

ПРО ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ ФАГОТА З ПОЗИЦІЙ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА

Існує велика кількість теоретичних праць, в яких розглядаються можливості духових інструментів. Автори цих досліджень — інструментознавці, інструменталісти, композитори — добре знають їхню специфіку. Однак вони сприймають ці інструменти лише, як слухачі. Проте існує ще одна група фахівців, яка знає духові інструменти «зсередини», — це самі виконавці. На жаль, вони не беруть участі у написанні праць такого напрямку, хоча хто ж краще за них може знати усі тонкощі свого інструмента, всі його сильні й слабкі сторони? Добре знають вони й похибки оркеструвальників, які виконавцю доводиться виправляти самостійно.

З точки зору автора, багато характеристик фагота, що існують в літературі, застаріли. Дослідженню цих питань і присвячується дана стаття.

Тембр фагота не має виразної «краси». Дещо гнусавий і в той же час м'який, оксамитовий, він тишить слух своєю своєрідною красою, що нагадує багатий і теплий колорит картин Рембрандта. Нижній (басовий) регістр фагота густий, величавий, повнозвучний, як звучання органа. В середньому регістрі (баритоновому) фагот звучить широко й наспівно. Його високий регістр, не зважаючи на деяку напруженість, дуже виразний і проникливий. Тут тембр фагота подібний до людського голосу. Ця паралель дуже поширена в описових характеристиках фаготового тембру: «Смички нахилені... звучить тільки... людський голос фагота», — писав О. Толстой про своє враження від Сьомої симфонії Д. Шостаковича [1].

Тембр фагота є найбільш цінною якістю цього інструмента, і незрозуміло, чому автори багатьох теоретичних праць намагаються втиснути його виражальні можливості у вузькі рамки характерності. Поняття «характерність» включає, з одного боку, уявлення про гостру самотність, з іншого — про деяку неповноцінність та обмеженість. Це судження є помиловим. Фагот дійсно неповторний, своєрідний інструмент і йому доступні практично всі сфери музичної виразності.

Тим часом штамп характерності міцно закріпився за фаготом. Одразу після винаходу фагота на нього почали вішати «характеристичні ярлики». Спочатку його називали «дульціан» («ніжний»). У XVIII ст. кількість назв збільшилася. Одні називали його «гордим», інші — «релігійним». А. Гретрі вважав, що фагот є похмурим і його слід застосовувати в патетичних місцях [2]. Подібне обмеження виразових можливостей фаготового тембру вузькими рамками характерності спостерігалося і в XIX—XX ст. О. Грибєєдов називав його «хрипуном», «удавленим», Томас Ман — «пересмішником» [2, с. 73, 74]. Так само висловлювались і фахівці. Відомий теоретик оркестру Ф. Геварт стверджував, що «звучність фагота... зовсім позбавлена сили й благородства... Цей хворобливий голос правдиво передає скаргу істоти слабкої, кинутої, що смертельно сумує» [3].

Творчість багатьох композиторів переконує в безпідставності подібних висловлювань. Зокрема, прослухавши вже згадану Сьому симфонію Д. Шостаковича, переконуєшся в мужньому, благородному й величому голосі фагота, що виголошує траурний монолог. М. Римський-Корсаков описує виражальні можливості фагота так: «старече глузливий в мажорі й хворобливо-сумний у мінорі» [4]. Навіть враховуючи ту обставину, що ця характеристика є художньою, важко не визнати її однобічною. Для цього достатньо звернутися до творчості П. Чайковського, в партитурах якого фагот, насамперед, поет і тонкий лірик. Згадаємо його оперу «Євгеній Онегін», де майже вся партія першого фагота пронизана справжньою лірикою, або поетичне соло фагота із третьої частини його П'ятої симфонії.

Такими ж несправедливими видаються нам висловлювання й інших фахівців оркестру: «фагот у якості співака-соліста дещо рідкуватий, гугнявий, глумливий» (Г. Конюс) [5]; «тембр фагота здавлений, пустий, невизначений...» (К. Закс) [6] та ін. Історія ж оркестру свідчить, що намагання обмежити характеристику виразних можливостей того чи іншого інструмента вузькими рамками характерності завжди чекає невдача. Об'єднані зусилля композиторів, виконавців і музичних майстрів раніше чи пізніше подолають косність будь-яких однобоких характеристик. Подібні аналоги мали місце і в історії фагота. П. Чайковський розкрив його чудові ліричні й драматичні можливості. Глибину епічну силу його тембру виявив М. Мусоргський (вступ до опери «Борис Годунов»). М. Равель довів, що фагот здатен чудово передавати пружну грацію іспанського танцю («Болеро», «Альборада дель граціозо»). У творах Д. Шостаковича фагот перетворився на чудового майстра речитативу.

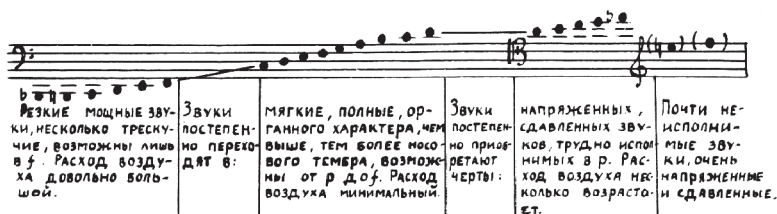
Нам і нашим нащадкам ще доведеться бути свідками численних «відкриттів» подібного роду, що будуть постійно розширювати уявлення про цей інструмент, бо виразові можливості його тембру невичерпні. Коріння ж характерності фагота, деякої обмеженості виразності слід шукати не в його тембрі, а тільки в деякій обмеженості динамічного діапазону (різниця між фортисимо й піанісимо). Серед духових інструментів найбільший динамічний діапазон мають мідні інструменти і кларнет. Згідно з даними С. Скребкова, динамічний діапазон валторни 35 децибел (дБ), кларнета — 30 дБ [7]. Акустичні виміри, що проводились автором статті, показали, що середній динамічний діапазон фагота становить лише 11дБ. Отож, динаміка є «вузьким місцем» фагота, і для того, щоб ефективно застосовувати фагот в оркестрі, композитор повинен добре знати динамічні можливості інструмента. Разом з тим динамічні характеристики, що їх дають деякі автори теоретичних праць різним ділянкам фаготного звукоряду, не завжди вірно відображають можливості сучасного фагота.

М. Римський-Корсаков у книзі «Основи оркестрування» так характеризує регістри фагота [4]:



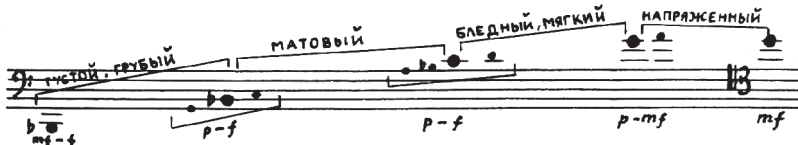
У цій таблиці динамічні вилки означають, що нижній і вищий регістри фагота мають найбільшу гучність, але дещо обмежені в тихих нюансах. Характеристика Римського-Корсакова стосовно низького регістру абсолютно точна, а щодо вищого — викликає заперечення. Звуки ля, сі-бемоль, сі першої октави, до, до-діз другої октави сучасний фаготист здатен відобувати в нюансі піано. В усякому разі ототожнювати їх із звуками нижнього регістру ніяк не можна. За Римським-Корсаковим, середній і високий регістри фагота мають однакові динамічні можливості. Насправді ж вони різняться. В середньому регістрі фагота можна досягти більшої гучності, у верхньому — більш тихого піанісимо.

Не в усьому можна погодитися і з характеристиками регістрів фагота М. Чулакі [8].



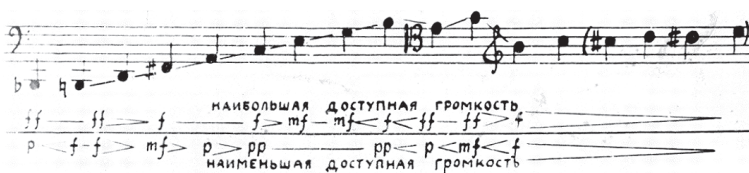
За наведеним зразком аналізу М. Чулакi, в нижньому регiстрi фагота можливий тiльки один нюанс — форте. Тодi яким чином фаготистам вдається виконувати початок Шостої симфонiї П. Чайковського? Не думаю, що знайдеться такий диригент, якого задовольнив би в цьому соло нюанс форте. Сучасний професiйний фаготист зобов'язаний мати в своєму арсеналi хоч би меншо пiано в цьому регiстрi. Чулакi позбавляє цей регiстр будь-якого динамiчного дiапазону («можливим є лише форте»). Проте лабораторнi вимiри, проведенi нами за участю багатьох фаготистiв, показали в цьому регiстрi, що середнiй динамiчний дiапазон фагота рiвний 8 дБ. В окремих фаготистiв вiн пiдiймався ще вище, досягаючи 12 дБ. Ля, сi першої, до другої октави Чулакi характеризує як такi, що важко виконувати тихо. Як ми вже казали, практика показує iнше: в нюансi пiано цi звуки здатнi розкривати свої дуже цiкаві тембровi якостi. Згiдно з таблицею М. Чулакi, середнiй регiстр фагота потребує мiнимальної витрати повітря (дихання). Це не так. Практика та проведенi нами вимiри показали: чим нижчий звук — тим бiльша витрата дихання. Звуки верхнього регистру від ля першої до мiбемоль другої октави, не зважаючи на значне зростання тиску повітря у ротовій порожнинi виконавця, потребують меншої витрати повітря, нiж звуки середнього регистру.

На поданiй нижче iлюстрацiї зображена схема-характеристика темброво-динамiчних можливостей фагота iнструментознавця М. Зряковського [9].



В даному прикладі М. Зряковський повторює ті ж самі помилки, про які ми вже писали, а саме — повністю ототожнює динамiчні можливостi середнього й високого регистрiв, об'єднує в одну вищу групу звуки, що мають рiзні динамiчні можливостi.

Ще бiльше неточностей знаходимо в динамiчній характеристикi регистрiв фагота, поданiй Л. Мольтером (див. наступну iлюстрацiю) [10].



За Л. Мольтером, на дiлянцi звукоряду від сi контр-октави до ре великої октави динамiчний дiапазон фагота розташовується мiж фортисимо й форте. Це також не правильно. Уже нагадувалось, що сучасний фаготист має в цьому регiстрi як мiнимум меншо пiано. Найбiльш слабка в динамiчному сенсi дiлянка звукоряду, згiдно з Мольтером, мiж мi і соль малої октави. Знову не зовсім так: названi звуки мають досить значну гучнiсть, в усякому разi бiльшу, нiж звуки верхнього регистру, яким Мольтер, без достатнiх пiдстав приписує здатнiсть давати фортисимо. Звуки верхнього регистру не мають великої гучності, але дають можливостi отримати дуже тихе звучання. У Л. Мольтера все навпаки. В його таблицi звук сi першої октави не може змiнювати свою гучнiсть (максимум — форте і мiнимум — форте). Об'єктнi ж лабораторнi вимiри автора, у яких брали участь десять квалiфiкованих фаготистiв, показали, що звук сi першої октави має динамiчний дiапазон, що дорiвнює 10 дБ.

Не завжди правильно визначаються деякими авторами динамічні можливості фагота у порівнянні з іншими інструментами. Наприклад, Римський-Корсаков радить дерев'яні духові інструменти розцінювати як інструменти однакової сили [4, с. 18]. Добре знаючи їхні динамічні можливості, ми не можемо погодитись з цим твердженням композитора. Виконавська практика переконує в тому, що гучність дерев'яних інструментів приблизно рівноцінна лише в середньому регістрі. Що стосується крайніх регістрів, то тут існують істотні розбіжності. Наприклад, нижній регістр флейти м'який і тихий, а у фагота — гучний і грубий. Високий регістр флейти і кларнета звучить гучно і пронизливо, а у фагота — значно тихіше. Якщо не враховувати ці особливості, можуть виникнути неприємні динамічні зіставлення. За прикладами не треба далеко ходити. Навіть великі композитори припускалися серйозних помилок. У четвертому акті опери «Отелло» Дж. Верді доручає флейті й фаготу наступний сольний епізод:



Це соло звучить на фоні напруженої тиші й потребує від виконавців піанісимо. Незважаючи на відчайдушні зусилля фаготиста, задовільно виконати його він не здатен. Звучання фагота в цьому регістрі зовсім не гармує з м'яким, приглушеним тембром нижнього регістру флейти й сприймається слухом як вада, що псує увесь епізод. Диригент обурений, фаготист засмучений, а причина невдачі в тому, що композитор не врахував динамічні особливості нижніх регістрів флейти й фагота.

Римський-Корсаков вважає, що в нюансі фортисимо гучність одного мідного інструмента дорівнює гучності двох дерев'яних інструментів [4]. Але тоді слід враховувати, які саме дерев'яні інструменти грають і в якому регістрі. Наприклад, унісон двох фаготів у нюансі фортисимо не буде рівним фортисимо тромбона чи труби. Динамічні дослідження Є. Назайкінського довели, що унісон двох інструментів дає звук більш гучний не в два рази, а лише на 3 дБ [11]. Фортисимо ж тромбона або труби перевищує аналогічну динаміку фагота більше ніж на 3 дБ. Отож, висловлюємо деякі практичні поради оркеструвальникам з точки зору виконавця-фаготиста.

1. Не слід доручати фаготу партії, що потребують тонкого піано й піанісимо в його нижньому регістрі. Такої помилки припускався навіть видатний майстер оркестрування П. Чайковський. Згадаймо кінець побічної партії першої частини його Шостої симфонії, що потребує від фагота в цьому регістрі *ppppp*. При всій повазі до російського генія, довелося в цьому епізоді замінити фагот бас-кларнетом. У спектрах звуків нижнього регістру фагота присутні інтенсивні гармоніки, які утворюють між собою дисонанси. Тому цей регістр має незначну грубість. Через це отримати м'яке піано в цьому регістрі майже неможливо.

2. Високий регістр фагота (до першої октави — до другої октави) вирізняється емоційною насиченістю й виразністю. В цьому регістрі фагот має найбільш широкий динамічний діапазон (14–15 дБ). У такій теситурі йому можна доручати тонко диференційовані соло. Однак цей регістр не має великої гучності й тому потребує коректного супроводу.

3. Сучасні композитори повинні сміливіше використовувати середній регістр фагота (сі великої октави — сі малої октави). На відміну від фаготів старої конструкції, для яких писав Римський-Корсаков й інші композитори того часу, середній регістр сучасного фагота відрізняється не тільки багатим тембром, але й досить виразною динамікою. Динамічний діапазон цього регістру — 11–13 дБ. Однак тембр фагота в цій теситурі має схильність розчинятись у тембрах інших інструментів того ж регістру. Тому для того, щоб баритоновий регістр яскраво

прозвучав, необхідно розчистити для нього відповідну звуковисотну ділянку й, звичайно ж, акомпанемент не повинен бути занадто густим.

4. Кожен регістр фагота вирізняється своїми тембровими особливостями. Однак різкого тембрового контрасту між ними не існує. Повільно змінюючись, тембр переходить із одного регістру в другий. І тільки вищий регістр (до-дієз другої октави — фа другої октави) випадає із загальної звукової палітри фагота. Випадіння пояснюється тим, що звуки цього найвищого регістру вже не мають форманти, яка б надавала звучанню більш низьких регістрів загальне забарвлення. Цей регістр звучить напружено, в нюансі форте досить гучно й навіть пронизливо. Досить складно на фаготах німецької системи видобувати звуки мі та фа другої октави (на французьких фаготах отримати ці звуки значно легше). Наші фаготисти (як і фаготисти більшості країн світу) грають на фаготах німецької системи тому не слід, без крайньої потреби, доручати фаготу партії з такими високими звуками.

5. Фагот — майстер речитативу. Він здатен виразно промовляти мовні інтонації. Партії подібного роду відповідають можливостям фагота.

6. У тембрі фагота присутні елементи емоційної напруги, що скоріше за все пов'язані з його подвійною тростиною. Найбільш яскраво ця якість фагота виявляється в гучних нюансах його високого регістру. Фагот у цьому регістрі завдяки своєрідності свого тембру здатен прозвучати емоційніше, напруженіше і гучніше, ніж інші інструменти. З великою майстерністю цю властивість фагота використовував у своєму оркестрі Д. Шостакович. Ми радимо українським композиторам звернути увагу на цю особистість фагота.

7. Не бажано доручати нижньому регістру фагота тонко диференційованих мелодій (особливо в швидких темпах). Як свідчить практика, кварта в цьому регістрі звучить з тією ж інтонаційною чіткістю, яку має секунда в середньому регістрі. Інтонаційна ясність нижнього регістру фагота знижується через те, що у форманту нижніх звуків потрапляють високі гармоніки, які утворюють дисонуючі сполучення. Інша причина падіння інтонаційної чіткості цього регістру полягає у присутності в низьких звуках фагота інерції затухання (наступний звук починається раніше, ніж попередній замовкає).

8. Необхідно диференціювати в динамічному аспекті партії першого та другого фаготів. Основний робочий регістр першого фаготиста — верхня половина звукоряду. З нижнім регістром він зустрічається не дуже часто. Перший фаготист частіше за все виконує соло в досить високому регістрі. Для того, щоб соло прозвучало вільно і гучно, йому доводиться грати на тростинах, розрахованих на високі звуки, але ж на яких менш зручно грати піано в нижньому регістрі інструмента. Через ці обставини не має сенсу, без необхідності, включати в партію першого фагота музичний матеріал, що потребує тонкого піано в нижньому регістрі. Другий фаготист, який звик до нижнього регістру і грає на більш тихих тростинах, виконує це краще, ніж перший. З тих же міркувань не слід другому фаготисту доручати звуки високого регістру.

9. Як правило, в музичних фразах піднесення мелодичної лінії супроводжується кресцено, а зниження — димінундо. Фаготу вдаються й музичні фрази такого роду. Але особливо добре звучать у його виконанні фрази, де є кресцено, коли мелодійна лінія йде вниз, і димінундо, коли вона підноситься. Наприклад:



Музичні фрази подібного роду дуже добре звучать у виконанні фагота, бо цілком відповідають природі його динамічних можливостей.

10. Не слід писати партії фагота в скрипковому ключі (не треба наслідувати в цьому С. Прокоф'єва), тому, що фаготисту значно зручніше читати ноти в теноровому ключі.

1. Толстой А. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича // Советские писатели: Страницы творчества: Алексей Толстой. — М., 1988. — С. 293.
2. Барсова І. Книга про оркестр. — К., 1981. — С. 73.
3. Геварт Ф. Новый курс инструментовки. — Т. 1. — М., 1913. — С. 160, 161.
4. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. — Т. 1. — М.-Л., 1946. — С. 22.
5. Конюс Г. Задачник по инструментовке. — Ч. 2. — М., 1909. — С. 40.
6. Зак К. Современные музыкальные инструменты. — М., 1932. — С. 21.
7. Скребков С. Диаграммы громкостей инструментов симфонического оркестра // Проблемы физиологической акустики. — Т. 2. — М.-Л., 1950. — С. 170–175.
8. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. — Л., 1950. — С. 118.
9. Зряковский М. Общий курс инструментоведения. — М., 1963. — С. 281.
10. Мольтер Л. Таблицы по инструментоведению. — М., 1963. — С. 18.
11. Назайкинский Е. О динамических возможностях современного симфонического оркестра // Применение акустических методов исследования в музыковедении. — М., 1964. — С. 111.