

Фагот

Представитель объединения деревянных духовых инструментов - фагот, с давних пор остаётся постоянным и неизменным сочленом современного оркестра. В XVI столетии, ещё задолго до изобретения фагота, все басовые голоса духовых язычковых инструментов удерживались различными видами низких инструментов. Эти инструменты в своём подавляющем большинстве принадлежали семейству свирелей или лучше сказать - гобоев, и были известны в тогдашнем музыкально-инструментальном обиходе под именем «бомбард» или «поммэров». Некоторые из этих инструментов, - в данном случае речь идёт о низких разновидностях семейства, - представляли собою деревянную трубу длиной до десяти футов. Они были очень легки в обращении, но для исполнителя во время игры оказывались непомерно тяжёлыми и утомительными. Такая особенность в свойствах низких свирелей, одна из разновидностей которых чуть ли не была уже известна под именем фагота, проистекала оттого, что их «двойной мундштук», напоминавший очертания латинской буквы S, в своём устройстве был вполне сходен с современной тростью двойного язычка. Тем не менее, во время игры он не вкладывался прямо в губы исполнителя, как у нынешних фаготов и гобоев, но помещался в особой капсуле или «жестянке», в которую музыкант дул через отверстие так, что сама трубка мундштука приходила в содрогание. Ясно, конечно, что при таких обстоятельствах качество звука меньше всего зависело от музыканта и достигнуть тонкой, выразительной игры было невозможно. Свирели этого рода хлопали по куриному и в старину их просто называли *gingrina*, производя самое слово от итальянского *gingrire*, что значит «хлопать», «кудахтать». Большие же разновидности гудели и жужжали и в сочетании с прочими деревянными духовыми инструментами производили, вероятно, более чем странное впечатление. Однако, при всех своих относительных достоинствах и после трёхсотлетнего существования все эти виды низких свирелей исчезли бесследно и безвозвратно. Так закончилась славная деятельность ближайшего предка современного фагота.

И вот, в 1539 году, один фэрарский каноник, аббат Афраньо дэлья Альбонэзи, родом из Павии, сочетал воедино два таких старинных инструмента. Он заставил их объединиться в одной системе труб, присоединил к ним раздувательный мех и создал, таким образом, первый фагот, который по его указанию был построен неким Джьовани-Батиста Бавилиусом из Фэрары. Афраньо дэлья Альбонэзи назвал свой инструмент латинским словом *phagotus*, что значит «сваток» или «вязанка». Он поступил так, очевидно, потому, что трубы вновь созданного им инструмента и соединённые только что указанным способом напоминали своим внешним видом небольшую вязанку дров, в противоположность бомбардам, которые составлялись из одного длинного куска трубы. Язычок нового фагота не соприкасался с губами исполнителя, а заключался в особом «амбушюре» в виде небольшой вороночки. Благодаря такому устройству новый фагот вскоре обнаружил ряд существенных затруднений при применении инструмента в деле. По этой причине, спустя несколько десятилетий, в самом начале XVII столетия, один инструментальный мастер, по имени Сигизмунд Шэльтцэр, прежде всего освободил фагот

от труб раздувательного меха и создал, таким образом, тот «подлинный» фагот, который долгое время был известен под именем дольщина или дульщина-фагота, обозначенного так только благодаря своей исключительно нежной звучности. Однако, это наименование не следует понимать в прямом смысле слова и отнюдь не надо думать, что эта «нежность» в звучании - была действительной «нежностью» в современном значении слова. Нежность эта была понятием весьма относительным, и если вспомнить, что звучность старинной бомбарды хрипела, рычала и была чрезвычайно груба, то новый вид фагота, освобождённый от этих существенных недостатков, действительно должен был показаться современникам чем-то удивительно нежным и приятным. Фагот был «нежен» в сравнении с бомбардой, но он стал действительно «мягким» уже после того, как пережил все новейшие усовершенствования в устройстве своего сложного механизма.

Этот вновь усовершенствованный фагот располагал полным семейством инструментов от контрабаса до сопрано, и Михаэль Прэториус, один из самых выдающихся музыкальных писателей Средневековья, - в своем описании этого инструмента даёт пять самостоятельных разновидностей его. Но самым любопытным остаётся то, что фаготы того времени были вполне сходны по своему виду с современными инструментами, и отличаются от них лишь в подробностях своего устройства. Во Франции и Германии усовершенствованные фаготы были приняты в оркестрах военной музыки, и уже в 1741 году были введены в оркестрах французской гвардии и уланских полков маршала Морица Саксонского. В русской духовой музыке фаготы вошли в употребление в царствование Петра Великого. Но в то время, наряду с новым усовершенствованным фаготом, в этих оркестрах продолжали пользоваться сходными с ним серлэнтами и «русскими фаготами», которые отличались от обыкновенного фагота своим металлическим мундштуком.

Уже к концу XVIII столетия фагот был в большом ходу во всех городах Германии, где стояли войсковые гарнизоны. Их оркестры, особенно на военных парадах, исполняли множество музыкальных произведений, написанных для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов. Около того же времени, многие инструментальные мастера строили уже фаготы в разных объёмах и с отличными друг от друга границами звукоряда. Все эти многочисленные разновидности фагота имели временное распространение в Германии. Они служили там для сопровождения хоров в церквах, где каждый голос их удваивался одним из этих инструментов.

Такова история фагота вплоть до конца XVIII столетия. С началом нового, XIX века, дальнейшее развитие фагота пошло с молниеносной быстротой. Один мастер изобретал что-нибудь новое, другой - тотчас же это совершенствовал, третий - вносил нечто вполне самобытное, а четвёртый - опять это развивал и дополнял. И так дело улучшения фагота шло непрерывной чередой вплоть до пятидесятых годов XIX века, когда Эжэн Жанкур, в содружестве с Бюффэ и Крампоном, произвёл существенное изменение в устройстве фагота. Короче говоря, современный вполне совершенный фагот своим возникновением обязан ряду выдающихся мастеров, среди которых, кроме уже перечисленных, следует назвать ещё Сакса, Трьёбэра, Альменрэдера, Хэккеля и Бёма, клапанный механизм которого, изобретённый им для флейты, был применён спустя некоторое время, правда, не очень успешно и на фаготе.

Своим внешним видом и устройством фагот сильно отличается от родственного ему гобоя, но он имеет с ним нечто общее. Тождественным с гобоем оказывается коническое сверление канала и трость, очень близкая по устройству язычку гобоя. Трость фагота насаживается на изогнутую в виде латинской буквы S металлическую трубку или «эс»,

который позволяет исполнителю пользоваться фаготом во время игры, удерживая его в наклонном положении. Трость вместе с «эс»'ом укрепляется в спускающуюся вниз боковую деревянную трубку-«крыло», сверление которой служит прямым его продолжением. «Крыло» входит в насаженный снизу широкий «сапог», имеющий внутри поворот канала с направленным вверх выходом. Именно сюда вставляется плотно прилегающая к «крылу» и поднимающаяся вверх длинная «басовая труба», завершающаяся вверху прямым раструбом или «головкой». Современные фаготы делаются обычно из лёгкой кленовой древесины, на поверхности которой просверливаются дырочки и укрепляются клапаны. Сверление фагота в сравнении с его длиной - от «эс»'а через «крыло», «сапог» и «басовую трубу» до раструба - очень узко и, чрезвычайно медленно и постепенно расширяясь к концу, образует полого-коническое сечение. Вследствие того, что раструб фагота не имеет расширяющегося конца, в звучании инструмента слабо выделяется основной тон и он оказывается бедным высокими «призвуками». По этой причине, звучность фагота таит в себе некоторую сдавленность, пустоту и даже неопределённость, что, впрочем, ничуть не мешает ему обладать свойственными его звучности художественными достоинствами и большой долей выразительности. По той же причине фагот в большей части своего звукоряда не наделён большой силой звука, почему на заре своего участия в оркестре и получил прозвище «дульциана».

Современный оркестровый фагот обладает объёмом в три октавы с небольшим - от си-бемоль контр-октавы до ре второй. Несколько ступеней, расположенных за пределами указанного ре второй октавы, очень трудны для извлечения, не всегда удаются и в оркестре опасны. Они звучат слишком глухо и сдавленно и ими есть смысл пользоваться только в виде исключения. Ноты для фагота пишутся в двух ключах. Для более низких применяется ключ Fa, а для более высоких - ключ Do на четвёртой линейке. Скрипичный ключ никогда не употребляется, а те единичные случаи, которые иной раз встречались в произведениях современных композиторов, должно отнести к области странной болезни, вызванной у них существованием тенорового ключа, которым они, очевидно, не умеют с достаточной лёгкостью пользоваться. Впрочем, Римский-Корсаков в своём стремлении удержать в оркестровой партитуре только три ключа - скрипичный, альтовый и басовый, иной раз пользовался для фагота альтовым ключём и даже скрипичным. Но эти единичные случаи, встречающиеся в некоторых его произведениях, как Псковитянка и Кашей Бессмертный, должно отнести к мало удачным его «изобретениям». Подражать подобному изложению не следует - это очень неудобно для фаготистов.

Ноты для фагота пишутся на действительной высоте без всякого транспонирования. На некоторых новейших фаготах встречается ещё звук ля контр-октавы, которым довольно часто пользовался Рихард Вагнер на страницах своего Кольца Нибелунга. В более позднее время этим звуком стали пользоваться несколько шире.

Русские фаготисты обычно не пользуются инструментами с низким ля, полагая его не очень для себя удобным. Но в тех случаях, когда возникает прямая необходимость в этом добавочном звуке, они прибегают к содействию обыкновенной газеты, свёрнутой в трубочку и введённой в раструб инструмента. За счёт потери низкого си-бемоль они получают превосходно звучащее ля. Что же касается самых высоких ступеней - си-бемоль первой октавы и до, до-диез, ре, ми-бемоль и ми-бемоль второй, то этими звуками можно пользоваться довольно свободно в плавных построениях или в рисунках с достаточным количеством пауз, необходимых для подготовки. Вернее же считать их не только трудными для извлечения, но и довольно опасными при всех условиях. Почти все

мелодические построения в самом высоком отрезке звукоряда звучат всегда неустойчиво и, если и удаются вполне, то оказываются скорее исключением, чем правилом.

Само собой разумеется, все опасения становятся менее назойливыми, если автор поддерживает высоко изложенный узор фагота струнными. В этом случае фэготист чувствует себя под надёжной защитой и уже не боится никаких «случайностей». Именно так поступил Вагнер, когда заставил фэгот подниматься до самого высокого ми в «Увертюре» к Тангейзеру.

В основе звукоряда фагота лежит гамма до-мажор, и с помощью восьми дырочек и большого числа клапанов получается основная последовательность ступеней из двадцати отдельных звуков. Этот ряд «первых звуков» называется основным, и охватывает объём от низкого си-бемоль до среднего фа. Каждый звук этого «основного ряда» имеет свой гриф, которым обычно и пользуются фэготисты, выбирая для себя при наличии «побочных грифов» наиболее лёгкий ход.

Вторые звуки получаются при помощи «раздваивающего клапана», позволяющего при сохранении той же «пальцевой хватки» извлечь верхний октавный ряд от некоторых основных, заключённых в пределах октавы - от фа-диез малой до фа-бемоль первой. В прежнее время действие «раздваивающего клапана» осуществлялось путём обычного передувания от тех же основных ступеней. Этим способом извлечения звука фэготисты пользуются иной раз и теперь, когда хотят упростить или облегчить какую-нибудь не очень для них удобную последовательность звуков. Полученный таким образом звукоряд часто называется «флаголетным рядом», коль скоро он извлекается в полном согласии с законом естественного разделения столба воздуха на равное число частей. Особого художественного приложения флаголетным звукам фагота в оркестре нет.

Что же касается всех остальных ступеней фагота, то они могут быть получены как третьи, четвёртые и пятые звуки или, что проще, при помощи «вилочных ходов». Впрочем, в этом последнем случае почти для каждого звука существует не один «гриф» и исполнитель обычно избирает для себя наиболее удобный. Крайние ступени, как ми-бемоль, ми-бемоль и фа имеют настолько сложные ходы, что не всякий даже достаточно опытный исполнитель их знает. Поэтому, во избежание ненужных затруднений в оркестре лучше ими не пользоваться.

Весь огромный звукоряд фагота обычно делится на три равновеликих «регистра», хотя такое решение задачи теперь уже представляется слишком «формальным». Фэгот в окраске своего звучания имеет настолько характерные особенности, что представляется более разумным не следовать подобному членению и установить более мелкие отрезки, наделённые теми или иными качествами. При такой точке зрения самая низкая квинта - си-бемоль - фа звучит превосходно. Она обладает достаточной полнотой и силой, и в piano способна выдержать на своей спине трезвучье трёх тромбонов подобно тому, как это сделал Римский-Корсаков в Сказке о царе Салтане. Из предосторожности и, в особенности, при более напряжённой звучности бывает иной раз полезно удвоить низкую ступень фагота первым фэготом.

Середина звукоряда - от низкого соль-бемоль до ми-бемоль малой октавы - звучит вполне удовлетворительно и ею можно пользоваться вполне свободно, как в solo, так и в любых иных построениях, но четыре «переходных» ступени - ми-бемоль, фа, фа-диез и соль малой октавы звучат сдавленно и с оттенком некоторой болезненности. Ими можно пользоваться

в *piano* или в качестве ступеней, к которым автор прибегает в порядке «случайных» или «проходящих» звуков. Удерживать весь мелодический узор на этой основе можно только в том случае, когда того требует художественный замысел композитора. Переходными ступенями фагота хорошо пользоваться в гармонии, где нет большой необходимости выдвигать их на «первое положение» или когда сила звука не достигает степени, превышающей умеренного *mezzoforte*. Наименее же удачными звуками фагота оказываются ноты фа-диез и соль малой октавы. Они исполняются при помощи полузакрытой дырочки, обычно не строят и всегда трудны для извлечения, так как безупречная точность их мгновенно вызывает нестройность соответствующих ступеней, расположенных октавой ниже. Это досадное обстоятельство причиняет фэготисту много хлопот и часто ставит его в крайне затруднительное положение. Следующая за «переходными звуками» септима оказывается наиболее очаровательной частью звукоряда. Она очень выразительна и красива, и в своём существе несёт нечто от чуть приглушённой валторны. Композиторы особенно охотно пользуются этой частью звукоряда для своих *solos*. Наконец, все звуки, расположенные выше указанного соль первой октавы несколько жидковаты, иной раз звучат скверно и требуют приготовления. Они не настолько выразительны, чтобы о них сожалеть, но изредка, будучи применёнными кстати, они могут сослужить неплохую службу. Римский-Корсаков несколько иначе определяет «регистры» фагота и характеризует их более остро. Так, низкий регистр, - в его представлении густой и грубый, - охватывает самую низкую нону от - си-бемоль контроктавы до до малой. Средний регистр - мертвенный, матовый - довольствуется средней октавой - от до малой до до первой. Высокий регистр по Римскому-Корсакову, ограничивается квинтой до - соль первой октавы, и по его мнению звучит бледно и мягко, а к высшему - он относит все самые высокие ступени от ля первой октавы и выше и определяет их, как резкие и малоупотребительные. Такое расчленение теперь уже устарело.

В полном соответствии с высказанным мнением, Римский-Корсаков сильно ограничивает и «область выразительной игры», определяя её объём полутора октавой - от ре малой до соль первой. В действительности и на основании многочисленных примеров из сочинений русских авторов эти границы можно смело раздвинуть немного вверх, считая си-бемоль второй октавы превосходным звуком, и значительно вниз вплоть до ми большей октавы.

В оркестре все указанные объёмы «регистров» редко соблюдаются в точности. Иной раз авторы довольствуются лишь отдельными звуками того или иного «регистра», отнюдь не исчерпывая всех его возможностей. В иных, напротив, они касаются соседних ступеней - и, тем самым, как бы объединяют в одно целое качества двух смежных «регистров». Но при всех обстоятельствах фэгот остаётся глубоко выразительным инструментом даже и в тех случаях, когда автор поручает ему всего лишь несколько звуков. Достаточно припомнить крохотное *solo* фагота в «Арии Ленского», чтобы вполне прочувствовать удивительные красоты этого замечательного оркестрового голоса, которым Чайковский умел пользоваться с особенным мастерством и вкусом.

Если все ближайшие соседи фагота по оркестру обладают относительной ровностью звука, то фэгот во многом подчинён особым свойствам своего устройства. Подлинное *piano* на фаготе не осуществимо ни в крайних низах, ни тем более в крайних верхах. И если исполнитель пожелал бы воспроизвести диатоническую последовательность ступеней от середины по направлению к низу или к верху, то он неизменно столкнулся бы с произвольным *crescendo*. Это свойство фагота должен всегда иметь в виду пишущий для него композитор и, чтобы не поставить фэготиста пред лицом неисполнимого, - он

никогда не должен требовать от него *diminuendo* там, где оно сопряжено с чрезмерным затруднением. В лучшем случае, он может рассчитывать только на относительное *diminuendo*, которое способно не столько снизить силу звука, сколько удержать её на одной и той же ступени напряжения уже без всякого поползновения к *crescendo*.

Наконец, остаётся сказать всего лишь несколько слов о сурдине. Многие композиторы пользовались этим приёмом, полагая, очевидно, что он действительно достигает цели. Однако время показало нечто иное. Сурдина, в виде войлочных колбас, вводимых в головку инструмента, настолько сильно заглушала звучность фagота, искажая при этом её окраску, что исполнители решительно отказались от неё. Напротив, мягкая сурдина с проделанными в ней дырочками действовала менее пагубно на звучность фagота, не причиняя исполнителям больших хлопот, почти не искажала точность отдельных ступеней звукоряда. Тем не менее, и она не получила особенно широкого применения. Наконец, более удачное решение задачи удалось осуществить только в самое последнее время, когда советский фagотист Ю. Ф. Неклюдов предложил более простое средство приглушать звучность фagота, отнюдь не искажая её качества. В средней части головки или раструба инструмента он установил оклеенный бархатом металлический кружок, приводимый в действие крохотным рычажком, выведенным на поверхность инструмента. При обычном положении кружка - ребром по отношению к окружности трубы, фagот не чувствует его присутствия и звучит безупречно. При его же действии он заслоняет всю окружность трубы и влияет на звучность фagота только в сторону её мягкости и глуховатости. Другими словами, каждое условное определение силы звука в данном случае понижается на одну ступень, превращая *fortissimo* в *forte*, *forte* - в *mezzo-forte* и так далее до *piano*, которое начинает звучать подлинным *pianissimo*. Само собой разумеется, все виды сурдин похищают у фagота его нижнюю ступень си-бемоль и, в сущности, не влияют на него в том же направлении, в каком влияет, например, сурдина на виолончели, трубе или валторне. Только этой причиной и можно объяснить относительно ничтожное распространение сурдины в оркестре, применяемой исполнителями чаще в целях простого смягчения или приглушения силы звука, а отнюдь не в целях извлечения безусловно новой звуковой окраски, на которую, как уже известно, сурдина фagота не способна.