

ЭВОЛЮЦИЯ РОЛИ ТРУБЫ В ОРКЕСТРОВЫХ ПАРТИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ XIX – XX ВЕКОВ

Эволюция роли трубы в симфоническом оркестре – тема, достойная глубочайшего и детального исследования. Данная работа была подготовлена для выступления на Международной Межвузовской научно-практической конференции, посвященной 90-летию народного артиста РФ профессора Б. А. Диева, проходившей в Московском Государственном Университете Культуры и Искусств. Мне пришлось очень коротко, практически в общих чертах раскрыть основные, на мой взгляд, вехи эволюции трубных партий в симфоническом оркестре на протяжении около 100 лет и попытаться уложиться в 13-15 минутный доклад.

Труба – древнейший инструмент с богатой и интересной историей. Яркий, открытый, блестящий тембр трубы никогда не оставлял равнодушными многие и многие поколения людей. В качестве сигнального инструмента натуральная труба использовалась очень давно и широко: в военных действиях, театральных представлениях, придворных церемониях, праздниках, парадах и многих других областях. Примерно с XVII века натуральная труба вошла в состав оркестра. С изобретением вентильного механизма труба получила полный хроматический звукоряд и с середины XIX века стала полноценным инструментом классической музыки. Постараемся представить развитие роли трубы в оркестре на протяжении около 100 лет, от начала XIX до начала XX века.

В качестве отправной точки обратимся к симфоническому творчеству Бетховена. Надо сказать, что Бетховен активно использовал трубу: трубные партии в его симфониях довольно обширные и насыщенные, в отличие не только от его предшественников Гайдна и Моцарта, которые удостаивали инструмент практически лишь аккордовыми звуками, но даже и многих его последователей – Шуберта, Шумана, Грига, Мендельсона. Яркими примерами использования Бетховеном инструмента можно считать его 5-ю симфонию, во 2-ой части которой трубам даже доверяется уже довольно открытая сольная мелодическая линия, 7-ю симфонию, исполнение которой требует от трубачей значительного мастерства и хорошего владения верхним регистром. В финале 9-й симфонии трубы солируют, вместе с хором исполняя тему Оды к Радости. Можно отметить еще сольный сигнал трубы в увертюре "Леонора".

Но, конечно, все это пока лишь только несложные мелодические обороты, редкие и малозначительные эпизоды в палитре оркестра. Они были написаны для исполнения натуральными трубами разных строев, имевшими яркое красивое звучание, но очень ограниченные технические возможности. Ограниченность натуральной трубы, тормозящая ее развитие и не удовлетворявшая в полной мере творческие потребности как музыкантов, так и композиторов, вынуждает мастеров предпринимать разнообразные поиски по совершенствованию инструмента. В результате долгих поисков и экспериментов с конструкцией трубы, в 1832 году

труба обретает вентильный механизм, а вместе с ним хроматический звукоряд, что естественно намного расширяет ее возможности.

Кажется странным, что вентильные трубы не сразу получили широкое распространение. Причина в том, что новый инструмент был еще не до конца доработан, и не все хроматические звуки на нем были интонационно чисты и одинаковы по тембру. Кроме того, тембр натуральной трубы был очень красивым, а труба с вентильным механизмом сильно уступала своей предшественнице в звучности, яркости и красоте. Неслучайно, например, М.И.Глинка писал про новые трубы: «...музыкальные уши не страдали, как ныне, от неверных, противных звуков, которыми теперь они нас нещадно угощают»...

Однако большинство композиторов положительно оценили преимущества новой трубы, и с этого момента постепенно начинается настоящее развитие трубных оркестровых партий. Труба в симфоническом оркестре перестает восприниматься как малоподвижный, тяжеловесный инструмент, используемый только в тугийных кульминациях. Композиторы эпохи позднего романтизма все чаще обращают свое внимание на потенциальные технические возможности нового инструмента. В оркестре Чайковского, Римского-Корсакова, Вагнера, Берлиоза, Верди трубам отдается уже намного более значительная роль. И хотя в основном, конечно, это мощные торжественные сигнальные эпизоды, но все чаще трубе доверяется также исполнение открытых сольных партий. Самые известные примеры – соло трубы в «Щелкунчике» и финале 5-й симфонии Чайковского, «Шехерезаде» и Испанском Каприччио Римского-Корсакова, «Тристане и Изольде», «Тангейзере», «Лоэнгрине» Вагнера, «Аиде», «Доне Карлосе», «Отелло» Верди и т.д. Во всех перечисленных произведениях партии труб уже требуют от исполнителя очень хорошего технического владения инструментом, выдержки, значительного диапазона и, конечно, культуры исполнения.

Таким образом, к концу XIX века вентильная труба, окончательно вытеснившая натуральную и уже давно переставшая играть роль так называемой «подзвучки» оркестра, обретает роль самостоятельного солирующего инструмента и заслуженно может считаться полноценным инструментом симфонического оркестра. Появляющиеся в этот период времени произведения все больше и больше утверждают значимость трубы в симфоническом оркестре.

Первым композитором, в полной мере использующим все возможности трубы, можно считать Густава Малера. В своих симфониях Малер отдает трубе особую роль, партии труб в его произведениях по сей день считаются сложнейшими и требующими от исполнителя высочайшего мастерства. Особенно можно выделить 2-ю симфонию (1895 г.): в ней занято 6 труб в основном оркестре и 4 в дополнительном. 5-я симфония (1902 г.) начинается со сложнейшего соло трубы. Конечно, не только трубы, но и все медные духовые инструменты занимают огромное место в творчестве Малера, без них вообще не представляется возможным возникновение малеровского стиля, малеровского оркестра, оказавшего впоследствии огромное влияние на развитие симфонического мышления в целом.

Написанные чуть позже симфонические произведения Скрябина «Поэма Экстаза» (1907 г.) и «Прометей» (1910 г.) становятся вершиной признания трубы как солирующего инструмента в оркестре. Партии трубы в них, как и в симфониях Малера, считаются эталонными для трубачей всего мира по сей день.

На смену романтикам приходят молодые композиторы XX века с совершенно новым типом мышления и новым видением музыки. Они отказываются от громоздкого наследия романтизма и ищут новые средства выразительности. Уходя от насыщенного и массивного звучания оркестра XIX века, молодые авторы стремятся к большей прозрачности и легкости в инструментовках, обращаются к классическим формам и полифоническому стилю. Композиторы стараются максимально, в полной мере использовать индивидуальность голоса каждого инструмента. При этом порой создается впечатление, что их мало волнуют технические возможности инструментов – например, особенности звукоизвлечения, диапазон звучания, а также неудобства исполнения, связанные с нехарактерным для природы инструмента его использованием, с возможностями нюансов, гибкостью инструмента, значительной сложностью игры в крайних регистрах и т. д. И если в оркестре XIX века, как говорилось ранее, трубные партии, несмотря на всю свою сложность, были близки природе инструмента и во многом удобны для исполнения (хотя, еще раз напомним, требовали от исполнителя значительного мастерства!), то молодых композиторов XX века как будто совершенно не волнуют технические удобства игры на инструменте. Да и сам новый музыкальный стиль предъявляет исполнителям совершенно иные требования. На смену эмоциям и чувствам приходит ритм, требующий, можно сказать, графического исполнения музыки.

В партиях трубы в произведениях композиторов-неоклассиков и экспрессионистов практически нет черт, присущих характеру трубы в понимании их предшественников. Нет «построенных» на звуке ярких соло, редко задействованы мощь и сила инструмента. Труба, можно сказать, зачастую используется как фортепиано. Исполнение новой музыки требует от музыканта абсолютно ровного, безэмоционального звучания, как можно более простого изложения нотного материала. Вся красота подразумевается не в ярком, красивом исполнении, а в точности ритмов, соблюдении штрихов и зачастую в равно-индифферентном изложении нотного текста. При этом в партиях трубы порой встречаются тоже не менее «пианистические» трудности. Возникает впечатление, что такие композиторы, как Прокофьев, Стравинский, Равель, Р. Штраус откровенно игнорировали общепринятое удобство исполнительских приемов. Чтобы сыграть многие из их произведений, недостаточно хорошего и даже очень хорошего владения инструментом: надо обладать почти «сверхвладением», виртуознейшей техникой, легчайшим звукоизвлечением и гибкостью аппарата. Тем самым вышеупомянутые авторы, конечно, в значительной мере «сдвинули» традиционный стереотип восприятия удобства исполнения на инструментах.

Яркими примерами соло трубы нового формата могут служить партии из балетов «Петрушка», «Жар Птица» Стравинского, «Дафнис и Хлоя» Равеля,

«Ромео и Джульетта», «Золушка», кантаты «Александр Невский» Прокофьева, симфонических поэм «Дон Жуан», «Жизнь героя» Р. Штрауса. В этих произведениях у трубы встречаются сложнейшие виртуозные пассажи, скачки почти через две октавы, игра в крайних регистрах... Анализ партий трубы в произведениях С. Прокофьева вообще может являться отдельной темой разговора – так "неудобно" писать трубы, на мой взгляд, ни до него, ни после никто не догадался... Например, партия корнета в балете «Ромео и Джульетта» (если ее исполнять со всеми написанными штрихами) больше бы подошла скрипке: для ее исполнения трубачу, помимо легчайшего звукоизвлечения, редкой гибкости аппарата, потребуются еще и довольно крепкие нервы. Зато звучание прокофьевского оркестра совершенно неповторимо!

В 1922 г. Равелем инструментованы для симфонического оркестра «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Здесь труба представлена во всей красе (впрочем, наравне со всеми инструментами). Но и тут не обходится без сюрприза для трубачей. Помимо больших открытых сольных эпизодов, Равель отдает трубе соло в номере «Два еврея». Мало того что это виртуозная партия – она еще и написана в очень высоком регистре, с заходом в 3-ю октаву, да и звучит довольно долго. По характеру и тесситуре это откровенно гобойное или флейтовое соло; его, как правило, исполняют на трубе-пикколо, на которой верхний регистр берется намного устойчивее и требует меньшей силы.

В творчестве Шостаковича трубе также уделяется повышенное внимание. Практически в каждом его произведении (симфониях, операх, балетах) можно встретить сложнейшие партии и соло труб. Например, написанный Шостаковичем в 1933 г. 1-й концерт для фортепиано, солирующей трубы и струнного оркестра становится очередной вехой в репертуаре трубачей. Сама идея написания фортепианного концерта с солирующей трубой говорит о многом и является доказательством безоговорочного признания трубы как солирующего виртуозного инструмента.

Конечно, изменения и совершенствования коснулись всех духовых инструментов. Но если учесть, что тромбон приобрел свой современный вид довольно давно, а деревянные духовые инструменты и валторны в том или ином виде уже в полной мере использовались в оркестрах (в то время как трубам доверяли извлекать лишь отдельные ноты), и для них уже писали всевозможные ансамбли и виртуозные концерты Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, то можно сказать, что как в конструкции, так и в последующем творческом развитии труба претерпела наибольшие изменения. Повышенное внимание к трубе со стороны композиторов, все возрастающие технические требования привели к тому, что с годами профессиональный уровень трубачей очень вырос.

Современный классический оркестровый трубач должен обладать не только такими чисто профессиональными навыками, как легкое устойчивое звукоизвлечение, большой диапазон звучания, владение разнообразными штрихами, техническая подвижность, гибкость и выносливость аппарата, но и обладать

высокой общей музыкальной культурой: уметь транспонировать в разных строях и играть на трубах различных строев, овладевать богатейшим трубным репертуаром, разбираться в музыкальных стилях и традициях разных эпох, обладать академической манерой игры и культурой исполнения классической музыки.

Старший преподаватель МГУКИ С. А. Луценко

25 ноября 2014 г.