

Дм. Роголь-Левицкий

**СОВРЕМЕННЫЙ
ОРКЕСТР**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
Музыкальное Издательство

МОСКВА · 1956

МАЛЫЙ БАРАБАН

по-фр. *Tambour, Tambour Militaire, Caisse Claire*, по-ит. *Tamburo, Tamburo Militare*, по-нем. *Trommel, Militär-Trommel, Kleine Trommel*, по-англ. *Snare-drum, Side-drum, Military drum*)

Из всего многочисленного семейства барабанов — *малый* или *военный барабан* является самой маленькой и, пожалуй, наиболее распространённой его разновидностью. Его устройство, в общих чертах, прекрасно всем известно, но в подробностях — есть уже многое, о чём стоит сказать несколько слов.

Современный малый барабан известен в нескольких, не очень существенно отличающихся друг от друга, видах, которым французские музыканты присвоили особые названия, пользуясь ими очень широко в оркестре. Объяснением такого положения служит высота *кузова* барабана, а новые наименования — только словесные подтверждения или, вернее, — определения этого обстоятельства. Барабан не очень высокий во Франции известен теперь под именем *caisse claire petite taille*, а с котелком повыше и побольше — *caisse claire grande taille*. Эти определения — понятия вполне относительные, коль скоро каждое инструментальное производство берёт за основу свои собственные размеры и обычно считает их единственно удачными. Единодушия в этом направлении нет решительно никакого, что очень легко заключить из сравнительных данных. Так например, в Америке, при поперечнике в четырнадцать дюймов, барабаны строят высотой в пять и шесть дюймов, а во Франции, при поперечнике в пятнадцать дюймов, делают высоту барабанов в пять с половиной и восемь с четвертью дюймов. В русском кустарном музыкально-инструментальном производстве принято пользоваться барабанами только одной разновидности, занимающей среднее между теми и другими положение и измеряемой в пять с четвертью дюймов высоты при четырнадцати с четвертью — в поперечнике. Русские кустари делали барабаны с поперечником от тринадцати до пятнадцати дюймов, тогда как их высота колебалась в пределах шести-семи дюймов. Однако, не в размерах дело. Важно, чтобы барабан звучал хорошо и давал то, что от него теперь требуется. Впрочем, размер барабана имеет иногда особое назначение.

Итак, современный *малый* или *военный барабан* состоит из котелка-кузова с совершенно отвесными стенками, имеющими иногда в середине опоясывающий их рубец-обруч. Оба среза котелка затянуты хорошо выделанной телячьей или, как в Англии, — овечьей кожей. Плотность кожи так-же, как и её выделка имеет существенное значение для качества барабана. Слишком толстая или слишком тонкая кожа звучит скверно, не давая той остро-яркой звучности, которая должна быть свойственна барабану. Кожа, накрученная на деревянные обручки, — металлические делают звук резким и неприятным, — вставляется в котелок, укрепляется там и зажимается сквозными винтами, проходящими по внешней окружности барабана. Каждый такой винт-стержень заканчивается шляпкой квадратного сечения, позволяющего при помощи ключа подтягивать винты и, следовательно, подстраивать кожу, — то есть делать её более или менее упругой. Таких винтов-стержней обычно бывает восемь на европейских барабанах и десять — на американских.

Кожа, покрывающая обе поверхности барабана в русском обиходе никак не называется, тогда как французы, англичане и итальянцы именуют её особыми наименованиями. Кожа, по которой ударяют палочками, называется у французов — *peau de batterie*, или *batter head* по-английски и *battitoia* по-итальянски, а кожа, натянутая с противоположной стороны и снабжённая струнами, носит название — *peau de timbre* или *snare-head* по-английски и по-итальянски — *bordoniera*. Натянутые на нижней поверхности кожи струны или металлические спиральки придают барабану свойственную ему треску. Среди русских и советских учёных установилось мнение, что струн должно быть не больше четырёх, а спиралек — не больше шести, причём струны предпочтительнее спиралек, так-как они звучат лучше и громче. Барабан, снабжённый спиральками, облегчает исполнение мелкой дроби в *pianissimo*, и звучность такого барабана отнюдь не лишена блеска и силы, но напротив, — в полном соответствии с

размахом поперечника и, следовательно, в зависимости от объёма самого барабана, — достигает значительной мощности. Общее мнение, что барабан, снабжённый только одними спиральками, на большом расстоянии почти не слышен, — лишено оснований. Впрочем, для большей уверенности, иногда соединяют спиральки с жильными струнами и тогда натягивают две струны и четыре спиральки. Хорошо-ли это или нет — сказать трудно, но в американских барабанах применяется уже «двойная перетяжка», заключающаяся в том, что набор из двенадцати струн протянут и под верхней кожей и под нижней. Наличие особого рычажка даёт возможность не только свободно управлять любым набором струн, но и вводить в действие любое их количество. Словом, эта особенность в устройстве барабана находится в полном и вполне свободном управлении современного исполнителя.

Как уже было замечено, присутствие струн сообщает барабану столь характерную для него трескучесть, возникающую от сотрясения струн. Это сотрясение, порождаемое ударами палочек по верхней плоскости кожи, передаётся затем через воздух, заключённый внутри барабана, нижней коже.

Наличие струн во многом также облегчает исполнение некоторых наиболее свойственных барабану приёмов. Напротив, их отсутствие делает звучание барабана тусклым, вялым и как-бы звучащим «октавой ниже». Тем не менее, присутствие струн не всегда оказывается желательным. В тех случаях, когда требуется приглушить звучание барабана применяется, так называемая, «сурдина». Она представляет собою выточенную наподобие трости кларнета деревянную пластинку с просверленным у толстого конца отверстием. Это отверстие существует только для верёвочки, которой сурдина привязывается к барабану. Иначе «сурдину» легко можно было бы потерять и в нужную минуту её могло-бы не оказаться под рукой. Впрочем, у исполнителей сурдина очень редко оказывается на месте и барабанщики, чаще

всего, заменяют её простым носовым платком, вкладываемым между кожей и струнами. Легко согласиться, что подобные виды «сурдины», в качестве дополнительного приспособления барабана не приемлемы в современном оркестре. Поэтому, во избежание всяких неожиданностей на всех новейших барабанах применение сурдины достигается действием маленького рычажка, одним нажимом освобождающего все струны сразу. Это устройство, вполне тождественное действию сурдины в виде деревянной пластинки или носового платка, получило название «опущенных струн», что уже значительно точнее определяет существо дела. Здесь только надо заметить, что струны, отодвинутые от кожи любым из трёх способов, никак не отвечают на удары палочек и барабан действительно теряет свойственную ему «трескучесть». В нотах такой приём в прежнее время обозначался словами — *avec sourdine* — «с сурдиной» или *sans timbre* — «без звука», «без треска», что в известной мере давало повод к различным кривотолкам, устранённым теперь более ясным определением. Вместо понятия *avec sourdine* или *sans timbre*, теперь пишут — *avec les cordes relâchées* или по-итальянски — *tamburo scordato*. Иной раз эти определения заменяются немецким обозначением — *mit schwach gespannten Saiten* — «со слабо натянутыми струнами» или *dumpf* и даже *schaff gespannt*, что в основном преследует одну и ту-же цель. Такая звучность вполне уместна в похоронном марше, или по словам Витторио Риччи, в музыке резкой, грубой и необузданной, что, впрочем, далеко не так. Сурдина на барабанах применяется довольно часто и вот два таких случая, встречающихся у Балакирева в *Тамаре* и у Римского-Корсакова в третьей части *Шехеразады*. К сожалению, авторы не позаботились точно указать свои подлинные намерения и положились, так сказать, на «само собою разумеющееся». Так в действительности и оказывается — приведённые отрывки исполняются только *под сурдину* или, что в данном случае одно и то-же, — *без струн*.

Музыкальный отрывок из *Тамаре* (Тамара). Темп: *Moins vite* (♩ = 120). Динамика: *pp*.

Инструменты: 1^o Flûte et Hautbois, Tambour de Basque, Tambour Militaire [avec sourdine], 1^o et 2^o Violons, Alto, Violoncelles et Contrebasses.

Музыкальные детали: *pp*, *comp. pp*, *pizz.*, *mf pizz.*

Музыкальный отрывок из *Шехеразады* (Шехеразада). Темп: *Un peu plus animé* (♩ = 68). Динамика: *ppp*.

Инструменты: Clarinette en Si b, Cors en Fa, Tambour Militaire [avec sourdine], 1^o et 2^o Violons, Altos [avec sourdines], Violoncelles et Contrebasses.

Музыкальные детали: *SOLO*, *ppp gracieux*, *p dim*, *ppp*, *pizz.*, *pp*, *div. pizz. ppp*, *ppp*, *ppp*.

Другая звучность, — глухая, мрачная и острая, — особенно уместна в погребальных шествиях, в театральных сценах казни и в траурной музыке вообще, достигается иным путём. Струны барабана ни в коем случае не заглушаются и, тем более, не опускаются, но на верхнюю поверхность кожи набрасывается кусок плотной, хотя и не очень толстой ткани. Русские музыканты — исполнители на ударных инструментах, — советуют накладывать «платочек», а Бэрлиоз — кусок сукна, но лучше, конечно, такую ткань, которой удаётся сильнее срезать естественные колеба-

ния кожи. В нотах этот приём обозначается словами *voilé* или *coperto*, что одинаково указывает на «покрытый барабан». В *forte* или *fortissimo* звучность «покрытого барабана» производит обычно потрясающее, совершенно неотразимое впечатление, особенно, если он применён во-время. В *piano*, наоборот, приём *voilé* теряет всю устрашающую остроту и приобретает лёгкость и стремительность, вполне уместную в каком-нибудь восточном шествии или пляске. Спендиаров очень удачно использовал эту звучность в своих Крымских эскизах.

Музыкальный отрывок из *Шехеразады* (Шехеразада). Темп: *Vif mais pas trop* (♩ = 184). Динамика: *mf*.

Инструменты: Clarinette en Si b, Tambour de Basque, Tambour Militaire, 1^o Basson, 1^o Violons et 2^o Violons, Altos et Violoncelles, Contrebasses et Timbales.

Музыкальные детали: *1^o SOLO*, *mf gracieux*, *coperto (voilé)*, *pp*, *pizz. (unis.)*, *mf un peu marqué*, *pp*, *pizz.*, *p*.

Наконец, наименьшая острота звука на барабане достигается сочетанием опущенных струн с накинутаю на кожу «тряпочкой». Этот приём даёт изысканную, — достаточно гулкую и низкую звучность барабана, при которой, благодаря присутствию «тряпочки», почти не слышны удары палочек о кожу. Подобное заглушение барабана создаёт ощущение какой-то «фантастичности» и сближает его звучание с глубоким звуком некото-

рых восточных инструментов этого рода. Именно таким видом сурдины — сочетанием опущенных струн с покрытым тканью барабаном, — и игрой тонкими палочками у самого бортика по коже, исполнители пользуются для воспроизведения особенно чёткого, мягкого и глухого удара, встречающегося, но не предусмотренного Глазуновым в той части его балета *Времена года*, которой присвоено название «La Grêle» — «Град».

Hautbois et 1^o et 2^o Violons (avec le bois de l'archet)

Clarinettes en Si b

Tambour Militaire

Bassons, Altos et Violoncelles

Vif modéré ♩ = 84

Звук на барабане извлекается двумя деревянными палочками с маслинобразными утолщениями на концах. Обычно применялась только одна разновидность палочек, тогда как теперь их существует шесть. Само собою разумеется, нет никакой необходимости пользоваться всеми существующими разновидностями палочек, но коль скоро они разнятся между собою весом, величиной наконечников и толщиной основания, исполнитель вправе избрать ту разновидность, какой ему удобнее пользоваться для того или иного оркестрового приёма. До сих пор, многие исполнители относились вполне равнодушно к разным видам палочек, но сейчас они по достоинству оценили все преимущества их и начали широко пользоваться ими. В виртуозной игре на барабане род палочек имеет далеко не последнее значение и если исполнитель-барабанщик действительно хочет быть во всеоружии знаний и мастерства, — он должен уделять им известное внимание. Так, для *pianissimo* применяются самые тонкие и лёгкие палочки с крохотными утолщениями на концах в виде маленьких продолговатых орешков. Эти палочки значительно облегчают игру исполнителя, так-как он, получая возможность действовать руками вполне непринуждённо, отнюдь не зажимает кисти руки. В некоторых случаях, требующих особенно *колочего* и как-бы «раздирающего» удара, исполнители заглушают ещё лёгкой тканью только кожу барабана и стараются играть тогда у самого края её. Нечто подобное с успехом используется в *Седьмой симфонии* Шо-

стаковича, где звучность барабана приобретает существенно важное значение.

При мощном *fortissimo* применяются очень большие и соответственно утолщённые палочки. Но поскольку исполнитель часто не имеет возможности менять палочки во время игры, то наряду с указанными двумя разновидностями палочек, настоящий артист-исполнитель должен иметь *промежуточную* — «среднюю» разновидность, могущую служить наиболее гибким средством для воспроизведения всевозможных чрезвычайно разнообразных требований современной оперно-симфонической музыки.

Ноты для барабана так-же, как и для всех прочих ударных инструментов без определённого звука пишутся «на нитке». Правда, не так ещё давно пользовались пятилинейным станом и ключём *Sol* и даже *Fa*, но теперь подобное изложение как и совместное письмо на одном и том-же нотномосце двух или нескольких ударных инструментов, должно быть безусловно оставлено. Как известно, одна линейка занимает мало места и с точностью воспроизводит всё, что доступно современному барабану. В сущности говоря, вся «соль» барабанной техники сводится к произвольному чередованию основных и простейших ритмических построений, которых не так много. Но различных сочетаний этих «основных образований» бесконечное количество, и потому нет никакой необходимости изучать их все. Достаточно знать главное, а всё побочное станет ясным само собою.

На малом или военном барабане различают два вида ударов — *простой* и *двойной*. В действительности это одно и то-же, — разница заключается лишь в перенесении ударения со второй ноты на первую. Каждое падение палочки на кожу, если оно вполне свободно, порождает неизменно два звука, где первый есть основной удар палочки, а второй — его отдача или, как сейчас говорят барабанщики, — его «отдробок». На этом свойстве барабана основано воспроизведение обыкновенной «дробки». Следовательно, «простой удар» в прямом значении слова есть, в известной мере, исключение и исполнитель должен успеть удержать палочку на-весу в ту долю мгновения, когда она под влиянием упругости кожи отскочи-

ла вверх. На этом основаны некоторые музыкально-ритмические рисунки, в которых каждая нота требует отдельного, вполне обособленного удара палочки. В таких случаях автор поступит предусмотрительно, если предложит дополнительное обозначение «очень сухо и чётко» — *très sec et bien rythmé*, или когда самый рисунок не только указывает на подобный способ исполнения, но и безусловно исключает всякую необходимость пользоваться каким-либо иным видом удара. Первый случай можно встретить в заключительной части *Шопенианы* — «Grande Polonaise», а второй — в *Шехеразаде* Римского-Корсакова, где при отсутствии дополнительных определений всё ясно само собою.

Majestueux

Tambour Militaire $\frac{3}{4}$ *ff* *pp très sec et bien rythmé* (Шопениана)

Un peu plus animé ♩ = 63

Tambour Militaire $\frac{6}{8}$ *pp* (Шехеразада)

В действительности, однако, как справедливо замечает Видор, имеет распространение «двойной удар», заключающийся в почти одновременном

падении на кожу обеих палочек. Этот удар на слух звучит как *форшлаг*, а в нотах пишется обычным условным знаком форшлага.

Исполняется — пишется — или — звучит

В тех случаях, когда требуется действительный «форшлаг», он не только всегда выписывается, но и исполняется с большей отчётливостью. Именно на этом основано исполнение и всех прочих видов подобных построений из двух, трёх, четырёх и более нот. Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, достаточно заметить, что *все форшлаг* всегда исполняются за счёт предыдущей ноты, а нота, приходящаяся на сильную до-

лю такта, всегда требует удара палочки *правой* рукой.

Перемещение рук — возможно, но это всегда должно быть обусловлено невозможностью воспроизведения данного рисунка обычным путём. В нотах такие подробности никогда не указываются, а условно считается, что «крестик» подразумевает удар левой рукой, а «нолик» — правой. Вот пример, поясняющий всё сказанное.

Пишется $\frac{2}{4}$ *f(p)* Исполняется $\frac{2}{4}$ *f(p)*

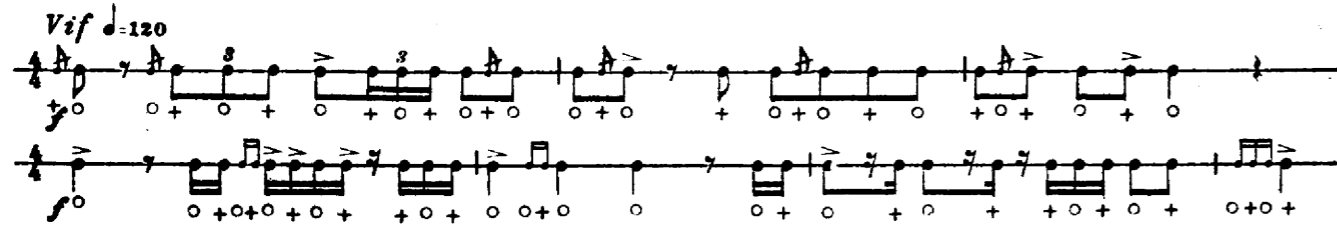
Пишется $\frac{2}{4}$ *f(p)* Исполняется $\frac{2}{4}$ *f(p)*

Пишется $\frac{2}{4}$ *f(p)* Исполняется $\frac{2}{4}$ *f(p)*

Пишется $\frac{2}{4}$ *f(p)* Исполняется $\frac{2}{4}$ *f(p)*

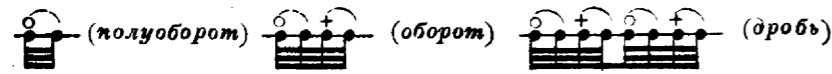
Перемещение ударения порождает, естественно, и *новый* ритмический рисунок, исполнение которого может изменить только порядок следова-

ния ударов отдельных палочек. Впрочем, это дело самого исполнителя и композитора отнюдь не ка-



Барабанная дробь есть, в сущности, расширенный и исполненный в более быстром движении форшлаг. Отсюда вытекает непреложное положение,—смысл дроби заключается в том, что при лёгком ударе палочка удерживается у кожи и даёт только свой *отзвук*. Такой удар каж-

дой рукой в отдельности называется «полуоборотом», а удар, исполненный обеими руками одна вслед за другой, — «оборотом». Вторая нота, условно отмеченная лигой, никогда не ударяется и, называясь, как сказано, «отдробком», звучит слабее первой.



Кстати, тут-же следует напомнить, что форшлаг из двух, трёх и более нот, когда почему-либо нежелательно выстукивание всех нот, могут

быть исполнены как полуоборотом, так и полным оборотом. Второй способ исполнения обычно звучит красивее первого.



Как правило, барабанная дробь всегда начинается правой рукой, исполняется в любом движении и допускает любую силу звука. В нотах

«барабанная дробь» пишется общепринятыми знаками *трели* или *trémolo*, что в действительности звучит совершенно одинаково.



В исполнении барабанная дробь допускает две возможности воспроизведения, обычно не указываемые в нотах.

бо причинам требуются ударения в каждом новом такте или его доле, то последняя нота дроби исполняется без своего «отдробка». Вот, как нечто подобное может выглядеть в принятой теперь нотной записи.

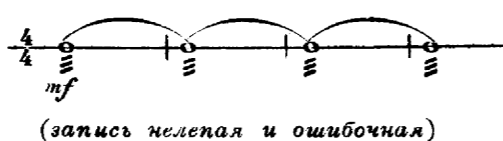
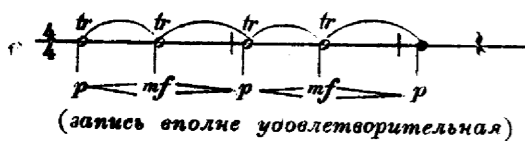
Сплошная дробь исполняется без всяких перерывов в своей текучести, но если по каким-ли-

бо причинам требуются ударения в каждом новом такте или его доле, то последняя нота дроби исполняется без своего «отдробка». Вот, как нечто подобное может выглядеть в принятой теперь нотной записи.



Ясно, что если в ударениях нет большой необходимости,—дробь исполняется ровно и вполне последовательно. В нотах для этой цели принято вводить *лигу*, которой связывают тогда все ноты дроби от ноты к ноте, что удобно делать только

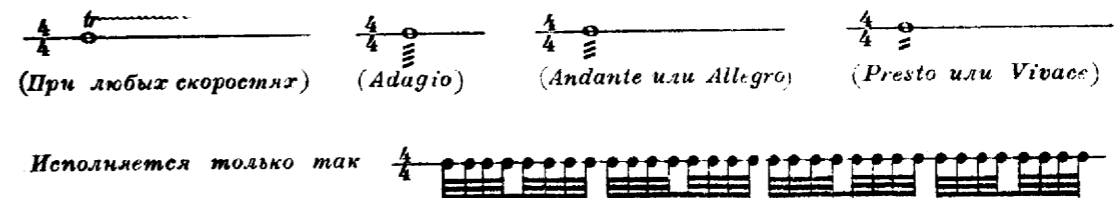
при начертании дроби трелью. Напротив, в *trémolo* лига противоречит смыслу нотной записи и потому все попытки ввести её, — а это делается сейчас под самыми нелепыми предложениями, — должны быть признаны безусловно неудачными.



В этом последнем случае есть, впрочем, одна подробность, о которой следует упомянуть. Исполнители, а вместе с ними и некоторые композиторы, часто настаивают на заливовке *последней ноты*, утверждая, что они будто-бы исполняют её без ударения. Исходя из подобных рассуждений, они впадают в величайшее заблуждение, забывая, что всякое ритмическое построение, особенно в ударных инструментах, всегда требует очень лёгкого подчёркивания сильных и даже относительно сильных долей такта. Поэтому, лига, как-бы она не была написана, ни при каких условиях не может и не должна влиять на сущность и характер исполнения, остающееся всегда верным основным правилам и законам музыки вообще. Ударение, если оно требуется, должно быть надлежащим образом указано, так-как в противном случае воспроизведение может оказаться неудачным и не соответствующим намерениям автора. Последняя нота барабанной дроби,—будет-ли она заливована или нет,—она всегда и при всех обстоятельствах *исполняется*, но в записи трели

лига не противоречит существу дела, тогда как в *trémolo* она идёт в разрез с самым существом этого приёма. Зачем-же, спрашивается, вводить знак, который ничего не объясняет и равным счётом ничего не говорит? Если так поступают посредственные композиторы, явно мудрствующие «редакторы» или мало осведомленные в теоретических вопросах исполнители, то все они впадают в досадную ошибку, неизменно заблуждаются и лишь выказывают собственную неграмотность. Таким порокам последних десятилетий должно всячески противодействовать, как явно ошибочной и маловразумительной записи.

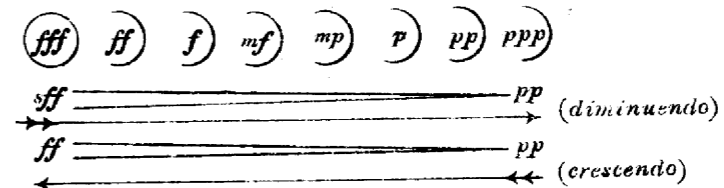
Возвращаясь к прерванному течению повествования, значительно существеннее запомнить, что «барабанная дробь», как-бы она не была записана,— её исполнение всегда одинаково. Это значит, что дробь можно записать любым более или менее удачным знаком и поставить любое обозначение движения от самого медленного до самого стремительного,— во всех случаях дробь будет исполняться одним и тем-же способом.



Если это положение окажется нарушенным, то, очевидно, дробь превратится в какой-нибудь иной «размеренный» ритмический рисунок, и, стало-быть, перестанет быть *дробью*, как техническим приёмом.

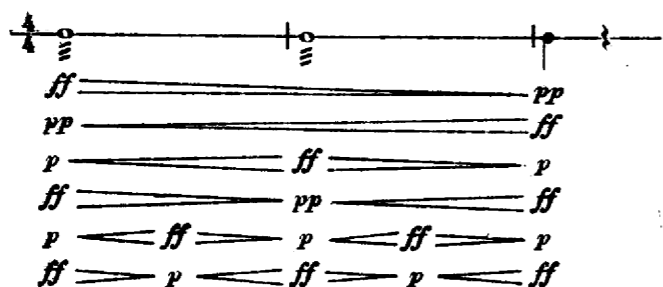
ем палочек от середины к краю кожи при *diminuendo* и от края к середине — при *crescendo*. Нет ничего проще представить себе это в виде рисунка. Так-как наибольшая сила звука оказывается в самой середине кожи, то последовательное отклонение от неё в сторону края даёт столь же последовательное уменьшение силы звука. Другими словами, если самая середина есть *трижды-fortissimo*, то каждый следующий круг есть последовательное понижение силы звука. Обычно исполнитель скользит палочками от середины к краю вправо, но ничего не было-бы зазорного, если-бы он то-же самое проделал влево. Это ему менее сподручно,— только и всего.

Что-же касается *силы звука* на малом или военном барабане, то она легко осуществима во всех разновидностях. При этом, однако, раз навсегда надо запомнить, что удар по коже *двумя палочками одновременно* не только препятствует свободному колебанию кожи, но и, уменьшая силу звука, делает его тупым и беззвучным. Напротив, *crescendo* и *diminuendo* удаётся на барабане великолепно и осуществляется простым смещени-



Само собою разумеется, *crescendo* и *diminuendo* может следовать одно за другим в любом порядке и любом сочетании, но таких постро-

ний не так много. Все остальные, которые могут встретиться, будут только перепевом некоторых основных.



Однако, значительно сложнее для осуществления оказывается мгновенный переход от *fortissimo* к лёгкому *pianissimo*, или наоборот, — от *pianissimo* к *fortissimo*. Поэтому, для наилучшего воспроизведения такого требования некоторые исполнители пользуются для облегчения двумя барабанами — открытым и полузакрытым, и считают, что самый переход с одного барабана на другой должен быть молниеносным, так-как иначе вся прелесть подобного противопоставления совершенно пропадает. В оркестре нечто подобное чаще всего применяется в *Испанском каприччо* Римского-Корсакова при переходе на вторую вариацию, звучащую после «громогласной меди» особенно мягко и изысканно. Точно такой же сменой барабанов пользуются иногда и в первой части *Седьмой симфонии* Шостаковича,

где в полном соответствии с музыкальным замыслом требуется особенно резкое противопоставление силы звука в ритмическом узоре барабанной дроби.

Обычная барабанная дробь может быть воспроизведена ещё и иным путём. Когда она строго ритмована, её исполняют простым «одиноким» ударом, в котором на каждую ноту дроби приходится отдельный удар палочки. В нотах такая дробь выписывается полностью, но дело исполнителя угадать истинные намерения автора. Никаких дополнительных обозначений в таком случае не применяется и лучшим средством избежать неясности — это в точности выписать хотя-бы один такой такт. В качестве примера можно привести отрывок, встречающийся в *Шехеразаде* Римского-Корсакова.

Запись Римского-Корсакова —

G *Un peu plus animé* $\text{♩} = 88$

Исполняется так —

T *Vif* $\text{♩} = 88$

Вот, собственно, и всё, что касается основных исполнительских возможностей барабана. Дальнейшее усложнение ритмических построений идёт уже за счёт изобретательности авторов, которым иногда удавалось придумать кое-что любопытное, особенно, когда они прислушивались к стремительным ритмам плясок народов Кавказа или Средней Азии. Вся деятельность барабана, поэтому, тесно связана с живой действительностью, а действие, вызываемое им в художественной музыке, очень впечатляюще и почти безгранично, хотя восприятие этих ощущений в разное время было настолько противоречивым, что сейчас любопытно об этом напомнить.

Эктор Бэрлиоз считает, что малым барабаном имеет смысл пользоваться только в тех случаях, когда количество этих инструментов достигает

сорока или пятидесяти штук. Один единственный барабан, особенно, если он действует в гуще обыкновенного симфонического или военно-духового оркестра, представляется ему пошлым и заурядным. Его настоящее место в больших оркестрах духовой музыки. Однако, — свидетельствует он, — Майербэр умел извлекать звучность необычайную и страшную из соединения барабана с литаврами. Этим замечательным приёмом Майербэр воспользовался, как известно, в знаменитом раскате *crescendo* в «Сцене освящения мечей».

Вот этот замечательный отрывок, о котором говорит Бэрлиоз. На него ссылается Геварт и о нём-же упоминает Шарль-Мари Видор, принимая эти слова за высказывания Геварта, а не Бэрлиоза.

(Allegro furioso) Ralentissez mais peu

Timbales

Tambour Militaire

Grosse Caisse

ПЕРВЫЙ МОНАХ
СЭН-БРИ

ЗАГОВОРЩИКИ

Orchestre

bruit no-ra *ff* over exaltation

Тенора и басы ок. тавой ниже

no-be-i-rai sans na-pris-ni so-ja-

no-be-i-rai sans na-pris-ni so-ja-

mf un poco cresc. molto cresc. dim. un poco cresc.

crain-te ле-нья j'o-be-i-rai sans crain-te A mon Dieu, сна-сти

дол-жно лишь быть стрем-ле-нье

crain-te ле-нья j'o-be-i-rai sans crain-te A mon Dieu сна-сти

дол-жно лишь быть стрем-ле-нье

molto cresc. dim. un poco cresc. molto cresc. dim.

Франсуа-Огюст Геварт, вместе с Бэрлиозом, считает, что применение малого барабана в большом количестве инструментов в хорейной музыке производит необычайное впечатление.

особенно, когда это множество барабанов своим острым и устойчивым ритмом сопровождает размерное движение какого-нибудь марша или шествия. В театре им пользуются обычно в тех случаях, когда на сцену вводится «военный эле-

мент». Так поступил, например, Даниэль-Франсуа-Эспри Обэр в *Фра-Дьяволо* и Гаэтано Доницетти (Donizetti, 1797—1848) — в опере *Дочь полка*. Здесь сухие удары малого барабана в виде *solo* предшествуют вступлению оркестра.

Vif majestueux

Tambour Militaire *f* *en diminuant peu à peu*

1^{er} Violon Solo *ppp* *en augmentant peu à peu*

Alto un seul *ppp* *en augmentant peu à peu*

1 Violoncelle *ppp* *en augmentant peu à peu*

Vif (Allegro)

Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Si b

Tambour Militaire *fp* *p* *pp*

Triangle *p*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *p*

en Mi^b *a2*

Cors *p*

Trompettes en Si b

1^{er} et 2^e Violons *pp* *fp* *p* *pizz.*

Altos *pizz.*

Но, — продолжает Геварт, — «даже в некоторых драматических сценах, в которых нет ничего воинственного, барабанный бой способен произвести сильное впечатление», как например, при

выходе Маргариты во время ссоры между католиками и кальвинистами в третьем действии *Гугенотов*, или в самом начале песнопения «*Domine salvum fac*», в четвертом действии *Пророка*.

Récit

Tambour Militaire (dans les coulisses) *f*

PAGE URBAIN

Ar. rê - tez! respec - tez la Reine de Na - varre!
Шпаги прочь! уважайте королеву Наварры!

1^{er} et 2^e Violons Altos *fp* *p*

Violoncelles Contrebasses *fp* (Гугеноты)

Andante ♩ = 108

4 Tambours Militaires
(sur l'estrade de l'église)
Au mouvement Modéré $\text{♩} = 69$
ffroulement (Пророк)

И тем не менее, указанными образцами применение малого барабана в оркестре далеке ещё не исчерпывается. В оперном оркестре чрезвычайно удачно воспользовался двумя малыми бара-

банами Россини в «Увертире» к *Сороке-Воронке*, где они исполняют несколько раз раскатистую трель в сильно впечатляющем *solo*. Этот пример приведён здесь в сжатом изложении.

2 Caisses Claires
Grande Caisse
Orchestre
Majestueux guerrier
1^o SOLO 2^o SOLO
ffroulement *tr* *ff*

В симфоническом оркестре малый барабан завоевал себе уже весьма прочное место и потому слова Шарля-Мари Видора, сказанные по этому поводу, звучат теперь особенно странно. Он считает, что «нет никаких оснований предполагать, чтобы барабаном начали пользоваться в симфонической музыке — его настоящее место, конечно, в театре». Это тем более удивительно, что он тут же ссылается на чудесный отрывок из «Гюренского марша», превосходно обработанного Жоржем Бизе в музыке к *Арлезианке* и часто исполняемого именно в концертах.

Очевидно дело здесь не в барабане, как

характерной оркестровой звучности, прочно связанной с военной музыкой и военно-духовым оркестром, а в умении подчинить острую барабанную дробь или резкий ритмический узор малого барабана своим музыкально-художественным замыслам. При правильном истолковании барабана, как сильно впечатляющей «оркестровой краски», им можно не только широко пользоваться в симфоническом оркестре, но и должно иной раз прибегать к его помощи, — в этом нет и не может быть ничего предосудительного. В пределах известной умеренности его звучание оставляет всегда неизгладимый след.

Bois et Cors
Tambour Militaire
Violons, Altos et Basses
Vif
pp *ste*

При современном уровне оркестровой выразительности уже смешно говорить о каких-то разграничениях в деятельности малого барабана и определять его поле действий каким-то «военным элементом» или «театральными подмостками». В настоящее время барабан использован чрезвычайно широко в самой разнохарактерной музыке и его нетрудно встретить где угодно — в опере и балете, в плясках и шествиях, в симфониях и сюитах, словом — везде ему есть место и дело, и всюду он производит самое благоприятное впечатление. А достоинства малого барабана в оркестре весьма определённы. Своим острым, чётким звучанием он удивительно хорошо поддерживает ритмическую сторону любого произведения. Он придаёт ему стремительность, живость и завлекательность. Он наполняет удивительным волнением и беспокойством все *crescendo* и *diminuendo*. Словом, малый барабан украшает и оттеняет музыку там, где ему положено вносить в ор-

кестр свет и блеск, и устраняет, затемняет, омрачает и гасит её там, где он призван говорить о более сильных страстях и не столь непринуждённых ощущениях. Вполне достаточно, поэтому, привести несколько отрывков из произведений русских классиков, которые могли бы в какой-то мере подтвердить сказанное.

В могучих русских волжских песнях *Дубинушка* или *Эй, ухнем*, обработанных в одном случае Римским-Корсаковым, а в другом — Глазуновым, малый барабан резко подчёркивает всю ширь и размерность движений волжских бурлаков или приморских грузчиков, с песней преодолевающих любые «тяжеловесные» преграды. Здесь нет, разумеется, необходимости приводить эти отрывки в полной партитуре, коль скоро они хорошо известны. Полезнее быть-может дать только одни выписки из партии малого барабана, дабы получить самое скромное представление об использовании его именно в этих сочинениях.

Tambour Militaire
1 Pas trop vite $\text{♩} = 92$
mf *pp* *10*
(Дубинушка)
1 Andante $\text{♩} = 72$ *2 Con moto* $\text{♩} = 64$
mf *cresc.* *mf*
(Эй ухнем)

Совершенно иначе звучит барабан в диких, вихревых плясках половцев или горцев, в некоторых стремительных плясках народов Востока, а иной раз он производит неотразимое впечатление и при иных обстоятельствах, — например, в пляс-

ках матросов или цыганских девушек. Здесь малый барабан обычно «поддаёт» столько жару, что невольно увлекает в стремительном порыве как участников танца, так и его наблюдателей. Достаточно привести четыре образца из разных

по содержанию музыкальных сочинений, чтобы и Майерберу в «Цыганской пляске», так и Хачатуряну в «Лезгинке» или Глиёру в широко известном «Яблочке».

Très vite (Presto $\text{♩} = 100$)

Hautbois

Clarinette en Si \flat

Tambour Militaire

1^o et 2^e Violons

Altos, Violoncelles et Bassons

pp

saltando

pizz. p très léger

pizz. ff

CODA $\text{♩} = 116$ *1^o SOLO*

Trompette en La

Tambour Militaire

Grosse Caisse et Cymbales

Cors (en La, Mi et Ré) Bassons et Trombones

pp

pp

p

p

1 Allegro vivace $\text{♩} = 88-92$

Tambour Militaire

Orchestre

f

f

marquez bien

Très vif (Prestissimo)

Timbales

Triangle et Tambour de Basque

Tambour Militaire

Cymbales et Grosse Caisse

Orchestre

mf

mf

mf

mf

Triangle

Gr. Caisse

f

f

Наоборот, в шестивях и, так называемых, народных танцах малый барабан звучит значительно скромнее. Он более сдержанно и спокойно поддерживает остроту движения, очень украшая

музыку, в которой призван действовать. Вот и такой случай, заимствованный из *Испанского каприччо* Римского-Корсакова, где звучность малого барабана особенно привлекательна.

Vif et bruyant

Triangle

Tambour Militaire

Cymbales

Grosse Caisse

Orchestre

p

(p)

mf

mf

mf

f

Но вовсе нет необходимости, чтобы музыка была подчинена какому-нибудь определённому «жанровому направлению». Малый барабан, в конце-концов, великолепно принаравливается к любой музыке, лишь-бы эта музыка была вдох-

новенной и действительно хорошей. Тогда звучность малого барабана способствует только её впечатляющей силе и вне зависимости от «уклада» музыки всегда служит её подлинным и достойным украшением.

Впрочем, возвращаясь к сказанному ранее, вполне справедливо признать, что малый барабан в «военной» музыке особенно уместен. Все такие случаи его применения в симфонической музыке и музыке для духового оркестра достаточ-

но хорошо известны для того, чтобы напоминать о них здесь.

Вполне уместно поэтому вспомнить лишь потрясающие страницы *Пиковой дамы*, где малый барабан сопровождает военный сигнал.

1 Large $\text{♩} = 50$

Cors en Fa
2^o Trompette en Sib
Trombones
Tambour Militaire

(Вдали за сценой) *pp*

ff

più f

Violons
Alto
Vc. et Cb.

pp

p très expressif

Само собою разумеется, можно было бы значительно преумножить количество приводимых образцов, но нужно ли это? Здесь необходимо привести только некоторые «особые случаи», могущие быть не столько полезными, сколько вредными, — особенно для начинающих, — дабы тем самым исчерпать, по мере сил, и все «остающиеся» возможности малого барабана.

Итак, потрясающее *crescendo* может быть достигнуто отнюдь не одним лишь сочетанием военного барабана с литаврами. Превосходно звучит *crescendo* одного барабана само по себе, барабана с *glissando* арфы и барабана с *tremolo* тарелок. Всё дело зависит только от содержания музыки и целесообразности использовать тот или иной способ. Трели бубна или треугольника, присоединённые к дробу барабана, «украшают» эту последнюю, но существенного воздействия обычно не оказывают. Что же касается *tremolo* одних тарелок, — об этом речь ещё впереди, — то этот

приём в оркестре очень любит действовать без «помощников» и барабан, если он и присоединяется к тарелкам, то помогает им не столь убедительно, как это могло бы показаться, хотя дела и не портит. Сила звука тарелок, особенно в шипящем *tremolo*, несоизмеримо внушительнее любой дроби барабана. Впрочем, автор избирает для себя наиболее подходящее соединение и обычно решает сам, что ему действительно необходимо. Он только не должен забывать, что в *piano* или *pianissimo* подобное сочетание не может быть уместным. Скромное *crescendo* в *piano* лучше всего достигается легкой дробью одного барабана, звучность которого тогда очень близко напоминает удары крылышек попавшего за стекло большого шмеля или шершня.

В последнее время подобные примеры в сочинениях новейших композиторов встречаются довольно часто и потому нет большой нужды подтверждать сказанное сложными оркестровыми

выписками, достаточно ясными уже из всего только что сказанного.

Бывают случаи, когда барабану поручают всю ритмическую основу данного произведения или какой-нибудь его части.

Не говоря уже о том, что один исполнитель не в силах справиться с подобной задачей, такой приём крайне назойлив и, в конце-концов, если применён не особенно удачно, — гнетущ и безобразен. Впервые таким изложением малого ба-

рабана воспользовался Густав Малер в *Третьей симфонии*, где размеренный узор барабана поддерживает движение музыки. Морис Равэль при ослепительной инструментовке позволил себе нечто подобное в *Болэро*, а Шостакович — в первой части *Седьмой симфонии*, где несносный и утомительный треск барабанов удачно воспроизводит в звуках «нашествие коричневой чумы». Вот, как все эти случаи выглядят в небольших партитурных выписках.

Vif modéré
Certains Tambours placés à distance

Tambours Militaires

Violoncelles et Contrebasses

pp

mf

ppp

pizz.

55

8 Cors

pppp

ff

(Третья симфония)

Mouvement de Bolero très modéré $\text{♩} = 78$

Tambour Militaire

ppp

(Болэро)

A tempo (Poco più mosso) M.M. ♩ = 126

Tambour Militaire

ppp

(Седьмая симфония)

Некоторые авторы избирают иной путь, и чтобы «не утомлять» внимание слушателей «вставной» музыкой, предпочитают трещать барабанами при закрытом занавесе в кулисах театра между

отдельными картинами произведения. Насколько это удачно и умно — судить трудно, но некоторые авторы находят и такому случаю известное при-
ложение.

47 Vif et précis

Hautbois

Clar en Sib

Tambour Militaire et Tambourin

ff

f bien marqué

Темнота. Занавес опускается.

(f) dans la coulisse

simili ad libitum

Случается, что автору хочется отойти в сторону от назойливых ударов малого барабана. Тогда он советует исполнителю постучать немного в обруч. В недавнем прошлом такую звучность можно было встретить в балете, когда современный *wood-block*, свивший себе прочное гнездо в *jazz'e*, не проник ещё в симфонический оркестр. Сейчас подобный приём не имеет большой цены и если и появляется иной раз в оркестре, то должен быть решительно осуждён. Времена, когда «деревянный барабанчик» звучал на обруче барабана, на жёстком сиденье стула или на деревянной пере-

кладине подставки для нот, — безвозвратно прошли. Теперь нечто подобное можно терпеть только в том случае, когда автор хочет пошутить в оркестре или ищет заведомо *тупых* ударов в обруч или кузов барабана, в существе своём не имеющих ничего общего ни с *cow-bells*, ни, тем более, с *wood-blocks'*ом. Но, к счастью, такое «отступление от правил» встречается уже весьма редко. Тем не менее, в нотах оно требует особого определения — *sur le cercle*, что значит «по обручу» или в переносном смысле — «по кузову барабана» — *sur la caisse*.

В одном, чрезвычайно слабом в художественном отношении произведении автор, имя которого не заслуживает того, чтобы быть названным здесь, использовал «технический приём», который может быть скорее отнесён к разряду «музыкально-шутовских», чем подлинно-художественных. О таких, как он, хорошо сказал во «Вступлении» к поэме *Витязь в тигровой шкуре* Шота Руставели (სუბიპელო, 11??—12??).

Кто лишь раз или два случайно рифму сплёл, тот не поэт.
Пусть не мнит себя поэтом! С мастерством тут сходства нет.
Строки раз-другой он свяжет, а стиха в них нет примет,
Всё-ж кричит с упорством мула — «Вот поэзии расцвет!»

В данном случае автор требует *кусоч железа*, вернее, — болванку, известную в обиходе под именем «свинки» — *Metallblock*, которую в виде своеобразной сурдины просит наложить на верхнюю поверхность барабана. Впрочем, даже и при таком «мероприятии» музыка этого весьма неудачного сочинения отнюдь не становится более вдохновенной. Само собою разумеется, последователей данный «музыкальный случай» также не имел...
Наконец, двумя барабанами с различными, вполне обособленными ритмическими рисунками воспользовался Глиэр. Вот такой случай, встречающийся в его увертюре к музыкальной драме *Гюльсарà*, к сожалению, редко исполняемой в симфонических концертах.

Vif $\text{♩} = 176$

Tambours Militaires

1^o

2^o

un peu plus tranquille

Что-же касается приёмов сурдины, ткани и опущенных струн, то о них было уже достаточно подробно сказано в самом начале настоящего повествования, и потому повторяться нет никакой необходимости. Единственное, о чём быть-может есть смысл упомянуть именно здесь, так это только о подражании отсутствующей сурдине. Когда нет возможности быстро менять «закрытый» и

«открытый» звук барабана, обязанности сурдины в отдельных ударах исполняет левая рука исполнителя, заглушающая кожу барабана тотчас-же после удара по ней палочкой. В нотах подобная возможность выражается разделёнными паузами короткими длительностями нот без каких-либо иных дополнительных условных или словесных обозначений.

Tambour Militaire

Pas trop vite

pp très fin et léger

Говоря о различных «тонкостях» в звучании барабана можно попутно напомнить также и о некоторых звуковых особенностях. Например, чрезвычайно своеобразный — в меру задорный и острый звук получается при резком подёргивании *pizzicato* всех струн барабана. Не менее любопытно звучит и *tremolo* с ударами, когда исполнитель, не отнимая палочек от кожи барабана, играет *tremolo* с толчками ударений, воспроизводимых правой рукой. Подобный способ исполнения применяется в балете Прокофьева *Золушка* в том месте, где воспроизводится тиканье часов.

исполнителям, но с точки зрения художественной игры оно даёт большую силу звука, с которой в иных случаях нельзя не считаться.

Оставляя в стороне все подобные особенности исполнения, применяемые в основном как исключения, любопытно напомнить ещё несколько случаев из области новейших достижений в деятельности барабана в симфоническом оркестре, получивших уже всеобщее признание. Вот несколько таких образцов. Один принадлежит Глазунову и встречается в его *Раймонде* в том танце, которому присвоено название «Выход Сарацинов». Другие два встречаются в ещё более поздних произведениях. Это — *Альборада* Равэля и *Поручик Кижес* Прокофьева.

Наконец, в оркестре лучше всего играть на барабане стоя. Такое положение не очень нравится

233 Très vite (Presto)

Hautbois

Clarinettes en Si b

Tambour Militaire

2^e Violons et Altos

Violoncelles et Bassons

1^o SOLO

2^o pp

f

dim.

p

[unis.]

γ [Altos soli]

f

dim.

p

Vc. pizz.

f

dim.

p

p

(Raimonda)

Tambour Militaire

Assez vif $\text{♩} = 92$

ff

36 au Mouvement

27

pp

p

ff

(Альборада для греческого)

1 Double plus vite $\text{♩} = 120$

Tambour Militaire

SOLO

pp

Petite Flûte
SOLO
p

(Шоручик Кюже)

В самом начале вскользь было упомянуто о двух разновидностях современного барабана, применяемых во Франции под именем *caisse claire* «petite taille» и «grande taille», то-есть барабана «пониже» и «повыше» ростом. Из сказанного уже ясно, что разница в звучании этих инструментов не столь разительна, как например, между обыкновенным барабаном и большим или «французским», называвшимся ещё не так давно «цилиндрическим». Однако, композиторы в погоне за новизной пользуются и этим различием. Некоторые авторы применяли оба эти барабана, причём *caisse claire grande taille* нередко использовалась «с опущенными струнами» — *sans timbre*. Отнюдь не вдаваясь в обсуждение этого вопроса, можно только заметить, что барабан *grande taille* и *sans timbre* с успехом может быть заменён обыкновенным французским барабаном — *caisse roulante*, который в Германии известен под именем *Wirbeltrommel* или *Rührtrommel*.

Всё дело в том, что совершенно незначительное различие в росте барабанов не даёт сколько-нибудь заметного различия в звуке, чтобы пользоваться такой разновидностью вполне самостоятельно. Зато барабан, сильно увеличенный в росте, да ещё «без звука» — *sans timbre*, даёт настолько существенное преимущество в звуке, что им есть полный смысл пользоваться в оркестре. Здесь только полезно забежать чуть вперёд и сказать, что «цилиндрический» или «французский барабан» в своём современном устройстве имеет весьма приметное различие. Цилиндрический барабан «без струн» — *sans timbre* есть подлинно оркестровый инструмент, а точно такой-же барабан «со струнами», получивший особенно широкое распространение в Америке, — есть уличный или парадный инструмент, доступ которому в симфонический оркестр безусловно воспрещён. Он непомерно криклив и шумлив и человеческий слух может мириться с ним только на вольном воз-

духе, где его звучность должна быть слышна чуть-ли не «за тысячу ярдов» в округе...

Но помимо этой особенности есть ещё и другая, внесённая немцами. Их явно увлекала страсть к названиям и они не раз путали определения, создавая тем самым весьма досадную неразбериху. Рихард Штраус в *Кавалере Роз* пользуется двумя барабанами и, по всей видимости, в партитуре не делает либо никаких дополнительных указаний, либо даёт смутное представление о своих намерениях. По этому поводу Эрхард-Вальтер Хаупт говорит, «что первый назван военным или высоким барабаном, тогда как второй носит определение низкого или большого *Rührtrommel*'я или *Tamburo Vecchio*. Разница между этими инструментами заключается лишь в том, что у барабана, названного высоким или военным, кожа натянута туже, вследствие чего он звучит ярче, чем более низкий и объёмистый *Rührtrommel*. Этот последний располагает большим, то-есть более высоким кузовом и потому окраска звука его глуше и темнее». Но чтобы устранить возможные недоразумения в наименованиях достаточно заметить, что в этом вопросе путаются не только немецкие композиторы, но и многие другие, и самый обыкновенный малый или военный барабан называют различно. Так, наряду с немецкими *Trommel* и *Militärtrommel*, Курт Закс вводит понятие *Kleine Trommel*, Фриц Фольбах (Volbach 1861 — 1942) — *Wirbeltrommel* и Эбнезэр Праут — даже *Rührtrommel*. Очень возможно, что некоторые композиторы, пользуясь более приятной для себя новейшей французской терминологией, «нового» инструмента в прямом значении слова не имеют в виду и под названием *caisse claire* «grande taille» подразумевают нечто такое, что ближе подходит к цилиндрическому барабану — *caisse roulante* или немецкому — *Rührtrommel*. Впрочем, вот несколько примеров, где встречается то, о чём только что шла речь.

2 M.M. ♩ = 112
baguette à tête en capoc

Caisse claire grande taille-sans timbre
p

Grosse Caisse

(„Marche Royale“)

33 ♩ = 184-192

petite taille
2 Caisse claires (sans timbre)
grande taille
(p)

Grosse Caisse

(„Ragtime“)

В заключение сто́ит, тем не менее, сказать несколько слов о подлинных разновидностях малого барабана, использованных за последние шестьдесят лет в оркестре. Собственно, о всех этих барабанах можно было-бы с таким-же успехом упомянуть в разделе «инструментов к случанию», где им, собственно, и надлежит быть, но чтобы не очень осложнять дело — лучше покончить с ними здесь.

Прежде всего о *Щелкунчике*. В очаровательной «Сцене мышиного боя» Чайковский воспользовался *детскими* или *кроличьими барабаничками*, отличающимися от настоящих барабанов довольно грубой отделкой — они меньше и не имеют струн. Звучат они весьма посредственно, — тускло и немного низко, но в данном случае, очевидно, вполне соответствуют намерениям автора. Вот этот случай в полной партитуре.

Un peu plus animé ♩ = 152
Les lapins battent l'alarme

Lapins à tambours
f

Hautbois
ff

Clarinettes en Si♭
ff

Bassons
ff

Cors en Fa
mp

1^{re} et 2^e Violons
mf

В одном из давно уже забытых балетов, автор как-то воспользовался испано-вест-индским ударным инструментом — *guero* или *guiro*. Наименование «гвэро» ни в одном научном справочнике не встречается и значит, несомненно, под именем «гви́ро», что для слуха быть-может менее привлекательно. Это не барабан в прямом значении слова — это выдолбленная и хорошо высушенная тыква с S-образными прорезами. По острым краям этих отверстий исполнитель скре-

бёт двузубчатой вилкой и производит вместе с *таратумой* шелестящий шум, напоминающий в какой-то мере шум маракасов. Здесь «маруга» отсутствует и автор хотел, вероятно, воспроизвести только некий дополнительный шум, — отличный как от барабана, так и от бубна. Судя по всему, шум «гвэро» относительно силен, так-как композитор воспользовался им в достаточно мощном звучании всего оркестра. Здесь этот образец приведён в крайне сжатом переложении.

70 *Très vite (Molto allegro ♩. 168)*

Timbales

Grosse Caisse

Tam-Tam

Une rape Guero

Orchestre

Наконец, в пышной оркестровке *Иберии* Исаака-Мигуэля Альбениса (Albéniz, 1860—1909), выполненной Энике Фернандес Арбосом (Fernández Arbós, 1863—1939), использован барабан *caja*. Чтобы не терять времени на розыски по словарям полезно знать, что этот «каха», отнюдь не являясь каким-либо местным ударным инструментом, есть самый обыкновенный *малый бара-*

бан. В буквальном переводе *caja* значит *cassa*, а в более точном смысле — *caisse claire* или «малый барабан». Как известно, понятие «большой барабан» или *cassa* в испанском языке передается определением *gran caja* или чаще — *bombo*. Это последнее в сочетании с наименованием малого барабана — *caja*, достаточно верно определяет истинные намерения композитора.

БУБЕН

(по-фр. *Tambour Basque, Tambour de Basque*, по-ит. *Tamburello, Tamburo Basco, Tamburino*, по-нем. *Schellentrommel, Tamburin, Baskische Trommel, Handtrommel*, по-анг. *Tambourine*)

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

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

Однако, это описание относится исключительно к бубну, получившему с давних пор преимущественное распространение на Руси. Здесь его называют ещё *бубнами*, но почему утвердилось за ним именно такое определение — установить теперь едва ли возможно. Во всех остальных частях света современный бубен устроен точно так же, но внутри он *не имеет* звездообразно натянутой бечёвки, с нанизанными на ней бубенчиками и звоночками-побрякушками. Правда, разновидностей такого бубна и его местных названий существует неисчислимое множество, но наибольшего внимания заслуживают бубны, о которых упоминает Жозеф Баггэрс в своей работе, посвя-

щённой ударным инструментам. Говоря о китайском бубне, именуемом, вероятно, *ба-цзяо-гу* (八角鼓 — *Pa-čiao-ku*) или *ба-фан-гу* (八方鼓 — *Pa-fang-ku*) и, в качестве своей разновидности, имеющем в середине три поперечных стерженька с бубенчиками на них, и о турецком бубне с рукояткой, известном предположительно у персов, арабов и албанцев под именем *deff* (دف), а у марокканцев под именем *tabaka* или *tapaka* (طباقة) он называет первую разновидность бубна — *Tambour de Basque chinois à grelots* — «китайским бубном с бубенчиками», а вторую — *Tambour de Basque turc à manche* — «турецким бубном с рукояткой». Всё это во французском языке звучит немного забавно, но во всяком случае вполне точно.

Итак, если бубенчики внутри бубна существовали уже у китайцев, то звездообразные бечёвки с побрякушками на них являются исключительно *русской* особенностью бубна и, конечно, никакого права на различие в наименованиях не дают. Поэтому, введение такого положения К. М. Купинским (1888—), автором *Школы для ударных инструментов*, — а он говорит о «бубне» и о «тамбурине», как его разновидности, — основано исключительно на заблуждении, с давних пор утвердившемся в русских оркестрах, участники которых, к большому сожалению, иногда не блистали надеждою осведомлённостью в данном направлении. Как известно, *тамбурином* называется только провансальский барабан — *Tambourin*, а словом «тамбурин» немцы и англичане называют обыкновенный бубен. Никто не виноват, что в их языках *бубен* называется именно так, а не иначе, но всё это не является ещё достаточным основанием создавать никому не нужную путаницу и так уже однажды порождённую немцами. У них долгое время словом *Tamburin* назывался и бубен и тамбурин в собственном значении этого понятия, и только в самое последнее время утвердилось новое наименование в отношении бубна — *Schellentrommel, Handtrommel* и даже *Baskische Trommel*.

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

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

Европейские и американские учёные считают, что современный бубен, как наиболее любимый итальянцами, особенно широко распространён на Востоке, в Испании, Южной Италии и в Провансе, где он неизменно сопутствует танцующим во всех народных празднествах и увеселениях. Всё это совершенно верно. Нужно только ещё вспомнить цыган, в плясках которых бубен занимает отнюдь не последнее место, и указать на северян, где бубен утвердился не столько в народе, сколько в художественной музыке. Что же касается величественной истории Древней Руси, то с полной несомненностью должно признать, что бубны, наравне с трубами, были не только военными инструментами, но и определяли многочисленность и мощь княждей рати. Другое дело, что «духовные мракобесы» не допускали бубнов в народную массу и, почитая его «бесовским наваждением», мирились с бубном только в руках скоморохов.

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

Как правило, исполнитель держит бубен левой рукой. Большим пальцем, продетым в имеющееся для этой цели отверстие, он удерживает его в наклонном положении так, чтобы все бубенчики и побрякушки легли по окружности обруча и не звенели. Впрочем, удержать бубен в *правильном* положении можно ещё иначе. Нет необходимости продевать палец сквозь боковое отверстие обруча. Получается лучше, когда бубен берётся в *обхват* большим пальцем и, благодаря такому несколько «необычному» положению, достигают большей устойчивости его во время игры. Обычно принято играть правой рукой, а бубен, покоящийся в левой руке, держать неподвижно. С исполнительской точки зрения, однако, целесообразнее поступать как раз наоборот, — правую руку по возможности держать неподвижно, а действовать бубном. Это труднее, но в художественном отношении значительно тоньше и изящнее.

Ещё не так давно было известно только три способа игры на бубне. Сейчас их значительно больше, и в некоторых случаях, в зависимости от уклада самой музыки, исполнитель сам избирает тот или иной приём, чередуя их по собственному усмотрению. Основные приёмы, в существо которых сохранилось ещё немало разногласий, теперь, — дабы не вызывать никаких сомнений, — чаще всего определяются способом их написания. Поэтому, для большей ясности, все современные приёмы исполнения на бубне можно разбить уже на два вида. К первому, — следует отнести все *бесспорные* приёмы, не требующие никаких дополнительных определений и вполне понятные из существа данной нотной записи. Ко второму, напротив, — отойдут все те, где правильное исполнение нуждается в *дополнительных* обозначениях или требует особой *условной* нотной записи. Это последнее обстоятельство чаще всего относится к тем случаям, когда они противостоят общепринятому и обычному.

К основным приёмам, прежде всего, относится отдельный, не очень острый удар по коже косточками или вересом, — первыми суставами пальцев кисти правой руки. Являясь наиболее простым и распространённым способом исполнения, он даёт обособленные, не слишком резкие удары, обычно применяемые в простых ритмических рисунках и в относительно умеренном движении. Ноты в этом случае пишутся отдельными длительностями,

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

В *forte* этот удар, лишённый продолжительного звучания бубенчиков, даёт резкий, скорее неприятный звук, хотя иногда несколько преувеличенные достоинства его — отнюдь не бесполезны в оркестре. Бэрлиоз по этому поводу не совсем справедливо замечает, что такой удар не имеет большой цены и, если им вообще пользоваться, то только в большом количестве инструментов. По мнению Бэрлиоза, бубен, таким образом ударяемый, будто бы не выделяется из общего звучания, если он не оставлен почти не прикрытым другими инструментами. В действительности, однако, оказывается нечто вполне обратное. Бубен, резко ударяемый косточками кисти правой руки, или лучше, — *раскрытой ладонью* как в *forte*, так, в особенности, и в *fortissimo*, не только не заглушается оркестром, но, напротив, скорее производит досадное впечатление своею обнажёженностью. Чем больше такие удары бубна оказываются затуманенными, — тем лучше. Ноты, так же как и в первом случае, и здесь пишутся только отдельными длительностями, иногда для большей внешней выразительности разделёнными паузами. Чаще всего такой рисунок сопровождается знаками ударений или *sforzato*. Впрочем, вот один такой случай в подтверждение сказанному из *Итальянского каприччо* Чайковского.

Но подлинно *неприятное* впечатление бубен производит именно своею «обнажёженностью», когда его резкие удары оказываются, так сказать, «на поверхности» звучащего оркестра.

По счастью, большинство хороших композиторов, — посредственные музыканты этого не понимают, — пользуются таким приёмом в каком-нибудь сочетании с другими способами исполнения, — с шелестящим позвякиванием, с трелью большим пальцем, с встряхиванием или, наконец,

с подгалкиванием. При таких условиях *резкость* отдельных ударов в значительной мере скрывается последующим звучанием бубна. Но нечего скрывать, — именно такой удар бывает очень к месту в жгучих, стремительных плясках, когда на долю этих «обнажённо-резких» ударов выпадает честь «поддать жару» всему произведению в целом. В *fortissimo* или особенно резких *sforzandi*, где нужна не *сухость* удара, а его *несущаяся звучность*, выгоднее ударять в самую середину

кожи раскрытой ладонью плашмя. Удар, произведённый таким образом, звучит *сочным шлепком*, убагаживающим к тому же кожу бубна от всяких случайностей, — неровен час и неловкий удар первоначальным способом может «нечувствительно» повредить её весьма «чувствительно». В нотах он, к сожалению, ещё никак не обозначается, но было бы благоразумно сопровождать его словами *à la paume* или *paumez!*, что значит «ладонью» или «ударьте ладонью!». Значительно же удобнее бы-

ло бы воспользоваться каким-нибудь условным знаком — ноликом с хвостиком, маленьким фонарём, или, наконец, кружком с хохлом — ϕ , ϕ или \downarrow .

Русские исполнители таким ударом, — то есть совокупностью «удара шлепком» и «удара косточками», пользуются обычно в самом пышном *fortissimo*, как например, в *Садко* Римского-Корсакова в «Пляске скоморохов» на словах *Ой, ду-ди, ду-ди*.

Vif (Vivace)

Наоборот, в *piano* или *mezzo-forte* тот же самый приём звучит очаровательно. Лёгкое, или вернее, — не очень сильное постукивание по коже вызывает сочное позвякивание бубенчиков, столь увлекательное и волнующее особенно на слабых частях такта. Но в таком случае, само собою разумеется, меняется и самый способ извлечения звука. Исполнитель отказывается от услуг ладони или косточек кисти руки, и пользуется уже нижней частью ладони или большим пальцем правой руки. Разница заключается лишь в том, что толчки-удары мягкостью ладони дают более сочный и звучный удар, вполне пригодный для *mezzo-forte* или очень сдержанного *forte*, тогда как большой палец, возбуждая значительно меньшее пространство кожи, вызывает соответственно и более умеренное позвякивание побрякушек. В этом послед-

нем случае исполнитель «тыкает» в бубен упругим, несколько оттопыренным в сторону большим пальцем или лучше — «накалывает» на него бубен, оставляя большой палец в таком же положении неподвижным. Вследствие подобной перемены резкость удара по коже исчезает бесследно и на первое место, как было замечено ранее, выступает столь очаровательное позвякивание бубенчиков и тарелочек.

В нотах такой приём исполнения обычно указывается точно так же, с той только разницей, что наличие пауз оказывается ещё более желательным. Иногда каждый нотный знак сопровождается ещё точкой или клинушкой, но существенной необходимости в этом нет. Указание степени силы звука — *pianissimo*, *piano*, *mezzo-forte* и быть может *forte* — безусловно необходимо.

В оркестре указанный способ исполнения чаще всего воспроизводится по указанию дирижёра и в партитуре редко определяется дополнительным словесным или условным знаком. Тем не менее, его несомненное присутствие подска-

зывается самой музыкой и дело исполнителя угадать истинные намерения композитора. Отрывок из *Шехеразады* Римского-Корсакова с полной очевидностью подтверждает всё сказанное об этом приёме исполнения.

Un peu plus vite $\text{♩} = 63$

При синкопированном изложении рисунка указанном путём, причём долгая нота получает удар мягкой части ладони, а короткая — большим пальцем. Вот блистательный образец на данный

случай, принадлежащий Бородину и встречающийся в плясках «Половецкого стана».

Нолик над нотой в данном случае условно подразумевает удар по коже мягкой частью ладони. Крестик на слабой доле необязателен.

Très vite (Allegro vivo) $\text{♩} = 152$

Второй способ исполнения в своей основе совершенно исключает удары по коже и сводится по существу к не очень продолжительному *встрякиванию* бубна. Это «встрякивание» достигается несколькими путями. В одном случае, исполнитель, судорожно постукивая себя в локоть или запястье левой руки, заставляет звенеть одни лишь

побрякушки. При таких обстоятельствах автор должен указать своё намерение словами *en pousant* — «подталкивая» или «толкая», подтверждая тем самым своё нарочитое желание иметь не отдельные удары, а именно *подталкивания*, в известной мере отличающиеся от следующей разновидности второго способа исполнения

Cc Animé

Tambour de Basque
Tambour Militaire
Cymbales et Grosse Caisse
Orchestre

(Тамара)

Все сказанное в нотной записи приобретает более наглядный вид и, если автор, твёрдо следуя однажды установленному начертанию, огорчит свои пожелания в надлежащем примеча-

нии, то, очевидно, все неясности будут полностью устранены. Это необходимо делать ещё и потому, что строго обусловленного способа начертания до сих пор ещё нет.

(по обручу) или (по коже)

$\frac{2}{4}$ mf (по коже) или mf (по обручу)

$\frac{2}{4}$ mf или mf

Два, в сущности, тождественных приёма — трель и *trémolo* достигаются несколькими способами и в зависимости от длительности требуют известных разграничений. Кроме того, именно в данном случае звучат только одни побрякушки и на первое время «кожа» никакого участия в трели не принимает. Простейший вид трели или *trémolo* осуществляется простым сотрясанием бубна левой рукой, когда трель не продолжительна и в качестве своего заключения требует удара по коже ладонью или пальцами правой руки.

В *piano* трель исполняется обычно пальцами по обручу или по коже, но вследствие быстрого утомления руки, она не должна быть слишком продолжительной. Бэрлиоз, упоминая об этом приёме исполнения, добавляет, что такая трель «должна быть чрезвычайно короткой, так-как палец, соприкасающийся с кожей инструмента, продвигаясь вперёд, быстро настигает края окружности, которая и налагает предел своему действию». Трудно предугадать, что именно имел в виду Бэрлиоз и почему ему казалось, что пальцевая трель возможна только в ограниченном участке окружности кожи? Ясно само собою, что всякая паль-

цевая трель вовсе не ставит своим неперменным условием быстрое продвижение по поверхности. Она с одинаковым успехом и так-же хорошо звучит и на одном месте. Но возможно, что с точки зрения Бэрлиоза такая трель труднее, хотя, строго говоря, и в этом поступательном движении нет ровно никакой необходимости. Гораздо более вероятно, что Бэрлиоз ошибся и достоинствам этого приёма приписал недостатки нижеследующего, а недостаткам последнего приписал действительные достоинства первого. Но всё это вполне очевидным станет из дальнейшего.

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

Pas trop vite

$\frac{2}{4}$ mf p (avec les doigts)

Но надо отдать справедливость — лучшей трелью оказывается та, при воспроизведении которой исполнитель *увлажняет* большой палец правой руки и им проводит по коже бубна снизу вверх у самого края обруча так, чтобы дать возможность пальцу произвести наибольшее число подпрыгиваний, вызывающих крайне напряжённое звучание всех бубенчиков. Обращаясь к Бэрлиозу и говоря его словами, инструмент в этом случае «испускает варварское храпенье, достаточно безобразное и смешное, применение которого вовсе не невозможно в каких-нибудь отдельных сценках маскарада». Пусть будет так. Но сейчас такой приём не сохранил в себе ничего «варварского», и даже наоборот, — он очень наряден и полон истинной изысканности. Однако, подобная трель возможна на относительно коротких длительностях, а вовсе не на больших, как то явствует из повествования Бэрлиоза. «Сотрясая кожу всем большим пальцем, не покидая её, — это достояние очень немногих исполнителей. Именно — «покидая её» и очень скоро, так-как палец исполнителя не в состоянии пробежать таким способом более одной четверти, или, в лучшем случае, одной трети всей окружности обруча. Палец исполнителя, утомляясь, быстро немеет и было-бы неблагоразумным чрезмерно злоупотреблять таким способом. Трель, достигнутая скольженьем большого пальца, очень звучна, задорна и красива, но в этом случае она безусловно исключает понятие продолжительности в прямом значении слова. Она может быть «продолжительной», если уходит на-нет, то-есть, — *trémolo* и *trémolo*».

продолжительное, постепенно-затухающее *diminuendo*. Но надо быть справедливым, — это относится к самому трудному, что есть на бубне и далеко не всякий исполнитель в силах преодолеть подобную задачу, если он не осведомлен о некоторых тонкостях воспроизведения данного приёма. Увлажнение большого пальца в иных случаях не достигает цели, так-как быстро утрачивает способность свободно скользить по коже. Значительно устойчивее действует поэтому *натирание* окружности бубна порошком канифоли и *изменённое положение* его во время игры, когда кожа бубна, обращённая вниз, оказывается в *горизонтальной* плоскости. При таких условиях продолжительность трели легко осуществляется ведением большого пальца по краю кожи *снизу* в направлении справа налево.

В нотах трель большим пальцем обозначается общепринятым знаком *trémolo* или полностью выписанными нотами. Для большей точности, исключаяющей всякие расхождения, было-бы не плохо вводить дополнительное обозначение *avec le pouce* — «большим пальцем». В сочетании с другими способами исполнения «трель большим пальцем» производит очаровательное впечатление и задор. Вот, три таких случая. Один принадлежит Римскому-Корсакову и встречается в *Испанском каприччо*, а другой — Глиэру, который пользуется им в «Танце советских моряков» в первом действии балета *Красный Мак*. Наконец, третий, — в действительности очень обширный взят из *Сказки о Шуте* Прокофьева.

Tambour de Basque $\frac{2}{4}$ f

(Испанское каприччо)

Animé $\text{♩} = 116$

Tambour de Basque $\frac{2}{4}$ mf f

(Красный мак)

41 *Pas trop vite*

Tambour de Basque $\frac{4}{4}$ f

42

(Сказка о Шуте)

В *forte* или *fortissimo* трель или *trémolo* производится, как уже сказано, — простым *сотрясанием* бубна одной левой рукой. Такая трель не должна быть очень продолжительной, и её заключение может быть двойным, — чаще с резким ударом по коже правой рукой в конце трели, или без него,

если угодно, чтобы такая трель как-бы повисала в пространстве. Нечто подобное возможно в любом движении, допускает любую силу звука, — чем громче, тем лучше, — и встречается, например, у Грига в его превосходном «Арабском танце» из музыки к *Пэр-Гюнту*.

Allegretto vivace $\text{♩} = 132$

Pte et Grdes Fl.,
Hautbois, Clarinettes en
Do et Bassons

Cors et Trompettes en Fa

Tambour de Basque

Tambour Militaire

Cymbales et
Grosse Caisse

1^o et 2^o Violons

Altes, Violoncelles
et Contrebasses

Более продолжительное *trémolando*, в зависимости от силы звука и содержания музыки может быть исполнено различно. В одном случае, исполнитель, удерживая бубен за обруч левой рукой снизу, правой захватывает его сверху и начинает трясти им с таким ожесточением, какого только требует автор. Действуя таким образом, он заставляет свободно зазвенеть все побрякушки, унизывающие его края. В нотах этот приём обычно обозначается знаком *trémolo* и в своём звучании скорее сходен с *шелестеньем*, чем с собственно *трелью* или *дробью* обыкновенного барабана. Продолжительность такого *trémolando* может быть произвольной, но надо отдать справедливость, — оно скоро приедается и делается весьма назойливым. При использовании подобного «встряхивания» в *forte* или *fortissimo* очень желательно пользоваться соответствующим дополни-

тельным определением — *en secouant*, что значит «встряхиывая», где это понятие «встряхиывать» имеет уже значение слова «потрясать». Такой способ трели применяется только в тех случаях, когда нужен уже не столько позвякивающий звук бубна, сколько просто шум. Он широко используется в пышных заключениях плясок и шествий, и особенно художественными достоинствами не блещет. Но важнее другое. При *trémolando* возможна, в сущности, любая степень силы звука и в том числе — подлинное *crescendo* и *diminuendo*. В *piano* таким приёмом пользоваться нет большой необходимости и он заменяется тогда более изысканным способом исполнения. В качестве подтверждения сказанному можно привести самое заключение «Половецких плясок» из *Князя Игоря* Бородина, где исполнители неизменно пользуются самым звучным «потрясанием» бубна.

Allegro con spirito $\text{♩} = 152$

Petite et Grande
Flûtes

Hautbois,
Clarinettes en La,
Bassons

Cors en Fa et
Trompettes en La

Cors a2

Trombones et Tuba

Trpettes en La

Timbales

Triangle

Tambour de Basque

Tambour Militaire

Cymbales et
Grosse Caisse

ЗАНАВЕС

ХОР ПОЛОВЦЕВ

Наш хан Кон чак!

Quatuor

Но всё сказанное относится к тем случаям, когда трель большим пальцем изложена в виде относительно размеренного *trémolo* или строго рассчитанного ритмического рисунка. Это значит, что в первом случае под знаком *trémolo*, а во втором — в рамках строгого узора скрывается хоть и вполне определённое количество нот, но в исполнении не оказывается действительной возможности или не возникает существенной необходимости «выбирать» их с безусловной точностью.

Ведь никто не станет спорить, что, например, в *Испанском каприччо* Римского-Корсакова, *Итальянском каприччо* Чайковского или *Арабском танце* Грига померкнет обаяние только от того, что исполнитель, предписанное автором, воспроизведёт не в полном соответствии с давно установившимся прядком, а несколько более произвольно, и на каждые две шестнадцатые даст их три, четыре, шесть, а может быть и больше. Что важнее в данном случае — художественная сторона дела,

влекущая за собою стремительную порывистость движения и блеск звучания,— а это явствует из «темповых определений» авторов,— или пустая, недантически-дотошная расчётливость, вполне от-

вечающая точным требованиям правил, но в корне убивающая всю прелесть исполнения? Впрочем, вот те потные образцы, о которых идёт здесь речь.

Авторская запись -

Vif et bruyant

Vif modéré ♩ = 120

Assez vite (Allegretto vivace)

Обычно исполняемая так -

f [avec le pousse] (Испанское каприччо)

p [avec le pousse] (Итальянское каприччо)

ff (Шар-Гюнт)

Совсем другое, когда такая «вольность» под непосредственным давлением дурного вкуса дирижёров, «загоняющих» исполняемое до уровня *steep-chase*, превращается уже не только в скачки с препятствиями, но и в своеобразное *reductio ad absurdum*, лишшающее музыку всякого художественного смысла. Нечто подобное, к сожалению,

укоренилось в русских оркестрах в отношении последнего «вступления» к опере *Кармен*. Здесь почему-то требуется «сверхчудовищная стремительность» движения, превращающая авторские шестнадцатые в откровенное *trémolo*, что совершенно противоречит, имеющемуся в виду, шестивию пикадоров и тореадоров.

Vif (Allegro vivo)

У автора -

Часто исполняется так -

Любопытно, что гостивший одно время в Москве австрийский дирижёр Эрих Кляйбэр (Kleiber, 1890—1956) не удовлетворился таким ударом и погребовал точно выбранных шестнадцатых, сдержав для этой цели стремительное рвенье всего оркестра...

Но не в подробностях ведь дело. Как правило, трель большим пальцем исполняется с известным нажимом на кожу, дабы получить наибольшее количество подскакиваний. Такая трель звучит сочно и красиво как в *forte*, так и в *piano*, и не оставляет желать ничего большего. Однако, в быстром движении, такой приём оказывается уже довольно затруднительным, а иногда и просто невыполнимым. Вот тут-то исполнители и прибега-

ют к так называемой «фальшивой трели», когда палец, касаясь кожи только по поверхности, подпрыгивает *кос-как* и делает нечто сходное с «рикошетом». Эта *небрежная* трель, если позволяют условия художественного порядка, с успехом заменяет те ритмические рисунки, исполнение которых при данной скорости было-бы или невыполнимым или чрезвычайно затруднительным. Таким образом, рисунки в две, три или четыре мелких ноты, образующие всевозможные ритмические построения неизменно,— при определённых условиях,— превращаются в упрощённые образования, *на-слух* не очень отличающиеся от первоначальных. Вот, как всё сказанное может быть записано в нотах.

Vif (Pestissimo)

при исполнении обычно заменяется так

Само собою разумеется, злоупотреблять «фальшивой трелью» отнюдь не следует, но и пренебрегать ею, когда она может сослужить хорошую службу, тоже нет необходимости. Всё хорошо к месту и надо только уметь найти это место с тем, чтобы постараться не попасть впросак. Чтобы вполне исчерпать этот вопрос, остаётся

только указать ещё на одну особенность в правописании. Дело в том, что композиторы очень часто пишут трель знаком *трели* или *trémolo*, полагая, очевидно, что исполнитель немножко пошумит и три раза брякнет пальцами в кожу или обруч. Если речь идёт о трели именно большим пальцем,— а в данном случае это несомненно,—

Très vite

или

то палец не в состоянии успеть дать удар на второй восьмой и при всех обстоятельствах,— за исключением только медленного движения, когда вообще всё возможно,— он воспроизведёт её в качестве окончания трели. Следовательно, приведённый рисунок в действительности прозвучит только так, как указано.

К такому ритмическому изменению автор должен быть всегда готовым и с чем ему неизменно придётся считаться. И так,—

Трель по письму

заменяется в исполнении

Всими этими тонкостями, собственно, и исчерпывается основной круг возможностей бубна. Но современная изобретательность в поисках новых, более сложных и звучных или острых и стремительных приёмов ушла значительно дальше.

Прежде всего, сами исполнители, для воспроизведения особенно сложных ритмических рисунков, предложили подвешивать бубен на ремне через голову. В этом случае они ударяют по коже у самого обруча обеими руками и, таким обра-

зом, легко могут осуществить любой ритмический рисунок, включая и *trémolo*, в любом движении и с любой силой. В *pianissimo* они ударяют только по обручу бубна, и продвигаются ближе к коже при большей силе звука, действуя при этом то пальцами, то косточками первых суставов обеих рук, пользуясь ими поочередно в зависимости от необходимости. Нечто подобное встречается в *Шехеразаде* Римского-Корсакова и в «Пляске арабских мальчиков» в *Раймонде* Глазунова.

F

Vif ♩ = 68

Flûte, Hautbois, Clarinettes en La

Bassons

Tambour de Basque

Orchestre

Cors et Trpettes

Harpe

Altos pizz.

Vc. pizz.

1^{re} Fl.

1^{re} Cl.

Hb Cl.

1^{re} et 2^e Viol.

Harpe

Vc.

Cb. pizz.

229 Vif (Vivace)

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов. Включает партитуры для Тамбура де Баск, Кимвалов, Виолончелей и Контрабасов. Темп Vif (Vivace). Динамики варьируются от *mf* до *f*.

Для получения нежнейшего *pianissimo* и очень четкой размеренности в нотах, столь обаятельной в произведениях русских классиков, большой выдумщик в области особо изысканных приёмов исполнения Вл. П. Штейман (1909—) предложил очаровательный способ *заглушения* бубна игрой рукой исполнителя. Суть этого приёма чрезвычайно проста. Исполнитель, продолжая держать бубен левой рукой, поворачивает инструмент горизонтально к полу. Правую руку он накладывает на кожу так, чтобы ладонь свободно легла в самой её середине, а пальцы — на край обруча. Оставляя бубен в новом положении и приподнимая правую руку от кожи, он может осуществить также и скольжение большим пальцем, направляя его тогда под прямым углом к окружности инструмента. Благодаря достигнутому изменению в положении, бубен начинает звучать необычайно мягко, а побрякушки, подпрыгивая чуть-чуть на своей оси и едва позвякивая, при-

обретают поразительную нежность и даже тусловатость, не теряя при этом присущей им сочности. Более того, в оркестре создается ощущение в присутствии какого-то нового инструмента — среднего между бубном и бубенчиками. В нотах такой способ исполнения никак не обозначается, но ему смело можно было бы предпослать понятие *avec sourdine* или *en étouffant le son* — «с сурдиной» или «заглушая звук», что в переносном смысле именно здесь должно быть воспринято как указание на перемену положения инструмента и руки исполнителя. Вот, что при таких обстоятельствах звучит причудливо-волшебно. Это — среднее проведение третьей части *Шехеразеды* Римского-Корсакова и «Арабский танец» из *Щелкунчика* Чайковского, где автор, не имея ещё в виду столь восхитительного воспроизведения своего вдохновенного замысла, просит играть «большим пальцем по коже». Теперь это место исполняется только указанным способом.

Pas trop vite (Allegretto)

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов. Включает партитуры для Кларинетов в Си-бемоль, Тамбура де Баск, Виолончелей и Контрабасов. Темп Pas trop vite (Allegretto). Динамики варьируются от *p* до *pp*.

В прямой связи с только что изложенным, чрезвычайно соблазнительно напомнить о весьма «своеобразном» утверждении одного английского учёного, автора известной книги об оркестре — *Orchestration*. Сэвилл Форсайт (Forsyth, 1870—1941), говоря о *pianissimo* бубна, утверждает, что оно «вообще менее пригодно», так как если не идёт в ногу «с ритмическим узором музыки, то инструмент имеет несчастье звучать ошибкой переписчика». Кстати, «ошибкой переписчика» всегда будет звучать всякая нелепость, но разумное использование инструмента, в каком-бы оно ни казалось противоречии к музыке и не находилось, не может прозвучать таковой. Разве звучит «ошибкой переписчика» таинственный бубен в реиниальном «Кофе» у Чайковского в *Щелкунчике*?

Некое «новшество», не получившее, впрочем, признания, встретилось однажды лет сорок тому назад. Автор заставляет *уронить бубен* на пол, полагая, очевидно, что такой удар *с быстро затухающим* позвякиванием будет слышен лучше, чем какой-либо иной. Всё это — глубочайшее заблуждение. Никогда падение бубна не производит ошеломляющего впечатления и скорее проходит *незамеченным* как для слушателя, так и для самого оркестра. В нотах такому приёму предпосылают из желания быть точным пространное определение *Tenir le Tambour de Basque tout bas au sol et le faire tomber* — «держать бубен совсем близко от земли и уронить его», хотя проще было бы ограничиться указанием — *laissez tomber!*, что значит — «дайте упасть!» или «уроните!»

Meno mosso (♩ = 100)

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов. Включает партитуры для Тамбура де Баск, Кимвалов, Виолончелей и Контрабасов. Темп Meno mosso. Динамики варьируются от *p* до *ppp*.

Текст в нотах: *Tenir le Tamb. de Basque tout bas au sol et le faire tomber* и *Петрушка падает с разбитым черепом.*

Отторино Рэспиги, для воспроизведения очень сложных ритмических рисунков, требует барабанных палочек. В этом чрезвычайно редко встречающемся случае, бубен следует водрузить на сиденье стула *кожгю вверх* и выбивать тре-

буемые узоры палочками от обыкновенного барабана — *colle bacchette di Tamburo* или *avec les baguettes du Tambour*. Этот весьма тонкий образец встречается в симфонической поэме Пинии Рима и вот оттуда небольшая выписка.

7 Plus vite ♩ = 112
avec les baguettes du Tambour

Tambour de Basque

8 Très vif ♩ = 132

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

Но, что действительно необычайно, так это «новшество», предложенное в порядке «самодеятельности и музыкального озорства» и совершенно случайно изобретённое на одном из первых московских проигрываний *Седьмой симфонии* Шоста-

ковича в начале 1942 года. Эта «счастливая мысль» осенила, оставившего за преклонную лет трубу и взявшегося за бубны, знаменитого в своё время трубача-виртуоза Петра Лямина (1884—). В некоторых местах своей *Седьмой симфонии* автор требовал невероятной силы ударов в бубен. В действительности, однако, оказалось, что ни одна рука исполнителя не в состоянии воспроизвести желаемое. Тогда П. Я. Лямин, игравший в то время уже на ударных инструментах, взял бубен самых больших размеров и ударил в него увесистой колотушкой от большого барабана. Бубен вздрогнул и издал невероятный звук, подобно тому, о котором сказал ещё поэт, — бессмертный Дантэ Алигьери, — когда сравнил удар в него с барабаноподобным откликом «утробы».

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

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

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

41 Un peu plus vite ♩ = 126

Tambour de Basque

Tambour Militaire

Cymbales

Grosse Caisse

Orchestre

37 Modéré. Expressif **38**

Timbales

Tambour de Basque

Tambour Militaire

Cymbales et Grosse Caisse

ХОР КАТОРЖНИКОВ И НАРОД

Orchestre

Воль - ни - ца кру - гом!

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

Что делает бубен сейчас среди народов Среднего и Ближнего Востока, в Романьи, Аbruццях и Калабрии, в Испании или Провансе — разгадать в конце-концов не мудрено. В основном, — он исполняет ещё всё то-же, что исполнял когда-то в глубокой древности. Но теперь он променял в какой-то мере свои исконные просторы и прочно водворился как в симфоническом, так, в особенности, и театральном оркестре. Сейчас только здесь легко послушать бубен во всей его красе.

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

Но вот для конца, — несколько случаев применения бубна вне зависимости от тех или иных приёмов исполнения. По преданию, первым композитором, воспользовавшимся бубном, был Карль-Мария фон-Вебер. После него бубном пользовались почти все композиторы и к настоящему времени они дали настолько обширный круг его применения в оркестре, что исчерпать его, даже в виде простого перечисления, нет, положительно, никакой возможности. Поэтому, вполне достаточно просмотреть только самое ничтожное количество образцов, дабы в остальном обратиться непосредственно к оркестровым партитурам.

Итак, вот «первый случай» использования бубна Вебером и значительно более поздний, принадлежащий Верди.

Оба они применяют этот инструмент в музыке марша или танца и в потах пишут не так, как это принято теперь.

Modéré et bien marqué d. =

Clarinettes en Do
Bassons
Cors en Do
Triangel
Tamburin
Kleine Trommel Schellen

(Прачиова „Цыганский марш“)

Vif modéré
très léger

Petite Flûte et 18 Hautbois
Corns en Sol
Corns en Do
Trompettes en Do et Trombones
Tamburelli
КОР ЦЫГАНОВ
10. et 22 Violons
Alto
Violoncelles et Contrebasses

Noi sia mo Zin-ga-rel le ve-nu-te da lon-ta-no;
Субь - бу-знатъ кто хо - чет-цы-ган-кам под-хо-ди-те

Timbales
Bassons

(Травати)

В ином роде воспользовался бубном Дебюсси в Иберии и Эдуард Эльгар (Elgar, 1857—1934) в Коксине.

Здесь намёка нет на «танцевальность». Здесь бубен применён, как «характеристическая оркестровая краска».

13

arco

p

(Vc. et Cb) pizz.

pp

Рихард Вагнер нашёл повод воспользоваться бубном в *Лёэнгерине* и в *Танхейзере*. Словом, перечь может оказаться «угрожающим». Лучше сразу пресечь его поступательное движение и упомянуть о нескольких бубнах. Как правило, два бубна встречаются редко. В симфоническом оркестре двумя бубнами воспользовался Бэрлиоз в *Римском карнавале*. В театре, но за кулисами, двумя-же бубнами воспользовался в *Елене Египетской* Рихард Штраус. В оркестре балета *Нарцис и Эхо* двумя бубнами широко пользовался Николай Черепнин, но в той-же партитуре есть случай, где автору понадобилось *четыре* бубна, вступающие в трели один вслед за другим. Это мощное «погрязание» достигает своей вершины с вступлением четвёртого бубна. Вот этот любопытный случай в том виде, как он изложен в полной партитуре.

петской Рихард Штраус. В оркестре балета *Нарцис и Эхо* двумя бубнами широко пользовался Николай Черепнин, но в той-же партитуре есть случай, где автору понадобилось *четыре* бубна, вступающие в трели один вслед за другим. Это мощное «погрязание» достигает своей вершины с вступлением четвёртого бубна. Вот этот любопытный случай в том виде, как он изложен в полной партитуре.

59 *Allegro assai poco pesante*

1^o

2^o

3^o

4^o

Tambours de Basques

ДАЙРА

(по-фр. *Dayra*, по-ит. *Daira*, *Tamburino orientale*, по-нем. *Daira*, по-анг. *Daire*)

Название этого инструмента с незначительными отклонениями от русского начертания известно почти всем народам Мусульманского Востока. Персы, турки и арабы называют его *daira* или *da'ira* (دايرة), грузины — *dairà* (დაირა), а народы Средней Азии — *dóira* или по-местному — *чирмэнда* или *чальдырма*. Курт Закс пользуется неправильным грузинским наименованием *дайры*, называя её — *dairi*, и, основываясь на каком-то местном тюркском или вернее всего искажённом произношении, производит ещё одно название *дайры* — *чильманди*, что представляет искажённое сочетание двух приведённых выше, а В. М. Беляев (1888—), указывая на различные и, повидимому, многочисленные названия *дайры*, упоминает ещё о совершенно новом — *дан* и искажённом местном — *чильдырма*. Но так или иначе, все эти понятия сходятся в одном — все они имеют в виду дайру или «восточный бубен».

Как рассказывает предание, — повествует известный советский этнограф Н. Н. Мионов (1870—1952), — в царствование шаха Захок-Морона, учёный Лярон-Трайлиси изобрёл *дан* и его *усуль*. Взяв большой камень, он выдолбил его середину, а обруч обтянул кожей ишака. Кайрак-же изобрели танцовщицы. И вот, от игры на дапе и кайраке у болезненного Захок-Морона улучшалось настроение и прекращались головные боли. С тех пор, — говорит поверье, — игра на этих инструментах всегда вносит радость и веселье, и чарует слушателей своим чудесным звуком...

Некоторой разновидностью узбекской дойры является таджикский *дав*. Он во всём напоминает дайру, хотя его кузов несколько больших размеров, что даёт некоторое основание усматривать в нём нечто переходное к долю. Перед игрой дав обычно подогревается — летом на солнце, а зимой — над костром или у печки. После особенно сильного подогрева звук не только значительно повышается, но и начинает звучать совсем как *дайра*. Кстати, и эта последняя иногда подогревается, если исполнитель хочет получить несколько более высокую и напряжённую звучность.

По своим размерам дайра значительно больше обыкновенного бубна — её поперечник обычно колеблется в пределах шестнадцати дюймов, а по устройству — ничем от него не отличается, разве менее совершенной отделкой. Грузинская дайра с внутренней стороны обруча-обичайки увешана медными колечками и несколькими парами бубенчиков, тогда как узбекская — довольствуется только железными колечками, количество которых часто достигает даже полусотни. Никаких «прорезей» по обручу дайра в отличие от бубна не имеет, а играют на ней в основном не так, как на бубне. Исполнители держат дайру перед собой, немного выше головы и для воспроизведения звука пользуются обеими руками, действуя пальцами с необычайным проворством. Хотя на Кавказе дайрой пользуются почти как бубном, чего, кстати сказать, никогда не допускают в старом Туркестане, искусство местных музыкантов, выступающих в условиях своей страны и обычаев, далеко оставляет за собой то, что можно увидеть в партитурах европейских авторов. В республиках Закавказья дайра входит в состав *сазандари*, где вместе с *тари*, *чианури* и *тимплинто* сопровождает певца.

Народы Средней Азии придают дайре совсем иное и значительно большее значение. Их дайра выступает уже не столько в качестве сочлена местного оркестра, но, главным образом, в качестве самостоятельного инструмента и инструмента, сопровождающего певца или танцора. В этом последнем случае, в руках искусного исполнителя дайра приковывает к себе всё внимание слушателя, — настолько её ритмы разнообразны и увлекательны. И странное дело — её сухое, несколько убаюкивающее звучание остаётся тогда далеко позади, — она волнует и пленяет слух множеством оттенков то вкрадчивых, то угрожающих, но всегда одинаково острых и необычных. Именно «необычных», потому что нет возможности подобрать достаточное количество слов, могущих в точности определить звучание этого инструмента. Его надо слышать, чтобы стало вполне очевидным, что в

руках народного исполнителя дайра в вихре неисчислимых и причудливо разнообразных ритмов способна выбивать рисунок, звуковой узор которого в своём звуко-высотном разноречьи легко может быть сближен с понятием «мелодии». Таково искусство местных стариков-дойрачи...

Как было уже замечено, дайра с внутренней стороны увешана медными колёчками и несколькими бубенчиками. В своём звучании эти побрякушки ничего не имеют общего с побрякушками современного оркестрового бубна. Если они очень зычны и шумливы у бубна, то побрякушки дайры, наоборот, звучат очень скромно и глухо. Именно это обстоятельство и привело к тому, что дайра увеличенных размеров гораздо предпочтительнее в оркестре. Чем больше её поперечник, тем острее её звучание, и в соединении с другими местными инструментами она вносит в современный оркестр много своеобразной прелести и красоты. Более того, на-слух эти колечки часто остаются совершенно незамеченными и кажется, что звучит тогда одна только кожа, отвечающая самым замысловатым намерениям исполнителя. А исполнитель, дабы разнообразить звучание инструмента, старается бить пальцами по коже воз-

можно дальше от края инструмента. Это — наиболее сочный и звучный удар, условно обозначаемый междометием «бум». Другой род удара производится по краю инструмента. Он суше и чаще всего применяется в более мелких ритмических оборотах. На словах этот удар, в зависимости от построений, выражается различно. Каждое ритмическое образование есть узбекский «усуль», где слово *usul* (اصول), являясь формой множественного числа от арабского *asl* (اصل) — «ритм», применяется в Узбекистане в значении *ритма* вообще или, точнее, — в значении «ритмического построения», и рассматривают его уже, как форму единственного числа. Каждый отдельный «усуль» составляется из нескольких первичных ритмических единиц, с помощью которых создаются различные ритмические построения, достигающие большой сложности и значительной продолжительности. Впрочем, для примера, можно привести несколько таких рисунков, весьма распространённых у местных музыкантов. Один из них — *Усуль Сакиль* с дополнением к нему *Уфар Сакиль*, является наиболее известным усулем, а другой есть знаменитый *Усуль Мухаммас*, которым местные музыканты пользуются не менее широко.

Усуль Сакиль

бум ист ба-ка ба-ка бум ист ба-ка ба-ка бак-ко бум ист

ба-ка ба-ка бум ист бак ист бак ист бум ист бум ист бак ист бак ист бак ист бак ист

Усуль Мухаммас

бум ба-ка бак-ко бум ист бак ист бум бак бум бум бак ист ба-ка ба-ка

Правда, не все употребительные в узбекской музыке усули находят своё точное и полное выражение в слоговых построениях. Ритмическая основа их в действительности часто оказывается значительно сложнее того, что удаётся уложить в словесные выражения. Да это и не столь существенно, если принять во внимание, что исполнитель всегда находит возможным бесконечно разнообразить подробности основного усуля и пользоваться более мелкими ритмическими образованиями. Важнее другое обстоятельство. При игре на дайре, дайрист пользуется двумя руками и четырьмя пальцами каждой руки. Некоторые удары он делает всеми четырьмя пальцами каждой руки, а некоторые, напротив, — одним каким-нибудь пальцем, причем мизинец, заложенный иногда на безымянный, соскальзывает с него, порождая при этом дополнительный ритмический призыв. Наконец, некоторые ритмические построения он исполняет несколькими пальцами поочередно. Словом, в распоряжении исполнителя оказывается такой круг возможностей, исчерпать который не

в состоянии даже самый опытный и искусный дайрачи. Отсюда, естественно, и возникновение безграничного богатства ритмических образований, количество которых на протяжении данного народного произведения исчисляется не одним десятком.

Нужно ли говорить, что в европейской музыке довольствуются самой ничтожной долей того, что создано гением народных музыкантов? Ведь это так ясно само собою и, тем не менее, к чести советских авторов должно отнести их неуклонное стремление обогатить современный симфонический оркестр звучностями народных инструментов вообще, а народных инструментов Закавказья и Средней Азии в частности. Дайра, в числе «кавказских литавр» и барабана-доли, давно уже стала непременным участником «жгучего» сопровождения танцам народов, поименованных областей страны.

В симфоническом оркестре, наряду с тимплипито и доли, дайрой впервые воспользовался М. М. Ипполитов-Иванов. Причудливое сочета-

ние этих инструментов с литаврами и треугольником встречается у него в третьей части *Иверии*,

где дайра для большей ясности названа ещё «восточным бубном» — *Tamburino orientale*.

Plus animé ♩ = 116 **32 Vif** ♩ = 120

Petite Flûte
Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en La

Trombones

Timbales

Triangle

Dâgra

Timplipito

Dâhli

10 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

4 Современный оркестр, т. III

Р¹² Fl.

Fl.

This page contains a musical score for woodwinds and percussion. It starts with a Flute (Fl.) part in the top system, followed by a Flute (Fl.) part in the second system. Below these are several systems of percussion parts, including snare drum, tom-toms, and cymbals, with various rhythmic patterns and dynamics markings.

This page continues the musical score with woodwind and percussion parts. It features several systems of woodwinds (likely Flute and Clarinet) and percussion instruments, with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is dense with musical notation, including slurs and accents.

(Исполитов-Иванов-Иерри, III)

Напротив, А. А. Спендиаров, требуя дайру в Эриванских этюдах, называет её своим восточным именем, но предусматривает уже возможность её отсутствия. На такой случай он предлагает тогда заменить её обыкновенным бубном и покрытым тканью маленьким барабанчиком. Не трудно согласиться, что подобная «замена» очень далека

от подлинника, и ничего общего со звучностью настоящей дайры, разумеется, не имеет.

В ногах эта возможность определена направлением хвостиков, — звуки, падающие на сильную долю такта, предназначены для бубна, а ритмический рисунок, отмеченный штилями вниз, воспроизводится барабаном.

12 *Pas trop vite*
1^o SOLO

Hautbois *mf gracieux*

Clarinette en Sib *p*

Daira *p*

Violons *pizz.*

Altos *p*

Violoncelles *pizz.*

This musical score for rehearsal mark 12 is titled "Pas trop vite" and is a first solo. It features six staves: Hautbois (oboe) with dynamics *mf gracieux*; Clarinette en Sib (clarinet in B-flat) with dynamics *p*; Daira (a rhythmic instrument) with dynamics *p*; Violons (violins) with *pizz.* (pizzicato) markings; Altos (altos) with dynamics *p*; and Violoncelles (cellos) with *pizz.* markings. The score includes rhythmic notation with stems pointing down, indicating the Daira's pattern.

13

Flûtes

Cor Anglais *p*

Bassons *pp sempre*

2 Cors en Fa *pp sempre*

1^o Violons *p gracieux*

2^o Violons *p*

Contrebasses *pizz.*

This musical score for rehearsal mark 13 features seven staves: Flûtes (flutes) with dynamics *ff*; Cor Anglais (English horn) with dynamics *p* and *ff*; Bassons (bassoons) with dynamics *ff* and *pp sempre*; 2 Cors en Fa (two horns in F) with *pp sempre*; 1^o Violons (first violins) with dynamics *p* and *ff*; 2^o Violons (second violins) with dynamics *p* and *ff*; and Contrebasses (double basses) with *pizz.* markings and dynamics *p* and *f*. The score includes various performance instructions like *arco* and *pizz.*.

Музыкальная партитура для ударных инструментов. Включает партии для Дайры, 1-го и 2-го скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. Музыка написана в 6/8 такта. Динамика варьируется от *p* до *ff*. Используются обозначения *pizz.* и *arco*.

В последние годы и, в особенности, с развитием народного творчества в самом широком значении слова, дайра не представляется уже редкостью. Её не трудно встретить в произведениях как русских авторов, подвергавших художественной обработке напевы народов Среднеазиатского Востока, так и в работах некоторых местных молодых музыкантов-композиторов. Оставляя в стороне множество подобных произведений, здесь полезно упомянуть только об одном из них, как о

примере наиболее тонкого и верного истолкования закавказской дайры. Это — армянский «Танец стариков» и «Танец старика и ковровщиц» из балета Гаянэ Арама Хачатуряна. В обоих случаях, ноты записанные «хвостиками вверх» воспроизводятся пальцами, а ноты с «хвостиками вниз» — ладонью. Разумеется, ничто не мешает установить и обратный способ нотной записи, — лишь-бы в партитуре было дано на этот счёт соответствующее указание.

Музыкальная партитура для Дайры и оркестра. Включает партии для Дайры, 1-го и 2-го скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов, флютов и рогов. Музыка написана в 6/8 такта. Темп обозначен как *Assez lent* (108 уд./мин) и *Pas trop vite* (69-72 уд./мин). Динамика варьируется от *p* до *mf*. Используются обозначения *avec les doigts*, *avec la paume*, *SOLO* и *pizz.*

Особенно приятно сочетание именно дайры с тимплипито, несмотря даже на то, что некоторая сухость звука свойственна в какой-то мере обоим

этим инструментам. В качестве образца, — отрывок из «Песни Салавата», находящейся в третьем действии оркестровки оперы Емельян Пугачёв.

589 Plus animé, pas trop vite

Flûtes

Cor Anglais

Clarinettes en Si b

Bassons

Contre-Basson

Cors en Fa

Timbales

Dâyra

Timplipito

Harpes

САЛАВАТ

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Но Са-ла-ват веч-ный друг со-ло-вья!

590

Но Са-ла-ват то-чит саб-лю, как пес-ню сво-ю на-род

591

Hautbois

10 39 20 40

хо - чет быть воль - ным в сте - пях и го - рах. Мой на -

div. unis.

unis. arco

592

10 20 a2

Xylophone SOLO

- род с нес - ней рос на раз - доль - ных вет - рах!

div. unis.

div. unis.

По одним из наиболее блистательных случаев использования дайры в смешанном оркестре, где народным инструментам уделено выдающееся внимание, является *Узбекская симфония-рапсодия* Максимилиана Штейнберга. К сожалению, это достойное изучения сочинение до сих пор не на-

печатано и потому почти недоступно для обозрения. Тем не менее, вот небольшой отрывок оттуда, посвящённый выступлению дайры. Её партия настолько сложна, что при исполнении этой симфонии в концертах для её воспроизведения обычно приглашаются дойрачи из народных музыкантов.

Moderato, alla marcia

Hautbois
Clarinettes en Si b
Bassons
Dayra (Doira)
1^o et 2^o Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

ТИМБЛИПИТО

(по-гр. *Tumbales orientales, Timplipito*, по-ит. *Timpani orientali, Timplipito*, по-нем. *Timplipito*, а не *Dimplipiro*, по-анг. *Oriental Timpani, Timplipito*)

За рубежом этот очаровательный закавказский инструмент, если он там только встречается, известен лишь в качестве особой редкости какого-нибудь «Этнографического Музея». Курт Закс, упомяная об этом инструменте в своих «лексиконах», говорит о нём, как о *Dimplipiro* или *Dimplipito*, тогда как на Кавказе его знают под названием *диплипито* и *тимблипито*, о чём, между прочим, достаточно ясно упоминается в известных «Трудах Музыкально-Этнографической Комиссии». Но каким образом могли проникнуть в русское издание «Музыкального Словаря» Хуго Римана (Riemann, 1849—1919) искажённые его названия — *диплипито* и *тимблипито*, — остаётся невыясненным. Из всего сказанного легко прийти к выводу, что наименование, установленное в русских партитурах и с точки зрения «русского уха» есть, несомненно, лучшее по звучанию, хотя быть-может и не совсем правильное, если верить его грузинскому происхождению. Д. И. Аракишвили (არაკიშვილი, 1873—1953) указывает, что в Грузии и по-грузински его всё-таки называют *диплипито* — დიპლიპიტო, тогда как *тимблипито* остаётся его более простым и облегчённым русским произношением.

Некоторые армянские писатели, как например И. Е. Попов (1858—1917), при описании *сазандари* упоминают об ударных инструментах, входящих в их состав, и самый обыкновенный «гимплипито» называют «нагарой» или *табилипито*. Это в значительной мере сходится с тем, что делается или вернее — делалось поблизости. Так, персы, курды и арабы этот древний ударный инструмент именуют просто словом *наккара* — ناکاره, или не совсем точным и, очевидно, местным *накариэ* — ناکاریه, а в старом Тифлисе его звали искажённым словом *нараря*, что в конечном итоге подразумевает всё тот-же общезвестный «тимплипито», у которого, как видно, так много похожих друг на друга и близких по созвучью наименований.

Итак, родина *тимблипито* — Ближний Восток, а точнее Персия, Грузия, Азербайджан и близле-

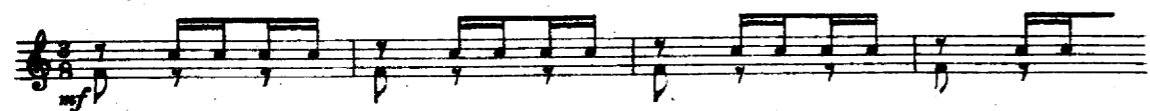
жащие страны Средней и Малой Азии. Своё происхождение он ведёт от древне-бенгальского барабана нагара, представляющего собою род туземных литавр — глиняного горшка, обтянутого кожей, и, в сущности говоря, является просто сдвоенной нагарой значительно только меньших размеров.

Устройство этих маленьких *азиатских* или, как их ещё иногда называют — *кавказских литавр*, не имеет ничего общего с устройством обыкновенных барабанов. Скорее всего они могут напомнить игрушечные литавры, медные полушария которых заменены двумя глиняными горшечками, обтянутыми тонкой козлиной кожей или пузырьком быка. Оба горшечка, обычно разных размеров, тесно соединены между собой кожаными ремешками и живописно раскрашены яркими цветами. Высота горшечков чаще всего не подчинена никаким уставам и всецело зависит от личных намерений строителя. В такой-же зависимости находится и отношение большего горшечка к меньшему — оно вполне произвольно, и дело музыканта подобрать для себя наиболее подходящий размер инструмента. Но лучшими из них должно признать самую крупную разновидность тимплипито, как более всего пригодную для применения в оркестре. По некоторым грузинским и немецким источникам высота обоих горшечков более или менее заметно отличается друг от друга, хотя на самом деле маленький горшечек почти никогда не бывает ниже большего. Разница в полудюйме — это уже редкость. Различие между горшечками заключается лишь в поперечнике среза горшечка и, следовательно, в объёме звучащей поверхности кожи. Поперечник большого горшечка обычно приближается к девяти дюймам, а поперечник малого — едва-ли достигает шести.

Несколько суховатая, чуть пощёлкивающая звучность тимплипито отличается совершенно удивительной окраской и ни с чем не сравнимой прелестью. Играют на этом инструменте двумя тоненькими деревянными палочками, выточенными поподобию «козых ножек», а иногда просто паль-

цами, и в соответствии с музыкальным рисунком пользуются одним или двумя горшечками. Тут же любопытно заметить, что для настройки инструмента музыканты пользуются *подозреванием* горшечков, а европейцы — лёгким *увлажнением* кожи водой. Оба горшечка начинают тогда издавать звук, находящийся в отношении близком к квинте. В симфоническом оркестре оба эти способа не очень уместны, хотя и вполне возможны. На Востоке и, в частности, в Грузии, тимплипито принимает постоянное участие в оркестрах *сазандари* — *szszszszsz*. Эти народные оркестры состоят чаще всего из четырёх музыкантов-персов, играющих на тари, чианури, дайре и тимплипито. Если нет пятого участника оркестра — певца, то его обязанности исполняет обычная дайрисет.

Allegretto grazioso 6/8



То же самое и с большей наглядностью легко может быть достигнуто условным направлением итилей — хвостики вниз всегда подразумевают игру на большом горшечке, а хвостики вверх — на малом, или первые можно писать ниже нотки, а вторые выше, что вполне равноценно и ничуть не менее наглядно.

При отсутствии и этой чисто внешней условности можно принять исполнение всех сильных или относительно сильных долей такта на большом горшечке, а всех слабых — на маленьком. Впрочем, композитору нет большой нужды заботиться о таких тонкостях. Исполнитель обычно сам легко разбирается в намерениях автора и наилучшим образом решает предложенную ему задачу.

Возможности применения тимплипито в симфоническом оркестре, к сожалению, весьма ограничены. Особенности инструмента и условия его происхождения таковы, что они, прежде всего, требуют *восточной музыки* в наилучшем значении слова. Но и эта музыка должна быть живой

Определение «тимплипито», как уже было замечено, не совсем точно. Оно было впервые введено в 1894 году Ипполитовым-Ивановым в его партитуру *Кавказских эскизов*. Местное название — *димплипито* или *тимблипито* менее звучно, и, вероятно, только потому совершенно не пришло в оркестровом обиходе. Ипполитов-Иванов, воспользовавшись этим инструментом во второй части своих *Кавказских эскизов*, называет его *Piccoli Timpani orientali*, и пишет для него ноты на пятилинейном стане с явным желанием подчеркнуть разделение его партии между двумя горшечками. В соответствии с этим, нижний звук, изображённый в виде *fa*, предназначен для большего горшечка, а верхний в виде *do* — для меньшего.

подвижной, а лучше всего — просто стремительной. Поэтому, весьма удачным применение тимплипито может оказаться именно в пляске, где оба горшечка одинаково необходимы. В таком случае на долю большего горшечка придется все сильные времена такта, а на долю меньшего — все мелкие ноты.

Особенно широко в симфоническом оркестре тимплипито было использовано в первом тридцатилетии XX столетия, когда этому инструменту уделяли внимание такие музыканты, как Ипполитов-Иванов и Василенко. Вот ряд таких выписок. Две из них принадлежат перу Василенко — большого знатока музыки народов Востока, понимающего толк в звучании местных ударных инструментов и хорошо ими пользующегося. Одна заимствована из балета *Иосиф Прекрасный*, где тимплипито участвует в качестве ритмической поддержки «Танца невольника и невольницы», а другая встречается в сюите *Советский Восток* в той её части, которой предпослано дополнительное наименование «Узбекистан».

Allegro energico



Allegro energico (♩ = 80)

Hautbois

Clarinettes en La

Trompettes en La

Timplipito

Tambour Militaire

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

2 Clar. en La

1^o SOLO

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

Применение тимплипито совместно с другими ударными инструментами менее естественно, хотя и вполне осуществимо. Наиболее удачным сочетанием следовало бы признать соединение тимплипито с бубном, подобно тому, как это сделал

Ипполитов-Иванов во второй части *Кавказских эскизов*, — «В ауле». Бубен ближе всего напоминает звуки родственной тимплипито дайры и потому лучше всяких иных инструментов сливается именно с ним.

Allegretto grazioso (♩ = 66)

Hautbois

Timplipito

Tambour de Basque

Harpe

2^o Violons

Altos

Violoncelles

SOLO

1^o Violons

Кстати, вот ещё любопытный образец, где тимплипито участвует на равных основаниях с литаврами, треугольником, тарелками и большим бара-

баном. Этот достойный внимания отрывок встречается у Василенко в *Советском Востоке*, в той части сюиты, которая названа «Дагестаном».

Allegro con brio (♩ = 34)

9

Petite Flûte
1^o Flûte
2^o Flûte & 1^o Clarinette
2^o Clarinette
1^o & 2^o Cors

2 Hautbois

Cor Anglais
2 Bassons

Timbales
Triangle
Timplipito
Cymbales
Grosse Caisse

1^o Violons
2^o Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Участие тимплипито в симфонической музыке отнюдь не исчерпывается танцами и плясками. Вот один образец, где звуки тимплипито удачно

воспроизводят стремительный бег газели, подражая острым ударам её ножек о скалистую почву. Он встречается в *Экзотической сюите* Василенко.

Allegro con fuoco (♩ = 100)

Timplipito

Harpe

2^o Violons
Altos
Violoncelles

Flûte
Hautbois
Clarinettes en La

1^o Violons

12

più f

più f

più f

più f

più f

Basson

p

sf *pp*

Чтобы исчерпать, по возможности, всё, что есть для этого очаровательного восточного инструмента, можно привести ещё очень трудный пример использования тимплипито, требующий для своего воспроизведения весьма искусного и опытного исполнителя. Нет необходимости приво-

дить его полностью — он слишком велик. Его лучше изучить по партитуре, но для известного представления о нём — вот его начало. Это — великолепная песня Василенко «Тоска», входящая составной частью в его небольшой сборник *Маорийских песен*.

Allegro non troppo

Hautbois

Timplipito

CHANT

avec sourdines

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

p

pizz.

mf

div. pizz.

mf

p

Зай

marc.

p

- ди - же, зай - ди солн - це! О - пус -

marc.

f

- тьсь в сво - ю пе - ще - ру, ты из

Basson

poco sf dim. molto

глаз мо - их ма - нишь слё - зы, — И

più f

mf

unis. div.

mf

2 Violoncelles

pizz.

mf

Clarinettes en Si^b

p

льют - ся о - ни как во - да...

Один из наиболее поздних образцов применения тимплипито в оркестре встречается у Ишопитова-Иванова в *Тюркских фрагментах*. Этот случай в какой-то мере является «пере-

сказом» уже известного, и потому здесь достаточно удовольствоваться лишь выпиской одних ударных — литавр, бубна и тимплипито, воспроизводящего чёткий, строго размеренный узор.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотации для ударных инструментов. Первая система включает *Timbales*, *Tambour de Basque* и *Timplipito*. Вторая и третья системы содержат ритмические рисунки для *Tambour de Basque* и *Timplipito*. Динамика варьируется от *pp* до *ff*. В начале первой системы указано *Vif*.

12

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотации для ударных инструментов. Динамика варьируется от *f* до *ff*.

В сущности, этими немногими, но весьма живописными образцами вполне исчерпывается участие тимплипито в современном симфоническом оркестре. Тем не менее, нельзя не напомнить, что тимплипито до сих пор остаётся ещё весьма редким инструментом и далеко не каждый оркестр имеет его в своём распоряжении. Поэтому, трудно предрешить, каким инструментом сочли-бы уместным заменить в помянутых произведениях эти маленькие литавры, если-бы случай благоприятствовал их исполнению там, где тимплипито могло-бы отсутствовать. Вполне вероятно, что для

этой цели пришлось-бы прибегнуть к содействию обыкновенного барабана со свободно опущенными струнами или к бубну без всяких побрякушек. И в том, и в другом случае исполнителю пришлось-бы действовать на этих инструментах не пальцами, а самыми лёгкими деревянными палочками или лучше, — общезвестными «козьими ножками».

Пожалуй, именно такая замена лучше всякой иной соответствовала-бы истине и больше всего удовлетворила-бы подлинного ценителя и знатока такой музыки.

НАГАРА

(по-фр. *Nacaires, Nasquere*, по-ит. *Naccheroni*, по-нем. *Nagara, Nagarah*, по-анг. *Nakers*)

В недавнем прошлом в русском языке этот инструмент назывался иногда *накрами* и принимался в качестве «восточных», преимущественно — *кавказских литавр*, а в настоящее время под этим именем известен весьма распространённый и очень любимый на Средне-Азиатском Ближнем Востоке ударный инструмент семейства барабанов. Накрами или реже — *нагарой* в Средние Века назывались общепринятые тогда литавры арабского или сарацинского происхождения, проникшие в Западную Европу во времена Крестовых походов. Самое-же название этого инструмента — *накры*, есть, в сущности, искажённое арабское *nasareh* или персидское *naqqara*, передаваемое теперь в Турции, Египте и Сирии через *naqqareh* — ناقاره.

Современная нагара представляет собою глиняный горшок-полушарие, обычно средних размеров и чаще всего с несколько удлинённым низом. На верхнем срезе этого горшка натянута кожа, а звук извлекается деревянными палочками с небольшими закруглениями на концах. Иногда, вместо палочек пользуются особым ремённым жгутом или просто пальцами. Накры, проникшие в Западную Европу через арабов и известные в Испании под именем *nacara*, имеют шарообразный деревянный или металлический кузов, срез которого так-же, как и у средне-азиатской нагары, покрыт кожей. Эти накры чаще всего применяются парами и, если они не очень большие, то исполнитель легко удерживает их одной рукой за верёвку, соединяющую оба инструмента. Если-же они значительно больших размеров, то их ставили на землю или перекидывали через горб верблюда, или-же одевали на спину сопровождающего музыканта слуги. Как сообщает английский учёный Кэнон-Фрэнсис-Уильям Гэлпин (Galpin, 1858—1945), слово «накры» — *nakers* в английской литературе появились впервые лишь в XVI столетии, а Сэсиль Форсайт перечисляет ряд произведений, где действуют эти инструменты. Николэс-Кэмин Гэтти (Gatty, 1874—1946) в своей статье об ударных инструментах приводит знамени-

тое четверостишие Джэфри Чоусэра (Chaucer, 1340?—1400) из его *The Knightes Tale*, где автор обращается к накрам в таких выражениях.

Вот граждане и йомэны пешком
Валят толпой, и каждый с посошком.
Гудки и трубы, накры и рожки
Чей клич кровавый так бодрит полки.

Но в обиходе накры применялись уже значительно раньше. Так например, среди придворных музыкантов короля Эдуарда I Длинного (1229—1272—1307), Роджэро-трубача (*Rogere le Troumpour*) и Менестреля Рэджис (*Menestrallis Regis*), числился ещё в 1304 году Джанино-накрис (*Janino le Nakerer*), а в 1349 году накры «способствовали прославлению Эдуарда III при его вступлении в Калэ». Что-же касается их применения в Британской коннице, то оно обязано королю Хэнри VIII (1491—1509—1547), ещё тогда посланному в Вену «за барабанами, на которых можно было-бы играть верхом, перекинув их через шею лошади на венгерский лад». Упомянув о литаврах, Сэбастьян Вирдунг, несомненно, имел в виду накры, на которых, по его словам, «играли французские безбожники», знакомые с накрами во всяком случае ранее 1300 года.

В Эфиопии, накры или местные литавры, ещё с незапамятных времён были известны под именем *nagârit* и долгое время служили знаменем верховной власти. Так, сорок четыре литавриста, ехавших на мулах и бивших в восемьдесят восемь литавр неизменно сопровождали абиссинского негуса при торжественном выступлении его в поход. Эти-же накры, — иногда в количестве сорока, применялись и в самых важных местах абиссинского богослужения. Они-же служили и при обнародовании о вступлении к исполнению своих обязанностей нового наместника. Как легко можно было уже заметить, абиссинские *nagârit* применялись обычно парами, причём левая всегда была больше правой. Били по ним деревянной кологушкой, кузов строили в соответствии с обы-

чаем — из меди для правительственных и церковных надобностей, а из дерева — для частного применения.

Итак, подлинная нагара — всё-таки древне-бенгальского происхождения, хотя по преданию, изложенному в «Рисоляи», она была «изобретена» ещё Александром Македонским (356—336—323 до новой эры). Словом «Рисоляи» в Узбекистане называют «правила для музыкантов», изложенные в маленькой книжечке в рукописи на персидском языке. Её составил намаганский узбек молла Худай-Берди, а предисловие к ней написал Ханым Алинталис. В ней приведены любопытные разъяснения и правила для музыкантов, а также рассказано несколько легенд о происхождении музыкальных инструментов. Одна из них повествует об «изобретении» нагары. При завоевании Ирана и Турана царь Македонский Искандэр созвал индийских и персидских учёных в количестве до четырёхсот человек, и приказал изобрести им музыкальный инструмент таких достоинств, чтобы звуки его были-бы слышны на расстоянии восемнадцати таш, что в современном представлении составляет сорок четыре версты. Учёные мужи долго думали и, наконец, придумали большую *Кус-Нагара*, на горшках которой исполнители палками выбивали прославленное имя своего повелителя — «Искандэр! Искандэр!».

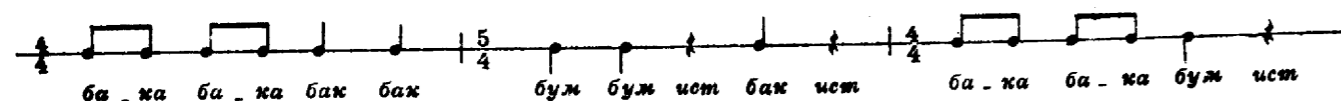
Котёл нагары, несколько удлиненный к низу, в зависимости от назначения, был глиняным или металлическим. Нагара, известная под именем *карадисамэля*, применялась в храмах Южной Индии. Она была значительно больших размеров с конусообразным, несколько затупленным снизу котлом, а её разновидность — *махá нагара*, была знаменита тем, что достигала пяти футов высоты и применялась только в особо торжественных случаях.

В Средней Азии размер нагары не очень велик. Её поперечник обычно не превышает восьми дюймов, считая по звучащей поверхности кожи, — чаще всего кожи козла или молодого оленя. Горшки туркестанской нагары почти всегда делаются из глины и для лучшей звучности подогре-

ваются на жаровне тут-же, около исполнителя. Играют на нагарае двумя тонкими палочками с утолщениями на концах. Местные музыканты часто пользуются двумя горшками, из которых левый чуть меньше правого, что, кстати, и даёт различие в звучности инструмента. Впрочем, это различие легко может быть достигнуто ударами палочек у края инструмента и в самую его середину, где получается звук более полный и зычный.

В средне-азиатских республиках, где принято за счёт гласных звуков произносить все персидские слова на свой собственный местный лад, нагара или по-местному *нагорá*, очень распространена и так-же, как в Индии и Эфиопии, применяется во всех наиболее выдающихся событиях страны. Ещё до революции, в Туркестане нагара служила для военных целей, но наряду с этим была и одним из наиболее желанных участников во всевозможных шествиях, на свадьбах и на празднествах. Во времена больших пиршеств, известных у местных жителей под именем *томаша*, нагара входила в состав туземного оркестра и наравне с сурнаем и чирмэндой придавала ему необычайную прелесть. Однако, большая пышность, блеск и торжественность такого *томаша* достигалась не столько соответственным увеличением количества исполнителей на всех этих инструментах, сколько добавлением струнных инструментов и, в особенности, — карная — знаменитой узбекской трубы, устрашавшей врагов и изобретённой, как говорит предание, ещё в незапамятные времена пастухом Узб-чобаном.

Но и узбекская нагара, подобно своей индийской прародительнице, нередко бывала огромных размеров, — в обхват человека, а то и больше. В. А. Успенский (1879—1949), — выдающийся исследователь музыкального искусства Средней Азии, рассказывает, что во время народных празднеств в Ташкенте нагара помещалась на крыше дома вблизи мечети Шэйх-эн-таур, и ночью звук её был слышен за несколько вёрст. Под звуки-же большой нагары совершался в своё время и торжественный выход эмира Бухарского. Его шествие сопровождалось тогда «военным» усулем — «усулем Суварии».



Столь-же большие «кус-нагара» по словам В. В. Крестовского (1840—1895) находились в прошлом столетии и в Бухаре на крыше «полицейской сборной сакли» — *курбаши-ханá*. Звук этих «кус-нагарá», — на них играло тогда два человека, — представлял собою, по свидетельству очевидцев, глухие удары, переходившие в громopodobные раскаты мелкой дроби.

Именно таким, столь любимым и ценным инструментом народов Среднего Востока, представ-

ляется теперь и современная нагара. Да это и понятно, если принять во внимание совершенно очаровательную призывно-торжественную, мощную и ни с чем не сравнимую звучность нагары. И удивительно только, что европейские музыканты-формалисты, столь жадные в поисках звуковой новизны явно сомнительного свойства, совершенно забыли или попросту не заметили художественных достоинств современной нагары.

Чтобы покончить с этим вопросом — несколь-

ко слов о начертании нот. Нет ничего проще пользоваться общепринятым и вполне уже устаревшим способом письма, наиболее удобным в таких случаях. Ноты, предназначенные для большой нагары, пишутся обычно хвостиками вниз, а для малой — хвостиками вверх. Но Ал. Ф. Козловский в изложении своей партии нагарá, — кстати, в его партитуре она обозначена местным названием в современном правописании — *наога-га*, — воспользовался чрезвычайно удачным нотным начертанием, содержащим в своей основе безусловную наглядность, исключаяющую всякие сомнения. Он предложил удар по меньшей нагарае излагать нотой над ниткой, а удар в большую нагарае — нотой под ниткой. В первую минуту такое начертание может показаться необычным и

несколько странным, но в действительности — дело только в привычке. Во всяком случае, при безупречной точности в намерениях автора, подобная нотопись занимает значительно меньше места и потому заслуживает несомненного поощрения.

Честь первого применения нагары в симфоническом оркестре принадлежит, несомненно, Райнгольду Глиэру, который отдал ей должное, воспользовавшись ею в произведении, посвящённом созданию Ферганского канала. Народное торжество по этому столь важному поводу не могло, конечно, обойтись без нагары и её участие в оркестре было не только очень кстати, но и весьма живописно. Вот небольшой отрывок из *Ферганского праздника* Глиэра, где участвует нагара.

Assez vif, solennel ♩ = 160

Cors Anglais

1929

30
Clar. basse en Sib

a2

103050

204960

Trombones a3

f marqué

cresc.

mf *cresc.*

mf

mf

mf *cresc.*

mf *cresc.*

Особенно удачно пользовался нагарой Алексей Козловский.

Он не раз применил её в своей ферганской сюите *Лола*, посвящённой весеннему празднику тюльпанов. Очень живописно звучит нагара в

первой части сюиты, в «Сборах и проходах лоточек на базарной площади». Здесь нагара воспроизводит не только призывный рисунок, но и в содружестве с тромбонами подражает совершенно неповторимому карнаю.

Allegro giusto

19 Flûte
Hautbois
Cor Anglais

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombones

Timbales

Nacaires

Cymbales

Grosse Caisse

Petite Flûte
2^e Flûte
1^e Violons
2 Clarinettes en La
2^e Violons
Altos
2 Bassons
Violoncelles
Tuba
Contrebasses

Напротив, в «Шествии с тюльпанами» нагара, сплетаясь с литаврами, исполняет уже более замысловатый рисунок, хотя и он, несмотря на

полное *tutti* оркестра, ничуть не теряет в своей прелести и живописности. Вот и этот отрывок из той-же ферганской сюиты *Лола*.

Avec grandeur

Petite Flûte
2^e Flûte et Hautbois
Cor Anglais
1^e Basson

1^e Flûte
2 Clarinettes en La

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombones et Tuba

Timbales

Triangle

Nacaires

Cymbales

Grosse Caisse

1^e Violons
2^e Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses et 2^e Basson

20

Pte Fl. Нб. С. Angl.

ff
Bons a2
Fl.
Clar.
a2

ff
Viol., Altos

Но ещё любопытнее использована нагара в Улуг-беке. Здесь, совместно с европейскими инструментами, она чрезвычайно красочно сопровождает выступление подлинных карнаев — в од-

ном случае звучащих за сценой, а в другом, в конце первого действия оперы, — на сцене. Вот эти примечательные образцы, заимствованные из рукописной партитуры того-же автора.

63

Allegro moderato

Qarnāys (sa сценой)
Clarinettes en Sib
Bassons
Corns en Fa
Timbales
Nacaires
Cymbales

f
staccato
pp
pp staccato
pp
f

Harpe
19 Violons
29 Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

(Появляется свита Абдул-Аятира)
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pp

en élargissant assez

ЗАНАВЕС

Ничуть не менее любопытно использована нагара и в начале третьего действия той-же оперы. Здесь нагара ведёт основную линию рисунка и до вступления полного оркестра выстукивает свои узоры в содружестве с одними ударными —

инструментами «европейского оркестра», — малыми барабанами, тарелками и там-тамом. Кстати, здесь-же, нагаре за сценой, противопоставлена, сменяющая её, нагара в оркестре. Звучит всё это очень выразительно и красочно.

Sur la Scène Vite, mais pas trop

Tam - Tam

Nacaires

Tambours Militaires

f sans timbre

Несмотря на то, что нагара принадлежит к разряду военных ударных инструментов Востока, она способна сдерживать свой «воинский пыл» и превратиться в совершенно безобидный барабан, наделённый удивительными звуковыми качествами. Сочные, гулкие удары нагары сохраняют всю свою выразительность и в нежнейшем *pianissimo*,

особенно в тех случаях, когда ей приходится сопровождать какой-нибудь пленительно-нежный танец. Именно такой пример можно встретить в «Танце Невольниц», вошедшем составной частью в *Танцевальную сюиту* Анушавана Тэр-Гевондяна (*Shir-Ilqinchi*, 1887—), составленной им из своего балета *Анаит*.

Andante
1^o SOLO

Hautbois
Tambour de Basque
Nagara
Cors a 2
Harpe
Vc.
Cb. pizz. *p*

После Глиэра и Козловского нагару использовал сначала Сергей Василенко и вслед за ним Максимилиан Штейнберг.

Как тонкие знатоки оркестра, они не могли не оценить музыкально-художественные достоинства нагары и применили её в произведениях, написанных для театров Ташкента. Менее удачно довелось воспользоваться нагарой Василенку. Его балет *Ак-бияк*, написанный в 1942 году в основном для европейского оркестра, располагает особым списком лишь одной увертюры, предна-

значенной для одних местных восточных инструментов. Поэтому, любопытнее участие нагары у Штейнберга, где совместно с восточными народными инструментами она действует на равных основаниях с европейскими. Другой вопрос, что автор «на всякий случай» вписал партии этих инструментов европейскому оркестру, но так или иначе, — нагара уже звучит и может звучать в его *Симфонии-рапсодии на узбекские напевы*, написанной в 1943 году во время пребывания автора в Узбекистане.

Très vite

Hautbois
Cor Anglais
Bassons
Cors en Fa
Trombones
Tuba
Timbales
Nagara
1^o et 2^o Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

ДОЛИ

(по-фр. *Dholi, Dhol*, по-ит. *Doli, Dol, Dholi, Dhol*, по-нем. *Dholi, Dhol*, по-анг. *Dholi, Dhol*)

Инструмент, о котором будет идти речь, ведёт свою родословную из Дагестана. Он распространён среди всех горских народностей как Предкавказья, так, в особенности, и Закавказья. Тем не менее, история этого барабана отнюдь не столь бедна, как это могло бы показаться в первую минуту. Под именем *dhol* или *dohol* — دول , — этот инструмент был уже известен курдам и персам, а под именем *dhol* или *dhola* — दोल , — жителям Бенгалии. В Грузии чаще всего его называют просто *доли* — დოლი , а в Армении *доль*, *дохол* или *дол*, — դոլ . Но тут же любопытно заметить, что *доли* или *доль* ведёт своё происхождение с незапамятных времён, и название этого барабана, ныне сохранившееся ещё в бенгальском наречии, встречается уже в санскритском языке. Разновидностями доли является *Dholaka*, и маленький *доль* — *Dholki* или *Dholaki*, как производное от *Dholaka*.

В нынешнее время *доли* или *далабанди* — दालबन्दी — распространён в странах Ближнего Востока и есть ни что иное, как прямой барабан, выдолбленный из невысокого обрубка дерева с обтянутыми кожей краями. Играют на доли чаще всего пальцами, а иногда довольно длинными палочками с небольшими утолщениями на концах, причём верхняя часто бывает более увесистой и немного изогнутой, а нижняя — тонкой. Высота доли не превышает обычно тринадцати дюймов, тогда как поперечник срезов, примерно на полтора-два дюйма больше. Длина палочек чаще всего соответствует ширине поперечника инструмента, но обычно они оказываются чуть короче.

Народные музыканты Закавказья пользуются долом различно. Чаще всего они подвязывают его на перевязи и играют с обеих сторон, а иногда зажимают локтем и играют обеими руками только с одной стороны его. Если долом пользуются по всем правилам искусства, то на верхнюю сторону приходится обычно сильный удар с ударением, а на нижнюю — слабый и более сухой. При желании получить более лёгкий и красивый удар исполнитель пользуется руками, причём ладонь

соответствует сильному удару, а пальцы — слабому. В народных оркестрах, а вернее, просто в сочетании с зурнами, когда звучность требуется сильная и звонкая, на доле играют палочками. Напротив, при участии дудуки на доли играют всегда только ладонью и пальцами, дабы получить звучность более мягкую и изысканную.

Два разных бенгальских *дбля* или *дбля*, соединённые своими основаниями вместе, по своему устройству очень напоминают известный уже тимплипито. В Индии этот инструмент получил название *Yôrâghâyî* и во время игры при помощи перевязи одевается на шею исполнителя, который бьёт по правому, большому *дбля* палочкой, а по левому, меньшему — пальцами. Совсем, как в Армении при игре на обыкновенном доле.

В странах Закавказья доли, так же как и тимплипито является непременным участником местных народных оркестров, но в данном случае только не «сазандари», а *меzurнэ* — მეზურნე . Так по ту сторону Кавказа называли странствующих музыкантов, игравших на дудуки и доли. Подобное соединение состоит обычно из трёх музыкантов, из которых двое играют на *дудуки* или чаще на *зурне*, а третий на *доли*. Русское определение *зурначи* вполне тождественно понятию *меzurнэ*, хотя и не очень любимо местными музыкантами, видящими в этом названии для себя чуть ли что-то не обидное. Третий музыкант в таком соединении является не только исполнителем на доли и вполне независимым музыкантом, но на нём, в сущности, удерживается вся острота музыкального исполнения. Доли богат своим весьма привлекательным и необычайно красивым звуком и возможностью отвечать малейшим намерениям исполнителя, изобретательность которого вообще не знает никаких пределов. Если бы *меzurнэ* довольствовались только одними дудуки или зурнами, то они никогда не смогли бы покорить сердца своих восторженных слушателей. Своему успеху они обязаны почти исключительно обладателю доли и его исполнительскому искусству.

В симфоническом оркестре доли появился, ве-

роятно, не ранее 1905 года, когда этим инструментом воспользовался Ипполитов-Иванов. Во второй сюите своих «Кавказских эскизов», в *Иверии*, — именно здесь встречается доли, — автор для первого раза применил малоудачное итальянское наименование его. Понятие *Tamburo ori-*

entale, по сути дела, весьма растяжимо и, если в данном случае, подразумевается именно доли, то только потому, что он участвует в «Лезгинке», а также в музыке, носящей древнее название Грузии и явно возникшей на основе грузинских народных напевов.

Pas trop vite (♩=80)

Musical score for percussion instruments on page 90, measures 25-26. The score consists of two systems. The first system has two staves with notes and rests, including a *p* dynamic marking. The second system is labeled "10 et 20 Viol. unis." and contains four staves with notes and rests, also including a *p* dynamic marking.

26

Musical score for percussion instruments on page 90, measures 27-30. The score consists of two systems. The first system has two staves with notes and rests, including a *p* dynamic marking. The second system contains four staves with notes and rests, also including a *p* dynamic marking.

Musical score for percussion instruments on page 91, measures 25-26. The score consists of two systems. The first system has two staves with notes and rests, including a *p* dynamic marking. The second system contains four staves with notes and rests, also including a *p* dynamic marking.

27

Musical score for percussion instruments on page 91, measures 27-30. The score consists of two systems. The first system is labeled "10 et 20 Cors en Fa" and contains two staves with notes and rests, including a *p* dynamic marking. The second system contains four staves with notes and rests, including a *p* dynamic marking and the instruction "à l'arc" (arco) and "à l'état les sourdines" (with mutes).

Музыкальный фрагмент на странице 92, посвященный ударным инструментам. Он включает следующие инструменты и партии:

- Верхняя часть: партия для барабана (Dhol) с динамикой *p*.
- Средняя часть: партия для бубна (Dhol) с динамикой *p*.
- Нижняя часть: партия для бубна (Dhol) с динамикой *p*.
- Партия для кларнета (Clar. en La) с динамикой *p* и *mf*.
- Партия для альта (arco) с динамикой *p* и *pizz.*.
- Партия для виолончели (Violoncelles) с динамикой *p*.
- Партия для контрабаса (Contrebasses) с динамикой *p*.

Ровно двадцать лет спустя, доли появились на страницах *Эриванских этюдов* Спендиарова, где автор очень предусмотрительно указывает, что в случае отсутствия доли он должен быть заменён бубном и покрытым барабаном. Нетрудно предположить, что подобная замена при всех своих выгодах крайне неудачна. Доли обладают совершенно неповторимым звуком и его гулкость ни в какой мере не может быть воспроизведена звенящими ударами бубна. В этом случае к особенно-

стям инструмента несколько лучше подходит маленький барабанчик со свободно олуцшенными струнами, но и его *искусственная* блёклость счѣнь ещё далека от той *звонкой* блёклости, которая так свойственна восточным барабанам вообще, а закавказскому долю, китайскому том-тому или сенегальскому барабану в особенности. В своём произведении Спендиаров пользуется древним названием инструмента, исключая тем самым возможные сомнения или недоразумения.

Музыкальный фрагмент на странице 93, посвященный оркестру. Он включает следующие инструменты и партии:

- Верхняя часть: партия для Hautbois с динамикой *f* и *pp*.
- Партия для Cor Anglais с динамикой *f*.
- Партия для Cors en Fa с динамикой *pp* и *p*.
- Партия для Dhol с динамикой *f* и *p*.
- Партия для 1^o Violons с динамикой *p très léger*.
- Партия для 2^o Violons с динамикой *f* и *p*.
- Партия для Violoncelles с динамикой *p*.
- Партия для Contrebasses с динамикой *pizz.* и *f*.

Совсем недавно, всего лишь несколько лет тому назад, доль зазвучал и в чисто-симфонической музыке, когда им воспользовался современный армянский композитор Аро Степанян (*Արօ Տեփանյան*, 1897—).

В партитуре его *Второй симфонии* есть народная пляска, где долю в полном соответствии с местным обычаем поручена «ведущая партия». Вот небольшой отрывок из этого не очень известного ещё произведения.

В сочинениях местных композиторов, — грузин, армян и некоторых других, доль, к сожалению, появляется всё ещё довольно редко. Тем не менее, его очень удачно, с полным знанием дела, использовал грузинский композитор Шалва Мшвеллидзе (*შალვა მშველიძე*, 1904 —) в своей симфонической поэме *Звиадаури*.

Он так-же, как и его предшественники применил его в музыке танца, стремительность которого вовсе не обязательна. Вообще-же говоря, чем музыка порывистее, чем она горячее, тем красивее звучит доль. Ему не очень свойственна «ме-

ланхоличность» — она может иметь место лишь в нежных наигрышах дудуки, когда доль лёгким прикосновением пальцев только едва поддерживает ритмический узор напева. Его-же настоящее место в задорной, головокружительной пляске, когда присутствующие, будучи не в состоянии сдержать себя, начинают прихлопывать в ладоши и выкрикивать ободряющие возгласы. Впрочем, небольшой отрывок из только что поименованной поэмы даст известное представление о применении доль в современном симфоническом оркестре.

Moins vite (Mouvement d'une Marche)

71

Flûtes
Hautbois

Clarinettes en Si b

Trompettes en Si b

Trombones

Dhôte

1^o Violons
2^o Violons

Violoncelles
Contrebasses

Fl.

Hb 1^o mf

1^o mf

p

p

p

1^o Viol.

2^o Viol.

Cor Anglais

mf

Clarinette basse en Si b

Bassons

mf

Cors en Fa

mf

mf

mf

mf

mf

Altes

mf

Несомненно, в музыке для театра, — опере и балете, — написанной на сюжеты народного сказания или легенды, доля займёт очень почётное место и примет, вероятно, участие не только в стремительно-задорных мужских плясках; но и в медленных, поэтичных и напевных танцах деву-

шек. Именно такой случай имеет место в балете Тэр-Гевондяна *Анаит*. Здесь, в «Танце Девушек», затейливый ритмический узор *дола* или, как его называет автор, — *доола* сопровождает нежный, немного ленивый напев второго прозедения пляски.

1^o Flûte et 1^o Hautbois
Cor Anglais et 1^o Clar. en La
1^o Basson

1^o et 3^o a2

Cors es Fa

Dhol
Grosse Caisse

Harpe

1^o et 2^o Violons

Altos, Violoncelles
et Contrebasses

1^o Hb
1^o Trompette

Moderato grazioso

На этом смело можно было бы закончить повествование о доли. Но, тем не менее, остаётся ещё сказать несколько слов об одном ударном инструменте, родственная связь которого с доли заключается лишь в том, что его держат под локтем и бьют по нему пальцами. Это арабский барабан *дарабукка* — «كز» — представляющий собою красиво разрисованную вазу из глины или дерева. Горло этой вазы удерживается локтем исполнителя, а дно, натянутое кожей молодого ба-

рашка, оказывается именно той поверхностью, по которой исполнитель бьёт пальцами обеих рук — правой по коже, а левой по краю. Жозеф Баггэрс, упоминая об этом барабане, называет его словом *darbouka*, что представляет собою лишь иное прочтение одного и того же арабского начертания слова. Иной раз этот барабан называется «индийским барабаном» — *darabukkeh*, что подразумевает, несомненно, одну и ту же разновидность инструмента.

ТОМ-ТОМ

(по-фр. *Tom-Tom*, по-ит. *Tom-Tom*, по-нем. *Tom-Tom*, по-анг. *Tom-Tom*)

В Африке и странах Дальнего Востока словом *том-том* принято называть множество разнообразных видов барабанов, устройство которых не идёт далее понятия, заключающего в себе определение самого простого и убогого устройства. Курт Зак упоминает даже о том-томе, как об инструменте народов Новой Гвинии, где этот барабан делается с рукояткой из толстого ствола бамбука с натянутой по срезу кожей ящерицы. Но в современном оркестре это название присвоено только одному представителю многочисленного семейства том-томов — двухстороннему барабану китайского происхождения.

Подлинный китайский том-том, ведущий свою родословную из провинции Чи-Фу, является произведением рук искусных местных кустарей. Он строится в двух видах и в соответствии с обычаем бывает трёх размеров. Обыкновенный том-том имеет не очень высокий — от четырёх до шести с половиной дюймов; — плоский деревянный кузов, открытая поверхность которого затянута настоящей живописно раскрашенной свиной кожей, прикреплённой к стенкам инструмента причудливо выточенными от руки гвоздями. Звук том-тома — острый и ясный, чуть суховат. Он превосходно сочетается с инструментами современного симфонического оркестра, не говоря уже о концертных ансамблях, где участие его столь же необходимо, как и присутствие тарелок или гонга. В зависимости от размеров, — а их, как сказано, три, — звук том-тома соответственно изменяется, делаясь более сочным, полным и заметным. Выбор размера том-тома вполне зависит от намерений автора, склонности исполнителя и, пожалуй, больше всего — от действительных возможностей оркестра и уклада самой музыки.

Вторая разновидность китайского том-тома, известная под именем *гигантского*, отличается удивительно густым, низким, несущимся звуком, и своим видом напоминает чугунный котелок, срез которого натянут хорошо выделанной свиной кожей. Выточенный из дерева, кузов «гигантского» том-тома покрыт искрящимся глубоким чёр-

ным лаком, а кожа, на этот раз не раскрашенная, прикреплена к нему точно такими же крупными гвоздями ручного производства. Гигантский том-том, подобно обыкновенному, строится также в трёх размерах, отличающихся друг от друга только полнотой и значительностью звука. Но тут же любопытно отметить существенное различие между этими, так сказать, «основными» видами том-тома. Если поперечник звуковой поверхности гигантского том-тома почти в точности соответствует таковому же обыкновенного, — в одном случае он только на один дюйм больше, а в другом — настолько же меньше, то всё дело заключается именно в высоте кузова, порождающего столь заметную разницу в звучании этих инструментов. Высота «гигантского» том-тома почти в три раза больше высоты обыкновенного, и если маленький том-том в одном случае имеет четыре дюйма высоты, а в другом — тринадцать, то самый большой оказывается уже в шесть с половиной и шестнадцать дюймов.

Наконец, третьей разновидностью том-тома следует признать собственно *американскую* подделку, построенную из тех соображений, что-де подлинный китайский том-том лишён возможности противостоять превратностям американского и, в особенности, европейского климата, где влажность или сухость воздуха бывает часто чрезмерной. Вполне вероятно, что именно эти важные наблюдения действительно весьма губительны для поведения подлинно-китайского том-тома, но если речь идёт о точности высоты звука, то едва ли она так нужна именно для этого инструмента. Тем не менее, в Америке построили такой вид «гигантского» том-тома, в котором кожа может быть, подобно литаврам, подтянута шестью винтами до любой высоты. Но нужно ли доказывать, что несмотря на самые восторженные отзывы американских мастеров и исполнителей, именно эта разновидность теряет всю свою «экзотическую» прелесть, свойственную подлинному китайскому том-тому. И каковы бы ни были качества американского том-тома, они, в лучшем случае, оста-

нутя лишь более или менее удачным подражанием и подделкой.

Играют на том-томе одной или двумя деревянными палочками обычного «барабанного» образца. Ноты для него пишутся на «ниточке», а самый инструмент укрепляется на особом держателе или покоится на маленьком треножнике. Впрочем, последний применяется обычно для «гигантской» разновидности, но, в случае отсутствия надлежащих приспособлений, — может служить также и для «обыкновенной». Вот, собственно, и всё, что следует знать об этом инструменте.

В симфоническом оркестре том-том не получил ещё, к сожалению, ни должного признания, ни, тем более, — распространения. Его поле деятельности ограничено пока только jazz'ом, хотя попытка ввести его в симфонический оркестр имела уже место довольно давно. Пример, о котором

в данном случае идёт речь, встречается во второй части сюиты Листиана.

Второй случай применения том-тома в оркестре встречается у Василенко в Туркменской сюите, но автор явно не доверяет этому инструменту, вернее, — он боится, что в нужную минуту том-тома может не оказаться на месте и его нечем будет заменить. Поэтому, на случай его отсутствия он предлагает воспользоваться обыкновенными кастаньетами, что, разумеется, решительно противоречит природе том-тома. Но этого ещё мало. Хуже всего то, что и самую партию том-тома он излагает так, как то следовало-бы сделать для самой упрощенной разновидности оркестровых кастаньет. При таких условиях лучше не пользоваться инструментом, художественным возможностям которого автор почему-либо не верит.

Впрочем, вот этот случай в том виде, в каком он дважды встречается в партитуре.

Un peu plus animé

Hautbois
 Cor Anglais
 Clarinettes en La
 Bassons
 1^o et 2^o Cors en Fa
 Tom-Tom
 1^o Violons
 2^o Violons
 Altos
 Violoncelles et Contrebasses

Un peu plus animé

Petite Flûte
 Flûtes
 Hautbois
 Cor Anglais
 Clarinettes en La
 Clarinette basse en La
 Bassons
 Cors en Fa
 Trompettes en Sib
 Trombones et Tuba
 Timbales
 Triangle
 Tom-Tom (ou Castagnettes)
 Tambour Militaire
 Harpe
 1^o et 2^o Viol.
 Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

В самое последнее время двумя том-томами воспользовался в *Торбоутском танце* Кнудогэ Ричардс. Он ввёл эту острую и в меру «экзотическую звучность» в узор сопровождения весьма своеобразной в своём мелодическом строении

народной торбоутской песенки, сложенной в честь белой лошади, почитаемой торбоутами «священной». В пояснение сказанному, вот небольшой отрывок из этой чрезвычайно редко встречающейся партитуры.

Но как всё-таки сильны нелепые предрассудки и всякого рода увлечения! Некоторые исполнители современных оркестров договорились до того, что при содействии литавр и «усовершенствованного» американского том-тома можно вообще заменить весь набор ударных инструментов — и корейские колокола, и деревянные китайские корбочки, колокольцы и чуть-ли не маримбу. Какое вредное стремление к упрощению! Даже самое совершенное мастерство, основанное на противопоставлении различных ударов, при всей своей изысканности и изощрённости, никогда не

сможет заменить разнообразных красок, рождённых «вытесняемыми» теперь инструментами.

Однако, справедливость требует признать, что столь порочные настроения зародились только в оркестрах *jazz'a* и симфонического оркестра не коснулись. Современный *jazz-band*, очевидно, достиг уже той ступени своего развития, когда всё «новое» неизменно становится старым и отсталым. При таких условиях, разумеется, он не в силах влиять на жизнь симфонического оркестра, и дальнейшее развитие деятельности том-тома теперь уже в руках только будущего.

ТАМБУРИН

(по-фр. *Tambourin*, *Tambourin provençal*, *Tambour de Provence*, по-ит. *Tamburo Provenzale*, по-нем. *Kleintrömmel*, *Tamburin*, по-англ. *Tabor*)

Барабан, называемый теперь *тамбурином*, известен с незапамятных времён. Его можно встретить на Юге Франции и в Индии, в Мексике и Средней Африке, на островах Полинезии и в Азии, — словом, различные народы отдали дань этому замечательному инструменту. Но тамбурин, о котором пойдёт речь именно здесь, ведёт своё начало из Прованса и Земли Басков, где, как говорит Геварт, он применяется в сочетании с самодельной дудочкой — *galoubet*. Самый инструмент обычно на перевязи надевается через плечо и тамбуририст бьёт по тамбурину маленькой палочкой, которую держит правой рукой, тогда как левой — играет на *galoubet*, придерживая в то же время и тамбурин.

Это забавное обстоятельство породило общеизвестную французскую поговорку — *Ce qui vient de la flûte, s'en va par le tambour*, и ещё со времён Средних Веков слово *tambourin* или *tambourin* всегда вызывало представление о содружестве двух инструментов — флейточки и барабана, а музыкант, игравший на них, неизменно назывался «тамбуринистом». Поэтому, вследствие такого причудливого «скрепления» двух разнородных инструментов, звуки флейты всегда слышались в сопровождении тамбурина и едва флейта успевала просвистеть свою попевку, как вслед за ней её тотчас же отстукивал и барабан.

Шарль-Мари Видор, упоминая об этом инструменте на страницах своей книги, говорит, что он «отличается от обыкновенного барабана сильно вытянутой внешностью и отсутствием резкого звука», а Жозеф Баггэрс добавляет, что он не только длиннее и уже обыкновенного барабана, но, в противоположность ему, имеет струны, натянутые поверх кожи, что и придаёт тамбурину свойственную ему «несколько гнусавую глуховатость». Напротив, французский военный дирижёр М.-А. Суайе (Soyer, 1822 — ?) острожнее. Он просто объединяет эти положения и утверждает, что тамбурин обладает «очень длинным кузовом и часто бывает без струн — *sans timbre*».

Итак, надо признать, что в приведённом опре-

делении особенностей есть некоторое расхождение. Всё это происходит от того, что разновидностей тамбурина даже на Юге Франции не одна и, в зависимости от местности, он несколько видоизменяет своё устройство. Так, подлинный *провансальский тамбурин* вовсе не имеет струн и звук его, чуть глуховатый, повидимому, всецело зависит от объёма инструмента — его высоты и ширины. Наоборот, тамбурин со струнами, о котором также упоминает и Курт Закс, принадлежит к *гасконским* или точнее, — к *бэарским тамбуринам* и имеет семь кишечных струн, закреплённых колками и настроенных в отношении произвольной квинты с таким расчётом, что все нечётные струны звучат тонкой, а чётные — его доминантой. В остальном, его устройство и применение ничем не отличается от обыкновенного тамбурина.

Более обстоятельно говорит о тамбурине Эвсиль Форсайт. Он также подтверждает, что кузов этого барабана по отношению к его поперечнику очень длинен. Он делается из орехового дерева, и вырезается и разукрашивается всевозможными затейливыми узорами. Оба среза тамбурина затянуты — по преимуществу — тончайшей телячьей кожей. Поперёк верхнего среза, поверх кожи, протянута или струна, или шёлковый шнур, или, что значительно вернее, — простой пеньковый грубый жгут, плотно соприкасающийся при помощи крючков-колков с поверхностью кожи. Особенность данного обстоятельства заключается в том, что этот жгут пересекает не нижнюю поверхность кожи, а именно верхнюю, по которой исполнитель бьёт палочкой. Как было уже замечено, в этом отношении имеются некоторые расхождения, бесспорную точность которых едва-ли удастся установить. Форсайт подкрепляет свои наблюдения описанием того инструмента, которым располагал писавший для него шотландский композитор и музыковед Уильям Уоллэс (Wallace, 1860—1940).

Почему-же слепо допускать, что мнение Форсайта есть безупречное, тогда как свидетельства Видора и Баггэрса — суть заблуждения? Правы, конечно, в равной степени все, — дело всё только



Вот и всё. Ни рисунков, ни более обстоятельного описания нет. Надо думать, поэтому, что оба эти инструмента в основном вполне тождественны, так-же, впрочем, как и пресловутая *Rute* времён Малера и Штрауса. Кстати, о «прутьях» в в моцартовском значении Хаупт не обмолвился ни словом.

Каким-же «приспособлением» располагает теперь современный оркестр? Из всего сказанного ясно, что этим инструментом оказывается только *кнут-хлопушка*, называемый французами — *fouët*, а итальянцами — *frusta*. Он производит пронзительно-резкий звук и в таких произведени-

ях, как *Фортепианный концерт* Мориса Равеля, где так много остроумной выдумки и «звуковой шутки» в части оркестровых сочетаний, кнут-хлопушка — *frusta* оказался весьма кстати. В данном произведении он использован дважды, — острым ударом кнута начинается первая часть *Концерта в Sol* и им-же сопровождается второе проведение финала. В этом последнем случае особенно пронзительный по своей резкости сухой удар кнута производит более, чем неожиданное впечатление. Тем не менее, этот щелчок не лишён своеобразного чисто-оркестрового остроумия в духе позднейшего «французского импрессионизма».

7 *Presto (Vif)*

Cors en Fa

1^o Basson *mf*

Trompette en Ut

Fouët (Frusta) *ff* Tambour Militaire *f*

1^o Violons

2^o Violons *div.*

Altos et Violoncelles *arco* *mf*

МАРАКАСЫ

(по-фр. *Maracas*, по-ит. *Maracas*, по-нем. *Maracas*, по-анг. *Maracas*)

Родина этой побрякушки — остров Куба и подлинным *маракасам* в оркестре почти нет места — их обычно заменяют очень удачной и более простой подделкой.

В своей первооснове маракасы, в сущности, не идут дальше обыкновенной трещётки или погремушки, и их разновидности встречались уже и у других народов Западного полушария. Так например, трещётка Южно-американских племён Пара, известная под именем *maraca* или точнее, — *marraga*, представляла собою насаженную на рукоятку колбасу, начинённую сухими семенами. Словом *maraká* называли также сосудобразную трещётку индейского племени *Canella* центрального Маранхао. Подобной-же погремушкой-трещёткой пользовались в сопровождении танго и вост-индские креолы. Разница лишь заключалась в том, что их *maruga*, — так назывался этот инструмент, — являясь точно такой-же колбасой, как и *maraca*, была начинена дробинками или маленькими камушками. Применялась *maruga* всегда в содружестве с *güiro* и вместе с ним вела основную линию сопровождения.

Вот, собственно, и всё, что сейчас известно о ближайших родственниках маракасов. А современные подлинные *маракасы*, — это, в сущности, только выдолбленные из тыквы шары, начинённые побрякушками и прикреплённые к рукояткам. Но в таком виде они очень хрупки и недолговечны, вследствие чего, американцы, добиваясь большей прочности, делают их теперь из особого сплава и в звучании достигают полного совпадения с подлинными. Легко отвинчивающаяся рукоятка позволяет исполнителю пересыпать дробинки по своему личному усмотрению и желанию. Не трудно согласиться, что от количества их зависит не только вес инструмента, но и его звук, что очень существенно при игре на нём в оркестре.

Однако, русские авторы, не имевшие достаточно точных сведений о современных усовершенствованных маракасах, столкнулись прямо с европейской подделкой их и в своих описаниях дали не совсем верное представление о подлинных

маракасах. Так, Прокофьев, воспользовавшийся маракасами, как известно, одним из первых среди русских композиторов и имевший возможность познакомиться с ними в Париже, говорит, что маракас есть «кубинский» ударный инструмент, употребляемый при исполнении эстрадных танцев, и состоящий из крупных орехов, наполненных сухими семенами. А Купинский, давая ещё более условное описание, утверждает, что маракасы представляют собою «пару пустых тонкоконечных деревянных шаров, выточенных из выдержанного сухого дерева» с насыпанным во-внутрь высушенным горохом. Но как-бы там ни было, настоящие маракасы с острова Куба, выточенные из тыквы и теперь уже великолепно усовершенствованные Людвигом и Лиди, применяются в румбе, фокстроте и танго, а также в испанских и латино-американских произведениях, где непрерывная поддержка размеренного движения является самой характерной и наиболее отличительной чертой этого рода музыки. И, как ни странно, их несколько глухое, шелестящее позвякивание или похрустывание отнюдь не утомительно. Напротив, оно действует как-то умиротворяюще в танцах, где жгучая мелодия и пряная гармония увеличивают воодушевление танцующих. Как сказано, поэтому, следовать дурному совету заменять маракасы при их отсутствии «круглой деревянной коробочкой с мелкими гвоздиками». При таких условиях лучше всего от них отказаться, чем пользоваться «заменителем», лишённым всякой прелести и обаяния. Но «заменитель» маракасов может, тем не менее, действительно понадобиться, и тогда значительно приятнее воспользоваться лёгким щипком-*glissando* по струнам обыкновенного барабана.

Словом, это «экзотический» инструмент, который имеет все основания проникнуть в симфонический оркестр без всякой необходимости быть непременно связанным с породившей его музыкой. Более того, маракасы оказались настолько созвучными современному оркестру, что не сохранили даже смутного представления о своём про-

ский французский инструмент в Дрезден и Петербург, где он играл на нём и так хорошо, как истый француз».

Поистине досадно, что многие музыканты и особенно дирижёры своевременно не были осведомлены о существовании столь примечательного повествования! Много заблуждений было-бы во-время разъяснено и, несомненно, меньше ошибок было-бы тогда допущено!

Итак, в русской музыке тамбурин совершенно не встречается. В тех-же немногих случаях, когда некоторые русские композиторы пытались воспользоваться им, они неизменно называли его словом *tamburino*, что в русском представлении значит «бубен», а вовсе не «тамбурин» или «барабанчик». Тем самым создавался ряд самых досадных недоразумений, приводивших обычно к полному отказу от его применения. Это удивительное непризнание законных прав тамбурина настолько сильно внедрилось в сознание русских исполнителей и дирижёров, что они ещё до сих пор считают совершенно естественным заменять его обыкновенным барабаном. При этом не без сожаления следует заметить, что некоторое приглушение, достигаемое обычным опусканием

струн, они относят за счёт особенно чуткого понимания художественных намерений автора. Более того, французское слово *Tambourin* они заменяют созвучным немецким *Tamburin*, переводят его итальянским *Tamburino*, и минуя барабан, поручают партию подлинного провансальского тамбурина искалеченному бубну. Доказательством только что сказанному служит неизменно ложное исполнение «Фарандолы» в танцах четвёртого действия *Кармэн*. Кажется не было ещё случая, чтобы хоть один русский дирижёр придумался над достаточно точным указанием автора и взял на себя смелость отказаться от военного барабана или бубна в пользу *доподлинного* провансальского тамбурина. Бизэ, несомненно, преследовал совершенно определённую художественную цель, и потому безусловно непростительна нерадивость, столь обильно расточаемая современными истолкователями его чудесной музыки.

Но вот, кстати, этот замечательный образец, где тамбурин, первоначально зазвучал на страницах *Арлезианки* и где настойчиво сопровождает танцующих фарандолу на площади цирка в Севилье... Как известно, в оперу *Кармэн* этот танец вошёл в несколько сокращённом виде.

Vif et décidé

Flûte

Clarinette en La

Tambourin

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

len.

scen - do

len.

scen - do

scen - do

scen - do

scen - do

scen - do

Petite Flûte

Bassons

en La

Cors en Ré

len. mf cresc.

len. mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

1^{re} Fl. et Fl. (a3)

Второй отрывок заимствован из «Danse Bohémiennep». Он введён в четвёртое действие оперы Кармэн в качестве второго танца балетного дивертисмента и, по существу дела, представляет собою переоркестровку для хора и оркестра сред-

него проведения «Pastorale» второй сюиты Арлезианки. Мерные постукивания тамбурина именно здесь столь-же привлекательны и живописны, как и сухие удары его в «Фарандоле — Volégo» тех-же произведений.

Pas trop vite

Grande Flûte

Clarinettes en La

Bassons

4 Cors en La en Fa #

Tambourin

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Petite Flûte

Hautbois

Однако, действительно впервые тамбурин с неизменным *galoubet* появился только в 1803 году, в опере *Алина, королева Голькондская*. Её автор Анри-Монтан Бэртон (Berton, 1767—1844), воспользовавшись этим бесхитрым, но полным своеобразного очарования сочетанием, стремился, очевидно, подчеркнуть на подмостках театра именно *провансальский* характер происходящего действия. Это обстоятельство вызвало, между прочим, предположение, что тамбурин, в качестве участника очень распространённого в Средние

Века сочетания «дудки и барабана» — *pipe and tabor*, только нашёл своё последнее убежище в Провансе, откуда в самом начале XIX столетия был извлечён Бэртоном и блистательно описан барабанщиком Бюиссоном, посланным Мистралем из Прованса в Париж с поручительствами к Теофилю Готье (Gautier, 1811—1872), Альфонсу Додэ (Doudet, 1840—1897) и Филисьену-Сезару Давиду (David, 1810—1876). Франсуа-Огюст Геварт привёл этот любопытный отрывок в своей известной книге *Новый курс инструментовки*.

Pas trop vite (Allegretto)

В новейшее время, уже после Бизе, тамбурином воспользовался только один Уильям Уоллэс в своей симфонической поэме *Villon*. О дальнейшем проникновении тамбурина в современный симфонический оркестр пока ничего не известно и

пользуются-ли им сейчас сказать трудно. Во всяком случае, за последние тридцать-сорок лет тамбурин в наиболее распространённых и особенно хорошо известных оркестровых партитурах не встречался.

ФРАНЦУЗСКИЙ БАРАБАН

(по-фр. *Caisse Roulante*, по-ит. *Cassa Rullante, Tamburo Rullante, Tamburo a Roll*), *Tamburo Vecchio*, по-нем. *Wirbeltrommel, Rührtrommel, Rolltrommel*, по-анг. *Tenor Drum*)

Относительно этой разновидности барабана всё ещё нет единодушного и вполне установившегося мнения. Несомненным остаётся только одно, — этот барабан занимает «промежуточное» положение между обыкновенным, военным барабаном и большим или, так называемым, «турецким барабаном». Всё различие, в конце-концов, определяется только его размером и устройством. Именно эти существенные особенности данной разновидности и служат предметом бесконечных споров и разногласий, всё ещё имеющих место.

Несколько увеличенный, *цилиндрический*, или как его теперь называют, «французский» барабан был построен для получения новой оркестровой звучности — более мрачной и глухой, чем это оказалось возможным осуществить на малом барабане, и менее внушительной, чем на большом. Вполне вероятно, что поводом к тому послужила опера *Alcyon* знаменитого в своё время гамбиста Марэна Марэ (Marais, 1656—1728). Это произведение, исполненное в 1706 году, замечательно звуковой картиной бури, разражающейся в четвёртом действии при самом деятельном участии обыкновенных барабанов со слабо натянутой кожей. Но поскольку искусственные и, в данном случае, противоестественные способы изменения звука мало желательны, легко можно допустить, что возникло желание закрепить обретенное более прочным путём. Так возникла мысль о создании барабана — *caisse sombre* в отличие от имевшегося уже барабана — *caisse plate* или *caisse claire*. Правда, Курт Закс считает, что эта разновидность барабана, как более отсталая по отношению к современному военному барабану, сохранила в себе черты времён XVIII столетия. Вполне вероятно, что родоначальником всех барабанов был именно «цилиндрический», если вспомнить, что у первобытных народов кузов барабана редко бывал уменьшенных размеров. Напротив, они, — эти народы далёкого прошлого, — стремились создать такой инструмент, который был-бы способен производить изрядный шум, слышимый далеко за пределами видимости. Сле-

довательно, если отбросить историю проникновения в Европу литавр, как потомков древних «гимпанов» и «накр», то барабан утвердился на Западе в виде довольно внушительного сооружения, устройство которого совершенствовалось весьма последовательно. Именно этот барабан около 1515 года был принят указом французского короля Франсуа I (1497—1515—1547) в войсках. Именно он был священной принадлежностью мушкетеров и именно он проник в «потешные полки» Петра Великого. Они возникли, как известно, из «Петрова полка», созданного царём Алексеем Михайловичем (1629—1645—1676) из «малых ребяток» для забав царевича.

Но чтобы избежать неясности, необходимо напомнить, что этот барабан, именуемый теперь во Франции *caisse roulante*, первоначально был без струн. Кожа его накручивалась на деревянные «обручки», которые вставлялись затем в оба среза барабана и натягивались верёвкой. Степень натяжения верёвок, перехватывавших обручки в десяти-двенадцати местах, соответственно обуславливала напряжение кожи, устанавливая, таким образом, уровень звучания, — его большую остроту и ясность или некоторую блёклость и глуховатость. Не трудно согласиться, что столь сложное воздействие на кожу барабана вскоре должно было привести к более удобному усовершенствованию. Оно и явилось в виде струн, пересекавших поперечник нижней поверхности кожи и породивших с одной стороны название *tambour à timbre*, а с другой — стремление заострить достигнутое нововведение. Это последнее в первую очередь коснулось верёвок, уступивших место металлическим стерженькам, — отсюда *tambour à tringles*, а во-вторых, — усечённому кузову и возникновению современных разновидностей барабана, — *caisse plate* и *caisse claire*. Не вдаваясь сейчас в дальнейшие подробности, достаточно только заметить, что барабан — *caisse plate*, известный в Англии и Германии под именем *tarolle*, в два раза ниже классического барабана *caisse roulante*, а *caisse claire* — выше *caisse plate* на одну третью

часть высоты между двумя последними. Именно из этих соображений в произведениях многих авторов возникло различие между *caisse plate* и *caisse claire*, получившее отражение в новых наименованиях — *caisse claire petite taille* и *grande taille*, что в точности соответствует малому барабану обычного вида и с чуть увеличенным кузовом. Цилиндрический же или «французский барабан» в царствование Люи XVI (1754—1774—1793) также видоизменился и вырос на одну треть своей первоначальной высоты. Другими словами, он оказался одного роста с двумя поставленными друг на друга обыкновенными барабанами *grande taille*.

Вот именно об этих двух разновидностях «цилиндрического» или *французского барабана* и повествуют все наиболее выдающиеся теоретики оркестра. Одни — Закс и Суайе, принимают за основу первый, определяя его как «несколько более высокий». Другие, — Бэрлиоз, Геварт и Риччи, говорят о нём, как о барабане «несколько удлиненном», «продолговатом» или «более высоком и широком». Наконец, третьи, — Гров и Форсайт, упоминают о нём, как о барабане, стоящем «на полпути в своих размерах между военным и большим». Видор склонен присоединиться к последним, полагая его «значительно выше» обыкновенного барабана. Словом, даже в размерах этого инструмента нет единодушия, но надо согласиться, что большая высота его во всяком случае желательнее меньшей.

Вторая часть несогласий касается присутствия струн и материала, из которого сделан французский барабан. В общем, все сходятся на том, что «цилиндрический» или французский барабан, как современная его разновидность, не имеет струн и кузов его сделан из ясеня-дерева. Только Закс даёт противоречивые сведения. В 1913 году он думал так же, как и все, полагая, что цилиндрический барабан «несколько более высокий, чем малый, без трескучей струны и с деревянным кузовом», а в 1923 году он утверждал, что «его кузов, более продолговатый, часто делается из дерева и звучит он более глухо, причём стремление сделать его как можно более несходным с малым барабаном привело к тому, что в нём часто ослабляют дребезжащую струну».

Теперь, однако, общепризнано, что современный «цилиндрический» или *французский барабан* является простейшей разновидностью обыкновенного барабана, сделан он из дерева, не имеет струн и способен воспроизвести всё, что доступно обыкновенному барабану. Его звучность — несколько мрачная и глухая, делает его мало пригодным для более широкого применения в оркестре. Тем не менее, он обратил уже на себя внимание Глюка и подсказал ему звучность, столь уместную для воспроизведения в оркестре ликования дикарей-скифов в четвёртой сцене первого действия *Ифигении в Тавриде*. Геварт по этому

поводу приводит любопытное свидетельство одного современного журнала, писавшего в 1781 году, что «этот странный звук, как-бы перенёс зрителей в среду людоедов, пляшущих вокруг столба, к которому привязана их жертва».

Несколько иначе определяет звучность «цилиндрического» барабана Бэрлиоз. По его мнению глуховатый звук этого инструмента очень похож на звучность барабанов без струн — *sans timbre* или на звучность заглушённых барабанов — барабанов с покрытой кожей. Витторнио Риччи несколько уточняет последнее положение и говорит, что звучность «цилиндрического барабана», лишённая блеска обыкновенного барабана, всё-же мягче и сочнее «расстроенного» барабана — *tamburo scordato*. Следовательно, в звучании французского барабана нет необходимости искать сходства с обыкновенным барабаном. Его мрачные раскаты служат как-бы отзвуком резкой дробы малых барабанов. Именно в этом различии, вернее, — в соотношении силы и яркости звучания обоих инструментов и заключается их основная прелесть. В симфоническом оркестре французский барабан встречается довольно редко, тогда как в оркестрах военной музыки он был призван исполнять обязанности литавр. К сожалению, этот не плохой обычай совершенно не прижился на русской почве, хотя на Западе он и сейчас имеет место. Но особенно широкий простор французский барабан получил в общественной жизни Запада, главным образом, благодаря своей мрачной и, как говорит Закс, — устрашающей звучности. Достаточно вспомнить, что в ту минуту, когда Люи XVI взшёл на эшафот и с высоты его воскликнул — «*Je meurs innocent!*», его голос был заглушён глухой дробью этих барабанов. А Эсиль Форсайт рассказывает о любопытной подробности воспроизведения погребенья короля Хэнри V (1387—1413—1422) в карнавальном шествии англиканской церкви, имевшем место в 1909 году. Именно здесь французские барабаны произвели неизгладимое впечатление. Погребальное шествие сопровождалось равномерными глухими ударами низкого колокола, тотчас же подхватывавшимися тяжеловесной дробью трёх или четырёх таких барабанов. Это сочетание сочных ударов колокола и глухих раскатов французских барабанов продолжалось на подобие какого-то *ostinato* на протяжении всего действия. Одновременно, большой мужской хор пел *Dies Irae*, а «медь», вполне независимо, исполняла в *pianissimo* отрывок из *Requiem'a*. Легко согласиться, что ощущение от подобного представления оказывалось более, чем потрясающим...

Французский барабан при содействии Глюка проник в симфонический оркестр и, появляясь там довольно редко, утвердился всё-же с достаточной прочностью. Сначала французский барабан встретил сочувствие у Бэрлиоза, а затем — у Вагнера, оказавшего ему большое внимание. Он

воспользовался им чуть-ли не во всех своих операх, и его легко обнаружить как в *Валкирии*, так и *Гибели богов*. Этот же барабан встречается в *Лёэнгрине* и в *Риэнци*, где он выступает в содру-

жестве с военным барабаном. Вот, кстати, и пример из *Лёэнгрин*. Здесь французский барабан сопровождает, раздающиеся с левой стороны сцены, «фанфары труб».

Vif (Allegro vivace)

The musical score is for a section titled "Vif (Allegro vivace)". It consists of six staves:

- Trompettes en Mi (Sur la scène):** Starts with a dynamic of *ff* and a marking "(se rapprochant, de la gauche)".
- Trompettes en Do:** Starts with a dynamic of *f* and a marking "(à gauche, au fond)".
- Caisse Roulante (Sur la scène):** Features a series of rhythmic patterns with a dynamic of *p*.
- 1^{re} et 2^e Timbales:** Starts with a dynamic of *più f*.
- 1^{re} et 2^e Violons:** Starts with a dynamic of *ffp* and includes a *cresc.* marking.
- Altos et Violoncelles:** Starts with a dynamic of *ffp* and includes a *cresc.* marking.

В представлении русских и, отчасти, советских музыкантов старшего поколения «цилиндрический» или *французский барабан* несколько отличается от определения, данного ему Бэрлиозом, Гевартом, Заксом и Риччи. Их мнения сходятся скорее с определением Видора и Форсайта, которые усматривают в этом инструменте, очевидно, ближайшего родича провансальского тамбурина, а не военного барабана в узком современном смысле слова. Но, как было уже сказано, некоторый свет в данном направлении проливает М.-А. Суайе, различающий две разновидности французского барабана, из которых одна носит название *caisse roulante à tringles*. Особенностью этого вида барабана является, по его словам, незначительная по сравнению с военным барабаном высота и присутствие железных винтовых стержней, управляющих напряжением кожи. Так же, как и военный барабан, он *снабжён* струнами, что и даёт основание усматривать в нём одну из разновидностей обыкновенного «военного» барабана, а отнюдь не «французского» в современном его определении.

Размеры подлинного «цилиндрического» или *французского барабана*, широко известного среди почти всех первобытных народов, примерно в два, два с половиной раза превосходит рост обыкновенного или, так называемого, «военного» барабана — *grande taille*.

Его кузов, сделанный только из дерева, резко изменяет окраску звука, и он, лишённый свойст-

венной обыкновенному барабану *трескучести*, отличается значительной глубиной и округлостью. Более того, некоторая глуховатость, скорее кажущаяся, чем действительная, — она является следствием отсутствия струн, — даёт основание сравнивать его с «закрытым» барабаном — *tambour voilé*, что, впрочем, не совсем удачно. Звучность собственно «закрытого» барабана, вернее — *покрытого барабана*, несколько суховата, тогда как звучность французского барабана, наоборот, обладает весьма приятной «гулкостью», способной в известных обстоятельствах производить острое, неповторимое и вполне неотразимое впечатление.

Среди семейства барабанов симфонического оркестра французский барабан занимает вполне самостоятельное место, не имеющее ничего общего ни с военным барабаном, ни, тем более, с большим, «ухажущие» и «громopodobные» удары которого совершенно не свойственны его природе. Его назначение в оркестре, — дать мрачные раскаты дробы, иной раз гулкые, а иногда и зловещие, и исполнять подвижный ритмический рисунок, не всегда доступный большому барабану или почему-либо мало желательный в воспроизведении обыкновенного барабана. Именно это обстоятельство и послужило, вероятно, поводом к его иностранным наименованиям, вызвавшим, кстати сказать, некоторые неточности. Словом *Rührtrommel* Праут, а *Wirbeltrommel* Фольбах ошибочно называют *обыкновенный* военный или малый барабан — *Kleine Trommel*.

В русской оркестровой действительности за «цилиндрическим» барабаном удержалось довольно удачное, но едва-ли соответствующее истине название *сенегальского* барабана, заменённое теперь более точным определением *французского* барабана. Его можно было встретить в своё время в некоторых гвардейских частях прежних армий и, в частности, в колониальных войсках западных областей Африки, или, что проще, — на сцене любого оперного театра. Однако, по поводу устройства этого барабана всё ещё нет полного согласия особенно в среде самих «ударников». Так, в противоположность изложенному, некоторые полагают, что «цилиндрический» барабан обладает ростом в шестьдесят сантиметров и снабжён слабо натянутой двойной струной, придающей звучанию инструмента, — низкому и глуховатому, — дребезжащий оттенок, несколько не похожий на звук обыкновенного барабана. Всё это было-бы относительно верным, если-бы речь шла о современной разновидности *провансальского тамбурина*, но приведённое описание резко противоречит *свойству* и самому *существованию* французского барабана. Если сказанное перевести на язык сравнений, то окажется, что этот барабан более чем в два раза превышает высоту общеизвестного старинного «мушкетерского» барабана, и на добрую четверть — размеры так называемого «гвардейского» барабана. Кроме того, участие «слабо натянутых струн» на барабанах таких размеров совершенно не нужно. Для того, чтобы струна имела возможность отвечать ударам палочек, она должна либо плотно прилегать к нижней или верхней поверхности кожи, подобно тому, как это имеет место на тамбурине, либо отсутст-

вовать совсем, как то засвидетельствовано теперь подавляющим большинством учёных. Струны-же, слабо натянутые, превращают французский или цилиндрический барабан в худшую разновидность «расстроенного» барабана, в чём с чисто-художественной точки зрения нет никакой необходимости. Однако, справедливость требует сказать, что французский барабан мог-бы быть и столь увеличенных размеров, — в том нет ничего дурного, — но он должен быть безусловно без струн. Это является его отличительной и наиболее характерной чертой.

Русские композиторы изредка пользовались французским барабаном, но при этом всегда обозначали его неправильным итальянским наименованием — *tamburo*. В лучшем случае они прибегали к содействию одного из немецких названий. Ноты для него, так-же как и для всякого другого инструмента без определённого звука, пишутся на «ниточке», без каких-бы то ни было ключей.

Среди композиторов конца XIX и самого начала XX века французский или «сенегальский» барабан отнюдь не пользуется особым вниманием.

Услугами французского барабана дважды воспользовался Василенко. В первый раз под именем *Tamburo cylindrico* он заставил его зазвучать в «Народном празднике» *Индусской сюиты*, составленной из лучших танцев балета *Нойя*, а во второй раз — в *Китайской сюите*, где он неправильно назван *Tamburo coperto*, что доподлинно известно со слов самого композитора.

В данном случае приводятся две выписки. Одна — небольшая из *Китайской сюиты*, и другая — более обширная из *Туркменских картин*.

Vif $\text{♩} = 180$

10 Hautbois
10 Clarinette en Sib

Bassons

Triangle

Caisse Roulante (Tamburo coperto)

20 Violons

Altos

Violoncelles

p *mf* *a2* *p* *pizz.* *div. pizz.*

(Китайская сюита)

Vif $\text{♩} = 88$

Petite Flûte

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en La

Triangle

Tambour de Basque

Caisse Roulante

12 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles

ff *bien marqué* *mp* *10* *a2* *marqué* *div.* *sf* *f* *div.* *unis.* *div.*

39

mp

ff

unis.

div.

(Туркменские картины.)

Около того-же времени, французским барабаном под именем *Tamburo coperto* воспользовался, как известно, Спендиаров. Этот чрезвычай-

но живописный и великолепно звучащий в оркестре образец встречается в «Персидском марше» его оперы *Алмаст*.

Vif marqué

Petite Flûte
3 Grandes Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Trompettes en Do

Trombones et Tuba

Timbales

Tambour

Cymbales

Grosse Caisse

1^o Violons

2^o Violons

Altos divisi

Violoncelles

Contrebasses et Contre-Basson

a3

a2

ff

f

Cors en Fa a2

f

f

f

mf

mf

mf

f

f

f

div.

ff

Из новейших западно-европейских композиторов так называемым «цилиндрическим» барабаном воспользовался Рихард Штраус. По этому поводу Эрхард-Вальтер Хаупт говорит, что Штраус требует два маленьких барабана, из которых

первый обозначен как *военный* или *высокий* барабан, а второй — как *низкий* или *большой* «цилиндрический» барабан — *Rührtrommel*, или как «закрытый барабан» — *Tamburo vecchio*, что значит буквально — «расслабленный», «вялый», «ста-

рий» барабан. Далее он поясняет различие между этими барабанами. Оно заключается, по его мнению, в том, что у барабана, названного «высоким» или «военным», кожа натянута туже и поэтому звучит он светлее, чем более низкий и объёмистый *Rührtrommel*, кузов которого больше и выше. Это последнее обстоятельство и порождает стало-быть более глубокую, тёмную окраску звука. Легко признать в этом описании не подлинный *цилиндрический* или *французский* барабан, а самый обыкновенный военный барабан с более высоким кузовом, именуемый во Франции *caisse claire grande taille*. Отсюда ясна теперь и «неточность», допущенная Праутом и Фольбахом, называющих малый военный барабан именем *Rührtrommel* и *Wirbeltrommel*. По всей вероятности, в Германии две разновидности обыкновенного малого барабана имели три наименования, тогда как простейшая разновидность «цилиндрического» или французского барабана, — по европейским понятиям она только несколько превышает высоту обыкновенного барабана, — включает в себя и два дополнительных наименования и одно новое — *Rolltrommel*. К сожалению, ни один

немецкий учёный не даёт точного соотношения высот этих разновидностей барабана, полагая, очевидно, возможным пользоваться на разных основаниях как собственно «цилиндрическим» или французским барабаном, так и несколько увеличенным военным барабаном.

Но если такую «неточность» в обозначении инструментов в *Кавалере Роз* допускает Рихард Штраус, то несколько ранее то-же самое делал и Рихард Вагнер. В *Валкирии* он пользуется «цилиндрическим», вернее, — обыкновенным барабаном, как инструментом с «низкой настройкой» — *tief gespannt*, и с «распущенной кожей» — *schlaff gespannt*, что в точности соответствует понятию *Tamburo scordato* — барабану без струн или барабану с опущенными струнами — *avec les cordes relâchées*. Правда, такое положение воспринимается теперь, как требование французского барабана, но, строго говоря, оно не совсем точно.

Двумя французскими или «цилиндрическими» барабанами воспользовался однажды Вагнер. В *Риэци* он требует шесть военных барабанов и два французских для придания наибольшего блеска и великолепия «военной сцене».

Надо думать, что приведёнными образцами далеко не исчерпывается применение французского барабана в современном симфоническом оркестре. Его всё чаще и чаще используют для продолжительной, гулкой дробы в каких-нибудь «декоративных сценах» или больших драматических проведениях оперы, балета или «программной» симфонии.

Теперь в заключение, несколько слов об американском «цилиндрическом» барабане. В Америке «цилиндрический» или «французский» барабан, называемый *tenor drum*, почти в два раза выше самого высокого военного барабана. Его рост достигает двенадцати дюймов или двадцати восьми сантиметров, а поперечник — восемнадцать дюймов или сорока трёх с половиной сантиметров. Этот барабан никаких струн под кожей не имеет, а звук из него извлекается при помощи

двух палочек с довольно крупными и плоскими войлочными наконечниками.

Точно такая-же разновидность, но с поперечником от пятнадцати до семнадцати дюймов и со струнами под кожей в странах Западного полушария именуется парадным барабаном «чемпионов», «барабанчиков» или «часовых», и «триумфальным барабаном» или просто «уличным барабаном» — *street drum*. Цилиндрических или «французских» барабанов в двадцать три с половиной дюйма или в шестьдесят сантиметров высоты, о котором говорит К. М. Купинский, не только зарубежное, но и ни одно отечественное производство ещё не знает. Это — чистейший *провансальский тамбурин*, ничего общего с «цилиндрическим» или *французским барабаном* не имеющий. Досадная неточность, чреватая в оркестре большими непорядками...

SUR LA SCÈNE

4 Trompettes à pistons en Mi b

2 Trompettes à pistons en La b

4 Trompettes simples en Mi b

2 Trompettes simples en Si b

6 Trombones (Altos, Ténors, Basses)

6 Tambours militaires

2 CaisSES roulantes

Carillon en Mi b

Mouvement d'une Marche $\text{♩} = 76$



БОЛЬШОЙ БАРАБАН

(по-фр. *Grosse Caisse*, по-ит. *Gran Cassa*, *Cassa grande*, *Cassa*, *Tamburo grande*, *Tamburo grosso*, по-нем. *Grosse Trommel*, по-анг. *Bass drum*)

Трудно установить теперь, какова история возникновения *большого* барабана. То, что его родина — Африка, Индия, Китай и Острова Архипелага, — это несомненно, но что и в Европе он появился чуть-ли не во времена Римской Империи — это тоже бесспорно. Более или менее достоверно известно, что в Древнем Риме *большой барабан* был обычным спутником бродячих музыкантов. У народов Востока *большой барабан* был постоянным участником религиозных церемоний, а несколько позднее, как в Индии и Средней Азии, сделался достоянием властителей, которые всякое проявление своего могущества сопровождали звуками *большого барабана*. Собственно, не «*большой барабан*» в современном восприятии этого понятия, а *восточного «большого барабана»*. Обязанности его, как известно, в этих странах исполняет нагар, а «европейский *большой барабан*» проник туда вместе с европейскими войсками. В императорском Китае этот барабан имел вид огромного бочёнка. Он подвешивался к деревянной перекладине или устанавливался на особой подставке на уровне человеческого роста. В него били в особо важных случаях или «когда хотели знать правду». В Сиаме этот же барабан был шире и ниже, был красиво разукрашен и назывался «клён-йяи» — *klong-yai*. В Средневековой Европе *большой барабан* имел весьма приметное распространение. Он вскоре проник в войска, где стал вначале применяться в качестве сигнального инструмента. На Руси *большой барабан* известен с начала XVI столетия и в те времена он назывался *набатами* или *тумбасом*. Но общее мнение сходится, тем не менее, на том, что *большой барабан* получил особо широкое распространение в Турции, где стал неотъемлемой принадлежностью янычарского войска, а следовательно, и так называемой «*турецкой музыки*». Трудно сказать, когда именно янычарское войско стало пользоваться «*музыкой*», состоявшей из инструментов, «в которые дуют и в которые бьют», но предположительно можно только допустить, что произошло это отнюдь не в первые годы существования «но-

вого войска», образованного в 1330 году, а вероятнее всего в годы наивысшего расцвета Турции, совпавшего с деятельностью Солимана Великолепного (1495—1520—1566), или в годы крайнего разгула «янычарской вольницы», начавшегося уже чуть-ли не со времён Байезида Молниеносного (1347—1389—1402—1403). Но так или иначе, всё, что шумело, рычало или трещало в Европе стало называться «*турецкой музыкой*», что едва-ли вполне соответствовало действительности. По словам графа Люиджи-Фернандо Марсильи (Marsigli, 1658—1730), заимствованным из переведённой в середине XVIII века на русский язык его книги *Stato militare dell'Imperio Ottomano*, — «сии инструменты, кроме одного, больше служат к церемониальному великолепию, нежели к возбуждению сердец», а «разные звоны от всех сих инструментов жестоки-бы были к слышанию, ежели-бы не умягчал оные великой барабан. Но когда на всех сих инструментах совокупно играют, то концерт бывает довольно приятен».

Оставляя в стороне всю действительную наличность «сих инструментов», достаточно только обратиться к дальнейшему повествованию графа, из которого явствует, что «из инструментов, в которые бьют на брани, есть у них два рода *барабанов*. *Большой барабан*, называемый *даул*, в три фута вышиной, барабанички возят на лошади с покрывкою из красного сукна». Бьют по верхней части такого барабана «толстою буквою палкою, а по исподней — небольшим прутом, стуча по той и другой части по переменам с великим искусством и важностью, что весьма к слышанию есть приятно». Итак, *большой барабан* или по-турецки — *дауль* (داول) отнюдь не был столь устрашающим слух «орудием». Напротив, он способствовал известной «приятности звучания» и ни в какой мере не заслуживал того обидного прозвища «*турецкой музыки*», которым его наделили европейцы.

Современный оркестровый *большой барабан* существует в двух разновидностях. Одна из них — двухсторонняя, принята в военных оркестрах,

jazz'e и всеми странствующими музыкантами Западной Европы. Другая, — односторонняя, — возникшая во Франции, пребывает в подавляющем большинстве симфонических оркестров, за исключением Америки, где принята первая «двухсторонняя» разновидность.

Первая, «военная» разновидность *большого барабана* состоит из деревянного или металлического кузова, известного под странным наименованием — *кадло*. Дерево теперь совершенно уступило место железу, меди или алюминию, причём алюминевый кузов даёт самый хороший по качеству звук. Верхний и нижний срез такого *кадла* затянут накрученной на деревянные обручи телячьей кожей. Обручи при посредстве верёвки, а теперь стальных витов, прикреплены к кузову, и, в зависимости от силы напряжения способны подстраивать кожу. Размеры такого барабана различны. Высота его кузова делается обычно трёх величин и колеблется между двенадцатью и шестнадцатью дюймами, а поперечник кожи — между двадцатью и тридцатью четырьмя.

Русские кустари в своё время строили *большие барабаны* в несколько иных соотношениях. Приблизительная высота этих барабанов колеблется в пределах от десяти с половиной до шестнадцати с половиной дюймов, а поперечник их — от двадцати шести до двадцати восьми с половиной. Французские мастера, наоборот, избрали один единственный размер и все остальные считают недомерками. Их барабаны имеют тридцать дюймов в поперечнике и почти двенадцать в высоту.

Чтобы покончить с этим вопросом, любопытно заметить, что американцы чрезвычайно увлекаются *большими барабанами* и строят их в непомерных размерах. Эти инструменты *monster*, в качестве «боевиков», находят применение в университетских, карнавальных и цирковых оркестрах, в оркестрах «товарищеских объединений», многотысячных общественно-политических сходках и в «корпусах барабанщиков». Не вдаваясь в дальнейшие подробности, достаточно заметить, что ещё в 1928 году производство ударных инструментов «Ludwig and Ludwig» строило четырнадцать разновидностей таких барабанов, сократившие их к 1933 году до пяти, причём размах *большого барабана «класса» Leviathan* достигает в поперечнике шести футов и при своём передвижении возится на особой повозочке.

Самое существенное отличие *большого барабана*, помимо его роста, заключается в том, что он не имеет струн под кожей и звук из него извлекается не палочкой, а *большой колотушкой*. Колотушка *большого барабана* состоит из деревянной рукоятки с большим обтянутым войлоком шарообразным наконечником на конце. Такая колотушка пригодна для отдельных ударов внушительной мощности, но для более сложных ритмических рисунков применяется колотушка с

двумя наконечниками, из которых один побольше, а другой поменьше. Но более обстоятельно об этом — чуть позже.

Вторая, «оркестровая» разновидность *большого барабана* впервые была предложена во Франции в целях облегчения общезвестной разновидности. Этот барабан имеет узкий обруч и только одну кожу с одной стороны. По этому поводу М.-А. Суайе замечает, что недостатком такого барабана оказалась его удивительная стройность, вследствие чего им неудобно было пользоваться в оркестре из-за несовпадения его звучания не только с главным строем данного музыкального отрыва, но и со всеми проходящими модуляциями. Исходя из этих соображений, Суайе советует при применении такого «одностороннего» барабана пользоваться им либо как самыми обыкновенными литаврами, либо, в крайнем случае — подстраивать его в тоннику или доминанту главного строя.

Сомневаться в том, что на первых порах так именно и было, — очевидно не приходится, тем более, что и у Бэрлиоза есть случай, где он требует настройки именно такого барабана, предлагая водрузить его между двумя стульями. Но, если следовать Видору, то все известные попытки настройки *большого барабана* «оказались недостаточно ценными» и потому своевременно были оставлены. Это произошло, вероятно, вовсе не потому, что музыканты согласились терпеть в оркестре столь неприятного соседа, а потому, что строители нашли правильное сечение поперечника, которое и дало возможность инструменту освободиться от своего крайне неспасного недостатка. Кстати сказать, давно уже не приходится слышать нареканий на *большой барабан* такого образца, и, как видно, всё обошлось более, чем благополучно. Современный *большой односторонний барабан*, называемый во Франции *simplex*, имеет в соответствии с французскими данными поперечник в тридцать дюймов, а обруч в три с половиной дюйма шириной. *Большой односторонний барабан* в русских симфонических оркестрах куда как больше. Его поперечник чуть-чуть переходит за сорок дюймов, а ширина обруча немногим не доходит до восьми. Во многих других странах такой барабан не применяется, но обычно в оркестре бьют по нему точно такой-же колотушкой, как и по двустороннему.

Но вот, что было ещё не так давно и теперь, к счастью, уже оставлено вполне. Было время, когда к *большому барабану* привинчивалась одна тарелка, по которой исполнитель ударял другой, свободной. Это было терпимо только тогда, когда *большой барабан* вместе с тарелками назывался «*турецкой музыкой*» и исполнял, за самими незначительными исключениями, однородный рисунок. Более того, странствующие музыканты, носившие *большой барабан* не по-военному — «вперёд себя», а за спиной, ухитрялись так при-

ладить тарелку, что могли играть на ней левой ногой. Но всё это в далёком прошлом. Теперь уже партии большого барабана и тарелок никогда не объединяются в руках одного и того-же исполнителя, а если и приходится иногда пользоваться этим устарелым приёмом, то автор должен безусловно оговорить своё намеренье. Иначе он не будет точно понят исполнителем.

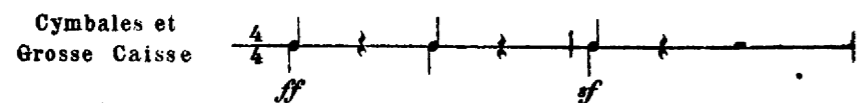
Удивительно зло, живописно и просто восхитительно говорит по тому-же поводу и Эктор Берлиоз. Полагая, что писать для большого барабана так, как это делали некоторые композиторы его времени нельзя, он гневно восклицает. «Применять его во всех оркестровых отрывках оперы, во всех финалах, в ничтожных хорах, в плясках, даже в каватинах — это предел безрассудства, и, чтобы назвать вещи своими именами, — есть попросту музыкальное скотство, тем более, что композиторы такого направления, вообще говоря, не имеют даже для оправдания своих действий вполне самостоятельного, самобытного ритма, который-бы они могли считать возможным выставить на-показ и среди побочных — сделать его главенствующим. Нет, ничуть не бывало! Они с поразительной откровенностью отбивают сильные доли каждого такта, они подавляют оркестр, они уничтожают голоса. Нет больше ни мелодии, ни гармонии, ни рисунка, ни, тем более, выразительности. Хорошо, если ещё кое-как удерживается тональность! И эти композиторы протодушно полагают, что они сотворили *сугубо-выразительную* инструментовку и сделали нечто превосходное!... Бесполезно добавлять, что большой барабан, при-

менённый в таком роде, почти никогда не выступает без сопровождения тарелок. Можно подумать, что оба эти инструмента в своей основе как-будто неразлучны. Более того, в некоторых оркестрах на них играет даже вообще только один единственный музыкант, что оказывается возможным потому, что одна из тарелок, будучи неподвижно укрепленной на большом барабане, позволяет исполнителю ударять по ней другой, которую он держит в левой руке, тогда как правой свободно действует колотушкой, ударяя её наколочником по коже большого барабана. Но столь нарочито бережливый образ действий совершенно не выносим. Тарелки, теряя всю свою настоящую звучность, производят только шум, который можно было-бы сравнить лишь с треском, возникающим от падения мешка, переполненного старым железным ломом и битым оконным стеклом. Подобное звучание, лишённое подлинного величия и блеска, избито и обыденно. И самое большее, на что оно способно — это только заставлять плясать обезьян и сопровождать выступления фокусников, канатных плясунов и пожирателей сабель и змей на многолюдных площадях да самых грязных перекрёстках».

Итак, в качестве инструмента без определённого звука, большой барабан пишется на «нитке», вполне удовлетворяющей всем художественно-техническим возможностям его. В то время, когда большой барабан и тарелки излагались в одной партии и на одной линейке, тогда большому барабану отводилась нижняя плоскость, а тарелкам — верхняя.



Но в такой записи нет, в сущности, никакой необходимости. Ничуть не меньшая наглядность при сокращённом вдвое количестве нотных голо-



Когда-же пользовались пятилинейным нотосцем и ключём Fa, тогда партия большого ба-



Если-же действовал самый скверный способ нотописания и несколько ударных инструментов размещалось на одном единственном пятилиней-

вок достигается и направлением только одних хвостиков. Это, пожалуй, даже удобнее, а в нотах такое письмо будет выглядеть так —

рабана изображалась на месте ноты do, а тарелки — на месте ноты mi.

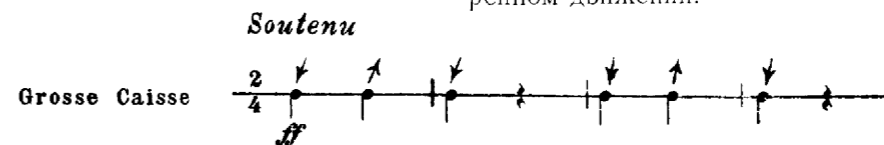
ном стане, то тарелки и большой барабан, оказываясь в ключе Sol, изображались на месте звуков la и fa.



Сейчас всё это ушло в область предания, и теперь, как большому барабану, так и тарелкам отводится отдельная обособленная «ниточка» или «крючок», вполне удовлетворяющие всем необходимым требованиям.

Остаётся сказать несколько слов о способах исполнения.

Отдельные, одиночные удары, как правило, приходится на самую середину кожи большого барабана. Сильные доли такта обычно воспроизводятся ударом колотушки сверху вниз, а слабые, наоборот, — снизу вверх. Всё это, само собою разумеется, имеет место в относительно умеренном движении.



В более ускоренной последовательности ударов такой способ исполнения заменяется другим. Исполнитель не отводит уже колотушку ни вверх, ни вниз, а бьёт по коже под прямым углом к её плоскости.

Звук от такого удара получается немного суше и острее, что иногда бывает весьма уместным и желательным. При коротких и отрывистых сухих ударах самой неприятной помехой является чрезмерная продолжительность звучания кожи. Для устранения этого «недуга» применяется её заглушение, достигаемое мгновенным палочением всех пальцев левой руки. В тех-же случаях, когда такие удары следуют друг за другом слишком поспешно, пальцы левой руки остаются на всё время исполнения данного отрывка музыки прижатыми к коже барабана, что в данном случае является как-бы его сурдиной. В нотах эта особенность исполнения не требует обычно никаких дополнительных обозначений, хотя слово «сухо» — *sec!* или *secco* было-бы весьма кстати.

Дробь или *trémolo* на большом барабане ис-

полняется двумя способами. В одном случае исполнитель пользуется обыкновенной колотушкой и бьёт попеременно, — то тампоном, — то рукояткой. Но такая трель не очень хороша. Она грешит некоторой неровностью. В другом случае, он применяет колотушку с двумя головками. Такая трель лучше первой, но и она всё-таки подлинного *trémolando* не даёт. Сейчас оба эти способа исполнения *trémolo* признаны устаревшими и потому, когда требуется глухое рокотанье, — его неизменно воспроизводят палочками от литавр. В нотах они обозначаются общепринятыми способами начертания и исполняются всегда одинаково.

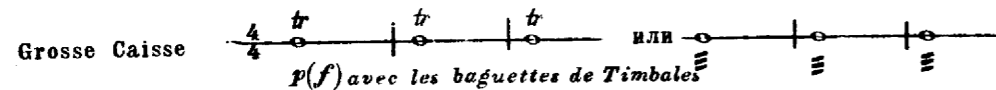
Очень частая смена ударов в таком *trémolando* невозможна, да и по существу дела едва-ли нужна, коль- скоро кожа инструмента приходит в достаточно сильное сотрясение и даёт особенно мощное гуденье. Римский-Корсаков, когда в своём чудесном «Вступлении» к симфонической картине и опере-былине *Садко* воспользовался этим приёмом, несомненно, хотел передать в музыке необъятную ширь «окиян-моря».

Largo $\text{♩} = 44$ ($\text{♩} = 132$)

Собственно говоря, перечисленными способами вполне исчерпываются все основные приёмы игры на большом барабане, включая сюда и все возможные степени силы звука от нежнейшего *pianissimo* до громоподобного *fortissimo*. Место удара так же, как и на малом барабане, определяет качество звука и большой барабан звучит тем громче, чем больше приближается удар к самой середине кожи и, наоборот, тем глуше, чем больше колотушка приближается к обручу инструмента.

Но в действительности всех этих приёмов сов-

сем недостаточно и исполнительские возможности большого барабана значительно шире. Для получения мягкого, сочного и вполне округлого *trémolando* исполнители пользуются теперь палочками от литавр с жёсткими наконечниками. При таких условиях им удаётся получить красивую, ровную дробь, сильно отличающуюся от несколько грубоватой и неуклюжей дроби обыкновенной колотушкой. В нотах этот приём требует обязательного указания «палочками от литавр» — *avec les baguettes de Timbales*, и дело исполнителя выбрать наиболее удобную разновидность их.



Некоторые авторы очень любят пользоваться утончённой разновидностью этих палочек и требуют палочки от литавр не с жёсткими наконечниками, а с губками — *avec les baguettes d'éponge*. Но надо отдать справедливость, эти палочки больше существуют на бумаге, чем на деле. Они являются, так сказать, ничем иным, как «оркестровым понятием»... Суть вся в том, что авторы особенно впечатлительные, полагают, что

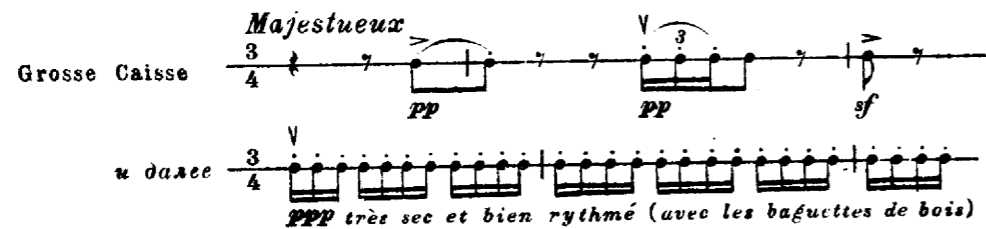
обыкновенных палочек от литавр недостаточно и они не способны воспроизвести нежнейшее *pianissimo*. Это не совсем так. Опытный исполнитель любую степень силы звука воспроизведёт самыми негодными средствами и с величайшим успехом осуществит любые намерения автора. В крайнем случае, он заменит обыкновенные палочки от литавр более лёгкими палочками с меньшими наконечниками.



Изысканнее и смелее звучит другой приём. Когда требуется сухая, но вместе с тем сочная и гулкая размеренная дробь, тогда можно оставить в стороне все палочки с войлочными наконечниками и взять жёсткие палочки от малого барабана. В этом случае у исполнителя окажутся занятыми обе руки и, чтобы барабан не гудел, ему придётся бить в кожу у самого обруча. Само собою разумеется, что пользоваться при таких обстоятельствах отдельными ударами не имеет ни-

какого смысла. Ясно также, что и при переходе через *crescendo* от *pianissimo* к *forte* ему придётся отступать немножко от обруча к середине, но не настолько, чтобы сделать звучание барабана скверным и слишком резким.

В нотах удары деревянными палочками можно теперь обозначать словами *avec les baguettes de bois* или условным знаком «галки» над первой нотой рисунка подобно тому, как это сделано в последней части *Шопенианы*.



Совсем в ином роде начинает звучать большой барабан, когда исполнитель заменяет свою колотушку хорошей жёсткой щёткой, которой обычно чистят лошадей. Впервые «щётка» была применена Рихардом Эйленбергом (Eulenberg, 1848—1936?) в очень милой музыкальной шутке *Мельница в лесу*. Это забавное звучание в своё время привлекло внимание Максимилиана Штейн-

берга и он воспользовался им в своём балете *Метаморфозы*. Суть этого звучания заключается в том, что исполнитель начинает тереть по коже барабана именно такой щёткой и чем он делает это скорее и более резко, тем сильнее и острее получается шипенье. В нотах необходимо сделать надлежащее указание — *avec la brosse* — «щёткой!».

Tranquille $\text{♩} = 60$

Grandes Flûtes *p*

Flûte alto en Sol *p*

Grosse Caisse $\frac{3}{4}$ *ppp* (avec la brosse) Тело Адониса превращается в анемон div.

Violoncelles *p* (son harmonique)

Прежде, чем перейти к дальнейшему, полезно напомнить об очень распространённом в драматических театрах «шумовом эффекте», достигаемом пошлёпываньем по коже большого барабана или литавр металлической метёлкой, известной под именем *Synko-jazz stick* или *Ha-cha wide brushes*. Правда, в симфоническом оркестре успех этого открытия не удалось ещё исследовать, но на плёнке, особенно после надлежащих искажений через микрофон и фотоэлемент — впечатление резкого шипенья получается, поистине, неотразимое!... При желании воспользоваться французским определением, можно предпослать слова — *avec un balai* или по-итальянски — *colle verghe*

или *colla scopetta* — что значит «маленькой метёлкой».

Как уже известно из предыдущего, кожа большого барабана звучит различно. В середине её звучание отличается внушительностью, а ближе к обручу — резко осязаемой сдержанностью. Это свойство большого барабана не без успеха использовано в оркестре новейшего времени. Как известно, «технически» этот приём достигается очень просто. Середина кожи требуется словами *au milieu*, а её край — *au bord*. Условно, ноты, предназначенные «в середину», можно писать хвостиками вниз, а «в край» — хвостиками вверх, или наоборот.

M. M. $\text{♩} = 112$

Grosse Caisse Cymbales *f* au bord au milieu 5 8 7 7 7 5 4 3 4

Наконец, совсем недавнее открытие, сделанное сначала в виде шутки, а затем и вполне обдуманно, заключается в ударе в кожу большим пальцем. Такой способ извлечения звука возможен только в *pianissimo* оркестра, когда возникает необходимость в сочных, долго не смолкающих размеренных ударах большого барабана. Колотушка в этом случае представляется слишком громоздкой, палочки от литавр со своими жёсткими головками — черезчур определёнными, и

только «большой палец» оказывается единственным возможным орудием, способным воспроизвести чёткий, глубокий и вместе с тем мягкий, красноречивый удар. В нотах этот приём должен быть соответственно оговорён либо словами «большим пальцем» — *avec le pouce*, либо условным знаком. Этим последним был предложен ассирийский «клинушек», напоминающий своим видом «укол», большим пальцем, но ничто не мешает ввести и другой, ещё более наглядный знак.

Assez lent (Majestueux)

Grosse Caisse $\frac{4}{4}$ *pp* avec le pouce *p* (mf) *mf*

Вот, пока и всё, что известно из новшеств в игре на большом барабане. Теперь остаётся напомнить только о старине. В Германии был обычай пользоваться при игре на большом барабане самым обыкновенным берёзовым веником, названным в партитуре словом *Ruthe* — «прутом»

или «розгой». Этот веник применялся обычно совместно с колотушкой и, исполняя мелкие длительности рисунка, служил как-бы дополнением к колотушке, которой поручались тогда все основные доли такта. Так, в своё время, поступил Моцарт в *Похищении из Серала*.

Vif

В 1895 году Густав Малер попытался воскресить этот своеобразный приём, но уже воспользовался им несколько иначе. Во *Второй симфонии*, где он впервые применил «розги», он требует от них ударов шестнадцатыми, а обязанности колотушки передаёт литаврам. В том-же случае, когда Малер пользуется веником в полном соответствии с янычарской «классической традицией», он и здесь старается быть нелепым до предела. Как легко заметить из авторского изложения, больш-

шой барабан и его принадлежность записаны у Малера чаще на разных нотоносцах, чем на одном и том-же, но при всех обстоятельствах с разными наименованиями — *Ruthe* и *Grosse Trommel*. Всё это даёт повод предполагать, что сам автор не отдавал себе достаточно ясного отчёта в своих намерениях и если он всё-таки случайно достиг цели, то это заслуга не его, а его последующих истолкователей. Впрочем, вот все те случаи, о которых шла здесь речь.

34
In ruhig fliessender Bewegung

29
Ruthe
Gr. Trommel

Но эта вполне, казалось-бы, доступная «вольность» породила недоразумения сначала у самого Малера, который уже в *Третей симфонии* пользуется «веником» для ударов не по коже, а по обручу большого барабана и, тем самым, в корне меняет суть дела, а в *Шестой симфонии* предписывает «венику» такие обязанности, на которые тот во всяком случае не способен, если он перед тем не успел превратиться из «прутьев-веника» в «кнут-хлопушку». Ещё больше, как будет видно из дальнейшего, запутал дело Курт Зак своим крайне туманным и неточным разъяснением.

Вопрос о «прутьях» или «берёзовом венике» достаточно подробно рассмотрен в своём месте и сейчас остаётся только ещё раз подтвердить, что «прутья-веник» никогда не были самостоятельным инструментом. Во времена Моцарта они служили дополнительной колотушкой большого барабана в прямом значении слова, о которой так неудачно помнит Зак. Как ни странно, наибольшую ясность в данном направлении вносит Якоб фон-Штэлин, наблюдавший «янычарскую музыку», при дворе Елизаветы Петровны (1709—1741—1761). Рассказывая в подробностях об этой музыке, он говорит, что один из исполнителей играл «на двух маленьких литаврах, которым, словно бас, вторил громадный барабан, в верхнюю часть кожи которого ударяли большой колотушкой, по нижней-же проводили пучком прутьев, попеременно чередуя оба удара». Легко согласиться теперь, что этот «обычай» был известен не только в Германии, но и далеко за пределами её. Это вне всякого сомнения. Кстати, здесь-же полезно ещё раз напомнить об использовании этих «прутьев» у себя на родине, в Османской империи, о чём достаточно красноречиво повествует граф Марсильи, познакомившийся с этой принадлежностью на деле значительно раньше Штэлина. В полном согласии с его сообщением, по верхней части большого барабана барабанщик бьёт «толстою буковою палкою», а «по исподней

не большим прутком, стуча по той и другой части по переменам с великим искусством и важностью, что весьма к слышанию есть приятно».

Возвращаясь к прерванному повествованию должно заметить, что большой барабан так-же, как и все прочие виды этого семейства, принадлежит к инструментам без определённого звука, с тою только разницей, что относительная высота его звучания охватывает самые низкие просторы общего оркестрового объёма. Если-бы оказалась, поэтому, необходимость сопоставить «звучность» большого барабана с бубном, малым барабаном, французским барабаном и всеми остальными более редко встречающимися представителями «барабанной породы» инструментов, то в самом низу оказался-бы, несомненно, большой барабан. Его густой, несколько тяжёловесный звук в *piano* и *pianissimo* при всей своей округлости и мягкости, действует иногда крайне впечатляюще. Более того, отдельные удары большого барабана в *pianissimo* звучат сумрачно и угрожающе, тогда как в содружестве с тарелками они содержат в себе нечто величественное и торжественное. Но в этом последнем случае удары большого барабана и тарелок отнюдь не должны следовать друг за другом слишком часто. Излишеством и поспешностью в некоторых случаях достигают особых «звуковых ощущений». В одном случае удары большого барабана и тарелок могут оттенять наиболее значительные точки мелодической линии, сообщая ей необходимую стремительность и горячность. В другом, напротив, удары большого барабана и тарелок способствуют величественности той или иной части данного музыкального произведения.

Первый случай использования большого барабана и тарелок встречается во *Второй симфонии* Чайковского, а второй — в *Первой симфонии* Рахманинова. Поскольку этот последний образец уже был приведён по другому поводу, то здесь даётся лишь его «отзвук» в виде нескольких тактов. Их достаточно, чтобы составить себе представление о существе этого приёма.

Q Vif

Timbales *ff sempre*

Cymbales *ff sempre*

Grosse Caisse *ff sempre*

Orchestre *ff sempre*

(Чайковский - Вторая симфония)

Plus vite ♩ = 160

Timbales *fff*

Triangle *fff*

Tambour Militaire *fff*

Tambour de Basque *fff*

Cymbales *fff*

Grosse Caisse *fff*

Orchestre *fff*

(Рахманинов - Первая симфония)

Впрочем, именно такое излишество может принести иногда богатейшие плоды, если частота ударов доведена до предела, а сила звука не оставляет желать ничего большего. Кому не памятен звучный, стремительный «Чардаш» Чайковского из балета *Лебединое озеро* или «Финал» его *Четвёртой симфонии*, заключительные такты которого звучат особенно пышно и звонко.

Само собою разумеется, чем более ограничено во времени подобное «излишество», тем лучше. При этом никак нельзя забывать, что сила воздействия резких и особенно острых ударов большого барабана и тарелок тем более действует на художественно-эстетическое чувство и воображение слушателя, чем короче его продолжительность. Это — несомненно.

48 Très vite (Vivace)

Petite Flûte *ff*

1^{re} Flûte et 1^{er} Violons
2^{de} Flûte et 2^{es} Violons

Hautbois,
Clarinettes en La
et Altos divisi *ff*

Cors en Fa et
Trompettes en Fa *ff*

Pistons en La,
1^{er} et 2^{es} Trombones *ff*

2^{de} 10^{es} *simile*

Timbales *ff*

Triangle *ff*

Cymbales et
Grosse Caisse *ff*

Bassons,
3^e Trombone et Tuba,
Violoncelles et Contrebasses *ff*

Allegro con fuoco

Timbales *fff*

Triangle *fff*

Cymbales et
Grosse Caisse *fff*

Orchestre *fff*

Но и *crescendo*, достигнутое точно таким-же путём, способно внести необычайную горячность, граничащую со стремительностью и даже некото-

рой поспешностью, что легко почувствовать на основании приводимого ниже отрывка из той-же Четвёртой симфонии Чайковского.

Allegro con fuoco

Тем не менее, такой способ усиления звука встречается довольно редко. Значительно чаще, пожалуй, попадает попеременное применение последовательных ударов большого барабана и тарелок на сильных и слабых долях такта. Быть-может такое сочетание этих инструментов звучит ещё увлекательнее, но оно очень опасно. Оно быстро приедается и невольно приводит на память острые слова Бэрлиоза... Впрочем, в руках тон-

кого художника всё это не так страшно. Свидетельством тому служит чудесный отрывок из музыки Грига к драме Хэнрика Ибсэна (Ibsen, 1828—1906) *Пэр-Гюнт*.

Вот, кстати, один такой случай удачного использования этого приёма. Он встречается в «Пещере горного духа», где большой барабан и тарелки соединены с несомненным успехом в руках одного и того-же исполнителя.

B Plus vif

Ясно, конечно, что столь немногими определениями далеко ещё не исчерпываются все художе-

ственные возможности большого барабана. Их неизмеримо больше, хотя в основном они вращают-

ся в указанных пределах с незначительными отклонениями в ту или иную сторону. Впрочем, несколько случаев из живой действительности быть-может смогут более красноречиво пояснить сказанное.

Бэрлиоз в своём *Рэквиеме* применил большой барабан без тарелок, но с двумя колотушками. Исполнитель, ударяя по инструменту с обеих сторон,—так получается лучше, когда имеется в виду двухсторонний барабан старого образца,—

может воспроизвести довольно частую последовательность нот, звучащую вполне удовлетворительно.

Эта грохочущая звучность, в данном случае, присоединена к раскатам нескольких литавр и—по словам автора — «к оркестровке, где ударения, порождающие страх, преобладают, создавая ощущение шумов — странных и полных ужаса, сопровождающих самые большие бедствия и потрясения природы».

M. M. ♩ = 72

Grosse Caisse
Frappes avec deux tampons
alternativement de chaque côté

Двумя-же колотушками воспользовался и Чайковский. В его *Буре* большой барабан в размеренном рисунке раскатывается в длительном *trémolando*, начинающемся в каждой новой «ритмической фигуре» сначала. Вот подлинный морской прибор — зловеющий, страшный и угрожаю-

щий разразиться жестокой бурей!... Впрочем, автор не предусматривает здесь последовательного раската *crescendo*, но на большом барабане каждое такое *trémolando* неизменно вызывает более или менее значительное и столь желанное всегда усиление звука.

Andante con moto ♩ = 72

Grosse Caisse

А Римский-Корсаков в своей инструментовке *Ночи на Лысой горе*, таким-же образом сопро-

вождает всякую «нечисть», в диком вихре поспешающую на ночной шабаш...

Allegro feroce

В *forte* большой барабан звучит величественно и немного вызывающе, а отдельные удары его подобны глухим и как-бы отдалённым выстрелам больших пушек. Нечто подобное встречается у Чайковского в его торжественной увертюре 1812 год.

Но в несколько более сложном изложении отдельные удары большого барабана ещё ближе напоминают пушечные выстрелы и потому вполне уместны в музыке, призванной воспроизводить в звуках либо грохот сражения, либо торжест-

венное шествие, где блеск и пышность доведены до предела. Бетховен в своём *Сражении при Виттории* воспользовался двумя большими барабанами, не считая оркестрового, дабы воспроизвести в звуках гул сражения и подражать артиллерийской перестрелке двух неприятельских армий.

Правда, такое «натуралистическое» звукоподражание в известной степени лишено высокой художественности, но как «мера воздействия» на слушателя иногда не только терпимо, но и вполне допустимо.

Vif (Allegro)

Petite Flûte
Grandes Flûtes et Hautbois
Clarinettes en Sib
Trombones et Bassons
Corns en Mi b
Corns en Do
Crécelle
1^o et 2^o Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

chez les Anglais

• Пушки на английской стороне

○ Пушки на французской стороне

Несколько иначе воспользовались «пушечными выстрелами» большого барабана Бэрлиоз и Римский-Корсаков. Здесь нет звукоподражания в прямом значении слова — здесь всё поставлено на службу блеску и великолепию общего музыкального замысла и, надо отдать справедливость, Римский-Корсаков задачу «пушечной пальбы» в

оркестре решает, несомненно, тоньше Бэрлиоза, который очень мудро говорит о ней, но пользуется ею немного плоско и обычно. Но Бэрлиозу многое простительно! Он слишком смел и самобытен, а в оркестре даже нов и необычен. Впрочем, вот эти отрывки из *Осуждения Фауста* и из *Сказки о царе Салтане*.

Vif marqué $\text{♩} = 88$

Bassons
Timbales
Grosse Caisse
2^o Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Moderato alla breve $\text{♩} = 72$
135

Hautbois et Clarinettes en La
Bassons
Corns en Fa
1^o Trombone
Timbales
Grosse Caisse
Пушки на сцене
НАРОД
1^o et 2^o Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Кра.со.та, ле.по.та в гра.де сем, Пол.но.та,

Хороши отдельные удары большого барабана и в ином преломлении. Кто не помнит вихревой, головокружительной пляски в Половецком стане, когда большой барабан своими ухажущими вздохами, как-бы подбадривая танцующих, «подлиняет масла в огонь» и доводит дикую стремитель-

ность пляски половецких девушек и юношей до предела? В постановках Большого театра, осуществлённых в последние годы, только Касьяну Голейзовскому (1892—) удалось воплотить в танцах всю страстность вдохновенной музыки Бородина.

Vif (Allegro)

Timbales

Tambour Militaire

Grosse Caisse

ПОЛОВЦЫ
(sopranos, altos, ténors et basses)

Orchestre

Общая пляска

Пой-те пес-ни

В крайнем *forte* отдельные удары большого барабана приобретают значительную внушительность. Его ударами сопровождается Чайковский полное призыва и величия вступление трубы, под-

готавливающее слушателей ко второму проведению «темы вражды» Монтечки и Капулетти, которую сам автор в одном из своих писем называет просто «дракой».

Allegro giusto

Timbales en Mi, Si et Fa#

Cymbales

Grosse Caisse

Orchestre

Полной противоположностью звучат отдельные удары большого барабана в медленном движении. В его звучании нет уже никакого задора, никакой стремительности... Точно вся его горячность провалилась куда-то в преисподнюю и на её место выступает некая вялость, умиротворённость, быть-может даже суровая сосредоточен-

ность... Впрочем, на «окраску» большого барабана больше всего влияет сама музыка и, особенно, её содержание.

Вот, для примера, медленное вступление к одной из народных плясок Спендиарова, где с явной очевидностью проступает то ощущение, о котором было только что сказано.

2 Andantino pastorale ♩ = 112

Cors en Fa

Grosse Caisse

Flûtes, Hautbois, 1^o Violons divisi

Clarinettes en Si b, Bassons et 2^o Violons

Altos

Violoncelles, Contrebasses, Trombone et Tuba

Нежнейшее *pianissimo* отдельных ударов большого барабана, поддержанный злобным скрежетом там-тама, способен вызвать ощущение ледяных звуков отдалённого погребального колокола. Именно таким сочетанием этих ударных инструментов заканчивается в *Шопениане* про-

никновенный «Ноктюрн» Шопена, столь дерзко переведённый на язык оркестра и потерявший вследствие этого так неожиданно всю свою фортепианно-исполнительскую природу, почитавшуюся исполнителями чуть-ли не самым дорогим достоинством его.

Très lent

Cors en Fa
Clarinette basse en Si b
Bassons et Contre-Basson

Trombones et Tuba

Timbales

Grosse Caisse

Tam - Tam

SOLO

SOLO

SOLO

pp laissez vibrer

SOLO

pp sonore

Нечто вполне противоположное, — не столь страшное и удручающее, порождает удар большого барабана в *pianissimo* в сочетании с тарелками. Шарль-Франсуа Гуно воспользовался таким соединением инструментов в *Фаусте*, дабы подчеркнуть таинственную звучность того отрывка, где Маргарита, восхищённая подарком, не верит

своим глазам. «Не правда-ли сколько величия, сколько, поистине, исключительного благородства!...», восклицает по этому поводу Видор. В самом деле, звучность приведённого отрывка великолепна, но в оркестре, к сожалению, мало поводов к тому, чтобы пользоваться подобным сочетанием чаще.

Pas trop vite (Allegretto)

Bassons
Cors en Mi
Timbales
Cymbales
Grosse Caisse
MARGUERITE
Violoncelles et Contrebasses

C'est la fil - le d'un roi,
pizz.

Справедливость, тем не менее, требует признать, что честь этого изобретения принадлежит, как известно, Майербэру. Это замечательное применение большого барабана и тарелок в *pianissimo* впервые было введено именно этим композитором, который больше, чем кто-либо иной, смело и самоотверженно искал новых путей в звучании оркестра и почти всегда с успехом находил их. В данном случае, «из под скрипок с сурдинами, мелодические рисунки которых возносятся к

небу и волнуются как облака кадильного дыма, таинственный отзвук флейг звучит, как отдалённый звук трубы, и в то-же самое время глухой шум тарелок и большого барабана вызывает представление о всенародном торжестве, окружённом пышностью и блеском».

Эти слова принадлежат, как известно, Геварту, который с особенным восторгом относился к оркестровке *Пророка*, — его партитуру он всегда ставил очень высоко.

Pas trop vite (Andante) ♩ = 88 *soutenez beaucoup le son*

Grande Flûte
Clarinettes en Sib
19 Violons

avec sourdines

Timbales
Cymbales et Grosse Caisse
19 Violons
29 Violons avec sourdines
Violons
Altos JEAN
Violoncelles et Contrebasses

Sous les vas - tes ar - ceaux d'un tem - ple ma - gni - fi - que

Необыкновенное и совершенно новое ощущение порождает сочетание большого барабана с фаготами и контрафаготом. Какое изумительное впечатление, полное причудливой таинственности и очарования, производит это удивительное «всту-

пление» в конце *Девятой симфонии*. Жаль только, что оно так быстро рассеивается с появлением тарелок и треугольника. Впрочем, и это новое сочетание ударных полно изысканной прелести и обаяния.

Allegro assai vivace ♩ = 64

Clarinettes en Sib
Bassons
Contre-Basson
Grosse Caisse

Cors en Si \flat

Участие большого барабана и тарелок в «военной музыке» — приём не только общеизвестный, но и просто уже сильно надоевший в оркестре. Поэтому нет большой необходимости останавливаться на нём, и вполне достаточно привести два примера, чтобы показать «размах» действия их именно в этом направлении.

Майербэр очень любил пользоваться таким сочетанием в «военных песенках» *пиф-паф*, ничего общего не имевших с подлинно-военной песней того времени. Именно над ними не раз с таким ожесточением и не без остроумия издевался А. Н. Серов.

Вот один такой пример из *Гугенотов*.

M.M. $\text{♩} = 176$

Petite Flûte

Bassons

Tambour Militaire

Grosse Caisse

МАРСАЛЬ

19 et 20 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

piff, nif, paff, naф, piff, paff, pouff, piff, nиф, наф, ниф, наф

Другой, — совсем в ином роде, хотя тоже из «военной области», но, как всегда у Римского-Корсакова, ближе к истине, а, следовательно, — и к художественной правде.

Это — отрывок из симфонической картины «Сеча при Керженце» из глубоко вдохновенного Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февроньи.

Vif (Allegro $\text{♩} = 188$)

Petite Flûte et Grandes Flûtes

Hautbois

Cor Angl.

Clarinettes en Si \flat

Cl. basse

Cors en Fa

Trompettes en Si \flat

Alto

Trombones et Tuba

Triangle

Tambour Militaire

Cymbales et Grosse Caisse

19 Violons

20 Violons

Violoncelles

Altos, Bassons, Centre-Basson et Contrebasses

Более или менее продолжительная дробь большого барабана в *piano* вызывает представление о шуме морского прибоя, а в *fortissimo* —

рѣв бури, готовый принести с собою страшные бедствия.

Вот небольшой отрывок в этом роде из заме-

чатальной баллады Шумана *О паже и королевне*, заново наоркестрованной по всем правилам современного искусства. Большой барабан вместе с

раскатами малого барабана, струнных и духовых призван здесь подражать набегу морской волны, шумно разбивающейся о прибрежные скалы.

Modéré ♩ = 102

Flûtes *pp*

Hautbois et Cor Anglais *pp*

Clarinettes en La *mf*

Bassons et Contre-Basson *pp*

Trombones et Tuba *SOLI pp*

Timbales *p*

Tambour Militaire *p*

Grosse Caisse *pp*

Harpe *p*

19 et 20 Violons *p*

Altos *pizz. arco*

Violoncelles et Contrebasses Clarinette basse *p f*

23

Теперь уже большой барабан не боится появляться и в концертно-симфонической музыке, где не так ещё давно он был под запретом. Ведь,

в конце-концов, большой барабан, как и всякий другой ударный инструмент, принадлежит к «украшающим» средствам оркестра. Следовательно,

его обязанности лежат, по преимуществу, в области такой музыки, где «выразительность» и «воздействие» в смысле «красочности» оказывается на первом месте. Тем не менее, Прокофьеву, в

его *Втором скрипичном концерте*, удалось найти для большого барабана такое применение, о котором во всяком случае следует иметь некоторое представление.

Vif, bien marqué un peu plus vite
mp bien rythmé

Grosse Caisse

Приведёнными образцами, в сущности, можно было-бы и закончить данное повествование. Но, как не трудно было заметить, ближайшим спутником большого барабана оказываются тарелки. Поэтому, повествуя о тарелках, невольно приходится упоминать и о большом барабане, а при разговорах о большом барабане — нельзя не вспоминать и о тарелках. Короче говоря, сейчас возникли уже все основания к тому, чтобы дополнить сказанное объединением этих инструментов.

Итак, тарелки и большой барабан, применённые вместе, чаще всего и, несомненно, в подав-

ляющем большинстве случаев, способствуют блеску, пышности и великолепию той музыки, в которой они призваны действовать. В подтверждение сказанному, достаточно привести несколько образцов, чтобы стало ясно, о чём, собственно, идёт речь. Тарелки и большой барабан всегда будут на месте там, где требуется только сила звука и торжественность, то-есть там, где автор не преследует никаких особых целей, кроме вышеназванных. Примеров в таком роде великое множество, но здесь достаточно привести один из *Арагонской хоты* Глинки и один из *Шестой симфонии* Чайковского.

Encore plus vite M. M. ♩ = 92

Flûtes

Hautbois et Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Mi b

Trompettes en Mi b

Trombones et Ophicléide

Timbales

Grosse Caisse

1^o et 2^o Violons

Altos et Violoncelles

Contrebasses

Cymbales

Vc.

Très vite (Allegro molto vivace ♩ = 152)

Hautbois et Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en La

Trombones et Tuba

Timbales

Grosse Caisse

Altos

Violoncelles

Contrebasses

EE

P-te
Fl. a2
Cl. fff

fff

fff

fff

fff

Cymbales fff

fff

1^{er} et 2^{es} Violons

fff

fff

fff (112, (111) 110)

Там, где это содружество инструментов может быть истолковано несколько иначе, — можно говорить о нём уже в ином разрезе. Впрочем, при *forte* основным мерилем суждения всё равно остаётся блеск и сила. Особенно удачно звучит в оркестре сочетание тарелок и большого барабана

в плясках и, прежде всего, — в плясках скоморохов.

Вот два таких случая, принадлежащих перу русских авторов. Один заимствован из «Пляски скоморохов» Римского-Корсакова, а другой — из «Пляски скоморохов» Чайковского.

W Vif (Vivace $\text{♩} = 160$)

Cors en Fa

ff

Trompettes en Si b

ff

Trombones et Tuba

ff énergique

ff énergique

Tambour de Basque

Cymbales

Grosse Caisse

1^{er} et 2^{es} Violons

ff

Vif (Allegro vivace)

Petite Flûte et
1^{re} Grande Flûte

2^e Flûte, Hautbois et
Clarinettes en La

Cors en Fa

Trompettes en Ré

Trombones, Tuba
et Bassons

Triangle

Tambour de Basque

Cymbales

Grosse Caisse

1^{er} et 2^{es} Violons,
Altos

Timbales,
Violoncelles et
Contrebasses

Прекрасное впечатление оставляет сдержанное позвякивание тарелок и лёгкое уханье большого барабана в *piano*. Если в таком случае нет *crescendo*, — а его, несомненно, быть не должно, — то такой приём даёт ощущение огромной силы звука, готовой вырваться наружу и в какое-то мгновение прозвучать с особенной остротой.

Такой способ изложения встречается не часто и применять его кстачи и удачно — задача не из лёгких. Подобное сочетание инструментов даёт возможность автору при наименьших затратах добиваться наибольших успехов в *crescendo*, особенно, когда ему удастся постепенным введением более сильных и звонких инструментов добраться до невероятного *fortissimo*.

Одинокий удар в большой барабан и тарелки *fortissimo* способен оставить неизгладимый след тогда, когда внутреннее напряжение музыки доходит до предела и неудержимо требует какого-то разрешения... Нечто подобное встречается у Рахманинова в потрясающем дуэте Франчески и Паолё. Их чувства достигают предела своего нарастания, а музыка не только поддерживает это ощущение, но и придаёт ему ещё большее воодушевление. И вот, в то самое мгновение, когда острота музыки достигает своей наивысшей точки, — тогда на помощь приходит жгучий удар в тарелки и большой барабан. Правда, сам Рахманинов в какой-то мере упустил из виду это необычайное средство художественного воздействия и в

партитуре оно присутствует только частично — в виде короткого удара одних тарелок, но его предусмотрительно вписал Н. С. Голованов (1891—1953), не раз исполнявший Франческу да Рими-

ни в концертном изложении. Такое добавление пришлось кстати и оказалось достаточно удачным. Вот оно, введённое для большей ясности в прямые скобки.

Très vite (Presto) 1^o 2^o

Cors en Fa

ФРАНЧЕСКА ПАОЛЮ

1^o Violons

2^o Violons Altos

Fl.

Hb.

Cl. en Sib

Trmp ettes

Trb.

Cors Bons

Trb. et Tuba

Cymbales

Cymb. et

Gr. Caisse

ра - я, Что мне до
дань - ях... Вез - де, всег -

Vc. div. pizz. arco

Cb.

Cors

1^o 2^o Trb.

Bassons

Trb. et Tuba

Trp ettes

рай - ско - го вен - ца?
да сто - бо - ю я!

div. unis.

Cb.

Количество хороших примеров легко, конечно, преумножить. Но пусть начинающий автор сам предложит что-нибудь новое, тем более, что возможности, которыми он может располагать — совершенно необъятны. Его дело проявить в таком случае известную предприимчивость, а может

быть даже и некоторую изобретательность. Однако, при всех условиях он должен помнить, что действительным достижением окажется не только новизна приёма, его качество и звуковая острота, но и его художественно-эстетическая оправданность.



КАСТАНЬЕТЫ

(по-фр. *Castagnettes*, по-ит. *Castagnette*, *Nacchere*, по-нем. *Kastagnetten*, по-англ. *Castanets*, *Bones*)

В настоящее время нет уже возможности установить истинное происхождение этого инструмента. Одни думают, что кастаньетами пользовались мавры, которые при завоевании Испании так пленили сердца испанцев, что последние приняли «дар варваров» и впредь не сочли возможным отказаться от них даже в своих исконных народных плясках. Другие полагают, что кастаньеты последовали за великим мореходом Христофором Колумбом (Colombo, по-испански — Colón, 1446? — 1506) в дни его возвращения на родину после открытия «Нового Света» в 1492 году. Наконец, третьи утверждают, что во времена Римской Империи кастаньетами пользовались андалузские танцовщицы. Словом, нет ещё единого мнения по этому поводу и вопрос о происхождении кастаньет остался, в сущности, открытым. Известно только одно, что кастаньеты в виде хорошо отточенных камушков известны чуть-ли не всем народам вселенной. Даже сейчас, под именем *кайрак*, такими кастаньетами пользуются многие народы Средней Азии, уровень музыкального развития которых уже достаточно высок. И тем не менее, среди музыкантов, твёрдо установилось мнение, что *кастаньеты* — инструмент испанского происхождения. Правда, они забывают, что в Средней Италии кастаньеты были известны с незапамятных времён и итальянцы справедливо обнаруживают своё преимущество владеть правом первенства. Однако, справедливость требует согласиться с действительностью, — итальянцы не располагают столь обширным выбором разнообразных рисунков, какие в изобилии могли бы предложить испанцы. Это существенное обстоятельство даёт основание думать, что в Испании кастаньетами пользовались шире, чем в Италии, и пусть поэтому они останутся «испано-магританским» инструментом. Суть дела от этого не страдает, если принять во внимание, что в оркестре «подлинными» кастаньетами теперь уже никогда не пользуются.

Современные кастаньеты, если они действительно «настоящие», выдолблены наподобие створки

морских ракушек из твёрдого, чаще всего гренадильного или палисандрового дерева, а точнее, — из чёрного эбенового дерева, букса, пальмы и даже самшита. Однако, Форсайт немного уточняет «производственную» сторону вопроса и говорит, что в Испании «они делаются не из латуни, а из каштана — *castaña*, и под именем *castañuelo* превратились в характерный инструмент испанского крестьянства». Но если придаться к английскому слову *chestnut*, имеющему двойное значение «каштана» и «бабки», то можно предположить, что кастаньеты делаются также и из кости, — конечно, не лошадиной, а слоновой, что, кстати сказать, вполне подтверждается свидетельством Жозефа Баггэрса. Однако, современные мастера заменили дерево таким сплавом, который вполне отвечает своему назначению и ничуть не уступает самым жёстким породам дерева.

Итак обе створки имеют на ушках крохотные отверстия, сквозь которые пропущена шёлковая шнуровка, позволяющая исполнителю прочно удержать кастаньеты в своей ладони. Это делается очень просто. Большой палец каждой руки пропускается в петлю снизу и снаружи между шнуром и ракушками. Шнур натягивается, и верхние концы — плавнички-выступы кастаньет — тесно смыкаются, тогда как самые створки их чуть-чуть расступаются. Свободные четыре пальца руки поочередно и вполне произвольно постукивают ракушками, отвечая в полной мере намерениям исполнителя, — вернее исполнительницы, — испанских девушек, владеющих искусством игры на кастаньетах с незапамятных времён и передающих его по наследству из поколения в поколение чуть-ли не с младенческого возраста.

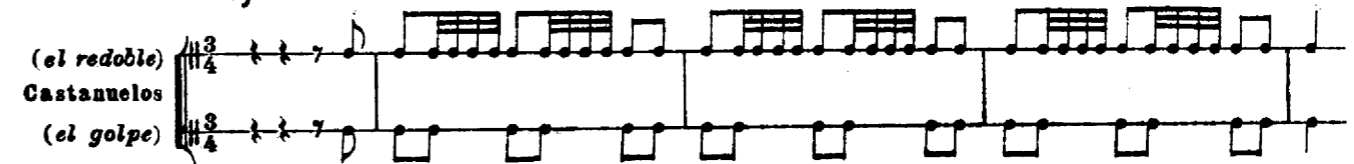
Старинные кастаньеты, которыми пользуются испанские танцоры и танцовщицы, делались всегда двух размеров. Кастаньеты больших размеров назывались *tacho*, держались левой рукой и отбивали основное движение танца — *el golpe*, тогда как кастаньеты меньших размеров — *hembra*, находились в правой руке и выбивали весьма разнообразный и замысловатый рисунок — *el re-*

doble, которым, собственно, и отличалось сопровождение различных танцев и песен. В этих последних кастаньеты выступали только в качестве отыгрыша, — во время перерыва в партии голоса.

Франсуа-Огюст Геварт приводит ряд особенно распространённых в Испании сопровождаемых танцев. Вот некоторые из них в наиболее сжатом изложении.

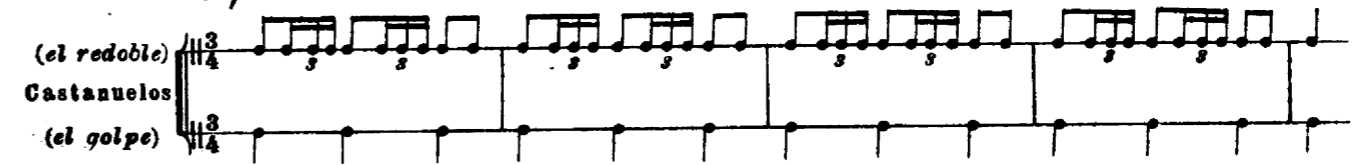
BOLERO

Majestueux ♩ = 76



SEGUIDILLAS MANCHEGAS

Vif animé ♩ = 160



JOTA ARAGONESA

Vif



Все эти ритмические построения, как справедливо замечает Шарль-Мари Видор, в общем «мало разнообразны», но тем не менее они значительно сложнее того, что пишется современными композиторами под видом «испанской» музыки. Сэ-

силы Форсайт ещё резче упрощает эти рисунки и сводит их вообще к трём «основным» трёхдольным построениям, могущим повторяться, по его мнению, *ad finem et nauseam* — «до бесконечности и отвращения»...



Да это и понятно. Овладеть сложным искусством свободной игры на этой разновидности кастаньет далеко не так просто и отнюдь не каждому современному исполнителю не-испанцу удастся достигнуть подлинного совершенства в этом направлении. Именно по этой причине, для северян и были созданы «упрощенные» или *оркестровые кастаньеты*, крайне далёкие от того, что так пленяло в жгучих испанских и цыганских плясках. Современные *оркестровые кастаньеты* бывают как из дерева, так и из металла. Деревянные ка-

станьеты состоят из маленькой, удобно помещающейся в ладони исполнителя рукоятки, с одной или двух сторон которой, в зависимости от разновидности, неподвижно укреплены две дольки, так же напоминающие своим видом створки морских ракушек. Одна или две другие дольки, — по одной на каждую сторону, — прилажены с таким расчётом, чтобы мгновенно отвечать на малейшее, несколько судорожное движение руки исполнителя и свободно выстукивать столь памятные своим острым пощёлкиванием, ритмические построения

отнюдь не затейливого склада. Здесь же уместно заметить, что «односторонние» кастаньеты, состоящие из рукоятки и двух долек только с одной стороны её, не располагают большой силой звука ни в отдельных ударах, ни в *trémolo*, тогда как «двухсторонние», снабжённые двумя парами долек, расположенными либо рядом, либо на противоположных концах, напротив, способны дать звучание значительной силы. Металлические кастаньеты, по своему устройству ничего, конечно, не имеющие общего с собственно кастаньетами, сделаны ещё проще. Они очень близко напоминают самые обыкновенные щипчики для сахара с той только разницей, что их плоские лапки заменены здесь крохотными мисочками. Но ни те, ни

другие не идут дальше убогой побрякушки и ни в какой мере не могут соперничать с подлинными кастаньетами. Тем не менее, эти «оркестровые кастаньеты», которые во время игры исполнитель держит правой рукой за ручку и, встряхивая ими, заставляет ударяться чашечками друг о друга, вполне удовлетворяют всем несложным требованиям так называемой «испанской музыки», столь щедро разбросанной в произведениях целого ряда композиторов. Вот, кстати, и несколько образцов, заимствованных из пришедших без всяких усилий на память некоторых партитур. Превосходно использованы кастаньеты Глинкой в его двух «испанских увертюрах» — *Арагонская хота* и *Ночь в Мадриде*.

4 Vif (Allegro d. = 66)

Flûtes *mf*

Hautbois *mf*

Clarinettes en Si b *mf*

Bassons *mf*

Timbales *mf*

Castagnettes *mf*

Harpe *f*

1^{re} Violons *f* pizz.

2^e Violons *f* pizz.

Altos *f* pizz.

Violoncelles et Contrebasses *f* pizz.

(Арагонская хота)

LA JOTA
Vif modéré (Allegro moderato d. = 72)

1^{re} Cor en Ré *pp*

Triangle *pp*

Castagnettes *pp*

1^{re} et 2^e Violons *p leggiero div.*

Altos *pizz.*

Violoncelles et Contrebasses *pp*

(Ночь в Мадриде)

Столь же смело и выразительно воспользовались кастаньетами и другие русские композиторы. Так например, Римский-Корсаков поручил им ответственную партию в самых порывистых частях

своего *Испанского каприччо*, а Глазунов вспомнил о них в испанских плясках балета *Раймонди*, где использовал их не только с большим блеском, но и с достаточной долей сложности.

d. = 66

Flûtes *mf*

Hautbois *mf*

Clarinettes en La *mf*

Bassons *mf*

1^{re} Cor en Fa *mf*

Castagnettes *p*

Altos *mf*

Violoncelles *mf* pizz.

Contrebasses *mf* pizz.

(Испанское каприччо)

239 *Vif (Allegro)*

Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Fa

Trombone et
Timbales

Castagnettes

Harpe

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

(Раймонда)

Сергей Василенко воспользовался звучностью кастаньет в завершающей второе действие балета *Цыганы* «Озорной пляске». Именно здесь он, очевидно, не имел в виду «испанскую принадлежность» кастаньет в прямом значении сло-

ва, но коль скоро в музыке «цыганское» часто объединяется с «испанским», то кастаньеты отнюдь не противоречат художественному замыслу музыки. Вот небольшой отрывок из этой «вихревой пляски».

4 *Le plus vite possible*

Petite Flûte et
Grandes Flûtes

Hautbois et
3^e Trompette en Si b

Clarinettes en Si b et
2 Trompettes en Si b

Bassons

Cors en Fa

Trombones et
Tuba

Timbales

Castagnettes

Cymbales

Grosse Caisse

1^e Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Из «народных плясок» заслуживают внимания две — «испанская» *Фанданго* Эдуарда Направника (1839—1916) и «Вассанале» — в опере Вер-

ди *Травиата*. Морис Равель чрезвычайно тонко использовал кастаньеты в своей небольшой симфонической поэме — *Альборада дэль грасьозо*.

Vif $\text{♩} = 80$

1^e Flûte

1^e Clarinette en La

Bassons

Triangle

Castagnettes

Harpes

1^e et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

2 Petites Flûtes

4 Clarinettes en Do

2 Cors en Ré

2 Trombones

Castagnettes et
Tambour de Basques

Sopranos et Ténors
[Coro interno]
Basses

Allegro vivacissimo

Lar goal que dru pe de sir del la fes ta, di fiorie pam pi ni cin ta la tes ta,

Ши ре рас дай тесь, и дѣт царь ве се лья. Хм лем по витом ло зой ви но град ной!

lar goalpiù do. ci. le d'o.gni cor. nu. to, di cor. ni e pif. fe. ri ab'biail sa. lù. to.

Ме. сток. рей. е. му ро. го. нос. цу! — Все воз. да. вай. те. по. чет. е. му долж. ны!

Assez vif ♩ = 92

Clarinettes en Si ♭

Bassons

Contre-Basson

Cors en Fa

Castagnettes

Cymbales

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Trombones et Tuba

arco pizz. arco pizz. arco div.

arco pizz. arco pizz. arco div.

arco pizz. arco pizz. arco

+ Bons arco div.

+ C. - B^{on} arco

(Alborada del gracioso)

Чайковский пользовался кастаньетами очень редко и, насколько известно, применил их только два раз в «Испанских танцах» балетов *Лебединое озеро* и *Щелкунчик*. Приводимый ниже образец,— отрывок из великолепной испанской пляски сказочного «Царства сладостей»,— увлекательно-разнообразного и многокрасочного дивертисмента второго действия *Щелкунчика*.

Vif, brillant ♩ = 69

Trombones

Castagnettes

1^o et 2^o Violons

Violoncelles et Contrebasses

10 Hautbois
Cor Anglais
10 Clarinette en Si b

cresc.
mf
f cresc.
cresc.
cresc.

(Щёлкунчик)

Количество приведённых образцов легко может быть преумножено, но есть ли в том нужда? Не лучше ли упомянуть о кастаньетах, применённых несколько иначе и отнюдь не под углом зрения «испанской музыки». Сэн-Санс, например, пишет довольно капризную партию кастаньет в *Самсоне и Далиле*, ничуть не преследуя «испанских» целей. Ему, повидимому, нужна только *постукивающая* звучность, сходная с современным деревянным барабанчиком и отсутствовавшая в его время. Кроме того, в той-же опере автор очень удачно противопоставляет оба вида современных кастаньет — деревянных и металлических, необычайно искусному чередованию ударных инструментов вообще. «Они, — как справедливо замечает Видор, — то заменяют друг друга, то снова сходятся, то сливаются все вместе в одно целое, чтобы общими усилиями достичь наивысшей степени напряжения».

Этот любопытный случай встречается, как известно, в «Вакханалии» только что упомянутой оперы *Самсон и Далила*. Но всё дело в том, что *металлические* кастаньеты имеются далеко не в каждом оперном театре, и потому бесполезно

указать здесь средство, каким можно заменить их отсутствие. Легче всего, в этом случае, прибегнуть к простой оркестровой тарелке, заглушённой мягкой тканью, наброшенной на сиденье обыкновенного стула. Исполнитель, выстукивая тогда двумя палочками от барабана назначенный автором ритмический рисунок, получает звучание не совсем точно воспроизводящее постукивание долек «металлических кастаньет», но всё-же довольно близко отвечающее задуманному. Что-же касается «деревянных кастаньет», то для осуществления того-же ритмического узора, их следует уложить на плотной, в несколько раз сложенной материи и бить по их чашечкам двумя костяными или деревянными молоточками, подобно тем, которыми пользуются при игре на колокольчиках. При поспешном или стремительном переходе от одних кастаньет к другим, следует пользоваться какой-нибудь одной разновидностью палочек — либо молоточками от колокольчиков, либо, наоборот, — палочками от барабана. Качество звучания кастаньет подскажет исполнителю необходимость отдать предпочтение молоточкам, как более выгодным при игре на обыкновенных кастаньетах.

F 10 *Mouvement* ♩ = 120

Castagnettes de bois et de fer

pp
cresc.

Совсем в ином роде, — значительно тоньше и изящнее — воспользовался кастаньетами тот-же

композитор в своей симфонической поэме *Лира и Арфа*. На этот раз кастаньеты у Сэн-Санса, со-

вершено далёкие от каких-либо сравнений, выступают на правах маленького барабана или угольника, подчёркивающего только сильные доли такта.

♩ = 72

Castagnettes *pp*

Orchestre *p*

У Клода Дебюсси, как известно, все оркестровые инструменты звучат с каким-то особым, совершенно непередаваемым обаянием. Точно так-же звучат у него и кастаньеты, хотя музыка его *Иберии* в данном случае вполне испанского склада.

3 *Assez animé* ♩ = 176

20 et 30 Bassons *p*
(sons réels)

Contre-Basson *p*

Cors en Fa (avec sourdines) *p*

Tambour de Basque *p*

Castagnettes *p*

10 Violons *p*
non div. arco

20 Violons *p*
arco

4 Altos *SOLI*
p

Cor Anglais *p*
p gracieux pizz.

Violoncelles *p*

Как ни странно, кастаньетами, — этим *испанским* инструментом, — меньше всего пользуются сами испанцы. Так например, Мануэль дэ-Фалья

(de Falla y Matheu, 1876—1946), воспользовавшись кастаньетами в *Треуголке*, обошёлся совершенно без них в своих «симфонических впечатле-

ниях» *Ночи в садах Испании*. Даже Кармен, и та, забывая свои кастаньеты у себя дома, танцует сегодилью без них. Она постукивает осколками битой посуды и ничуть не смущается этим. Тем не

менее, Бизэ вводит кастаньеты в оркестр и дарит искусству один из самых очаровательных образов применения подлинных испанских кастаньет, заменяемых теперь их обычной подделкой.

329 *Pas trop vite* (*Allegretto* ♩ = 108)

Castagnettes *mf* (Танцует под звуки кастаньет)

КАРМЕН *mf*
 La ————— la — la — la — la — la — la — la — la —
 Ля ————— ля — ля — ля — ля — ля — ля — ля — ля —
 toujours pizz.

1^{re} Violons *pp* toujours pizz.

2^e Violons *pp* toujours pizz.

Altos *pp* toujours pizz.

Violoncelles *pp* toujours pizz.

Contrebasses *pp*

330

la ————— la — la — la — la — la — la — la — la — La — la —
 ля ————— ля — ля — ля — ля — ля — ля — ля — ля — Ля — ля —

Наконец, существует ещё и третий способ воспроизведения звука на современных оркестровых кастаньетах. В этом случае исполнитель берёт инструмент правой рукой, кладёт нижнюю дольку-чашечку на пальцы левой руки и удерживая ру-

кояточку большим пальцем, отстукивает свободно лежащими пальцами правой руки рисунок любой ритмической сложности. Именно таким способом установился обычай исполнять приводимый ниже отрывок из *Третьего фортепианного концерта*

Прокофьева. Нечто подобное применяется и в последней части его-же *Второго скрипичного концерта*. Вот, как эти случаи выглядят в нотной записи.

Vif
 Castagnettes *pp* *p* *cresc.*

В оркестре «малых форм» кастаньеты почти не участвуют. Во всяком случае их применение ограничено именно «испанской музыкой», отнюдь не столь настойчиво предьявляющей свои права. Большая часть танго исполняется без кастаньет. Но они безусловно обязательны в ряде аргентинских песен, сопровождение которых поддерживается почти исключительно назойливой и крайне настойчивой трескотнёй кастаньет. Вообще же говоря, этим инструментом надлежит пользоваться очень осмотрительно. Малейшее преувеличение, — и их участие превращает данную музыку в утомительное звучание, очень мало желательное при всех обстоятельствах.

Ноты для кастаньет пишутся на «нитке» и, обычно, не имеют в виду подлинно испанский инструмент. В современном оркестре принимает участие только одна пара кастаньет. Она свободно справляется с любым предписанием автора, изобретательность которого не идёт дальше самого простого и обычного. Впрочем, это уже не совсем так. Современные «оркестровые» кастаньеты, при всём внимании к ним, никак не могут по силе и красоте звука сравниться с подлинными испанскими кастаньетами. Поэтому, некоторые ис-

полнители, для которых «звучание» инструмента стоит отнюдь не на последнем месте, пользуются двумя парами оркестровых кастаньет и достигают вследствие этого значительно больших успехов. Именно таким способом принято сейчас исполнять «Испанскую пляску» в *Лебедином озере*, хотя для большей точности и чёткости ритмического рисунка, удобнее пользоваться молоточками, выстукивающими его по дольке кастаньет. Но коль скоро обычные кастаньеты слишком малы и не очень удобны для применения молоточков, некоторые исполнители применяют самодельные кастаньеты, сильно увеличенные дольки которых укреплены на длинной рукоятке, крепко зажимаемой во время игры ногами исполнителя. Такое устройство этих кастаньет исключает всякую предосторожность со стороны исполнителя, бьющего по ним без промаха с любой силой и скоростью двумя молоточками. В нотах этот способ никак не обозначается и является пока ещё только принадлежностью исполнителей оркестра Большого театра. Однако умалчивать об удачном нововведении нет необходимости. Пусть оно станет всеобщим достоянием, — и чем скорее, тем лучше. Вот этот случай.

Vif mais pas trop (*Tempo di Bolero*)

Flûtes *mf* a2

Clarinets en La *mf* a2

Castagnettes *f* *p*

1^{re} et 2^e Violons *f* *p*

Altos *f* *p*

Violoncelles et Contrebasses *f* *p*



Ещё более верным и тонким способом подражания игре на подлинных испанских кастаньетах служит новый приём исполнения, предложенный в оркестре совсем недавно, всего несколько лет тому назад. Для этой цели две дольки ручных испанских кастаньет укрепляются на отдельном стерженьке таким образом, чтобы нижняя долька оказалась утверждённой неподвижно, а верхняя, подвижная к ней струной, чуть пружинила. При таких условиях положение кастаньет приобретает нечто общее с положением их в руках танцовщицы, когда нижняя долька получает удар верхней, свободно управляемой пальцами играющего. Стержень, с укрепленными на нём указанным способом дольками кастаньет, привинчиваясь к спинке стула и исполнитель действует во время игры уже не молоточками, что слишком грубо и резко, а только пальцами, выбивая любой сложности ритмический рисунок. Подобный способ исполнения не только очень красив и точен, но и живо напоминает звучание подлинных испанских кастаньет, чего, как известно, никогда не удаётся достичь на обыкновенных упрощенных оркестровых кастаньетах.

В оркестре этот *новый* приём исполнения применяется уже с успехом в «Испанских плясках» *Щелкунчика* и, особенно, — *Лебединого озера*, где «мелодический узор» кастаньет достаточно сложен и затейлив. Точно таким же способом исполнения пользуются в оркестре и в том случае,

когда танцующая в таверне Лильяс Пастья Кармэн не в состоянии преодолеть трудности сопровождения своего напева одновременной игрой на кастаньетах.

Теперь для конца ещё только несколько слов об узбекских кастаньетах. Как было уже упомянуто, кастаньеты в Средней Азии носят название *кайрак* — *قايراق* — и представляют собою четыре хорошо отгоченных гальки. По преданию, кайрак изобрели девушки-танцовщицы, и во время танца, — в содружестве с дайрой, — услаждали слух местных жителей. В основном кайрак вполне сходен с обыкновенными кастаньетами и пользуются ими точно так же. Но за последнее время возникла разновидность *каменного кайрака*. Его стали делать из литого чугуна с тем, чтобы его звук получился бы более резким, острым и своеобразным. Эта удачная разновидность кайрака, несомненно, могла бы найти приложение в современном симфоническом оркестре, но всё ещё действующее предубеждение против «народных инструментов» вообще, является тому существенной помехой. В сравнении с металлическими кастаньетами европейского оркестра, сделанными из лёгкого металла и напоминающими ложечки для мороженого, чугунный кайрак имеет значительные преимущества. Он звучит сочно и внушительно, и в нём нет того *тупого* постукивания, которым наделены современные металлические кастаньеты.

ТРЕЩЁТКА

(по-фр. *Crécelle*, по-ит. *Raganella, Tabella*, по-нем. *Ratsche, Schnarre*, по-анг. *Rattle*)

Среди музыкантов ещё до сих пор существует убеждение, что *трещётка* принадлежит к числу новейших ударно-шумовых инструментов, введённых в оркестр совсем недавно. В самом деле, чуть ли не впервые трещётка была применена Рихардом Штраусом в *Забавных приключениях Тилля Эйленшпигеля* на исходе 1894 или в начале 1895 года, и именно ему была ошибочно приписана честь стать первым. Но никто тогда не вспомнил, что несколькими годами раньше, в 1891 году, этим инструментом воспользовался уже П. И. Чайковский в своём балете *Щелкунчик*. Автор, со свойственной ему скромностью осторожно указал на страницах своей замечательной партитуры, что трещётка «есть инструмент, употребляемый в детских симфониях Хайдна и Ромбэрга, и что достать её можно в каждом музыкальном магазине». И никто, вероятно, не вспомнил, что та трещётка, которой издавна пользовались в «детских симфониях» и которую так прославил сначала Иозеф Хайди, а затем в подражание ему и Бэрнхард Ромбэрг (Romberg, 1767—1841), и которой относительно так недавно воспользовались в оркестре Чайковский и Штраус, насчитывает за собой чуть ли не одиннадцать столетий... О Бетховене здесь не приходится говорить, — о нём вообще забыли, и если упомянуть о том, что среди европейских симфонистов он, несомненно, раньше всех воспользовался трещёткой в *Сражении при Виттории*, то такое утверждение легко может показаться досужей шуткой. Но на самом деле это действительно так и есть.

Тем не менее, справедливость требует признать, что трещётка, под именем *систра*, была известна уже в Египте. Как гласит история, египетский сistr состоял из подковки, в стенках которой было просверлено несколько боковых отверстий со вставленными в них металлическими стерженьками, унизанными тремя или четырьмя кружками. Снаружи стерженьки были загнуты так, что при сотрясении производили постукивающий шум. Первоначально сistr участвовал в древне-египетских богослужениях и его шумом

молящиеся женщины — по их поверию — отгоняли от себя злых духов. Впоследствии сistr получил распространение почти у всех народов, населявших берега Средиземного моря, не говоря уже о народах Северо-Восточной Африки и Юго-Восточной Азии. Однако, собственно *трещётки* в прямом, вернее, — современном смысле у египтян не было. Сistr, судя по его устройству, долженствовал производить некий постукивающий или побрякивающий шум, и, принимая участие как в священных, так и народных празднествах, явился прообразом многих инструментов подобного рода.

Тем не менее, самая история возникновения трещётки несколько необычна. Во времена преследования первых христиан османами, последние запретили им пользоваться колокольным звоном, но поскольку колокола входили составной частью в круг церковного уложения, и без них не могло обойтись ни одно богослужение, то пришлось искать каких-то иных средств заменить колокола. Надо думать, что этим «заменителем» в первую очередь оказался *смантэрион* — *σμαντήριον*, — развившийся, повидимому, из более древнего *кляпала* или *колотушки*, и к XV столетию превратившийся в *смантэрион* или, как полагают французы, именно трещётка, — они отождествляют эти понятия, — из греко-восточных монастырей перешла в католическую церковь и под именем трещётки — *Raganella*, прочно вошла в ритуал пасхальной недели. Трудно теперь вполне точно проследить именно это преобразование и с полной несомненностью сказать, когда колотушка или трещётка перестала выполнять обязанности запрещённого мусульманами колокола и когда она перекочевала в лоно католической церкви, став там, наряду с бубенцами, участником пасхального богослужения. Вполне возможно, что именно в этом случае и не было никакого заимствования, по по ходу событий того времени едва ли будет ошибкой допустить указанную преемственность. Попутно любопытно заметить, что в Нидерландах трещётка не так ещё давно применялась для менее «возвы-

пешных» целей — ею пользовались в качестве звукового сопровождения, сопутствовавшего перевозке мусора, а в Англии трещёткой ещё с давних пор пользовались ночные сторожа.

Возвращаясь к затронутому вопросу, можно сказать, что если Чайковский искал в трещётке только безобидную детскую игрушку, способную воспроизвести звук, сходный с пощёлкиванием орешков, то Штраус, напротив, был весьма далёк видеть в ней невинную забаву. Он стремился к мощному и усовершенствованному «орудию производства нарочитого шума», могущего своим жёстким похрустыванием расколоть всю упругую звучность оркестра на-двое... Правда, Курт Закс даёт совершенно «очаровательное», но безусловно не известное русским людям название трещётки именно в русском языке — «трещетка» (*tršetka*) и «трешотка» (*grešotka*), — пытается убедить читателя, что в монастырях применялась «большая трещётка», а в детских симфониях — «маленькая», и только у Штрауса в *Тиле Эйленшпигеле* была использована «средняя» её разновидность.

В конечном итоге дело ведь не в том, каких размеров трещётка у Штрауса. Вопрос стоит глубже, коль скоро касается в большей степени художественной стороны музыки, а не техники воспроизведения звука. Чаше всего участие трещётки в симфонической музыке представляется мало желательным. Её звук — грубый или нежный, — всегда порождает ощущение её полной несовместимости с общим содержанием данного отрывка музыки. Трещётка во всех случаях вносит некий разлад и порождает некую легковесность и поверхностность, и трудно представить себе случай, чтобы этот инструмент вполне соответствовал смыслу какого-нибудь особенно проникновенного произведения в роде *Патетической симфонии* Чайковского или *Поэмы огня* Скрябина. Область её участия оказывается в значительной мере ограниченной содержанием самой музыки и её место в оркестре в лучшем случае там, где больше всего преследуется разнообразие и острота звучания в самом широком смысле слова. Именно в таком направлении можно пользоваться трещёткой более или менее свободно, но при этом никогда не придётся забывать, что впечатление ею воспроизводимое, может оказаться далеко не тем, каким оно представлялось первоначально. Это — несомненно.

Устройство трещётки очень просто. Она представляет собою прямоугольный ящик, а теперь часто шестигранную или круглую коробочку, с помещённым внутри деревянным зубчатым колесом, прикреплённым к маленькой рукоятке. В одной из стенок этого ящичка сделан прорез, в отверстие которого неподвижно укреплена тонкая упругая деревянная или металлическая пластинка. Свободный конец её, покоясь на зубце шестерёнки, с треском щёлкает, как только последняя

приводится в движение. Тут-же полезно заметить, что звук трещётки, в соответствии с весьма удачным замечанием Курса Закса, не столько *потрескивает*, сколько *пощёлкивает*, а сила звука — зависит не только от размеров ящичка, заменяющего собою в данном случае *резонатор*, но и от величины зубцов, упругости пластинки или прореза — силы её давления на зубцы шестерёнки, и скорости вращения ящичка вокруг рукоятки, позволяющей соответственно увеличивать частоту обрыва пластинки. Ясно, конечно, что *скорость* вращения именно при этих условиях всегда прямо-пропорциональна силе звука.

Но для большей точности и в дополнение к тому, что было уже сказано, можно ещё только заметить, что обе разновидности трещётки по-разному достигают цели. Первая, которая звучит грубо и очень пронзительно, держится рукою исполнителя так, чтобы резким взмахом заставив вращаться ящик, сделать требуемое количество оборотов. Напротив, вторая, применяемая сейчас в небольших оркестрах, укрепляется неподвижно и приводится в действие при помощи маленькой рукоятки. Её звук напоминает отдалённое стрекотанье жнейки, он значительно мягче и изящнее, и потому лучше вяжется с общей оркестровой звучностью. Наконец, современная трещётка, построенная Людвигом в ту пору, когда оба брата — Уильям-Фредерик и Теобальд-Рудольф Людвиг (Ludwig, 1889—1917) были совладельцами всемирно известной фирмы ударных инструментов, — выглядит несколько иначе. Первая разновидность, известная под именем *Rotary Rattle*, своим видом очень напоминает большую рулетку. Она сделана из стали и браса — сплава меди и цинка, а сверху покрыта тонким слоем никеля. Звук её обладает большой силой и действует она значительно лучше всех прочих трещёток. Вторая разновидность, в отличие от первой называемая *Wood ratchet* или *Wood rattle*, применяется в малых, шуточных, детских и радио оркестрах, и обладает задорным, несколько поверхностным звуком. Устройство этой трещётки сложнее. Она представляет собою зубчатое колесо с рукояткой, укреплённое на вершине чегырёх, наклонно поставленных в виде греческой буквы «Λ» деревянных пластинок, действующих последовательно. Всё это сооружение, в котором все деревянные части выточены из каменного клёна — *rock maple*, заключено в стальную коробочку, верхняя поверхность которой отсутствует и, следовательно, открывает всю действующую часть инструмента. При помощи винта и плечика эти трещётки легко прикрепляются к большому барабану или, если это не очень удобно, — а в большом симфоническом оркестре это не всегда уместно, — к спинке обыкновенного стула.

Как ясно уже из всего предыдущего, трещётка в оркестре имеет самое скромное применение. Вероятно, раньше других трещёткой воспользо-

вался в симфоническом оркестре Бетховен для В *Сражении при Виттории* участвуют две трещётки. — по одной с каждой вражеской стороны

Vif (Allegro)

Flûtes
Hautbois
Clarinettes en Si b
Bassons
Cors en Mi b
Cors en Do
Trompettes en Ré
Trompette chez les Anglais
Trompette en Mi b
Trombones
Crécelle
Crécelle
10 Violons
20 Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

● Пушки на английской стороне.
○ Пушки на французской стороне.

Много лет спустя трещёткой в *Шелкунчике* воспользовался Чайковский. Здесь, в соответствии с пожеланием самого автора, действует маленькая детская трещётка, призванная передать в звуках шёлканье орешков. Чайковский пишет её короткими длительностями со «змейкой» поверх нот. В партитуре трещётка записана по старому

способу — на пятилинейном стане с ключём *Sol*, на месте ноты *do* первой октавы.

В приводимой ниже выписке она изложена уже по общепринятому способу нотной записи для всех без исключения ударных инструментов без определённой высоты звука — на «ниточке» и без ключей.

Più allegro ♩=92

Cor Anglais *mp*

Crécelle *mf*

1^o Violons *mp*

2^o Violons *p* pizz.

Altos *p*

Violoncelles *p*

C

Bassons *mp* a2

1^o et 2^o Cors en Fa *mp*

arco *mf*

arco *mp*

arco *mp*

Contrebasses *mp* pizz.

Весьма внушительной по своим размерам трещёткой воспользовался Рихард Штраус. Он использовал её в *Тиле Эйленшпигеле*, где сила её звука доведена до явной грубости.

Toujours très agile

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Hautbois

Cor Anglais *sf*

Petite Clarinette en Ré

Clarinettes en Si b *ff* a2

Bassons *ff*

Cors en Fa *ff* a2 1^o 3^o a2

Trompettes en Fa *ff*

Grande Crécelle *ff*

1^o et 2^o Violons *ff*

Altos *ff*

Violoncelles et Contrebasses *ff*

Наконец, похрустывающим звуком трещётки воспользовался и Василенко в *Китайской сюите*. Здесь она не звучит так угрожающе, как у Штрауса, а скорее напоминает шуточные потрескива-

ния детской трещётки. В этой изящной, не очень глубокой и почти внешней, но довольно острой и превосходно оркестрованной музыке трещётка звучит очаровательно.

Poco Sostenuto

Музыкальный фрагмент, посвященный ударным инструментам. Включает партитуры для: Petite Flûte, Flûtes, Clarinettes en Si b (10 и 20), 3 Trombones, Crécelle, Cymbales, Grosse Caisse, Tam - Tam, 10 et 20 Violons, Altos, Violoncelles, Contrebasses. Ударные инструменты имеют динамические обозначения *cresc.* и *mf*.

Советские композиторы изредка пользовались трещёткой также и в театральной музыке. Среди них можно назвать Оранского с его *Дамой-Невидимкой*, где трещётка в сочетании с бутылками и прочими «украшающими инструментами» зву-

чит достаточно игриво и задорно. Этот любопытный случай в полной партитуре был уже приведен несколько раньше по другому поводу и потому именно здесь не имеет смысла повторять его ещё раз.

ДЕРЕВЯННЫЕ КОРОБОЧКИ

(по-фр. *Wood-block*, по-ит. *Wood-block*, *Tamburo di legno*, по-нем. *Holz-trommel*, по-анг. *Wood-block*, *Wooden-block*)

История этого инструмента, — если оставить в стороне чуть-ли не до-историческую давность его происхождения, — по своей деятельности в оркестре отнюдь не богата событиями. Звучание *деревянных коробочек* или *деревянного барабаника* известно с давних пор, и в своё время деревянными коробочками особенно широко пользовались народы Дальнего Востока. Так, к числу самых древних и священных инструментов этого рода принадлежал китайский «чжу» — 柷 (*чи*) или японский «шоку» (*шоку*), давно забытый и уже неизвестный даже знатокам. Этот инструмент имел вид четырёхугольной удлинённой деревянной коробочки открытой сверху и подновлённой снизу, причём одна из стенок её была просверлена круглой дырочкой. Это своеобразное оружие покоилось на резной подставочке перед храмом Конфуция или по-китайски — Куя Фу-цзы (孔夫子, 551—479 до новой эры), с северо-восточной стороны его. Сторона инструмента с дырочкой была обращена на Запад, и исполнитель, ударяя со стороны Востока, бил маленьким молоточком «чжи» — 柷 (*чи*) по внутренней поверхности северной стенки коробочки — «чжу». Перед каждой строфой «Конфуциева гимна», по установленному чину, полагалось три удара. Во время царствования династии Сун — Sung (宋, 960—1278) этот молоточек был прикреплен к основанию инструмента и чтобы произвести звук исполнитель должен был просунуть свою руку сквозь указанную дырочку, в стенку коробочки.

В Китае и вообще странах Дальнего Востока существовало немало разновидностей этого инструмента. Известна, например, китайская деревянная рыба «му-юй» — 木魚 (*му-юй*), распространённая также и в Японии под именем «мо-ку-гё» — 木魚 (*мо-ку-гё*), а в Аннаме — под названием «кай-мо» (*кай-мо*). Она представляла собою выдолбленный клинообразный и выкрашенный в красную краску чурбан, по которому били колотушкой жрецы во время молитвы. Разновидностью «му-юй» являлся огромный до семи

футов длины «юй-панг» (*юй-панг*), с разрезом в тыловой части и с шаром в раскрытой пасти. Этот «юй-панг» обычно подвешивался и применялся в храмах и монастырях, а в несколько изменённом и упрощённом виде — в качестве обычной принадлежности ночных сторожей.

Но в тех странах, где бамбуковое дерево являлось всеобщим достоянием, — там деревянные коробочки делались именно из него. Это была уже следующая ступень и более близкая на пути к европейскому симфоническому оркестру, хотя известно, что деревянные ящички-коробочки, в виде обыкновенных колотушек издавна применялись ночными сторожами во всех странах Европы. Но проникновение в оркестр именно этой слишком «вульгарной» разновидности деревянных коробочек казалось слишком простым и, очевидно, мало убедительным. Поэтому, когда точно такая же «колотушка», выточенная из бамбукового колена и принятая во всех странах Малайского Востока вплоть до Сиам и Борнео, проникла в Европу, то такой инструмент, несмотря на своё безусловное убожество, оказался самым желанным, — он был «заморской диковиной», да и носил замысловатое и заманчивое название какою-нибудь «каляха» (*каляха*), «панга» (*панга*) или «пэлён-чонга» (*пелон-чунг*), и потому имел все права на самое достойное признание, искреннее к себе уважение и пристальное внимание. Однако, в своём звучании он не очень понравился более утонченному уху, и потому в очень скором времени спустя, музыканты обратили свои взоры на Африку и Центральную Америку, где деревянные коробочки были столь-же распространены, как и на Дальнем Востоке. Эта разновидность коробочек больше подошла по вкусу, так-как выдалбливалась из звонких пород дерева и имела вид очень красивых коробочек. Впрочем, в действительности, всё это оказалось значительно сложнее и симфонический оркестр получил деревянные коробочки, на правах общепризнанного оркестрового инструмента, значительно позже — уже после возникновения *jazz'a* и его широкого и крайне

пагубного распространения по Западной Европе и Америке.

Итак, первые и, конечно, достаточно робкие шаги этого инструмента в симфоническом оркестре в своё время не встретили никакого сочувствия ни среди дирижёров, ни, тем более, среди музыкантов. Звучание сухих ударов палочек по обручу обыкновенного барабана они неизменно относили к области неуважительного воспроизведения намерений автора, нескстати к тому же искажённого неуместной выходкой исполнителя. Но, как в таких случаях почти всегда бывает, удачная «музыкальная шутка» очень скоро находит своих последователей и из случайного звукового приёма быстро превращается в постоянный. Особенно благодарной почвой для дальнейшего развития деятельности деревянных коробочек оказался оркестр балета, где нечто подобное получило наибольшее применение. Скромные удары деревянных палочек по обручу большого или военного барабана сначала перешли на жёсткое сиденье обыкновенного стула, а немного спустя — и на особо предназначенный для этих целей прибор. Когда именно произошла такая замена и кого должно почитать первым подборником нового оркестрового инструмента, — сказать, конечно, трудно, особенно, если вспомнить, что народы Восточной Азии, Островов Океании, Западной Африки, Центральной и Южной Америки пользовались деревянными коробочками ещё задолго до «незапамятных времён».

Вполне вероятно, что при общеизвестной неповоротливости, сопутствующей любому большо-

му симфоническому оркестру в деле принятия новых инструментальных звучностей, развитие *деревянных коробочек* или *деревянного барабанчика* дальше обруча или дощечки вообще бы не пошло. Положение вещей резко изменилось в период искания новых оркестровых звучностей и установления новых видов эстрадных оркестров. Новая и безусловно занятая звучность деревянных коробочек нашла здесь немедленное приложение и, что значительно важнее, — существенное усовершенствование. Ни обруч барабана, ни, тем более, деревянная дощечка, несмотря на свою относительную силу звука, не могла противостоять новейшему оркестру эстрады, зычные инструменты которого требовали по меньшей мере равных средств шумового сопровождения.

Именно такой ударно-шумовой инструмент имеет в виду, вероятно, Густав Малер.

Его произвольное наименование — *Holzklapper*, отсутствует в списках принятых в оркестре ударных инструментов, и в буквальном переводе значит — «деревянная колотушка», «стуколка», «погремушка» и даже *трейцётка*. Трудно предугадать, что именно подразумевал под этим понятием Малер, но вполне возможно, что в годы сочинения *Пятой симфонии* и, особенно, *Шестой симфонии*, «деревянный барабанчик», позднее превратившийся в *wood-block*, вообще не имел никакого названия.

Оказавшись в явном затруднении, Малер воспользовался первым, наиболее подходящим по его мнению определением и ввёл не очень благозвучное понятие — *Holzklapper*.

Ne traînez pas (Nicht schleppen)

Bassons et Contre-Basson
 Trompettes en Si b
 Wood-Block (Holzklapper)
 1^o et 2^o Violons
 Altos et Violoncelles
 Contrebasses

Lourd

4 Flûtes
 Petite Clarinette en Ré
 1^o et 2^o Violons
 4 Hautbois
 Clarinettes en La
 Pavillons en l'air
 8 Cors en Fa
 Trompettes en Si b
 Trombones et Tuba
 Cymbales
 Wood-Block (Holzklapper)
 Altos
 Vc. unis. div. a2
 Clar. basse en La
 4 Bassons
 Violoncelles
 Contre-Basson
 Contrebasses

Сейчас *Holzklapper* Малера едва ли будет заменён каким-нибудь другим инструментом, хотя, строго говоря, его подлинные намерения оставляют довольно большие просторы для всевозможных сомнений. Если почему-либо окажется нежелательным остановиться на собственно колотушке, какой когда-то пользовались ночные сторожа, то есть ещё возможность призвать к действию обыкновенный «кнут-хлопушку». Таким образом оказывается, что *Holzklapper* Малера может быть с равным успехом воспроизведён тремя различ-

ными способами — колотушкой в прямом значении слова, довольно близкими к ней деревянными коробочками и кнутом-хлопушкой, если автор подразумевал резкие и острые удары, следовавшие друг за другом не слишком быстро. Отныне судьба этого вопроса — всецело в руках дирижёров и дело их вкуса избрать что-нибудь одно.

Между прочим, Курт Закс не без оснований считает, что название *Holztrommel*, укоренившееся в современном оркестровом обиходе, вводит в заблуждение, явно сбивая с толку исследовате-

лей. Он полагает, что этот инструмент, как самозвучающий «идиофон» должен быть причислен к породе гонгов, поскольку под таким именем в Китае и Индонезии, — родине большинства самозвучающих ударных инструментов, — гонгом принято называть все те инструменты, звук которых возникает под ударом колотушки. Пусть так. Но в западных странах гонг получил уже вполне определённое выражение и деревянные коробочки, переименованные, хотя-бы и не без оснований в гонг, породят лишние осложнения, которыми и так уже в изобилии наводнен современный оркестр. Пусть за гонгом останется его «европейское» значение, а за деревянными коробочками — его современное англо-американское наименование, заменённое в Германии достаточно удачным и понятным *Holztrömel* ем.

Простейшей и, вместе с тем, наиболее хрупкой разновидностью деревянных коробочек, являются *китайские коробочки*, ведущие своё происхождение из провинции Чи-фу и выточенные из китайского красного дерева. Эти коробочки делаются обычно в двух или трёх размерах, звучат на различной высоте и по своему устройству

очень просты. Они напоминают самые обыкновенные шкатулочки — реже с одним, чаще с двумя узкими прорезами по бокам. Маленькие коробочки — *piccolo-block*, вытачиваются из розового хондурасского дерева, бывают двух размеров и звучат также на разных высотах, но более отчётливо и резко. Они обладают уже более «приметным» тоном.

Этими коробочками обычно пользуются в *jazz'e*, но применяют их в каждом отдельном случае по одной. В блоки, в буквальном смысле слова, их стараются не соединять, а в симфоническом оркестре, куда эти коробочки проникли всё-таки с трудом, их применяют пока ещё только раздельно, и, надо думать, что известные до сих пор случаи их использования рассчитаны именно для них, а не для собственно *wood-blocks'ов* оркестра *jazz'a*. Именно так полагает, очевидно, Васильенко, предпосылая в партии деревянных коробочек, названных им немецким словом *Holztrömel*, русское обозначение — *палочками по дереву*, вполне исключаящее всякое сомнение в истинном намерении автора. Такой случай встречается в его *Китайской сюите*.

Allegretto grazioso ♩ = 92

Flûtes

Clarinette en Si \flat

Bassons

Trompettes en Si \flat

Tambour de Basque

Wood-Block

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Petite Flûte

Hautbois

Cors en Fa

Cymbales

Точно также пользуется деревянными коробочками и Шостакович, но свой инструмент он называет уже немецким словом *Holzton* (*Tamburo di legno*), придуманным, очевидно, им самим. Правда, это определение, встречающееся у него

в балетной сюите *Золотой век*, в немецком языке отсутствует, так-как, повидимому, равным счётом ничего не значит, но в качестве «звукообразования» достаточно ясно выражает подлинный замысел автора. Вот и этот случай.

50 *Pas trop vite* ♩ = 84

Petite Flûte *p*

Grande Flûte *p*

Petite Clarinette en M¹ *p*

Triangle *pp*

Holzton *pp*

2^o Violons *pizz.* *p*

Altos *pizz.* *p*

Violoncelles *pizz.* *p*

51

Clarinettes en Si^b

Basson et Contre-Basson *a2* *b*

Cors en Fa 1^o 2^o 3^o

В итальянском языке, по всей вероятности, ещё не возникло ни одного более или менее подходящего наименования для деревянных коробочек, кроме действующего повсеместно английского *wood-blocks*'а. Во всяком случае ни в одном известном итальянском источнике деревянные коробочки не упоминаются и его условное название скорее всего принадлежит советским музыкантам.

Именно так поступил Ю. А. Шапорин, когда воспользовался деревянными коробочками в *Блохе* под именем *Tamburo di legno*. Оркестровая выдержка, где этот «барабанчик» отстукивает довольно однообразный ритмический узор, любопытна своим необычным оркестровым составом, — как известно, здесь участвуют домры, гармоники, фортепиано и контрабасы.

d = 100
poco rit. *a tempo*

Clarinettes en Si^b 1^o *p*

Basson *p*

Cors en Fa 1^o *pp*

Trompettes en Do 1^o *p*

Wood-Block *f* *mf*

Cymbales *mf* *p*

Grosse Caisse *p*

8 Domras *div.* *p*

8 Domras altos *div.* *p*

1^o Harmonika *mp*

3^o Harmonika *p*

Piano *ff* *p*

Contrebasses *pizz.* *p*

17

The musical score is for percussion instruments, specifically Trombone and 2nd Harmonika. It is numbered 17. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Trombone part starts with a *p* dynamic and includes trills marked with *tr*. The 2nd Harmonika part starts with a *mf* dynamic and includes *cresc.* markings. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for each instrument.

Напротив, Сергей Прокофьев, настойчиво придерживающийся только итальянских названий инструментов, по всей видимости, не согласен с Шапориним. Он вводит своё собственное назва-

ние — *Legno*, что значит «дерево». Насколько это точно — судить, конечно, трудно, но «дерево» может быть разным и почему это *legno* должно быть именно *деревянными коробочками* не вполне ясно. Очевидно, он полагает, что в оркестре его поймут без лишних слов и при всех обстоятельствах воспользуются только *wood-block*'ом. Но не исключена возможность, что пока дело дойдёт до подлинного *wood-block*'а исполнитель постарается исчерпать возможность всех его «заменителей» — раму большого барабана, кузов военного барабана, венский стул или деревянный пульт. Словом, — в изыскании «средств» недостатка не будет. К такому решению задачи при подобной неточности определения придётся быть готовым.

Однако, в действительности дело оказывается гораздо сложнее. Слово *legno* кто-то из не очень осведомленных поклонников уже перевёл понятием *бруски* и поспешил установить «новую разновидность» инструмента, которая, будучи тождественной *деревянными коробочкам*, будто бы не имеет выдолбленной щели. Это вздорно по существу, ибо «бруски», исключая самое главное в звучании инструмента, — выдолбленную щель или полую внутренность, — не могут и не должны иметь приложения в оркестре, коль скоро современный *wood-block* имеет уже четыре ступени, могущие в полном объёме ответить любым запросам самого прихотливого или не очень стоворичного автора. Но даже самый хороший «самозвучающий» брусок или чурбан, — это по сути дела одно и то же, — звучит глухо, плоско и неубедительно, и положительно нет никаких оснований стремиться к худшему, когда есть лучшее. Задача каждого композитора должна быть направлена к изысканию только *красивого* звука, а не сомнительного, и совершенно не ясно — зачем пользоваться неудачной заменой, когда *звонкость* современных деревянных коробочек можно легко подчистить самым высоким требованиям композитора. Короче говоря, это неслучайное наименование, вернее — его бестолковый перевод, породил уж не только «новый» ударный инструмент, но и особую разновидность, которая вошла в соответствующие руководства, долженствующие преподавать *истинное* положение вещей и возбудить вкус к подлинно хорошему и красивому звучанию инструмента вообще.

Итак, надо раз и навсегда согласиться с досадным положением вещей и признать, что «деревянные коробочки», «деревянный барабанчик» и так называемые «бруски» суть различные наименования одного и того же инструмента, известного теперь повсеместно под именем *wood-block*'а и представляющего собою только то, что он собою действительно представляет. Ни больше, ни меньше этого. И если Прокофьев в *Александр Невском* во что-бы то ни стало настаивает на *бруске-чурбане*, то уже Александр Мосолов

(1900—) на заре своей композиторской юности потребовал в оркестр просто кусок кровельного железа, без указания его действительной ветхости и подарил «миру искусства», самое отвратительное «художественное откровение», которому, разумеется, отнюдь не следует подражать.

Стремясь во что-бы то ни стало найти «новую» оркестровую инструментальную краску, композиторы такого «крайнего направления» с учёным видом пользовались наковальней, молотом, всевозможными, чаще всего противоестественными шумами, — стуком клапанов, погами танцов, рычащем хористов, пеньем живого соловья, даже пишущими машинками и консервными коробками, словом, — всем, что с точки зрения подлинного искусства было не только безусловно скверным, но и всегда отдавало значительной долей «формалистических изысканий» и крайне уродливых «музыкальных вывертов», свойственных именно композиторам-формалистам. Требовать можно в конечном итоге всё, что угодно, но прямая обязанность исполнителя найти тогда такое средство, которое могло бы удовлетворить и «странным желаниям» автора и, вместе с тем, остаться на подлинной художественно-эстетической высоте. Его прямая задача добиться на существующих инструментах необходимого, что именно в данном случае более, чем возможно.

Современная усовершенствованная разновидность деревянных коробочек или деревянного барабанчика, известная повсеместно под именем *wood-block*'а, — кстати, французское название *caisse de bois*, предложенное Купинским, французами не принято и во Франции не применяется, — представляет собою полый деревянный валик с небольшими прорезами по бокам. Эти валики бывают двух размеров и устроены так, что каждая оконечность их издаёт звук различной высоты, так что каждый такой валик — *wood-block*, обладает двумя звуками и, при желании, может быть разъединён на две самостоятельные части. Разница в звучании каждой оконечности *wood-block*'а не очень сильна и лежит приблизительно в пределах одного целого тона для более длинных концов и полутона — для более коротких. Играют на этом инструменте двумя деревянными палочками, а ноты для него пишут на ниточке. В *jazz*'е участие *wood-blocks*'ов принято обозначать крестиками. При применении деревянных коробочек в оркестре, исполнитель пользуется обычно одной какой-нибудь оконечностью его, и в зависимости от содержания музыки избирает тот или иной его «тон». Композитору нет большой необходимости заботиться о таких подробностях, но, если он хочет быть особенно точным, он может указать словами «большой» или «малый», «низкий» или «высокий» вид удобного ему валика. Впрочем, такая тонкость обычно определяется на-слух и тут-же в оркестре. Вот те выписки из *Александра Невского*, о которых шла уже речь.

Vite $\text{♩} = 80$

Flûtes
Hautbois
Cor Anglais
Clarinettes en La
Clarinette basse en Si b
Saxophone ténor en Si b
Bassons
Contre-Basson
Trompettes en Si b
Trombone
Timbales
Wood-block
Harpe
1^o Violons
2^o Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

(Прокофьев - Александр Невский, V)

Vite $\text{♩} = 96$

Petite Flûte
Flûtes
Hautbois
Cor Anglais
Clarinettes en La
Bassons
Corns en Fa
Trompettes en Sib
Trombones et Tuba
Wood-block
Tambour Militaire
CHŒR
1^o Violons
2^o Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

12*

51 M^{me} Mouvement

Flûtes
Clar. basse en Si^b
Saxoph. ténor en Si^b
Tuba
Tambour de Basque
ex - pec - ta - vil
ex - pec - ta - vil
ex - pec - ta - vil

Musical score for Percussion instruments. The score consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains rhythmic notation with dynamic markings *f* and *ff*. The lower staves also contain rhythmic notation with various dynamics like *ff*, *f*, and *3^o*. The score is for a piece by Prokofiev.

(Прокофьев - Александр Невский, V)

Попутно любопытно заметить, что ещё в далёкой древности у индейского племени «мэйикани» существовал деревянный барабан, искусно выдолбленный из ствола дерева и известный под

именем «тэпонацтли» — *teponaztli*. Он был от двух до пяти футов длиной и, вследствие H-образного выреза, среди прочих разновидностей деревянных барабанов занимал особое положение.

Образованные, благодаря вырезам крылья-ярлыки под ударом обтянутых шерстью или резиной палочек издавали звук различной высоты, причём самый кузов барабана служил им в качестве самого обыкновенного резонатора. Деревянный барабан *teponaztli* применялся обычно на больших празднествах, в плясках и при исполнении различных сказаний. В Гватемале, так же как и в соседних странах Центральной Америки, барабан этот применялся индейцами и не так ещё давно разрисовывался собственной кровью при изображении важнейших событий племени.

Общепринятый теперь оркестровый четырёхзвучный *wood-block* звучит довольно пронзительно, хотя вместе с тем и несколько суховато. Будучи применённым в нисходящей последовательности, он немного напоминает хлопающий звук быстро откупориваемых бутылок, но использованный на одной высоте, живо воспроизводит цоканье копыт по каменистой дороге. Именно по этой причине его участие вообще ограничено, а в симфоническом оркестре — просто редко коль скоро его звучание требует такой музыки, где его присутствие было бы вполне оправданным. В симфоническом оркестре *wood-block* довольствуется обычно только одной какой-нибудь высотой и только в виде крайнего исключения — двумя или тремя.

В симфоническом оркестре найти повод ис-

пользовать *wood-block* не так просто. Эта характеристическая звучность является не только *украшающей* в самом произвольном толковании этого определения, но и *звукоподражательной*, что, естественно, сильно сужает круг деятельности этого инструмента. Тем не менее, уже в 1939 году, *wood-block* чрезвычайно скромно зазвучал в небольшом оркестре детской оперы-сказки *Иванушка-Дурачок*. В данном случае участие *wood-block*'а, так же, впрочем, как и тубафона, вибратона, корейских колоколов, колокольцов, кнута и многих других достойных представителей «ударного царства», оказалось весьма кстати, главным образом потому, что при всей невероятности происходящих в сказке событий звуковая занимательность оркестрового сопровождения оказалась её неотъемлемой стороной.

Наиболее подходящее поле деятельности, которое можно было бы определить этому инструменту — это подражание звукам конского топота или вообще, — стремительной скачки.

Такое истолкование деревянных коробочек звучит вполне уместно и, что самое важное, — теряет свойственную инструменту назойливость. Кстати сказать, острая звучность *wood-block*'а лишена известной способности немного разукрасить и оркестровую ткань музыки, особенно в тех случаях, когда её содержание не блещет чрезвычайными художественными достоинствами.

Presque lent **883** *Pas trop vite*

Musical score for various instruments. The score is for a piece by Prokofiev. It includes parts for Clarinette basse en Si b, Bassons, Wood-Block, ПУГАЧЁВ (with vocal line), 1º Violons, 2º Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The tempo markings are *Presque lent* and *Pas trop vite*. The score is numbered 883. The vocal line has lyrics: «Слышь! Чу! Кто это, а?...». The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *arco*.

Clarinettes en La **884**

Contre-Basson

Фырк-нул конь, да не мой! Фырк - нул дру-гой...

Clarinette basse en Si b

Кто тут? А? Тре-тий, четвёр-тый, пя-тый... Фе...

1^o et 2^o Violons (unis.) arco

div.

unis.

В качестве дополнительной окраски звука, — достаточно своеобразной и изысканной, — можно указать на вполне оправдавший себя приём *voilé*. Это достигается самым простым приглушением *wood-block*'а свободной рукой исполнителя,

если предписанный ритмический рисунок позволяет ограничиться ударами только одной палочки. В нотах можно использовать условный знак сурдины — маленький крестик над каждой приглушённой таким образом нотой, или словом

voilé, что в данном случае значит «прикрытый». Крестовой партитуре оперы *Емельян Пугачёв*, в Приводимый ниже пример встречается в ор- «Танце Марийской девушки».

480 *Pas trop vite, un peu agité un peu retenu*

Grandes Flûtes

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa **1^o SOLO**

Trompettes en Sib *avec sourdines*

Vibraphone

Triangle

Tambour de Basque

Wood-Block *pp en poussant pp voilé*

Harpes

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Применение деревянных коробочек под современным его названием *wood-blocks*'ов или под его немецким определением *Holztrömmel*'я, но в значении обычной деревенской *колотушки* ночью-

го сторожа, в оперно-симфоническом оркестре встречается чрезвычайно редко. Один такой случай и, вероятно, единственный легко найти у Шапорина в третьей картине первого действия его

оперы *Декабристы*. Несмотря на то, что в партитуре этот «инструмент» обозначен, как *Holztrömel*, речь, несомненно, идёт о простой колотушке, сопровождающей «Песню Сторожа», но никак не о *wood block's*, представляющем собою усовершенствованную оркестровую разновидность деревянных коробочек. Как известно, русская сторожевая колотушка действует под ударом деревянного била, прикреплённого к колотушке верёвочкой или ремешком и бьющего по ней вполне произ-

вольно, — в точности согласуясь лишь с движениями руки. Иной раз эти удары следуют друг за другом в строгой ритмической последовательности, а иной раз «срываются» и производят беспорядочный ряд ударов. В оркестре такая свобода действий не терпима и потому здесь удары била должны быть заменены ударами деревянной палочки или молоточка. Именно так использована колотушка в приводимой ниже оркестровой выдержке.

[47] *Allegretto*

Clarinettes en Sib

СТОРОЖ

1^{re} et 2^e Violons Altos

Violoncelles

1^{er} Cor en Fa

Wood-Block (*Holztrömel*)

Contrebasses

Ко-ло-туш-ка мо-я о-си-но-ва-

я ко-ло-ти, ко-ло-ти,

pizz. *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

arco *arco* *arco* *arco*

poco sf *poco sf* *poco sf* *poco sf*

div. *div.* *div.* *div.*

pp *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

(Колотушка) [p]

В некоторых случаях, когда расположение *wood-block's*ов на оркестровом держателе напо-

минает лесенку, — возможно *glissando* одной или двумя палочками. При таких условиях, по-

следовательность ступеней будет всегда соответствовать тому «звукоряду», какой был задан первоначально — от высокого к низкому или наоборот — от низкого к высокому. Какие-либо иные сочетания окажутся вполне применимыми, если заранее будет изменён основной порядок роликов или коробочек.

В нотах такое *glissando* может быть изложено в нисходящем порядке звучащих ступеней, а записано подобно тому, как это сделано у Ризагэра в его партитуре *Торбоутского танца*. Крохотный отрывок, заимствованный из этого почти неизвестного сочинения, даст полное представление о существе указанного приёма.

Clarinettes en La

Bassons

Timbales

Xylophone

Wood-Block

1^{er} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

$\text{♩} = 132$

f *f* *mp* *mp* *gliss.* *gliss.* *simile* *f* *f* *mf*

В одном мало удачном и уже забытом произведении встречается одна «замечательная подробность», которую легко установить на основании авторской записи. Дело в том, что автор в перечне участвующих в оркестре инструментов упоминает и о «китайском деревянном барабанчике» — *Holztrömel* (*chinesische Trommel*). Совершенно очевидно, что речь идёт о *подлинных* китайских коробочках, звучащих ясно, ярко и довольно высоко, — это подтверждается и самим автором, указывающим при первом вступлении инструмента на ясность, светлость, даже громкость звучания, которое должен обрести исполнитель при помощи тонкой палочки — *Holztrömel sehr hell, mit dünnem Stäbchen*. В связи с этим остаётся загадкой правописание, которым пользовался композитор. Упорно придерживаясь *ключа Fa* для трёх различных ступеней — *la*, *do* и *si* большой и малой октавы, он явно подразуме-

вает три различных высоты, а следовательно — и три различных разновидности китайских коробочек. Тем не менее, автор не потрудился разъяснить свои намерения и предпочёл оставить читающего партитуру в полном неведении, что при всех условиях плохо.

В самое последнее время против *wood-block's*а совершенно неожиданно ополчился даже сам *jazz*. Современным исполнителям этих оркестров острая и пронизывающая звучность *wood-block's*ов представилась почему-то мало подходящей... И эти музыканты устремились к поискам найти такой «заменитель», который, сохранив свою остроту, потерял-бы в то-же время свойственную ему резкость. Первыми такими «заменителями» оказались, несомненно, младшие современники деревянного барабанчика — *cow-bells* и *temple-block's*ы, а позднее, — *solo-block's*ы, не получившие к тому-же никакого признания.

КНУТ-ХЛОПУШКА

(по-фр. *Fouët*, по-ит. *Frusta, Flagello*, *Sforza*, по-нем. *Ruthe, Rutz, Peitsche, Peitschenknall, Knallbüchse*, по-англ. *Slip-sticks*)

Именно этот инструмент, так же как и очень многие другие, возник в глубокой древности. Ещё во времена Ниневии его обязанности исполняли ладоши музыкантов-певцов, а несколько позднее — две дощечки. Во Франции этот инструмент был известен под именем *claque-bois* и много лет спустя развился в ксилофон, а в Италии — он превратился в очень распространённую детскую игрушку *va-et-vient*, представляющую собою три деревянных молоточка, из которых средний, оставаясь неподвижным, принимал на себя удары соседних — левым движением вправо и правого — движением влево.

В русском кустарном производстве нечто подобное встречалось в виде очень любимой детьми игрушки «медведь и дровосек», поочередно ударявших по неподвижно укреплённой наковальне. В новейшее время, уже для оркестровых нужд, этот прибор превратился в «кнут» и, утратив своё давнишнее название «погремушки» — *crotale*, стал называться «хлопушкой» или «щёлканьем бича». Его первое и потому весьма прославленное применение в оркестре имело место уже свыше ста лет тому назад, в 1836 году, в опере Адольфа-Шарля Адама (Adam, 1803—1856), часто именуемого теперь Аданом, *Почтальон из Ленжюмо* — *Postillon de Longjumeau*.

Как и следовало ожидать, Адольф-Шарль Адам или Адам не мог удовлетвориться только «щёлканьем бича» по той причине, что в его музыке, — живой и лёгкой, — следовало прежде всего воспроизвести не менее весёлую езду самого почтальона. Поэтому, для большей естественности в воспроизведении всей «звуковой картины», автор оказался вынужденным объединить удары кнута с побрякиванием бубенчиков. Но коль скоро эти новые инструменты появлялись в оркестре впервые, то Адам предпослал не лишённое занимательности пояснение, где в точности определил существо своей затеи. «Бубенчиков, — говорит он, — должно быть в количестве одной дюжины приблизительно и, будучи привязанными к рукоятке, ими следует встряхивать так, чтобы подра-

жать рысистой побежке почтовой лошадки. Кнут, — продолжает он, — представляет собою двойной кожаный ремень в палец шириной. Дёргая этот двойной ремень с силой, две средние части его сталкиваются и производят треск кнута».

После этого столь примечательного случая, *кнут* или как его иногда называют, — *щёлканье бича*, совершенно исчез из оперного оркестра, обосновавшись в оркестре детской симфонии и развлекательной музыки. И только отсюда он начал вновь медленно завоевывать своё место в большом симфоническом оркестре, исполняя, правда, обязанности исключительно по своему исконному призванию, — вызвать представление, связанное только со звуком *удара кнута* или, что то же, — *щёлканья бича*.

В современном «оркестровом» представлении кнут не имеет ничего общего с бичём, применяемым возницей или погонщиком скота. Кнут новейшего времени представляет собою две тщательно отточенных деревянных дощечки, снабжённых рукоятками и плотно скреплённых шарниром в одном каком-нибудь конце. Исполнитель берёт инструмент только за рукоятку, раскрывает его наподобие римской пятёрки и со всего размаха хлопает им столько раз, сколько это требуется по музыкальному замыслу. Получается резкий щёлкающий удар, в точности напоминающий удар длинного пастушеского бича.

Современные музыканты, преследующие несколько иные цели, — во всех инструментах оркестра эстрады они стремятся прежде всего к наибольшему сохранению средств исполнителя, — добились упрощённой разновидности кнута. Их «кнут», выточенный из каменного клёна, представляет собою рукоятку с неподвижной дощечкой, у основания которой прикреплена вторая, подвижная дощечка, иногда в виде одной только рамки. Во время игры исполнитель держит инструмент только *одной* рукой и резким взмахом воспроизводит удар вполне сходный с ударом обыкновенного оркестрового кнута, а следовательно, и с ударом общезвестного бича.

В последние годы кнутом воспользовался С. Н. Василенко в балете *Цыганы*, но явно неудачно. То ли неудачный инструмент, то ли неудачное воспроизведение звука были тому причиной, но автор в последнюю минуту решительно охладел к своему пововедению, заменив «удары кнута» резким взвизгиванием скрипок, что, конечно, очень далеко от ощущения «щёлканья бича».

Такой же кнут, вернее — *кнут-хлопушка*, и так же в чисто звукоподражательных целях, но без столь плачевных последствий был применён в 1939 году в оркестровой обработке для уменьшенного состава детской оперы-сказки Цезаря Кюи (1835—1918), *Иванушка-Дурачок*. Как известно, Кюи оставил это сочинение только в фортепианном изложении.

Assez vite ♩ = 104

ИВАНУШКА
Нуж. по мне ко.ня сы.скать, сви.сну, бу.ду вы.зы.вать.—

60

Trombone
Fouët
Cymbales

arco pizz. arco
arco pizz. arco
arco pizz. arco

f *mf* *p* *f* *aliss.*

Итак, в только что приведённом образце использована современная разновидность кнута-хлопушки, дающая, как уже известно, острый обособленный удар. Однако, Адам, имея в виду «щёлканье бича» в буквальном смысле слова, требовал значительно более частых ударов, следовавших друг за другом в непосредственной близости на протяжении целого проведения. Сопро-

вождая эти «щёлканья бича» равномерным позвякиванием бубенчиков, он достигает довольно своеобразной звучности, могущей к тому же немало утомить внимание слушателя. Поскольку этот отрывок занимает слишком много места, здесь быть-может вполне достаточно привести лишь выписку одних ударных — бубенчиков и кнута — в том виде, как они изложены у автора.

Vif (Allegro)

Grelots
Fouët

(p)

Пользовались ли этим инструментом после Адама на Западе? По всей вероятности — да, если допустить, что Курт Закс и Эгон Вэллес под немецким словом *Rute*, подразумевали именно *кнут*, а не *прутья*. Сомнение могло бы возникнуть только в том, что у немцев есть особое определение «удара бича» — *Peitschenknall*, не упоминаемое, правда, ни в одном большом труде по инструментовке или инструментоведению. Единственный раз оно встречается у Курта Закса в книжечке *Die modernen Musikinstrumente* в главе, посвящённой инструментам «для особой цели». Но тот же Закс в другом месте, в своём *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, упоминает о «прутьях», называет их «обычной принадлежностью обихода» и говорит о них так, как будто бы речь шла не столько о прутьях в прямом значении слова, сколько о прутьях, как особом ударном инструменте новейшего времени или, в лучшем случае, — о второй палочке-колотушке большого барабана. Если же принять во внимание, что понятие *verges* — «прутья», отсутствует буквально во всех французских источниках, а *rod*, так же как и *slap-sticks*, — в английских, то станет очевидным, что *Rute* Малера и Штрауса есть именно *кнут-хлопушка*, а не *прут* или *розги* в прямом значении слова. Собственно «прут», или по словам Курта Закса, — в качестве «одной принадлежности обихода», значит «веник» или «розги», и в значительной мере противоречит тому, что этому «инструменту» предписано в оркестре указанными авторами. Известное исключение представляет собою только *Вторая симфония* Малера, где «вторая палочка большого барабана» есть именно принадлежность его, которая была известна со времён XVIII столетия под именем *веника* или *розог*, применена Моцартом в *Похищении из Сераля* и весьма образно описана Якобом фон-Штэлином в связи с «музыкой янычар». Эта «вторая палочка» в своём несколько «искажённом значении» и была именно той *второй плоской поверхностью*, которой хлопали по широкому и также *плоскому* обручу большого барабана. Как известно, «классической» принадлежностью большого барабана был обыкновенный пучёк прутьев или розог, которым действовали на мелких долях такта совместно с мягкой колотушкой, исполнявшей основной и, следовательно, более простой ритмический рисунок.

Итак, если *кнут-fouët* и *кнут-Rute* тождественны в своём существе, тогда возникает сомнение в наличии *прутьев*, как самостоятельного ударного инструмента, введённого Римским-Корсаковым. Его *веник*, по сути дела, не есть отдельный инструмент, а является лишь *принадлежностью*,

при посредстве которой производили некий шум. Как отдельное наименование инструмента «прутья»-*verges* не существует во французском языке, а «прутья»-*Rute* суть *то-же самое*, что и «кнут»-*Rute*. Немцы нигде не применяют определения «кнут»-*Peitsche*, и там, где им пришлось воспользоваться понятием «щёлканье бича»-*Peitschenknall*, они ссылаются только на «кнут-хлопушку», в подробностях уже описанную выше и вполне совпадающую с французским определением. Единственный раз об этом инструменте под именем *Peitsche* упоминает только Эрхард-Вальтер Хаупт, но он же говорит и о собственно «хлопушке» — *Knallbüchse*, правда, совершенно воздерживаясь от её описания. Надо думать, что оба эти инструмента вполне тождественны.

В противоположность сказанному, русские музыканты в своих партитурах *кнута* вполне основательно стали называть самую обыкновенную деревянную хлопушку, явно применяя это понятие к французскому переводу слова *fouët*. Слово же *Peitsche* в его настоящем оркестровом значении возникло не у немцев, — единственное упоминание об этом у Хаупта в счёт не идёт, — а именно у русских, которые на этот раз слово «кнут» перевели *буквально* и, естественно, впади в то разночтение, в котором повинны сами немцы. Отсюда ясно вытекает, что *отдельные удары* «розгой» или «прутом» — *Rute*, применённые Малером и Штраусом, — о них упоминает Эгон Вэллес, — суть именно удары современного *оркестрового кнута*, а отнюдь не какого-то «нового инструмента», о чём так неясно и туманно упоминает и явно чего-то не договаривает Курт Закс.

Однако, чтобы покончить с этим запутанным вопросом остаётся обратиться ещё только к свидетельству Эгона Вэллеса. Совершенно уклоняясь от описания *кнута-Rute*, он, тем не менее, говорит, что «Рихард Штраус, пользуясь этим инструментом в *Электре* и *Женщине без тени*, стремится воспроизвести в оркестре подлинные удары, а Малер в третьей части *Второй симфонии*, представляющей собою симфоническую разработку его же песни «Проповедь святого Антония рыбакам», — подражать плеску рыб». Если справедливо, что «плескание в воде рыб» может быть передано только лёгкими ударами берёзовых прутьев или плоских дощечек, то *Rute* Малера вполне согласуется с тем, что было принято понимать под именем «прутьев» во времена Моцарта и Штэлина.

Итак, во *Второй симфонии* Малера использованы именно *прутья-Rute* в значении дополнительной принадлежности большого барабана, о чём с достаточной ясностью упоминает англий-

ский музыковед Николас-Комин Гэтти, говоря, что «Густав Малер воскресил *Ruthe* во *Второй симфонии* подобно той, какой ещё Моцарт воспользовался в *Похищении из Сераллы*. Это приспособление, представляющее собою род «берёзового прута или метёлки — *birch-rod or broom*», попросту значит «розга или веник» и именно его-то и имел в виду Курт Закс, когда пояснял, что «в качестве второй палочки-колотушки большого

барабана *прутья* были уже известны в XVIII столетии». Следовательно, *прутья* малеровской «Проповеди рыбам» вполне соответствуют берёзовым прутикам или венику Моцарта и Римского-Корсакова, но они далеко отходят в сторону от своего подлинника в позднейших произведениях того-же Малера и, в особенности, Штрауса. Впрочем, вот тот случай из *Второй симфонии*, о котором идёт здесь речь.

En mouvement coulant calme 1^{re} Fl. et 1^{re} Cl. *mf.*

Hautbois
Verge (*Ruthe*)
Grosse Caisse
2^e Viol. *p*
1^{re} et 2^e Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Значительно проще решается задача в *Третьей симфонии*. Здесь Малер пользуется понятием *Ruthe* в полном согласии с определением Курта Закса, если допустить, что этот последний имел в виду *плоскую* палочку. Но, тем не менее, его «прутья», представляя собою палочку, которой он требует ударять по обручу большого барабана — *auf das Holz der grossen Trommel geschlagen*, не дают ясного понятия о своём качестве. Если это обычная палочка барабанщика, то речь может идти о подражании звукам *деревянных коробо-*

чек, известных в современном *jazz'e* под именем *wood-blocks'ов*. Если-же это «добавочная палочка», вернее — вторая колотушка большого барабана, о которой распространяется Курт Закс, то будучи предположительно *плоской* она является ни чем иным, как упрощенной разновидностью оркестрового кнута-хлопушки. Если-же это просто *веник*, то такая принадлежность едва-ли может дать, будучи ударяемой по обручу-раме большого барабана, столь ценное звучание, о котором стоило-бы так много говорить.

Un peu plus animé

Verge (*Ruthe*)

(Нелепая запись Малера сохранена в неприкосновенности)

Наконец, в *Шестой симфонии* точно такой-же случай не назван уже словом *Ruthe*, а исполнителю просто предписывается играть палочкой по обручу большого барабана и тем самым воспроизводить звуки, свойственные *деревянными коробочкам*. Собственно-же «прутья» — в современном начертании *Ruthe*, участвуют наравне с другими инструментами и имеют вполне самостоятельную

партию. В этом последнем случае они применены однажды и явно используются в качестве инструмента, долженствующего произвести крайне резкий удар, вполне сходный с ударом кнута-хлопушки — *Peitsche-Knallbüchse*, ничего общего не имеющего с шуршащими похлопываниями веника или прутиков — *Rute* — по коже обыкновенного большого барабана.

Energique, mais tout peu rythmé

Verge (*Rute*)

Нет ничего проще убедиться в том, что сам Малер не достаточно ясно представлял себе то, чего хотел, или, вернее, — не достаточно точно определял то, что требовал. Если *Rute Третьей симфонии* есть дополнительная палочка большого барабана, то это положение опровергается самим-же Малером в *Шестой симфонии*, где требуется уже два различных звучания. Если принять за основу *Rute* в «Проповеди рыбам» *Второй симфонии*, то она явно противоречит пруту *Третьей симфонии* и сходному с ним приёму в *Шестой симфонии*. Отдельный удар *Rute* в этом последнем произведении, едва-ли согласуется с ударами веника и во *Второй симфонии*.

Прут-*Rute* в собственном оркестровом значении есть совокупность двух *плоских* поверхностей, другими словами — хлопушка, кнут-*fouët* — *Peitschenknall*, просто *Peitsche* или *Knallbüchse*, или по-американски — *slap-stick*, а не обыкновенная палочка барабана, метёлочка или берёзовый веник, представляющие собою лишь *частный слу-*

чай в игре на любом ударном инструменте семейства барабанов. Эта палочка не есть *Rute* в *классическом* значении этого определения.

Что-же теперь подразумевает под словом *Rute* Рихард Штраус? Принимая во внимание свойственную Штраусу склонность к некоторым преувеличениям, таким инструментом может быть только *кнут-хлопушка* или *Rute* в значении *Peitschenknall* со всеми вытекающими отсюда производными — собственно *Peitsche* и *Knallbüchse*. Её едва-ли смогла-бы удовлетворить связка прутиков, простой берёзовый веник, которым «пошлёпывали» по коже большого барабана ещё в XVIII столетии, или скромная палочка, которой «пощёлкивали» по раме того-же барабана в более позднее время, когда почувствовали необходимость ввести в оркестр сухие похрустывающие удары. Судя по крохотной выписке из *Электры*, удары, доносящиеся из-за двери, должны быть достаточно мощными, дабы произвести с надлежащим успехом столь «натуралистическое обстоятельство».

32 *Très vite* $\text{♩} = 92$

Hautbois
1^{re} 2^{es} en Fa
Trompettes
3^e en Ré
Trompette basse en Ré
Rute
FÜNFTE MAGD
Altos

Sie schla - gen mich!
Здесь бьют ме - ня!

Теперь, в заключение, несколько слов о *Peitsche* и *Knallbüchse*. Как было уже сказано, об этих инструментах упоминает Эрхард-Вальтэр Хаупт в своём повествовании, посвящённом «инструментам, применяемым в попури, танцеваль-

ной музыке и комических сценах». Определяя существо этих инструментов, он говорит, что «кнут — *Peitsche* состоит из двух, ударяемых друг о друга дощечек» и ноты для него, так-же как и для хлопушки — *Knallbüchse* пишутся так —



Вот и всё. Ни рисунков, ни более обстоятельного описания нет. Надо думать, поэтому, что оба эти инструмента в основном вполне тождественны, так же, впрочем, как и пресловутая *Rute* времён Малера и Штрауса. Кстати, о «прутьях» в в моцартовском значении Хаупт не обмолвился ни словом.

Каким же «приспособлением» располагает теперь современный оркестр? Из всего сказанного ясно, что этим инструментом оказывается только *кнут-хлопушка*, называемый французами — *fouët*, а итальянцами — *frusta*. Он производит пронзительно-резкий звук и в таких произведени-

ях, как *Фортепианный концерт* Мориса Равеля, где так много остроумной выдумки и «звуковой шутки» в части оркестровых сочетаний, кнут-хлопушка — *frusta* оказался весьма кстати. В данном произведении он использован дважды, — острым ударом кнута начинается первая часть *Концерта в Sol* и им же сопровождается второе проведение финала. В этом последнем случае особенно пронзительный по своей резкости сухой удар кнута производит более, чем неожиданное впечатление. Тем не менее, этот щелчок не лишён своеобразного чисто-оркестрового остроумия в духе позднейшего «французского импрессионизма».

7 *Presto (Vif)*

Cors en Fa *mf*
1^o Basson *mf*

Trompette en Ut *mf*

Fouët (Frusta) *ff*
Tambour Militaire *f*

1^o Violons *div.*

2^o Violons *div.*

Altos et Violoncelles *arco*
mf

МАРАКАСЫ

(по-фр. *Maracas*, по-ит. *Maracas*, по-нем. *Maracas*, по-англ. *Maracas*)

Родина этой побрякушки — остров Куба и подлинным *маракасам* в оркестре почти нет места — их обычно заменяют очень удачной и более простой подделкой.

В своей первооснове маракасы, в сущности, не идут дальше обыкновенной трещётки или погремушки, и их разновидности встречались уже и у других народов Западного полушария. Так например, трещётка Южно-американских племён Пара, известная под именем *maraca* или точнее, — *marraga*, представляла собою насаженную на рукоятку колбасу, начинённую сухими семенами. Словом *maraká* называли также сосудообразную трещётку индейского племени *Canella* центрального Маранхао. Подобной же погремушкой-трещёткой пользовались в сопровождении танго и вост-индские креолы. Разница лишь заключалась в том, что их *maruga*, — так назывался этот инструмент, — являясь точно такой же колбасой, как и *maraca*, была начинена дробинками или маленькими камушками. Применялась *maruga* всегда в содружестве с *гви́ро* и вместе с ним вела основную линию сопровождения.

Вот, собственно, и всё, что сейчас известно о ближайших родственниках маракасов. А современные подлинные *маракасы*, — это, в сущности, только выдолбленные из тыквы шары, начинённые побрякушками и прикреплённые к рукояткам. Но в таком виде они очень хрупки и недолговечны, вследствие чего, американцы, добиваясь большей прочности, делают их теперь из особого сплава и в звучании достигают полного совпадения с подлинными. Легко отвинчивающаяся рукоятка позволяет исполнителю пересыпать дробинки по своему личному усмотрению и желанию. Не трудно согласиться, что от количества их зависит не только вес инструмента, но и его звук, что очень существенно при игре на нём в оркестре.

Однако, русские авторы, не имевшие достаточно точных сведений о современных усовершенствованных маракасах, столкнулись прямо с европейской подделкой их и в своих описаниях дали не совсем верное представление о подлинных

маракасах. Так, Прокофьев, воспользовавшийся маракасами, как известно, одним из первых среди русских композиторов и имевший возможность познакомиться с ними в Париже, говорит, что маракас есть «кубинский» ударный инструмент, употребляемый при исполнении эстрадных танцев, и состоящий из крупных орехов, наполненных сухими семенами. А Купинский, давая ещё более условное описание, утверждает, что маракасы представляют собою «пару пустых тонкоконечных деревянных шаров, выточенных из выдержанного сухого дерева» с насыпанным во-внутрь высушенным горохом. Но как бы там ни было, настоящие маракасы с острова Куба, выточенные из тыквы и теперь уже великолепно усовершенствованные Людвигом и Лиди, применяются в румбе, фокстроте и танго, а также в испанских и латино-американских произведениях, где непрерывная поддержка размеренного движения является самой характерной и наиболее отличительной чертой этого рода музыки. И, как ни странно, их несколько глухое, шелестящее позвякивание или похрустывание отнюдь не утомительно. Напротив, оно действует как-то умиротворяюще в танцах, где жгучая мелодия и прятая гармония увеличивают воодушевление танцующих. Как скверно, поэтому, следовать дурному совету заменять маракасы при их отсутствии «круглой деревянной коробочкой с мелкими гвоздиками». При таких условиях лучше всего от них отказаться, чем пользоваться «заменителем», лишённым всякой прелести и обаяния. Но «заменитель» маракасов может, тем не менее, действительно понадобиться, и тогда значительно приятнее воспользоваться лёгким шипком-*glissando* по струнам обыкновенного барабана.

Словом, это «экзотический» инструмент, который имеет все основания проникнуть в симфонический оркестр без всякой необходимости быть непременно связанным с породившей его музыкой. Более того, маракасы оказались настолько созвучными современному оркестру, что не сохранили даже смутного представления о своём про-

исхождении. Как известно, среди современных композиторов впервые они прозвучали в произведениях Сергея Прокофьева. В одном случае он

призвал их к действию в «Танце антильских де-вушек» в балете Ромео и Джульетта, а несколько позже — в кантате Александр Невский.

Pas trop vite, avec élégance ♩ = 52 **1^o SOLO**

Flûte

Clarinette en Si \flat

Maracas

Tambour de Basque

10 Violons
20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

avec sourdines

avec sourdines

avec sourdines

53

Hautbois

Clarinette basse en Si \flat

avec sourdine **SOLO**

10 Violons
les autres

Нб.

Cl. basse en Si \flat

SOLO

54

Fl.

Cl. en Si \flat **SOLO**

Saxophone Ténor en Si \flat

Bassons

SOLO

(Прокофьев-Ромео и Джульетта)

88 *Moins vite* $\text{♩} = 138$

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Clarinette basse en Sib

Saxoph. Ténor en Sib

Bassons

Contre - Basson

Maracas

Tambour de Basque

CHOEUR

Altos

Basses

19 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

1^{re} SOLO

SOLO

а2

а2

а2

а2

а2

а2

а2

а2

а2

мать — род на — я
 па — tive моth — er

86
Moins vite ♩ = 138

Flûtes

Clarinettes en La

Bassons

Maracas

Cymbales

Altos

Violoncelles
Contrebasses

avec des verges

pizz.

pizz. div.

Fl.

19 Violons

29 Violons

unis.

(Прокофьев - Александр Невский)

В самое последнее время в симфоническом оркестре маракасы встречаются сравнительно часто и не только среди новейших композиторов

западной Европы, но и в сочинениях композиторов стран Латинской Америки — Аргентины, Бразилии, Парагвая и Мексики.

КОРЕЙСКИЕ КОЛОКОЛА

(по-фр. *Cloches Corésiennes*, по-ит. *Temple-blocks*, по-нем. *Temple-blocks*, по-анг. *Temple-blocks*)

Русское название этого инструмента, являясь в известной степени произвольным, быть-может и не совсем точно соответствует действительности, но оно, пожалуй, ближе всего подходит к тому, что именно подразумевается под именем *Temple-blocks*. Надо думать, что набор этих своеобразных «колоколов»-барабанов или, как сказал-бы Курт Закс — «колоколов»-гонгов, никогда не применялся в буддийских храмах, но он, вероятно, участвовал в различных шествиях или народных празднествах и увеселениях народов Дальнего Востока, и уже оттуда перешёл в оркестр, где и получил совершенно иное назначение.

Древность этого инструмента бесспорна, также, впрочем, как и неточность его английского и русского наименования. Не останавливаясь именно сейчас на описании этих «колоколов», — оно будет дано во всех подробностях чуть ниже, — достаточно напомнить, что в известном в своё время хранилище «Дашковского Этнографического Музея», созданного заботами русского собирателя Василия Андреевича Дашкова (1819—1896), имелся один такой «колокол», названный там японским музыкальным инструментом без какого-либо определения его прямое назначение. Он очень искусно выточен из цельного куска дерева, вероятнее всего из завязи корня, и очень напоминает большую с узким разрезом гирию, выдолбленную внутри. Звук этого инструмента извлекается при помощи колотушки с обтянутым замшей наконечником, а самый «колокол» во время игры носится на перевязи через плечо.

Современные «корейские» или «буддийские колокола» — *temple-blocks*'ы, о которых идёт речь именно здесь, повидимому ведут своё начало из Кореи или, вернее, — из Северного Китая. Отсюда они вывозились в Америку, где подвергались окончательной обработке и отделке.

Внешний вид этих крайне причудливых «колоколов» очень забавен. Поставленные на основание, они напоминают довольно большие, чуть сплюснутые гири или шары с красиво отделанным ушком-перемычкой. В лежачем положении, в ка-

ком они применяются в оркестре, разрезом своей нижней части они напоминают смеющийся рот сказочных уродцев, а противоположной стороной с вырезанными на ней головами двух драконов, — пасть морского чудовища, осьминога или огромного краба. Они нарядно окрашены в чёрный, красный и золотой цвет, звучат очаровательно и чаще всего применяются набором из пяти «колоколов» различных размеров. Обычно размеры *temple-blocks*'ов не превышают четырёх с половиной дюймов для самого маленького, пяти с половиной — для средних и шести — для большого. Однако, по новейшим китайским источникам, этому своеобразному барабану присвоено известное уже название *му-юй*, которое в Европе переводят понятием «деревянная рыба». Такое определение очень близко согласуется с действительностью.

Их звук, — то причудливый и глубокий, то ганинственный и нежный, извлекается гнущимися тростниковыми палочками с полужёсткими резиновыми овальными наконечниками. В оркестре ими можно пользоваться вполне свободно — одним, двумя или всеми пятью. Чаще всего они прикрепляются на неподвижном стерженьке, присоединённом с помощью винта к обручу большого барабана или к особому держателю, принятому в наборе ударных инструментов любых развлекательных оркестров Америки и Западной Европы. Но возможно, впрочем, и вполне независимое применение этого инструмента. В таком случае все пять *temple-blocks*'ов применяются на перекладинке, составляющей одно целое с подставкой-треножником.

В Америке не так давно была сделана попытка заменить корейские колокола особым сооружением, получившим название *solo-block*'а. Этот инструмент несколько лет упорно расхваливался его строителями, но в 1939 году, фирма Ludwig and Ludwig скромно призналась, что их *solo-block*'ы не достигли должного успеха и в качестве неудачного «заменителя» корейских колоколов не получили надлежащего признания среди исполни-

гелей. Таким образом, «корейские» или «буддийские колокола», выточенные из сандалового или тикового дерева, остались единственными представителями этого рода инструмента.

В симфонической музыке,— одна такая и вполне «платоническая» попытка в счёт не идёт,— корейскими колоколами не пользовались. Об этом, впрочем, стоит только пожалеть, если допустить, что именно здесь *temple-blocks*'ам могло-

бы представиться немало случаев показать себя с наилучшей стороны. Но условное *сегодня*, завтра легко может стать вполне безусловным. Вот, на всякий случай, тот пример, о котором только что шла речь. Здесь корейские колокола использованы все пять, и для точности перенумерованы, дабы дать точное указание на порядок их применения. В нотах они пишутся на *ниточке* без всяких ключей.

Vit, mais pas trop (Allegro non troppo) ♩ = 112

Cor Anglais
 Clarinettes en Si b
 Basson
 Cors en Fa
 Trompettes en Si b
 Trombone
 Timbales
 Cloches Corésiennes (Temple-Blocks)
 Harpe
 1^o Violons
 2^o Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

В произведениях для эстрадных оркестров корейские колокола или *temple-blocks*'ы принимают весьма деятельное участие и их часто можно слышать в современных грамофонных записях английских и американских танцев и, особенно, в развлекательных и приключенческих фильмах. Звучат *temple-blocks*'ы, как легко можно было понять, на различной высоте, достаточно явственно ощущимой,— чем больше размер такого «колокола», тем ниже его звук, и наоборот, чем он меньше, тем он звучит выше. Это ясно из существа самого инструмента.

Не так давно в Западной Европе появилась своеобразная упрощенная, сильно удешевлённая разновидность подлинных *temple-blocks*'ов, получившая самое удивительное и вполне неслучайное название. Это — «черепашки», прозванные во Франции «лягушками» — *grenouilles*. Этот инструмент не имеет никакой истории и, по видимому, возник совершенно случайно.

Именно эти *черепашьи спинки* или «лягушки», как их обычно называют во Франции, привлекли внимание современных музыкантов, поленившихся, по видимому, раздобыть подлинные корейские или китайские *temple-blocks*'ы. Их нужно тщательно обработать, подобрать по размеру и прочно укрепить на стальных стерженьках к деревянному ящику-резонатору. Пять таких «черепашек» и представляют собою тот «инструмент», который смело может быть назван подделкой подлинного. Черепашья спинка, как это ни странно, «звучит» очень неплохо, но в сравнении с *temple-blocks*'ами немного слабо. При желании во что-бы то ни стало провести сравнение их можно принять как *отголосок* основного инструмента. Звук «черепашек» напоминает смягчённый звук

temple-blocks'ов и так-же, как у *temple-blocks*'ов, пять разных спинок — пять разных по высоте звуков, расположенных в порядке ступеней условно восходящего сочетания. Но «инструмент» этот, как сказано, очень слаб. Звук черепашьих спинок не может бороться с мощной звучностью оркестра. Им надо пользоваться поэтому только в безусловном *solo* или в сопровождении прозрачной звуковой ткани, когда всё внимание слушателя всецело поглощено созерцанием этого инструмента, а слух — восприятием его поразительного звучания. Впрочем, созерцание слушателя менее необходимо, чем созерцание исполнителя, от точности попадания и остроты удара которого зависит и вся прелесть звучания этого забавного инструмента. Дело в том, что панцырь черепахи, укрепленный на стальном держателе, обладает способностью издавать «хлопающий» звук только в одном месте своей поверхности. Черепаха «звучит» хорошо только у головки от острого удара полужёсткой гибкой палочки с шариком или молоточком на конце. Звук черепашек настолько примечателен, так-же как в значительно большей степени звук *temple-blocks*'ов, что пользоваться им можно только с большой осторожностью — один-два раза на всём протяжении данного сочинения или его более или менее значительной части.

В симфоническом оркестре скромная попытка использовать звучность черепашьих панцырьков имела место очень недавно. В том случае, о котором идёт речь, «черепашки» были применены совместно с «корейскими колоколами», исключительно в видах простой оркестровой занимательности в той-же детской опере-сказке *Иванушка-Дурачок*. Здесь, для краткости, приводится выписка только одних ударных.

Assez vite (Allegretto) ♩ = 92

Timbales
 Jeu de Timbres
 Wood-block
 Cow-bells
 Timple-block
 Tortue (Grenouille)
 Cymbales

Каково-же теперь подлинное положение «черепашек» в оркестре? Как уже известно из предыдущего, «черепашки» заменили собою и скорее неудачно, чем с достойной пользой для дела, дорогие стоящие и редкие в Европе «корейские колокола», известные под именем *temple-blocks*'ов. Если верно,— а это уже вне сомнения,— что новейший вид «заменителя» буддийских колоколов — *solo-blox*, потерпел полное поражение в

Америке, то «черепашки», как менее острая разновидность этих «заменителей», по силе и окраске звука вообще не смогли вступить в единоборство с *temple-blocks*'ами — инструментом более мощным и богатым красками. В Европе, тем не менее, охотно приняли черепашьи спинки и быстро превратили их в «лягушек». Звучность от этого не изменилась, но в сравнении с «буддийскими колоколами» осталась несравненно слабее.

ТРЕУГОЛЬНИК

(по-фр. *Triangle*, по-ит. *Triangolo*, по-нем. *Triangel*, по-анг. *Triangle*)

История не сохранила достойного повествования о возникновении этого замечательного оркестрового инструмента. Смутное предположение, что *треугольник* не имеет ни азиатских, ни, тем более, африканских корней и является инструментом вполне европейского происхождения не лишено, повидимому, оснований. Когда в XV столетии впервые появился треугольник, он не был ещё «треугольным» в прямом значении этого определения и если судить по сохранившимся изображениям итальянских и английских живописцев, имел вид *трапеции*, очень похожей на очертания средневекового стремени. Соответственно с этим, некоторые современные эпохе названия иной раз указывают на его «треугольность», что нетрудно заключить из старо-французского *trepie*, или его «стремящность», что явствует из итальянского *staffa* или старо-немецкого — *stegereif*. Понятие же «треугольник» — *triangle* в первый раз встретилось в 1389 году в одной Вюртембергской имущественной описи, но, за исключением уже указанных названий, оно иногда скрывалось под вводящим в заблуждение наименованием — *cymbale*, применённым даже столь осторожным и точным в своих сочинениях учёным, как Пэр Мерсэни. Трудно сказать теперь с безусловной точностью, когда именно старинный стремявидный или трапециеобразный «треугольник» получил очертание равнобедренного треугольника, но с уверенностью можно утверждать, что незадолго до 1600 года их было обычно уже три разновидности, а после этого времени — пять. В симфонический оркестр треугольник проник не ранее 1775 года, когда он впервые принял участие в опере Грэтри *La fausse Magie*, но в оркестрах военной музыки он обосновался значительно раньше. Во всяком случае точно известно, что в дореволюционной России треугольник действовал уже в войсках Елизаветы Петровны и, судя по тому, что за треугольником именно на Руси установилось странное и, в сущности, ни на чём не основанное прозвище *трезелья*, он, надо думать, прочно вошёл в военный обиход того времени. Справедливо, однако, что в

симфонический оркестр эта обидная для треугольника кличка отнюдь не проникла и он пользуется там вполне заслуженным уважением.

Итак, современный *треугольник* представляет собою не очень тонкий, не слишком толстый стальной прут, согнутый в виде равнобедренного треугольника. Концы его не замкнуты и, чаще всего, завершены крючками или петелькой с одной какой-нибудь стороны. Возможно, конечно, и прямое завершение концов, указывающее в таком случае на необходимость подвешивать инструмент за один из двух замкнутых углов. Русские музыканты считают, что для треугольника необходима особая сталь, известная в просторечии под именем *серебрянки*, звучащая «серебристым» звуком и отличающаяся необыкновенной чистотой и прозрачностью. Эта сталь чрезвычайно упруга и вообще не так легко поддаётся внешнему воздействию. Поэтому, совершенно не ясно утверждение Хаупта, что треугольник «ist eine schwache, zu einem Dreieck gebogene Stahlstange». Если слово *schwache* понимать в смысле «тонкого» и «лёгкого» стального стержня, — тогда это вполне справедливо. Если же его воспринимать в прямом значении, в смысле «слабого» и «мягкого», — то это заблуждение. Но так или иначе, стальной прут, из которого согнут треугольник, даёт три величины оснований. Во Франции размеры треугольника несколько меньше, чем в Америке или России, но наиболее распространёнными приняты сейчас инструменты в шесть, восемь и десять дюймов по основанию. Однако, сечение прута вызывает ещё полное расхождение во взглядах. Так, авторы различных статей о треугольнике придерживаются той точки зрения, что поперечник его не должен превышать одной четверти дюйма, тогда как мастера этого дела проповедуют удвоенную толщину прута, полагая, что звучание инструмента делается от этого более устойчивым, сочным и красивым. Вопрос, в конце-концов, привычки, но важно, чтобы треугольник искрился и звенел, а отнюдь не дребезжал и не позвякивал тускло и слабо.

В прямой связи с этим последним обстоятельством, стоит и способ подвешивания треугольника. Оставляя в стороне различные приёмы последнего — одной или, в целях большей устойчивости, — двумя петлями, надо только заметить, что наилучшее звучание инструмента достигается при наличии обыкновенных жильных струн. Только они не глушат инструмента, тогда как верёвочки или, ещё хуже, — ремешки, о которых упоминает Витторио Риччи, совершенно не пригодны для этого дела. Но коль скоро сами треугольники, будучи трёх размеров, звучат различно, — меньшие несколько выше, большие ниже, — то известное значение имеет и палочка, которой приводится в звучание инструмент. Как известно, звук на треугольнике извлекается стальной палочкой и отличается необычайной чистотой и прозрачностью. Поэтому, дабы не портить дела, палочки должны быть без рукояток, которые, так же как и верёвочки, приглушают звук, и для различной силы звука должны иметь различное сечение. Тоненькие палочки-прутики, не более одной восьмой дюйма в поперечнике, применяются для нежнейшего *pianissimo*. Средние, с сечением до одной четверти дюйма, пригодны для *piano* и *mezzo-forte* со всеми промежуточными степенями силы звука, разумеется. Наконец, толстые палочки до трёх восьмых дюйма толщиной, применяются для всех прочих оттенков силы звука — от *forte* до самого резкого *fortissimo*. Ясно, конечно, что автор вовсе не обязан указывать размеры треугольника и палочек. Дело исполнителя разгадать его намерения и применить такую разновидность инструмента, которая наилучшим образом воспроизведла-бы задуманное.

Ноты для треугольника пишутся теперь в любых длительностях, но только на «нитке» и без всяких ключей. Правда, французы изобрели для инструментов без определённого звука «ключ» в виде двух отвесных брусочков, но это «нововведение» дальше французских издательств, да и то не всех, — так и не пошло. В нём нет большой необходимости...

В прежнее время и ещё не так давно, для треугольника пользовались пятилинейным нотоносцем с ключём *Sol*, причём звуки его чаще всего изображались на месте ноты *do* или *mi* второй октавы. Эбэнезэр Праут, считая этот способ письма более подходящим, упоминает и о совсем странном нотировании треугольника в ключе *Fa*. Бэрлиоз в *Римском карнавале*, по свидетельству Хаупта, пользовался для этой цели нотой *la* первой октавы, а Малер, применявший для ударных инструментов своё собственное и, надо сказать, малоудачное письмо, изображал его в *Третьей симфонии* на месте *fa* и *mi* второй октавы, а во *Второй симфонии* — на месте *sol* выше пятой линейки. Наиболее же спорным способом письма оказывается нотирование треугольника в ключе *Sol* на одном нотоносце с некоторыми другими

ударными инструментами, о чём только вскользь упоминает Риччи, а Станислав Монюшко (Moniuszko, 1819—1872), при вполне достаточном количестве свободного места не находит ничего более удобным, как помещать треугольник в басовом ключе в содружестве с большим барабаном, малым барабаном и даже литаврами. Все эти «необычайные вещи» не трудно встретить на страницах юбилейного издания оперы *Галька*. Но так или иначе, сейчас уже все такие способы письма должно признать малоубедительными и просто неудачными. Треугольник, как инструмент без определённого звука, требует лишь ритмического рисунка и потому всякое ключевое или высотное обозначение его нот, отнюдь не достигая цели, только загромождает партитуру.

Треугольник принадлежит к инструментам *без определённого звука*, или вернее сказать, — без определённой *высоты* звука, так как относительная высота звука у него есть и отличается она бесспорной прелестью. Курт Зак справедливо замечает по этому поводу, что «треугольник бросает на цветную палитру оркестра наиболее яркий сноп света», и что «его обертоны так резки и сближены, что высота его звучания оказывается неопределённой, но именно эта неопределённость и придаёт ему столь ослепляющий блеск». Всё это совершенно верно, хотя в иных случаях размеры инструмента и поперечник его сечения оказывает известное влияние на относительную «плотность» его звучания. В оркестре удобнее всего поэтому пользоваться более крупными размерами треугольника, отличающимися наиболее сочным и красивым тоном. Именно по этому поводу весьма удачно замечает Сэсиль Форсайт, говоря, что треугольник «не настолько мал, чтобы звенеть «колокольчиком», но он и не настолько велик, чтобы достигнуть музыкального звука определённой высоты».

Однако, из всего сказанного отнюдь ещё не следует, что композитор не может пользоваться треугольником меньших или больших размеров. Теперешние исполнители в игре на треугольнике достигают такого совершенства, что могут вполне удовлетворить всем даже самым капризным требованиям композитора. И если возникает столь непреодолимое желание во что-бы то ни стало воспользоваться треугольником с особенно «тонким» звуком или с нарочито «грубым», то он поступит правильно, если выскажет свои пожелания тут же в партитуре. Можно только с уверенностью предположить, что исполнитель и в этом случае постарается остаться верным себе, — он, несомненно, обойдётся привычной для себя разновидностью треугольника и достигнет цели иным путём. Но чтобы больше не возвращаться к затронутому здесь вопросу, кстади любопытно напомнить, что по свидетельству Якоба фон-Штэли на треугольники не только принимали живейшее участие в так называемой «турецкой музыке»,

интереснейшей при дворе императрицы Елизаветы, но и были унижены кольцами, висевшими на их основаниях. Во время игры эти кольца беспорядочно и произвольно подсакивали, придавая треугольнику «разнообразную звучность». Едва ли такое «приспособление» могло способствовать именно *разнообразию* звучности. Оно скорее могло способствовать возникновению *побочных шумов*, вполне быть-может уместных в такой музыке, о какой повествует фон-Штэлин. Но подобное «нововведение» было-бы, разумеется, совершенно нетерпимым в современном симфоническом оркестре, где отличительной чертой в звучании треугольника является его блеск, ясность, прозрачность и звонкость...

Каковы-же теперь художественные возможности треугольника в современном оркестре? Если верить Бэрлиозу, то очень жалкие! Удивительно всё-таки, как быстро меняются вкусы и как легко композиторы переходят от одной крайности к другой! Бэрлиоз, мнению которого нельзя не доверять, отзываясь о треугольнике так, как будто дело касается какого-то «зверя», присутствие которого в оркестре подчинено необычным установлениям. И в самом деле, он говорит, что треугольником «пользоваться в оркестре труднее, чем инструментами, способными греметь, трещать и продолжительно звучать» и что его «металлические позвякивания в *forte* подходят лишь к музыке преувеличенно блестящей, тогда как в *piano* его звучание преисполнено своеобразно-грубоватой причудливости». В современных условиях трудно, конечно, поверить столь «своеобразным» способностям треугольника. Теперь, напротив, его присутствие связывается в оркестре не только с «блеском» и «торжественностью» отнюдь не преувеличенного характера, но и со всем, что легко сочетается с понятием скромного, изящного и даже изысканного. Именно в таком преломлении следует пользоваться треугольником и нужно раз навсегда оставить все намёки на «*certaine bizarrerie sauvage*» — некую дикую, варварскую, грубую, необузданную странность или причудливость, или, по утверждению Геварта, — на «турецкую музыку», неотъемлемой, пусть даже самой живописной принадлежностью которой он будто бы является. Исключения, конечно, бывают, но всё дело зависит, в конце-концов, от музыки, её содержания и назначения, и нет ничего проще за-

свидетельствовать великое многообразие в использовании треугольника и его удивительную способность легко принаравливаться к той музыке, в которой он призван действовать.

Звук треугольника, как уже известно, извлекается при содействии стальных палочек трёх видов — тонкой, средней и толстой. Но коль скоро треугольник принадлежит к инструментам без определённого звука, задача палочки сводится, естественно, к выстукиванию всевозможных ритмических построений. Здесь только мимоходом следует напомнить, что отдельные удары в относительно умеренном движении производятся правой рукой и по середине основания треугольника. В более быстром чередовании нот применяются последовательно-переменные удары палочками правой и левой руки. Сильные и относительно сильные доли такта, как правило, отбиваются правой рукой. И эти, казалось-бы, «необъятные возможности» треугольника, в действительности оказываются в значительной мере ущемлёнными, и вот почему. Дело в том, что вся прелесть треугольника заключается в свободном затухании его колебаний, продолжительность которых мешает слишком частому возбуждению инструмента. Другими словами, при чрезмерно частых ударах палочки возникает излишнее *дребезжание* инструмента, отнюдь не способствующее достоинствам треугольника и обычно сильно нарушающее не только *чёткость* выбираемого рисунка, но и его относительную стройность в смысле *точности* высоты звука.

Это весьма примечательное наблюдение легко может показаться противоречащим природе инструмента. В самом деле, о какой-же «точности» может идти речь, когда треугольник принадлежит к числу инструментов без определённого звука? А между тем это именно так и есть, и причина столь неприятного явления кроется именно в *замедленном* затухании колебаний. В подтверждение сказанному, достаточно вспомнить два превосходных случая применения треугольника в *solo*, где звук инструмента в какой-то доле мгновения оказывается положительно несовместимым с звучанием остального оркестра. В *Mib-мажорном фортепианном концерте* Листа это противоречие возникает в связи с сопоставлением *свободно* звучащего треугольника с крайне чётким рисунком *pizzicati* струнных,—

Allegretto vivace

Triangle

1^o Violons
2^o Violons

Alto
Violoncelles

Cors en Mi b

Piano

Altos

Violoncelles

capricioso scherzando

marcato 3

а в *Спящей красавице* Чайковского, — оно возникает на грани соединения усиленного и, следовательно, уже *сместённого* собственными колебаниями первоначального звучания треугольника с внезапно вступающими другими инструментами оркестра.

Très vite (Vivace ♩ = 160)

Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

1^o et 2^o Cors en Fa

Triangle

1^o et 2^o Violons

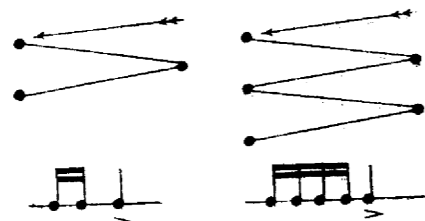
Altos

Violoncelles et Contrebasses

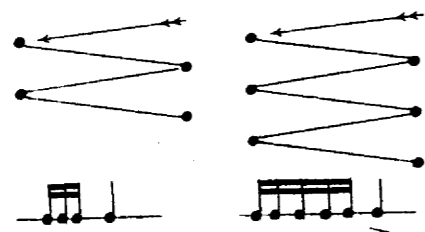
Но столь обособленное вступление треугольника встречается крайне редко и нет большой беды, если оно покажется иногда несколько режущим слух. Значительно чаще треугольник производит исключительное впечатление по свежести своего звучания. Да кроме того существует и очень верное средство мгновенно устранить всё, что так или иначе противоречит совершенству. Это средство заключается в пресечении звучания треугольника *заглушением* пальцами левой или правой руки в полном соответствии с необходимостью или удобством исполнителя. В нотах «заглушение» обычно не указывается, хотя в неко-

торых случаях оно нарочито предписывается автором. Но об этом — в своё время.

Итак, треугольнику свойственны наиболее простые ритмические построения, но это не значит, что ему совсем недоступны и более сложные. Крайне быстрое повторение двух или нескольких нот с последующим *свободным* звучанием инструмента и трели *любой* продолжительности удаются ему превосходно. Не нужно только забывать, что наиболее удачными оказываются все *нечётные* сочетания, в которых первая и последняя нота всегда исполняется одинаковым направлением удара палочки — справа налево.



Что же касается *чётных* сочетаний, то в них, в конце-концов, нет ничего затруднительного. Они просто не так естественны, а потому и менее употребительны.

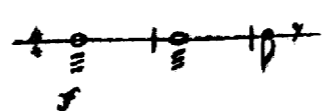
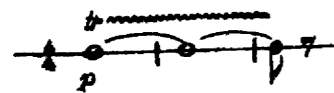


Исключение представляет лишь обыкновенный *форшлаг*, маленькая нотка которого предсуществует основной и придаёт ей большую устойчивость, живость и блеск.



Излишне напоминать, что все мелкие ноты перед основной всегда входят в счёт предыдущего такта. Это ясно. Менее ясным может показаться лишь нечто иное. Любую последовательность нот в две, три, четыре и более нот нет никакой необходимости исполнять только одной рукой. Исполнители советуют в таком случае пользоваться двумя руками. Подобное разрешение задачи не только облегчает воспроизведение рисунка, но и делает его более чётким. А это должно быть всегда желательным и уместным.

Трель или *trémolo* на треугольнике изображается одним из двух общеизвестных способов.



Она звучит превосходно во всех случаях и никаких дополнительных разъяснений, — разве только кроме одного, — не требует. Исполнение *трели* или *trémolo* может быть достигнуто двумя способами, — одной правой рукой, либо обеими руками. В первом случае трель исполняется в верхнем углу треугольника, тогда как во втором — на основании инструмента. В нотах, как сказано, трель пишется двояко, что в действительности оказывается всегда равноценным.

Однако, в современных условиях лучше отдать предпочтение знаку *trémolo*, как более общему и менее определённом.

Сила звука треугольника легко согласуется с любыми намерениями автора, и исполнитель обычно сам знает, каким путём достичь желаемого. Но на всякий случай всё-же небесполезно знать, что чем громче звук, тем ближе к середине перемешаются удары палочки и, наоборот, чем он нежнее, — тем больше эти удары уклоняются в сторону угла. Само собою разумеется, что в *forte* и *fortissimo* исполнитель пользуется большим размахом палочки и ударяет ею с достаточно ощутимым напряжением, тогда как в *piano* и *pianissimo* он слегка касается стенки треугольника, уподобляя свой удар острому, но крайне лёгкому уколу иглы. На различных способах исполнения трели основано, в сущности, и воспроизведение *crescendo* и *diminuendo*. Оно достигается простым перемещением или, точнее сказать, — постепенным скольжением палочки от вершины угла к середине треугольника при *crescendo* и — от середины треугольника к его вершине при *diminuendo*. Из сказанного ясно, что наибольшая громкость воз-

никает при наибольшем размахе палочки, приходящемся примерно на середину треугольника, а наименьшая сила звука, наоборот, может быть достигнута только в углу инструмента, где естественная возбудимость его менее свободна и не-принуждённа. Постепенный переход от *piano* к *forte* через свободно возрастающее *crescendo* никаких трудностей при исполнении не вызывает. Напротив, последовательное *diminuendo* от резкого *fortissimo* к тончайшему *pianissimo* в известной мере зависит не столько от естественного затухания звука, сколько от настойчивого вмешательства самого исполнителя, обязанного приложить все усилия к тому, чтобы осуществить предписанное автором. Легко согласиться, что во время *crescendo* и *diminuendo* смена палочек не осуществлять невозможно.

Два образца из *Сказки о царе Салтане* Римского-Корсакова с достаточной ясностью поясняют всё сказанное.

215 *Modéré* $\text{♩} = 72$

Triangle $\frac{2}{2}$ *p* *cresc.* *f*

222 *Vif* $\text{♩} = 182$ (*come prima*)

Triangle $\frac{2}{4}$ *f* *dim.* *morendo*

Но все эти тонкости в извлечении звука и его силы отнюдь не должны волновать автора, — его дело точно изложить на бумаге свои намерения, а дело исполнителя в совершенстве владеть своим инструментом и в точности воспроизвести написанное. Тут же уместно только напомнить, что любой удар на треугольнике всегда должен быть чётким и определённым, дабы устранить его отзвук, как следствие его «отдачи».

Вполне справедливо, поэтому, замечает Видор, что «такой удар с двойной отдачей звука следует признать безусловно ошибочным и палочка во всех случаях должна производить только один единственный удар».

Теперь — ещё несколько слов о палочках. Обыкновенный удар на треугольнике, в зависимости от его силы, извлекается стальным стерженьком надлежащей толщины, и исполнитель, в соответствии со своим мастерством вполне справ-

ляется со всеми обычными предписаниями автора. Но иногда, в целях получения особенно нежного и немного тусклого *pianissimo*, автор предусматривает *деревянную палочку*, дающую менее яркий и несколько приглушённый звук. Такой палочкой, которую исполнители явно недолюбливают, можно пользоваться наравне с металлической, но злоупотреблять ею не следует. Она не даёт должного представления об инструменте и в конце-концов порождает звучание довольно посредственного качества. Тем не менее, в оркестре она иногда встречается и автор поступит вполне благоразумно, если отметит её появление особым обозначением *avec une baguette de bois* — «деревянной палочкой». Если бы на этот счёт была всеобщая договорённость, то ничто бы не мешало заменить столь длинное словесное определение маленькими крестиками, выставленными под каждой нотной головкой.

Assez lent

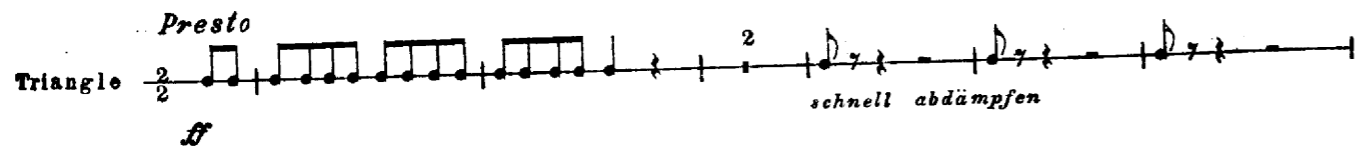
$\frac{4}{4}$ *pp* *avec une baguette de bois* или $\frac{4}{4}$ *pp*

Искусственное пресечение свободного звучания треугольника достигается прикосновением пальца к любой точке поверхности инструмента. Необходи-

мость приглушения чаще всего устанавливается самим исполнителем, но поводом к таковому может служить либо *характер* самой музыки, ли-

бы способ её изложения. Первый случай есть величина вполне переменная, зависящая в значительной мере от личных вкусов исполнителя или дирижёра. Второй, — напротив, получает внешнее выражение в виде ритмического рисунка, точек над нотами, указывающих на подчеркнутую краткость звучания, или, наконец, в виде пауз, отделяющих одну ноту от другой. При данных обстоятельствах никаких дополнительных обозначений не требуется, так как большинство авторов пола-

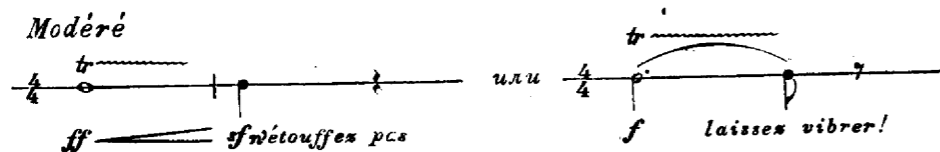
гается на опытность своих исполнителей и вполне доверяет их вниманию и художественному вкусу. Однако, Малер в своих произведениях тщательно оговаривает этот случай, требуя приглушения там, где оно быть-может само собою и не подразумевается. В партитуре поэтому полезно указывать словами: — *étouffez le son* или просто *étouffez*, — на необходимость заглушить звучание треугольника. Вот нечто подобное, имеющее место в Пятой симфонии Малера.



Иной раз, правда, возникает необходимость как раз в обратном приёме. Может статься, что автор, пользуясь треугольником, желает оставить его звучание свободным вплоть до естественного затухания. Он поступит тогда вполне разумно, если введёт слова *n'étouffez pas!* или *laissez vib-*

rer! Оба эти понятия — «не глушите!» и «оставьте звучать!» одинаково хорошо отвечают истинным намерениям автора.

Маленькая лига, протянутая от потной головки вираго, — вполне заменяет приведённое словесное определение.



В современном оркестре треугольник получил чрезвычайно широкое распространение. Правда, большинство западных авторов-теоретиков ограничивает его возможности утверждением, что наибольшее применение треугольник имеет в танцевально-развлекательной и балетной музыке. В комической опере и оперетте он встречается уже реже, в большой опере — иногда и в симфонической музыке — только в особых случаях. Теперь подобные умозаключения звучат уже очень нелепо. Треугольник не знает преград и применяется в любой музыке, нуждающейся в его светлой, звонкой и необыкновенно красивой звучности. Поэтому, всякое перечисление партитур, где использован треугольник, покажется при всех условиях далеко не полным. Более того, теперь уже нет никакой возможности исчерпать с достаточной полнотой даже лучшие случаи его применения, и потому лучше либо вовсе не говорить об успехах треугольника в оркестре, либо свести этот перечень к самым обычным случаям с тем, чтобы дать только некоторое представление о том, как пользовались треугольником большие мастера на протяжении почти трёхсот лет.

Но прежде, чем перейти к изложению художественных средств и возможностей треугольника в оркестре, своевременно сказать несколько слов о способе использования его во время игры. С давних пор установился нелепый обычай подвязывать треугольник к перекладине нотного пульта.

При таких условиях звук его, не имея надлежащего простора для распространения, звучит глухо и не звонко. В связи с этим в некоторых особенно хороших оркестрах исполнители никогда не подвязывают треугольник, а удерживают его левой рукой на уровне головы сидящего человека и играют на нём «на-весу». В развитии этого положения многие современные дирижёры требуют игры на треугольнике *stoa*, дабы его звонко-серебристые удары или некричащие трели свободно разносились по воздуху и как-бы главенствовали над оркестром. Против такого вполне разумного требования возразить, конечно, нечего, но многие исполнители почему-то ошибочно полагают, что игра на треугольнике *stoa* пред лицом всего зрительного зала не только не оказывает никакого влияния на его звучность, но и попросту мешает оркестру. Исполнители должны раз навсегда усвоить, что именно такая игра на треугольнике, направленная на достижение наилучшей звучности оркестра должна быть расценена ими только в положительном смысле.

Как уже известно из предыдущего, впервые воспользовался треугольником Грэтри в своей опере *Тайная магия*. Однако, по обычаю того времени, автор не написал особой партии для треугольника, но ограничился весьма красноречивым примечанием — «в сопровождении тарелок, треугольников и прочих необычных инструментов».

Marche des Bohémiens
Accompagnés de Cymballes, Triangles et autres instrument singulier



Несколькими годами позже, в 1779 году, треугольник использовал и Глюк в «Пляске скифов» в первом действии *Ифигении в Тавриде*, о которой так восторженно отзывался ещё Бэрлиоз.



В так называемой «турецкой музыке» своих прославленных произведений, треугольником воспользовался Моцарт в *Похищении из Серая*, Бетховен — в *Афинских развалинах* и Вебер — в *Пречиозе*. Все эти образцы настолько хорошо известны, что, пожалуй, нет необходимости приводить их здесь полностью. Впрочем, один из наиболее редко встречающихся в современной музыкальной действительности — отрывок из *Афинских развалин* — можно показать, дабы составить себе представление о том, что такое «турецкая музыка» в творчестве классиков.

Très vite (Vivace)

В более позднее время блестяще пользовался треугольником Россини. Он применил его повязывающие удары в сопровождении альпийскому напеву в первом действии *Вильхельма Теля*.

Allegro con brio d. = 88

Timbales
Triangle
Grosse Caisse

ДЖЭММ, ЯДВИГА
и Сопраны

АРНОЛЬД, РЫБАК
и Тенора

ВИЛЬХЭЛЬМ, МЭЛЬХТАЛЬ
и Баси

Orchestre

Не менее удачно использовал треугольник и Майербэр. Однажды, он применил его в сочетании с высокими звуками арфы и духовых в *Проберт-Дьявол*.
роке, в другой раз, он очень удачно воспользовался его трелью в «Адском вальсе» в опере *Роберт-Дьявол*.

Assez vif bien Modéré d. = 63

(Пророк «Оргия»)

MUSICA DELLA CAVERNA
Vif modéré

Cymbales
Triangle
Petite Flûte
Trompettes en La
Trompettes en Ré
Cors en Mi
Cor en Sol
Cor en Si# grave
Trombones et Ophicleïde
Sopranos
Ténors
КОР ДЕМОНОВ
Basses

(Роберт - Дьявол)

Обильную дань треугольнику заплатил в *Войенной симфонии* Хайдн. Он применил его в сотрудничестве с тарелками и большим барабаном и удовлетворил, так сказать, вполне тогдашним требованиям в отношении шумового сопровождения «турецкой музыки».

Треугольником широко пользовались композиторы и несколько иных художественных направлений. Бизе весьма удачно применил эту удивительную таинственно-звонящую звучность в *Кармен*. Верди воспользовался ею при выходе фараона и в танцах в опере *Аида*. Бэрлиоз применил его в чудесном менюэте из *Осуждения Фауста*.

Рихард Штраус использовал его звучность в *Дон-Кихоте*, а Вагнер — в *Тристане и Изольде* и *Нюрнбергских мастерах пения*. Само собою разумеется, здесь нет возможности показать все эти многочисленные образцы в полной партитуре, — это заняло бы непомерно много места. Но, чтобы получить о них должное представление — их следует, тем не менее, просмотреть в подлиннике и прочувствовать всю прелесть столь разнообразного использования этого инструмента. Здесь же быть-может полезно привести только один отрывок из *Осуждения Фауста*, где треугольник звучит особенно скромно и изящно.

Modéré ♩ = 88

Petites Flûtes, Flûte, Hautbois et Clar. en Sib
Timbales
Triangle
Cymbales
1^{re} et 2^{es} Violons
Altos
Trompettes en Ré, Cors en Fa et en Ré, Clar. basse, Bassons et Basses (Vc. et Cb.)

Но совершенно погрязание воспользовался ный удар его, — светлый и прозрачный подобен треугольником Вагнер в *Зигфриде*, где единствен- яркому лучу солнца.

Lebhaft (Vif, animé)

Petite Flûte
Grandes Flûtes
Hautbois
Clarinettes en La
Cor Anglais, Bassons, Cors en Mi et Trombones
Triangle
1^{re} et 2^{es} Violons et Trompettes en Mi
Altos et Cors en Mi
Violoncelles, Timbales et Contrebasses

Необычайно тонко, изысканно и смело применял нежную трель треугольника Эдвард Григ. Этой волшебной звучностью начинается и завер-

шается его восхитительный «Танец Анитры», где звонкая трель треугольника сопровождается прозрачным созвучьем струнных.

Tempo di Mazurka ♩ = 180

В совершенно ином разрезе воспользовался треугольником Клод Дебюсси в «Jeux de vagues» своего *Моря*. Здесь звонкая звучность треугольника как-бы «укалывает» всегда немного нечёт-

кую вершину многозвучного *glissando* арфы, создавая для него таким путём своеобразную точку опоры,— ритмически точную и ясную, а по звучанию — необыкновенно тонкую.

20 Assez animé ♩ = 138

Очень своеобразно,— на этом настаивает Эгон Вэллес,— пользовался треугольником Густав Малер. Блеск неожиданно появляющегося *Mi*-мажора поддержан и возвышен ослепительно-прекрас-

ной трелью треугольника в *fortissimo*. Этот случай встречается в *Четвёртой симфонии* его,— произведении скучном, бледном и весьма мало привлекательном.

Напротив, *pianissimo* треугольника, столь умиротворяюще действующее в оркестре, за исключением разве только такой музыки, авторы которой вообще лишены всякого ощущения красоты,— весьма удачно применено подавляющим большинством выдающихся композиторов.

Но можно-ли для заключения исчерпать всё лучшее, что дано великими мастерами? Положительно нет никакой возможности даже только перечислить все те произведения их, где в том или ином преломлении встречается искрящаяся звуч-

ность треугольника. Пусть читатель верит, что приводимые ниже образцы из сочинений русских авторов суть «малая толика» того, что есть на самом деле. Пусть он сам даст себе труд перелистать партитуры хотя-бы только наиболее выдающихся и прославленных русских классиков, дабы убедиться, что говорить об их образцах очень трудно, ибо что ни случай,— то подлинное художественное откровение... С каким тонким вкусом и знанием дела воспользовался, например, треугольником Глинка в *Вальсе-Фантазии!*

16 Tempo di Valse M.M. ♩ = 76

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов. Включает партии Triangle, Harpe и Violoncelles et Contrebasses. Динамики варьируются от *p* до *mf*. Используются обозначения *arco* и *pizz.*

Чайковский пользовался треугольником с большим мастерством в ряде своих произведений, но дабы не слишком утомлять внимание, только два из них. Один встречается в Четвёртой симфонии, а другой — в Итальянском каприччо.

B Allegro con fuoco

Музыкальный фрагмент для духовых и струнных инструментов. Включает партии Hautbois, Bassons, Triangle, 1^o et 2^o Violons, Altos и Violoncelles et Contrebasses. Динамики варьируются от *p* до *mf*. Используются обозначения *pizz.*

Vif modéré ♩ = 120

Музыкальный фрагмент для духовых и ударных инструментов. Включает партии Flûtes et Clarinettes en La, Pistons en La, Triangle, Harpe и 1^o Violons, 2^o Violons et Altos. Динамики варьируются от *p* до *mf*. Используются обозначения *arco* и *pizz.*

Блестательно пользовался треугольником Римский-Корсаков. Он прибегал к этой звучности во всех случаях, когда хотел сообщить своей музыке сказочность, поэтичность или просто красоту и большую свежесть. Вот несколько отрывков из его

сочинений, взятых наугад и только по признаку участия в них треугольника. Особенно звонко звучит труба в сопровождении звенящей трели треугольника в Сказке о царе Салтане и симфонической сюите из той-же оперы.

Vif ♩ = 128

Музыкальный фрагмент для 1-й трубы и треугольника. Динамики варьируются от *f* до *dim.*. Используются обозначения *tr* и *dim.*

Напротив, острые позвякивания треугольника сообщают стремительной и знойной музыке Испанского каприччо или Шехерезады большую задорность и блеск.

♩ = 66
1^o SOLO

Музыкальный фрагмент для кларнета и ударных инструментов. Включает партии Clarinette en La, Triangle, Harpe и 1^o Violons, 2^o Violons et Altos. Динамики варьируются от *p* до *mf*. Используются обозначения *tr* и *saltando*.

Vivace scherzando ♩ = 132

This musical score is for the first section of 'Polovetsky Dances' by Rimsky-Korsakov. It features a tempo of 'Vivace scherzando' with a metronome marking of 132. The score includes parts for Petites Flûtes, Bassons, Triangle, 1^{re} Violons divisi, Altos, and Violoncelles. The Triangle part is marked with 'pp' and rhythmic patterns. The string parts include dynamics like 'p', 'mf', and 'f', and playing techniques such as 'div.', 'arco', and 'pizz.'. There is a note for '+ 1^{re} Clarinette' in the Alto part.

В порывистую музыку «Половецких плясок» Бородина треугольник вносит свою долю с готовностью достойной восхищения. Его участие в содружестве с бубном, литаврами, тарелками и большим барабаном создаёт то ощущение вихря, какой можно встретить только в танцах таких

произведений, как *Князь Игорь*, *Садко* и некоторых других. Прямой и полной противоположностью сказанному являются «Пляски половецких девушек», где скромность треугольника-*solo* особенно привлекательна.

Presto ♩ = 100

This musical score is for the second section of 'Polovetsky Dances'. It features a tempo of 'Presto' with a metronome marking of 100. The score includes parts for Flûtes, 2^{de} Clarinette en Sib, Triangle, 1^{re} Violons, 2^{de} Violons, and Altos. The Triangle part is marked with 'pp'. The string parts include dynamics like 'pp', 'p', 'mf', and 'f', and playing techniques such as 'div. pizz.', 'arco', and 'pizz.'. There is a note for 'unis.' in the 2^{de} Violons part.

Очень изысканно, тонко и умно пользовался треугольником Глазунов. Вот только один такой случай из его *Пятой*

симфонии, где треугольник своими звонкими ударами неизменно поддерживает искрящуюся звучность «Scherzo».

En pressant un peu Au 1^{er} Mouvement

This musical score is for the 'En pressant un peu' section. It features a tempo of 'Au 1^{er} Mouvement'. The score includes parts for Petite Flûte, Grandes Flûtes, Hautbois, Clarinettes en Sib, Bassons, Cors en Fa, Triangle, Jeu de Timbres, Harpe, 1^{re} Violons, 2^{de} Violons, Altos, and Violoncelles. The Triangle part is marked with 'p'. The string parts include dynamics like 'p cresc.', 'mf', and 'f', and playing techniques such as 'div.', 'pizz.', and 'arco'. There is a note for 'unis.' in the 2^{de} Violons part.

В танцевальной музыке своих замечательных балетов — *Раймонда*, *Времена года* и *Барышня-служанка*, поле деятельности треугольника просто необъятно. Без большого опасения получить упрёк в излишней восторженности можно смело сказать, что каждый такой образец может быть

приравнен к «музыкальным перлам». Чтобы действительно научиться пользоваться треугольником с подлинно-художественным вкусом, надо тщательно изучить именно балетные партитуры Глазунова. Тогда многое станет ясным без лишних слов и пространных объяснений. Здесь же доста-

точно привести только один образец из *Вре́мён* где с приходом Весны начинаются танцы и пер-
года. Это — то место из второй картины балета, выими танцуют Розы.

Plus animé. Allegretto

38

Grandes Flûtes et Hautbois
Clarinettes en Sib
Bassons
1^o et 2^o Cors en Fa
Triangle
1^o Violon
2^o Violons et Altos
Violoncelles et Contrebasses

p *mf* *f* *pp* *pizz.* *arco* *tr* *f* *p* *pizz.* *pizz.* *p*

В заключение можно упомянуть Гли́ера с его *Запорожцами* и Прокофьева с его балетом *Ромео и Джульетта*. Здесь тоже есть, чему поучиться. Однако, в данном случае, вследствие крайней

сложности партитуры, приходится ограничиться только одной строкой треугольника, где ритмический узор его оказывается наиболее сложным или любопытным. Вот и эти случаи.

86 *Majestueux* ♩ = 55

(*f*) (Запорожцы)

48 *Andante marziale* ♩ = 72

mp *p* *tr* *mf* (Ромео и Джульетта - «Маски»)

Звучность треугольника сама по себе уже та-
кова, что нет большой необходимости прибегать
к услугам *двух* треугольников. Тем не менее, в

оркестре иной раз возникает необходимость зна-
чительно усилить обычный звон треугольника,
особенно в тех случаях, когда этому звону надле-

жит вызвать какое-нибудь «особое» ощущение.
Именно такой повод возникает в *Борисе Годунове*
в том месте «Сцены в корчме», где будущий Са-
мозванец с силой разбивает стекло и, выпрыги-

вая в окно, ускользает от погони. В оркестре, ра-
зумеется, здесь должны быть применены тре-
угольники самых больших размеров с палочками
наибольшей тяжести.

83 *Recit.* *in tempo (allegro assai)* ♩ = 146

Bassons
Cors en Fa
Trompettes en Sib
Trombones et Tuba
Timbales
Triangle
Cymbales
Grosse Caisse
ВАРЛААМ
1^o Violons
2^o Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

lunga *a2* *sf* *ff* *tr* *lunga* *tr* *ad libitum* *p subito cresc.* *sf* *sf* *ff feroce* *lunga sf* *ff*

(подкрадывается к Григорию) (Григорий замахивается но-
ad libitum жом и выскакивает в окно)

Да э-то уж не...

Но всем изложенным достоинства треугольника отнюдь не исчерпываются. Самым замечательным свойством этого инструмента оказывается его способность возбуждать оркестровую звучность и доводить её до крайнего предела. Любое *crescendo* или *fortissimo*, казалось-бы достигшее высшей ступени напряжения со вступлением треугольника оказывается легко превзойдённым. И глубоко прав, поэтому, Видор, когда вполне справедливо выражал своё восхищение столь поразительным качеством такого маленького и невзрачного инструмента. Пожалуй, соперничать в этом направлении с треугольником могла-бы только одна та-

релка, но впечатление ею воспроизводимое уже совсем иного порядка. Звонкая трель треугольника оказывается способной не только возводить на следующую ступень оркестровое звучание, но она владеет чарами просветлять любое многосложное сочетание. Пусть даже трель треугольника потонет в недрах оркестра и останется неуловимой. Своё дело она сделает! Она прояснит чрезмерно насыщенную звучность оркестра и сделает её величаво-торжественной и блестящей. Последние заключительные такты *Прометя — Поэмы Огня* Скрябина служат тому достаточно красноречивым подтверждением.

Prestissimo ♩ = 192

Triangle
Cymbales
Tam - Tam
Grosse Caisse

Bois

ORCHESTRE



БУБЕНЧИКИ

(по-фр. *Grelots, Clochettes*, по-ит. *Sonagli*, по-нем. *Schellen*, по-анг. *Sleigh-bells, Jingle-bells*)

Это — редкий и незаслуженно забытый участник оркестра. Правда, самой важной причиной к тому служат природные особенности инструмента, вольно или невольно, но почти всегда мешающие ему свободно распоряжаться самим собой. Его участие, каково-бы оно ни было, неизменно порождает представление о далёком прошлом — о русской лихо несущейся по зимней дороге тройке, о лениво плетущемся стаде где-нибудь на окраине озарённой заходящим солнцем пыльной деревушки или мерно-передвигающемся караване по знойным пескам безбрежной пустыни... Иных случаев, где не было-бы столь живописных представлений, очень мало, и потому нужно обладать большим искусством, чтобы заставить звучать бубенчики вне этой невольной связи.

Впрочем, это не совсем так. В одном весьма

малоудачном балете, дожившем с большим трудом лишь до второго представления, встретилось такое положение, что участие бубенчиков оказалось вполне уместным именно благодаря своей противоречивости и полной несуразности. По замыслу постановщика, нужно было в звуках воспроизвести «истощный смех» — неудержимый, отвратительный и сотрясающий всё тучное тело главных действующих лиц. Всё это было крайне нелепо, но звуковая ткань, при всей своей музыкальной убогости, оставила в памяти известный след. Нет большой пользы в сообщении названия этого неудавшегося произведения и, тем более, в указании его автора, давно уже бесславно сошедшего с «музыкальной арены». Достаточно только привести небольшую оркестровую выписку, дабы дать некоторое представление об этом случае.

Allegro non troppo 107

3 Flûtes Fl., 2 Gr. Fl.
3 Pistons, 12 Violons

Bois

Cors en Fa et 2 Harpes

2^e Violons
Bassons

1^{er} et 2^e Trombones

Contre-Basson
Timbales

Tambour de Basque
Clochettes
Cymbales

3^e Trombone, Tuba et
Contrebasses

В жизни южных народов бубенчики имели более широкое и разнообразное применение. Так, в древности, под именем *phaaton* — *פאטון* — бубенчики украшали одежду еврейского первосвященника, а под именем *qâkel* или *qâcel* ими пользовались в церковном обиходе в Абиссинии. Они очень напоминают современный оркестровый инструмент. Вся разница заключалась лишь в том, что эти бубенчики, — обычно в количестве пяти, — были закреплены на овальной кожаной пластинке и снабжены маленькой-рукояткой. В торжественных случаях армяно-григорьянской церкви, в прошлом применялся «кимвал» — *цыница* с «колокольчиками» — *кишоцк*. Теперь они оказались объединёнными в одном и том-же инструменте и в современном представлении совершенно тождественны. Более того, под влиянием всков несколько изменилась теперь и самая «транскрипция» этих слов, звучащих сейчас, как *цндзга* (*çîdçî*) и *кишоц* (*çîçîç*), в единственном числе и *кишоцк* (*çîçîçç*) во множественном. Древний «кимвал»

— *цндзга* уже забыт и его наименование вполне слилось с понятием «колокольчиков» или «бубенчиков» — *кишоц*. Этот инструмент представляет собою хоругвь, длинное древко которой на конце завершается тонкой медной или медной с серебром звездообразной или круглой ажурной дощечкой, увешанной множеством мелких колокольчиков, а вернее — маленьких бубенчиков. Дощечка своєю сердцевинкой прикреплена к древку, сотрясение которого производит нежное, красивое позвякивание. Тут-же, в связи с только что сказанным, любопытно напомнить, что именно «кишоцом» или «цндзгой», а не собственно «бубенчиками» воспользовался однажды Аро Степанян. Он применил несколько таких «хоругвей» в прологе к своей опере *Давид Сасунский*, желая, очевидно, нарочито подчеркнуть «древне-армянский» дух произведения. Вот тот любопытный отрывок музыки, где на сцене участвует *кишоц* в качестве своеобразного и живописного добавления к обычному оперно-симфоническому оркестру.

Andante doloroso

Hautbois
Cchotz
Cloche
ХОР МАЛЬЧИКОВ
19 et 20 Violons Altos
Violoncelles et Contrebases
Cchotz
Cloche
Vc. et Cb.

В Индии браслет из бубенчиков называется *ghunghurâ* (घुण्णु), и одевается танцорами на ноги с тем, чтобы более решительно подчеркнуть ритмическую сторону танца, и в странах Дальнего Востока такими-же бубенчиками чаще всего пользуются для украшения как домашних верхних животных, так и крупного рогатого скота. В Средней Азии, бубенчики узбеков известны под именем *зэнг-бозлык* (زنگ بوزلك). Они представляют собою кожаные повязки, унизанные медными бубенчиками и так-же, как и в Индии, одеваются танцорами во время танца. Разница лишь в том, что местные танцоры, пляшущие без бубна, который заменяет обычно фарфоровая тарелка, — украшают бубенчиками и ноги и руки, что по их мнению способствует большей живости танца.

Но так или иначе, *бубенчики* или *бубенцы*, несомненно, должны быть отнесены к числу очаровательнейших оркестровых инструментов. Их устройство — различно. В одном случае они представляют собою унизанный бубенчиками изогнутый прут, концы которого завершаются удобной, но довольно увесистой рукояткой. В другом, — подобие кожаного ошейника, унизанного в два ряда точно такими-же бубенчиками. Круглые или несколько сплюснутые, они звучат одинаково хоро-

шо и их устройство, — внутри бубенчика находится два-три камушка или свинцовых дробинки, в сущности, ничем не отличающиеся друг от друга. Во время игры бубенчиками слегка встряхивают и производят весьма приятное позвякивание. Но ты для бубенчиков, так-же как и для всяких ударных инструментов без определенного звука, ищутся на «нитке» без всяких ключей.

Сила звука современных оркестровых бубенчиков не очень велика. Обычно она колеблется в пределах *pianissimo*, *piano* и, в лучшем случае, — умеренного *mezzo-forte*. Эту степень силы звука чаще всего определяет не уровень встряхивания или подталкивания бубенчиков, а их количество и размеры. Впрочем, в оркестре редко пользуются большой громкостью бубенчиков, — окраска их звучания лучше всего согласуется с понятием глухого, лёгкого позвякивания.

В оперно-симфоническом оркестре бубенчики встречаются очень редко. Первым был, несомненно, А. Н. Серов, воспользовавшийся ими в праздничном шествии «Масленицы» в третьем действии оперы *Вражья сила*. В этой сцене размеренное позвякивание бубенчиков совместно с треугольником сопровождает буйную ватагу участников масленичного гулянья.

Allegretto marcato

Flûtes
Hautbois
Clarinettes en Sib
Cora en Fa
Triangle
Clochettes

Несколькими годами позже возможность применить бубенчики за сценой предусмотрел Чайковский в *Евгении Онегине*. В партитуре на этот счёт нет, правда, никаких указаний, но при современной постановке оперы бубенчики неизменно звучат в том месте первой картины «лирических сцен», где по ходу действия к дому Лариных подлезает бричка Ленского и Онегина.

Исключительно удачно использовал бубенчики

Римский-Корсаков в свадебном поезде девицы Февроньи в *Сказании о граде Китеже*, когда на сцену въезжают три повозки, запряжённые тройками и разукрашенные лентами, — в первой гусяры и домрачи, во второй сваты и в третьей Февронья с братом. Именно здесь это пёстрое шествие, сопровождаемое великим множеством разряженных зевак, достойно украшает ещё звонкое треньканье нескольких домр и балалаек.

102 Allegretto ♩ = 100

Petite Flûte *pp sempre staccato*

Hautbois *+ 2^e Harpe pp* *+ 2^e Harpe*

Triangle *pp*

Clochettes *pp*

Domras et Balalaykas *pp*

НАРОД *Altos p*
 Де - рев - по - ли ки - па - рис - но - е,

1^o Violons et 1^o Basson *pizz. p.*

2^o Violons *div. p.*

Алты *div. p.*

Виолончеллы и 2^o Басон *pizz. pp*

Совсем иначе воспользовался бубенчиками Спендиаров. Мерное поэзьявание их невольно переносит воображение слушателя в знойную пустыню, под палящим солнцем которой лениво

шагает караван. В оркестре этот случай звучит превосходно и встречается в его симфонической картине *Три пальмы*, написанной на одноименное стихотворение Лермонтова (1814—1841).

6 Assez lent soutenu ♩ = 72

1^o Flûte et 1^o Hautbois *1^o SOLO* *pppp*

Clarinette en La *pppp*

Clochettes *pppp*

1^o et 2^o Violons Алты *pppp* *avec sourdines*

Виолончеллы и Контрабасы *pizz. pppp*

Cor Anglais *SOLO* *pppp*

1^o SOLO *ppp*

Ещё более решительно применил бубенчики в балете *Иосиф Прекрасный* Василенко. Он, в сущности, ничего нового не дал, но в его «Шествии каравана» бубенчики упорно подчёркивают неизменное покачивание верблюдов и размеренное

движение их ног. Эта чудесная звучность столь скромных бубенчиков встречается у него дважды — в приходе и уходе каравана и в той-же музыке симфонической сюиты *Легенда об Иосифе Прекрасном*, написанной незадолго до балета.

Modéré, mouvement de marche *poco cresc.*

Grandes Flûtes *1^o 2^o a2* *pp*

Hautbois *1^o* *f*

Cor Anglais *f* *a2*

Clarinettes en La *p*

Cors en Fa *a2 p* *pp* *poco sf*

Cloche *pp*

Clochettes *pp*

1^o et 2^o Violons *pizz. p*

Виолончеллы и Контрабасы *pizz. pp*

Густав Малер, чуть-ли не единственный западно-европейский композитор, обративший внимание на бубенчики, ввёл их в двух частях своей

Четвёртой симфонии. Этой «детски-наивной» звучностью он хотел, очевидно, подчеркнуть основное настроение первых страниц своей партитуры.

Moderato *poco rit.*

Наконец, в более позднее время этому удивительному звучанию отдал дань Сергей Прокофьев. Он воспользовался бубенчиками для передачи в музыкальных звуках ощущения несущейся

русской тройки, запылённой искрящимся снегом. Здесь к бубенчикам присоединяются бубны... Вот этот превосходный образец, встречающийся у него в *Поручике Кижэ*.

41 Allegro con brio $\text{♩} = 152$

Близкое по ощущению впечатление вызывает лёгкое позвякивание бубенчиков в песне Бестужева «Ой, вы вёрсты, вёрсты да белы снега...». Именно здесь невольно возникает представление о несущейся по заснеженному тракту кибитке и о быстро мелькающих перед глазами верстовых столбов.

В данном случае, участие бубенчиков не только совершенно необходимо, — по русским поня-

тиям того времени иначе и быть не могло, — но и чрезвычайно выразительно, благодаря тонкому оркестровому сопровождению — прозрачному и немного беспокойному. Сочетание *pizzicato* с ударами смычка *col legno*, несомненно, способствует возникновению такого настроения.

Приводимый ниже партитурный отрывок встречается во второй картине первого действия оперы Ю. А. Шапорина *Декабристы*.

40 Andantino

Но, в противоположность всему сказанному, бубенчики могут в прямом значении слова «заливаться», когда автор пожелает потребовать от них непрерывного, настойчивого и очень звучного бречанья. Именно такой случай их использова-

ния встречается в «музыкальном антракте» балета *Цыганы*, которому Василенко присвоил дополнительное название «Тройки», с достаточной красноречивостью разъясняющее происходящее за сценой события.

4 A tempo (Allegro vivace ♩ = 160)

Flûtes
Hautbois
Clarinettes en Si b
Corns en Fa
Timbales
Triangle
Clochettes
1^{re} Violons
2^e Violons
Altos
Violoncelles et 2 Bassons
Contrebasses

Приведёнными образцами, несомненно, исчерпывается скромная деятельность бубенчиков в современном симфоническом оркестре. Нельзя сказать, чтобы поле действия их было обширно, но зато «удельный вес» музыкальных впечатле-

ний, вызываемых звучностью бубенчиков, весьма значителен. И, откровенно говоря, очень жаль, что бубенчиками всё ещё мало пользуются в современном оперно-симфоническом оркестре, — они заслуживают к себе большего внимания.

КОЛОКОЛЬЦЫ

(по-фр. *Clochette Suisse, Jeu de cloches*, по-ит. *Campanelli orientali*, по-нем. *Herdenglocken, Kuhglocken*, по-англ. *Cow-bells*)

В своём наипростейшем виде инструмент этот известен уже давно. В то время его называли альпийским колокольчиком и изредка, — с большей или меньшей пользой для дела, — применяли в оркестре. Он имеет продолговатую, несколько сплюснутую внешность и издаёт не очень приятный, глуховатый, чуть дребезжащий звук. Одним из первых композиторов, воспользовавшихся альпийским колокольчиком, был, вероятно, Густав Малер. В 1906 году, в *Шестой симфонии* он при-

менил уже эту своеобразную, но всё-же достаточно быстро надоедающую звучность. Несколько позже, в 1915 году, альпийским колокольчиком воспользовался Рихард Штраус. Как известно, он преследовал исключительно звукоподражательные цели, что и является полной противоположностью Малеру. У Штрауса этот колокольчик звучит в *Альпийской симфонии*, — наиболее спорном в художественном отношении произведении его.

Allmählig etwas gehaltener

4 Flûtes
19 Hautbois et 19 Clarinette en Si b
Contre-Basson
Timbales
Clochette Suisse (Heerdenglocken)
Célesta
1^{re} Violons
2^e Violons
Violoncelles et Contrebasses

(Малер - Шестая симфония)

Assez vite (alla breve)

51

Petite Flûte

Flûtes

Hautbois baryton

Petite Clarinette en Mi b

Cor Anglais

2^e Clarinette en Si b

3 Bassons

Cors en Mi b

(doux, comme de loin)

Clochette Suisse (Herdengeläute)

1^o Violons

2^o Violons

Altos

SOLO

Violoncelles

les autres

Contrebasses

(Штраус - Альпийская симфония)

Художественно-оркестровые возможности альпийского колокольчика очень бедны. Его участие в большом симфоническом оркестре должно быть, по меньшей мере, оправдано наличием каких-то подходящих условий, и в первую очередь, — воспроизведением картины деревенского быта с неизменным прохождением стада или мирного шествия каравана. Однако, удивительная непригодность этого инструмента именно к требованиям оркестра и очевидная несуразность его звука, никак не желающая сочетаться с оркестровыми звучностями, в каком-бы произвольном сочетании они ни действовали, заставила некоторых композиторов вообще отказаться от услуг альпийского колокольчика и предпочесть ему бубенчики, подобно тому как поступил в *Трёх пальмах* Спендиаров. Напротив, Василенко, стремившийся во что-бы то ни стало приблизить звукоподражание в оркестре к живой действительности, воспользовался в своей симфонической картине «Шестые каравана», вошедшей одновременно и в балет *Иосиф Прекрасный*, и в сюиту *Легенда об Иосифе Прекрасном*, одновременно и бубенчиками и альпийским колокольчиком, оказавшимся, впрочем, в последнюю минуту изгнанным из оркестра. Он звучал настолько грубо и некрасиво в сравнении с удивительно приятной звучностью бубенчиков, он до того сильно выделялся, подавляя всю оркестровую звучность вообще, что автор иначе и поступить не мог. Участие альпийского колокольчика, — очень верного по звучанию и вполне удовлетворительного по качеству, — было, тем не менее, просто ужасным на слух. Этим

странным качеством, вероятно, и объясняется отказ большинства композиторов от услуг альпийского колокольчика. Образцы Малера и Штрауса в данном случае не в счёт, так как оба эти автора при всём блеске своего оркестра, проявивший иной раз поразительное равнодушие к явно сомнительным оркестровым средствам.

Требования эксцентрического оркестра заметно изменили этот инструмент. Современные колокольцы или cow-bells делаются из никеля, хрома или нового золота, — весьма дешёвого сплава, известного в Америке под именем *Classic gold* или *Nobby gold*. Чаще всего они строятся в четырёх не слишком резко отличающихся друг от друга размерах и соединяются на соответствующем плечике в виде веера, спирали или прямоугольника в один инструмент, настраиваемый иногда в нисходящем порядке относительно точных основных ступеней *do*-мажорного трезвучия. Во Франции cow-bells известны под именем «набора колоколов Кентуки» — *Jeu de cloches Kentucky*. Они настраиваются произвольно, но в наборе из четырёх колоколов чаще всего имеют строй, соответствующий приблизительно звукам *sol-ré-si-ré*.

Для большего удобства французские колокольцы соединяются вместе, вкладываются один в другой, и в таком виде присоединяются к большому барабану. Иногда один или два колокольца присоединяются к *wood-blocks*'у и вместе с ним составляют инструмент, принятый в скромных наборах ударных небольших оркестров развлекательного направления.

(в относительно точном звучании)

Jeu des cloches Kentucky

Звучность современных оркестровых колоколов отличается очень приятным низким, немного гулким тоном. Играют на них предназначенными для этой цели палочками с обтянутыми фильцем наконечниками, или полужёсткими гутаперчевыми палочками от ксилофона. Ноты для них пишутся так же, как и для всех прочих ударных инструментов без определённого звука, — то есть «на нитке» без ключей.

Пользоваться колокольцами можно вполне свободно — одним, двумя или полным набором их, — смотря по желанию оркестратора. Порядок их использования в оркестре также вполне произволен.

В симфоническом оркестре, если не считать оркестровой обработки детской оперы-сказки *Иванушка-Дурачок*, колокольцами cow-bells, кажется, ещё ни разу никто не воспользовался. Но в маленьких «ансамблях развлекательной музыки» они имеют довольно широкое распространение, и по мнению их строителей, ими можно пользоваться в различных благоприятствующих обстоятельствах. Правда, лучшим из них оказывается тот, в котором они воспроизводят самые затейливые ритмические построения, созданные свободным воображением исполнителя. Впрочем, вот на всякий случай то место из *Иванушки-Дурачка*, о котором только что шла речь.

Un peu plus animé

Flûte

Hautbois

Clarinettes en Si b

Basson

Cors en Fa

Trompettes en Si b

Trombone

Timbales *avec une baguette de bois*

Xylophone

Tambour de Basque

Cow-bells

Tortues (Grenouilles)

Cymbales

Grosse Caisse

Harpe *La b, Ré b, Do #, Sol #*

ГУСЛЯРЫ

19 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

В симфоническом оркестре в более тесном значении этого понятия, если отбросить случаи использования альпийского колокольчика Малером, Штраусом и отчасти Василенком, то к звучности колокольцов обратился только Ипполитов-Иванов.

Он называет их почему-то «восточными колокольчиками» — *campanelli orientali* и применяет, несомненно, в значении «альпийских колокольчиков», то-есть в данном случае — колокольцов одетых на шею верблюдов, мерно плетущихся по

безбрежным пескам Кара-Кумов. Ипполитов-Иванов для этих колокольцов требует точной настройки, но это совершенно неверно, — колокольцы и именно те, которыми воспользовался Ипполитов-Иванов, не имеют и не должны иметь точного

строения. Они только отличаются между собою относительной высотой звука, чего вполне достаточно, дабы создать надлежащее ощущение. Вот, небольшой отрывок, заместиванный на его симфонической сюиты *Туркменские фрагменты*

Modéré soutenu, mouvement d'une marche

Flûtes

Clarinettes en Si b

Cors en Fa

Timbales

Clochettes Suisses (Campanelli orientali)

Cymbales

19 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Hautbois

[unis.]



Вот, собственно, и всё, о чём имело смысл сказать. Но есть ещё одна маленькая подробность, которой отнюдь не следует пренебрегать. Дело в том, что некоторые композиторы, выказывая иной раз поразительную неосведомленность в вопросах инструментального строительства вообще, пользовались «неточными» и сбивчивыми определениями своих подлинных намерений. Всё это, тем более, прискорбно, что именно русские авторы более решительно, чем кто-либо иной, пользовались всевозможными новшествами. Они охотно вводили новые инструменты, не боясь мнения окружающих, более смело искали новых звучностей, и всё это они делали достаточно продуманно и основательно. Тем не менее, в некоторых партитурах нередко попадает удивительное изобилие разных неточностей, неясностей, а иногда и простой путаницы. Так, если в данном случае, Ипполитов-Иванов называет самые обыкновенные «колокольцы» словами *campanelli orientali*, то уже Василенко под этим-же итальянским наименованием скрывает отвергнутый им бунчук

или подразумевает набор маленьких сямских гонгов. Поэтому, именно здесь достаточно только предостеречь начинающих оркестраторов никогда не писать в своих партитурах то, что в какой-бы то ни было мере может оказаться туманным или неясным.

Именно так оказалось и с колокольцами. Различие между колокольцами — альпийским колокольчиком и колокольцами — *cow-bells* заключается в следующем. Альпийский колокольчик имеет внутри язычок, а колокольцы *cow-bells*, — такового не имеют. И это вполне закономерно. Когда альпийский колокольчик подвешен к шею верблюда или коровы, тогда он должен звучать только от сотрясения. Эту обязанность исполняет движение животного и язычок, болтающийся внутри колокольца. Но в современном оркестре обязанности язычка исполняет уже палочка музыканта, в точности выстукивающая предписанный рисунок. Это удобнее по многим причинам, и, главным образом, по соображениям ритмического порядка.

САФАИЛЬ

(по-фр. *Safayl*, по-ит. *Safaile*, по-нем. *Safajil*, по-анг. *Safail*)

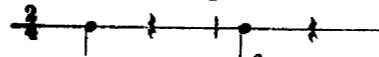
Его называют различно. В Средней Азии среди местных музыкантов он известен под именем *сапай* — *سپاي*. Более строго, и если отбросить присущую жителям Средней Азии склонность к искажениям арабо-фарсидских слов, он известен под именем *сафай* — *سفاي*. Среди русских музыкантов его название укоренилось уже в виде более благозвучного, но этимологически не совсем правильного — *сафайль*. Суть дела отнюдь не меняется и сафайль остаётся очень забавной первобытной побрякушкой, ведущей своё происхождение от древне-египетского *систра*. Впрочем, это только вполне допустимое предположение. Вполне возможно, что подлинным родоначальником сафайля является или малайский сistr «*rau-rau*» — *rau-rau*, сделанный из раздвоенного сверху куска бамбука, между зубцами которого защемлена палочка с четырьмя наложенными друг на друга скорлупками кокосового ореха, и применяемый туземцами при рыбной ловле для вспугивания рыб, или абиссинский «дзанадзель» — *dsanâdzel*, представляющий собою железный, медный, серебряный и даже золотой открытый сверху и согнутый в виде полуэллипса жезл, между концами которого, увенчанными деревянными зажимами, укреплены две поперечные палочки. Каждая такая палочка снабжена кольцом, делящим её на три равные части, — подробность, чрезвычайно близкая средне-азиатскому сафайлю.

Наконец, в Китае, в провинции Синь-дзян, сафайль под местным названием *са-ба-и* или *са-па-и* — 萨巴伊 широко известен среди живущих здесь веками уйгуров и узбеков.

Современный узбекский, а вернее — уйгурский сафайль состоит из двух деревянных палочек, до-

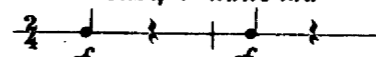
вольно длинных и хорошо отточенных. Длина таких палочек достигает обычно двенадцати дюймов и верхняя часть соединена двумя железными кольцами из витой переплетённой проволоки. Эти кольца с наружной стороны унизаны маленькими металлическими колечками, а с обратной стороны пропущены сквозь приделанные к спинке палочек ушки. Благодаря этому они вполне свободно вскидываются вверх и отбрасываются вниз по плоскости палочек, увлекаемые в том и другом случае тяжестью колечек, количество которых в общей сложности колеблется между двадцатью пятью и тридцатью двумя. В том месте, где эти маленькие колечки с наружной стороны соприкасаются с палочками, вделаны металлические пластинки. О них-то при встряхивании палочками и ударяются колечки, производя позвякивающий, шуршащий и шелестящий звук. Во время игры, для воспроизведения звука, исполнитель пользуется тремя способами. Во-первых, — лёгкое встряхивание инструмента, при котором кольца как-бы шелестят. Условно это может быть обозначено нотами с хвостиками вниз. Во-вторых, — сильный рывок инструмента вверх и вниз, вызывающий резкий удар больших колец с наизнанными на них маленькими колечками о металлическую пластиночку на палочках. Условно это может быть обозначено нотами с хвостиками вверх. И, наконец, третий приём, — это удар всем инструментом о плечо исполнителя. В этом последнем случае получается шелестящий удар колец, в сущности, очень сходный по звуку с двумя предыдущими способами исполнения. Условно этот удар может быть обозначен нотой с крестиком над ней. Вот, как сказанное выглядит в нотной записи.

шелестящие кольца от лёгкого встряхивания



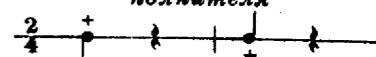
Алексей Козловский, применивший впервые сафайль в своей ферганской сюите *Лола* — *Faroja-*

резкий удар больших колец о палочки



naca suite Lola, несколько иначе советует нотировать сафайль или как его называют узбеки, —

удар о плечо исполнителя



«сапайл» (*sapajil*). Его письмо таит в себе известную наглядность и потому не только облегчает исполнение, но и при чтении партитуры даёт полное представление об авторском замысле. В соответствии с его предложением, шелест металлических колец от сотрясения инструмента при броске *от себя* — он пишет нотой над ниткой. Звук удара большого кольца о дерево, при броске инструмента *к себе* он обозначает нотой на нитке. Наконец, удар по плечу исполнителя выражается нотой *под ниткой* со знаком ударения или без него. Однако, представляется более разумным

Само собою разумеется, при игре на сапайле необходима некоторая споровка, иначе исполнитель легко может задеть кольцами по лицу, и повредить себе руки, если он будет держать не совсем правильно инструмент. Поэтому, лучше всего посмотреть, как играют на сапайле и с какою ловкостью управляют им местные музыканты. Для незнакомых с этими приёмами игры музыкантам достаточно посоветовать держать верхний конец сапайля, по возможности, дальше от шеи, — на самой крайней точке ключицы, а рукой — удерживать палочки инструмента в самом их низу. При соблюдении таких предосторожностей исполнитель может быть уверен в точности воспроизведения данного ритмического рисунка.

Сапайль, как и всякий иной шумящий инструмент Востока, имел по преимуществу религиозное значение. Поэтому, именно странствующие дerviши являются и преимущественными исполнителями на нём. Но в Узбекистане сапайлем пользовались и все странствующие музыканты и, в первую очередь, — уличные певцы и вожаки учёных медведей, обезьян и коз.

Курт Закс несколько шире подходит к этому вопросу и считает, что сапайль прежде всего есть инструмент странствующих, вернее, вообще ко-

этом последний способ исполнения изображать нотой на нитке, а удар кольца при броске на себя нотой под ниткой. Вот, как всё сказанное будет выглядеть в нотной записи. Оно, несомненно, проще и нагляднее первого способа, а некоторая необычность нотописки — пока ещё не принятая условность. Нужно приложить немного усилия, привыкнуть к ней и через каких-нибудь пять минут она не кажется уже режущей глаз. Всякое усовершенствование, преследующее одну только цель, — наглядность и ясность, — должна быть встречена с полной доброжелательностью.

чующих народов. Но теперь едва-ли это дополнить точно, если принять во внимание, что в современных Средне-Азиатских республиках «кочующих народов» не осталось. Нельзя-же, в самом деле, считать кочевниками местных чабанов, по роду своего занятия вынужденных в течение года десятки раз менять своё местожительство. Да и их излюбленным инструментом в таких странствованиях оказывается вовсе не сапайль, а скорее всего самодельная дудочка «сыбызгы». Сейчас сапайль прочно проник в местный народный оркестр, где исполняет с полным достоинством возложенные на него обязанности. Нужно только отдать ему должное — его звучность не располагает, к сожалению, достаточной силой и для того, чтобы сапайль был надлежащим образом оценён в оркестре должно быть несколько инструментов и чем больше, тем лучше.

Именно поэтому, когда сапайль при благотворном содействии Глиёра проник в симфонический оркестр, автор написал для него две самостоятельные партии и посоветовал не только удвоить или утроить число этих инструментов, но даже удесяттерить их количество. Впрочем, вот тот отрывок из увертюры к музыкальной драме *Гольсары*, где однажды появился сапайль.

Несколько позже сапайлем, наряду с некоторыми другими народными восточными инструментами, воспользовался Максимилиан Штейнберг. В своей *Узбекской симфонии-рапсодии* он так же, как и Глиёр, применил несколько сапайлей, заметно усиливающих звучность данной партии.

Moderato, alla marcia pesante

Но, несомненно, одним из первых среди европейских композиторов сафаилем воспользовался Козловский. Случай, приводимый ниже ценен именно тем, что при бесспорном знании дела он даёт полное представление о подлинном примене-

нии сафаиля местными музыкантами. Этот замечательный образец, — в своём роде единственный, — встречается в ферганской сюите *Лола*, — весеннем празднике тюльпанов, написанной в 1937 году и изданной в Ташкенте.

9 Allegro giusto

Cor Anglais

Clarinettes en La

Cor en Fa

Timbales

Safayl

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Flûtes

Hautbois

Bassons

10 Trompette en Sib

10 Violons sur le cheval

Но как же поступить, если в оркестре совсем не окажется сафаилей? Совершенно равноценной замены сафаиля найти не представляется возможным, и если возникает вопрос о «заменителе», то ими могут оказаться маленькие бубенчики и бубны, при условии, чтобы их звучность при встряхивании не очень сильно напоминала природные особенности этих последних. Ясно, что инструменты именно с таким отличием найти не так просто, вследствие чего и самая замена может оказаться в действительности весьма относительной. К такому затруднению необходимо быть готовым. Но при всех обстоятельствах следует осудить явно вводящие в заблуждение неудачные советы заме-

нять сафаиль «тамбуринами». Сафаиль нельзя заменить тамбуринами. В лучшем случае его можно заменить бубнами, ибо «тамбури» есть провансальский барабан, не имеющий в своём распоряжении ни одной побрякушки, столь приятно отличающей достоинства бубна. Если «бубен» по-итальянски звучит, как *tamburino*, то это ещё не даёт права утверждать, что сафаиль можно заменить двумя «тамбуринами». Это столь же нелепо, как и утверждение, что по кастаньетам можно бить двумя молоточками от глэк! Ведь так просто сказать — двумя молоточками от колокольчиков или от *campanelli*, или, на худой конец, — от *Glockenspiel*'а. По крайней мере ясно и точно.



ТАРЕЛКИ

(по-фр. *Cymbales*, по-ит. *Picci, Cimbali, Cinelli*, по-нем. *Becken*, по-англ. *Cymbals*)

До сих пор существует мнение, что тарелки — турецкого происхождения и в Европу проникли с «музыкой янычар». Это не совсем так. Тарелки были уже известны ассиро-вавилонянам и, вероятно, несколько ранее применялись наряду с систром и в Древнем Египте. По поверию греков времён Эллады звук тарелок лишал злых духов их чудодейственных чар, а впоследствии в них били на погребальных тризнах, устраиваемых в честь погибших праведников. Били в тарелки и в Риме на празднествах, посвящённых Персефоне и отличавшихся, как известно, большой мрачностью и даже суровостью. Короче говоря, тарелки были хорошо известны древнему миру, но ещё лучше знал их Восток. В Китае, Сиаме и Японии тарелками пользовались с незапамятных времён и даже одна разновидность их, распространённая в Бирме и Аннаме, носит название *kai nao-bat*, что даёт некоторое основание усматривать непосредственную связь с древне-русским *набагом*, получившим в недавнем прошлом значение большого барабана. Попутно любопытно заметить, что в Древней Иудее тарелки были известны в трёх разных видах. Бронзовые тарелки, ещё до сих пор применяемые на Востоке, назывались *мэцал-таим* — מצלתים (*mezilthaim*). Большие шумящие тарелки, которыми пользовались так же, как ими пользуются ещё и теперь, назывались *цалцалим* — צלצלים (*zelzelim*). В представлении древних евреев это было «звучное музыкальное орудие» или *ким-вал*. Наконец, третьи, звенящие тарелки, были малых размеров. Они прикреплялись к пальцам танцовщиц и те действовали ими подобно тому, как это делали в своё время в Помпее. Их называли словом *шаллишим* — שרשיים, что в буквальном переводе значит «треугольное музыкальное орудие» или *триангель*. Вполне вероятно, что все эти разновидности тарелок или вообще «ударных» — шумовых инструментов не были собственным местного происхождения. Очень возможно допустить, что они проникли в Палестину из Сирии, а в Иудее только приобрели большее распространение под тремя разными, указанными выше на-

именованиями, явившимися уже равноценными и подразумевающими три вида тарелок.

Однако, в истории оркестровых инструментов установилось твёрдое мнение о турецком происхождении тарелок, хотя прямых указаний к тому нигде обнаружить не удалось. Такое мнение основывается, несомненно, только на том, что в Турции с давних пор тарелкам было уделено выдающееся внимание как в общественной жизни страны, так, в особенности, и военной. В связи с этим чрезвычайно любопытно вспомнить свидетельство графа Марсильи, посетившего Турцию на рубеже XVII—XVIII столетия и оставившего большой труд об Османской империи. «Турки, — повествует Марсильи, — употребляют в своих армиях инструменты, которые «больше служат к церемониальному великолепию, нежели к возбуждению сердец». К ударным инструментам, в которые бьют, «присовокупляют *цил — зил*», а точнее — *зиль* (J;). «Состоит оной в двух медных блюдах тонких и глубоких, у которых на выпуклой стороне по кольцу, чтоб двумя или тремя перстами было взяться за что. Голос от них происходит от того, что из оных одним в другое стучают. Звон от них светлой и весьма приятной». Таким образом, старинные турецкие тарелки почти ничем не отличаются от современных оркестровых и в основном служат одним и тем же целям — дать яркий, резкий и звонкий удар...

Турецким названием тарелок в оркестре воспользовался, как известно, только Михаль Клеофас Огиньский (Ogiński, 1765—1833), который написал оперу *Zelis et Valcour* или *Bonaparte au Caire*. Рукопись этого произведения, хранящегося в Ягеллонской библиотеке в Кракове, открывает весьма необычный оркестр, в состав которого входят флейты, кларнеты, литавры, струнный квартет, барабан и тарелки под своим турецким названием, записанным по-французски — *Zyle*. Во избежание каких-либо недоразумений, автор музыки предпослал примечание, где точно определил внешний вид этого инструмента и указал

способ игры на нём. По его словам, «зиль является турецким инструментом в виде плоской тарелки из звонкой латуни, которой ударяют в такт одной о другую».

В Западной Европе тарелки были известны вплоть до XV столетия включительно, но затем были преданы забвению и лишь в XVII веке, когда возникли войны с османами, появились вновь. Именно с этого времени и принято почему-то считать появление тарелок вполне законным. Именно с этих пор их появление связывается с «музыкой янычаров» и именно с той поры тарелки оказываются неперменной принадлежностью так называемой «турецкой музыки». Но тем не менее справедливо, что тайна производства тарелок до сих пор считается достоянием народов Востока. Правда, Курт Закс утверждает, что хорошие тарелки научились делать также и в маленьком итальянском городке Пистойя, откуда затем эти тарелки поступали в Смирну, где клеймились турецкими клеймами и возвращались в Европу «турецкими». Не нужно обладать пылким воображением, дабы согласиться, что подобная «история» есть, несомненно, досужая сказка. В том-то всё и дело, что *сделать* тарелки штука не хитрая, — их превосходно научились делать и в Америке, но всё искусство производства их заключается в сплаве, который в Европе никогда не удавался в совершенстве, и в способековки. На Востоке тарелки выковываются из плотно скрученной проволоочной спирали, обладают поперечником от четырнадцати до восемнадцати дюймов, имеют плоские тонкие края и небольшую выпуклость в середине с ремешком для держания инструмента в руке во время игры.

Не так ещё давно тарелки пользовались пятилинейным станом и ключём *Sol*, когда они действовали отдельно, и ключём *Fa*, когда излагались на одном нотоносце с большим барабаном. В первом случае для партии тарелок применялась обычно нота *do* второй октавы, тогда как во втором — для той же цели пользовались нотой *mi* малой октавы. Впрочем, бывали случаи, когда тарелки изображались на месте ноты *la* — между второй и третьей линейкой нотоносца и ноты *re* — на третьей линейке в басовом ключе. Сейчас, к

счастью, все эти «странности» в нотописании тарелок уже оставлены и теперь принята общая для всех ударных инструментов без определённого звука нотопись — одна единственная линейка — «крючок» или «ниточка». Она с полной убедительностью и наглядностью выражает *всё*, что только можно себе представить в партии тарелок, тем более, что в современном симфоническом оркестре тарелки заняли уже весьма прочное место, хотя в способах игры ушли много дальше того, что было известно лет тридцать-сорок тому назад. Итак, вот чем может сейчас располагать композитор, когда ему приходится прибегать к услугам этого замечательного, но вместе с тем и опасного инструмента.

Прежде всего, следует заметить, что на тарелках, особенно в *forte* или *fortissimo* играть следует всегда только стоя. Сидящий исполнитель скован в своих движениях, а звук тарелок, не получая надлежащего распространения, уходит куда-то вниз и производит скорее неприятное, чем выгодное впечатление. Истинно красивый, хороший звук при игре на тарелках обычным способом или некоторыми наипростейшими разновидностями его, получается лишь в том случае, когда он обретает возможность разнестись над оркестром и свободно рассеяться по залу. Других «путей» в игре на тарелках, за исключением *особых* приёмов исполнения, нет и быть не может.

Простейший удар тарелки о тарелку достигается косым ударом-скольжением тарелок — правой сверху вниз и левой снизу вверх. Этот удар применяется обычно на сильных и относительно сильных долях такта, тогда как удар в обратном направлении применяется на слабых и относительно слабых долях такта. В этом последнем случае движение правой тарелки идёт снизу вверх, а левой — сверху вниз. Такой «размашистый» удар особенно хорош в *forte* или *fortissimo*, так как даёт наибольшую силу и звонкость звука, и наименьшую скорость затухания его. В музыке он встречается на каждом шагу, звучит чрезвычайно пышно и требует умеренного движения. Вот несколько случаев из произведений Чайковского, где тарелки звучат особенно звонко, красиво и нарядно.

Allegro con fuoco

Cymbales

Grosse Caisse

Orchestre

(Четвёртая симфония)

Allegro molto vivace ♩ = 112

Cymbales

Orchestre

(Шестая симфония)
III 2. Скерцо

В более ускоренном движении «размах» удара, естественно, сокращается, но *качество* его остаётся в основном неизменным. Единственным недостатком этого последнего случая может, тем не менее, оказаться лишь чрезмерная шумливость его, которая далеко не всегда может быть устранена. Вполне понятно, что частая последовательность ударов совершенно лишает исполнителя

возможности пользоваться «заглушением», осуществимым только на паузах, когда он может приложить тарелки к груди и тем самым *прервать* их звучание. Однако, дабы избежать излишней шумливости, автор должен совсем отказаться от данного приёма, либо заменить его каким-нибудь иным способом исполнения, или резко снизить силу звука, что не всегда уместно.

E *Allegro giusto*

Cymbales

Orchestre

f cresc.

(Чайковский — Ромео и Джульетта)

Резкие и острые удары *sforzato*, чаще всего исполняемые как *сухие* удары, требуют немедленного заглушения, достигаемого мгновенным прижатием тарелок к себе, подобно тому, как о том было только что сказано. В нотах короткие удары тарелок изображаются обычно мелкими длительностями со знаком *forte*, *fortissimo* или *sforzando* и, как правило, не требуют заглушения, если на то явно не указывает сама музыка или если на то нет особого указания *sec!* — «сухо» или *étouffez!* — «приглушите», «потушите» или «заглушите». На известную сухость удара может указывать также и присутствие точки или кли-

пушка над нотой, но, как и в первом случае, «заглушение» с полной очевидностью из такого начертания пот также отнюдь не вытекает. И здесь для нарочитого заглушения в смысле *тушения* звука придётся потребовать дополнительной надписи, так как всякое заглушение тарелок, в сущности, противоречит природе инструмента и потому должно рассматриваться скорее, как явление нежелательное или мало-желательное, чем безусловное и само собою разумеющееся. Впрочем, вот несколько способов начертания этого удара в нотах, где графическое изображение его ясно определяет подлинные намерения автора.

Vif agité $\frac{2}{4}$ *f ff sf* или *Modéré* $\frac{2}{4}$ *f sec!*

Assez vite $\frac{3}{4}$ *f cresc. sf sf sf* или *Allegro* $\frac{3}{4}$ *ff étouffez!*

Если автор хочет почему-либо устранить свободное звучание тарелок, он должен будет ввести дополнительное обозначение — *étouffez le son!* или просто — *étouffez!*, что значит «заглушите звук!» или «потушите!». При наличии такого указания исполнитель откажется от обычного движения тарелок «вверх и врозь», — только в этом случае звук тарелок несётся в высь и звучит особенно звонко и красиво, — и приложит их к себе, устранив, таким образом, всякую возможность дальнейшего звучания инструмента. Напротив, если у дирижёра или у исполнителя может возникнуть малейшее сомнение в том, что звучание тарелок

должно быть прервано, поводом к чему может послужить как способ написания, так и уклад самой музыки, — автор поступит разумно, если выразит словами своё истинное намерение. В этом случае ему достаточно только ввести указание *n'étouffez pas!* — «не тушите!» или *laissez vibrer!* — «оставьте звучать!» или, наконец, просто *laissez!* — «оставьте!».

В нотах отдельный звонкий и резкий в хорошем смысле удар может быть выражен любой длительностью от четверти до целой ноты включительно, — в зависимости от скорости движения и уклада данной музыки.

Soutenu $\frac{4}{4}$ *f étouffez le son* или *Soutenu* $\frac{4}{4}$ *ff n'étouffez pas! ff (laissez vibrer)*

Лига, если она почему-либо имеет место, в подавляющем большинстве случаев принимает значение определения *n'étouffez pas!* и часто ока-

зывается предпочтительнее этого довольно громоздкого словесного обозначения. Протяжённость лиги значения, разумеется, не имеет.

Assez lent $\frac{3}{4}$ *sf sf sf sf sf sf*

Но безусловно следует отказаться от «прямого» удара, когда тарелки «шлёпают» друг о друга и дают не только самый скверный по качеству звук, но и подвергаются существенной опасности дать трещину. Дело в том, что при скользящем ударе воздух между тарелками распределяется равномерно и своим присутствием не вызывает у исполнителя никаких опасений. Напротив, прямой удар сжимает воздух между тарелками слишком быстро, лишая его естественных путей распространения. Таким образом, сжатый воздух, пытаясь найти выход в любом месте, чаще всего устремляется в одну какую-нибудь точку и, если эта точка случайно оказывается наиболее уязвимой точкой тарелки, он вызывает разрушение её в виде трещины, которая при всех обстоятельствах оказывается губительной для инструмента. Наложённая и вполне искусно выполненная за-

плата дела не спасает и такая тарелка перестаёт уже служить художественным целям.

Тем не менее, род прямого удара вполне возможен, но он применим только в *piano* и *pianissimo*, когда исполнитель, действуя самими краями тарелок, позвякивает ими в любом ритмическом построении. Развивая эту мысль дальше и имея в виду постепенное *crescendo* или *diminuendo*, он, очевидно, будет поставлен перед необходимостью развести обращённые во-внутрь края тарелок, чтобы удары осуществить противоположными концами. Само собою разумеется, при *crescendo* исполнитель постепенно сближает края инструмента и при наступлении *forte* доводит их до обычного положения. Нечто подобное встречается в четвёртой вариации четвёртой части *Третьей сюиты* Чайковского, где сила ударов последовательно возрастает от *pianissimo* до *poco più forte*.

Un peu lent, mouvementé ♩ = 120

Timbales

Cymbales

Orchestre

pp *poco cresc.* *mf*

Altos — октавой ниже
Fl. et Hb. — октавой выше

+3^o Fl., C. Angl., et Cors

pp *poco cresc.*

poco più f dim. *ppp*

poco più f dim. *ppp*

dim. *p* *pp* *fff*

mf dim. *p* *pp* *fff*

en pressant un peu

Легко согласиться, что обратное движение от *forte* или *fortissimo* к *pianissimo* теоретически так же вполне возможно, но осуществить его значительно труднее и звучит оно менее убедительно. Особенность этого обстоятельства заключается в том, что при *crescendo* естественное нарастание звука оказывается прямым следствием действий исполнителя. В *diminuendo*, наоборот, исполнитель лишён возможности умерить естественное звучание инструмента, возникшее уже при первом ударе *forte*, и должен проявить большое искусство, чтобы создать ощущение *decrescendo*. Вполне вероятно, что именно по этой причине *diminuendo* тарелок встречается значительно реже. В сущности, это противоречит не только природе инструмента, но и прямому назначению тарелок в оркестре.

В прежнее время, для сокращения числа исполнителей, тарелки прикреплялись обычно к большому барабану и совместно с ним применялись в наипростейших ритмических построениях. По этому поводу очень зло и справедливо отозвался Бэрлиоз, и сейчас подобное использование тарелок и большого барабана, как самое худ-

шее из всех возможных, оставлено раз и навсегда. Оно иногда сохраняется ещё в военно-походных оркестрах и на вполне законных основаниях существует в так называемых оркестрах эстрады, — но об этом в своё время. В симфоническом оркестре особенно теперь тарелки могут быть укреплены на большом барабане только в виде исключения и лишь в том случае, когда автор явно хочет подшутить над таким, уже устаревшим, родом звучания, преследуя при этом какие-либо особенные художественные цели. Именно так поступил Малер в своей *Первой симфонии*, слишком часто забывавший, при «ложно-философской возвышенности» своих музыкальных замыслов, о простом такте и надлежащей «художественной благопристойности». В данном случае, он даже сопровождает весь этот отрывок вместе с партией тарелок и большого барабана словами *mit Parodie* — «передразнивая», явно преследуя совершенно определённый «турецкий» характер звучания именно этих инструментов, столь любимых в прошлом цирковых оркестрах или оркестрам странствующих музыкантов. Такое объединение сейчас уже не применяется.

6 *Mit Parodie*
Nicht schleppen

Flûtes

Petites Clarinettes en Mi^b

Bassons

Trompettes en Fa

Türkische Becken und Grosse Trommel

1^o et 2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

mf *ppp* *ppp* *col legno* *p* *col legno* *p* *col legno* *p* *pizz.*

Die Becken sind an dieser Stelle an der grossen Trommel anzuhängen und Becken und Trommelstimme sind von einem und demselben Musiker zu schlagen.

Когда же автор не склонен «пародировать», то укрепление тарелок на большом барабане может быть вызвано наличием двух пар тарелок и сочетанием таких приёмов, где присутствие не только второй пары тарелок, но и второго исполнителя оказывается полной необходимостью. Впрочем, при желании удержать всю партию ударных в руках только одного исполнителя, автору останется изложить их так, чтобы играющему было удобно «разобраться» в своей партии. Именно в таких случаях полезно предпослать в

назидание исполнителю надлежащее примечание, касающееся палочек и действия ими. «Исполнитель держит колотушку большого барабана в левой руке, а в правой — камышевую палочку с фибровым наконечником. Ноты с хвостиками вверх относятся к правой руке и воспроизводятся фибровой палочкой, а с хвостиками вниз — к левой, действующей колотушкой. Тарелка, укреплённая на большом барабане, ударяется слегка по самому краю только камышевой палочкой с фибровым наконечником».

M. M. ♩ = 80 (environ)

Caisse claire sans timbre (Grande taille)

Grosse Caisse

Une Cymbale fixée à la Grosse Caisse

Violon

mf *p* *p*

au talon

3

Clarinette en La

(«Танго»)

Всеми перечисленными приёмами, в сущности, полностью исчерпывается всё, что относится к использованию двух тарелок. Дальнейшее — относится уже к более изысканным приёмам игры, в которых сами тарелки исполняют лишь обязанности «звукообразователя», тогда как различные палочки и особые приёмы — «звукообразователя». Некоторые из этих приёмов были уже известны во времена Бэрлиоза, — другие возникли совсем недавно и по всей видимости далеко ещё не стали всеобщим достоянием. Их довольно много и потому в дальнейшем они будут расположены в порядке их возникновения или сложности приёма. Это в данном случае, — безразлично.

Удар мягкой палочкой от литавр по краю свободно подвешенной тарелки даёт необычайно острое звучание, поражающее своей новизной и несомненной красотой, но чрезвычайно опасное

при злоупотреблении. В *forte* удар мягкой палочкой звучит остро и резко, в *piano*, напротив, — таинственно и чарующе-прекрасно. В основном, к обычному металлическому звуку тарелки примешивается *шипящий* призыв, совершенно исключаяющий, как следствие удара тарелки о тарелку, шумливость их. Чем ближе удар приходится к краю поверхности тарелки, тем он сочнее и красивее. Для большей полноты звучания исполнитель немного приподнимает тарелку тотчас же после удара, давая тем самым простор для свободного распространения звуковой волны. В *forte* это звучание своею неожиданностью способно произвести ошеломляющее, даже несколько устрашающее впечатление. Оно уместно в особо драматических или наиболее динамически-насыщенных местах произведения. В таком случае резкий удар *sforzato* мягкой палочкой может ока-

заться весьма кстати. В нотах удар мягкой палочкой принято обозначать положенной над нотой римской единицей — с лигой или без нее, или, при желании, словами «мягкой палочкой» — *avec une*

p(f)

или

baguette d'éponge. Рахманинов во *Франческе да Римини* пользовался определением *avec un bâton d'éponge*, но оно, насколько известно, совершенно не пришло.

p(f) avec une baguette d'éponge

Частые удары мягкой палочкой в значительной степени теряют свою остроту и звучат скорее наподобие дальневосточного гонга или отдаленного разбитого колокола. В соединении с другими ударными инструментами, особенно с барабаном, бубном и треугольником звучание тарелки, таким образом возбужденной, становится даже

мало заметным. Вот несколько подобных случаев встречающихся в симфонической поэме *Hashish* Сергея Ляпунова (1859—1924) и балете *Гаянэ* Арама Хачатуряна, а совокупность всех перечисленных выше ударных встречается в средней части «Большого полонеза», введенного в оркестровую сюиту *Шопениана*.

Vif et résolu ♩ = 108 **25** *Vif agité* ♩ = 60

Clarinettes en La

Cors en Fa

Trombones et Tuba

Cymbales

Grosse Caisse

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Bassons et Violoncelles

Contrebasses et Contre-Basson

Timbales

meno f

div.

unis.

f

когда есть необходимость «металлическими звуками» только подчеркнуть линию ритмического узора, но когда автор отнюдь не преследует «возбуждающих», сугубо-драматических целей. Тем не менее, обе палочки требуют весьма осторожно к себе отношения, так-как при исключительной остроте звучания и рисунка какой они обычно выстукивают, они очень быстро утомляют внимание и, следовательно, не достигают поставленной перед ними художественной цели.

Особенно остро и красиво «жесткая палочка» звучит у Скрябина в *Божественной поэме*, куда она после издания симфонии была вписана самим Скрябиным, и в *Поэме Экстаза*, где её участие

обязано тонкому вкусу дирижёра. К сожалению, в то время не позаботились о безусловной точности, и крестики, которыми обозначены эти ноты, в первом случае оставляют открытым вопрос, — какими палочками следует пользоваться. Ещё туманнее решение задачи представляется в *Поэме Экстаза*. Здесь можно даже пользоваться вообще только одними мягкими палочками. Но так или иначе, обычай требует уже во всех этих случаях металлической палочки, как наиболее острой и лучше всего отвечающей содержанию музыки. Впрочем, вот этот отрывок из *Поэмы Экстаза*, приведённый здесь только в виде выписки из партии тарелок.

Allegro volando

Cymbales $\frac{2}{4}$ *pp* *poco cresc.* *mp*

Но если окажется необходимость воспользоваться обеими разновидностями жестких палочек, — а это вполне возможно, так-как «звучат» они всё-таки различно, — то автор поступит благоразумно, если каждую перемену палочек будет точно определять словами — *avec les baguettes de bois* или *avec les baguettes de fer*. Если же смены следуют друг за другом настолько быстро, что в партитуре не оказывается места для столь пространственных надписей, то ничто не мешает сле-

датель их короче — *baguettes de bois* и *baguettes de fer*, или ещё проще — *bois* и *fer*, что ясно укажет на пожелания автора. Лучше было-бы эти последние сокращения вводить после полного определения, данного хотя-бы только однажды, но целиком.

Вот, пример из *Гаянэ*, где в одном отрывке использована деревянная палочка, а в другом — палочка от треугольника. Оба образца даны здесь в крайне сжатом партитурном изложении.

Pas trop vite $\text{♩} = 64$

Timbales $\frac{6}{8}$

Tambour Militaire $\frac{6}{8}$

Cymbales $\frac{6}{8}$ *mf* *avec une baguette de bois*

12 Violons $\frac{6}{8}$ *f*

(«Лирический дуэт»)

Vif $\text{♩} = 108-112$

Timbales $\frac{4}{4}$ *f*

Tambour Militaire $\frac{4}{4}$ *sf* *sans timbre*

Cymbales $\frac{4}{4}$ *sf* *avec une baguette de Triangle*

Orchestre $\frac{4}{4}$ *f*

(«Горская пляска»)

В качестве очень редкого исключения жесткая палочка может быть применена там, где она отнюдь не предусмотрена автором и где *ритмический рисунок* тарелок или его *звуковой оттенок* исключает всякую возможность в точности воспроизвести задуманное. В одном из вальсов балета Чайковского *Лебединое озеро* встречается такой рисунок в *piano* двумя тарелками, какой, — даже при самом осторожном его воспроизведении, — оказывается неосуществимым. Именно в

этом случае исполнители нарушают авторское предписание и пользуются только «гвоздём». Из точно таких-же побуждений и для большей чёткости ритмического узора «гвоздь» применяется также в «Мазурке» оперы Моношки *Галка*. Здесь рисунок сопровождения таков, что тарелки, использованные обычным путём, не могут послеть за общим движением этого стремительного танца. Других поводов к отказу от ударов тарелки о тарелку, по всей видимости, нет и быть не должн.

Mouvement de Valse

Flûtes et Hautbois $\frac{3}{4}$ *p*

Clarinettes en La $\frac{3}{4}$ *p*

Bassons $\frac{3}{4}$ *p*

Cors en Fa $\frac{3}{4}$ *a2*

Triangle $\frac{3}{4}$ *p*

Cymbales $\frac{3}{4}$ *p* *mf*

(«Лебединое озеро»)

Mazur

Allegro

Cymbales $\frac{3}{4}$ *ff* *и далее* *ff*

Grosse Caisse $\frac{3}{4}$ *ff*

(«Галка»)

Как известно, «жесткие палочки» очень быстро надоедают и потому именно это обстоятельство послужило поводом к введению в оркестр некоторых их разновидностей. Так например, Прокофьев в партии тарелок пользуется «прутьями» — *verghe*, оставляющими за собою только одно сомнение. Что подразумевает на самом деле автор, — обыкновенные венечные *прутики* или металлические *спицы*, — остаётся невыясненным. Если речь идёт о прутиках, то звучат они очень слабо и пользоваться ими не имеет никакого смысла. Если же напротив, под «прутьями» автор подразумевает металлические тоненькие стерженьки, тогда проще объяснить свои пожелания словами. Собственно, «тоненькие металлические стерженьки» и являются именно *спицами* и, как правило,

всегда бывают тонкими и лёгкими. Однако, Прокофьев не делает ни того, ни другого, и его *verghe* так и остаются невыясненной «принадлежностью» тарелок. Его счастье, что в оркестрах малых форм для различных звуковых приёмов применяют металлическую метёлочку и исполнители, позаимствовав её оттуда, использовали её и в симфоническом оркестре. Но это случайное, хотя, правда, и вполне разумное разрешение задачи вовсе не есть безусловно верное, — оно может быть истолковано, вероятно, и несколько иначе.

Впрочем, вот один образец. Он встречается у Прокофьева в *Александр Невском* и вечно вызывает сомнения касательно материала, из которого должны быть сделаны эти прутки.

Значительно точнее решается задача при ясном выражении своих музыкальных мыслей словами. В одном случае, при желании получить ощущение «золотистой пыли» можно воспользоваться маленькой металлической метёлочкой, которой следует играть между двумя тарелками. Такая трель даёт только тонкое и очень нежное

позвякивание, совершенно свободное от собственного тарелкам «шипения». В нотах такой приём должен быть указан словами *avec un petit balai en metal* — «маленькой металлической метёлочкой». Один такой случай встречается во второй части *Листьяны*, носящей название «Feuilles d'Album» — «Листики из альбома».

В другом случае, нежная, звенящая трель достигается постукиванием нескольких металлических спиц по свободно подвешенной тарелке. В сущности, эти спицы могут быть восприняты также, как и «прутики», и если они достаточно жёстки и многочисленны, — они могут дать довольно приятное звучание, далёкое, впрочем, от трели деревянными палочками или гвоздём. Словом, трель «спицами» — *avec des broches*, занимает

промежуточное место между жёсткими палочками и метёлочкой, и в некоторых случаях, особенно в сопровождении, когда требуется некое неопределённое шуршание-шелестенье, — весьма уместна. Трель спицами звучит очень красиво, за исключением разве только *forte* и *fortissimo*, где в их ударах не хватает достаточной силы и определённости. Вот, один такой образец, встречающийся в партитуре *Емельяна Пугачёва*.


В самое последнее время исполнители стали применять *glissando* на тарелке, чтобы избежать слишком резкого шипенья её при ударе мягкой палочкой или слишком острого узора при действии жёсткой палочки или гвоздя. В музыке нередко встречается необходимость воспроизвести в

звучании тарелки нечто среднее между двумя только что указанными звуковыми красками и сочетать воедино «мягкое шипенье» с ритмической подвижностью. Для этой цели исполнители стали пользоваться гвоздём или спицей, которыми делают *glissando*, скользя ими по поверхности

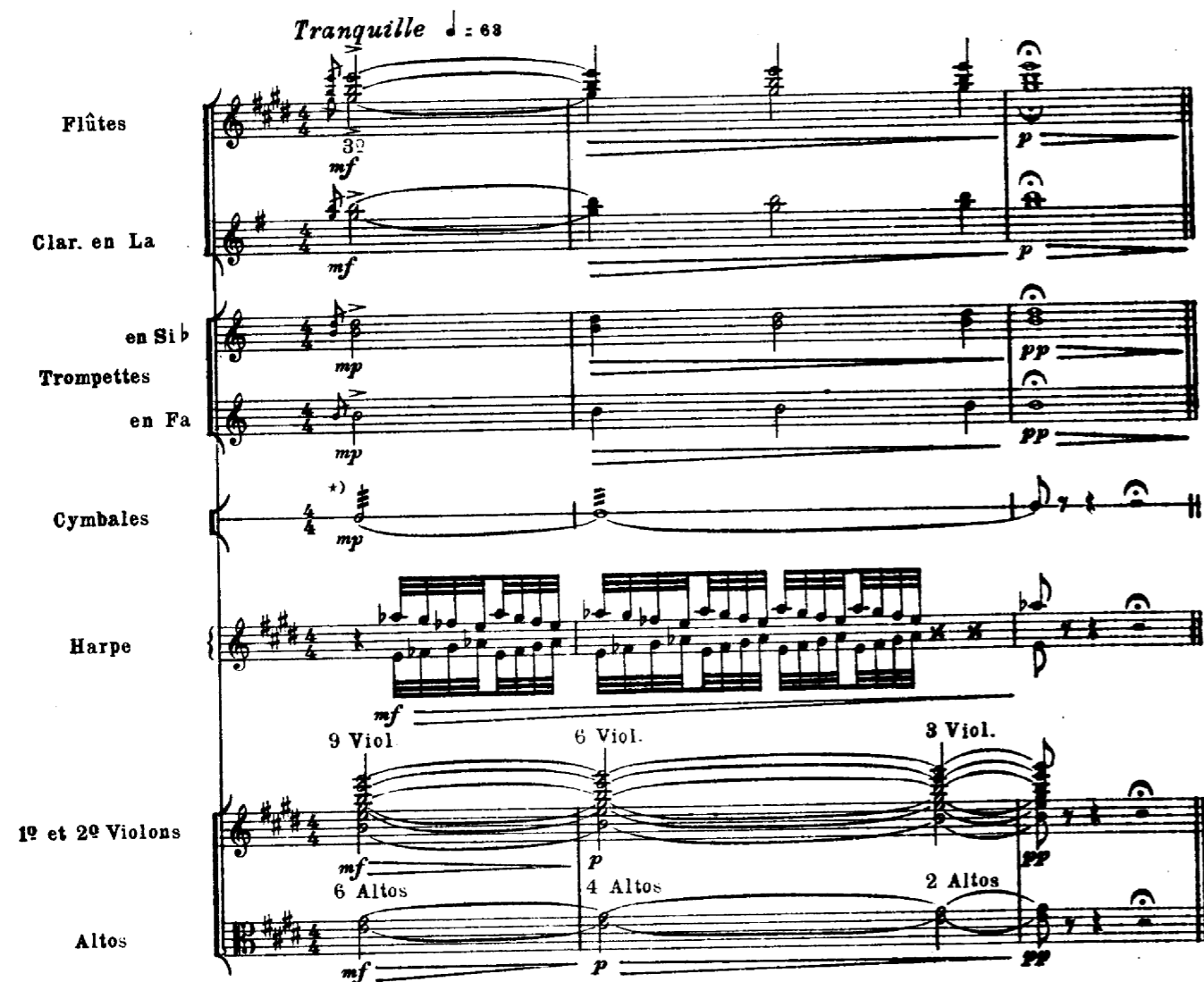
тарелки слева направо. Скользясь гвоздём даёт нежное и короткое шипенье, достигающее в иных случаях оттенка *mezzo-forte*, а скользясь спицей неизменно остаётся на уровне нежнейшего *pianissimo*.

Первый способ применяется иногда в *Демоне* в «Пляске мужчин», а второй — в *Снегурочке*, в ариозо Мизгиря «На тёплом, синем море». В партитурах указанный способ исполнения авторами не предусмотрен и в полной мере является «исполнительской традицией».

Наконец, последний приём был предложен А. К. Глазуновым в год смерти Н. А. Римского-Корсакова. Он заключается в том, что исполнитель, тотчас-же после удара мягкой палочкой по краю свободно подвешенной тарелки, накрывает её другой. Получается весьма своеобразный лязг, вполне уместный в музыке мрачной, требующей кроме всего большой внешней выразительности. Само собою разумеется, приём этот больше чем

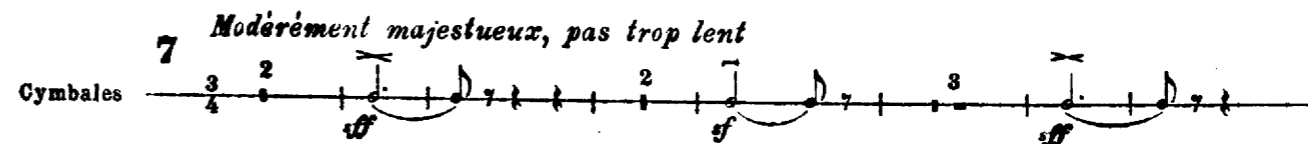
какой-либо иной требует к себе особенно бережного отношения, так-как вследствие своей остроты, очень быстро становится невыносимым. В нотах Глазунов его никак не обозначает, но сопровождает надлежащим примечанием и рисунком. Напротив, автор, воспользовавшийся этим-же приёмом значительно позднее и неоднократно, взял условное обозначение, вполне наглядно поясняющее в чём, собственно, дело. Он предложил для этой цели римскую десятку, положенную над нотой  где основная линия есть общепринятый знак удара мягкой палочкой, а перекрещивающаяся её другая — указывает на положение свободной тарелки. Таким образом, необходимость в пространных пояснениях или, тем более, — рисунках, совершенно отпадает. Вот этот случай в записи Глазунова в *Прелюдии памяти Н. А. Римского-Корсакова* и в сюите *Листиана*, где для определения этого способа исполнения был впервые применён условный знак.

Tranquille ♩ = 63



*) Ударить мягкой палочкой по свободно висющей тарелке наложив на неё краем другую.

Modérément majestueux, pas trop lent

Cymbales 


Вполне особняком стоит приём, предложенный С. Н. Василенко. Он требует *трения* одной тарелки о другую словами *frottez!* — «трите!». Этот способ извлечения звука даёт металлический, довольно сухой лязг-скрежет, уместный только в тех случаях, когда автор хочет, по ходу его музыкальных замыслов, — шума, не очень ясного, не очень определённого и, самое главное, — не


очень знакомого. В нотах этот приём, не получивший, в сущности, никакого распространения, обозначается обычным знаком *trémolo* и словом *frottez!*

Впервые Василенко воспользовался своим изобретением, кажется, в *Иосифе Прекрасном*, и впоследствии не раз прибегал к нему и в ряде других своих сочинений.


Martial lugubre
SOLI avec sourdines

Trombones 

Tambour Militaire 


Cymbales 

На всём изложенном, строго говоря, заканчиваются все основные приёмы игры на тарелках. Остаётся ещё только один, осуществление которого возможно несколькими путями. Этот последний способ — *трель* или *trémolo*, — приём весьма распространённый. Он получил особое признание композиторов, пользуется у них несомненным пристрастием и, вследствие этого, стал уже весьма опасным. Им, попросту говоря, — злоупотребляют и потому лишают его той остроты и новизны, на которую он способен. Итак, *трель* или *trémolo* может быть исполнена несколькими способами, весьма различными в своём звучании.

Обыкновенная *трель*, требующая большой силы, достигается быстрым постукиванием краями тарелок друг о друга. Эти «елико возможно быстрые столкновения двух медных дисков, — говорит Видор, — производят металлический лязг, — неровный и тряский, но зато очень резкий и звучный». Более того, эта разновидность трели особенно уместна в большом *tutti*, когда требуется не столько изысканность звучания, сколько сила и даже некоторая грубость. В *piano* такой вид трели совершенно неуместен, так-как производит мало-приятное впечатление. Это происходит, главным образом, потому, что качество всякой трели зависит прежде всего от скорости ударов, — в данном случае одной тарелки о другую, а в *piano* это совершенно невозможно и не потому, что такое движение вообще неосуществимо, а потому, что сила звука почти мгновенно начинает возрастать и от *piano* ровным счётом ничего не остаётся. В нотах трель тарелкой о тарелку обозначается обычным знаком трели — 

Значительно лучше удаётся *trémolo* мягкой

палочкой от литавр. В зависимости от условий, исполнитель пользуется либо одной палочкой, либо двумя. В первом случае он бьёт по тарелке, которую удерживает левой рукой. Такое *trémolo*, хотя и грубовато, не очень ровно, но звучит довольно сносно. Оно терпимо только при тех условиях, когда требуется больше шума, чем музыки, и когда такое *trémolo* не очень продолжительно. Особенной красоты ждать от него, конечно, нечего, но как *средство* для получения резкого и стремительного *crescendo* оно вполне пригодно в музыке насыщенной или стремительной.

Значительно лучше второй способ исполнения, когда подлинное *trémolo*, — необычайное по силе своего художественного воздействия, — достигается обыкновенной дробью двух мягких палочек по свободно висющей тарелке. При таких условиях исполнитель вполне свободен в своих действиях. Он равномерно усиливает силу звука и достигает совершенно неотразимого *crescendo*, вполне безупречного в своей непрерывности. В нотах такое *trémolo* изображается обычным для *trémolo* способом, но для точности нередко сопровождается условным знаком , принятым для удара мягкой палочкой. Впрочем, этот последний знак часто опускается, так-как такое *trémolo-crescendo*, если только оно не исполняется деревянной палочкой или гвоздём, почти всегда воспроизводится указанным путём.

Итак, этой «устаревшей» разновидностью трели тарелки о тарелку очень удачно воспользовался Рихард Вагнер в *tutti*, возвещающем наступление заключительной части «увертюры» к *Танхёйзеру*. Вот тот примечательный восьмитакт, о котором идёт здесь речь.

Molto vivace

Timbales

Triangle

Tambour de Basque

Cymbales

Orchestre

Detailed description: This musical score is for a percussion ensemble and orchestra. It features four staves for percussion: Timbales, Triangle, Tambour de Basque, and Cymbales. The top four staves show rhythmic patterns with trills (tr) and accents. The bottom four staves represent the orchestra, with complex rhythmic and melodic lines. The tempo is marked 'Molto vivace'.

Но это ещё не всё. Исключительной звучности достигает *trémolo* с молниеносным *crescendo*. Оно очень походит тогда на стремительное вращение

горящей шутихи или на резкое шипенье брошенного в воду раскалённого до предела куска чугуна. Вот один такой случай, встречающийся у

Прокофьева в *Скифской сюите*, а другой — в *Шопениане*, где в непосредственной связи следуют друг за другом резкий удар мягкой палочкой и стремительная трель «гвоздём».

Allegro feroce

Petite Flûte,
3 Flûtes, 3 Clarinettes,
3 Hautbois, Cor Anglais

4 Trompettes

4 Cors, 3 Bassons,
Contre-Basson, Timbales

4 Trombones et Tuba.

Tambour de Basque

Cymbales

1^o et 2^o Violons, Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Majestueux

Triangle

Tambour de Basque

Cymbales

Orchestre

Detailed description: This musical score is for a full orchestra and percussion. It features staves for woodwinds (Petite Flûte, 3 Flûtes, 3 Clarinettes, 3 Hautbois, Cor Anglais), brass (4 Trompettes, 4 Cors, 3 Bassons, Contre-Basson, 4 Trombones et Tuba), percussion (Tambour de Basque, Cymbales), and strings (1^o et 2^o Violons, Altos, Violoncelles et Contrebasses). The tempo is marked 'Allegro feroce'. The score includes dynamic markings like *ff*, *mf*, and *p*. A section is marked 'Majestueux' with a 3/4 time signature. The score concludes with the name '(Шопениана)'.

(Шопениана)

Прежде, чем перейти к дальнейшему, необходимо обратить внимание на некоторую особенность в только что приведённой разновидности *trémolo*. Многие авторы, и в том числе Видор, полагают, что *trémolo* мягкой палочкой, а вернее, — двумя мягкими палочками, возможно не только в виде *crescendo*, но в равной мере осуществимо и в виде *diminuendo* — от *fortissimo* к *piano*. Это очень условно, дабы только не сказать — невозможно. Дело в том, что тарелка, приведённая в звучание указанным способом, обладает стремлением усиливать силу звука, но отнюдь не уменьшать его. Следовательно, для того, чтобы получить подлинное *diminuendo*, придётся, очевидно, или совершенно прекратить удары палочками, или довести их до крайнего предела замедленности при ничтожной силе удара, дабы дать возможность возникнуть «естественному» затуханию тарелки. Нужно-ли добиваться почти неосуществимого? И нужно-ли искать в *trémolo* звучания совершенно неестественного и решительно несвойственного природе инструмента? Оркестровый опыт подсказывает, что добиваться того, что неосуществимо или противоречно, — нет необходимости.

И ещё одно замечание. Изложение партии тарелок может быть таковым, что у исполнителя не оказывается достаточно времени, чтобы успевать откладывая в сторону одну тарелку, брать палочку, играть ею *trémolo* в одну-две четверти и вновь возвращаться к покинутой тарелке. Такое положение вполне возможно. И тогда не будет большой беды, если *trémolo*, казалась-бы написанное для мягких палочек, будет воспроизведено краями тарелок. Чтобы получить хорошее *crescendo*, такое *trémolo* должно быть очень кратким. Оно даёт хорошее, достаточно резкое шипенье и в некоторых случаях вполне применимо. Не очень удобно только в заключении дать хороший, острый удар одной тарелки о другую. Впрочем, он так-же исключён и в том случае, когда такое *crescendo* достигается мягкой палочкой. И здесь заключительный удар будет «шипучим», а не «трескучим», свойственным обыкновенному удару.

Как выйти из такого, не всегда удобного положения — подробнее несколько позднее.

Наконец, последняя разновидность *trémolo* достигается жёсткими палочками — деревянными

или металлическими, но отнюдь не теми и другими вместе. Как это ни странно, впечатление от такого *trémolo* очень сходно между собою. Металлические палочки делают звучание тарелок только более острым и влишательным, что, вероятно, и даёт авторам повод забывать о своих подлинных намерениях. Чаще всего они довольствуются одним крестиком, полагая, что о дальнейшем позаботятся сами исполнители и дирижёры. Быть-может они и правы, но ведь не всегда-же нужен «треск». В некоторых случаях его очень приятно заменить просто «шумом». Так и здесь. Трель деревянными палочками звучит несколько мягче, она не так назойлива и не так быстро притупляет слух и внимание окружающих. Трель металлической палочкой, напротив, всегда производит очень острое впечатление, она хорошо запоминается и ощущение от её звучания выветривается довольно медленно. Это качество должно быть, несомненно, отнесено к её недостаткам, так как нет ничего хуже в оркестре таких вот «гвоздей», за которые цепляется сознание слушателей и которые при каждом своём новом появлении вызывают представление не только о давно слышанном и знакомом, но и изрядно надоевшем. К таким-же точно звучаниям, в первую очередь, относится, например, ксилофон, успевающий надоесть раньше, чем ему удаётся полностью «высказаться».

Итак, если автор хочет, чтобы он был понят вполне, — ему следует сопровождать своё *trémolo* жёсткой палочкой словами *avec une baguette de bois* или *en fer*. Впрочем, последнее менее обязательно, поскольку и дирижёры, и исполнители в каждом крестике склонны усматривать, в первую очередь, палочку от треугольника, а не от барабана. Нечто подобное имеет место в партитуре Скрябина, где *trémolo* тарелок появилось уже после того, как симфонии были напечатаны. До сих пор эти отрывки всегда исполнялись и исполняются металлическими палочками, хотя прямых указаний к тому нет. Более того, во *Второй симфонии* вообще нет никаких дополнительных обозначений, — это даёт необычайный простор личным желаниям и намерениям дирижёров.

Вот эти отрывки, столь памятные всем, кто хоть один раз слышал *Вторую симфонию* и *Божественную поэму* в действительно хорошем оркестровом исполнении.

73 Tempétueux [78]

Cymbales $\frac{12}{8}$ 2 pp ff и далее pp ff (Вторая симфония)

Sombre, haletant, précipité

Cymbales $\frac{2}{4}$ pp pp

(Божественная поэма)

Последней условностью в воспроизведении *trémolo* остаётся случай, когда в заключении или на протяжении стремительного *crescendo* требуется острый, звонкий и в меру резкий удар тарелки о тарелку или удар мягкой палочкой по краю её, то-есть — по краю свободно подвешенной тарелки. Не трудно догадаться, что в подобном сочетании неизбежно участие двух противоположных способов исполнения, а следовательно, — и двух пар тарелок. Вернее, — двух исполнителей и трёх тарелок, так-как трель вероятнее всего окажется воспроизведённой на свободно подвешенной тарелке. Впрочем, это только предположение. Нет

никаких оснований отказываться и от обыкновенной трели тарелкой о тарелку — она также может оказаться удачным решением задачи, если музыка даёт к тому достаточный повод. Однако, с оркестровой точки зрения, всякое увеличение числа исполнителей, особенно «ударников», мало желательно, вследствие чего и самый приём — скорее редкость, чем правило. Один такой случай встречается в самом начале *Второй симфонии* Игоря Бэлзы (1904—), где на основе резкой трели первой пары тарелок и для поддержки важнейших точек острой октавы «меди», возникают два мощных удара второй пары.

Grandiose, provocant

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombones et Tuba

Timbales

1^{re} Cymbales

2^{de} Cymbales

Русские композиторы иногда определяли свои «особые» пожелания на русском языке. Быть-может это не очень понятно в Европе, но, по крайней мере, глубоко вразумительно и вполне точно. Точно также начали уже поступать и некоторые более молодые современные композито-

ры. Так, Шалва Минвеллидзе просто пишет «гвоздём!», что должно дать вполне точное значение крестикам, введённым уже позднее при издании партитуры.

Этот случай встречается в его симфонической поэме *Звиадаури*.

48 *Vif, avec feu*

Trombones

Tambour Militaire

Cymbales

Violoncelles et Contrebasses

Timbales *sfp*

Но гораздо хуже, когда автор не совсем ясно отдаёт себе отчёт, — вернее, недостаточное внимание в том, какими знаками он пользуется. Так например, в одной из партитур Василенка встречается исключаяющее друг друга обозначение. Автор пишет в партии «тарелки металлической палочкой» — *Piatti colla bacchetta di ferro*, а в нотах даёт определение «мягкой палочкой» — — . Такое обозначение всегда вызовет сомнения и их ни с какой стороны не следует приветствовать. Подоб-

ный случай имеет место в третьей части его *Туркменских картин*. Точно такое же отступление «от буквы» встречается и в третьей части *Китайской сюиты*, где повторена столь же досадная неточность.

Кстати, в обоих случаях допущена непрости- тельная орфографическая ошибка — слово *палочка* записано смесью испорченного французского и итальянского начертания — «*baghetta*» вместо *baguette* или *bacchetta*.

80 *Andante tranquillo* ♩ = 76

Piatti

f colla bacchetta di ferro

ordinario

(Туркменские картины)

Moderato doloroso ♩ = 72

Piatti

pp colla bacchetta di ferro

(Китайская сюита)

Теперь ещё несколько слов о некоторых «тонкостях», введённых за последние годы. Для того, чтобы как-то разнообразить довольно однородные по окраске звука удары палочками, представляется возможность ввести обозначение — *voilé*. Но поскольку, в действительности, *покрыть* или *заглушить* тарелки какой-нибудь дополнительной принадлежностью не представляется возможным, то под словом *voilé* следует понимать заглушение инструмента пальцами. Как известно, свободно висящая тарелка обладает удивительной способностью долго не затухать. В этом её прелесть. Но иногда, в качестве особой оркестровой краски, приятно услышать и несколько искажённый звук тарелки. Он может быть вполне уместным и даже необходимым в каких-нибудь сильно драматических местах сочинения или, в качестве «забавной» звучности, быть кстати в вещах, нуждающихся почему-либо в большем разнообразии приёмов или красок. Звучность тарелки, полученная таким образом, приближается к посредственным *cow-bells*, но в ней отсутствует свойственная это-

му инструменту «надтреснутость». Итак, чтобы получить указанное, исполнитель зажимает двумя пальцами левой руки край свободно подвешенной тарелки, а правой рукой бьёт по ней палочкой — деревянной для более мягких ударов и металлической для более резких. В обоих случаях следует указать на желаемый приём исполнения словом *voilé*. Крестик необходим для применения «жесткой палочки», а дополнительное определение — *baguette en fer* или *de bois*, — важно для точного воспроизведения задуманного. В таком случае можно удовлетвориться только условным обозначением — прямым крестиком и словом *voilé*, предоставляя тем самым полную свободу действий исполнителю, — его право выбрать палочку от барабана или от треугольника. Точность будет обязательной только в том случае, когда обе палочки чередуются. Вот случаи использования этого нового способа исполнения. Один был применён в превосходной музыке Польского Скрябина, а другой в «Марийской пляске» партитурой оперы Емельян Пузачёв.

5 *Assez vite, majestueux* ♩ = 69-72

Triangle et Tambour Militaire

Cymbales

Orchestre

pp voilé

mf

(Скрябин - Польский)

479 *Pas trop, un peu agile* [♩. ♩]

Cor Anglais

Bassons

Triangle

Clochettes

Cymbales

Quatuor

mp

mp

mp Clar. a2

pp en poussant

p voilé

mp

(Cb. pizz)

(Марийская пляска)

Вторая «тонкость», применённая, вероятно, несколько раньше первой, имеет место в первом действии *Сказки о царе Салтане* Римского-Корсакова и автором, конечно, не была предусмотрена. В шуточной беседе Скомороха со Старым Дедом, на вопрос — «во что по тебе звонить будем?», Старый Дед невозмутимо отвечает — «В сковороде, миленький, в сковороде, родненький, в сковороде». Поэтому, чтобы более или менее точно воспроизвести в звуках предложение Старого Деда бить по нём на похоронах «в сковороде», со-

лист-ударник оркестра Большого театра Н. Гр. Голубев (1888—1942) ввёл удар по самой «чашке» тарелки, где проходит удерживающий её в висячем положении ремешёк. Опыт оказался настолько удачным, что теперь, при воспроизведении «удара в сковороду» по тарелке, бьют только указанным способом. Графического обозначения этого приёма ещё нет и до сих пор не найден такой значёк, который-бы с точностью определял задуманное.

В заключение остаётся только напомнить о

превосходном, хотя и чрезвычайно редком исполнении трели трёх тарелок за сценой. Этот изумительный по своей красоте образец встречается у С. Ив. Танеева в опере *Орестей*.

Assez lent, mais pas trop ♩ = 108
poco a poco crescen

286

1^{re} Flûte et Hautbois
2^e et 3^e Flûtes
Clarinettes en La
Corns en Fa
Timbales
1^{re} Cymbales
2^e Cymbales
3^e Cymbales
1^{re} et 2^e Violons et Altos
Violoncelles
Bassons et Contrebasses

p expressif
pp
p
mp expressif
pp
pp avec des baguettes de Timbales
p avec des baguettes de Timbales
p expressif
p expressif
p

(Занавес медленно поднимается. Храм Аполлона. Алтарь. Жертвенный дым скрывает святилище, находящееся в глубине сцены. Сквозь дым просвечивают золотые лучи)

287

f
cresc.
ff
cresc.
ff
cresc.
ff
f
cresc.
ff
molto cresc.
f cresc.
mf
molto cresc.
aves des baguettes de Timbales
f cresc.
mf
molto cresc.
f cresc.
mf
Harpes
ff
a2
1^{re} et 2^e Violons
Altos div.
f
unis
f largement
cresc.
Cb.
f
B2BS
cresc.
ff

Всем изложенным заканчивается повествование о тарелках и связанных с их применением в оркестре способах исполнения. Но это изложение до тех пор не будет полным, пока не будет сказано об одной их *принадлежности*, которой ошибочно было придано значение «оркестрового инструмента». Это величайшее заблуждение, столь опрометчиво рождённое композиторами XIX века и крайне неудачно поддержанное музыкантами начала XX столетия, должно быть, наконец, полностью разъяснено. Речь идёт о *прутьях* (по-фр. *Verges*, по-ит. *Verghe*, по-нем. *Ruten, Ruthe, Rute*, по-анг. *Rods*). Такого инструмента нет, и «прутья», применённые композиторами разных времён, суть только *принадлежность* большого барабана, использовавшая впоследствии и как *принадлежность* тарелок. Любопытнее-же всего то, что сами композиторы пользуясь этой принадлежностью в оркестре, думают, очевидно, о совершенно различных вещах.

Впервые об этом «инструменте» упоминает в *Основах Оркестровки* П. А. Римский-Корсаков. Перечисляя ряд ударных и звенящих голосов оркестра без определённого звука, он добавляет, что эти инструменты можно рассматривать, подразумевая при этом их способность сочетаться с соответствующими высотами оркестрового звукоряда, как инструменты высокие, средние и низкие. Таким образом, в распределении, данном автором, «прутья» оказались «инструментом» *среднего* строя или «звучащими», приблизительно, в одном уровне с бубном, малым барабаном и тарелками. Более обстоятельные сведения о «прутьях» Римский-Корсаков не даёт. Говоря о «прутьях» в *Die Neue Instrumentation*, Эгон Вэллес совершенно уклоняется от описания «инструмента» и оговаривается лишь весьма непонятным перечнем случаев применения «прутьев» у Малера и Штрауса. Мимоходом можно заметить, что Эрхард-Вальтер Хаупт, перечисляя весьма обстоятельно все ин-

струменты, предназначенные для «музыкального развлечения», собственно о «прутьях» ничего не говорит. Напротив, Курт Закс в более ранних своих работах весьма туманно указывает, что «прут, соответствующий обыкновенной принадлежности обихода и использованный в качестве ударного инструмента некоторыми композиторами новейшего времени, в сущности, является применявшейся уже в XVIII столетии второй коло-тушкой большого барабана». При этом он даёт два совершенно противоречивых значения этого слова в английском и французском языке — *rod* и *foûet*, что значит «прут» и «кнут». В одной из последних своих работ по истории музыкальных инструментов он уже говорит иначе и объясняет, что *второй принадлежностью* большого барабана ударяли в верх кожи, в раму или в самый её низ. Расширяя таким образом обязанности «второй колотушки», он попросту сводит в одно целое всё, что было известно по этому поводу за время трёх столетий — восемнадцатого, девятнадцатого и двадцатого. Приведёнными данными совершенно исчерпываются печатные сведения. Но далеко не так обстоит дело с музыкой, в которой эти «прутья» участвуют. Здесь царит настолько явное противоречие взглядов, что возникает мысль о существовании нескольких безусловно различных и исключających друг друга принадлежностей к некоторым основным оркестровым инструментам, о которых было упомянуто чуть выше.

Итак, прежде всего, о партитурах русских авторов. Впервые, в 1906 году, в первом действии *Золотого Петушка* «прутьями» воспользовался Римский-Корсаков. Они были применены здесь только при упоминании о сне царя Додона, которому чудится, что он-де парится в бане... Следовательно, автор, совершенно бесспорно, преследовал исключительно звукоподражательную цель, желая воспроизвести в звуках удары обыкновенного *веника* о влажное тело моющегося царя.

92 *Modéré* $\text{♩} = 80$

1^o Flûte et
1^o Clarinette en La

Verges

АМЕЛФА

Шерсть на ё-жа, до-мо-вой, Гла-дит бархат-ной ру-кой,

2^o Clarinette en La

Altos et

Violoncelles et
Bassons

Сам Римский-Корсаков не успел прослушать в оркестре действие своего нововведения, но по свидетельству Максимилиана Штейнберга, неоднократно слышавшего *Золотого петушка* в театре, и Николая Черепнина, ставившего оперу в различных городах Европы, этот оципаный от дивствем простой *берёзовый веник* вполне был на месте и даже «звучал» отлично. Однако, в тонкостях *применения* подобного веника и они расходятся. Штейнберг, предложивший в своё время Римскому-Корсакову итальянское название этого инструмента, считает, что связка прутьев должна быть достаточно увесистой, а сами прутья достаточной толщины и что ударять ими следует по плотному пульту или чему-нибудь твёрдому, а Черепнин полагает, что лучшим средством для надлежащего «звучания» прутьев оказывается самая обыкновенная оркестровая тарелка.

Таким образом, возникает существенное расхождение в *применении* прутьев даже среди ближайших учеников и современников Римского-Корсакова. Дело в том, что прутья, в качестве обыкновенного веника-метёлки, не являются ещё «оркестровым инструментом» и в прямом значении слова быть таковым не могут и быть не должны. В лучшем случае, они могли-бы примириться с участием лишь самого жалкого подражания современному оркестровому кнуту-хлопушке, который при всех возможных обстоятельствах всегда окажется на высоте положения и на уровне подлинно оркестрового инструмента. Поэтому, все восхваления «прутьев», как банного веника останутся только восхвалением, и если настоящий веник и будет применяться в *Золотом Петушке* в качестве дополнительной принадлежности плотного пульта или большого барабана, но не тарелок, разумеется, — то, несомненно, только из уважения к памяти его автора. Что-же касается утверждения Римского-Корсакова, что прутья будто-бы «звучат» на одном уровне с бубном, малым барабаном и тарелками, — то это есть досаднейшее заблуждение, которое было-бы немедленно устранено, если-бы автору довелось самому проверить свой «инструмент-принадлежность» в действительности. Впрочем, вот мнения о прутьях ряда современников, исполнивших *Золотого петушка* на сцене.

Известный русский дирижёр Эмиль Купэр (1879—), ставивший в своё время оперу в частном театре С. Ив. Зимина (1876—1942), пользовался ударами прутьев по коже малого барабана. Получался сухой, немного глуховатый удар, не имевший, конечно, ничего общего с тем, что имелось в виду автором. Это обстоятельство подтверждается, между прочим, Михаилом Багриновским (1885—), — тогда ещё молодым дирижёром, принявшим на себя после Купэра управление спектаклем. Василий Небольсин (1898—), получивший в своё время *Золотого петушка* из рук В. Ив. Сука, — его первого исполнителя на Московской сцене, — утверждает, что «прутья»

воспроизводились лёгкими ударами маленькой метёлочки по свободно висящей тарелке и никаких иных способов звукоподражания при этой постановке оперы не осуществлялось.

По свидетельству Н. С. Голованова, управлявшего оперой при её возобновлении в Большом театре, «прутья» передавались уже ударами очень тонких металлических палочек по свободно висящей тарелке, что также явно противоречит существу замысла. В таком-же примерно направлении решал задачу и Арнольд Маргулян (1879—1950), впервые поставивший *Золотого петушка* на Урале в 1922 году. Он пользовался самым обыкновенным «берёзовым веником» и требовал ударов по литаврам или листу жести. Вполне возможно, что такое сочетание могло дать более или менее «удачное» воспроизведение действительности, но едва-ли всё это соответствовало тому, о чём в своё время мечтал Римский-Корсаков.

Несколько иначе стремился решить эту задачу Л. М. Пазовский. Он полагал, что «звучание» прутьев должно было представить собою сложное сочетание двух звукообразований — пошлёпывающих ударов и лёгкого пошипывания, — на том основании, что в «жаркой бане», — в ней, несомненно, находился грезивший Додон, — каждое резкое движение веника неизменно вызывало множество подобных шумов и, в первую очередь, — «шипенье». Но этим «шипеньем» отнюдь не могло быть шипенье тарелок, где *металлический призыв*, особенно в *pianissimo*, оказывался неустрашимым даже при самом тщательном отношении к ним. Поэтому, при своих постановках *Золотого Петушка*, он пользовался ударами тонких прутьев по коже барабана, добиваясь при этом указанного выше звукового сочетания. Любопытно заметить, что наиболее удачным осуществлением подобного намерения в настоящее время могли-бы служить удары металлической метёлки по коже большой литавры, хотя единственным недостатком этого приёма оказалось-бы отсутствие «звонкого шлепка», что быть-может вполне и соответствовало намерениям постановщика, но было тем не менее далеко от замысла автора.

После Римского-Корсакова, раньше других воспользовался прутьями Сергей Василенко, утверждавший, что «прутья» — по его мнению — представляют собою металлический стержёнок с кисточкой из тонких металлических-же прутьев на конце. Этим сооружением, известным под именем метёлки *Synco jazz stick* или *Ha-cha wiv brushes*, слегка ударяют по свободно подвешенной тарелке и по существу дела получают лишь «частный случай» в игре на тех-же тарелках. Связь между указанным приёмом и собственно «прутьями» остаётся и в данном случае более чем случайной, чтобы только не сказать не обоснованной, и совершенно тождественное применение метёлки с тарелками, как например в *Листиа-*

не, названо просто своими словами, без какого-либо упоминания о «прутьях». В своих партитурах — *Сын Солнца* и *Туркменская сюита*, Васи-

ленко обозначает этот приём словом *verghe*, хотя правильнее было бы писать точнее — *colle verghe* или, на худой конец, — *colla scopetta*.

Au Mouvement

Jeu de Timbres, Célesta

Piano

1^{re} Harpe

2^e Harpe

Triangle Verges (Cymbales)

1^{er} Violons (avec sourdines) Altos

2^{es} Violons (avec sourdines)

Violoncelles (avec sourdines)

25 Soutenu tranquille

Flûtes

Verges

1^{er} et 2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

(Сын Солнца)

(Туркменская сюита)

The score is divided into two sections. The first section, 'Au Mouvement', features a complex arrangement of instruments including Celesta, Piano, two Harps, Triangle and Verges (Cymbales), Violins, and Violoncelles. The Piano part is marked 'mf sonore et con Ped.' and the Harps are marked 'pp'. The Verges part has a 'tr.' (trill) marking. The second section, 'Soutenu tranquille', features Flutes, Verges, Violins, and Violoncelles. The Flutes are marked 'SOLI' and 'p', and the Verges part has 'tr.' and 'pp' markings. The Violins and Violoncelles parts have 'pp' and 'cresc.' markings.

Наконец, Прокофьев, пользовавшийся «прутьями» также не один раз, совершенно справедливо замечает, что под прутьями — *verghe*, он

подразумевает только частный случай игры на тарелках, и, пользуясь в их партии словом «*verghe*», требует для воспроизведения своих на-

мерений *металлических прутиков* или *спиц* в отличие от *жёстких палочек* барабана или *мягких* —

от литавр. Вот один такой образец из *Александра Невского*.

85 Moins vite ♩ = 138

Grandes Flûtes

Hautbois et Clar. en La Bassons

Cymbales

Altos

Violoncelles et Contrebasses

verghe [avec les verges]

pizz.

div. pizz.

The score is for a section titled '85 Moins vite' with a tempo marking of ♩ = 138. It features a variety of instruments: Grandes Flûtes, Hautbois et Clar. en La, Bassons, Cymbales, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The Cymbales part is marked 'pizz.' and 'verghe [avec les verges]'. The Altos part is marked 'div. pizz.'. The Violoncelles et Contrebasses part is marked 'p'.

О прутьях или, точнее, — о пруте, как *второй принадлежности* большого барабана, использованной в партитурах Моцарта, Малера и Рихарда Штрауса достаточно подробно было сказано в своё время. Здесь же остаётся только вернуться к «прутьям» Римского-Корсакова и повторить, что его *прутья* суть пучёк, которым при правильном их истолковании следует *постукивать* по коже большого барабана или в виде исключения, — по ногтию пульту. Кроме того, *прутья* Римского-Корсакова являются только *дополнительной принадлежностью*, но отнюдь не *самостоятельным* ударным оркестровым инструментом, ошибочно попавшим в этот раздел. Есть все основания думать, что в последнем обстоятельстве сам Римский-Корсаков не повинен, но виноваты его ученики, допустившие досадную неточность в точном определении этого «прибора». И если бы они своевременно вспомнили о существовании веника, как исконной принадлежности большого барабана, то никогда бы не произошло того, что, к сожалению, имело место. Именно об этих «прутьях» чрезвычайно красноречиво повествует прославленный русский академик Яков фон-Штэллин, видевший их в действии при дворе императрицы Елизаветы, когда впервые у неё появилась «подлинная дикая турецкая музыка». Перечисляя состав исполнителей этой «янычарской музыки», он, между прочим, говорит, что «один играл на пронзительной поперечной дудке и один — на двух маленьких литаврах, которым, словно бас, вторил громкий барабан, в верхнюю часть кожи которого ударяли большой колотушкой, по нижней же проводили пучком прутьев, попеременно чередуя оба удара». Несомненно, с большим восторгом о действии тех же прутьев отзывался итальян-

ский учёный граф Марсильи, несколькими десятилетиями раньше имевший случай воочию убедиться в их действии в самом Истанбуле при султанах Ахмэде III (1673—1703—1730—1736). «Большой барабан, — говорит он, — называемый *даул* в три фута вышиной барабанщики берут одной на лошади с крышкой из красного сукуна, а бьют по верхней части толстою буковою палкою, ...но по исподней не большим прутком, стуча по той и другой части по переменам с великим искусством и важностию, что весьма к слышанию есть приятно»... Чего же проще было усмотреть в этой «принадлежности» большого барабана именно «баный веник» царя Додона или «прутья» Римского-Корсакова!...

К сожалению, в действительности, дело представилось не таким простым вопросом. В одном случае в «прутьях» искали некую дополнительную принадлежность для большого барабана, тарелок или малого барабана, а в другом и, несомненно, худшем, — видели *новый* и вполне *самостоятельный* ударный инструмент, которого на самом деле никогда не было. Правда, большинство наиболее выдающихся композиторов и дирижёров, продолжая его упорно искать, в концовках убедились в полной бесполезности поставленной перед собой задачи и молча согласилось признать в *прутьях* не столько старинную принадлежность большого барабана, сколько новый вид металлических прутиков, спиц или кисточек в приложении к обыкновенным оркестровым тарелкам. Пора признать поэтому явным заблуждением мнение тех, кто думает, что прутья являются *действительно* ударным инструментом. Они таковым никогда не были и никогда не будут...

ТАМ-ТАМ

(по-фр. *Tam-Tam*, по-ит. *Tam-Tam*, по-нем. *Tam-Tam*, по-анг. *Gong, Tam-Tam*)

Все без исключения зарубежные учёные утверждают, что слово *там-там* ничего не означает и применяется только, как наименование китайского *гонга*. В связи с этим Курт Закс, как наиболее осведомленный в вопросах истории возникновения и развития музыкальных инструментов, утверждает, что название *там-там* применяется неправильно, а слово *гонг-гонг* не имеет смысла поскольку подобное удвоение в малайском языке выражает множественность. Однако, в другом случае он говорит, что словом *там-там* называют в европейском оркестре *гонг*,— инструмент без определённой высоты звука. Таким образом, имеется в виду существование, по крайней мере, двух или нескольких разновидностей одного и того же инструмента.

Французы, разве только за исключением Бэрлиоза и Геварта, в своих описаниях говорят об инструменте не столь грозном, каким обычно представляется *там-там*. Так, Жозеф Баггэрс, сочетая понятия *там-там* и *гонг-гонг* в одном инструменте, говорит, что он представляет собою кованую с сильно вогнутой серединкой металлическую окружность, составленную из сплава золота, серебра, бронзы, меди и олова. При этом он добавляет, что *там-там* встречается с почти определённым звуком, чему некоторые композиторы нашли уже применение. А М.-А. Суайе утверждает, что китайцы, растянув поперечник тарелок, загнув немножко края и уничтожив срединную выпуклость, создали *там-там* или *гонг*, который, будучи подвешенным, издаёт достаточно продолжительный звук, весьма приближающийся к звучанию колокола.

Совершенно очевидно, что оба приведённых суждения явно противоречат не только друг другу, но и мнению наиболее прославленных мужей современного инструментария. Эктор Бэрлиоз, соглашаясь с тождественностью *там-тама* и *гонга*, говорит, что он «применяется только в погребальной музыке и в драматических положениях, где ужас достигает своего предела. Его колебания, смешанные в *forte* с пронзительными сочетаниями

медных инструментов — трубами и тромбонами,— заставляют содрогаться. Его же удары в *pianissimo*, оставленные почти неприкрытыми, не менее устрашающи своим мрачным гулом». С этим превосходным определением художественно-выразительных возможностей инструмента вполне соглашается Геварт и даже Видор, которые о *гонге*, как о понятии, заменяющем слово «там-там», вообще не говорят. В таком же смысле высказываются и некоторые немецкие и итальянские источники, добавляющие однако, что *там-там* есть инструмент индийского и китайского происхождения. Наконец, англичане, не имеющие в своём языке понятия *Tam-Tam*, называют его словом *Gong*, и ничего нового о нём не говорят, тогда как американцы, в основном вполне согласные со своими европейскими собратьями, вводят в качестве общепотребительного названия *гонга* также и определение *там-там*, но расширяют его родину за счёт Японии и других стран Дальнего Востока.

Итак, если слово *там-там* отсутствует у китайцев,— а сомневаться в том, что его нет в их языке, очевидно, уже не приходится,— то возникает вполне уместное предположение, что проникло оно в современный оркестр только из Африки. И действительно, некоторые народы Средней Африки словом *там-там* или *том-том* называют почти все виды своих деревянных барабанов и нет ничего удивительного, что это весьма звучное и подходящее наименование пристало именно к гонгу этого вида. Во всяком случае оно существует со времён Французской революции, когда талантливый, но теперь уже совершенно забытый композитор, Даниэль Штайбэльт (Steibelt, 1765—1823) впервые воспользовался *там-тамом* в 1793 году в опере *Ромео и Джульетта*. С тех пор *там-там* прочно утвердился в оркестре и едва ли теперь он так легко уступит своё почтенное имя гонгу, хотя бы даже этот последний и имел все основания восстановить свои законные права.

В современных условиях, не взирая на утверждения и разногласия учёных, следует обратиться к деятельности композиторов, искавших в сво-

их произведениях не исторической истины в судьбах возникновения *там-тама* и *гонга*, а новой и пужной для себя звучности. На этом пути они пользовались различными инструментами, которым и предпосылали названия «там-тама» или «гонга», подразумевая в каждом отдельном случае может быть и родственные, но глубоко различные по звучанию величины. Именно таким образом возникло различие между *гонгом* и *там-тамом* и сейчас есть уже все основания к тому, чтобы посвятить им отдельные обзоры. В современном представлении оркестр имеет два разных инструмента и в основном две различных звуковых окраски.

Родиной *там-тама* принято считать Дальний Восток. Он отлит из очень сложного сплава, тайну которого никто кроме китайцев не знает. Настоящий современный оркестровый *там-там* представляет собою огромную металлическую «бляху», края которой не загнуты, как это утверждает большинство зарубежных авторов, а только имеют некоторое утолщение, и то не всегда. Поверхность его от краёв к середине чуть *выпукла*, а не *вогнута*, как это полагает Жозеф Баггэрс. Впрочем, именно с оборотной стороны она вогнута, но по ней никто никогда не ударяет. Большой *там-там*,— о малом речь будет ниже,— укреплен одним или двумя крюками на весьма устойчивой железной раме, отнюдь не мешающей его свободной раскачке, возникающей обычно от сильного удара мягкой, но и деревянной, как это утверждает Рихард Хофман (Hofmann, 1844—1918), колотушкой. Колотушка *там-тама*, сходная в некотором отношении с колотушкой большого барабана, имеет значительных размеров наконечник из жёсткого войлока. Деревянная колотушка не только противоречит природе и особенностям инструмента, но и неловкий удар подобной колотушкой может даже расколоть любой *там-там* или вызвать крайне нежелательные изъяны на поверхности его.

Ноты для *там-тама* в прежнее время изображались на пятилинейном нотномосце с ключём *Fa* или, реже,— с ключём *Sol* на месте звука *do*. Густав Малер, пользовавшийся, как известно, для каждого ударного инструмента без определённого звука нотным выражением определённой высоты, создаёт тем самым крайнюю неразбериху, прямо запутывающую его же собственные намерения разграничить высотное соотношение двух различной высоты *там-тамов*. Он пишет их в ключе *Fa* на уровне звуков *mi* малой октавы и *la* большой. В настоящее время ноты для *там-тама* пишутся на «нитке» обычными знаками, а предложение Хофмана писать партию *там-тама* знаками мензурального письма времён второй половины XV века, будто бы способствующими «пушей ясности», осталось пустым звуком, и последователей, как видно, не имело, если не считать сводных партий ударных инструментов, где «наглядность»

при большом разнообразии их имеет для исполнителя,— чаще всего одного единственного,— первенствующее значение.

Другой разновидностью *там-тама* должно признать *там-там* уменьшенных размеров. Трудно сказать, каково их количество, но, вполне доверяясь сообщению Эгона Вэллеса, в оркестре Рихарда Штрауса оказалось возможным подобрать их ровно четыре. *Там-там* малых размеров также, как и большой, не имеет загнутых краёв и в своём звучании приближается к звучанию яванского *гонга*, лишённого всей потрясающей и устрашающей прелести большого *там-тама*. Более того, малый *там-там* способен скорее вызвать отрицательное впечатление, так как чаще всего порождает крайне неприятное сочетание с оркестром, особенно, при быстрой смене гармоний. Другими словами, этот инструмент, *отстав* от *там-тама*, не пристал к гонгу. Отсюда, вероятно, происходят споры и несогласия среди знатоков. В самом деле, о каком же *там-таме* идёт речь, если Шарль-Мари Видор утверждает, что *там-там* «очень легко совпадает с любыми оркестровыми сочетаниями в каких угодно тональностях и, тем не менее, настолько хорошо сливается именно с той гармонией, в которой участвует, что всякая смена созвучия или малейшая модуляция оказывается чрезвычайно опасной до тех пор, пока звучание ещё продолжается». А Сэсиль Форсайт не боится пролить некоторый свет на действительное положение *там-тама* в Европе. Его *там-там*,— он называет его в соответствии с возможностями английского языка *гонгом*,— обладает загнутыми краями и в своих достоинствах значительно уступает китайским, японским и бирманским *гонгам*. При этом он добавляет, что «гонги делаются, конечно, и в Европе, но тайна их выделки остаётся скрытой от европейцев» и что туземные *гонги* «значительно превосходят размером и качеством звука любые, какие в состоянии сделать» в Европе и Америке.

Но этого мало. По мнению Сэсиль Форсайта, «звук большого китайского *гонга*, должным образом извлечённый,— некоторые особенно большие храмовые *гонги* в Японии приводятся в сотрясение увлажнённым большим пальцем жреца,— необычен и внушителен. Но, к сожалению, в правильном извлечении этого звука есть некоторые затруднения. Отдельный увесистый удар не порождает ничего, кроме тусклого и неприятного звука сомнительной мощности и дурного качества. Природные же свойства инструмента требуют продолжительного, настойчивого и постепенно возрастающего возбуждения. По этой причине он употребляется в оркестре не иначе, как в отдельных ударах *piano* или *mezzo-forte*. Подобный удар способен произвести поразительное впечатление, но именно благодаря этому он не может быть использован на протяжении данного музыкального произведения более одного раза. При-

менение возрастающей от *pianissimo* до *fortissimo* дробь возможно, но в том есть некоторая опасность. Инструмент вызывает представление о призыве к обеденному столу». Оставляя в стороне вопрос о достоинствах и недостатках обеденного гонга и оркестрового там-тама, можно только предположить, что на Западе нет подлинных там-тамов, а те, которые и есть, не отвечают, по-видимому, необходимым требованиям. Это предположение имеет известное основание, если вспомнить, что производство ударных инструментов «Людвиг энд Людвиг» в Чикаго даёт пять поперечников там-тама, из которых меньший равен четырнадцати дюймам, а больший — лишь двадцати трём, то-есть такому объёму, который легко может быть удержан рукою исполнителя. Здесь же любознательно для сравнения напомнить, что средний там-там Большого театра имеет тридцать семь дюймов в поперечнике, а там-там оркестра Консерватории значительно превышает все сорок дюймов. Не скрывается ли вся путаница во взглядах именно в этом, весьма существенном обстоятельстве?

Не верить Видору или Форсайту нельзя, но и согласиться с ними не легко, если вспомнить золотые слова Бэрлиоза и принять во внимание мнение Геварта, что «эта медная звучность с продолжительным отголоском сильно действует на нервную систему». О каком-же воздействии на слушателей может идти речь, если, следуя совету Видора, придётся пресекать звучание там-тама в самом его зарождении? В том-то всё и дело, что удар в там-там, возникая тотчас-же, даёт всю прелесть своего устрашающего звучания чуть-чуть спустя. Это значит, что не самый удар производит надлежащее впечатление, а его следствие, в виде крайне продолжительного звучания мощных колебаний всей звуковой поверхности инструмента. Именно эта способность *раздувать*

звук после удара и является самой ценной и наиболее привлекательной особенностью там-тама, столь удачно использованной Глинкой и Чайковским, Римским-Корсаковым и Бородиным и всем подавляющим большинством русских классических и современных композиторов, не исключая и тех замечательных «предшественников» русской музыки, которым по определению Вл. Вас. Стасова (1824—1906), присвоили не очень удачное прозвище «дилетантов».

Совершенно очевидно, что Видор имеет в виду европейскую разновидность там-тама, поперечник которого отнюдь не превышает двадцати трёх дюймов. В этом случае Видор глубоко прав. Прав, конечно, и Форсайт, но упоминая между прочим и о большом там-таме, он явно предостерегает, воздерживаясь от совета пользоваться им более свободно. Тем не менее, малый там-там звучит настолько плохо и неубедительно, что применение его желательно ограничить лишь теми случаями, когда автор заведомо на него рассчитывает. Именно так поступил Малер. Так-же, очевидно, делает и Штраус, которому понадобился не один малый там-там, а целых три. Само собою разумеется, что в сочетании с гонгами, — ихто и следует считать малыми там-тамами, — звучность собственно там-тама должна быть избрана особенно тщательно.

Вся прелесть участия там-тама в оркестре заключается именно в продолжительности его звучания. С удивительным проникновением в художественные тайны этого потрясающего голоса оркестра и, несомненно, раньше других воспользовался в 1805 году в увертюре к трагедии Владислава Озерова (1769—1816) *Фингал* Осип Антонович Козловский (1757—1831) — выдающийся русский композитор польского происхождения, скромно именовавший себя «любителем» — *amateur'om*.

Adagio

Allegro furioso

Timbales

Tam-Tam

Orchestre

ff SOLO

(ouverts)

В ту минуту, когда меркнет свет и злой волшебник карла-Черномор похищает Людмилу, ударом в там-там. Вот этот замечательный образец из первого действия оперы *Руслан и Людмила*. Глинка заставляет застыть внимание слушателей

Modéré ♩ = 84

Petite Flûte et Grande Flûte

Hautbois

Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Mi b

Trombones (Alto, Ténor et Basse)

Tam-Tam

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

CHŒUR

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(за сценой)

ff (Краткий, но сильный удар грома. Сцена помрачается)

ff (Удар грома. Сцена ещё более помрачается)

Что случилось? Was begab sich?

Гнев Пе-ру-на? Zürnt die Gottheit?

pizz. arco. [unis.] arco.

После того, как свершились все убийства и обезумевший от страха Князь в полном отчаянии склоняется на землю, к нему медленно, при блеске молнии, подходит Кудьма, проклиная его

как сыноубийцу. Князь с криком в ужасе вскакивает, а Кудьма адски хохочет, проваливаясь сквозь землю... Раздаётся сильнейший удар грома, — и Чайковский ошеломляющими ударами в

там-там сопровождает это страшное и, поистине, невероятное светопреставление, находящееся на страницах последнего действия его редко исполняемой на сцене *Чародейки*.

Vif mais pas trop

Музыкальный фрагмент с нотными записями для различных инструментов и голоса князя. Инструменты: Petite Flûte, Grandes Flûtes, Hautbois, Cor Anglais, Clarinettes en Sib, Bassons, Cors en Fa, Trombones et Tuba, Timbales, Cymbales, 19 et 20 Violons, Altos, Violoncelles et Contrebasses. Динамики: pp cre, fff.

Голос князя: КНЯЗЬ
Рас - сыль - ся! Сгиль!

Музыкальный фрагмент с нотными записями для ударных инструментов и оркестра. Инструменты: Hautbois, Pistons en Sib, Trompettes en Sib, Cymbales, Grosse Caisse, Tam-Tam. Динамики: f cresc., ffff, pp.

(Кудьма адски хохочет. Сильнейший удар грома.)

Корабль Синдбада-Морехода, — по ходу сказки, разбивается о скалы, и Римский-Корсаков в бушующем своим звуковыми волнами оркестре вводит страшный удар в там-там. Этот замечательный образец встречается в четвертой части его симфонической сюиты *Шехеразада*.

Pas trop vite et majestueux $\text{♩} = 60$

Clarinettes en La

Bassons

Trompettes en La

Trombones et Tuba

Timbales

Cymbales

Violoncelles et Contrebasses

f sur le chevalet

Flûtes

Cors en Fa

Tam-Tam

Harpe

Altos

Sons harmoniques

Царь Морской не в меру расплясался во подводном Царстве по случаю радостного семейного обстоятельства, — Садко с царевной Волховой затеяли сыграть свадьбу. Такое чрезмерное веселье властителя вод вызывает бурю на поверх-

ности Ильмень-озера и «сквозь прозрачные стены терема подводного видятся тонущие бусы-корабли», — резкий удар в там-там в шестой картине оперы-былины *Садко* сопутствует этому страшному потрясению.

Le même mouvement

296

Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en La

Bassons et Contre-Basson

Cors en Fa

Trompettes en La

Trombones et Tuba

Grosse Caisse

Tam-Tam

CHŒUR

Harpes

1^o et 2^o Violons

Altos et Violoncelles unis, Contrebasses

Sciezvous transparentes steny terema podvodnogo vidyatsya tonushchy byusy-korably

(OH!)

Même mouvement

Cors

Trompette-Alto en Fa

Trompettes en La

Timbales

Cymbales

glissando

tr

gliss

ff bien marqué

ff bien marqué

Солнце померкло и наступила тьма... Войны усмотрели в том дурное для себя предзнаменова- князя Игоря, снаряжаясь в поход на половцев, ние... В этой необычайной сцене Бородин не смог,

конечно, не прибегнуть к удару в там-там, — он это место из «пролога» оперы *Князь Игорь*, о ко- так здесь к месту и так неотразимо хорош! Вот тором идёт здесь речь.

Modéré $\text{♩} = 86$

Un peu plus animé

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Clar. basse en Sib

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombones et Tuba

Timbales

Tam-Tam

CHOEUR

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Ох, не хо - дить - бы в по - ход те - бе князь!

Оклеветанного и осуждённого на казнь Иосифа палачи выводят на край стены и сбрасывают в бездонную расщелину ущелья. Это мгновение автор сопровождает пронзительным ударом в там-там, злоеший отзвук которого замирает затем

в глухом раскате большого барабана. Небольшой отрывок из рукописной партитуры балета *Иосиф Прекрасный* Сергея Василенка с достаточной красноречивостью подтверждает только что сказанное.

229 *Plus animé*

Score for measures 229-230, *Plus animé*. Instruments include:

- Petite Flûte
- Flûtes
- Hautbois
- Clarinettes en Sib
- Cymbales
- 1^o Violons
- 2^o Violons
- Altos
- Violoncelles

Tempo: *pp frottez!*

Score for measures 229-230, instruments:

- 1^o et 2^o Cors en Fa
- 1^o 2^o Trompettes en Sib avec sourdines

Tempo: *ff*

Score for measures 229-230, instruments:

- Violoncelles

230

Score for measures 230-231, instruments:

- 2^o Trombone
- Tuba

Tempo: *sf*, *p*

Score for measures 230-231, instruments:

- Timbales
- Cymbales
- Grosse Caisse
- Tam-Tam

Tempo: *sf*, *pp*, *sf*

Score for measures 230-231, instruments:

- Harpes

Tempo: *gliss.*, *fff*

Score for measures 230-231, instruments:

- Cb.

Tempo: *div.*, *fff*, *pp*

Бобыль нашёл Снегурочку. Она готова следовать за ним в Слободку и, уходя, — прощается с родным ей лесом. Удар в там-там, — и на глазах у повергнутых в ужасное смятение добрых берен-

деев деревья все кивают ей в ответ... Вот этот пример из «пролога» к весенней сказке Островского *Снегурочка* с вдохновенной музыкой Римского-Корсакова.

Vif (Allegro) Allegro alla breve

Flûtes *p* *f* *pp*

Hautbois *p* *f* *pp*

Clarinettes en La *p* *f* *pp*

Bassons *p* *f* *pp*

1^o et 2^o Cor en Fa *mf*

Timbales *pp*

Там-Там *pp*

СНЕГУРОЧКА
лес и ты про-щай, — про-щай!

ГОЛОСА В ЛЕСУ (Tenors) *mf* (Кусты и деревья кланяются)
Прощай, про-щай! —

1^o Violons *p* *f* *fpp*

2^o Violons *p* *f* *fpp* div. a4

Altos *p* *f* *pp*

Violoncelles *p* *f* *fpp*

Contrebasses *p* *f* *fpp*

Trombones et Tuba *p* *f* *pp* *mf*

Прощай, про-щай! — Прощай, про-щай!

cresc. *unis.* *f* *ff*

Принц Дезирэ вбежал в покои красавицы Авроры... Одно мгновение—поцелуй... и прекратились чары злой феи Карабос! Всё проснулось, вновь ожило и озарилось ярким светом. Резкий

удар в там-там сопутствует столь неожиданному и прекрасному превращению. Вот этот образец из последнего действия балета Чайковского *Спящая Красавица*.

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов. Включает несколько стaves: Tam-Tam, 1^o Violons, 2^o Violons, и различные духовые инструменты. Видны динамические обозначения: *mf*, *ff*, *marcato*, *unis.*

Фея Сирени мановением своего волшебного жезла повергает царство Флорэстана XIV в волшебный столетний сон. Удар в там-там, — и оцепеневшая вдруг жизнь мгновенно утопает в за-

рослых дремучего леса, скрывающего за собой очертания прекрасного замка... Этот необыкновенный по красоте случай встречается в балете Чайковского *Спящая красавица*.

Plus animé

Hб., C. Angl., Cl. en La
Corns en Fa
Pist. 2^{es}, Trmp. 1^{es}
en La

Tam-Tam

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Все эти случаи, — а их ведь легко можно премножить, — дают представление о там-таме, как о грозном и страшном голосе современного оркестра. Именно такое ощущение вызывает удар *fortissimo*, когда звучность там-тама ревет и скрежещет, а слушатели, как-бы стремясь избежать ужасов всех потрясений или бедствий, невольно сжимаются и преклоняют головы... Но если отбросить эту, так сказать, «живописатель-

ную способность» инструмента, в которой звучность его особенно сильна, то всё-же и тогда остаётся для там-тама значительное поле деятельности.

В самом начале своего *Dies Irae* Керубини требует удара в там-там невероятной силы, а Берлиоз, по случайному стечению обстоятельств, прибегает к его устрашающей звучности также в *Dies Irae*, но только уже своего *Рэквиема*.

Vif majestueux ♩ = 88

Corns en Fa

Trompettes en Do

(Alto et Ténor)
Trombones
(Basse)

Tam-Tam

1^o et 2^o Violons
Altos

Violoncelles et
Contrebasses

Assez lent majestueux ♩ = 72

Flûtes et Hautbois

Clarinettes en Do

Bassons

Cors en Mi b

Cors en Fa

Cors en Sol

Timbales

Tam - Tam

Cymbales

BASSES

Un de un dus ju dice tur.

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Четыре духовых оркестра, составленных из четырёх корнетов, двенадцати труб, шестнадцати тромбонов и шести труб и удваивающих основное изложение, — опущены.

Напротив, Спонтини, впервые воспользовавшийся ударом в там-там в «Проклятии жреца» в *Весталке*, — также в проклятии потребовался там-там и Алэви в *Дочери Кардинала*, — заведомо «хватил через край», когда применил эту уди-

вательную звучность в содружестве с литаврами, большим барабаном, бубном, приглушёнными тарелками и малым барабаном с опущенными струнами в музыке, долженствовавшей изобразить «шествие диких».

Ещё Алекс. Ник. Серов ядовито заметил, что «маршам нет конца, начиная с увертюры», а уже давно сказал, что в оркестре *Кортэса* — целая артиллерия. Впрочем, вот этот случай из «преувеличений в оркестре ещё больше. Кто-то оперы Спонтини *Фэрнандо Кортэс*.

Allegro feroce

Petites Flûtes et Clarinettes en Do

Cors et Trompettes en Ré

Trombones

Timbales

Tambour de Basque

Tambour Militaire (avec la corde relâchée)

Cymbales (étouffés)

Grosse Caisse

Tam-Tam

Altos et Basses

Очень близко к «преувеличению» подошёл и Василенко, когда заставил «шуметь» там-там в окружении тарелок и большого барабана. Но иначе, очевидно, никак нельзя было передать в звуках ощущение рокового скрежета-потрескива-

ния арктических льдов при их передвижке и то-рошении, — звука столь памятного всем полярникам и зимовщикам... Этот случай встречается в *Арктической симфонии* Василенка и приведён здесь в изложении ударных с валторнами.

Vif énergique ♩ = 126

28

Cors en Fa

Timbales

Cymbales

Grosse Caisse

Tam-Tam

Но не таков там-там в глубоком *pianissimo*... Его мрачное, леденящее сердце гудение напоминает звуки отдалённого погребального колокола.

Впервые этим замечательным звучанием воспользовался Майербэр в знаменитом «Воскресении монахинь» в опере *Робэрт-Дьявол*.

Assez lent soutenu
2^o SOLO

en Mi_b
Cors

en Do

Trompettes en Sib

Trombones et Ophicléide

Timbales

Tam-Tam

Violoncelles et Contrebasses

pp, *ppp*, *poco cresc.*, *SOLO*, *pizz.*, *ppp appena tonfo*

Три глухих, ошеломляющих своей тяжестью, мрачных удара в там-там завершают вторую часть *Фортепианного «Славянского» концерта* Бориса Лятовинского. В этом из ряда выходящем случае там-там как-бы вступает в зловещее собеседование с фортепиано, только что закон-

чившего перед тем последнее проведение своей «главной темы».

Как известно, музыкальной темой этой части концерта является напев одной словацкой народной песни, особенно сосредоточенной, глубокой и проникновенной.

Andante con moto

1^o Basson

Piano-Solo

Harpe

1^o et 2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pp, *ppp*

Tam-Tam

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pp, *p*, *ppp*, *pp*, *ppp*

10

Grandiose ♩ = 72

Grandes Flûtes
Petite Flûte et Hautbois
Cor Anglais
Clarinettes en Sib
Bassons
Corns en Fa
Trompettes en Sib
Trombones et Tuba
Timbales
Cymbales
Grosse Caisse
Tam-Tam
1^o Violons
2^o Violons et Altos
Violoncelles et Contrebasses

Иначе звучит там-там, когда автор требует произвольного *crescendo* в *pianissimo*, — это вполне не соответствует природе инструмента и потому не может вызвать существенных возражений.

Значительно сложнее осуществить обратный приём. Как известно, там-там с большим трудом подчиняется равномерному *diminuendo* и достигнуть его, — если только оно не является следствием естественного затухания, — вовсе не так просто, как это может показаться. Тем не менее, нечто подобное предписывает Вагнер, рассчитывая, очевидно, на искусство исполнителя, который за свой собственный страх должен соразмерить

trémolo таким образом, чтобы оно после *forte* начало бы постепенно затихать, уступая место возрастающей силе остального оркестра. Для выполнения подобная задача очень трудна, и, в подтверждение сказанному, — пример из *Золота Рейна*, приводимый здесь в крайне сжатом изложении с тем, чтобы дать ясное представление о действии там-тама и сопровождающих его ударных.

Un peu moins vite

Timbales
Cymbales
avec les baguettes de Timbales
Оп срывает с пальца своё кольцо, делует его и угрожающе потрясает им.
АЛЬБЭРИХ
Zitt' - re und za - ge, ge - zahn - tes
На - род по - ко - рён - ный, дро - жи, блед -
Heer! Rasch ge - horcht des Rin - ges Herr!
ней! В стра - хе чут - ствуй власть коль - ца!
Timbales
Cymbales
Tam-Tam
dim.
(С воём и визгом рассеиваются Нибелунги — и среди них Миме; они скользят в разные стороны и исчезают в шахтах)

В этом отношении, пожалуй, легче удержаться на одном и том-же уровне, если *trémolo* на там-таме очень продолжительно и требует усиления только к самому концу. Так поступил однажды Вагнер, и Геварт, вероятно, не замедлил бы предостеречь, что при сильном воздействии звучности там-тама на слушателя, столь продолжительное гудение его перестает быть впечатляющим. Это, конечно, так, но делать нечего. Бывают случаи, когда именно эта нарочитость оказы-

вается неизбежной. Примером такой «неизбежности» может послужить лёгкое *trémolando* мягкими палочками от литавр. Оно порождает тогда представление о зловещем клокотании необъятного пламени будучи способным заворожить внимание слушателя и потрясти его своей грозной таинственностью. Участие тарелок только усиливает это удивительное ощущение... Вот такой случай, встречающийся в самом начале «Vers la Flamme», — заключительной части *Скрябинины*.

Triangle
Tam-Tam
Harpes
ff Mib, Réb, Sib, Do#, Sol#, Fab, Lab
gliss.
gliss.
ff

div. unis. div. unis.

Наконец, Рихард Штраус пользуется там-тамом в качестве инструмента, призванного вызвать ощущение далеко звучащего колокола. Его размеренные удары в *pianissimo*, правда, очень

далеки от звучания подлинного колокола, но при отсутствии такового вполне могут его заменить. Вот один такой случай из его симфонической поэмы *Смерть и Просветление*.

Modéré

Bassons
Contre-Basson et Tuba
Timbales
Tam-Tam
Violoncelles
Contrebasses

a2 p p p
dim. dim. pp
mf p pp
pizz. pizz.
pp dim.

Вот, каков объём действий там-тама в современном оркестре, если считать, что этим кратким повествованием исчерпаны все его возможности. Всё это на самом деле, однако, далеко не так, — можно привести ещё много случаев удачного применения там-тама, но не в этом сейчас дело. Вся прелесть своеобразного звучания там-тама бесследно исчезает, как только в действие вводится малый там-там, — тот самый, о котором, несомненно, говорит Видор. В связи с этим на память невольно приходит необычайный случай, имевший место на гражданской панихиде, посвящённой замечательному русскому оперно-симфоническому дирижёру Вячеславу Суку (1861—1933). При исполнении заключительной части *Паретической симфонии* Чайковского, столь любимой покойным, единственный удар в там-там, — обычно такой выразительный и неотразимый, на сей раз произвёл совершенно удручающее впечатление. Это место обычно никогда не вызывает никаких сомнений. Но в тот морозный январский день в оркестре случайно оказался там-там настолько незначительных размеров, что исполнитель сво-

бодно удерживал его одной рукой. Удар-же этого прескверного там-тама оказался настолько противоречивым и содержанию произведения, и данному гармоническому сочетанию, не говоря уже об окружающих исполнителей обстоятельствах, что всё это вместе взятое было очень похоже на неожиданный «развал» оркестра, — всё вдруг звучало не так, как это должно было быть и, конечно, отнюдь не соответствовало намерениям автора, рассчитывавшего, надо думать, на мрачно-выразительную и глубоко-проникновенную звучность. В данном случае получилось нечто вполне противоположное, а потому и с художественной точки зрения совершенно ужасное... Из сказанного не трудно притти к заключению, что опасна не продолжительность звуковых колебаний там-тама, но опасна его относительная высота, способная доставить много неожиданных и подчас совершенно неисправимых затруднений.

Поэтому, чтобы предостеречь на будущее время оркестратора, полезно напомнить этот великолепно звучащий в действительности отрывок из *Шестой симфонии* Чайковского.

L Andante (♩=60)

Trombones et Tuba
Tam-Tam

p mp p p mp p pp p pp

Иное дело, когда автор сам требует там-там уменьшенных размеров. В таком случае он, очевидно, вполне сознательно принимает во внимание разность в звучании инструмента, и в соответствии с этим строит свою музыку так, чтобы его звучание не произвело отрицательного впечатления. Именно так поступил Малер во *Второй симфонии*, сочетая два там-тама разной высоты — высокий и низкий. Повидимому, так же поступает и Штраус в своей опере *Женщина без тени*, где участвуют четыре там-тама различной высоты.

Теперь несколько слов о новшествах в оркестровых возможностях там-тама. Кроме отдельных ударов колотушкой с обтянутым войлоком нако-

нечником и палочками от литавр, иногда, в особых случаях, могут быть применены жёсткие палочки обыкновенного барабана или металлический стерженёк треугольника. Не вдаваясь в обсуждение этих последних приёмов, достаточно заметить, что возбуждение звучащей поверхности там-тама настолько затруднительно, что деревянные палочки или металлический стерженёк в лучшем случае способны вызвать более или менее ощутимый «лязг». Само собою разумеется, приём этот возможен только при достаточно скромном оркестровом окружении. Вот такой пример из симфонической поэмы *Макбет* Рихарда Штрауса, где автор требует «потереть» там-там палочкой от треугольника.

Vif, un peu majestueux (+ Gr. Flûtes) P¹² Fl. Fl.

Hautbois, Cor Anglais et Clarinettes en Sib
3^e Trompette en Fa et Trompette Basse en Mi \flat
Clar. basse en Sib, Bassons, 2^e et 3^e Trombones, Contre-Basson et Tuba
Tam-Tam
1^{er} et 2^e Violons Altos
Cors en Fa (3^e 2^e 4^e)
Violoncelles et Contrebasses

gerieben mit Triangelschlägel
mf cresc. fff

В качестве своеобразной разновидности такого приёма, можно указать на случай, применённый в оркестровке оперы *Емельян Пугачёв*. Дело в том, что там-там при резком ударе в него большой мягкой колотушкой, очень быстро возбуждаясь, долго не затухает. Другими словами, — его поверхность настолько сильно сотрясается, что невольно даёт повод употребить с пользой это длительное колебание. Поэтому, чтобы получить пронзительно-резкий удар с последующим постепенно-угасающим лязгом, достаточно с силой ударить в там-там и тотчас-же приложить к нему палочку от треугольника при условии только, чтобы рука исполнителя отнюдь не прикасалась к поверхности самой бляхи. Этот приём требует некоторой сноровки, а следовательно, и упражне-

ния, но в оркестре исполнители предпочли выйти из положения значительно проще — попросить своего соседа воспроизвести обыкновенную барабанную дробь деревянными палочками по поверхности там-тама тотчас-же после резкого удара в него колотушкой. От искусства исполнителя зависит тогда осуществление «затухания» этой дроби, столь естественной в первом случае. При известной необычности своего звучания, приём этот оказался весьма убедительным в музыке, соответствующей случаю. Ясно, конечно, что пользоваться подобным звучанием там-тама многократно не только не следует, но и просто невозможно. Такое преувеличение произведёт слишком вычурное и не очень приятное впечатление. В нотах этот способ можно обозначить вводимым

впервые знаком «ложной трели» — /~~~~~, что в таком случае буквы *tr* заменены косой чертой, вполне соответствует его существу. Обычные в должествующей указать на трель палочкой.

Modéré et très lourd 153

Petite Flûte
Flûtes
Hautbois
Clarinettes en Sib
Clarinette basse en Sib
Bassons
Cors en Fa
Trompettes en Sib
1^{er} et 2^e Trombones
3^e Trombone et Tuba
Timbales
Xylophone
Triangle
Tambour de Basque
Cymbales
Grande Caisse
1^{er} Violons
2^e Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

div. fff

(Пугачёв поднимает маленькую)

en serrant *a tempo*

Там-Там

Vc.
Cb.

пушку и ею разьединяет Хлопушу и Устинью)

Совсем по-новому использовал звучание продолжительного *trémolo* там-тама Глиёр. Кажется-бы, что можно найти *нового* в самом обыкновенном гудении этого грозного голоса оркестра!

Но автору балета *Красный мак* представился именно такой повод в самом начале первой картины, где китайские кули с величайшим напряжением сил разгружают корабль. Их каждое дви-

жение, воспроизводимое в оркестре могучим «вздохом», должно показать всю тяжесть работы и непомерное усилие, прилагаемое ими в эти мгновения. Поэтому, чтобы сделать «оркестровые вздохи» ещё более тяжкими, автор заставляет *перехватывать* непрерывное гуденье *trémolo* там-тама и заглушать его звук к концу каждого та-

кого построения. Подобный звуковой приём производит неотразимое впечатление, и, будучи прекрасной добавочной «оркестровой краской», не может быть использован ни слишком широко, ни тем более, слишком часто. Он быстро утомляет внимание слушателей и действует на их музыкальное чувство угнетающе.

Lourd, pesant

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib
et Clar. basse en Sib

Bassons

Cors en Fa

Trombones et Tuba

Timbales

Grosse Caisse

Там-Там

1^o et 2^o Violons

Altos

Violoncelles,
Contre-Basson et
20* Contrebasses

Но совсем иначе звучит там-там в широкой последовательности размеренных ударов, должствующих воспроизвести в оркестре колокольный перезвон. Особенно тонко и умно к решению задачи колокольного звона подошёл Римский-Корсаков в своей оркестровке *Бориса Годунова* Мусоргского. Его там-там предназначен вызвать ощущение ударов в самый большой колокол с неизменным при этом возникновением побочных шумов. Может быть данный случай и не совсем точно передаёт звучанье колокола, но совокупность всех участвующих в «звоне» инст-

рументов оставляет совершенно неизгладимое впечатление. Это несомненно.

В опере, партитура которой представляла долгое время редкость, «колокольный звон» в коронации царя Бориса воспроизводится дважды, а самое проведение, довольно обширное, в качестве оркестровой выписки слишком громоздко. Тем не менее, исключительное мастерство выполнения указанной задачи не даёт права привести этот образец в кратком извлечении,— он заслуживает того, чтобы посвятить ему несколько полных страниц...

25 Modéré

Hautbois
Clarinettes en Sib
Bassons
Cors en Fa
Tuba
Triangle
Cymbales
Tam-Tam
Harpe
Piano
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Flûtes
Cors en Fa
Harpe
Pizz.
Violoncelles
Contrebasses

Musical score for page 310, titled "УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ". The score is written for a percussion ensemble and includes a piano accompaniment. It features a complex rhythmic pattern with frequent changes in dynamics and articulation. The percussion parts are written on multiple staves, showing various rhythmic figures and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and melodic lines.

Musical score for page 11, titled "TAM-TAM". This score is for a percussion ensemble and includes a piano accompaniment. It features a complex rhythmic pattern with frequent changes in dynamics and articulation. The percussion parts are written on multiple staves, showing various rhythmic figures and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and melodic lines.

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов, состоящий из нескольких систем нот. Включены следующие элементы:

- Система 1: Два стана с ритмическими рисунками. Динамики: *p cresc.*
- Система 2: Два стана с ритмическими рисунками. Динамики: *cresc.*
- Система 3: Два стана с ритмическими рисунками. Динамики: *div.*, *unis.*, *cresc.*, *Ped. sonore div.*

В качестве заключения остаётся только сказать, что на там-таме всё-же лучше всего звучат выдержанные ноты в виде отдельных ударов в *piano* или *forte*, и более или менее продолжительное *tremolo* с последовательно возрастающей силой звука. Кстати, любопытно ещё раз напомнить, что *diminuendo*, как правило, удаётся ему очень плохо, дабы не сказать, что оно просто не получается. Причина такого явления кроется, несомненно, в сильном и напряжённом сотрясении всей поверхности инструмента, тяготеющего тотчас-же после удара к *возрастанию*, но отнюдь не к *замиранию* силы звука. Именно из этих соображений ему мало свойственны и сложные ритмические рисунки, исполнение которых требует участия лишь жёстких палочек. Правда, в качестве особого звукового приёма этот способ может оказаться иногда уместным и достаточно удачным, но совершенно сомнительным остаётся *glissando* металлической палочкой. Оно могло-бы иметь не-

кую ценность лишь в том случае, если-бы поверхность там-тама была в рубчикках или настолько чутко отвечала скольжению палочки, чтобы сразу-же породить звук, достойный внимания. Для воспроизведения такого рода *glissando* достаточно быстро скользнуть палочкой от треугольника так, чтобы описать дугу по поверхности инструмента. В этом случае звучность там-тама приобретает скрежещущий оттенок, терлимый только в *forte* оркестра. В *piano* скольжение палочкой по там-таму совершенно неуместно, — оно неизбежно затеряется в общем оркестровом звучании.

Пользуясь этим приёмом *glissando* палочкой от треугольника, автор предпосылает ему особое примечание, напечатанное тут-же в партитуре, — «Стремительно скользните палочкой от треугольника, описывая на поверхности инструмента дугу» — *Glissez rapidement avec la baguette de Triangle, décrivant un arc sur la surface de l'instrument.*

Au 1^{er} Mouvement ♩ = 60
 103 en accelerant peu à peu glissando avec la baguette de Triangle *)
 Tam-Tam 5/4 ————— 16

*) Glissez rapidement avec la baguette de Triangle, décrivant un arc sur la surface de l'instrument.

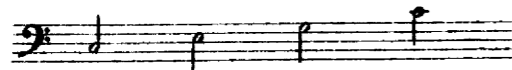


ГОНГ

(по-фр. Gong, по-ит. Gong, по-нем. Gong, по-анг. Gong)

Этим словом называется, собственно, там-там, но в действительности допущенная против буквы китайского языка неточность утвердила за данным понятием представление об ином, хотя и родственном там-таму инструменте.

Родина гонга в современном о нём оркестровом представлении — страны Малайского Архипелага и, в частности, остров Ява. По мнению ев-



Нет большой необходимости обращать внимание на подобное усердие, — достаточно сказать, что если уже речь идёт о звуках вполне определённой высоты, то по меньшей мере нелепо обозначать их какими-то условными знаками, могущими сбить с толку и дирижёра и исполнителя. Подобная «вольность» простительна только Малеру, который, как уже известно, в каждом отдельном ударном инструменте усматривал какую-то произвольно-относительную высоту звука, ему одному свойственную. Поэтому, если дело касается действительно определённой «высоты» звука, то его надо писать там, где он звучит на самом деле, а вовсе не там где он мог-бы прозвучать или где было-бы желательно, чтобы он зазвучал. Конечно, можно подобрать гонги с соответствующей европейским требованиям высотой звука, но разве это так нужно? Не говоря о том, что подобное требование вовсе не так легко осуществить, оно, пожалуй, даже и вредно с оркестровой точки зрения потому, что автору может понадобиться от гонга скорее окраска звука, чем его безупречная точность. Во всяком случае гонг в современном представлении значительно отличается от китайского там-тама и не должен быть или лучше сказать, — не может быть его заменителем.

Внешний вид современного гонга представляет собою «сковороду» с загнутыми под прямым углом краями. В зависимости от размеров инструмента, высота края доходит до ширины двух

ропейских учёных, гонг безусловно должен иметь определённую высоту звука, что будто-бы его и отличает от там-тама. Эрхард-Вальтер Хаупт прямо говорит по этому поводу, что «различие заключается лишь в том, что гонг настроен на определённую высоту и ноты для него пишутся» в басовом ключе на уровне *do*-мажорного трезвучия.

пальцев или одного дюйма. Внешняя поверхность гонга чуть выпукла и обычно украшена затейливым рисунком дракона или необыкновенного цветка, хотя это отнюдь и не обязательно. Сквозь две дырочки, просверленные в плоскости загнутого края, продевается плотная бечёвка, — она-то и является тем приспособлением, благодаря которому гонг удерживается в висающем, чуть наклонном положении. Ударяют по гонгу мягкой колотушкой, вполне соответствующей размерам обыкновенной палочки от литавр. Звук гонга более всего напоминает пронзительный звук медного таза, а действительный поперечник инструмента несколько повышает или понижает этот звук, хотя в основном характер его остаётся неизменным. Ноты для гонга так-же, как и для там-тама, пишутся «на нитке» или, как говорят печатники — «на крючке», то-есть — на одной единственной линейке.

Курт Закс утверждает, что гонг проник в музыку западных стран впервые лишь со времён Французской революции и, с появлением в 1872 году оперы Сэн-Санса *La princesse jaune*, применяется целым набором различно настроенных инструментов.

Подобным-же образом воспользовался гонгами Густав Малер, но в полном соответствии с принятым в Европе обозначением, именуем их «высоким» и «низким» там-тамом и требует для обоих инструментов определённой высоты. В сочетании с двумя литаврами и с двумя барабана-

ми он достигает невероятного напряжения в силе постепенного нарастания звука, приближающегося к мощному *fortissimo* «меди», «дерева» и струнных, и кажущегося тогда скорее каким-то «избавлением» от крайне тягостного напряжения,

чем «вершиной», к которой, казалось-бы должно было довести это удивительное *crescendo*. Вот тот случай, о котором идёт здесь речь. Он встречается во *Второй симфонии* Малера и представляется собою единственный пример в этом роде,

14 Majestueux

3 Basses et Contre-Basson
Trompettes en Fa
4 Trombones et Tuba
Timbales 1^o
Timbales 2^o
Tambour Militaire
Grosse Caisse
Tam-Tam (aigu)
Tam-Tam (grave)
Alto
Violoncelles et Contrebasses

*) Очень медленно и последовательно вздуваясь до наивысшей степени силы звука.

Итак, если отбросить эту «путаницу» в наименовании инструментов, то собственно гонгом можно пользоваться совершенно независимо от там-тама, и применять его как на равных с ним

основаниях, так и в любом количественном отношении в музыке, где эта своеобразная звучность не перечит намерениям автора.

Вполне своевременно задать теперь вопрос,

чем-же, собственно, является гонг у себя на родине — в Китае, Вирме и Сиаме? Китайский гонг «юнь-ло» — 雲 鑼 (*yün-lo*) представляет собой набор круглых гонгов-колец, подвешенных внутри деревянной рамы, высота которой не превышает обычно двадцати восьми дюймов, а ширина — семнадцати. Эти гонги, расположенные тремя вертикальными рядами, — в среднем ряду четыре кольца, в крайних по три, — удерживаются шелковыми шнурками и, в зависимости от высоты звука, не всегда равновелики. Чаще всего колеблется их толщина, хотя в некоторых случаях, правда, более редких, — меняется и самый поперечник. Гонг, в котором обязанности звуковой поверхности исполняют китайские колокола, известен под именем «юн-чжун» — 鐘 鐘 (*yung-cung*) и так-же, как и первый, применяется в храмах и дворцах.

Бирманно-сиамский набор гонгов «крэ-вайнг» — *Kre-wain* или «крэ-воинг» — *Kre-woi*, — состоит из шестнадцати точно настроенных больших гонгов. Все они размерены по окружности на низкой бамбуковой решётке-балюстраде, обрамляющей исполнителя — крутым полумесяцем. Исполнитель, находясь внутри круга, легко справляется со своими обязанностями и свободно дотягивается до любого гонга. Каждый гонг, укрепленный в раме на уровне её верхней плоскости толстыми шнурами, имеет в середине своей по-

верхности выпуклость, которая служит для настраивания инструмента растопленным воском. Строй этого набора гонгов охватывает шестнадцать ступеней от *ré* первой октавы до *fa* третьей, а поперечник гонгов, в зависимости от их высоты, колеблется в пределах шести с половиной и пяти дюймов.

Джяккомо Пуччини воспользовался гонгом в *Принцессе Турандот*, где он потребовал один там-там и несколько точно настроенных японских гонгов. А Рихард Штраус, как сообщает Эгон Вэтлес, в своей опере *Женщина без тени* применил шесть китайских гонгов и четыре там-тама подобранных, вероятно, в порядке вполне определённой высотной последовательности звуков.

Среди советских композиторов гонгом пользовался Райнгольд Глиэр. Он ввёл два гонга в «Танце китайцев» и нужно отдать справедливость — они мало-привлекательны, хотя и настроены в *fa* и *do* второй октавы. Они шумят, трещат и в чисто-музыкальном отношении, в сущности, ничего особенно хорошего не дают, но при данных обстоятельствах они вносят известную живописность и даже своеобразную прелесть. В рукописной партитуре балета *Красный мак* автор называет их маленькими там-тамами в *Si* и *Fa* — *Tam-tami piccoli in H-F*, и пользуется ими четыре раза. Вот два наиболее показательных примера из указанных четырёх случаев.

Vif modéré (♩ = 92)

Cors en Fa
 Trompettes en Si b
 Xylophone
 Gongs en Si-Fa
 Harpes
 2^e Violons
 Altos
 Violoncelles

Vif modéré (♩ = 92)

Flûtes
 Hautbois
 Cor Anglais
 Clarinette en Mi b
 Clarinettes en Si b
 Cors en Fa
 Trompettes en Si b
 Xylophone
 Gongs en Si-Fa
 Harpes
 2^e Violons
 Altos
 Violoncelles

Несколькими годами раньше, в только что сочинённом тогда сказочно-феерическом балете, гонгами предполагал воспользоваться Басиленко. Однако, по некоторым причинам, его намерение тогда не осуществилось, а привело лишь к досадной неточности, проникшей, к сожалению, в пе-

чать. Поэтому, чтобы избежать возможных недоразумений, легко могущих возникнуть при исполнении *Индусской сюиты*, составленной, как известно, из музыки к балету *Нойя*, следует разъяснить одно не очень удачное наименование. Автор вводит необычное название «восточных

колокольчиков» — *campanelli orientali*, подразумевающее — в соответствии с первоначальным замыслом — самый обыкновенный бунчук, который при издании партитуры оказался инструментом недостаточно мощным и заметным. В связи с этим автор, не желая всё-таки отказываться от задуманного непрерывного шелестенья-позвякивания, заменил бунчук маленькими сямскими гонгами, условно участвовавшими в «Индусском празднике» того-же балета и, естественно, могущими придать ту будто-бы «неопределённую звенящую окраску», которой так тщательно добивался композитор. Но как и следовало ожидать, маленьких гонгов не только не удалось достать, но и в силу своего устройства они никогда не смогли-бы удовлетворить намерениям автора. Тем не менее, Василенко всё-же решил прибегнуть к мало убедительному наименованию, и тем самым сохранить хотя-бы видимость первоначального замысла. Таким образом возникла эта «туманность», и теперь при исполнении *Индусской сюиты* партию *campanelli orientali* следует либо просто опускать, что легче всего, либо поручать нескольким бунчукам, бубнам или маленьким звонким сямским гонгам-звоночкам,

которые можно было-бы заменить лёгким позвякиванием *tremolo* обыкновенных колокольчиков.

Наконец, наиболее поздний случай применения гонгов встречается у Глиёра в *Бурят-Монгольском героическом марше*. В этой партитуре автор воспользовался двумя местными гонгами, — средним и большим, — применявшимися в своё время шаманами. Эти инструменты не имеют строго определённой высоты, но взамен этого обладают необычайно выразительной звучностью, являющейся следствием удивительного сплава, тайна которого утеряна с исчезновением как шаманов, так и гонгов. В *Марше* Глиёра применены именно подлинные бурято-монгольские гонги, случайно сохранившиеся в Сибири и вывезенные автором в Москву. В своей партитуре он называет их *средним* и *большим там-тамом* — *tam-tam medio* и *tam-tam grande*, хотя и соглашается, что было-бы вернее назвать их гонгами. Проведение с участием гонгов в *Героическом марше* Глиёра чрезвычайно обширно и потому, чтобы составить себе хотя-бы приблизительное представление об их использовании, необходимо привести довольно большой отрывок музыки. Вот этот выходящий из рамок «выписки» пример.

Mouvement d'une Marche (♩ = 92)

1^o Flûte

Cor Anglais

Clarinete basse en Si b

Bassons

3^o et 4^o Cors en Fa

Gong

Altos

Violoncelles et Contrebasses

quasi recitativo

Grand Tam-Tam

quasi recitativo

Clarinettes en Si b

quasi recitativo

Cors en Fa

Trombones avec sourdines

Timbales 1^o et 2^o

1^o Violons

2^o Violons

sur le chevalet

Hautbois

expressif

10 20 30 avec sourdines

40 50 60

avec sourdines

pp

Gongs

(Tam-Tam moyen)

pp

1^o et 2^o Violons

Altos

un. a 3

mf

Bassons

30

10 20 a 2

(avec sourdines)

50 60 a 2

3 Trompettes en Si b avec sourdines

pp

mf

mf

pp

1^o et 2^o Violons

un. m

Cor Anglais

Clarinete basse en Si b

Contre-Basson

19 20

3° 4° a2 (avec sourdines)

59 60 a2+

avec sourdines

ppp cresc. poco a poco

div. a 3

div. a 3

БУНЧУК

(по-фр. *Pavillon Chinois, Chapeau Chinois*, по-ит. *Padiglione Chinese, Capello Chinese*, по-нем. *Halbmond, Schellenbaum*, по-анг. *Chinese Pavillon, Jingling Johnny, Chinese Crescent, Turkish Crescent*)

Было время, когда этим инструментом довольно широко пользовались в некоторых казачьих и пехотных частях прежней армии. В маршах и русских народных песнях, написанных для усиленного состава духового оркестра, участие его было не только очень уместным и живописным, но и почти обязательным. Сейчас, если только не считать нескольких попыток его возрождения в симфоническом оркестре, инструмент этот оказался уже почти забытым.

По мнению европейцев, *бунчук* — в качестве «музыкального инструмента» — будто-бы ведёт своё начало из Турции времён янычаров, — вернее, со времён нашествия османов на Среднюю Европу, — и состоит из шеста, вершина которого украшена красивым султаном и венцом, унизанным множеством бубенчиков. Несколько ниже в противоположном друг другу направлении, расположены два плечика, также унизанные кистями и увешанные колокольчиками и бубенцами. Во время игры, исполнитель, резким движением вверх встряхивает бунчуком так, чтобы зазвенеть всеми имеющимися на инструменте побрякушками.

В симфоническом оркестре применение бунчука имело место только один раз. Им воспользовался Эктор Бэрлиоз, который в таких словах

определяет сущность этого инструмента. «Со своими многочисленными колоколенками он служит для расцветивания пышных музыкальных сочинений и торжественных маршей военной музыки. Но он не может встряхивать своей звонкой гривой иначе как на достаточно отдалённых промежутках, что значит, — не более двух раз на такт в умеренном движении».

Всё это довольно справедливо. Действительно, бунчук слишком велик и неповоротлив, чтобы им можно было потрясать чаще в большом *forte* или *fortissimo*, но в *piano* он может вздрагивать значительно чаще и вполне свободно подчёркивать все доли такта, как на сильном, так и на слабом его времени. Не надо только слишком часто перебивать или смешивать однажды установленное движение — это противоречит природе и назначению инструмента. Его действительная обязанность в оркестре — более или менее зычно позвякивать и отбивать только отмеченные автором точки такта.

Но вот, впрочем, тот отрывок, о котором идёт здесь речь. Он, вероятно, мало известен большинству музыкантов, коль скоро встречается в *Траурно-Триумфальной симфонии*, где при исполнении обычно опускается, как инструмент «неизвестного происхождения».

19 et 20 Tambours Militaires
Cymbales et Grosse Caisse
Chapeau Chinois

ORCHESTRE
(в сильно сокращённом
изложении)

Pas trop vite, pompez

Правда, эта замечательная партитура не забыта, но при её более чем редком воспроизведении, едва-ли много дирижёров давало себе труд проникнуть в существо таинственного определения — *capello chinese*. В буквальном переводе это значит «китайский волос», а на языке оркестра — «китайская шапочка», «китайская беседочка» или, что проще, — «бунчук», а по-русски — «полумесяц» или «магометово знамя».

В русской музыке бунчук ни разу не применялся, если не считать случая, о котором был уже повод поговорить раньше. Как известно, эта «попытка» появилась, в печати под ничего не значащим определением — *campanelli orientali*.

В балете Василенко *Нойя*, первоначально был введён именно бунчук с тем, чтобы получить сказочно-фантастическое шелестенье-позвякивание, вполне отвечавшее художественному замыслу автора. Но, при первой-же возможности воспроизвести в концертном исполнении эту своеобразную затею, бунчука не оказалось под рукой. Однако, совсем отказаться от бунчука Василенко не счёл для себя возможным и, несколько упростив первоначальную рукопись, ввёл новый инструмент — *campanelli orientali*, не заботясь о том, что это определение должно было подразумевать. Поэтому, когда почти десять лет спустя эта партитура попала в печать, то в оркестровых недрах зародился «новый» сочлен, столь-же далёкий от бунчука, как и от *capello cinese* Витторио Риччи. Если-бы было желание, то не трудно было-бы подыскать нечто подходящее среди народных или храмовых инструментов Японии, Индии, Тибета, Турции или Аравии. Но всё дело в том, что сам Василенко совершив подобную замену, не представлял себе с достаточной ясностью, что надлежит понимать под именем *campanelli orientali* и на что можно было-бы рассчитывать в случае исполнения всей *Индусской сюиты*, куда этот отрывок вошёл в качестве её заключения.

Итак, под именем *campanelli orientali* следует понимать первоначальный замысел, то-есть — бунчук. Если бунчука, — одного или нескольких, — не окажется в оркестре, то самыми любезными авторскому сердцу могли-бы показаться маленькие сямские гонги, звучность которых должна была-бы соответствовать маленьким звоночкам. Однако, насколько известно, в Сиаме таких крохотных гонгов нет, и потому первоначальное намерение автора может быть выражено при посредстве бубнов, сафанлей или лёгкого *tremolo* клавишных колокольчиков.

Приводимый ниже образец, дан в крайне «схематичном виде», так-как в подлинной партитуре, испещрённой множеством узоров, он выглядит непомерно сложно и громоздко.

В самом начале настоящего повествования было вскользь упомянуто об одной удачной попытке использования бунчука в симфоническом оркестре новейшего времени. Этот случай принадлежит Льву Книпперу (1898—), когда автор пожелал разработать для оркестра песню «По-

Majestueux

23

Petite Flûte,
Flûtes, Clarinettes,
Jeu de Timbres,
Célesta et Harpes

Triangle

Campanelli orientali
(Chapeau Chinois)

Orchestre

люшко» и ввести её составной частью своей *Четвёртой симфонии*. Именно здесь, в подражание «давно минувшим дням», он потребовал бунчук, которым и воспользовался в полном соответствии с обычаем, долгое время существовавшем в Области Войска Донского. Он потрясает им «в ногу» с размеренным движением песни и создаёт ощущение, живо переносящее сознание слушателя к тем отдалённым временам, когда полковой бунчук действовал в духовом оркестре и своим шелестящим позвякиванием неизменно производил неотразимое впечатление.

Но, чтобы вполне исчерпать затронутый здесь вопрос, полезно заметить, что при отсутствии бунчука, автор советует пользоваться в сочетании с обыкновенным бубном небольшой связкой кро-

хотных колокольчиков и бубенчиков, справедливо полагая, что такое сочетание звенящих бубенцов даст более точную и острую ритмическую последовательность, обычно недоступную слишком величественному бунчуку. Именно так Л. К. Книппер использовал бунчук в законченной им в 1950 году *Одиннадцатой симфонии*. Неудачным только следует признать начертание названия бунчука латинскими буквами — *bunciuk*. С грехом пополам оно может быть понятным только русским, поскольку «бунчук», как музыкальный инструмент есть определение *русское*, известное у других народов под многочисленными иными наименованиями, приведёнными уже в надлежащем месте.

Впрочем, во тот случай из *Четвёртой симфонии* Книппера.

Впрочем, во тот случай из *Четвёртой симфонии* Книппера.

13 *Tempo giusto (senza ritenuto)*

Ténor

SOLI

Basse

Ténors

1^o CHOEUR

Basses

Gambour de Basque

Chapeau Chinois

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

На этом, собственно, можно было-бы смело и закончить свои рассуждения о бунчуке, если-бы не одно обстоятельство. Дело в том, что бунчук — «китайская колоколенка», проникший, как говорит Курт Закс, в войска европейских народов — немцев, австрийцев и некоторых других, — из Турции, на самом деле в своём наименовании и устройстве не имеет ничего общего с османами. Более близкое соприкосновение с османами, когда европейцы могли кое-что позаимствовать у них, произошло при Салимане Эль-Кануни. Именно тогда Турция вышла на европейскую арену не только как военная держава, но и как носительница высокой «материальной культуры». Таким образом, время проникновения бунчука в Европу, хотя это нигде и никем не подтверждено, могло бы быть определено либо второй половиной XV столетия, либо концом расцвета Турции, но вероятнее всего так называемая «турецкая музыка янычар», в которой *бунчук* едва-ли мог участвовать на правах «музыкального инструмента», проникла на Запад несколько позже, — начиная со второй половины XVI столетия, в период страстного увлечения Турцией и восхваления всего турецкого.

И, тем не менее, остаётся «загадкой» самое наименование бунчука, сохранившееся до сих пор в романских языках, не говоря уже о турецком и русском. Жозэф Баггэрс прямо говорит, что «этот инструмент, название и внешний вид которого указывают на его происхождение, состоит из остроконечной китайской наколочки с краями, украшенными бубенчиками и колокольчиками. Их заставляют звенеть толчками, направляемыми поддерживающей их ручкой». Совсем иначе рассуждает Витторио Риччи. Он ничего не говорит о бунчуке в собственном его значении, а именем *capello cinese* называет род колокольчиков, представляющих собою маленькую пирамидку-пагоду. Не вдаваясь сейчас в подробности, достаточно только заметить, что эти колокольчики дальше детских игрушек не пошли, никогда в оркестре не применялись, и все попытки ввести их в оркестры военной музыки также не увенчались успехом, — они не удобны в походе, звучат слишком слабо и внешне не так красивы, как «лира», которой было суждено одно время исполнять обязанности «военных колокольчиков» или «металлофона». Тем не менее, Риччи утверждает, что эти колокольчики — *carillon*, в виде маленьких колоколов различных размеров, изобретены в Китае, а в Европу завезены, вероятно, голландцами.

Но странное дело, в Китае нет ни одного инструмента, который напоминал-бы собою «подлинный» или, лучше сказать, — современный музыкально-оркестровый бунчук. Очевидно, европейцы приписывали «китайское» происхождение всему, что имело вид пагоды или остроконечной шапочки, а «турецкое», — что шумело, рычало и гремело, полагая, что именно так сопровождали

своё появление янычары. Однако, вероятнее всего «бунчук», как музыкальный инструмент, ближе всего сходится в своих корнях с древне-египетским «систром», арабо-персидским «дэббусом» (دبوس), применявшимся в своё время дэрвишами, и японским «фури-цудзуми» — 振鼓 — сочетание маленьких барабанчиков и бубенчиков. Этот инструмент, сходный, повидимому, с «кагура-судзу» (神樂鈴), был непременным участником храмовых праздников и шествий. Не менее близкими рóдичами бунчука можно, вероятно, считать и персидский «сагханэ» — صغانة, и армяно-сирийский или коптский «маравэ» (*marâwe*), и тибетский «мкар-ва гзиль» (*mk'ar-wa gsil*) и даже древне-буддийский «си-пайэ» (*sih-paiä*). Но наиболее вероятным предком бунчука является, повидимому, туркестано-уйгурский «сафаиль» — سافاي (safaai), известный в современном Узбекистане под именем «сапаи» или «сапаиль». И так — ничего «китайского» в происхождении, ничего «турецкого» в названии, если не считать единственного и редкого упоминания об этом Виктора дё-Понтинья (*de Pontigny*, 18??—19??), давшего бунчуку, так сказать, «объединённое» наименование китайско-турецкого «полумесяца».

Теперь несколько слов о бунчуке с иной точки зрения. Совершенно верно, что слово «бунчук» — турецкого происхождения. В турецком языке оно значит «бисер», «бусы», «раковинки», «разноцветные стёклышки», привешиваемые на шею лошади в качестве украшения. Именно в таком значении «бунчук» упоминается в росписи 1608 года, захваченной в Москве по убийству самозванца Лже-Димитрия I (1583?—1605—1606), в которой между прочей *збруей* показан и бунчук. Значит, турецкое слово *бунчук* на славянской земле первоначально отождествлялось не столько с музыкальным инструментом, как это ошибочно полагает Закс, сколько с одной из составных частей конского убранства. Так думают все наиболее осведомленные в этом вопросе русские учёные и в первую очередь С. К. Булич (1859—1921). Несколькими иначе высказывается о бунчуке итальянский учёный Люилджи-Фернандо граф Марсилья. На рубеже XV—XVIII столетия он посетил Турцию и оставил напечатанный уже после его смерти большой труд, посвящённый военному устройству Османской империи. По словам автора в переводе русского современника, бунчук есть «конской хвост сделанный художеством из многих совокуплённых вместе, выкрашенных красною краскою, и связанных тоненькими верёвочками, что делает головку». Это и есть именно тот бунчук, о котором известно как о «регалии власти», но отнюдь не как о принадлежности «конской збруи».

В Турции «бунчук», как знак власти и сана пашей, обозначался словом «туг» — طوغ, или

«кутас» — قوطاس. Это понятие в современном или более позднем значении ничего общего с бунчуком не имело и иметь не могло, и ещё до сих пор остаётся совершеннейшей загадкой — почему поляки и русские переименовали турецкий *туг* или *кутас* в *бунчук*. Неизвестно также и то, — откуда вообще явилось понятие о бунчуке, как о «регалии власти», не говоря уже о музыкальном инструменте. Как «знак власти» бунчук появился очень давно и, по словам русского ориенталиста Агафангела Крымского (1871—1942), уже в 1289 году Иконийский сельджукский султан Гияседдин Масъ'уд II (1283—1296) прислал Осману (1258—1299—1326) — будущему основоположнику «османской династии», — звание князя и знаки княжеского достоинства барабан и бунчук, — знамя в виде лошадиного хвоста. В таком-же значении бунчуки-туги издавна применялись гетманами Украины, имевшими в числе своих «регалий» бунчук, пожалованный в 1576 году Стефаном Баторием (1533—1576—1586) — «на знак звытяжства его з войском своим над народом Азиатским, от кого клейнот сей добул працею гетманскою и кровию казацкою». На Украине, где наказным гетманам малые бунчуки жаловались Богданом Хмельницким (15??—1649—1657), и у казаков бунчуки употреблялись во всех особо-торжествен-

ных случаях, а на Дону была известна разновидность бунчука под именем «Бобылёв Хвост».

Из всего сказанного ясно, что между «бунчуком-тугом» и современным бунчуком — «китайской колоколенкой», как музыкальной принадлежностью симфонического или военно-духового оркестра нет ничего общего. Но надо полагать, что появление бунчука-побрякушки в качестве *музыкального* инструмента, произошло не в Турции, где «туг-кутас» был принадлежностью султанской власти, и даже не в Польше, потерявшей к тому времени своё влияние и самостоятельность, а где-нибудь на Юге России, — на Днепре или, вернее всего, на Дону. Именно здесь, когда смысл старинного туга-бунчука совершенно утратился, произошло его постепенное превращение в бунчук-побрякушку, — он стал нарядной и неизменной музыкально-инструментальной принадлежностью войсковых оркестров.

Итак, бунчук, как ударно-шумовой инструмент, в своём развитии и совершенствовании прошёл большой исторический путь и, изредка появляясь в симфоническом оркестре, всегда производит надлежащее впечатление. Стоит поэтому искренне пожалеть, что современный оркестровый бунчук так редко принимает участие в художественных произведениях инструментальной музыки.

КОЛОКОЛА

(по-фр. *Cloche*, — *es*, по-ит. *Campana*, — *ne*, по-нем. *Glocke*, — *en*, по-анг. *Bells*, *Church bells*, *Cathedral chimes*, *Chimes*)

В данном случае, под общим определением «колокола», должно понимать подлинные *церковные колокола*, бывшие на протяжении веков во всеобщем употреблении. В качестве таковых, они ни в какой мере не могут быть признаны подлинно «оркестровым инструментом», разве только за исключением самых малых, принимавших иногда участие в симфоническом оркестре. Это происходит по той причине, что низко-звучающий колокол представляет собою огромное сооружение в несколько тысяч пудов весом, которое ни при каких условиях не может быть приспособлено для «концертных» целей. Такие колокола применяются только за сценой большинства театров, и действуют в тех случаях, когда требуется «благовест», «набат» или «колокольный трезвон», являющиеся подлинным воспроизведением колокольного звона вообще. В наиболее известных русских оперных театрах, как например в Большом театре, имеется устроенная по всем правилам колокольная звонница, располагающая замечательными, особенно прославленными в стране подлинными церковными колоколами. Самый большой колокол этой звонницы звучит низким *do#*, весит несколько десятков тысяч пудов и применяется в «сцене пожара» оперы Бородина *Князь Игорь*. Сказки, распространённые в своё время Гевартом о том, что можно выливать колокола, настроенные в любой из полутонов хроматической октавы, и что композитор, предписывая по своему желанию любые «интонации», которые должны издавать колокола, лабы не произвести нестройных соединений в тех оркестровых сочетаниях, где они призваны действовать, — лишены в значительной мере оснований. Столь же несправедливо, — с русской точки зрения, по крайней мере, — звучание колоколов, использованных в оперно-драматических произведениях, одной, двумя или тремя октавами выше обозначенного в нотах. Подобное предположение верно только в отношении высоты звучания отдельных колоколов или их более или менее внушительных наборов, призванных действовать в симфонических произ-

ведениях, где, как уже сказано, нельзя применить колокола таких объёмов и весов, какими можно пользоваться за сценой. Что же касается безупречной точности в настройке колоколов, то подобная затея насаждалась одно время Аристархом Израилевым (1817—1901), но, к счастью, большого успеха не имела несмотря даже на «высочайшее покровительство», которым он пользовался. Напрасно, поэтому, думает Геварт, что колокола можно *отлить* в любой хроматической полутона. Подлинный церковный колокол в таком случае теряет не только всю прелесть своего звучания, но и согласно русским колоколотейным расчётам противоречит своему основному назначению. Колокола, настроенные в «абсолютно-точный» хроматический полутона не являются уже церковными колоколами, а суть колокола обыкновенных *курантов*, выполненных с большим или меньшим искусством. Справедливо, что именно в этом последнем случае *настройка колоколов* должна быть особенно точной, так как в противном случае произойдёт то нежелательное и «нестройное совпадение», о котором говорил Геварт. Но не вдаваясь здесь в дальнейшие тонкости этого вопроса, достаточно только заметить, что обязанности и звучание колоколов на Руси, в том виде в каком это применялось на протяжении тысячи лет, не имеет ничего общего с тем, что делается на Западе. Русский колокольный трезвон или лучше сказать, — русские прославленные историей «колокольные звоны» своей красотой оставляют далеко позади себя всё, что известно в этом случае на Западе, где подлинного *колокольного* звона именно в русском понимании нет и не было, но был только более или менее совершенный и развитой колокольный перезвон курантов. Но чтобы дать хотя-бы самое приблизительное понятие о том, что же такое *русский колокольный звон*, необходимо обратиться к истории в самом кратком и сжатом её изложении.

Как уже известно из предыдущего, колокола существовали с незапамятных времён, но собственно колокольный звон был введён не так давно.

Во времена гонений христиан о колоколах не могло быть, конечно, и речи. Первоначально обязанности колоколов исполняли так называемые *била* и *клепала*. Приспособление, которым пользовались греки во времена турецкого владычества вместо ненавистных мусульманам колоколов назывался словом *σφραντρον* или *ζυλον*, а в русском церковном уставе «типиконе» этот же инструмент разумеется под именем *била*, *клепала*, *дерева* или просто — *великое*. В собственном значении слова — *било* или *бильцо* представляет собою металлическую или деревянную доску, около сажени длиною, в которую ударяли особой колотушкой. В древности различали два била — «великое» и «малое». Малое держали в руке, тогда как великое или большое вешали на башне или на столбах.

Русские летописи упоминают о колоколах уже в X веке, но по всей вероятности они были редки и малы и долгое время не могли вытеснить из употребления била. На эту подробность указывает рассказ летописца о погроме Москвы, произведённом ханом Тохтамышем (13??—1407) в 1382 году, в котором он замечает, что «не бѣ звоненія во колоколы ни въ била». Это свидетельство ясно подтверждает мысль, что в то время во многих церквях била ещё заменяли колокола.

Как известно, введение «колокольного звона» на Западе приписывается папе Сабиниану (5??—604—606), но точных данных о начале применения колокольного звона на Руси не сохранилось. Одни думают, что он проник с Запада не ранее X века и распространялся с чрезвычайной медлительностью, хотя другие допускают мысль, что на Русской земле колокольный звон возник вполне независимо и быстро превратился в явление постоянное и глубоко народное. С достаточной вероятностью, однако, установлено, что колокольный звон долгое время удерживался на равных правах с биллом и клепалом, хотя бывали значительные промежутки времени, когда колоколов вообще не было. Они заменялись тогда старинным железным клепалом.

Первоначально колокола назывались *кампаками*, но в Древней Руси их чаще называли не «кампаки», но «тяжкая», прозвоня это понятие от тяжких, то-есть густых, сильных звуков больших колоколов. В своё время отсюда пошла поговорка «во вся тяжкая», что значит — «звонить во все колокола».

По преданию на Востоке колокола появились впервые в конце IX века, когда по просьбе византийского императора Василия I Македонянина (8??—867—886) венецианский дож Орсо I (8??—864—881) прислал в Константинополь для вновь сооружённой церкви Святой Софии двенадцать колоколов. О колоколах в России впервые упоминается в летописях 988 года, что даёт основание предполагать, что сами колокола, как таковые, появились значительно ранее. Точка зрения неко-

торых учёных о проникновении колоколов из Византии давно уже отвергнута, так-же, впрочем, как и подвергнуто сомнению предположение о проникновении их с Запада. Это последнее допущение ставилось в прямую зависимость от кажущегося совпадением слов русского *колокол* и немецкого *Glocke*, но вернее допустить мысль, что оно произошло от старо-русского *коло* — «круг», «окружность». Иные, напротив, допускают мысль, что слово «колокол» составилось из сочетания слов «кол-о-кол», то-есть от удара одного кола о другой, подразумевая под этим древние била и клепала. Наконец, в соответствии с более поздними догадками, слово — «колокол», производят от древне-греческого «калкун» — *καλκύν*, что также значит клепало или било. В данную минуту, всё это не имеет уже столь острого значения, коль скоро обязанности колоколов замкнулись в основном в театре и отчасти в симфоническом производстве.

По русскому старому обычаю, сохранявшемуся искони, многие колокола носили особые названия, как например, колокола «праздничные», «воскресные», «полиелейные», «простодневные», «завонные» и иные, которым часто были присвоены несколько страшные на первый взгляд прозвища, как «реут», «баран», «козёл», «красный», «самозвон», «переполошный», «осадный», «часовой» и некоторые другие. В прежнее время, когда действовал колокольный звон, — он был далеко не одинаков. В основном, звон соответствовал церковному уложению и, в зависимости от требований, был «праздничным», «будничным», «великопостным» и «заупокойным». Благовестом назывался тот звон, при котором ударяли в один или несколько колоколов по очереди в каждый. В последнем случае благовест назывался «перезвоном» или «перебором». Собственно *звоном* назывался тот звон, при котором ударяли в два и более колоколов вместе. Когда звон в несколько колоколов бывал в три приёма, — он назывался «три-звоном» или *трезвоном*.

В связи с колоколами и колокольным звоном в русском народе существовало множество всевозможных рассказов, легенд и поверий. Сейчас нет уже необходимости воскрешать их в памяти, но напомнить некоторые из них — весьма любопытно. В. Ив. Доброхотов (1816—1857), повествуя о памятниках древности во Владимире Кляземском, между прочим приводит одну запись летописи XV века, где рассказывается, как князь суздальский Александр Васильевич (12??—1321—1332), внук Андрея (12??—1264), младшего брата Александра Невского (1220—1263) «изъ Володимеря Вечный колоколь святяга Богородицы возилъ въ Суздаль и колоколь не почаль звонити яко-же былъ въ Володимере. И виде Александръ яко сгубилъ святяга Богородицы и повеле его паки везти въ Володимеръ. И поставиша его въ своё место и паки бысть гласъ яко-же и прежде бого-

угодень». Предание рассказывает также и о колоколе, в который били в набат по случаю убийства царевича Димитрия (1581—1591) в Угличе. В наказании, по указу царя, тогда ещё царского шурина, Бориса Годунова (1551?—1598—1605) одно ухо этого колокола было отсечено перед ссылкой его в Сибирь в 1593 году...

Качество звука колокола в значительной мере зависит от хорошего колокольного сплава, должностного содержания четыре пятых меди и одну пятую олова. Вредными примесями к сплаву считаются цинк, свинец и железо. Цинк даёт хрупкость и резкий звук, а свинец и железо понижают звонкость и твёрдость сплава. Чем чище олово и медь тем лучше сплав. благородные металлы, как золото и серебро, часто добавлявшиеся к сплаву, существенно дела не меняют. Только большое содержание серебра придаёт колоколу чрезмерно-неприятную резкость. Помимо достоинств сплава, качество звука зависит также и от отношения поперечника к высоте и толщине стенки колокола. Искусство мастера, поэтому, заключается в подборе к данному сплаву наиболее подходящего очертания колокола, дающего нужный вес его и высоту звука. Сам по себе, колокол рассматривается в качестве изогнутой круглой пластины, подвешенной в середине. От удара в колокол в нём образуются четыре узловых линии, сходящихся в его верхней точке, причём ударное место будет в середине между двумя узловыми линиями. Как правило, в узловых линиях металл колокола находится всегда в состоянии покоя, что даёт право закрыть в виде опыта не только все эти линии войлоком, но и верхнюю часть колокола, где эти линии пересекаются. Звук колокола не изменится ни в чём. При ударе в хорошо отлитый и правильно рассчитанный колокол слышен не один главный тон, а несколько добавочных, возникающих с ним одновременно, и если-бы колокол был во всех своих частях одинаковой толщины, то имел-бы добавочные негармонические тоны. Разница в толщине стенок между краем и верхом колокола даёт отступления в отношении между основным и добавочными тонами, и, соответственно изменяя толщину и сечение стенок колокола, возможно добиться гармонического звучания колокола, когда между гармоническими призвуками возникает столь желанное согласие. Эти особенности в звучании колокола были обнаружены в XIII столетии, когда и были найдены правильные очертания самого колокола. Примерно в те-же годы вывели правило, в соответствии с которым установили, что колокол должен совмещать в себе три гармонических призвука, управлять отношением которых можно только путём изменения в сечении. Таким образом, добротный колокол в нижнем крае даёт всегда «основной тон». В верхней части его звучит его октава, а в средней части чаще всего добивались получения большой или малой терции или чистой квинты по отношению

к основному тону. Не вдаваясь здесь в подробности расчётов, достаточно только заметить, что за основу высоты колокола бралось двенадцать «боевых частей». Боевой частью или боем называется самая толстая часть нижнего края колокола, которая служит сравнительной единицей при вычислении всех частей разреза, и в свою очередь сама зависит от поперечника колокола, являясь одной четырнадцатой частью его. Собственной высотой колокола называется расстояние от основания до загиба плеча, что составляло десять с половиной боевых частей. Именно этой высотой определяется поперечник колокола, двойная величина двух третей которой и есть настоящий поперечник. Плечо равнялось одной десятой высоты, шейка — одной двадцатой, а стрелка и скворода существенного значения для расчёта уже не имели. Колокол заканчивался ушами, высота которых достигала одной пятой высоты или равнялась почти двум боям.

Чистая октава, звучащая в самом низу и самом верху колокола, определяется поперечниками колокола, причём верхний поперечник должен быть равен половине нижнего. Средний «добавочный гармонический призвук», желательный в виде большой терции, отсчитывался в четырёх пятых высоты колокола, считая от её верха, и в своём поперечнике равнялся также четырём пятым, но уже нижнего поперечника. Таким-же расчётом пользуются и при определении других «добавочных тонов», по обычно колокол вызывает значительное количество «добавочных тонов», поглощаемых звучанием трёх основных, что и создаёт «гармоничность» звона. Более тонкие стенки колокола придавали звучанию колокола большую глубину и мягкость тона, а более низкие гармонические тоны возникали при одновременном увеличении поперечника и уменьшении толщины стенки.

В непосредственной связи с качеством звучания колокола стоит и правильная подвеска языка. Он должен висеть так, чтобы середина ядра его ударяла-бы в самый край колокола — не выше и не ниже. Если язык ударяет выше или ниже, то он бьёт, следовательно, по более слабой части колокола, так-как наиболее утолщённая часть его, — его край, есть и наиболее сильная и устойчивая точка.

По своим внешним очертаниям колокола бывают трёх видов — русского, западно-европейского и китайского. Наиболее распространённое очертание русского колокола требует равенства поперечника колокола с его высотой вместе с «маткой», составляющей в свою очередь одну седьмую часть высоты. В верхней части поперечник колокола равен половине нижнего поперечника, а поперечник верхнего пояса, при начале надписей или украшений, составляет две трети нижнего поперечника. Западно-европейские колокола имеют несколько иные расчёты отливки, так-

как удар у них производится не языком, подвешенным внутри колокола, а путём раскачивания самого колокола. Китайские колокола в некотором отношении сходны с индийскими и японскими, и отличаются большей сжатостью в нижней части. Поперечник основания только чуть больше поперечника верха и почти вдвое меньше высоты. Кроме того, они имеют полукруглые или острые «городки», украшающие их края. Китайские колокола некрасивы, звук их глухой и непродолжительный, и звонят в них посредством ударов деревянных молоточков.

Существующие очертания русских колоколов, построенных по общепринятому расчёту, о существе которого здесь нет необходимости говорить, дают при ударе всегда *три тона*. Основной, — получается в «ударном месте», второй — в середине колокола и третий — вверху, октавой выше основного. Вследствие этого, при отливке колокола, в расчётах придерживались того или иного «гармонического сочетания». Но *гармоничное* при ударе одного колокола — оно не всегда оказывается созвучным с тонами другого колокола, возбуждённого одновременно. Русские люди ещё в глубокой древности обращали внимание на «гармоническое сочетание» колоколов и колокольного звона в целом. Каждый звон имел, поэтому, своё название — одни были печальными «похоронными звонами», другие, напротив, весёлыми и радостными «красными звонами». Многие звоны носили особые прозвища по имени их учредителей. Так, «сысоевский звон» был назван по имени митрополита Ионы Сысоевича III (1607—1664), правившего ростовской митрополией с 1652 по 1661 год. «егорьевский» — принадлежал архиепископу Георгию Дашкову (16??—1739), бывшему в Ростове с 1718 по 1731 год, а «акимовский» — по имени архиепископа Иоакима (1651—1741), бывшего пастырем Ростова с 1731 по 1741 год.

Подлинно-верный звон производился обычно в три различные *настроя*, по особой записи, ныне забытой и утраченной. Самый важный, древний и красивый звон — ритмический. Гармонический звон с соответственно подобранными по тону колоколами, является частной особенностью колокольного звона вообще, а так называемый «мелодический звон», которым пользуются по преимуществу на Западе, есть худшая разновидность русского колокольного звона. Этот звон идёт в разрез со всеми преданиями русского церковного звона и резко противоречит самому характеру русских колоколов, производящих совершенно определённое и гораздо большее впечатление, если в них звонят «по старинке» — только ритмически и отнюдь не выигрывают на них каких-либо мелодических построений, подобно курантам башенных часов.

Самые маленькие колокола называются «завонными» и имеют вес от десяти фунтов до пя-

ти-шести пудов. Более крупные или «средние» колокола весят обычно от восьми до двадцати пяти пудов, а наиболее крупные, как «вседневный», «полиелейный», «воскресный» и «праздничный» — от ста пудов до четырёх тысяч. Набор колоколов и их назначение никогда не бывает постоянным или строго обязательным, но, тем не менее, «колокольный чин» различает несколько звон, следующих друг за другом в строго-определённом порядке. Обычный или «красный звон» есть *трезвон без переборов*. Иногда к «трезвону» присоединялась «затравка» — не очень частый звон в один самый маленький колокол. Колокольным «перебором» называлась довольно скорая последовательность ударов по одному разу *во все колокола* по порядку от самого маленького до самого большого, после чего начинался «красный звон». Поочерёдное перебирание всех колоколов друг за другом называлось *перезвоном*. Этот звон служил знаком скорби и печали, применялся при похоронах и производил обычно удручающее впечатление. Именно таким «перезвоном» сопровождается «сцена смерти Бориса» в опере Мусоргского *Борис Годунов*.

Одним из самых тонких знатоков колокольного звона середины XIX столетия был русский звонарь Александр Васильевич Смагин (1843—1896). По его мнению, для полной благоустроенности колокольного звона необходима *чётность* ударов в колокола, дабы в данный промежуток времени производить во все колокола только чётное число ударов. Руководящее значение в подобном звоне имеют размахи языков наиболее крупных и тяжёлых колоколов, производящих в известное время только определённое число ударов, — ни больше, ни меньше, в силу того, что тяжёлый язык «сам ходит», и ускорить или замедлить его движение звонарь не может. Умело подвязанные верёвки к языкам колоколов дают возможность звонарю свободно управлять несколькими колоколами одновременно, а при разумном способе подвязывания самих языков, звонарь управляется с количеством колоколов в три раза большим, чем при обычном управлении ими. Именно в этом заключается искусство колокольного звона.

В колоколах менее восьмисот пудов весом можно в установленную единицу времени производить и большее и меньшее число ударов, что зависит не только от размаха поперечника, но и от усилий самого звонаря. В колоколах от ста пятидесяти пудов весом до самых маленьких языки подвязываются к нескольким точкам, подвешиваясь к доскам, которыми звонарь управляет уже при помощи ног. Крупные колокола, не превышающие своим весом трёхсот-пятисот пудов подвязываются только в тех случаях, когда они не дают в определённую единицу времени точного числа ударов. Если требуется или если получается *чётный звон*, то в эти колокола звонят

обычно в два края. При таком звоне на каждый колокол надобен уже отдельный звонарь, а самый звон *в два края* очень красив и торжествен по причине полной размерности в движении и ударах языка. Как правило, в колокольном звоне вообще, большие и тяжёлые колокола исполняют полуноты и четверти. Колокола, управляемые левой рукой, отбивают четверти и восьмые, а колокола, приводимые в действие правой рукой—шестнадцатые и тридцать вторые.

Нелепая затея ввести «мелодико-гармонический звон», о котором уже упоминалась выше, успеха не имела. В звучании колоколов важно подобрать созвучно звучащие колокола, подобно тому, как это делали в старину, а вовсе не подстраивать их искусственной подточкой, дабы подстроить их последовательность применительно к той или иной поставленной перед собой задаче. Благодаря такому грубому вмешательству извне, колокол терял в значительной мере присущие ему «природные» качества. Каждый колокол, правильно рассчитанный и хорошо отлитый, содержит в своём звучании сложную последовательность гармонических и негармонических призвуков, в своей совокупности и порождающие то необычайное звучание колокола, которое так пленяет слух своей красотой. Всякого рода подтачивания колоколов устраняют или в известной мере нарушают эти сочетания сложных натуральных призвуков, придавая колоколам то *чистое* звучание, которым отличается звуковая окраска колоколов во всех странах мира, за исключением той, какая была принята в старой России. Этим порочным делом чрезвычайно настойчиво увлекался А. А. Израилев, который стремился во что бы то ни стало насадить в искусстве русского колокольного звона свойства западно-европейских курантов, ниче-

го общего с исконно-русским колокольным звоном не имеющих.

Как было уже сказано, подлинный колокольный звон не может быть применён в симфоническом оркестре, коль скоро ни один концертный зал не в состоянии вместить столь внушительное сооружение. Впрочем, при желании, можно было бы произвести такие расчёты, чтобы заранее предусмотреть присутствие звонницы и в концертном зале, но тогда этот последний должен был бы быть значительно больше и строить его следовало бы, очевидно, несколько иначе.

Само собою разумеется, партия колоколов в потах никогда не выписывается в точности. Её обычно обозначают ритмическим или вполне условным письмом, указывающим на *присутствие* колокольного звона, но не *определяющего* действительных взаимоотношений между колоколами. Звон, как таковой, общеизвестен и потому он воспроизводится только при содействии опытного звонаря, досконально изучившего все виды и особенности колокольного звона вообще. Из этих соображений совершенно безразлично — будет ли указано точное ритмическое соединение всех колоколов или их какой-нибудь незначительной части, или даже одного единственного колокола. Столь же безразличной оказывается и самая запись — нотосец с ключами *Sol* или *Fa*, или нитка, где набрасывается лишь «намёк звона».

Разновидностей звонов много, но всё дело, естественно, сводится к средствам, какими располагает исполнитель. В симфонической музыке эти средства ничтожны. Чаще всего они сводятся к ударам одного колокола, более или менее точно настроенного, подобно тому, как это сделано в симфонической картине-фантазии Мусоргского *Ночь на лысой горе*.

Музыкальный фрагмент из симфонической картины-фантазии Мусоргского «Ночь на лысой горе». Музыкальные инструменты и их партии:

- Flûtes: *mf*
- Clarinettes en Si b: *pp*
- 1^o Basson: *pp*
- Cloche en Ré: *p*
- Violoncelles: *pizz. p* (Sur Ré)

Музыкальный текст начинается с динамического маркера *W Un peu moins vite*.

Музыкальный фрагмент, посвященный колоколам. Музыкальные инструменты и их партии:

- Музыкальные инструменты (верхние стaves): колокола, играющие ритмический рисунок.
- Contrebasses: *div. pizz.*

Значительно реже пользуются маленькой передвижной звонницей, располагающей десятью-двенадцатью колоколами, из которых самый большой едва ли достигает двух-трёх пудов. Именно так разрешена задача колокольного звона в торжественной увертюре Чайковского *1812 год*, где колокольный трезвон неизменно производит неотразимое впечатление, несмотря даже на то, что

он звучит более чем скромно и щеделушно. В этом последнем случае колокольный трезвон в полном смысле слова *накладывается* на звучность оркестра и действует с ним на вполне обособленных началах, отнюдь не мешающих и, тем более, не противоречащих друг другу.

Вот этот случай из партитуры с ударными, приведёнными в записи самого Чайковского.

Музыкальный фрагмент из увертюры Чайковского «1812 год». Музыкальные инструменты и их партии:

- Timbales en Mi b - Sib: *fff*
- Tambour Militaire: *fff*
- Cymbales: *fff*
- Grosse Caisse: *fff*
- Cloches: *fff*
- Canon: *fff*
- Orchestre: *fff*

Музыкальный текст начинается с темпа *Allegro vivace*.

Как было уже указано чуть выше, в *Борисе Годунове* Мусоргского, в «сцене смерти царя Бориса», Римский-Корсаков воспользовался *резвоном*, то-есть тем звоном, который в своё

время служил знаком скорби и печали. Именно это проведение, сопровождаемое к тому же отдалённым пением монахов, неизменно производит удручающее впечатление.

Andante $\text{♩} = 66$
253

Grandes Flûtes
 Hautbois
 Clarinettes en La
 Clar. basse en La
 Bassons
 Cors en Fa
 Trombones et Tuba

(Протяжный удар колокола и погребальный звон)
 Там - Там
 Cloches
 Harpe
 Piano

БОРИС

1^o et 2^o Violons
 Altos
 Violoncelles et Contrebasses

morendo

f dim. morendo

f dim. morendo

3^o 4^o f dim. morendo

ten.

ten.

звон!

Sopranos et Altos

ПЕВЧИЕ (за сценой)
 Ténors

Basses

Плачь-те, плачь-те лю-ди-е,
 Плачь-те, плачь-те лю-ди-е,

Помимо подлинного колокольного грезвона русского композитора очень любили прибегать к его воспроизведению в оркестре средствами са-мого-же оркестра. Как известно, самым большим мастером в этом отношении был, несомненно, Римский-Корсаков.

Для воспроизведения «ощущения» звона он не раз прибегал к услугам оркестра и достигал необычайных успехов. Так, в воскресной увертюре *Светлый праздник* он использовал «малый звон», а в опере Мусоргского *Борис Годунов* —

«большой звон», часто соединяемый с обычным колокольным трезвоним, сопровождающим сцену коронации царя Бориса. Вот эти изумительные по своей изобретательности и знанию существа дела образцы.

К *Même mouvement* $\text{♩} = 138$

Grandes Flûtes *pp*

Clarinettes en Do *pp*

Harpe *p sans arpégé*
pizz. (non div.)

1^o Violons *pp*

2^o Violons *pizz.*

Altos *pp*

Cors en Fa 1^o *p*

Triangle *p*

Cymbales *avec la baguette de Timbales*
pp

sf sf sf

p sempre

p sempre
pizz.

f p f p f p

a2

Hautbois *pp*

Bassons *pp*

4^o *pp*

1^o 2^o 3^o *pp*

Tam - Tam *pp (quasi Campana granda)*

pp

div.

div.

(non div.)

mp

pizz.

mp

26 *Modéré* $\text{♩} = 92$

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trompettes en Fa

Trombones

Tuba

Cloches

Triangle

Cymbales

Tam-Tam

Harpe

Piano

1^o et 2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

ЗАНАВЕС (Великий колокольный звон на сцене. Шествие бояр в собор) (unis.)

В тех случаях, когда авторам по ходу их художественных замыслов не был нужен церковный звон, как таковой, они прибегали к услугам подлинных «всполошных» или «набатных» колоколов.

22*

Именно так воспользовался большим, глубоким набатным колоколом Бородин в конце первого действия *Князя Игоря* во время пожара Путивля, осаждённого половцами. Однако, из предосторож-

ности он вписал в партитуру «второй там-там за подлинными намерения, выполняемые обычно не- сценой» и только словами точно определил свои укоснительно.

Vif animé $\text{♩} = 144$

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Trombones

Timbales

2^o Tam-Tam

Harpe et Piano

Altos et Violoncelles

Contrebasses

1^o Там-Там (в оркестре)

Tuba

БОЯРЕ

На - бат!

Звон!

Одним колоколом воспользовался Чайковский опричников на Красную площадь отдельными в Опричнике в том месте оперы, где сзывают ударами колокола.

Assez lent soutenu
a2 $\text{p} \overline{\text{p}}$

Grandes Flûtes et 1^o Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Cloche en Si

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов (Виолончель и Контрабас). Музыка записана на пяти станах. Динамика варьируется от *p* до *pp*, с указаниями *cresc.* и *dim.*.

В наиболее прославленных русских операх колокольный звон использован довольно широко. При въезде царя Ивана Грозного в Псковитянке применён подлинный «большой» церковный звон, знаменующий собою важность данного обстоятельства.

Beaucoup plus modéré $\text{♩} = 92$

14 *Vif modéré et*

Музыкальный фрагмент для духовых и струнных инструментов. Включает партии для Бассонов и Контрабасов, Тромбона и Тубы, 1-й и 2-й Виолончель, Альтистов и Виолончель. Также включены вокальные партии ОЛЬГА и ВЛАСЬЕВНА с русскими текстами. Динамика варьируется от *pp* до *mf*.

Музыкальный фрагмент для духовых инструментов и хора. Включает партии для Флюты, Гобой, Кор Anglais, Кларнетов в Си-б и Кларнета в Си-б. Также включена партия 2-го ХОРА Теноров с русскими текстами. Темп *majestueux*, $\text{♩} = 69$. Динамика варьируется от *p* до *pp*.

Напротив, «праздничный звон» использован Римским-Корсаковым в *Сказке о царе Салтане* в том месте оперы, где из тумана возникают очертания города Леденца и новый город озаряется первыми лучами восходящего солнца. Он начинается в ту самую минуту, когда распахиваются крепостные ворота, сквозь которые выходит торжественное шествие народа, приветствующее Гвидона, как своего князя и властителя.

В партитуре оперы колокольный звон записан ритмическими ударами двух колоколов, но в действительности здесь подразумевается большой звон «во все колокола». В приведённой записи полуноты предусматривают размеренные удары в самый большой колокол, тогда как восьмые скрывают за собой все прочие колокола, входящие в состав, так называемого, *большого* праздничного звона.

Majestueux mouvementé $\text{♩} = 84$

Hautbois
 Clarinettes en Si b
 Bassons
 Cors en Fa
 Cloches (sur la scène)

Ворота города растворяются. Раздаётся колокольный звон и пушечные выстрелы. Из ворот показывается шествие.

Sopranos
 Altos
 2^o CHŒUR
 Ténors
 Basses

ff *ten. assai*

134

нам воз-си-я, День сто-крат во-жде-лен-ный на-ста, Град ве-ли-кий днесь на-ки воз-ста!
 нам воз-си-я, День сто-крат во-жде-лен-ный на-ста, Град ве-ли-кий днесь на-ки воз-ста!

Наконец, торжественный «красный звон» за- сцену въезжает на конях при большом стечении вершает оперу Глинки Иван Сусанин, когда на народа блестящая дружина бояр и стрельцов.

Vif majestueux Encore plus animé

Musique Militaire (Deux orchestres unis)

(Отсюда начинается за сценой колокольный трезвон непрерывно продолжающийся до конца)

Flûtes
 Hautbois
 Clarinettes en Si b
 Bassons
 Cors en Fa
 Cors en Do
 Trompettes en Do
 Trombones (Alto, Ténor, Basse)
 Timbales

Sopranos И - дут! И - дут! Бой - цы
 Altos
 CHŒURPHÉES
 Ténors
 Basses Сла - ва всем бой - цам, сы - нам нашим сла -

1^o et 2^o Violons
 Altos, Violoncelles et Contrebasses

ff *ten. assai*

Колокольным трезвоним в составе только нескольких колоколов воспользовался Сергей Ва- сиденко в своей уже забытой опере-кантате *Сказание о граде Китеже*.

16 Vif $\text{♩} = 180$

Clar. basse en Sib
Bassons
Cors en Fa
Trombones et Tuba
Timbales
Cymbales
Cloches
1^{er} et 2^e Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses
Clarinettes en Sib

В новейшее время, подражанием колокольному звону очень удачно воспользовался Николай Черепнин. Он применил его в заключительной вариации своей оркестровой обработки *Taru-Taru*, — «свободно переработанной» прославленной шутки Бородина, Кюи, Лядова, Римского-Корсакова и Листа. В этой части, названной «Заключительным перезвоним», он применил оркестро-

вый трезвон, созданный им на основе перезвона Римского-Корсакова и старинного звона города Ростова Великого. Это произведение совершенно не известно в Москве, а самая «вариация» слишком длинна для того, чтобы её приводить здесь полностью. Поэтому, будет вполне простительно позаимствовать отсюда хотя-бы небольшой отрывок в несколько десятков тактов.

Assez modéré (in uno battuto, $\text{♩} = 72$)
m. d. ôtez laissez vibrer

Piano Solo à quatre mains *seconda*
Tam - Tam
A Bassons
Cors en Fa
Trombones et Tuba
B
sempre con Pedale

Piano obligé

Petite Flûte

Bassons

Grosse Caisse

Harpe

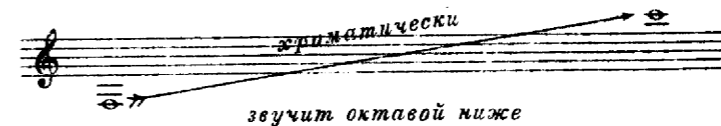
1^o et 2^o Violons

Violoncelles

Contrebasses

С конца прошлого столетия применяются так называемые *оркестровые колокола*. Они представляют собою длинные узкие стальные трубы, укрепленные на подвесках в особой деревянной или металлической раме. В Италии эти «колокола» известны под именем *японских колоколов*, а в России, наоборот, — под именем *итальянских* или *римских колоколов*. Эти колокола-тубы с безупречной точностью настроены в любые ступени хроматической октавы и обычно охватывают объ-

ём в две-две с половиной октавы — от *fa* малой до *do* третьей по письму и звучат октавой ниже написанного. Звук этих колоколов извлекается довольно увесистыми молотками с резиновой прокладкой на ударной плоскости их. Удары чистометаллическими молотками или деревянными колотушками производят отвратительное впечатление своим резким, позвякивающим призвуком. В нотах их пишут только в ключе *Sol*, поскольку ключ *Fa* в данном случае менее удобен.



Итальянские колокола в своём звучании не имеют ничего общего с подлинными русскими церковными колоколами и потому ни при каких условиях не могут заменить их. Они звучат очень чисто и прозрачно. Они производят прекрасное впечатление, но неизменно создают «иллюзию» чего-то игрушечного и ненастоящего. Это — именно *куранты* в полном и прямом значении слова. Само собою разумеется, автор вполне свободен в выборе необходимых ему ступеней, но он должен только помнить, что итальянские колокола звучат тем лучше и красивее, чем меньше использовано смежных ступеней. Особенно красиво колокола-тубы звучат на гармонической основе каких-нибудь простых трезвучий, пятизвучий или четырёхзвучий с большими расстояниями между диссонансирующими ступенями. Во всех иных случаях автор должен давать время исполнителю, дабы он успевал заглушать те трубы, которые

могли бы породить неприятную звуковую пачкотню. Но коль скоро эта разновидность искусственных колоколов обладает достаточной силой звука и значительной, медленно угасающей продолжительностью звучания, ими нужно пользоваться умеренно. В основном, эта умеренность должна касаться скорости движения и светливости в изложении рисунка, при наличии которых возникает не только чрезмерная раскочка колоколов, но и создаётся опасение попасть мимо строго установленной точки боя или задеть трубу металлической частью молотка.

Для того, чтобы дать полное представление о звучании этих колоколов в оркестре, вот несколько весьма удачных образцов. Один принадлежит Пуччини и встречается в *Тоске*, а другой — Кюдай в *Хари Янош* и является блистательным подражанием перезвону курантов венской городской ратуши.

4 *Lent* $\text{♩} = 40$

Les cloches sonnant les matines

Cloches

très éloigné

moins éloigné

1^o et 2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

à côté *un peu contre*

div. unis. div. unis.

Vc. et Cb.

Flûtes

éloigné *plus près.* *éloigné*

2^o Viol. *pp*

pp

pp

(Тоска)

Allegretto ♩ = 116

Tambour Militaire *f*

Tam - Tam *mf*

Cloches *f*

Petite Flûte et Grandes Flûtes *a3* *ff*

Hautbois et Clarinettes en Sib *a4* *ff*

Cors en Fa *a3* *ff*

Carillon

Tambour Militaire

Triangle

Tam - Tam

Cloches

Piano *ff*

(Хари Яном)

Четырьмя низкими колоколами, а вернее, — колоколами-тубами, что с несомненной очевидностью вытекает из начертания их партии, — воспользовался в *Парсифале* Рихард Вагнер. Как известно, Вагнер записал свои колокола на двух нотных системах с ключами *Fa* в действительном звучании со строго определённой высотой

звуча. Однако, на самом деле, это едва-ли осуществимо в отношении столь глубоко звучащих подлинных церковных колоколов, величественность и продолжительность звучания которых не может быть подчинена ни требованиям автора, ни, тем более, исполнителя. Вот, первое вступление этих колоколов.

Langsam

Cloches (sur le Théâtre)

Русские композиторы редко пользуются итальянскими колоколами. Классики ими ни разу не воспользовались, предпочитая обратиться к услугам подлинных колоколов, а советские композиторы иной раз обращали свои взоры именно к этому «подобию» настоящих колоколов, когда хотели вызвать ощущение не столько церковного перезвона, сколько перебора курантов.

Вот один такой весьма удачный пример из оркестровой обработки *Пассакальи* Баха, выполненной с большим художественным мастерством А. Ф. Гедике. В данном случае итальянские колокола записаны против обыкновения в ключе *Fa* и использованы в сочетании с колокольчиками, подражающими перезвону курантов-carillon.

Музыкальный фрагмент для ударных инструментов. Включает следующие инструменты и нотации:

- Cloches** (Колокола): нотация с *dim.* и *a2*.
- Contre-Basson** (Контрабас): нотация с *dim.* и *a2*.
- Tuba** (Туба): нотация с *dim.* и *a2*.
- Triangle** (Треугольник): нотация с *p*.
- Grosse Caisse** (Большая барабан): нотация с *p*.

За последние десятилетия колоколами-тубами пользовались иногда и другие композиторы. Так, Рахманинов в самом конце второй части *Колоколов* применил четыре колокола, записав их в ключе *Fa* в действительном звучании. Точно так же поступил и Хольст в *Планетах*. Здесь,

в пятой части сюиты — «Сатурн, несущий старость», использованы два колокола-тубы, по которым ударяют двумя разными колотушками, — в одном случае «металлической колотушкой», — *with metal striker*, а в другом — «мягкой войлочной колотушкой», — *soft felt striker*.

Музыкальные примеры для колоколов:

- Cloches**: *Poco più mosso*, *p*, *pp*. (Рахманинов - Колокола)
- Cloches (Bells)**: *Adagio animato*, *fff with metal striker*, *a tempo*, *animato*. (Планеты - „Сатурн“)
- и далее**: *VI Andante*, *pp soft felt striker*. (Планеты)

Чрезвычайно удачной разновидностью «трубчатых колоколов» являются *колокола-плиты* в очертании прямоугольных «брусков». Они звучат очень чисто и точно, без всякой примеси «негармонических призвуков», столь обильно расточаемых обыкновенными колоколами или колоколами-тубами, и обладают большой силой зву-

ка. Один такой «колокол» совместно с тарелками и там-тамом, использован Прокофьевым в четвертой части *Александра Невского* «Вставайте, люди русские». В данном случае автор, настаивая на глубоком звучании такого колокола, указывает, что «колокол должен быть низкий, иначе он не сольётся со звуком там-там».

Музыкальный пример для колоколов:

- Cymbales**: *24 Allegro risoluto*, *d = 72*, *fff*.
- Cloche**: *fff*.
- Tam-Tam**: *fff*.

(Александр Невский)

Наконец, последовательность из нескольких «колоколов-плит» применена в оркестровке оперы Кюи *Иванушка-Дурачок*, где звучит особенно

полно и торжественно.

44 Allegro Maestoso (♩ = 96)

Музыкальный пример для колоколов:

- Allegro Maestoso**: *f*.

В остальном круг деятельности итальянских колоколов именно в произведениях русских композиторов чрезвычайно ограничен, так как даёт в достаточной мере несоответствующее истинному положению вещей представление о настоящем старом русском колокольном звоне. Ни одна, да-

же самая удачная подделка, никогда не была в силах воспроизвести всю глубину, красоту и непередаваемую словами величественность старого русского трезвона, на который были способны только русские древние колокола, отлитые руками русских людей на родной земле.



СОДЕРЖАНИЕ

Глава четвёртая (продолжение)

[Ударные инструменты]	3
Малый барабан	3
Бубен	25
Дайра	47
Тимплипито	61
Нагара	73
Доли	88
Том-Том	99
Тамбури	103
Французский барабан	111
Большой барабан	120
Кастаньеты	148
Трещётка	163
Деревянные коробочки	169
Кнут-Хлопушка	188
Маракасы	195
Корейские колокола	201
Треугольник	204
Бубенчики	225
Колокольцы	233
Сафайль	239
Тарелки	244
Там-Там	272
Гонг	314
Бунчук	323
Колокола	328

РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ ДМИТРИИ РОМАНОВИЧ

СОВРЕМЕННЫЙ ОРКЕСТР

Том III

Редактор Н. Попова Техн. редактор Е. Уварова
Подписано к печати 7/VIII 1956 г. Ш 10518. Форм. бум. 60×92 1/8=22,25 бум. л.—
44,5 печ. л.—43,95 уч.-изд. л. Тираж 2 500 экз. Заказ 431. Гос. № 25034.
17-я типография нотной печати Главполиграфпрома. Москва, Щипок, 18.

Цена 24 р. 95 к.

€