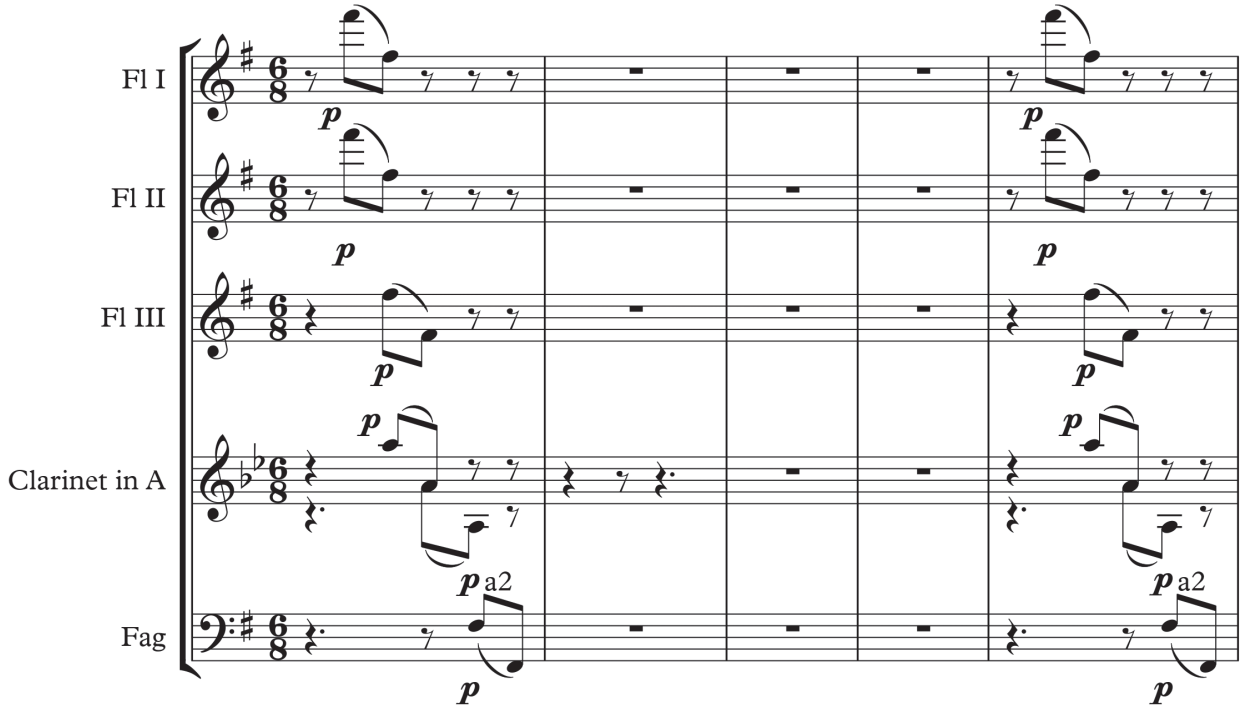
К с. 256. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 43

П.И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть.



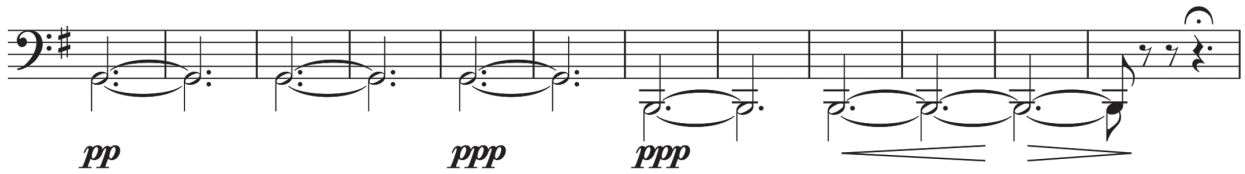
К с. 256. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 44

П.И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть.



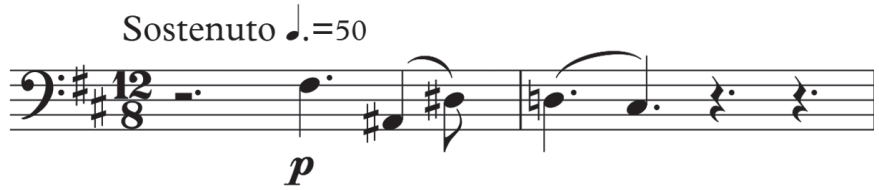
К с. 257. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 45

П.И. Чайковский. Симфония № 5, первая часть.



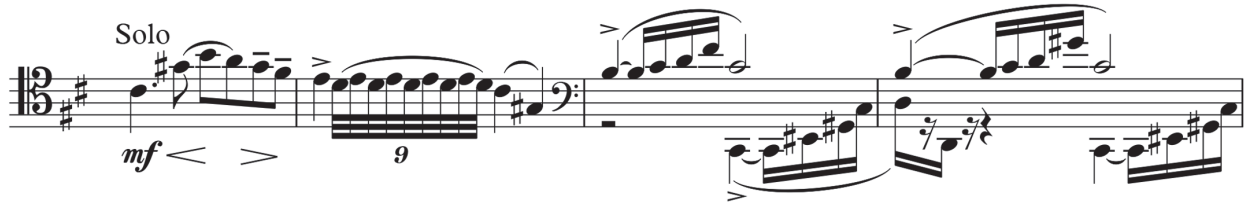
К с. 257. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 46

П.И. Чайковский. Симфония № 5, вторая часть.



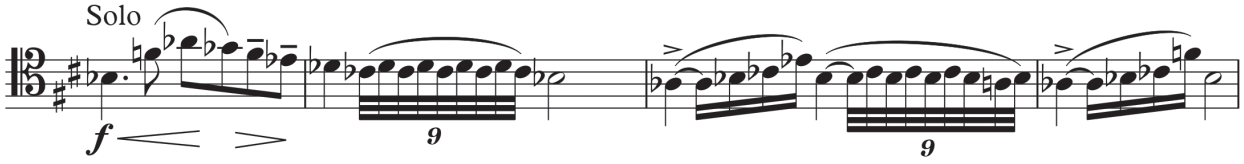
К с.258. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 47

П.И. Чайковский. Симфония № 5, вторая часть.



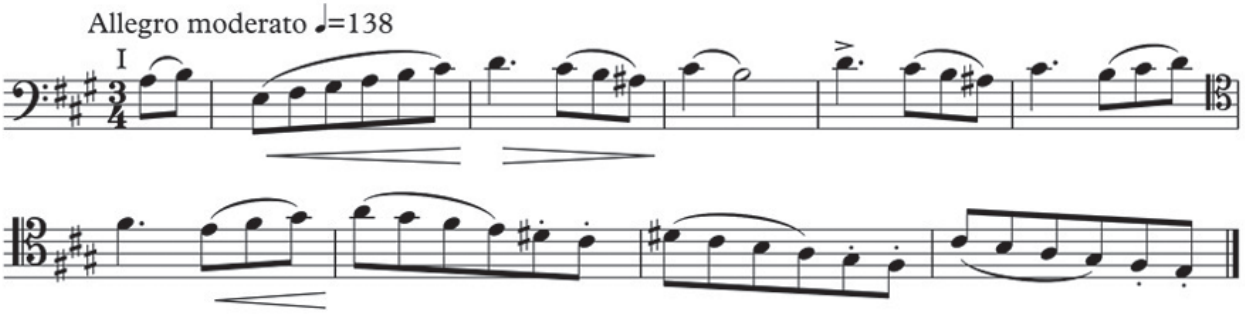
К с. 259. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 48

П.И. Чайковский. Симфония № 5, вторая часть.



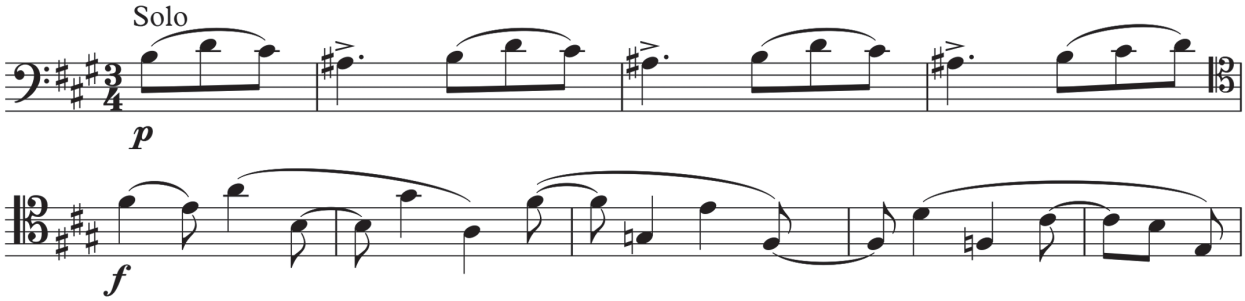
К с. 260. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 49

П.И. Чайковский. Симфония № 5, третья часть.



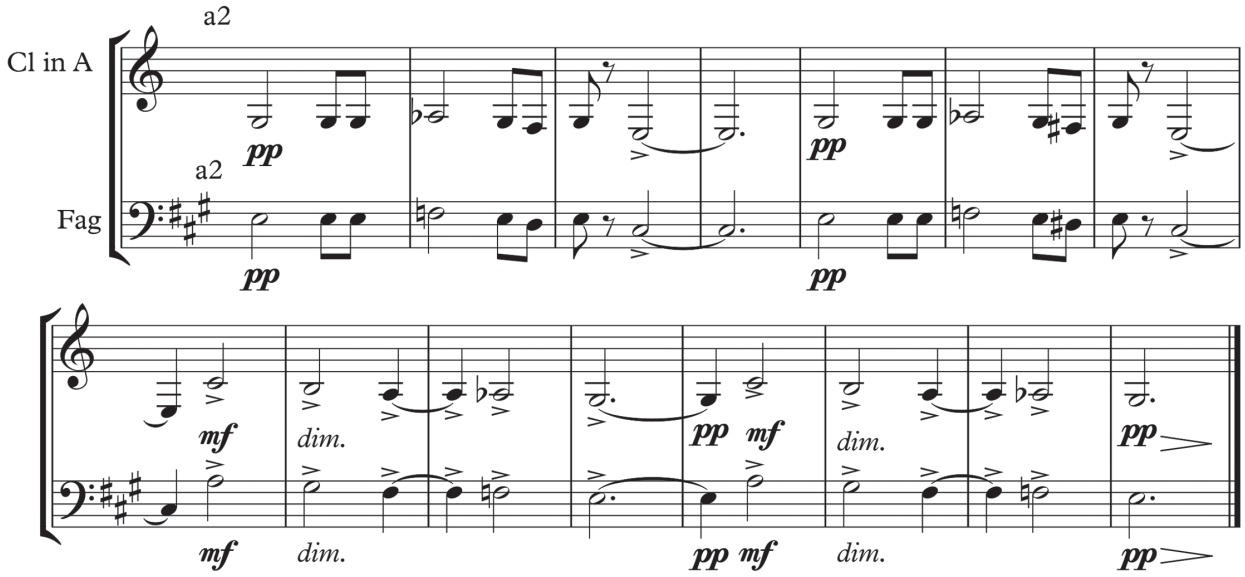
К с. 260. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 50

П.И. Чайковский. Симфония № 5, третья часть.



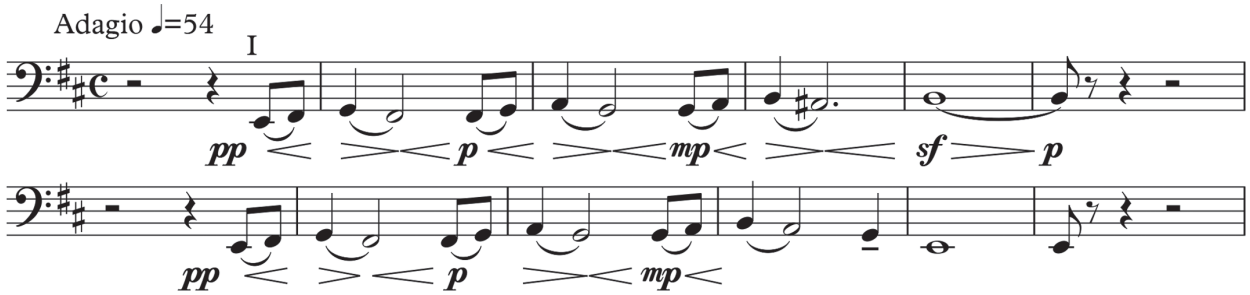
К с. 261. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 51

П.И. Чайковский. Симфония № 5, третья часть.



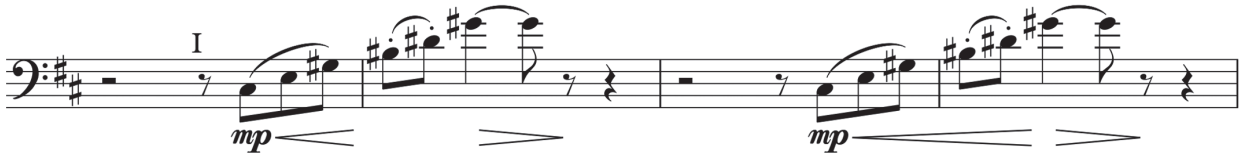
К с. 263. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 52

П.И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть.



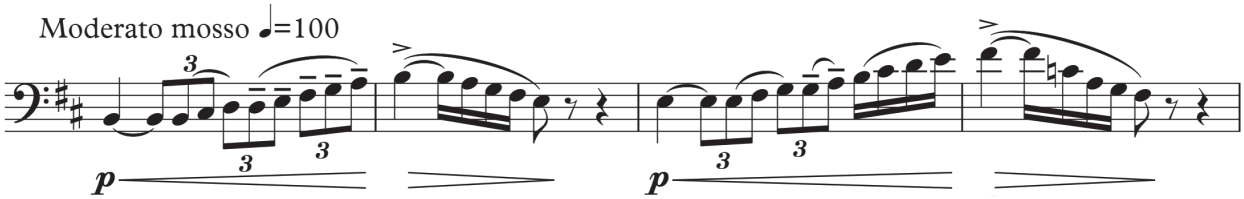
К с. 266. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 53

П.И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть.



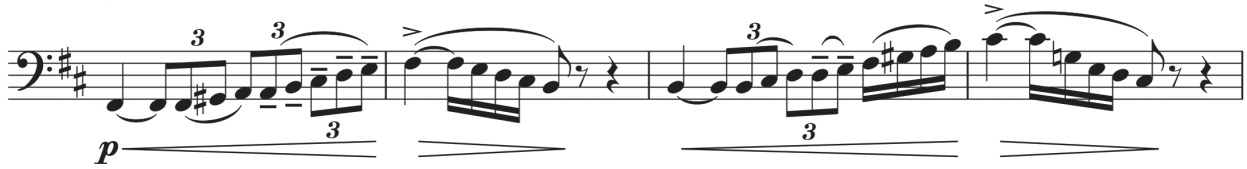
К с. 266. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 54

П.И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть.



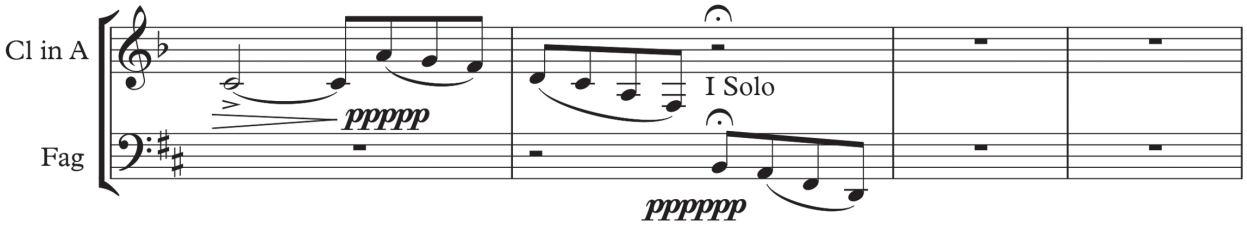
К с. 266. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 55

П.И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть.



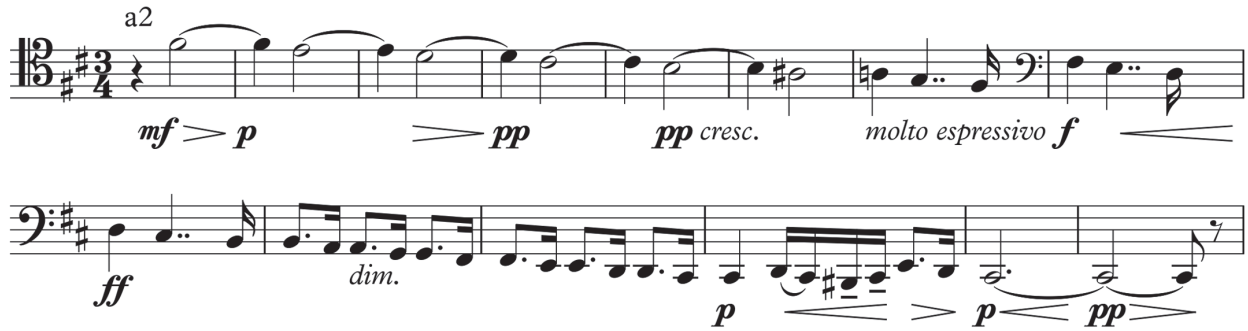
К с. 267. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 56

П.И. Чайковский. Симфония № 6, первая часть.



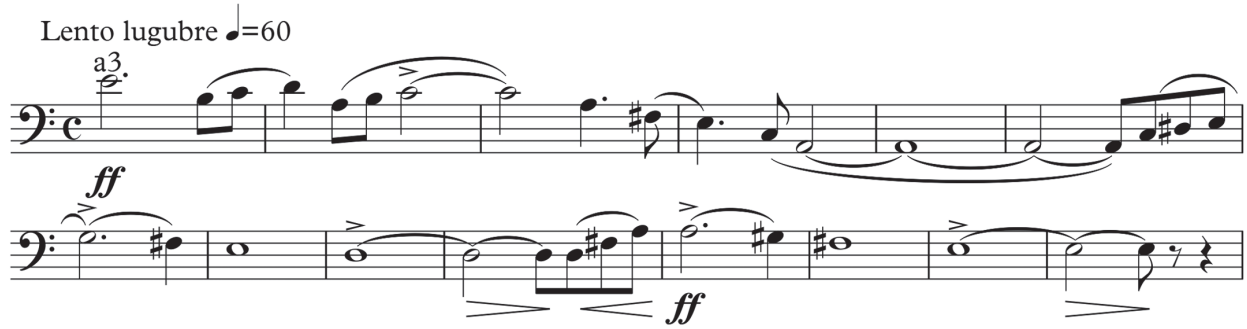
К с. 268. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 57

П.И. Чайковский. Симфония № 6, финал.



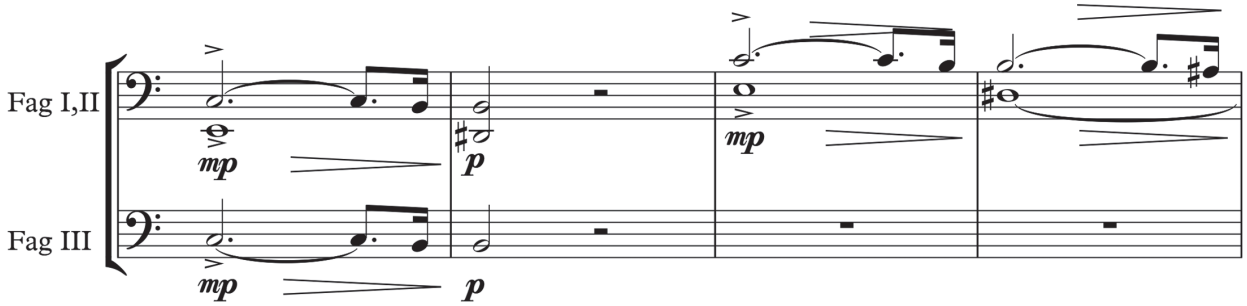
К с. 268. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 58

П.И. Чайковский. Манфред, первая часть.



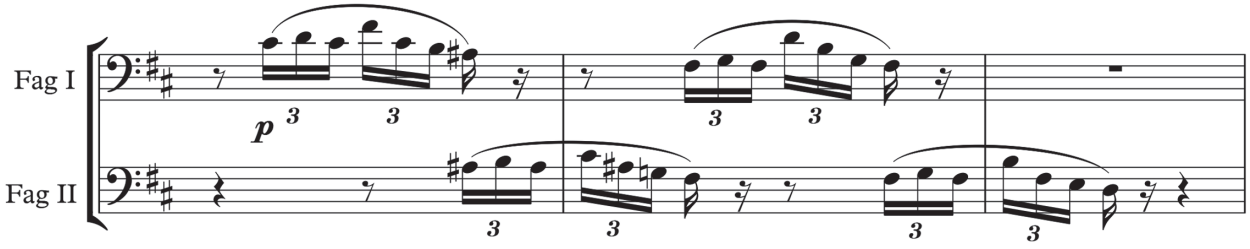
К с. 271. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 59

П.И. Чайковский. Манфред, первая часть.



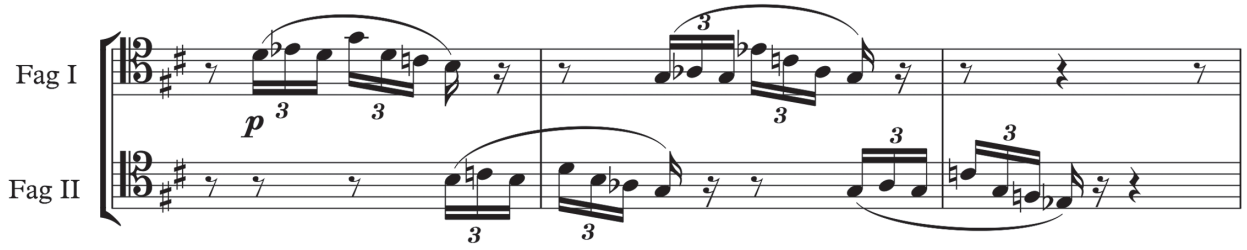
К с. 272. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 60

П.И. Чайковский. Манфред, вторая часть.



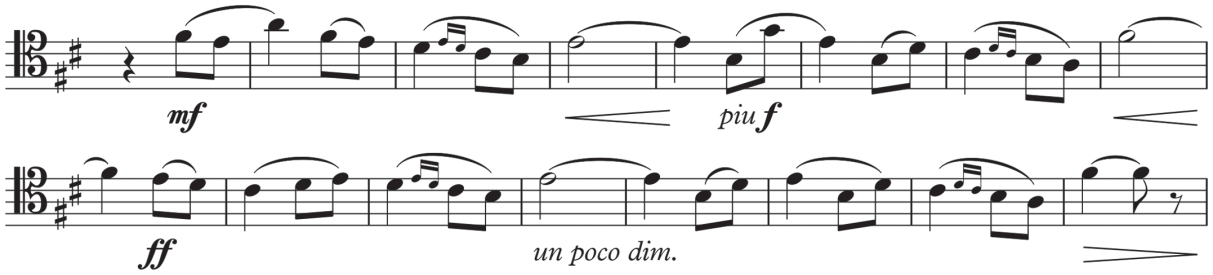
К с. 273. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 61

П.И. Чайковский. Манфред, вторая часть.



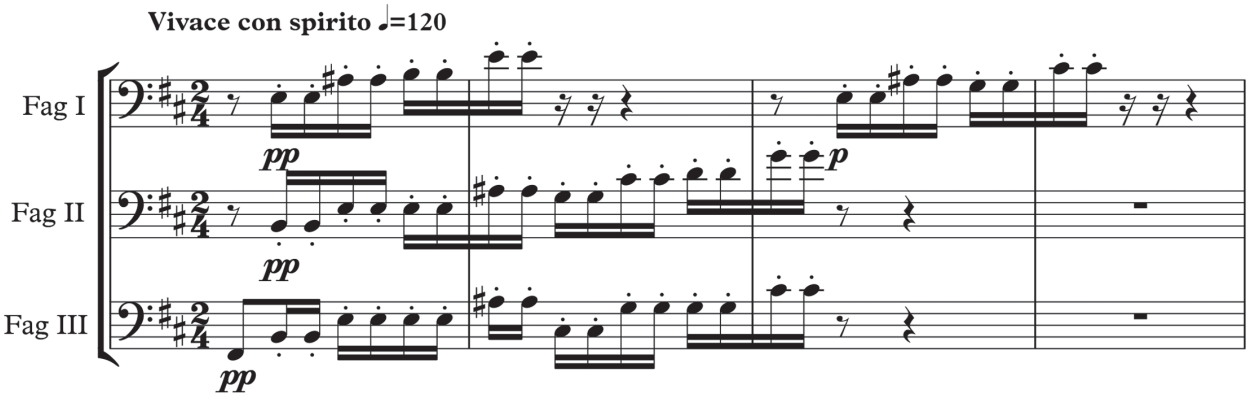
К с. 273. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 62

П.И. Чайковский. Манфред, вторая часть.



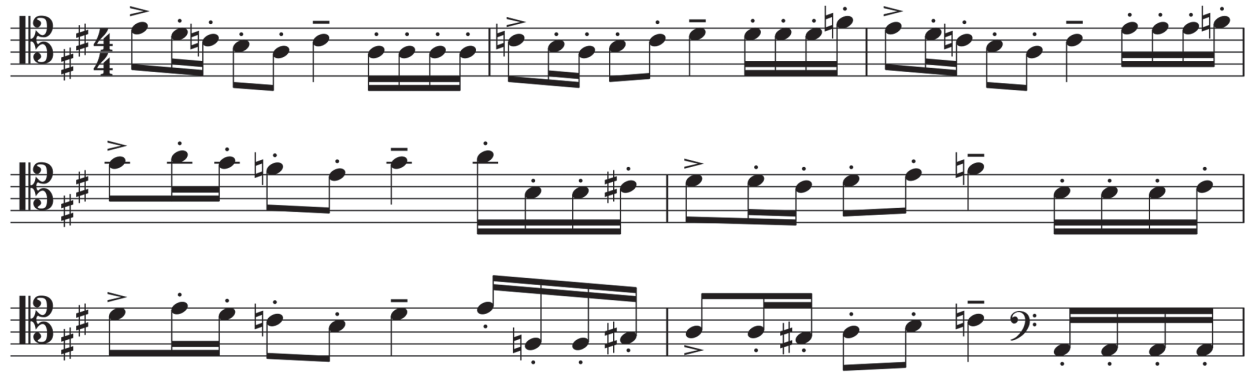
К с. 273. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 63

П.И. Чайковский. Манфред, вторая часть.



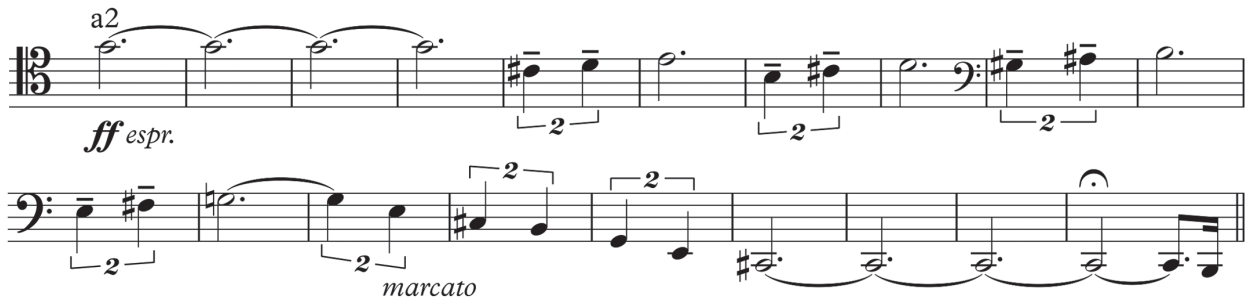
К с. 274. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 64

П.И. Чайковский. Манфред, финал.



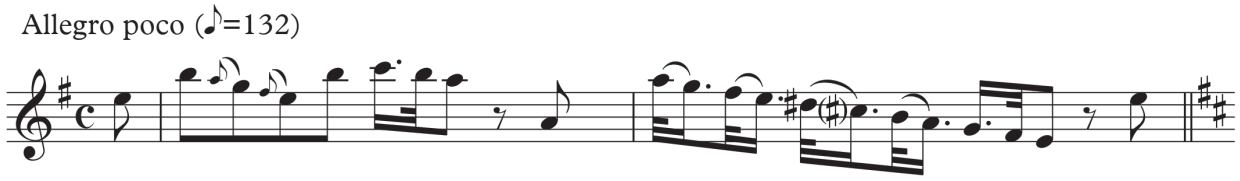
К с. 274. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 65

П.И. Чайковский. Манфред, финал.



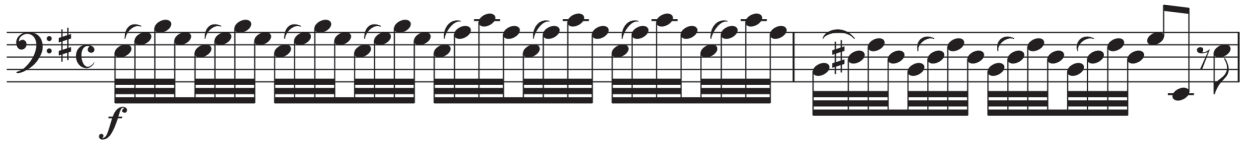
К с. 278. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 66

А. Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, первая часть.



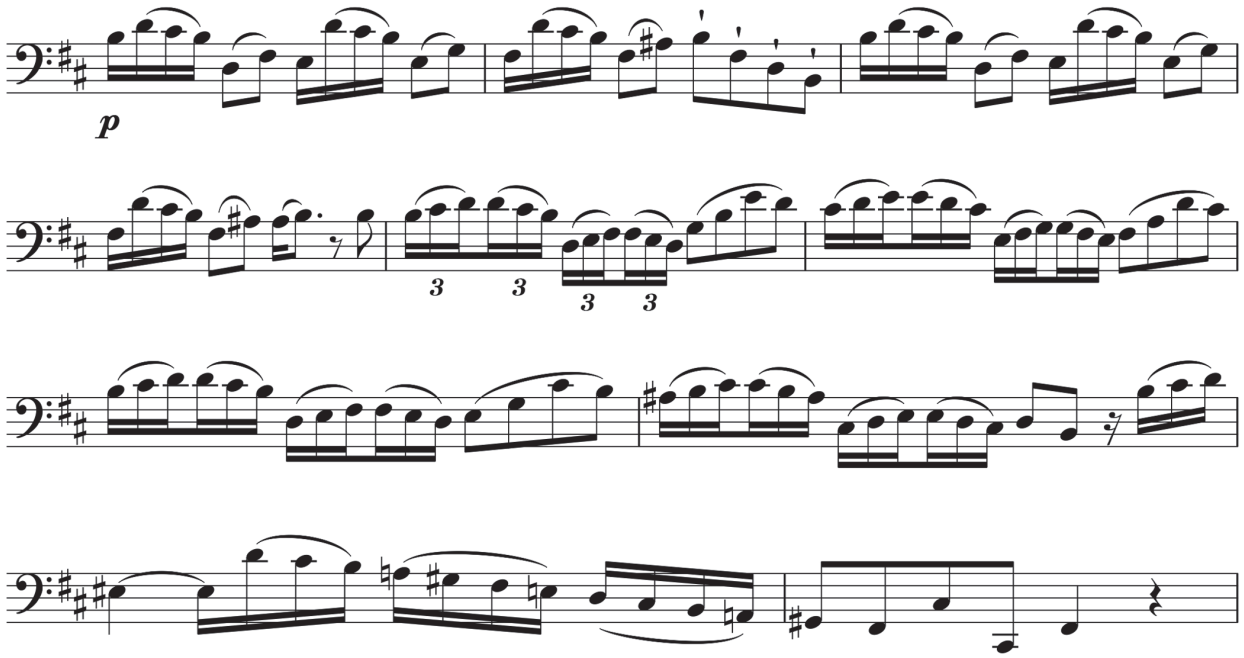
К с. 279. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 67

А. Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, первая часть.



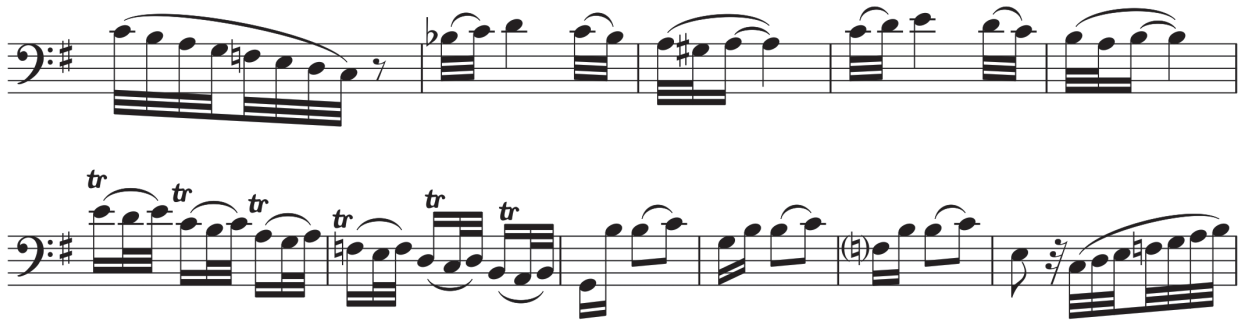
К с. 280. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 68

А. Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, вторая часть.



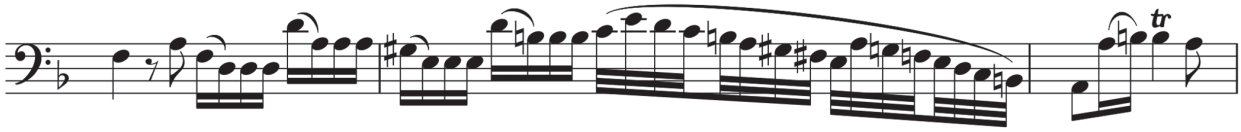
К с. 281. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 69

А. Вивальди. Концерт для фагота с оркестром № 6, третья часть.



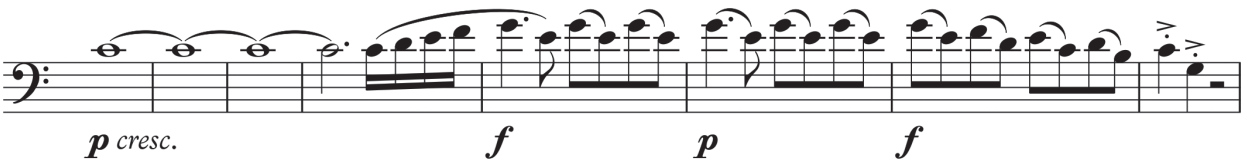
К с. 281. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 70

А. Вивальди. Концерт № 5, первая часть.



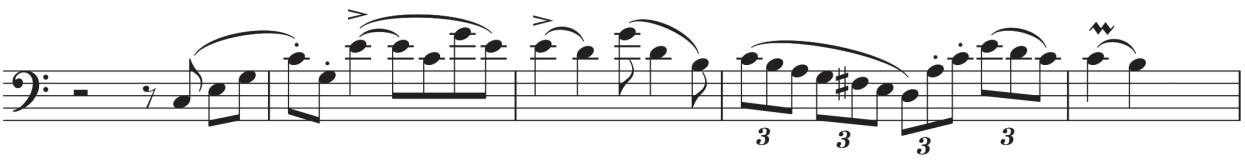
К с. 282 . НОТНЫЙ ПРИМЕР № 71

А. Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть.



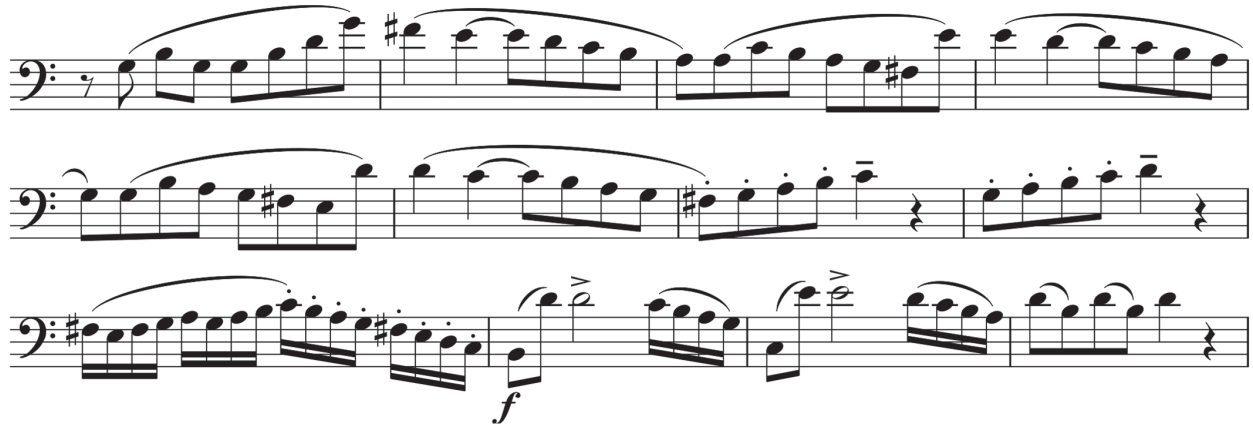
К с. 283. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 72

А. Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть.



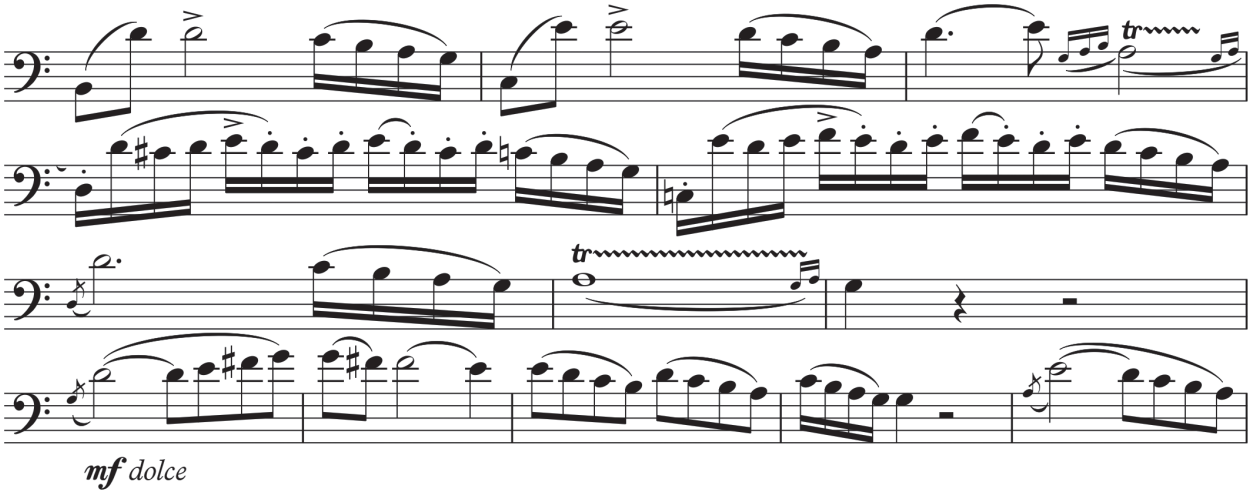
К с. 283. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 73

А. Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть.



К с. 283. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 74

А. Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, первая часть.



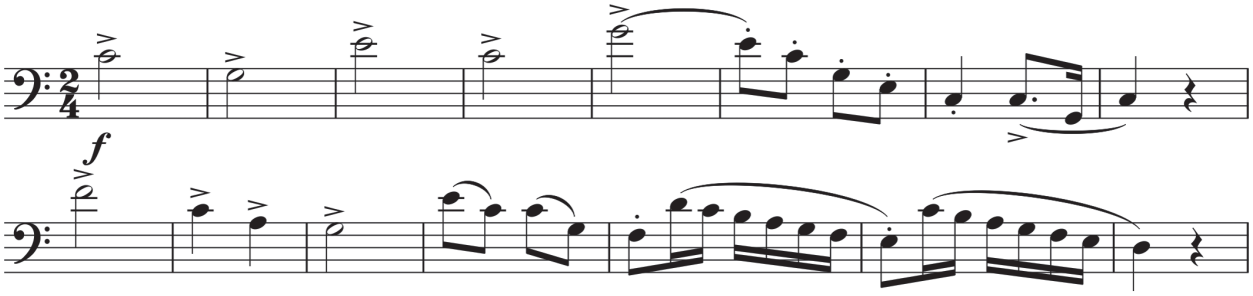
К с. 284. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 75

А. Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, вторая часть.



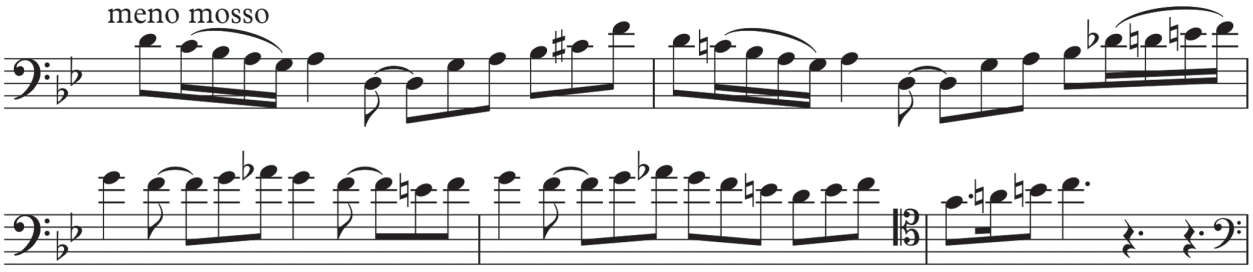
К с. 285. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 76

А. Кожелух. Концерт для фагота с оркестром C-dur, третья часть.



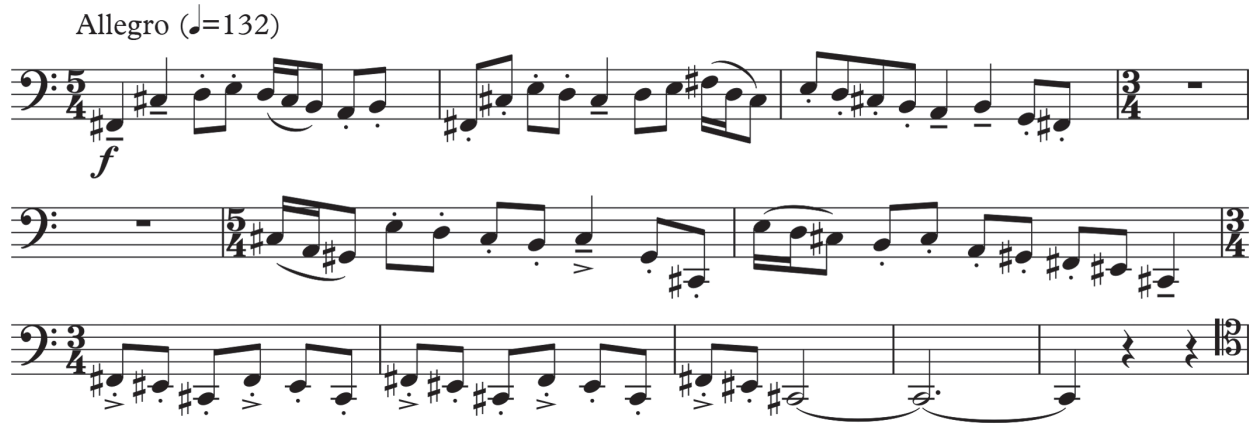
К с. 286. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 77

О. Мирошников. Скерцо для фагота в сопровождении фортепиано.



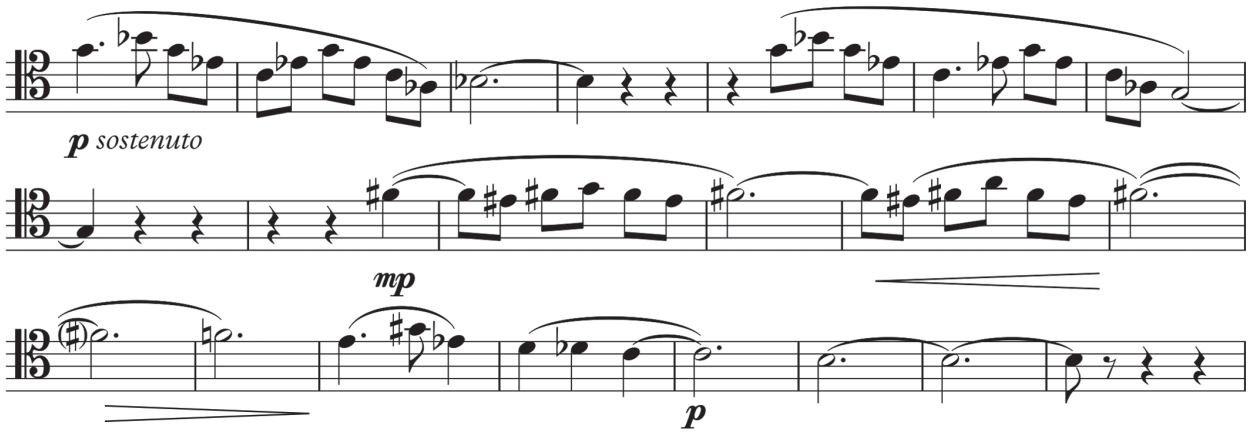
К с. 288. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 78

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, первая часть.



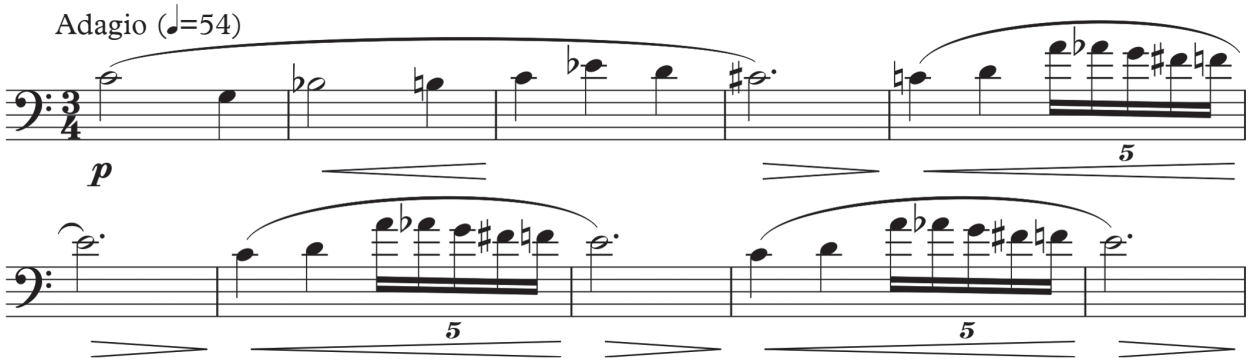
К с. 288. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 79

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, первая часть.



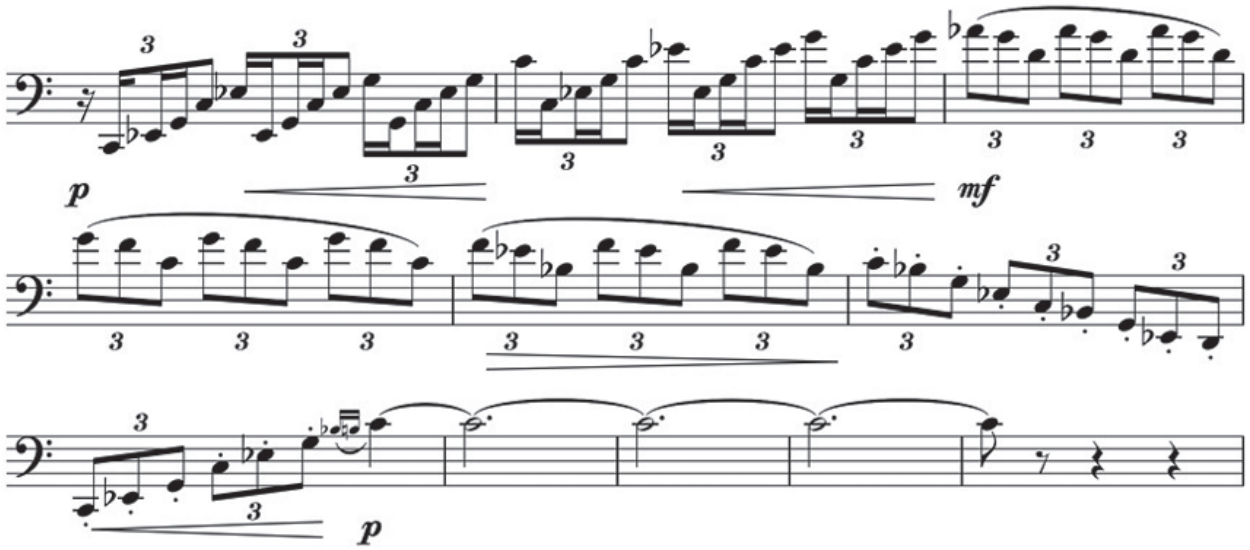
К с. 289. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 80

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, вторая часть.



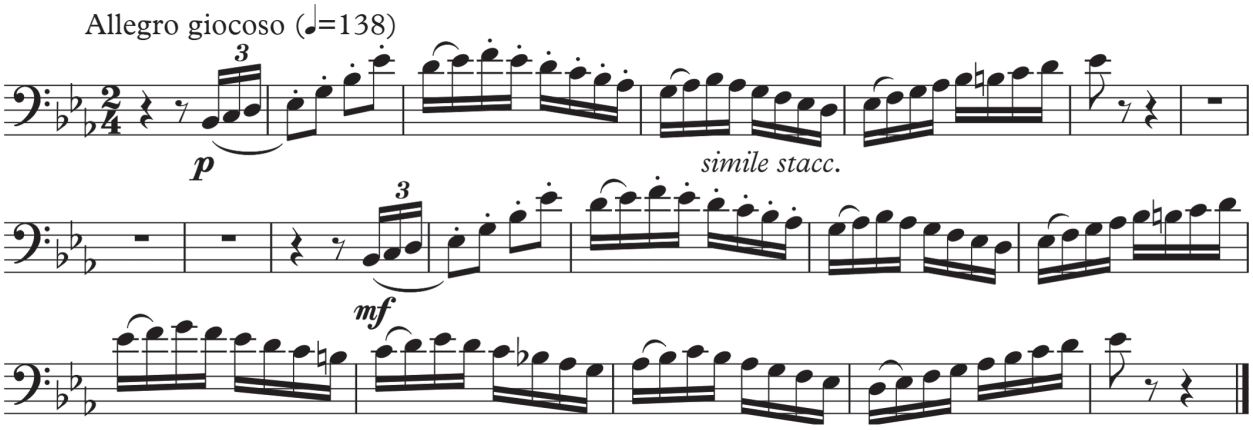
К с. 289. НОТНЫЙ ПРИМЕР №81

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, вторая часть.



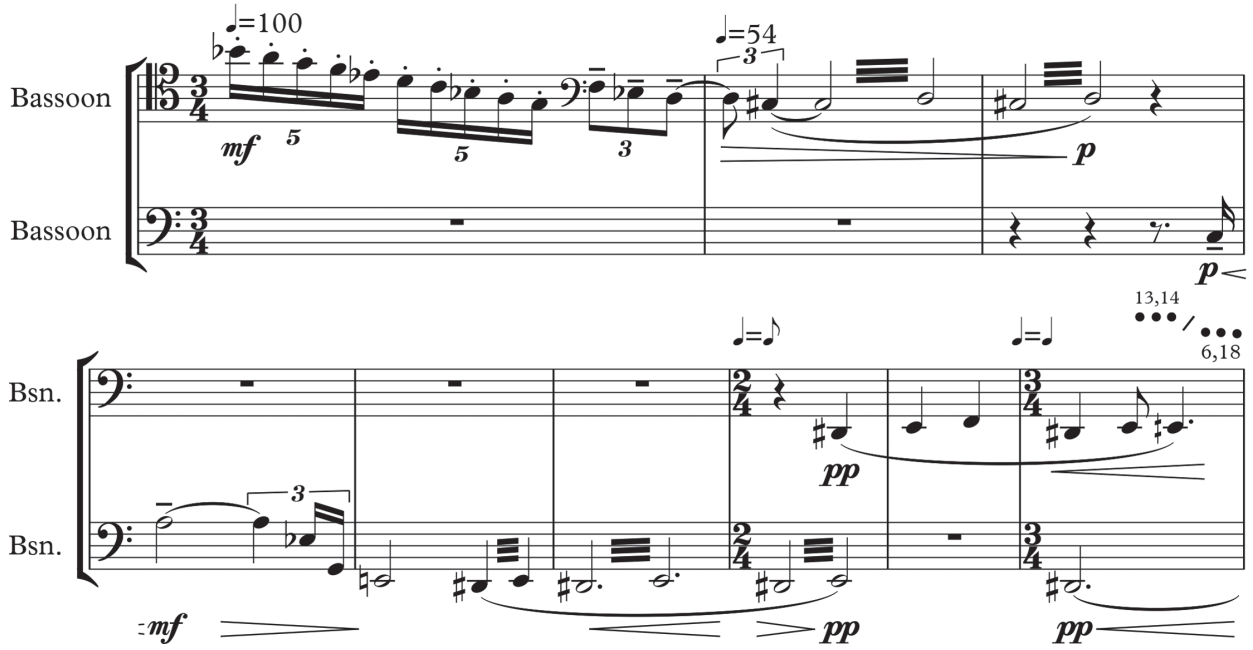
К с. 290. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 82

И. Пауэр. Концерт для фагота с оркестром, третья часть.



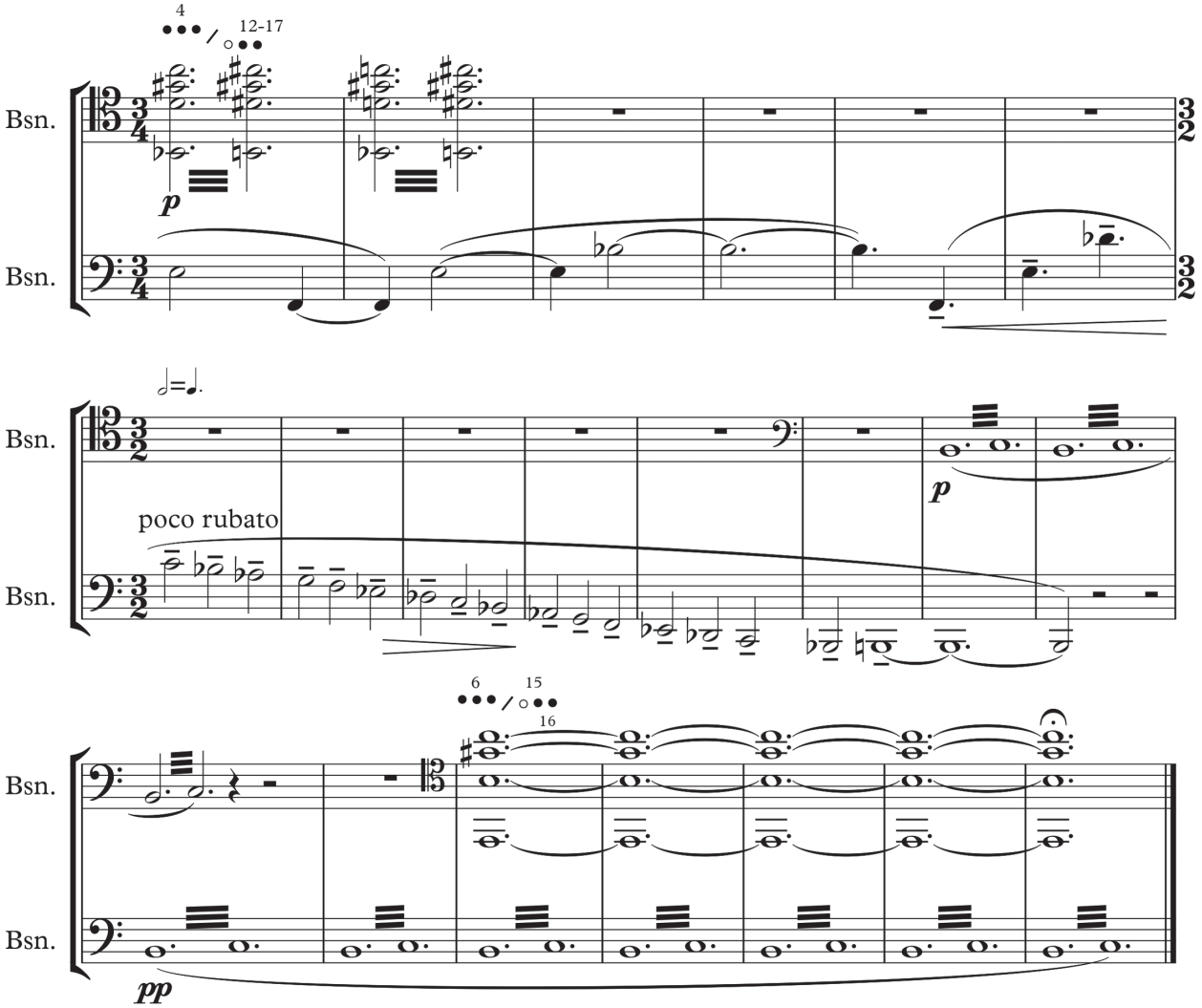
К с. 293. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 83

С.А. Губайдулина. Duo-соната для двух фаготов.



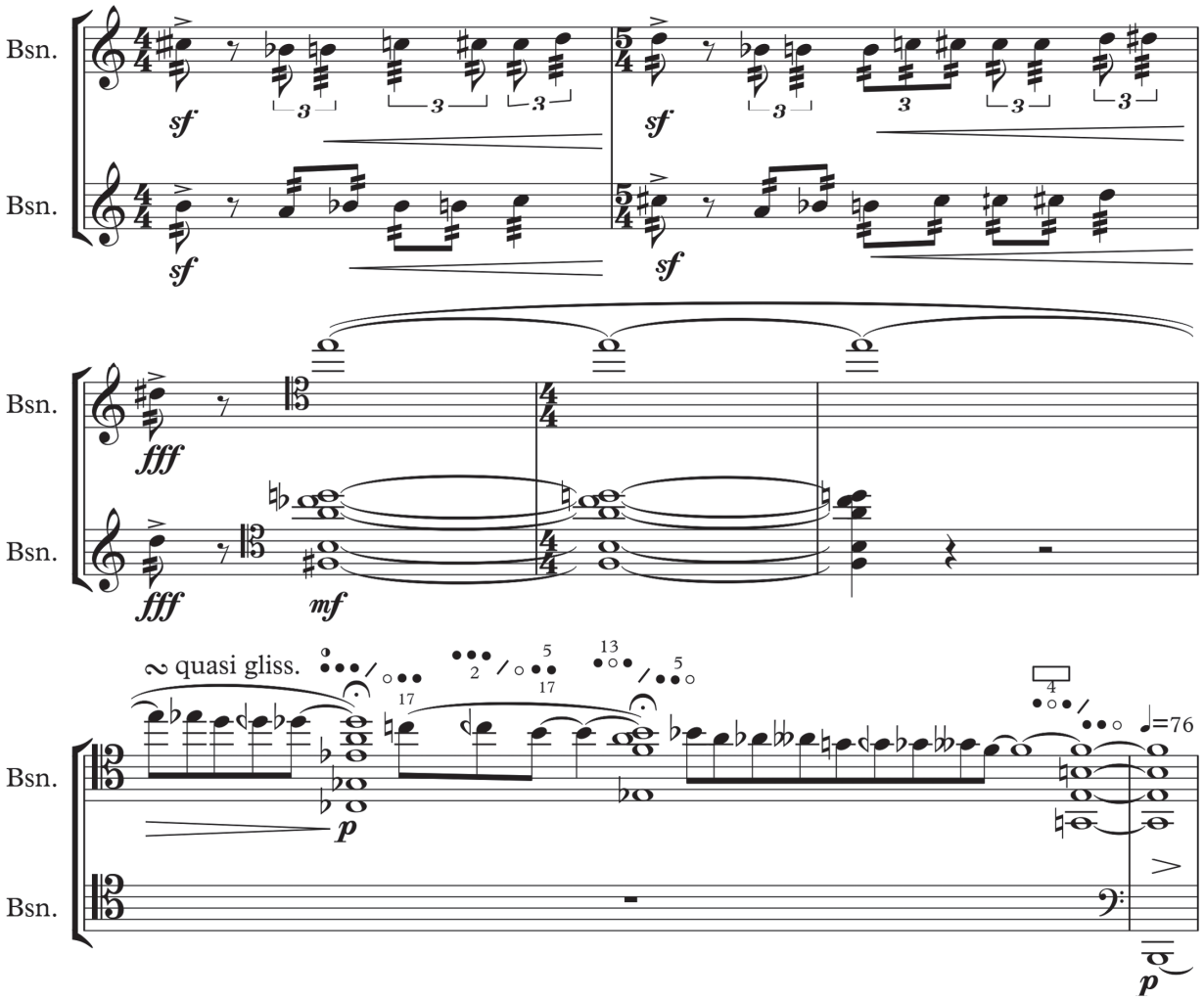
К с. 295. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 84

С.А. Губайдулина. Duo-соната для двух фаготов.



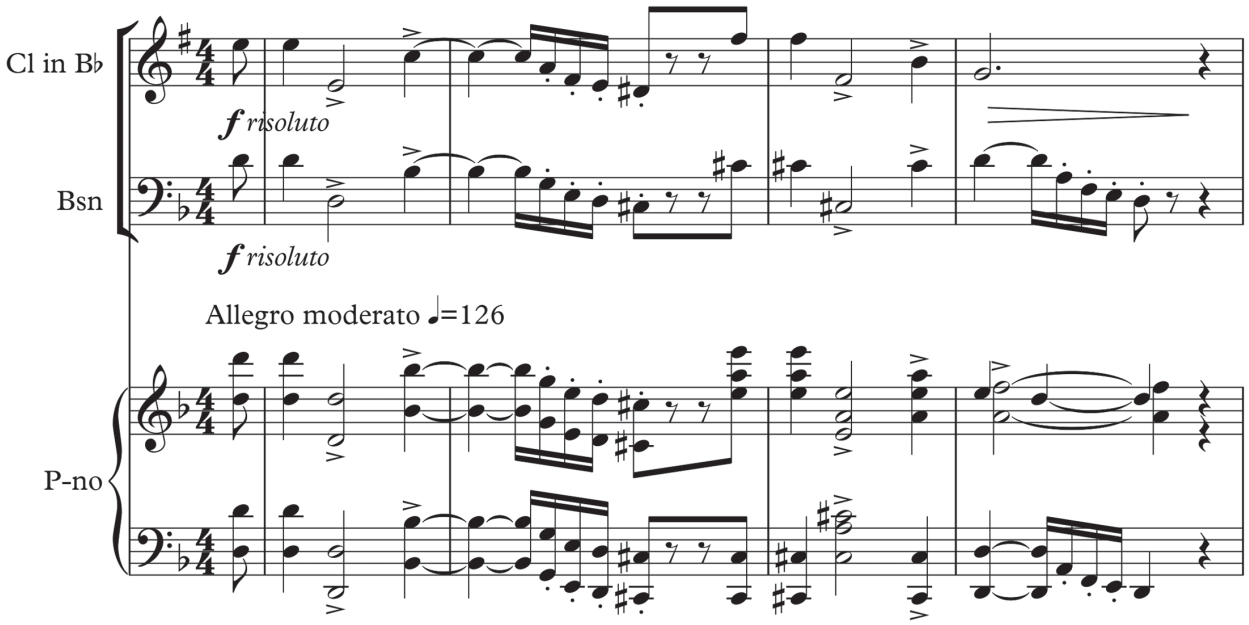
К с. 296. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 85

С.А. Губайдулина. Duo-соната для двух фаготов.



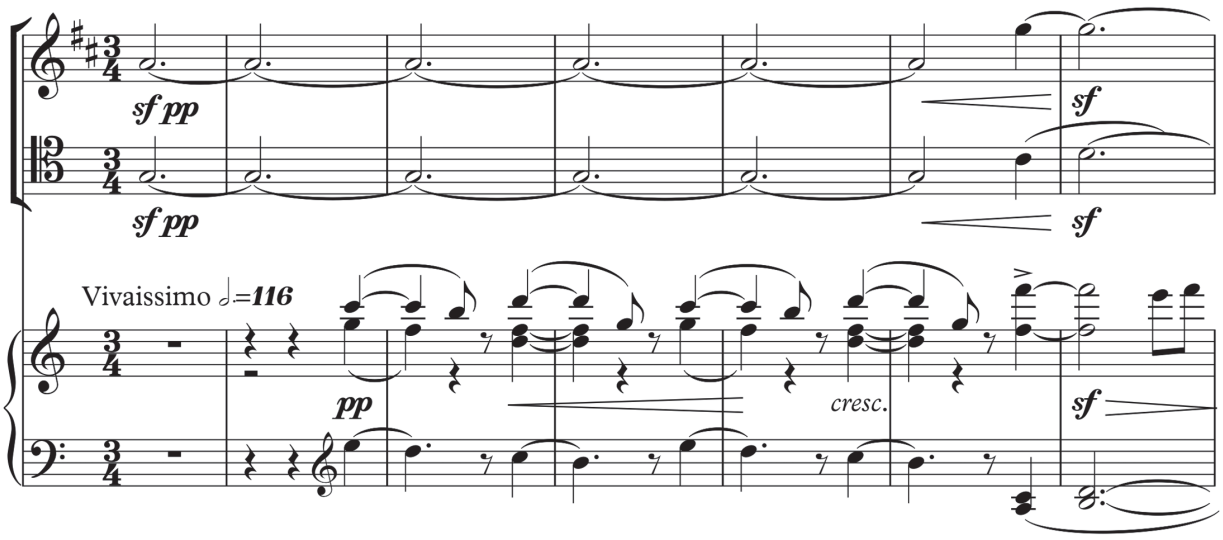
К с. 301. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 86

М.И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано.



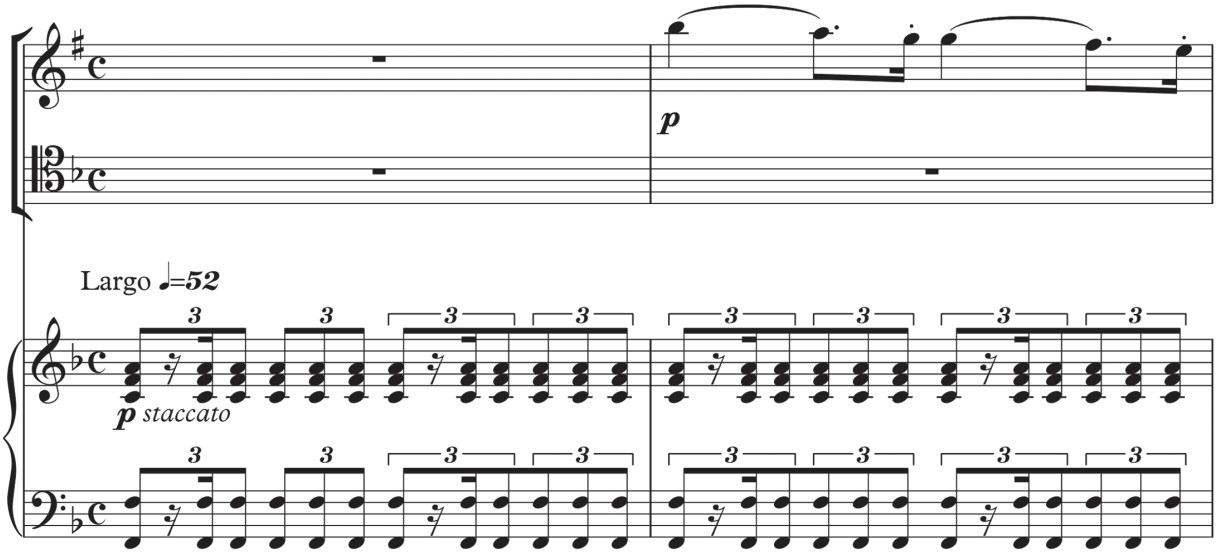
К с. 301. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 87

М.И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано.



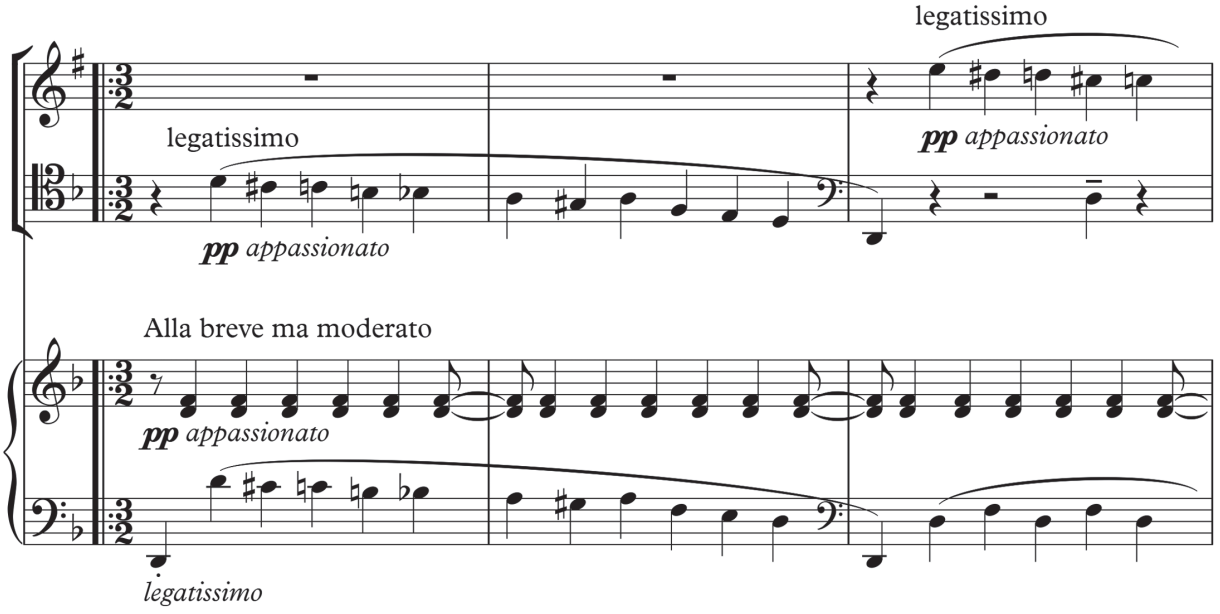
К с. 302. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 88

М.И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано.



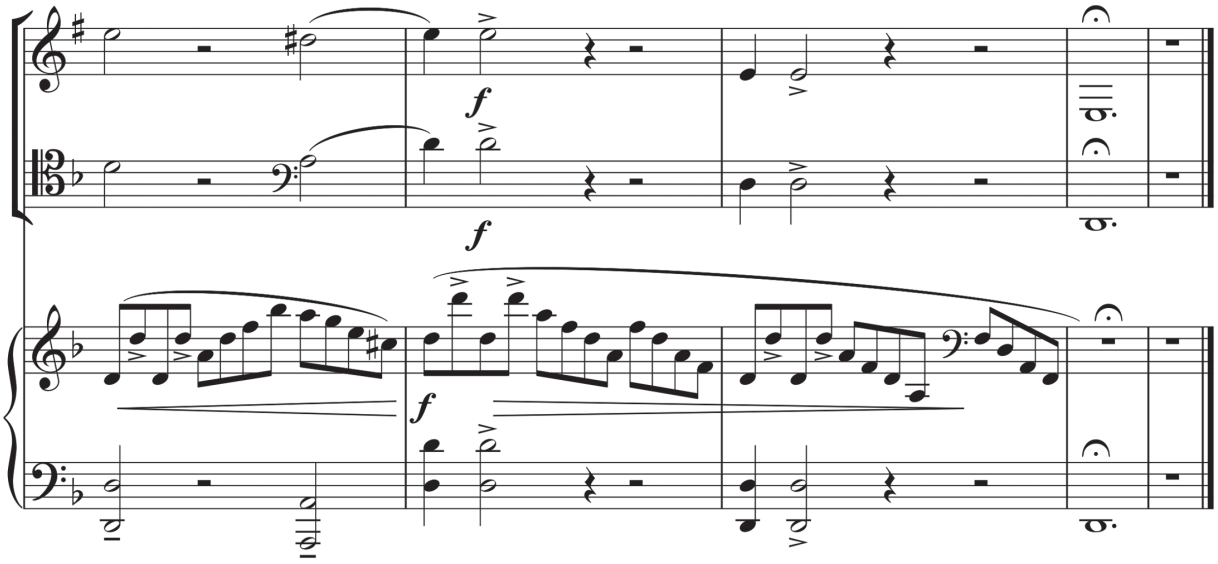
К с. 303. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 89

М.И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано.



К с. 303. НОТНЫЙ ПРИМЕР № 90

М.И. Глинка. Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано.



ИЛЛЮСТРАЦИИ

Глава 1. Краткая история фагота



Рис.1. Николус Розен-Кронц с гросс-бас-поммером. Рисунок 1679 года

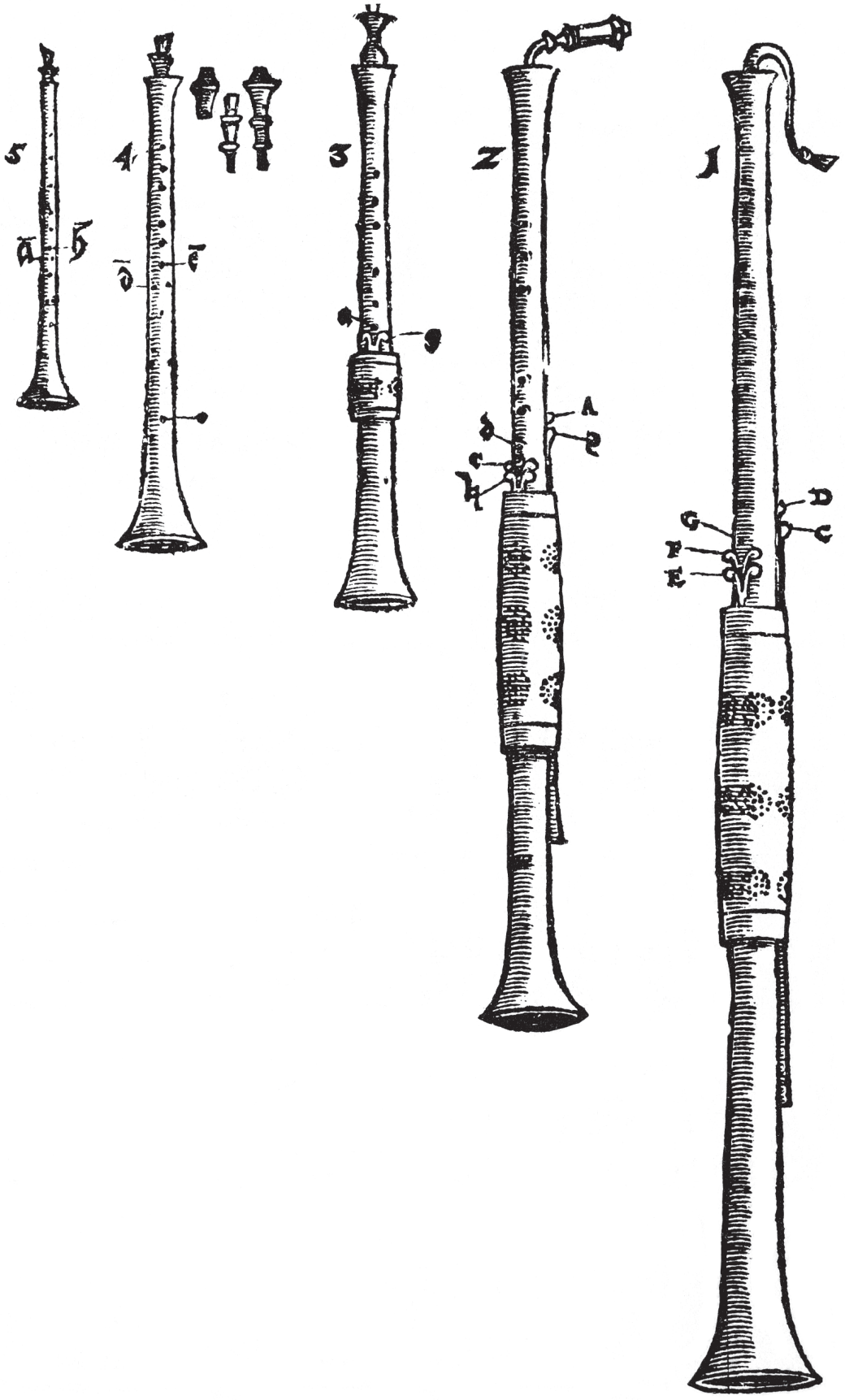


Рис.2. Шалмеи. Рисунок из книги М. Преториуса «Syntagma musicum»

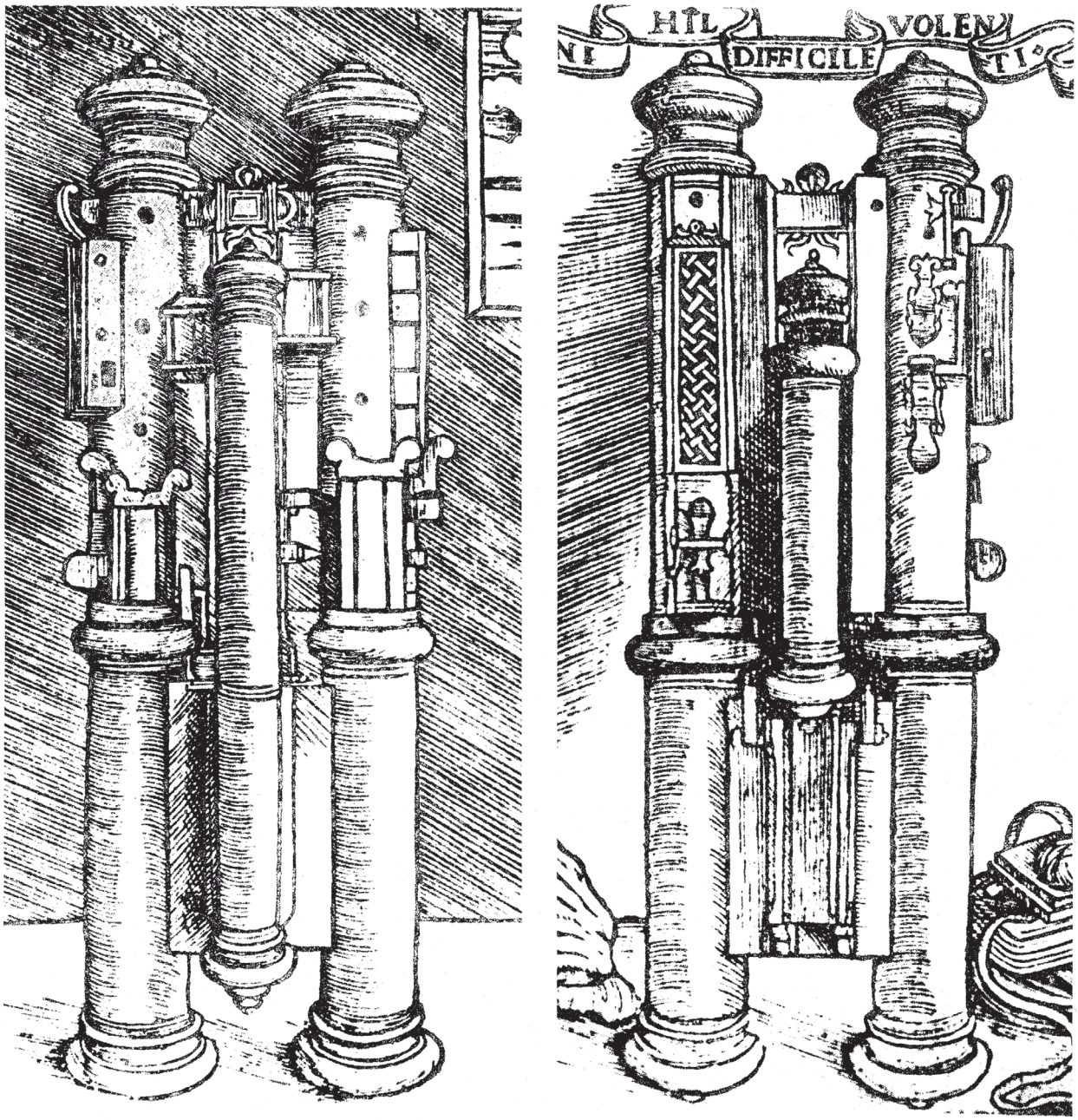
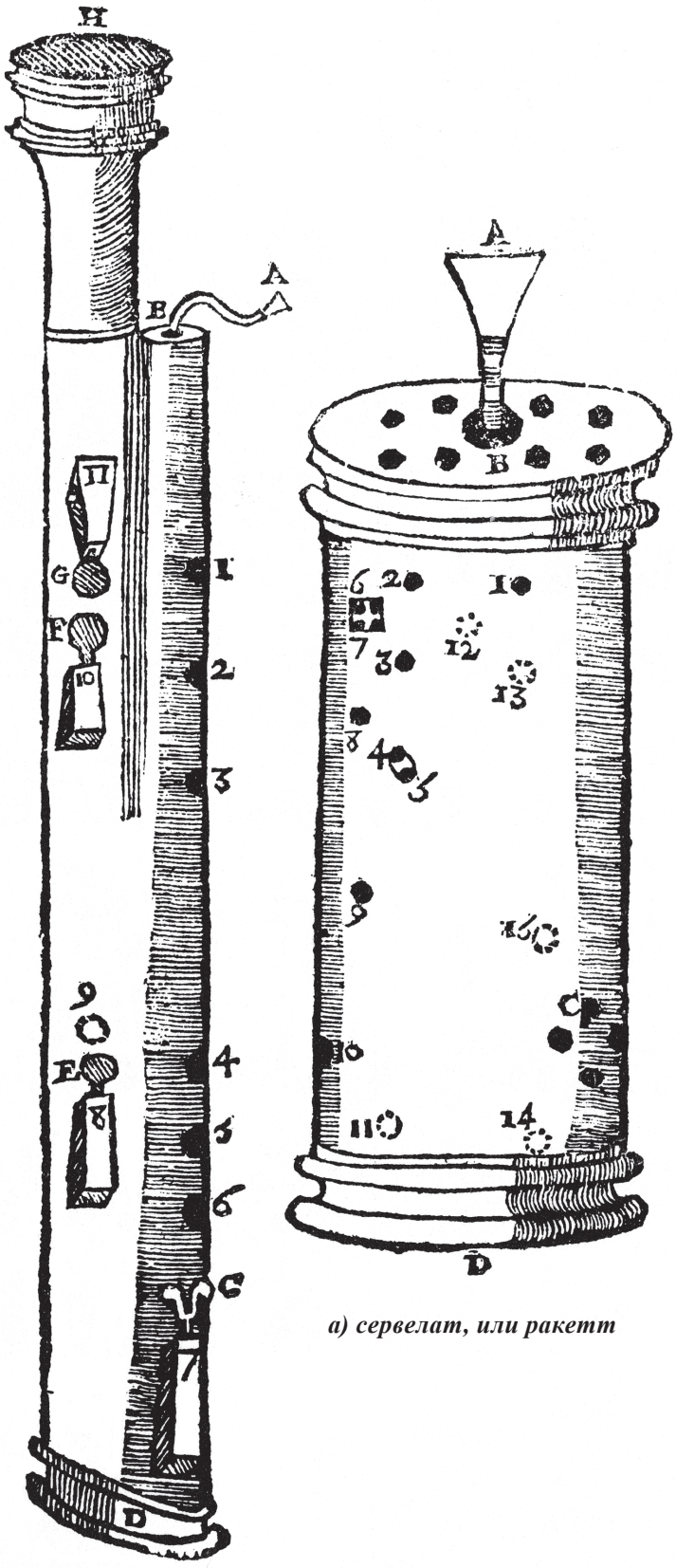


Рис.3. Фаготум каноника Афранио дельи Альбонези



а) фагот

а) сервелат, или ракетт

Рис.4. Рисунки из книги М. Мерсенна «Harmonie Universelle», 1636

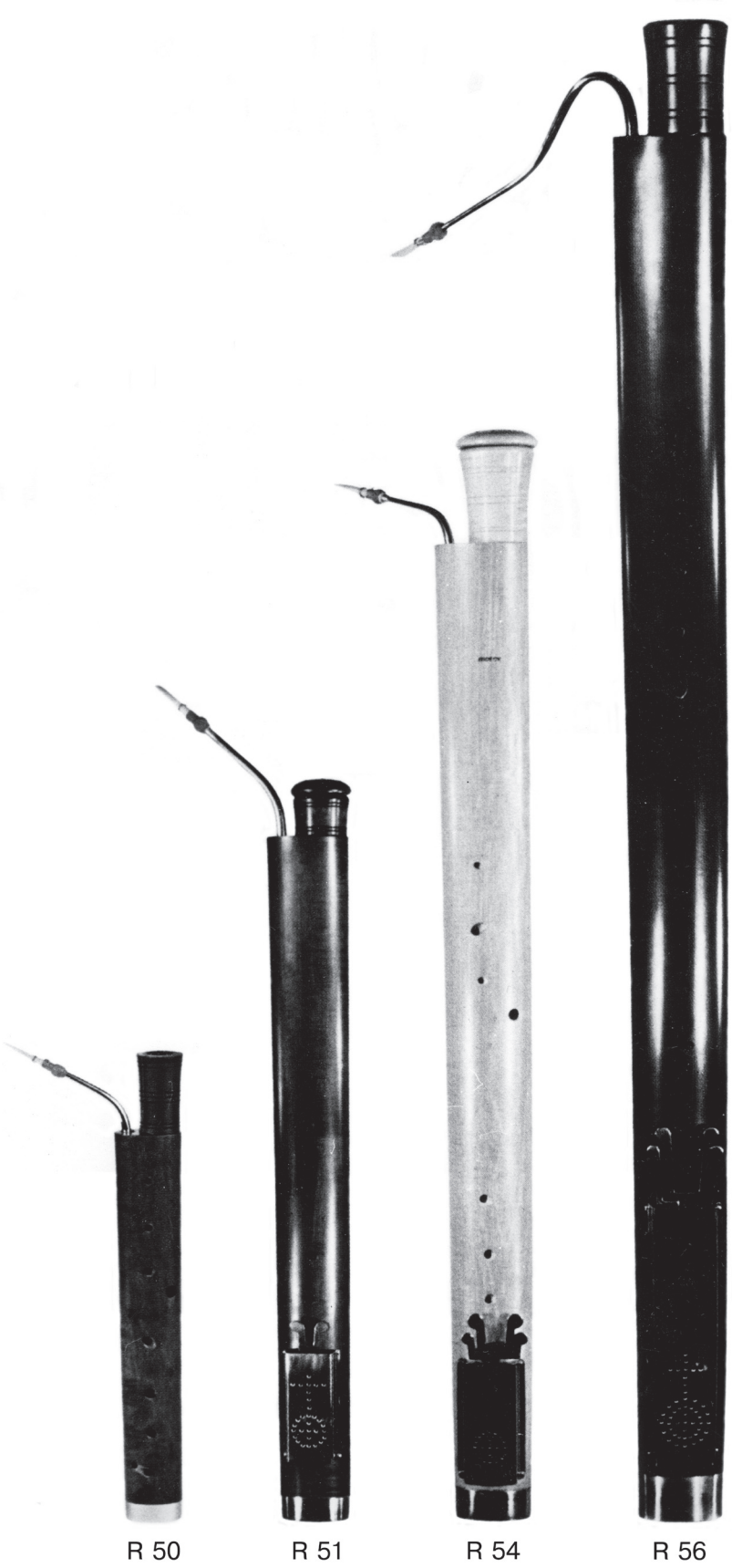


Рис.5. Дульцианы XVII века: R 50 — сопрано; R 51 — альт; R 54 — тенор; R 56 — бас



Рис.6. Денис ван Алслоот. Процессия религиозных орденов в Антверпене. Деталь

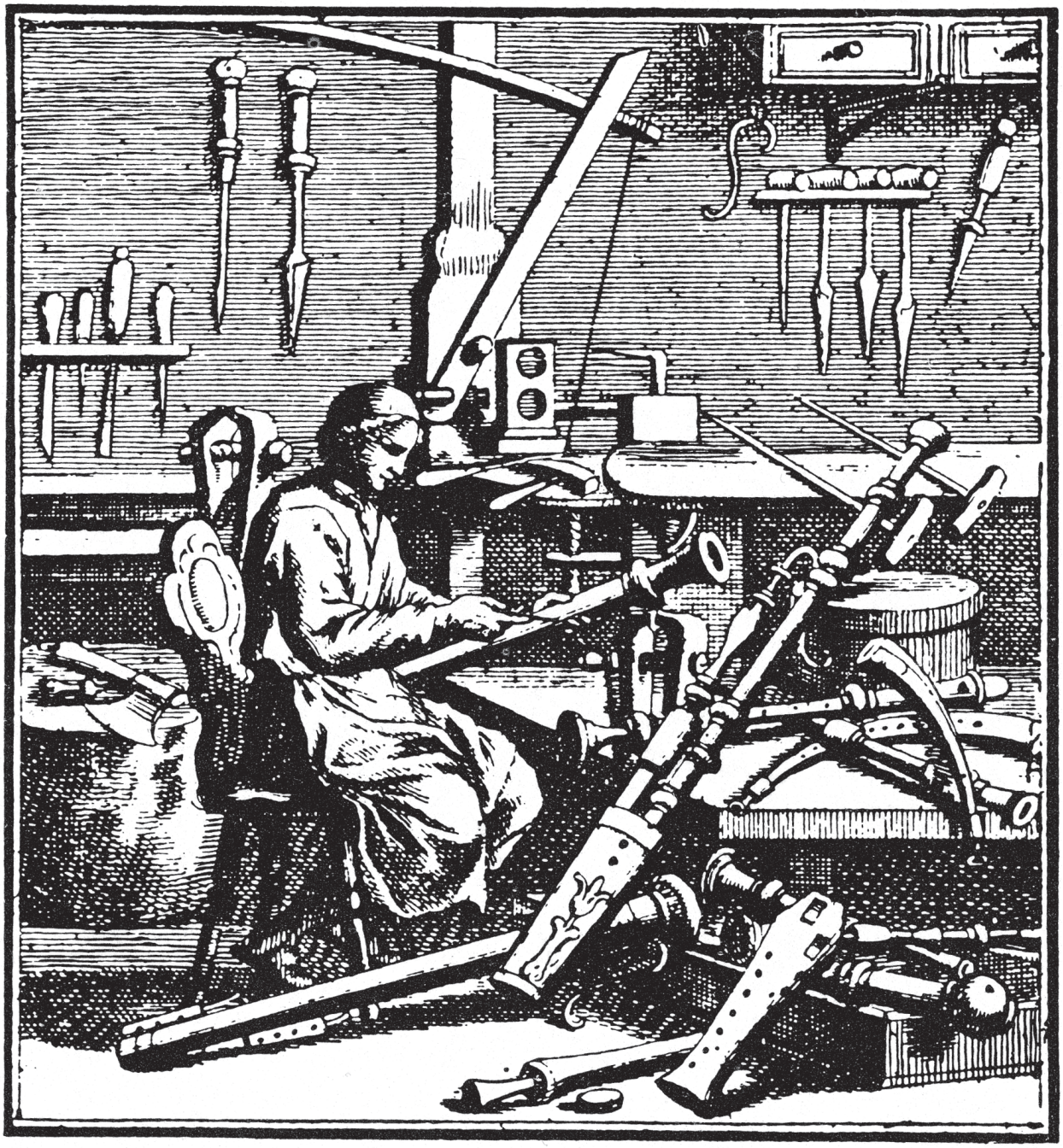
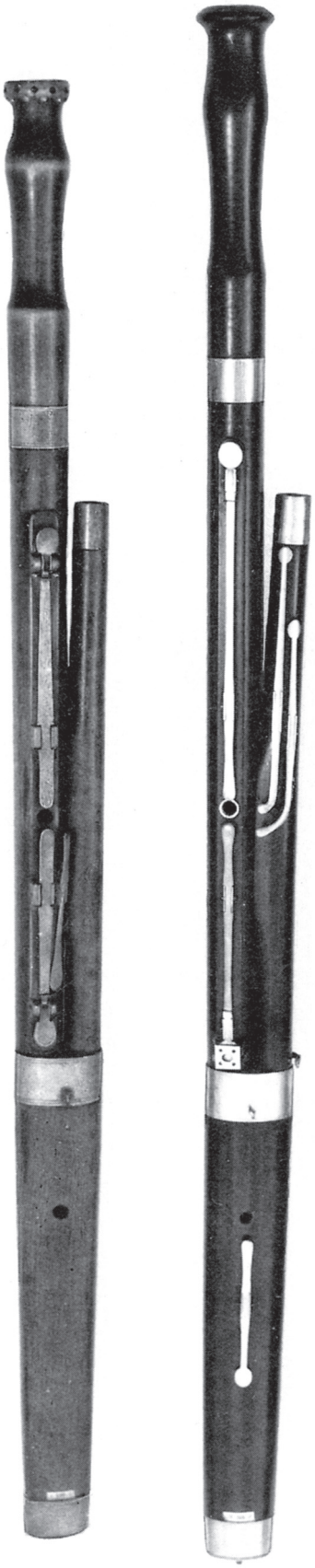


Рис.7. Йохан Кристоф Вайгель. Мастерская музыкальных инструментов



а) фагот работы Августа Грензера, Дрезден, 1772 год

б) фагот фирмы Грензер-и-Визнер, Дрезден, 1813 год

Рис.8. Инструменты XVIII — начала XIX века



Рис.9. Трость на эсе



Рис.10. Тростник Arundo donax

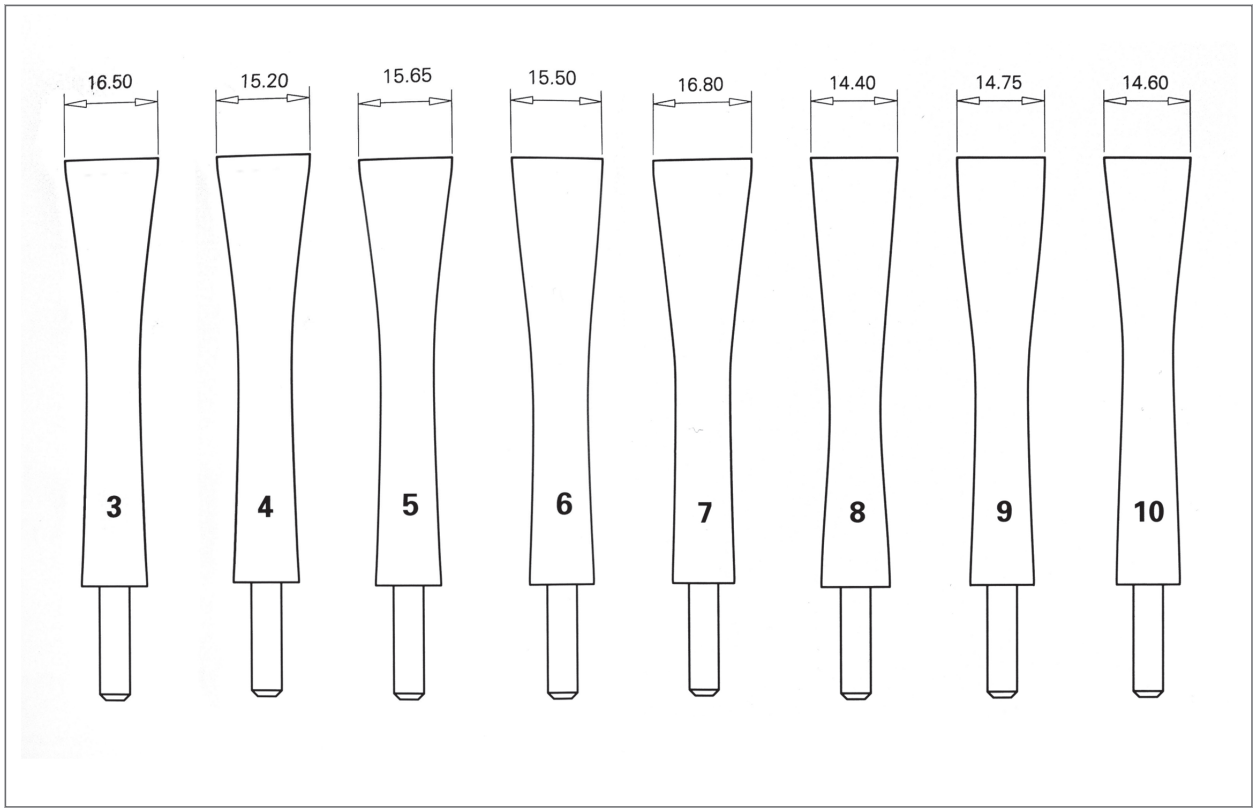


Рис.11. Формы тростей из каталога Г. Ригера



Рис.12. Заготовки тростника для изготовления фаготных тростей

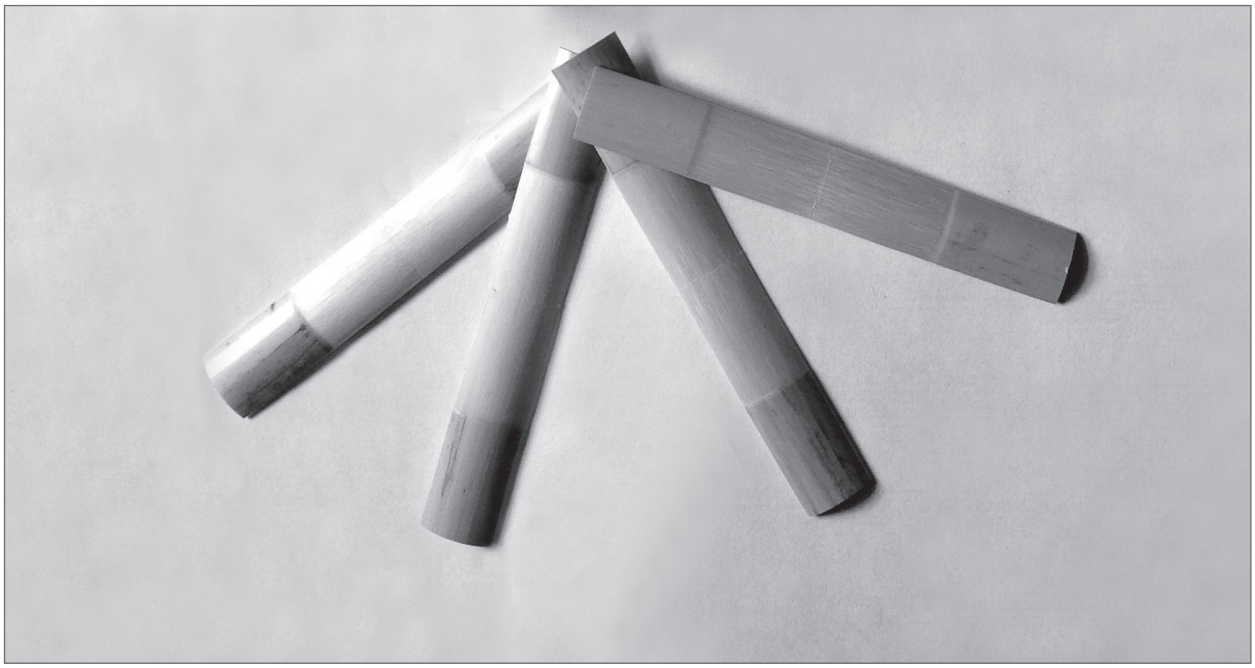


Рис.13. Пластинки-полуфабрикаты для тростей



Рис.14. Рабочий инструмент фаготиста



Рис.15. Рабочий инструмент фаготиста

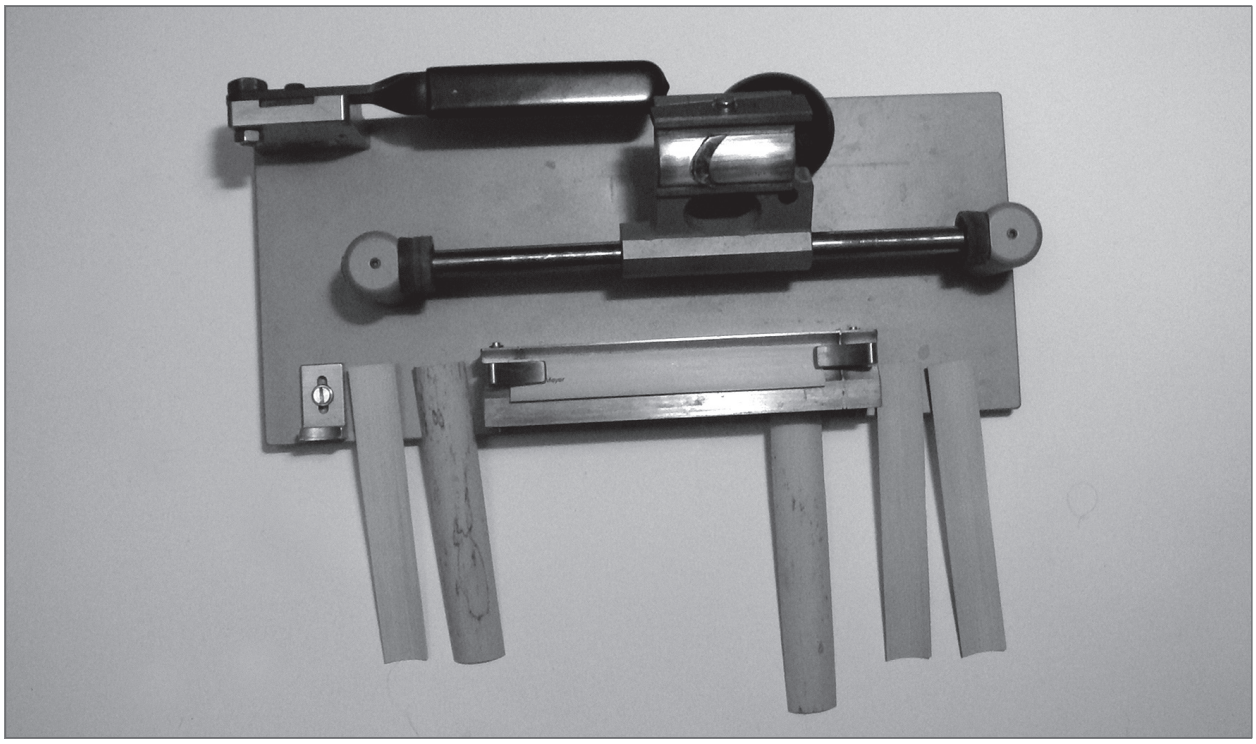


Рис.16. Машинка № 1 для первичной обработки заготовок

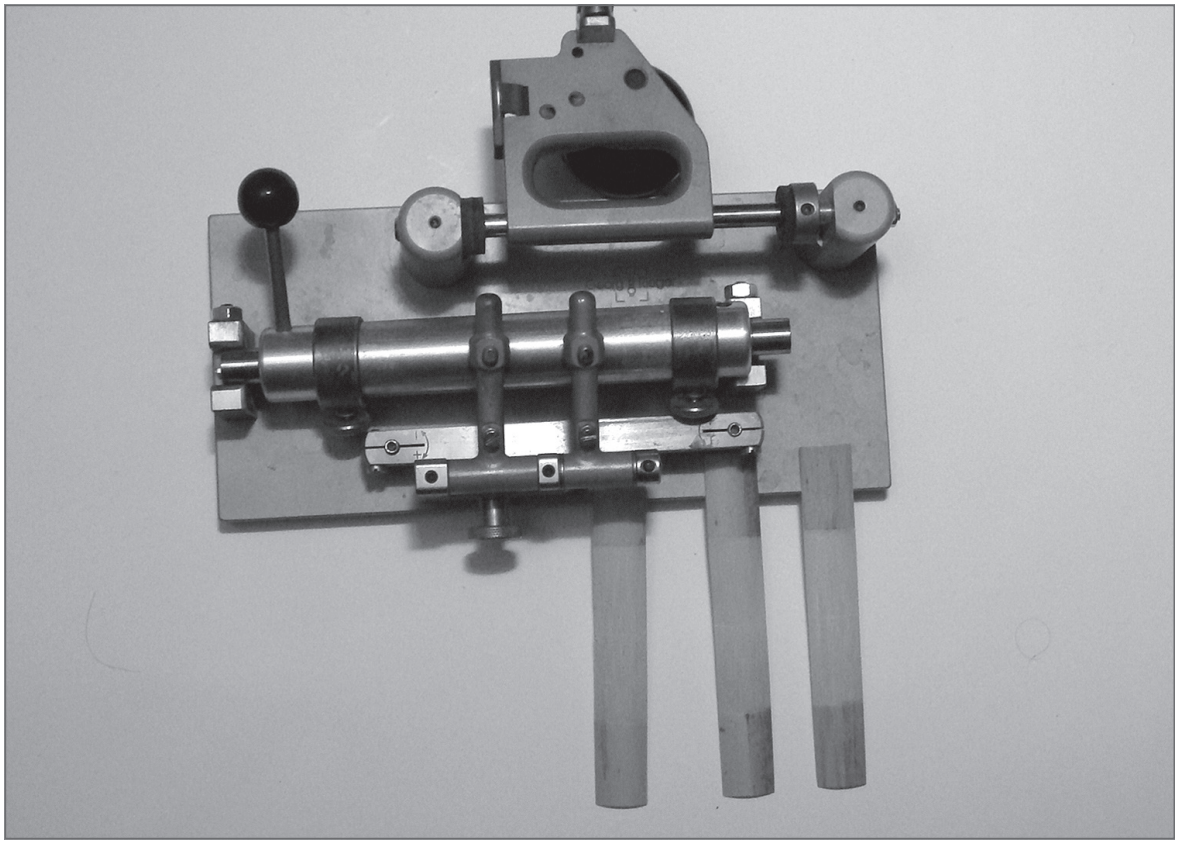


Рис.17. Машинка № 2 для профилирования пластинок

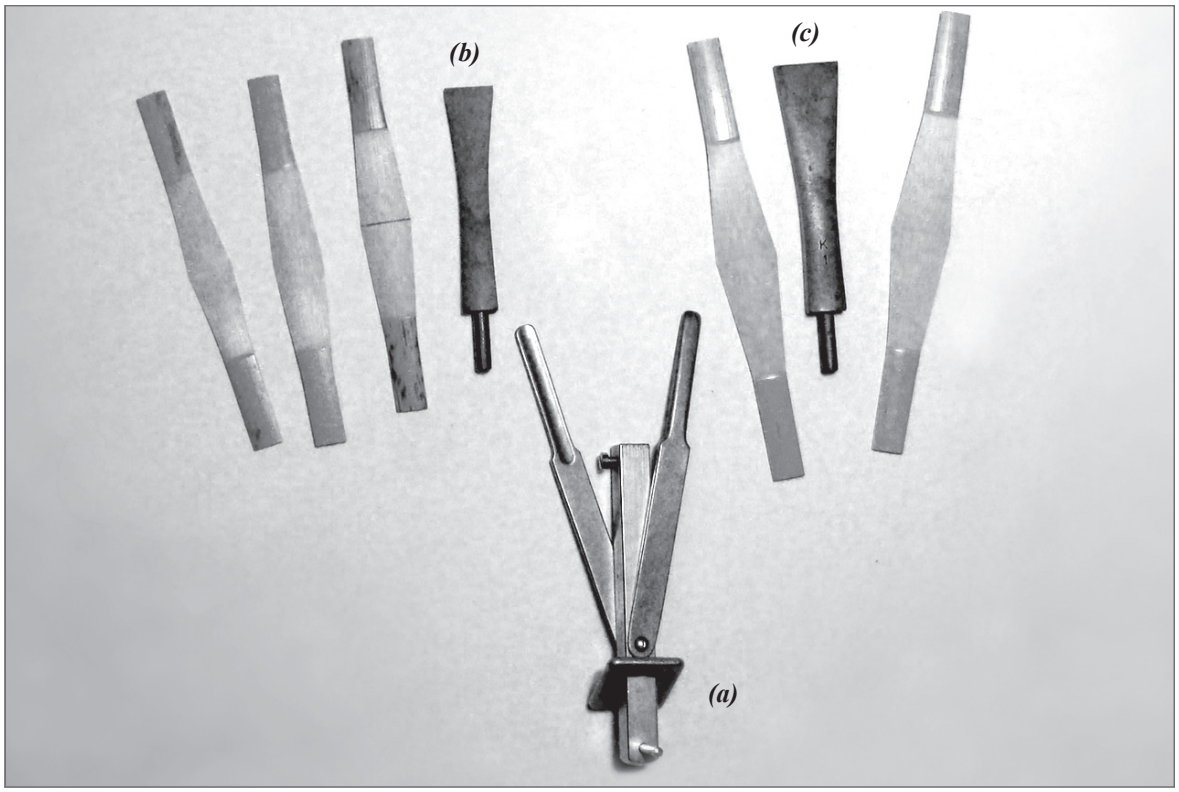


Рис.18. Фасон. Держатель (a); фасоны: (b) для фаготной трости;
(c) для контрафаготной трости. Пластинки, обрезанные по форме фасона

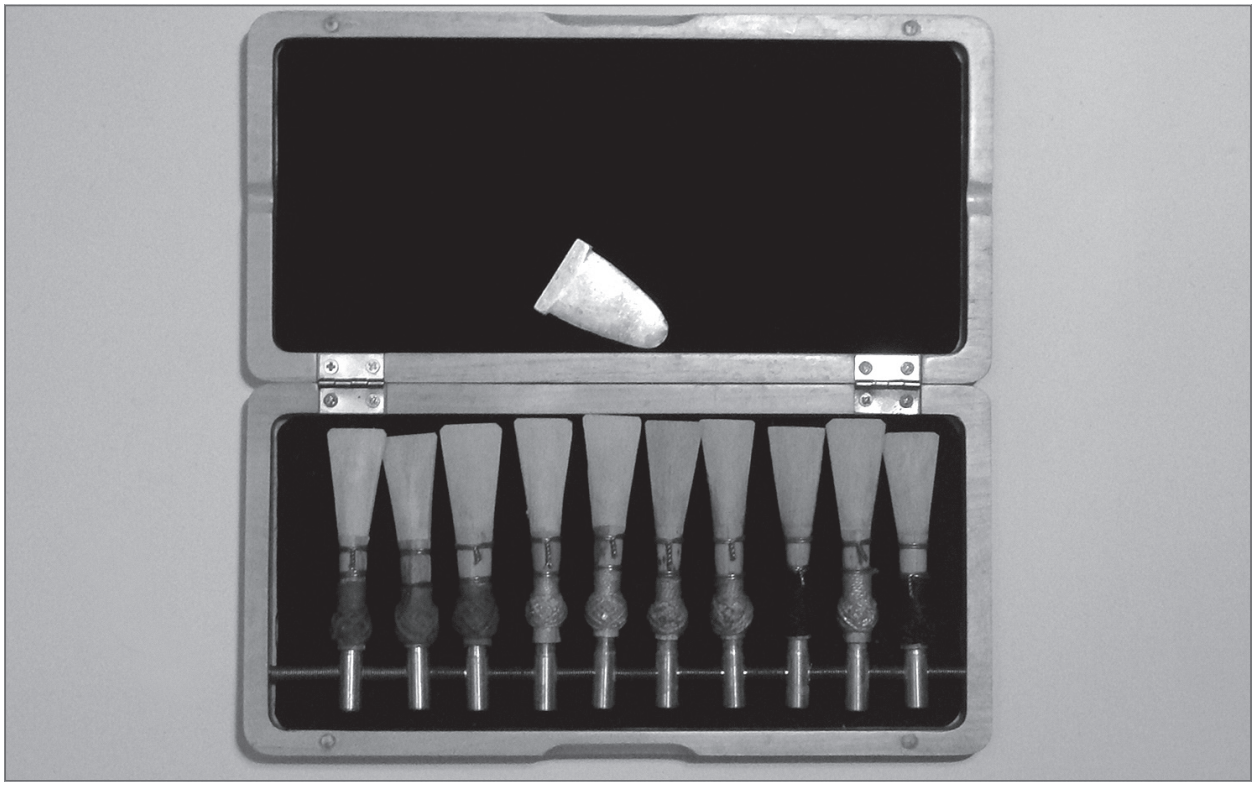


Рис.19. Готовые трости

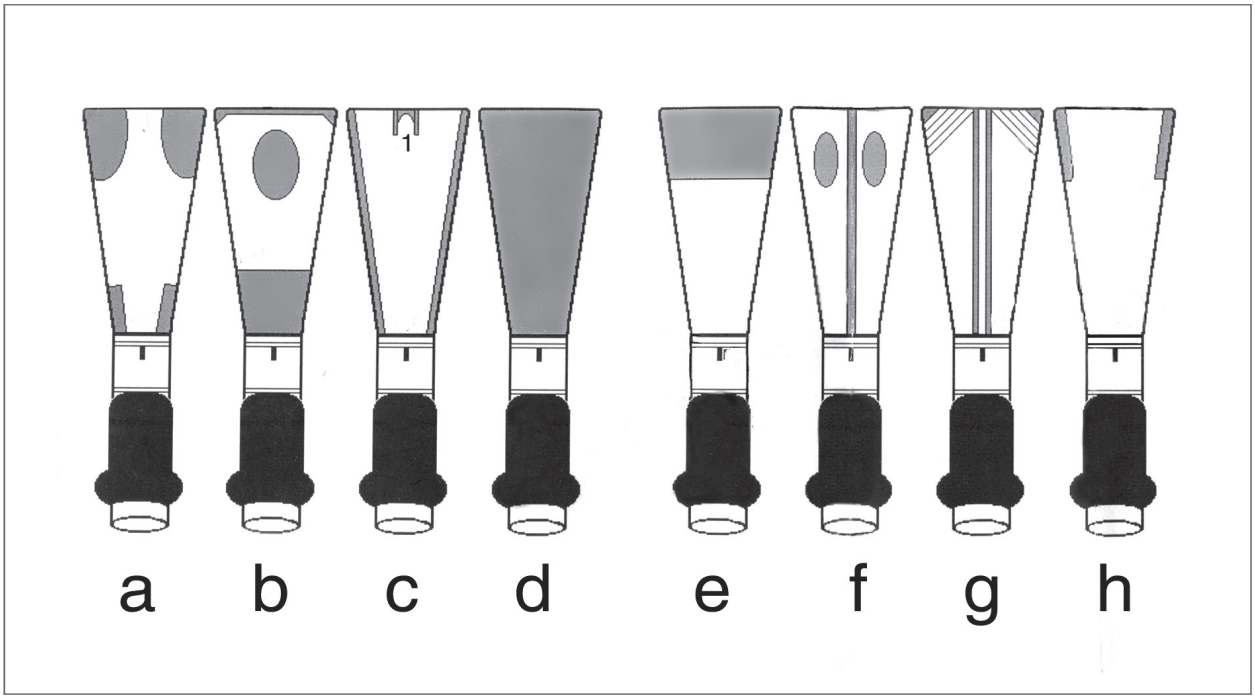


Рис.20. Варианты заточки трости:
(a) общепринятый стандарт; (b) места заточки для улучшения атаки;
(c) места заточки для смягчения трости; (d) заточка для нижнего регистра; (e) улучшение атаки с потерей обертонов нижнего регистра; (f) ослабление пружины, облегчение трости; (g) облегчение трости с меньшей потерей обертонов нижнего регистра; (h) лучший контроль над интонацией, уменьшение призвуков при атаке

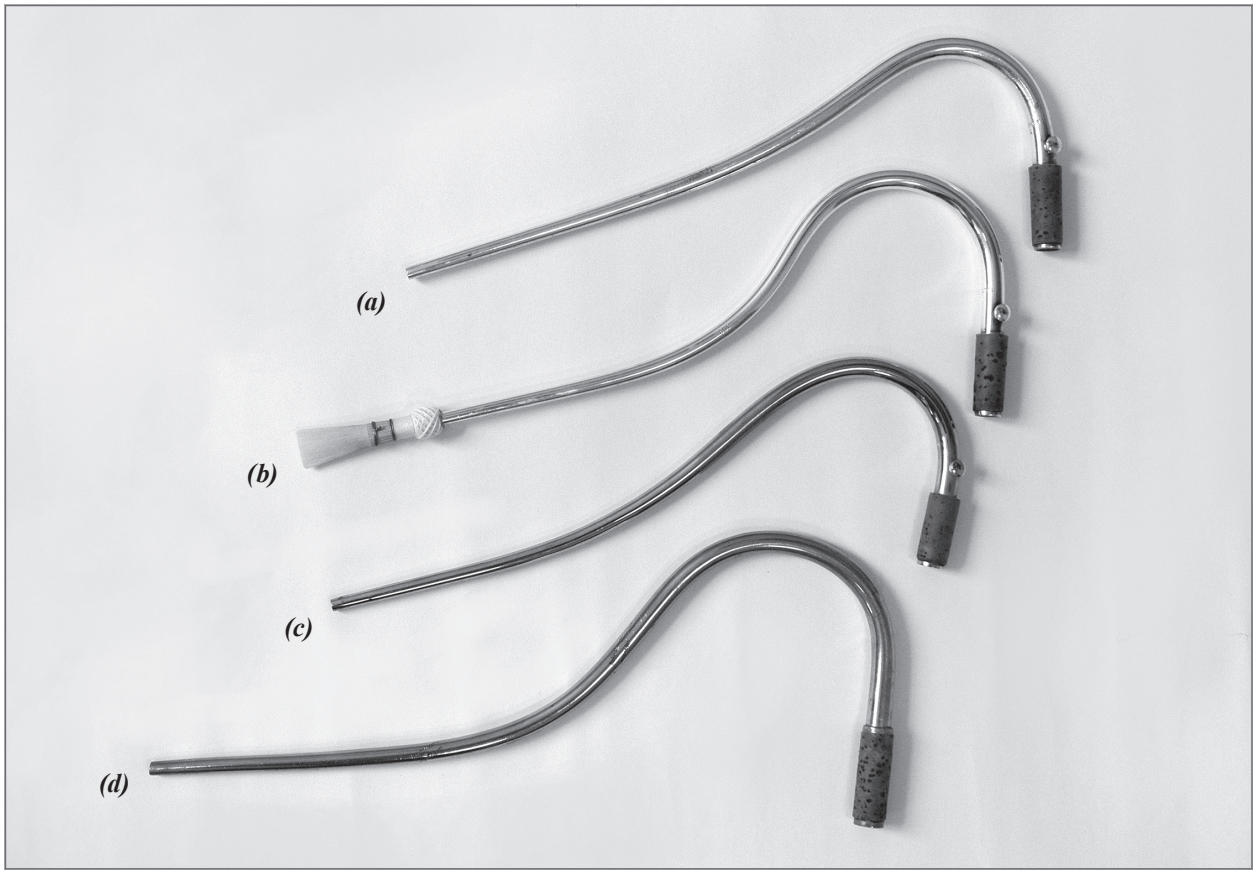


Рис.21. Эсы: (a) эс У.Уотерхауса; (b) эс стандартной формы; (c) эс для детского инструмента, «старт»; (d) эс для контрафагота