

Ударные инструменты

Четвертым объединением современного симфонического оркестра являются ударные инструменты. Они не имеют никакого сходства с человеческим голосом и ничего не говорят его внутреннему чувству на понятном для него языке. Их размеренные и более или менее определенные звуки, их позвякивания и потрескивания имеют скорее «ритмическое» значение. Их мелодические обязанности чрезвычайно ограничены, и все существо их глубокими корнями уходит в природу пляски в самом широком значений этого понятия. Именно в качестве таковых, некоторые из ударных инструментов имели применение еще в глубокой древности и были широко использованы не только народами Средиземноморского и Азиатского Востока, но и действовали, невидимому, у всех, так называемых, «первобытных народов» вообще. Некоторыми позвякивающими и звенящими ударными инструментами пользовались в Античной Греции и Древнем Риме в качестве инструментов сопровождавших танцы и пляски, но ни один ударный инструмент из семейства барабанов не был допущен ими в область военной музыки. Эти инструменты имели особенно широкое приложение в жизни древних евреев и арабов, где исполняли не только гражданские обязанности, но и военные.

Напротив, у народов современной Европы в военной музыке приняты ударные инструменты различных видов, где они имеют весьма важное значение. Однако, мелодическая бедность ударных инструментов не помешала им, тем не менее, проникнуть в оперный, балетный и симфонический оркестр, где они занимают уже далеко не последнее место. Впрочем, в художественной музыке европейских народов было время, когда доступ этим инструментам был почти закрыт в оркестр и, за исключением литавр, они прокладывали себе путь в симфоническую музыку через оркестр оперы и балета, или, как сказали бы сейчас - через оркестр «драматической музыки».

В истории «культурной жизни» человечества ударные инструменты возникли раньше всех прочих музыкальных инструментов вообще. Тем не менее, это не помешало отгеснить ударные инструменты на второй план оркестра в пору его возникновения и первых шагов его развития. И это тем более удивительно, что отрицать огромное «эстетическое» значение ударных инструментов именно в художественной музыке все-таки никак нельзя. История возникновения ударных инструментов не очень увлекательна. Все те «орудия производства размеренного шума», которыми пользовались все первобытные народы для сопровождения своих воинственных и религиозных плясок, в начале дальше простых дощечек и убогих барабанов не шли. И только значительно позднее у многих племен Средней Африки и у некоторых народов Дальнего Востока появились такие инструменты, которые послужили достойными образцами для создания более современных европейских ударных инструментов, принятых уже повсеместно.

В отношении музыкальных качеств, все ударные инструменты очень просто и естественно делятся на два вида или рода. Одни издают звук определенной высоты и потому вполне

закономерно входят в гармоническую и мелодическую основу произведения, тогда как другие, способные производить более или менее приятный или характерный шум, исполняют обязанности чисто ритмические и украшающие в самом широком значении слова. Кроме того, в устройстве ударных инструментов принимает участие различный материал и, в соответствии с этим признаком, их можно разделить на инструменты «с кожей» или «перепончатые», и «самозвучащие», в устройстве которых принимает участие различных видов и сортов металл, дерево и за последнее время - стекло. Курт Закс, присваивая им не очень удачное и крайне некрасивое на слух определение - идиофоны, очевидно упускает из виду, что это понятие в значении «своеобразно-звучащие» может быть, в сущности, на равных основаниях: применено к любому музыкальному инструменту или их роду.

В оркестровой партитуре содружество ударных инструментов помещается обычно в самой середине ее - между медными и смычковыми. При участии арфы, фортепиано, челесты и всех прочих струнно-щипковых или клавишных инструментов, ударные всегда сохраняют свое место и располагаются тогда непосредственно вслед за медными, уступая после себя место всем «украшающим» или «случайным» голосам оркестра. Нелепый способ писать ударные инструменты ниже смычкового квинтета должен быть решительно осужден, как очень неудобный, ничем неоправданный и крайне некрасивый. Он первоначально возник в старинных партитурах, затем приобрел более обособленное положение в недрах духового оркестра и, имея ничтожное обоснование, сейчас, правда, нарушенное и вполне преодоленное, - был воспринят некоторыми композиторами, пожелавшими обратить на себя внимание хоть чем-нибудь и во что бы то ни стало.

Но хуже всего то, что это, странное нововведение оказалось тем прочнее и опаснее, что некоторые издательства шли навстречу таким композиторам и печатали их партитуры по «новому образцу». К счастью, подобных «издательских перлов» оказалось не так много и они, как слабые по преимуществу в своих художественных достоинствах произведения, потонули в обилии действительно превосходных образцов многообразного творческого наследия всех народов. Единственно, где Царит сейчас указанный способ изложения ударных инструментов - в самом низу партитуры, - есть эстрадный ансамбль. Но там вообще принято располагать все инструменты иначе, руководствуясь лишь высотным признаком участвующих инструментов. В те отдаленные времена, когда в оркестре действовали еще только одни литавры, - их было принято помещать выше всех прочих инструментов, полагая, очевидно, такое изложение более удобным. Но в те годы партитура составлялась вообще несколько необычно, о чем теперь нет уже никакой необходимости вспоминать. Надо согласиться, что современный способ изложения-партитуры в достаточной мере прост и удобен, и потому нет никакого смысла заниматься всякого рода измышлениями, подробно о которых было только что сказано.

Как было уже сказано, все ударные инструменты делятся на инструменты с определенной высотой звука и инструменты без определенной высоты звука. В настоящее время такое разграничение иной раз оспаривается, хотя все предложения, сделанные в данном направлении, сводятся скорее к запутыванию и нарочитому подчеркиванию существа этого чрезвычайно ясного и простого положения, в котором нет даже прямой необходимости каждый раз поминать само собою разумеющееся понятие высоты звука. В оркестре инструменты «с определенным звуком» подразумевают, прежде всего, пятилинейный нотный стан или нотоносец, а инструменты «с неопределенным звуком» - условный способ нотной записи - «крючок» или «нитку», то есть, - одну единственную линейку, на которой нотными головками изображается только требуемый ритмический

рисунок. Такое преобразование, сделанное весьма кстати, имело целью выгадать место, и, при значительном количестве ударных инструментов, упростить их изложение. Однако, не так еще давно, для всех ударных инструментов «без определенного звука» были приняты обыкновенные ноты с ключами Sol и Fa, и с условным размещением нотных головок между шпациями. Неудобство такой записи не замедлило сказаться, как только количество ударно-шумовых инструментов возросло до «астрономических пределов», и сами композиторы, пользовавшие этот способ изложения, потерялись в недостаточно разработанном порядке их начертания.

Но чем было вызвано к жизни совмещение ключей и ниток - сказать очень трудно. Вероятнее всего дело началось с опечатки, которая затем приглянулась некоторым композиторам, начавшим выставлять скрипичный ключ на нитке, Предназначенной для относительно высоких ударных инструментов, а ключ Fa - для относительно низких. Нужно ли говорить здесь о вздорности и полной несостоятельности подобного изложения? Насколько известно, впервые ключи на нитке встретились в партитурах Антона Рубинштейна, напечатанных в Германии, и представляющих собою несомненные опечатки, и значительно позднее возродились в партитурах фламандского композитора Артура Мейлеманса, принявшего за правило снабжать среднюю нитку ключом Sol, а самую низкую - ключом Fa. Особенно дико такое изложение выглядит в тех случаях, когда между двумя не отмеченными ключами нитками, появляется одна с ключом Fa. В этом смысле более последовательным оказался бельгийский композитор Франсис де Бургиньон, снабжавший ключом каждую участвующую в партитуре нитку.

Французские издательства приняли особый «ключ» для ударных инструментов в виде двух вертикальных жирных брусков, напоминающих латинскую букву «H» и перечеркивающих нитку у самой акколады. Против такого мероприятия нечего возразить, коль скоро оно ведет в конечном итоге к какой-то внешней законченности оркестровой партитуры вообще.

Однако, вполне справедливым будет признать все эти чудачества, равными нулю пред лицом той «неустроенности», которая существует еще по сей день в изложении ударных инструментов. Еще Римский-Корсаков высказал мысль, что все самозвучающие инструменты или, как он называет их, - «ударные и звенящие без определенного звука», - можно рассматривать, как высокие - треугольник, кастаньеты, бубенчики, средние - бубен, прутья, малый барабан, тарелки, и как низкие - большой барабан и там-там, «подразумевая под этим их способность сочетаться с соответствующими областями оркестрового звукоряда в инструментах со звуками определенной высоты». Оставляя в стороне некоторые подробности, в силу которых «прутья» должно исключить из состава ударных, как «принадлежность ударных инструментов», но не ударный инструмент в собственном значении, наблюдение Римского-Корсакова остается и по сей день в полной силе. Исходя из такого допущения и дополняя его всеми новейшими ударными инструментами, можно было бы считать наиболее разумным располагать все ударные инструменты в порядке их высотности и писать «высокие» выше «средних», а «средние» выше «низких». Тем не менее, среди композиторов не наблюдается никакого единодушия и изложение ударных инструментов осуществляется более, чем произвольно.

Объяснить такое положение в меньшей степени можно только случайностью участия ударных инструментов, а в большей - полным пренебрежением самих композиторов и усвоенными ими дурными привычками или ошибочными предпосылками. Единственным оправданием такой «инструментальной мешанины» может служить стремление изложить

весь наличный состав действующих в данном случае ударных инструментов, в порядке партий, когда каждому исполнителю назначены строго определенные инструменты. Придираясь к словам, такое изложение имеет больше смысла в партиях самих ударников, а в партитуре оно полезно только в том случае, когда выдержано с «педантичной точностью».

Возвращаясь к вопросу изложения ударных инструментов, безусловно неудачным должно признать стремление многих композиторов, и в том числе достаточно заметных, помещать тарелки и большой барабан тотчас вслед за литаврами, а треугольник, колокольчики и ксилофон - ниже этих последних. В таком решении задачи нет, конечно, достаточных оснований, и все это можно отнести к неоправданному желанию быть «оригинальным».

Наиболее простым и естественным, а в свете непомерного количества ударных инструментов, действующих в современном оркестре, наиболее обоснованным можно признать помещение всех ударных инструментов, пользующихся нотоносцем, выше пользующихся ниткой. В каждом отдельном объединении было бы, разумеется, желательным придерживаться взглядов Римского-Корсакова и размещать голоса в соответствии с их относительной высотностью. Из этих соображений после литавр, удерживающих свое первенство по «исконной традиции», можно было бы помещать колокольчики, вибрафон и тубафон выше ксилофона и маримбы. В инструментах без определенного звука такое распределение окажется несколько сложнее из-за большого количества участников, но и в этом случае, ничто не мешает композитору придерживаться известных правил, о которых было уже много сказано выше.

Надо думать, что определение относительной высотности самозвучающего инструмента, в основном, не вызывает кривотолков, а коль скоро это так, то не вызывает никаких затруднений и для своего осуществления. Только колокола принято помещать ниже всех ударных инструментов, поскольку их партия чаще всего довольствуется условным начертанием нот и их ритмической длительности, а не полным «звоном», как это обычно делается в соответствующих записях. Партия «итальянских» или «японских» колоколов, имеющих вид длинных металлических труб, требует обычного пятилинейного нотоносца, помещаемого ниже всех прочих инструментов «с определенным звуком». Следовательно, колокола и здесь служат как бы обрамлением нотоносцев, объединенных одним общим признаком «определенности» и «неопределенности», звучания. В остальном, никаких особенностей в записи ударных инструментов нет, а если они почему-либо и окажутся, то о них будет сказано в надлежащем месте.

В современном симфоническом оркестре ударные инструменты служат только двум целям, - ритмической для поддержания четкости и остроты движения, и украшающей в самом широком смысле, когда автор средствами ударных инструментов способствует созданию чарующих звуковых картин или «настроения», преисполненного возбуждения, горячности или стремительности. Из сказанного, конечно, ясно, что пользоваться ударными инструментами приходится с большой осторожностью, вкусом и умеренностью. Разнообразная звучность ударных инструментов способна быстро утомить внимание слушателей и потому автор должен все время помнить, что делают у него ударные. Только одни литавры пользуются известными преимуществами, но и они могут быть сведены на нет чрезмерными излишествами.

Классики уделяли ударным инструментам очень много внимания, но никогда не возводили их в степень единственных деятелей оркестра. Если же нечто подобное и

случалось, то выступление ударных чаще всего ограничивалось лишь несколькими долями такта или довольствовалось крайне незначительной продолжительностью всего построения. Из русских музыкантов одними ударными, в качестве вступления к очень насыщенной и выразительной музыке, воспользовался в Испанском каприччио Римский-Корсаков, но чаще всего solo ударных инструментов встречается в «музыке драматической» или в балете, когда автор хочет создать особенно острое, необычайное или «небывалое ощущение». Именно так поступил Сергей Прокофьев в музыкальном спектакле Египетские ночи. Здесь звучность ударных инструментов сопровождает сцену переполюха в доме отца Клеопатры, которой автор предпосылает название «Тревога». Не отказался от услуг ударных инструментов и Виктор Оранский. Ему представился случай применить эту удивительную звучность в балете Три толстяка, где он доверил одним ударным сопровождение острой ритмической канвы «эксцентрического танца».

Наконец, совсем недавно услугами одних ударных инструментов, примененных в затейливой последовательности «динамических оттенков», воспользовался также и Глиер в одном небольшом отрывке новой постановки балета Красный мак. Но как уже ясно из всего сказанного такое толкование ударных явилось уже в полном смысле слова достоянием современности, когда композиторы, руководимые какими-нибудь «особыми» соображениями, заставляли оркестр умолкнуть, чтобы дать полный простор «ударному царству». Французы, подсмеиваясь над таким «художественным откровением», довольно ядовито вопрошают, - не отсюда ли возникло новое французское слово *bruisme*, как производное от *brui* - «шум». В русском языке нет равноценного понятия, но сами Оркестранты уже позаботились о новом наименовании такой музыки, которую они довольно зло окрестили определением «ударной молотилки». В одном из своих ранних симфонических произведений такому «ансамблю» посвятил целую часть Александр Черепнин. Об этом произведении был уже случай немного поговорить о связи с использованием в качестве ударных инструментов смычкового квинтета и потому здесь нет уже острой необходимости возвращаться к нему вторично. Досадному «ударному» заблуждению отдал дань и Шостакович в те дни, когда его творческое мироощущение не было еще достаточно устойчивым и зрелым.

Совсем в стороне стоит «звукоподражательная» сторона дела, когда у автора, при наименьшем количестве действительно занятых собственно ударных инструментов, возникает желание или точнее, - художественная необходимость создать только «ощущение ударности» всей музыки, предназначенной в основном для струнных и деревянных духовых инструментов. Один такой пример, чрезвычайно остроумный, забавный и превосходно звучащий «в оркестре», если состав участвующих в нем инструментов вообще может быть определен именно этим понятием, встречается у Оранского в балете Три толстяка и носит название «Патруль».

Но самым возмутительным примером музыкального формализма остается сочинение, написанное Эдгаром Варэзом. Оно рассчитано для тринадцати исполнителей, предназначено для двух объединений ударных инструментов и названо автором *Ionisation*, что значит «Насыщение». В этом «произведении» участвуют только остро-звучащие ударные инструменты с фортепиано. Впрочем, и это последнее использовано также в качестве «ударного инструмента» и исполнитель действует на нем по новейшей «американской методе» Генри Кауэля, предложившего, как известно, играть только одними локтями, распростертыми во всю ширь клавиатуры. По отзывам тогдашней печати, - а дело происходило в тридцатых годах текущего столетия, - парижские слушатели, доведенные этим произведением до состояния дикого исступления,

библиотека нот для духового оркестра

PARTITA.RU

настоятельно требовали его повторения, что и было тут же осуществлено. Не говоря дурного слова, второго такого из ряда выходящего «случая» история современного оркестра еще не знает.