

Э. ДЕНИСОВ

**ударные
инструменты
в современном
оркестре**



Э. ДЕНИСОВ

**ударные
инструменты
в современном
оркестре**

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1982

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. Барсова</i> . Предисловие	3
Введение	6
Ударные инструменты в музыке <i>И. Стравинского</i>	23
Три ранних балета:	
«Жар-птица»	23
«Петрушка»	28
«Весна священная»	34
«История солдата»	37
Другие сочинения	42
Ударные инструменты у <i>Б. Бартока</i>	59
Ударные инструменты у <i>Шёнберга, Берга и Веберна</i>	92
Ударные инструменты в музыке <i>О. Мессиана</i>	111
Ударные инструменты в музыке <i>С. Прокофьева</i> . . .	135
Ударные инструменты в музыке <i>Д. Шостаковича</i> . . .	153
Ударные инструменты в современной западной музыке	176
Ударные инструменты в музыке советских композиторов последних десятилетий	223
Заключение	251

Редактор В. Артёмов

Книга Э. В. Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре» является первым на русском языке трудом - исследованием, посвященным трактовке ударных инструментов в музыке XX столетия. Две сравнительно недавно вышедшие брошюры А. Панаиотова (Ударные инструменты в современных оркестрах. М., 1973) и Г. Дмитриева (Ударные инструменты: трактовка и современное состояние, М., 1973) при всей их содержательности являются все же скорее пособиями-справочниками. Они преследуют иную цель: прежде всего познакомить читателя с инструментарием. Лишь на втором плане, попутно, ставится в них вопрос об использовании ударных в композиторском творчестве. Приходится признать, что музыковедение заметно отстает в этой области от композиторской практики.

Между тем трудно переоценить актуальность именно этого поворота темы. Без сомнения, прав автор книги, утверждая, что «на протяжении последних шестидесяти лет качественно изменилось отношение к группе ударных инструментов — из самой незначительной она превратилась в концертирующую и равноправную наряду с другими оркестровыми группами». Если в XIX веке область музыкальной выразительности, доступная ударным, ограничивалась, в представлении композиторов, ритмической функцией, динамикой и колоритом, то в нашем столетии музыкантам открылись новые богатства, заключенные в этой оркестровой группе. Нередко ударные становятся носителями самой музыкальной идеи произведения, на них во многих случаях ориентирована сама выразительность замысла.

Книга Э. В. Денисова представляет собой исследование, написанное композитором. В этом ее несомненная ценность и это же обусловило ряд ее особенностей. Не нужно искать в исследовании полной панорамы использования ударных в современной музыке, академического анализа всех значительных партитур XX века, в которых присутствуют ударные инструменты. Да вряд ли такое исследование и возможно по отношению к музыке, созданной буквально в наши дни (50—70-е годы), когда время еще не внесло своих коррективов; в монографии же этот период занимает весьма существенное место.

Поэтому личные склонности автора книги оказываются весьма существенными при отборе обильного и многообразного материала. Автор направляет внимание читателей прежде всего на самые интересные, с его точки зрения, случаи использования ударных. Обращение к сочинениям одних мастеров и отсутствие имен других не содержит оценочного момента. Во введении к книге, освещающем применение ударных в музыке XVIII—XIX веков, также не ставилась задача дать исчерпывающий исторический очерк.

Подход музыканта-практика ощущается и в акцентировании внимания на творческих проблемах, связанных с композиторской техникой. По этому поводу приходят на ум слова Л. А. Мазеля, в которых отмечена особая специфика разборов, выполненных «крупными композиторами, мышление которых технично и образно одновременно, нераздельно»¹.

Неоспоримое достоинство исследования состоит в том, что оно написано композитором, пристально следящим за развитием современной музыки. Знания Э. В. Денисова в этой области исключительно многообразны и обширны. В книге собран огромный партитурный материал, в большинстве своем труднодоступный. Наличие такого материала позволит читателю составить ясную картину эволюции ударных в XX веке, порой трезво и критически отнестись к отдельным ее ракурсам.

Книга построена в виде серии очерков об отдельных композиторах или группах композиторов. Творчество И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, О. Мессиана выделено в самостоятельные главы в связи с исключительной ролью их в развитии ударных.

Автора подстерегала здесь особого рода трудность. Ведь композиторский «портрет» предстояло дать сквозь призму одних только ударных инструментов. Однако Э. В. Денисов стремится избежать нежелательной односторонности, включая трактовку ударных в более широкую стилистическую картину. Сколь яркими, например, получились портреты композиторов в очерках об И. Стравинском, Д. Шостаковиче, Б. Бартоке и особенно О. Мессиаане! В этих главах порой неизбежны «лакуны», связанные с особым принципом отбора материала. Так, область театральная музыка С. Прокофьева осталась вне поля зрения Э. В. Денисова, сосредоточившего внимание на симфонической музыке композитора.

В то же время в отборе материала для анализов можно заметить и нечто обратное, казалось бы, выход за рамки темы, обозначенной в заглавии книги: помимо собственно оркестровых произведений Э. В. Денисов касается применения ударных инструментов в ансамблях камерного типа. Это расширение вполне закономерно, так как разнотембровые ансамбли играют весьма важную роль в панораме серьезной музыки XX века.

Другие главы посвящены творчеству нескольких композиторов или целому периоду («Ударные инструменты у Шёнберга, Берга и Веберна», «Ударные инструменты в современной западной музыке», «Ударные инструменты в музыке советских композиторов последних десятилетий»). При всей сложности общей картины такие главы дают понятие о важнейших тенденциях в письме для ударных, особенно в творчестве последних тридцати лет. Практическая, композиторская причастность Э. В. Денисова к творчеству именно 50-х годов позволяет ему сделать прозорливые наблюдения над самой картиной развития ударных, чутко ощутить как взлет этой группы, так и необходимость критического отношения к увлечению ударными, признаки более умеренного подхода к ним со стороны композиторов. «В предыдущие годы, — пишет автор, — в современной музыке наблюдалась гипертрофия внимания к тембру. Так называемые «сонористические» тенденции привели к тому, что композиторы стали безразличны к интонации и ритму — важнейшим компонентам музыкальной речи. Сонорность скоро обрела грубые формы шоковой эффектности и стала разменной монетой на международном музыкальном рынке... Получив в свои руки огромное тембровое богатство

¹ Мазель Л. Проблемы анализа советской музыки. — Сов. музыка, 1979, № 2, с. 91.

современного оркестра, многие композиторы слишком щедро разбрасывают краски. Это увлекает слушателя, но скоро пресыщает его. В то время как сбереженная и вовремя примененная краска может дать сильный эффект».

Возможно, ударные инструменты ждут «классический период», связанный с переосмыслением тех открытий, которые так вознесли эту группу оркестра в период «бури и натиска», возможно — новый взлет в каком-то ином направлении. Книга Э. В. Денисова не пытается преподносить прогнозы. Но сам факт появления исследования, написанного композитором, свидетельствует о том, что настало время обобщения опыта и его трезвой оценки. И это — верный признак того, что и в творческой практике оркестрового письма исследуемые Э. В. Денисовым выразительные средства займут подобающее им место.

Доктор искусствоведения
И. Барсова

Одна из характерных черт современной музыки — значительное увеличение роли ударных инструментов в оркестре и изменение их взаимоотношений с другими оркестровыми группами. В оркестре предшествующих эпох ударные лишь эпизодически поддерживали другие группы (главным образом в *tutti*) и только в театральной музыке изредка проявляли свои темброво-колористические свойства. Сам инструментарий оставался чрезвычайно скромным и редко подвергался расширению. Обычно композиторы ограничивались парой литавр, настроенных в тонику и доминанту главной тональности, а другие ударные инструменты использовались редко и в специальных целях (большой барабан, тарелки и треугольник в «Военной симфонии» И. Гайдна, «Похищении из сераля» В. Моцарта и финале Девятой симфонии Л. Бетховена, колокольчики в «Волшебной флейте» В. Моцарта, треугольник в Четвертой симфонии Й. Брамса). Случаи применения более редких инструментов (колокол в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, ксилофон в «Танце смерти» К. Сен-Санса) были единичными и всегда вызывались конкретными программными заданиями¹. Многие ударные инструменты, существовавшие с древнейших времен в народной музыке, не привлекали внимания европейских композиторов.

Такое отношение к ударным объясняется прежде всего особенностями музыки этих эпох. Основными компонентами музыкального языка были мелодия и гармония, в общей логике формообразования тембр играл обычно самую подчиненную роль, а ритмические структуры почти никогда не имели самостоятельного тематического значения (в отличие от музыки старых полифонистов, у которых роль отдельных ритмических комплексов зачастую была очень велика). Известные в XVIII—XIX вв. ударные инструменты не могли выполнять сколько-нибудь важную мелодическую функцию и применяться в качестве самостоятельно движущихся гармонических голосов. Исключением являлись лишь колокольчики и, несколько позднее, — ксилофон, которые, хотя и могли выполнять мелодические функции, в силу характерности своего тембра использовались как солирующие инструменты очень редко.

¹ «Употребление большого барабана, тарелок и треугольника в «Военной симфонии» Гайдна было совершенно исключительным, если вообще не единственным в то время». Карс А. История оркестровки. М., 1932, с. 147.

В опере В. Моцарта «Волшебная флейта» очаровательно тонкое использование клавишных колокольчиков всюду предваряется репликой «Папагено играет на колокольчиках»:

1

Glock.

V-ni I (pizz.)

V-ni II (pizz.)

V-le (pizz.)

V-c. (pizz.)

C-b. (pizz.)

Detailed description: This musical score shows the beginning of a chime effect. The Glocken part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are in the bass clef with the same key signature. All string parts are marked with '(pizz.)' for pizzicato. The Glocken part consists of a series of eighth notes, while the strings play a simple harmonic accompaniment.

Моностатос и хор рабов комментируют тембровый эффект вступления колокольчиков («Das klinget so herrlich, das klinget so schön!»).

Литавры в оркестре XVIII—XIX вв. были основным (а зачастую и единственным) инструментом группы ударных, но как сольные инструменты почти никогда не применялись. Они либо соединялись с другими инструментами (чаще всего, с медными), либо вводились в каденционных моментах или в tutti.

Приведем сравнительно редкий пример solo литавр в арии Флорестана, открывающей второй акт оперы «Фиделио» Л. Бетховена:

2

Timp.

Flor.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

0 grau_ en_ vol_ le Still_ le!

p

pp

pp

pp

pp

Detailed description: This score shows the beginning of a timpani solo. The Timpans part is in the bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The vocal part (Flor.) is in the treble clef with the same key signature. The lyrics are '0 grau_ en_ vol_ le Still_ le!'. The timpani part starts with a *p* dynamic and features a melodic line. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are in the bass clef with the same key signature. The string parts are marked with *pp* (pianissimo) and feature a simple harmonic accompaniment.

Этот тритоновый мотив литавр проводится дважды и во вступлении к арии, причем во втором проведении он имитируется деревянными 1:

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 13 staves. The instruments are listed on the left: 2 Fl., 2 Ob., 2 CL(B), 2 Fag., (Es) 4 Cor., (F), Timp., V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The score shows a triplet of eighth notes in the woodwinds and timpani, with dynamic markings such as *sf*, *p*, and *f*. The woodwinds have various articulations and slurs, and the timpani part includes a triplet of eighth notes. The strings play a steady accompaniment with dynamic markings.

Очень яркий и по-своему уникальный пример сольного использования четырех литавр мы встречаем в заключительном разделе третьей части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза:

¹ Следует обратить особое внимание на имитацию tremolo литавр у гобоя и фагота.

4a solo

C. i. *p* *pp* *cresc.* *sf* *dim.* *p*

I baguettes d'éponge

Timp. II baguettes d'éponge *pp* *sf* *p*

C. i. *pp* *f*

Timp. *ppp* *f*

C. i. *pp* *pp*

Timp. *pp* *pp*

C. i. *poco sf* *p* *sf* *sf* *dim.* *pp* *mf*

Timp. *poco sf* *p* *p*

Здесь аккорды четырех литавр применены как своеобразные тембровые пятна. Звукоизобразительная программность этого фрагмента не нуждается в комментировании. Г. Берлиоз, в отличие от большинства своих современников, точно указывает и способ звукоизвлечения («палочками из губки»).

Лишь к концу XIX века литавры стали применяться более свободно¹.

Как правило, самые яркие примеры звукоизобразительного употребления ударных встречаются в оперной музыке. Таков эпизодковки меча в конце второй сцены «Золота Рейна», в котором Р. Вагнер вводит 18 наковален различной величины, расположенных за сценой. Перезвон наковален постепенно выплывает из tutti оркестра: группа наковален вступает piano при fortissimo оркестра и играет crescendo одновременно с diminuendo всего оркестра и постепенного снятия инструментов²:

46

18 Ambose hinter der Scene

¹ «Литавры достигли большого интереса и значения, когда их стали более свободно употреблять в виде соло в ритмических рисунках piano, при более частом употреблении тремоло piano и crescendo; они все более расширяли область своего применения благодаря настройке их на другие интервалы, кроме тоники и доминанты строя, а также благодаря одновременному употреблению двух звуков литавр. В начале XIX в. композиторы, по-видимому, не имели никакого понятия об использовании других способов удара на этих инструментах, кроме постоянного сильного удара на тяжелую часть такта в forte и гораздо реже при piano» (Карс А. История оркестровки, с. 180).

² В этом примере на трех верхних строках расположены 9 маленьких наковален, на трех средних — 6 больших наковален и на трех нижних — 3 очень больших наковальни.

Этот пример, несмотря на его звукоподражательность и музыкальную элементарность, интересен как первый образец достаточно длительного солирования (8 тактов) темброво однородной группы нестандартных ударных.

По отношению к другим оркестровым группам ударные инструменты в оркестре XVIII—XIX вв. занимают подчиненное положение и никогда не выступают как самостоятельная группа, равноправная с другими группами оркестра. С подобной недооценкой возможностей ударных мы встречаемся не только в партитурах, но и в руководствах по инструментовке. Даже такой небезразличный к оркестровому колориту композитор, как Н. Римский-Корсаков, в своих «Основах оркестровки» подчеркивает подчиненную роль группы ударных в оркестре: «Ударные применяются лишь изредка и большей частью не во всем своем составе, но поодиночке, по два или по три» и «применение ударных всегда желательно в связи с ритмическим рисунком которого-нибудь из голосов данного оркестрового куска»¹.

Подобная точка зрения характерна и для некоторых современных руководств по инструментовке. Так, например, Г. Дарваш в «Правилах оркестровки» пишет: «Ударные инструменты в самостоятельных ролях выступают редко — во всяком случае, в симфонической музыке. Их роль сводится главным образом или к поддержке других групп, или к внесению изобразительности в звучание там, где это «требуется». И далее: «Ударные в своем большинстве не обладают способностью заметно изменять характер своего звука, поэтому чем более короткими бывают их выступления, тем они эффектнее»².

Значительно расширяется применение ударных инструментов с колористическими целями в партитурах К. Дебюсси и М. Равеля. Ударные используются этими композиторами экономно (если не брать сочинения типа Болеро, в котором ритмическая формула ударных становится длительным *ostinato*), но из-за большей детализации партитуры менее тонут в общей оркестровой массе. Приведем два примера использования ударных во второй части «Моря» К. Дебюсси («Игра волн», см. пример 5а и 5б).

Еще более утонченное применение ударных мы встречаем в «Играх» (см. пример 6).

В партитуре «Облаков» (первая часть «Ноктюрнов») К. Дебюсси только две литавры, настроенные в *h* и *d*, которые почти не играют. Однако их роль в общей тембровой драматургии пьесы достаточно велика. Впервые они вступают в цифре I при первом проведении инвариантного мотива английского рожка (четыре такта *tremolo ppp* на *h*). Затем — паузируют 77 тактов. Тембр литавр возвращается лишь в цифре 9 в заключительном разделе пьесы, но вступившие на той же но-

¹ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. М., 1946, с. 94—96.

² Дарваш Г. Правила оркестровки. Будапешт: Корвина, 1964, с. 102—104. Еще более пренебрежительно оценены ударные в книге Д. Рогаль-Левичко «Современный оркестр» (М., 1953—1956, с. 2—3).

55. 21

2 Fl. *p très léger*

2 Cl.(A) *p très léger*

3 Cor.(F) *p*

Cymb. *p*

Glock. *p*

2 Harp. *pp*

Vc. *p*

56

2 Fl. *pp* *ppp*

Cymb. *ppp*

Glock. *ppp*

Harp. *pp* *ppp*

6 Vni I *sol* *ppp*

Cb. *ppp*

6 1 Scherzando

Fag. *P léger*

Tamb. de Basque bag. de Timb. *pp*

Cymb. *pp* sur le chevalet *pp*

V-le *P léger, marqué pizz.* *p*

V.c. *p* *sourdine* *p*

C.b. *sourdine* *pp*

те *h* в tremolo *ppp* литавры уже не прекращают игру до конца пьесы (10 тактов tremolo на *h* одновременно с tremolo низких струнных и 4 такта заключительного tremolo, сначала на терции *h—d*, а затем опять на *h*). Тембр литавр здесь ясно слышен и служит своего рода стержнем, на фоне которого проходят обрывки темы у других инструментов.

Среди русских композиторов XIX века шире всех использовал ударные инструменты Н. Римский-Корсаков¹. В его оперных партитурах (а также в оркестровках сочинений М. Мусоргского) немало ярких примеров театрально-колористического применения различных ударных инструментов. Вспомним хотя бы колокольчики в «Снегурочке», «Китеже» и «Золотом петушке», колокола в «Китеже» и оркестровке «Бориса Годунова» или ксилофон в «Сказке о царе Салтане». Однако Н. Римский-Корсаков почти никогда не дает тембры ударных инструментов в чистом виде, а, следуя собственным взглядам на оркестр, изложенным им в «Основах оркестровки», соединяет ударные с другими тембрами и применяет их, как правило, в дублировках.

Как хрестоматийный образец приведем тему Звездочета из «Золотого петушка»:

¹ Интересные примеры применения ударных встречаем и в партитурах М. Мусоргского. Его манера использования ударных превосходит во многом трактовку их С. Прокофьевым и А. Мосоловым.

7

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

С-III *p*

Ара *p*

Кратковременное солирование группы ударных инструментов у Н. Римского-Корсакова встречается лишь в аккомпанементах:

Н. Римский-Корсаков. „Испанское каприччио“ (ч. IV):

3

Тимп. *pp*

Т-то *pp*

Р-ит *pp*

Viol I, II *p* *f* *pizz.* *arco* *p* *f*

Столь же «классическими» в своем отношении к ударным были Г. Малер и Р. Штраус, хотя в их музыке мы и сталкиваемся с введением редко применяемых ударных инструментов и с сольным использованием отдельных представителей этой группы:

Г. Малер. Первая симфония (ч. III):

9a [1] **Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen**

Тимп. *pp*

С.б. *p* *solò con sord.*

Fag. *pp*

Тимп. *pp*

С.б. *pp*

96 Nicht schleppen sehr ausdrucksvoll

Ob. *pp*

Tr-ba in F *pp* IV

4 Tr-ni *pp*

Tuba *pp*

Timp. *pp*

Cassa *pp*

T-tam *pp*

C-b. *pp*

99 deutlich

Timp. *pp* *f molto cresc.*

T-ro *f molto cresc.*

Cassa *pp molto cresc.*

T-tam (hoch) *pp* *pp molto cresc.*

T-tam (tief) *ppp* *ppp* *ppp* *pp molto cresc.*

2 Arpe *ff* *sempre pizz.*

C-b. *pp*

9r *sempre accel.*

Picc.

Ob. I

Cl. basso in B

C-fag.

3 Tr-nl

Timp.

Cassa

Salome

V-ni I

V-la

V-c.

C-b.

mir den Kopf des Jo cha... na an ho len!

В примере из Первой симфонии Г. Малера мы имеем дело, по существу, уже с ансамблем Сб.+Fag.+Timp. Во фрагменте из первой части Второй симфонии литавры воспроизводят типичную для европейской музыки XIX века кварттовую фигуру, но Малер накладывает на нее два чуждых ей «аккорда»: один — мнимый (удар тамтама), другой — уменьшенный септаккорд у четырех тромбонов и низкой трубы; последняя нота этой фигуры удваивается вторым литавристом (в pp), что создает из-за некоторой ненастроенности унисона у литавр дополнительную тембровую смену в момент завершения. Ансамблевая трактовка большого оркестра вообще типична для Г. Малера (особенно ярко это проявилось в вокальных циклах с оркестром), и от него прямая линия идет к А. Шёнбергу, А. Бергу и А. Веберну.

Для их музыки характерна еще большая детализация оркестрового письма и свобода трактовки отдельных инструментов. Ударные инструменты используются ими скромно (особенно А. Веберном), но, зачастую, в необычных сочетаниях.

Гораздо свободнее, чем многие его современники, применял ударные инструменты в оперных партитурах Д. Пуччини. Обладая великолепным ощущением музыкального театра, Д. Пуччини прекрасно отдавал себе отчет в действенности и выразительной силе неожиданных смен тембра и всегда точно рассчитывал тембровую драматургию сочинений. В его операх оркестровые тембры играют большую смысловую и выразительную роль. Особенно ярко это проявилось в партитурах «Тоски», «Турандот» и «Девушки с Запада».

Приведем примеры инструментовки «колоколов» в «Тоске»:

The image displays two musical staves, labeled 19a and 106, illustrating the orchestration of a bell in Puccini's opera 'Tosca'.

Staff 19a: Shows the following instruments and dynamics:

- I, II Fl. (Flute): *ppp*
- III Fl. (Flute): *ppp*
- Cl. I in A (Clarinet): *ppp*
- T-tam (Tamtam): *ppp*
- Cassa (Cassa): *pppp*
- Arpa (Arpa): *p*
- C-b. (C-bass): *(ppp)*

Staff 106: Shows the following instruments and dynamics:

- 2 Cl. in B (Clarinets): *pp*
- Cl. basso in B (Bass Clarinet): *pp*
- 2 Fag. (Bassoons): *pp*
- 3 Tr-ni (Trumpets): *pp*
- Cassa (Cassa): *ppp*
- T-tam (Tamtam): *ppp*
- Arpa (Arpa): *pp*
- C-b. (C-bass): *pp*

В обоих этих примерах «колокол» совершенно различно окрашен: в первом из них арфа и контрабасы играют в самом низком регистре, «расшифровывая» основные тона тамтама и б. барабана, а у трех низких флейт и расположенного выше первого кларнета возникают своеобразные «обертоны», тонко услышанные композитором; второй «колокол» более сумрачен (в основном, за счет низких тромбонов и кларнетов) и в нем отсутствуют «обертоны».

I
 2 Cl. in B
 II
 Cl. basso in B
 I
 2 Fag.
 II
 C-fag.
 2 Corni in F
 3 Tr-ni
 Arpa
 C-ne
 Spoletta
 Sta be... ne. Il con reg... no?
 Scarpia
 -ve... di! Pa... laz... zo Far...
 V-le
 V-c.

Как видно из этих фрагментов, арфа у Д. Пуччини является обязательной участницей оркестровки колокольных звучностей. К подобному же приему всегда прибегал Г. Малер. Для сравнения приведем «колокол» из начальных тактов финала «Песни о земле» (пример 12). Этот «колокол» тяжел, сумрачен и трагичен, оркестровка его проста и, вместе с тем, необычна: все инструменты применены в самом низком и не всегда привычном для них регистре. Тамтам окутывает этот удар своими обертонами и придает ему еще большую глубину и пространственность. Другие примеры использования арфы в колокольных звучностях мы находим в партитурах Второй (ц. 3 четвертой части и ц. 2 финала) и Третьей симфоний (заключительный раздел пятой части).

12 Schwer

C. fag. *sf pp*

2. Corni in F *pp*

T. tam *pp*

2. Arpe *f*

V. c. *pizz* *p*

C. b. *pizz* *p*

В партитурах Д. Пуччини мы находим немало примеров интересного использования и других ударных инструментов, как, например, следующее соло литавр из «Чио-Чио-сан»:

13 *Modéré*

Timp. *sf* *cresc.*

Butterfly
Va, far_gli com_pa_gnia. Va, va, te lo co_man_do.

Suzuki
pizz Res_to con_voi.

V. c. *pizz*

C. b. *sf*

Решающий шаг в отношении к группе ударных сделали лишь И. Стравинский и Б. Барток. В их творчестве мы впервые встречаем трактовку ударных как группы, равноправной со всеми остальными группами оркестра. Вместе с тем, эти композиторы впервые в европейской музыке показали возможность применения ударных инструментов в качестве самостоятельных ансамблевых голосов.

Быстрое выдвижение группы ударных инструментов в музыке XX века и превращение ее в одну из основных оркестровых групп вы-

звано многими параллельно действовавшими причинами. Прежде всего это обусловлено необычайно усилившимся значением ритма в современной музыке. Усложнение ритмических структур, стремление к созданию многоплановости звучания и совмещению различно построенных ритмических пластов не могло не выдвинуть ударные инструменты как наиболее пригодные для этого.

Другими причинами были изобретение новых ударных инструментов (вибрафон, флексатон), усовершенствование ряда старых (механические литавры, трубчатые колокола), а также — введение в оркестр множества ударных инструментов, издавна известных в народной музыке, но не использовавшихся европейскими композиторами (том-том, бонго, конга, наборы тамтамов, гонгов и тарелок самой различной высоты, темпл-блок, маракасы и многие другие). Решающим толчком для увеличения интереса к новым ударным инструментам послужило знакомство с до сих пор почти не привлекавшим внимания европейской композиторов искусством народов Азии, Африки и Латинской Америки. Широко известна волна увлечения джазом, охватившая в короткий срок все континенты и оставившая след в творчестве многих композиторов первой половины XX столетия (Дебюсси, Равель, Айвз, Мийо, Стравинский, Хиндемит и др.). Примерно такое же впечатление произвели на композиторов и первые выступления на европейских сценах музыкантов из Индии, Китая, Бали, различных африканских и латиноамериканских стран. Древнее музыкальное искусство стран Востока влило свежие соки в европейскую музыку и дало толчок фантазии композиторов, открыв совершенно новые и богатые возможностями перспективы. В частности, композиторы в музыке многих восточных стран встретились не только с хорошо разработанными приемами ритмического развития, но и с ансамблями, в которых духовые и струнные инструменты были полностью равноправны с ударными, и с ансамблями, состоящими из одних ударных.

В 50-е годы XX века отношение к ударным инструментам настолько меняется, что можно говорить даже об известной гипертрофии в трактовке этой группы. Композиторы открывают, что ударные инструменты обладают не только большими динамическими и ритмическими возможностями, но что они темброво гораздо богаче других оркестровых групп. Интерес к мелодической выразительности в эти годы несколько спадает. Ряд композиторов вообще отказывается от интонации как осмысленной единицы музыкальной речи, и звуковысотная сторона таких произведений строится на интервальных комплексах, соответственным образом организованных. Композиторов гораздо больше волнуют проблемы ритма, динамики и расширения тембрового диапазона инструментов. Группа ударных как раз и отвечает всем этим стремлениям, а главный ее недостаток — бедность экспрессии — рассматривается многими как достоинство.

В музыку все больше проникает соноризм и его разновидность — брюитизм¹. Это течение затронуло в 30-е годы многих композиторов

¹ От французского слова *bruit* (шум).

(Прокофьев, Шостакович, Онеггер, Мосолов, отчасти — Барток), но наиболее последовательно заложил основы этой музыкальной эстетики своей музыкой Э. Варез. Им же написано первое в истории музыки самостоятельное сочинение для одних ударных «Ионизация» (1931). Если не считать антракта из оперы «Нос» Д. Шостаковича, то до 1946 года ни один европейский композитор не обращался к группе ударных в чистом виде¹.

Еще в начале века Ч. Айвз использовал ударные инструменты в ансамблях, а в последние годы, особенно после «Молотка без мастера» П. Булеза, включение ударных инструментов как равноправных участников в самые разнообразные ансамбли становится своего рода нормой.

В последующих главах будет рассмотрено применение ударных инструментов крупнейшими мастерами XX века И. Стравинским, Б. Бартоком, композиторами второй венской школы, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, О. Мессианом, а также приведены примеры с участием ударных из сочинений других современных композиторов.

Нотный материал настолько велик, что, практически, охватить его полностью невозможно. По этой причине многие интересные примеры остались за рамками книги.

¹ В 1937 г. американский композитор К. Кейдж написал «Первую конструкцию (в металле)» для одних металлических ударных, а в 1942 г. мексиканский композитор К. Чавез — «Токкату» для ударных.

Ударные инструменты в музыке И. Стравинского

Три ранних балета

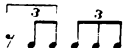
В балетных партитурах русского периода, при всей остроте ритмического рисунка, ударные не занимают такого доминирующего положения, как в «Свадебке», и сравнительно редко выступают в равноправной ансамблевости, характерной для «Истории солдата». Все три балетные партитуры декоративны по манере оркестрового письма, что отличает их, например, от четкой графичности «Орфея» или «Агона». И, тем не менее, ритмически заостренные моменты и декоративность решены в них при сравнительно малом участии ударных.

«ЖАР-ПТИЦА»¹

Состав ударных: Timpani, Triangolo, Tamburo basco, Piatti, Cassa, Tam-tam, Campanelli, Silofono. Можно говорить о трех основных типах использования ударных в «Жар-птице»: темброво-фоновом, ритмическом и сольном.

Темброво-фоновое применение ударных — наиболее часто встречающийся в партитуре прием. Уже в первых номерах балета можно проследить весьма четко проведенный принцип программно-тематического использования тех или иных тембров группы ударных в соответствии с происходящим на сцене действием. Для этой цели Стравинский применяет различные виды tremolo на ударных и комбинации их.

Первая страница балета, вводящая в сумрачную атмосферу Кашеева царства, — триольное движение низких струнных на фоне pp tremolo большого барабана, возникающего повторно в тактах 9 и 10 Вступления при появлении лейтдвижения низких струнных. В первой картине («Заколдованный сад Кашея») к большому барабану добавляются литавры (но без tremolo — оно превращается в повторяющиеся ноты триолями:

я ноты триолями: )².

¹ Рассматриваются только первоначальные редакции партитур всех трех балетов.

² Родство репетиций tremolo и мотива повторяющихся триолей особенно четко видно в такте 8, ц. 2, где tremolo большого барабана переходит непосредственно в

Эта темброво-тематическая заявка ударных — лейттебр tremolo большого барабана и его последующее соединение (пока лишь намеком) с литаврами — не используется И. Стравинским до второй половины балета: выхода Кашея Бессмертного и его разговора с Иваном-царевичем (ц. 107). Здесь, впервые после долгого паузирования группы ударных, вводится tremolo большого барабана и литавр, причем со вступлением ударных весь оркестр на четыре такта снимается (прием дается в обнаженном виде). Это же соединение тембров применено в ц. 116 и далее.

Своего рода вариантом этого тембра (тремоло-репетиции) является основной ритмический фон «Поганого пляса Кашеева царства», в котором тембр большого барабана подменен контрабасами:

В новом ритмическом варианте эту пару тембров мы слышим в ц. 157:

Обе ритмические разновидности этого тембрового комплекса наблюдаются в непрерывном взаимодействии, начиная с ц. 170. Затем И. Стравинский на большой промежуток времени выключает тембры обоих инструментов (ц. 176—179 и ц. 182—190) для того, чтобы снова ввести этот лейттебр в сцене пробуждения Кашея и его смерти.

Второй темброво-фоновый мотив, непрерывно проводимый в партитуре балета, — tremolo на звенящих и шипящих ударных и, прежде всего, — различные типы tremolo на тарелках и соединения их. Этот лейт-

свою производную ритмическую форму (перенимая триольный ритм начального лейтмотива струнных):

тембр связан с женскими персонажами и, главным образом, с самой Жар-птицей.

Впервые вводится он в сцене «Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем» (ц. 4), и его тембровое варьирование заложено уже в первом проведении: соединение р tremolo тарелок мягкими палочками от литавр с tremolo металлическими палочками¹. Этот способ дает возможность композитору непрерывно модулировать тембр, что мы и наблюдаем уже в этом номере (переход того же комплексного тембра tremolo тарелок в tremolo треугольника в ц. 9). Никакие другие тембры ударных, кроме тарелок и треугольника, в этом номере не используются.

Вновь этот прием возникает в сцене появления тринадцати зачарованных царевен перед переходом на «Игру царевен золотыми яблоками». В этом фрагменте (ц. 53—55) применены те же две манеры игры на тарелках, но они разделены ритмически; сохранено лишь tremolo металлическими палочками (вызывающее более высокие обертоны и темброво близкое tremolo треугольника), а удары литавровыми палочками имеют собственную ритмическую структуру:

17 [54] [фрагмент партитуры]

colle verghe trem. mp

colla bacchetta di Timp. mf sempre secco

Следующий этап тембрового модулирования — «Волшебные перезвоны» (ц. 98). Здесь на tremolo арф и рояля наложена комбинация тамтам + колокольчики (tremolo), переходящая в ц. 101 в tremolo тамтама и треугольника.

В следующих номерах различные приемы tremolo на тарелках выступают в изолированном виде: tremolo colla bacch. di Timpani в ц. 132 (подход к «Поганому плясу Кощеева царства»), tremolo colla bacch. di Tamburo в ц. 138, tremolo colla bacch. di Timpani в ц. 174 и 178.

Ритмически ударные в «Жар-птице» использованы еще мало самостоятельно (в отношении свободы структур) по сравнению с более поздними сочинениями. Темброво-фоновое значение ударных здесь превалирует над ритмическим (отсюда и обилие всех видов tremolo в партитуре балета). Некоторое тематическое значение имеет ритмическая фигура литавры + большой барабан в первой картине (см. пример 14). В «Мольбах Жар-птицы» тарелки и большой барабан выступают с весьма скромным (но все же важным) синкопированным ритмом; относительно самостоятелен ритм второй тарелки в уже упомянутом эпизоде (ц. 54); в ц. 130 впервые с самостоятельной ритмической фигурой вступают литавры, включаясь в цепь переключек с тру-

¹ В результате такого соединения сразу вызываются и высокие и низкие спектры тембра тарелки, дающие объемность самого тембра, его непривычность и сказочную программность.

бой, фогомом и контрафогомом. Наиболее самостоятельный ритмический рисунок ударная группа приобретает в «Поганом плясе Кашеева царства»: до ц. 157, за исключением тематических фраз ксилофона, практически ударные играют подчиненную роль; аккомпанементный рисунок большого барабана и литавр в ц. 157 дает толчок к более сложному тембровому рисунку в ц. 165:

18 [фрагмент партитуры]

165

Timp. *p*

Tr-lo *p*

T-ro basco *p*

P-tti *p* modo ordinario

Происходит непрерывное ритмическое варьирование начальной тематической ячейки:

19a [фрагмент партитуры]

Timp. *mp*

Tr-lo *mp*

T-ro basco *mp*

P-tti *mp*

Cassa *mp*

[фрагмент партитуры]

19b

Timp. *mf*

Tr-lo *mf*

T-ro basco *mf*

P-tti *mf*

Cassa *mp*

Этот процесс приводит к ее кульминационному «слому»:

20 [фрагмент партитуры]

Timp. *p*

Tr-lo *p*

T-ro basco *p*

P-tti *p*

Cassa *p*

Кульминационная зона звучания всей группы ударных в балете — ц. 179—180 (хотя ритмически этот эпизод элементарен):

21

179 180

Timp.

Tri-angolo

Tamburo basco

Piatti

Cassa

fff

etouffé

sf

Сольное или вернее тематическое применение ударных здесь еще весьма незначительно. Примерами могут быть лишь самостоятельные (не дублирующие другие инструменты) фразы ксилофона в «Пляске Кашеевых слуг под чарами Жар-птицы» (ц. 127), упоминавшаяся уже фигура литавр в ц. 130, а также три сольные фразы ксилофона в «Поганом плясе» (ц. 146) и небольшое соло большого барабана в сцене смерти Кашея (ц. 193).

Рассмотрим теперь распределение тембров группы ударных по партитуре балета¹:

1. Вступление — Cassa (tremolo)
2. Заколдованный сад Кашея — Timpani + Cassa
3. Появление Жар-птицы — Piatti, Triangolo (tremolo)
4. Пляс Жар-птицы
5. Пленение Жар-птицы
6. Мольбы Жар-птицы — Piatti + Cassa, Silofono, Piatti tremolo)
7. Игра царевен золотыми яблочками
8. Появление Ивана-царевича
9. Хоровод царевен
10. Наступление утра
11. Волшебные перезвоны — Piatti, Tam-tam, Campanelli, Triangolo, Silofono, Timpani, Cassa
12. Разговор Кашея с Иваном-царевичем — Piatti, Timpani, Cassa, Silofono
13. Заступничество царевен — Timpani, Cassa, Silofono, Triangolo, Campanelli
14. Появление Жар-птицы — Piatti (tremolo)
15. Пляска Кашеевых слуг — Silofono, Timpani, Piatti (tremolo)
16. Поганный пляс Кашеева царства — Timpani, Cassa, Piatti, Silofono, Tamburo basco, Triangolo, Campanelli, Tam-tam

¹ Все инструменты выписаны в порядке их вступления в партитуре.

17. Колыбельная — без ударных
18. Пробуждение Кашея — Timpani + Cassa (tremolo)
19. Смерть Кашея — Tam-tam, Cassa, Timpani, Piatti
20. Исчезновение Кашеева царства — Timpani, Cassa, 8 последних тактов — Triangolo, Piatti.

Как видно из схемы, распределение ударных по номерам продумано и логично: первое появление Жар-птицы является сигналом для смены низких ударных высокими (№ 3), после чего ударная группа полностью снимается на два важных номера; сравнительно скромное введение группы ударных в № 6 подчеркнуто новым тембром ксилофона, впервые звучащим здесь в партитуре балета; четыре следующих номера опять выключают полностью группу ударных, которая так свежо и ярко вступает в большом номере «Волшебных перезвонов». Здесь, помимо группы уже применявшихся ранее ударных, впервые вводится яркий тембр колокольчиков. Наконец, кульминационный номер балета «Поганый пляс Кашеева царства» к ксилофону и колокольчикам добавляет еще один тембр — бубен (первое вступление этого инструмента в партитуре балета). После очаровательной колыбельной — момента «музыкальной тишины» перед финалом, — в которой ударная группа опять не применяется, происходит своеобразная тембровая реприза в группе ударных начальных номеров балета.

«ПЕТРУШКА»

Состав группы ударных: Timpani, Triangolo, Tamburo basso, Tamburo provenzale, Tamburo militare, Piatti, Cassa, Tam-tam, Campanelli, Silofono. По сравнению с предыдущим балетом состав ударной группы увеличен на два инструмента: тамбурин и малый барабан.

В партитуре «Петрушки» ударные, так же как и в «Жар-птице», применены, в целом, еще весьма традиционно. Но их общий удельный вес (и что самое главное — их автономность) — шаг вперед по отношению к «Жар-птице». Особенно явно тематическое и экспрессивное значение ударных возрастает к концу «Петрушки».

В большой красочной сцене «Народных гуляний на масляной» ударные использованы крайне экономно, и их основная функция — подчеркивание выхода определенных персонажей на сцену¹. Весь начальный эпизод «Масляной» решен без ударной группы и тем ярче звучит ее вступление, сопровождающее слом ритма, в выходе подыпавших гуляк (ц. 5); высоким басам тромбонов и струнных соответствует тембр тарелок и тамтама colla bacch. di Tamburo. Удар литавр в ц. 7 переключает внимание на новый персонаж — балаганного деда (этому удару предшествовал еще один — в ц. 6, сменивший ритмическую и тембровую сферу в «гуляках»). Выход уличной танцовщицы

¹ Стоит отметить, что и в «Петрушке», и в «Жар-птице», в номерах, имеющих наибольшую декоративность, ударная группа либо полностью отсутствует («Пляс Жар-птицы»), либо применена очень скромно (обе сцены «Гуляний на масляной» или «Фокус» в «Петрушке»).

(ц. 13) отмечен вступлением треугольника (следуя точной сценической ремарке: «Уличная танцовщица танцует, отбивая такт треугольником»). В ц. 15 возникает «Ящик с музыкой» — большое соло колокольчиков (первое вступление этого инструмента в партитуре балета). В ц. 16, по ремарке «Первая танцовщица снова бьет в треугольник», двудольная тема танцовщицы (с ритмом треугольника) накладывается на продолжающийся вальс музыкального ящика. При возвращении гуляк опять звучит их ударный лейттебр.

Наконец, в ц. 28 появляется важная сценическая ремарка: «Два барабанщика, стоя перед театриком, привлекают внимание толпы барабанным боем». С этой ремаркой вводится первый сквозной сольный лейтмотив ударных, возникающий затем в основных переменах балетных сцен: дробь малого барабана и тамбурина, усиленная здесь литаврами *colla bacch. di Tamburo*:

22

colla bacch. di T-ro

Timp.

T-ro

T-ro provenzale

ff (Dans la coulisse)

Этим же лейттебровым ритмом отмечен момент опускания и поднятия занавеса при переходе на вторую картину (ц. 47—48), начало третьей картины «У Арапа» (ц. 62), начало четвертой картины «Народные гуляния на масленой» (ц. 82). В напряженной оркестровой кульминации «Проклятия Петрушки» (ц. 51) этот ритм врезается как самостоятельный звуковой пласт. В наиболее измененном виде он звучит в ц. 61 — заключительных тактах второй картины:

23

Cadenza (Lenio)

Più messo

2 Cl. in B

2 Pist. in B

2 Tr-be in B

T-ro provenzale

mf *3* *din.*

mf *3* *din.*

f *3* *5* *ff*

(L'istesso tempo)

très lointain *simile ad lib.*

f

Отдаленно возникающая ритмическая фигура тамбурина (первая деформация: малый барабан, неизменно сопутствующий появлению этого лейтритма, не используется) не имеет определенной метрической формы — на каденции двух кларнетов она повторяется *ad libitum*. После чего звучит заключительный оркестровый такт, весьма определенной точкой заканчивающий картину. Если первая половина этого фрагмента построена на элементе истаивания и возможного замедления (к фермате), то последний такт, темброво перенявший у медных ритм тамбурина, идет на выписанном *accelerando*.

Подобные окружения важных смысловых сцен лейтритмами выделяют их, создавая своего рода «театр в театре» (что и задумано в самом либретто). В ряде других номеров ударные, при всей экономности их использования, мелодически весьма автономны (колокольчики в «Фокусе» — т. 5—7 ц. 32; ксилофон в «Русской» — ц. 45—47).

Рассмотрим теперь интересный пример применения ударных в начале третьей картины — сцене у Арапа. В танце (ц. 64—65; 68) ударная группа вступает с самостоятельным ритмическим рисунком, причем при повторных появлениях Арапа, возвращается не только синкопированная ритмическая фигура, но и весь тембр ударной группы. В трех вступительных тактах (перед ц. 65) ритмическая фигура еще проходит процесс своего «становления», а метр колеблется между двух- и трехдольным¹, склоняясь больше в сторону двухдольности:

[фрагмент партитуры]

The image shows a musical score fragment for three percussion parts: 2 Fag., P-tti, and Cassa. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'soli' and 'mf'. The second and third measures are marked 'sola' and 'mf'. Arrows indicate rhythmic relationships between the parts.

Вступительный трехтакт построен по принципу полной симметрии²; количественно преобладает двухдольность (причем, можно говорить о стремлении ритмической группы к двухдольности, так как центральный трехдольный такт образован путем добавления к основной

ритмической формуле $\begin{matrix} \text{7} & \text{7} \\ \text{a} & \text{b} \end{matrix}$ ее начального элемента а), но цент-

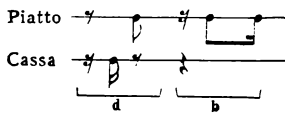
ральный такт имеет, несомненно, наибольшую тяжесть, ибо является единственным тематическим тактом (предвосхищение начала мелодии танца в другом тембре). Таким образом, ритмически проявляется тенденция к двухдольности, а тематически — стремление

¹ Это колебание метра Стравинский вводит в трех первых тактах номера (т. 5—7 ц. 62), возвращаясь к нему в ц. 64.

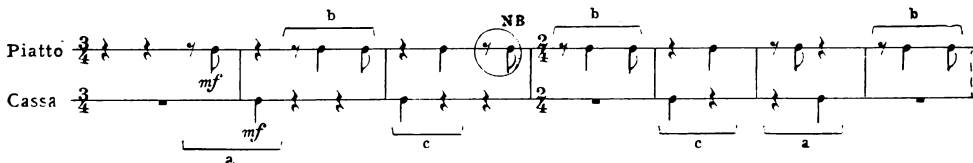
² В пример не включены ритмически нейтральная струнная группа и арфа, подчеркивающая симметричность строения.

Тем самым, здесь можно говорить о двух тенденциях: 1) неизменности (тембровой и ритмической) элемента *b*; 2) вариантности (тембровой и ритмической) элемента *a*.

Следующий этап развития этой ритмической структуры — в ц. 68. Здесь весь рисунок группы ударных двухдолен, элемент *b* сохраняет свою ритмическую и тембровую неизменность, но *a* обретает новую форму:

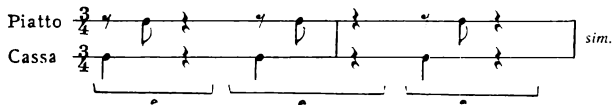


Вариант *d* (или *a*₂) ритмически совпадает с *a*, а темброво — с *a*₁. Таким образом, можно рассматривать *d* как тембровую инверсию элемента *a*. Соединение этих вариантов встречается в «Вальсе» (ц. 72):



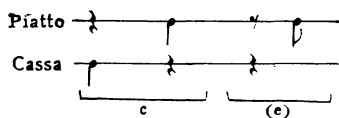
Здесь в различных комбинациях (но асимметрично) соединяются элементы *a*, *b* и *c*; элемент *d* отсутствует, однако возникает новая деталь (*NB*), являющаяся следствием отклонения от элемента *a* его начальной единицы (все ритмические элементы состояли из двух ритмических единиц, а этот уже из одной).

Рассмотрим теперь ц. 75 «Вальса». Весь рисунок оркестровых голосов трехдолен, лишь одна ударная группа строго и последовательно двухдольна. Какой же ритмический элемент лежит в основе рисунка группы ударных?



Новая ритмическая фигура образована в пределах одной метрической единицы, но группа *e*, в целом, как и все предшествующие группы, двухдольна. Последовательность тембров барабана и тарелки уже встречалась в элементах *c* и *d*; в *c* отсутствовала синкопа, и оба удара были распределены по двум основным метрическим единицам, в *d* — ритмический рисунок был сжат в пределы ритмической единицы, но сама группа была помещена в середину этого двухдольного пространства. Элемент *e* является следующим этапом варьирования элемента *a*; если *d* логически вытекало из *a* и *c*, то *e* вытекает из *c* и *d*;

в ритмическая формула помещена на сильной доле, как в с, но жата, как в d (или в a) в пределы одной ритмической единицы. По существу, уже в ц. 72 возникает тенденция к превращению с в е:



Реализуется она лишь в ц. 75.

Не останавливаясь на других примерах использования ударных в партитуре балета, приведем фрагмент сцены смерти Петрушки:

25

2 Fl. picc.

2 Cl. in A

2 Cor. in F

2 Pist. in A

T-ro basco

P-iii

Sil.

Vcl.

Держать бубен совсем низко и уронить его

colla bacch. dt T-ro millit. *p*

sf colla bacch. dt Timp. *ff*

ppp

ppp

f *pp*

ff

ff

ff

ff

ff

Удар сабли Арапа по голове Петрушки изображен резким акцентом по тарелке палочкой от малого барабана, а момент смерти Петрушки — падением бубна на пол. После этого до конца балета ударные инструменты не используются.

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

Состав группы ударных: *Timpani piccoli*, *Timpani grandi*, *Triangolo*, *Tamburino*, *Guiro*, *Cimbali Antici* (As, B), *Piatti*, *Gran Cassa*, *Tam-tam*. В «Весне священной» Стравинский вводит новые ударные инструменты — *Guiro*, *Cimbali Antici* (*Crotali*), но, в отличие от «Жар-птицы» и «Петрушки», исключает *Campanelli* и *Silofono* (группа ударных с определенной высотой увеличена на 2: *Cimbali Antici* и *Timpani piccoli*).

Как и в двух предшествующих балетных партитурах, значение ударной группы постепенно возрастает к концу балета.

Чаще всего используются б. барабан, литавры и тамтам — самые низкие инструменты группы, — что связано, очевидно, с тематикой балета, уходящей вглубь веков. Первыми из ударных выступают (перед ц. 22) литавры и б. барабан, они же и заканчивают балет (в последнем номере, «Великая священная пляска», даны только литавры, б. барабан и тамтам).

Впервые с самостоятельной функцией ударная группа выступает в «Игре двух городов» (ц. 64): в ясно выраженную четырехдольность всех оркестровых голосов вступление б. барабана (*mf*, *secco*) вводит последовательно проведенную трехдольность. Полиметрия (сопоставление трех- и четырехдольного размеров в различных оркестровых группах) является своеобразным «наложением» конца одного номера на начало другого, так как этот же прием звучит и в начальном разделе «Шестивя старейшего-мудрейшего» (до ц. 70). Если до ц. 70 трех- и четырехдольность шли по принципу возникновения трехдольного метра внутри четырехдольного и игры акцентов, то в ц. 70 мы слышим уже одновременно сочетание 3 и 4 (а также 6 и 4, 3 и 2), причем четырехдольность присуща только группе ударных.

Следующий этап — «Выплясывание земли», здесь четырехдольность и трехдольность соединяются в течение всего номера в группе ударных:

26

p sub. *sf* *p*

Следующие номера со значительным участием ударной группы — «Величание избранной», «Действо старцев — человечьих праотцев» и «Великая священная пляска». Ударные инструменты выполняют в них, в основном, ритмическую функцию. При вступлении этих но-

меров Стравинский вводит ударную группу резко и определенно. Так, например, предшествующие «Величанию избранной», «Тайные игры девушек» идут полностью без ударных, а в переходном такте вводится сразу же *forte* четырехголосный аккорд литавр, усиленный большим барабаном:

27 $\text{♩} = 120$ colla bacch. di T-ro

I *f* colla bacch. di T-ro

II *f* colla bacch. di T-ro

III *f* colla bacch. di T-ro

IV *f* colla bacch. di T-ro

Cassa $\frac{1}{4}$ *f*

В финале балета — «Великой священной пляске» — все аккорды имеют ударную функцию. Основа организации этого номера — постепенное развитие нескольких ритмических ячеек, играющих здесь тематическую роль¹.

Из ударных применены лишь литавры и большой барабан. В первом периоде функция баса поделена между контрабасами (*agco*) и литаврами, играющими одну и ту же ноту *d*. Во втором и третьем тактах эти тембры сопоставляются на расстоянии в $\frac{2}{16}$ (ц. 142); в следующем проведении ритмической формулы (ц. 143) удар литавр изымается (и на его месте образуется пауза). В момент смены ритмической фигуры (ц. 144) опять возникает сопоставление тембров контрабасов и литавр на расстоянии в $\frac{3}{16}$, но на удар литавр уже наложена октава *d* контрабасов. Это первое соединение перекликавшихся ранее тембров басового *d* дает толчок к его дальнейшему тембровому варьированию: в третьем такте ц. 144 тембрам тубы и контрабасов отвечает на том же расстоянии в $\frac{2}{16}$ *d* литавр, через $\frac{2}{16}$ снова — туба и контрабасы. Ритмически и темброво этот элемент симметричен:

$$\underbrace{\text{Tuba} + \text{C-b.} \quad \frac{d}{2/16}}_{\text{}} \quad \underbrace{\text{Timpani} \quad \frac{d}{2/16}}_{\text{}} \quad \underbrace{\text{Tuba} + \text{C-b.} \quad \frac{d}{2/16}}_{\text{}}$$

Повторение его в ц. 145 (т. 3—4) приводит к возникновению нового варианта баса (при репризности первоначальной ритмической структуры оркестра). Здесь басовый голос впервые нарушает свою звуковысотную неизменность:

¹ См. превосходный анализ этого номера в статье П. Булеза «Stravinsky demeu-re» (In: *Relevés d'apprenti*. Paris: Ed. du Seuil, 1966, p. 75).

28

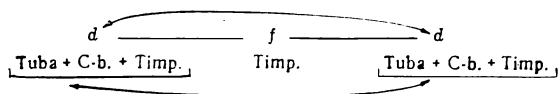
146

Tuba

Timp.

C-b.

В ц. 146 соединяются на первой доле уже три тембра, два из которых — тембры литавр и контрабасов — проводят линию баса целиком. После варьированного повторения этой фигуры бас опять «распадается» (ц. 148), но при этом объединяются уже оба основных варианта:



Следующий раздел (ц. 149) вводит новые тематические отрезки (соло тромбонов и труб) на фоне продолжающегося ритмического биения струнных, поддержанных группой фаготов и валторн. Ударные в этом разделе практически отсутствуют (за исключением *glissando* по тамтаму перед ц. 153), и вся большая кульминация в ц. 161 осуществлена без их участия. Тем самым весь этот раздел (до репризы в ц. 167) темброво отделен от предыдущего и последующего. В репризе (ц. 167—172), звучащей на полтона ниже, первоначальная ритмическая и тембровая сфера варьируется лишь в незначительной степени (та же игра вариантностей на *cis* в басу). И тем ярче звучит новый эпизод (ц. 174), в котором группа ударных (прежде всего, четыре литавры) вступает с самостоятельным ритмическим рисунком:

29

174

Timp.

Cassa

T-lam

secco

f

В репризе (ц. 180), идущей уже в основной звуковысотности, бас *d* претерпевает дальнейшие этапы своей тембровой эволюции (это легко проследить по партитуре). Наконец, начиная с ц. 189, ударная группа окончательно и полностью присоединяется к басам, отбивая их вплоть до конца балета.

Если выписать распределение ударных инструментов по номерам балета, то получится картина, близкая «Жар-птице».

«История солдата»

Партитура «Истории солдата» — одна из лучших партитур И. Стравинского — стоит несколько особняком среди окружающих ее сочинений. Тот тип камерно-инструментального музицирования, который мы встречаем в этот период в «Истории солдата» и в вокальных циклах с инструментами, во многом предвосхищает стиль и манеру письма позднего Стравинского. И если в поздний период творчества, наряду с различными ансамблевыми сочинениями, И. Стравинский применяет и полный оркестр, то свобода оркестрового мышления, и его независимость от неоклассических оков доказывает еще раз, насколько плодотворными оказались корни «Истории солдата».

В «Истории солдата» были впервые намечены следующие принципы: 1) ансамбль может быть образован сочетанием любых инструментов; 2) нет инструментов, плохо звучащих в ансамбле друг с другом; 3) все зависит от того, в какие взаимоотношения эти инструменты друг с другом поставлены. Весь ансамбль состоит из 7 исполнителей (Clarinetto in La, Cornet à pistons in La, Trombone, Batterie, Violino, Contrabasso), и исполнители равноправны между собой. Группа ударных включает следующие инструменты: Tambour sans timbre, Tambour de Basque, 2 Caisses claires sans timbre (grande taille, petite taille)¹, Cymbale, Caisse claire avec corde, Grosse Caisse, Triangle.

Уже первый номер, «Марш солдата», вводит (с ц. 2) полиметрию, и поэтому мы вправе ожидать полиметрического использования ударной группы в последующем.

Впервые ударные вступают с самостоятельной функцией в ц. 8. К этому моменту уже четко устанавливается сочетание двухдольной элементарной маршевости у струнных (скрипка, контрабас) с «хромающим» ритмом духовых. Ударные вносят первую ступень автономности, связывая параллельно излагаемые ритмические структуры ансамблевых групп:

¹ Обозначения группы м. барабанов не вполне ясны, поэтому сейчас при исполнении «Истории солдата» помимо одного м. барабана (Caisse claire avec corde) применяют группу бонгов разной величины, которые благодаря остроте и точности своего тембра лучше вписываются в общую тембровую структуру сочинения.

Cl. in A

Fag.

Cor. & Pist. in A

Tr-ne

Tamb. de Basque
Caisse cl. s. t.
Gr. Caisse

V-no

C.b.

f

mf

f

arco

sim.

p *f*

Cl. in A

Fag.

Cor. & Pist. in A

Tr-ne

Tamb. de Basque
Caisse cl. s. t.
Gr. Caisse

V-no

C.b.

Здесь группа ударных еще не вполне самостоятельна, и ее ритмические структуры подчинены двум ритмическим линиям остального ансамбля. Но в следующем разделе (ц. 10) наблюдаются уже три самостоятельных ритмических пласта:

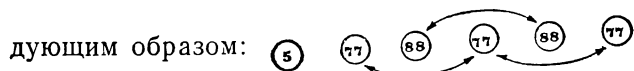
31

Cl. in A
Fag.
Tr-ne
Tamb. de B.
Caisse cl.
Gr.Caisse.
V-no
C.-b.

У струнных — элементарный маршевый двухдольный ритм; у духовых — тема с неоднократно меняющимся метром; ударные играют в собственном метрическом измерении и имеют свою структурную логику.


Выпишем ритмическую схему группы ударных и сравним ее с ритмическими структурами других ансамблевых групп (ц. 10—12):

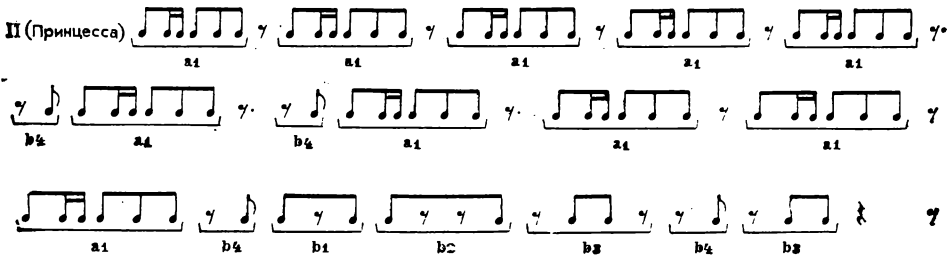
По количеству ритмических единиц группы распределяются сле-




Ударные имеют самостоятельную логику чередования ритмических структур, не совпадающую с логикой чередования структур в мелодии (духовые) и в сопровождении (струнные). Такая полиметрическая многомерность партитуры весьма характерна для «Истории солдата» и не встречается в творчестве И. Стравинского вплоть до балета «Агон» (1954—1957). С еще большей ритмической и структурной автономностью ударных мы встречаемся в «Танго», где ударные берут на себя все функции аккомпанирующей группы, сопровождая двух солистов — скрипку и кларнет.

Выпишем последовательную ритмическую схему ударных по основным разделам:

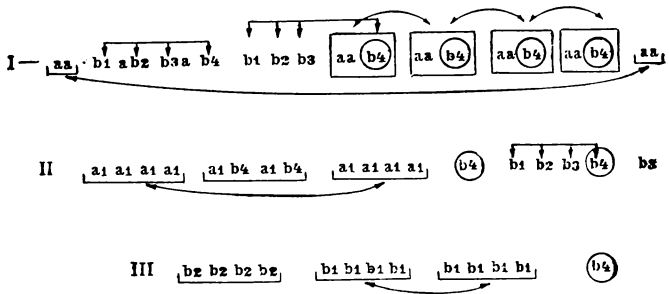
I (Солдат) 

II (Принцесса) 

III (Кода) 

Даже при первом взгляде на сравнительную ритмическую схему трех основных разделов «Танго» видны три типа ритмической организации ударной группы: в первом разделе свободно чередуются структуры а с четырьмя разновидностями структуры б, во втором разделе преобладает слегка видоизмененная структура а и лишь в конце раздела возвращается б, третий раздел целиком построен на вариантах б.

Выпишем теперь схему чередования структур по разделам:



Ритмическая структура а, вступая во взаимодействие со структурами b, постепенно вытесняется ими: в первом разделе на 14а приходится 11b, во втором — на 10а — 8b, а в третьем — 13b. Структура b₄ имеет значение элементарной ритмической «отбивки»¹ и вводится либо при смене ритмических групп (а а b₄ в первом разделе), либо в моменты ритмических переломов ($\frac{3}{16}$ во втором разделе), либо в завершающий момент формы (конец третьего раздела).

Основные структуры представляют деформацию традиционных ритмов танго, свободно смещающихся и варьируемых. С мелодической линией они сочетаются так, что происходит либо смещение структур в пространстве, как в ц. 5, где сильные доли мелодии и аккомпанемента не совпадают (при общей трехдольности), либо полиметрия:

32 [5] *(f)*

V-no $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Caisse cl.

Gr. Caisse $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

V-no $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Caisse cl. и т. д.

Gr. Caisse $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

33 [8] *Poco più mosso*

Cl. in A

V-no

2 Caisse cl. $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

¹ И по этой причине она наиболее часто появляется в характерном тембре подвешенной тарелки.

Cl. in A

V-no

2 Caisse cl.

Кульминация линии ударных в «Истории солдата» — заключительная страница партитуры, где ударные вытесняют все остальные инструменты и большим solo заканчивают сочинение:

34

17

Tamb.

2 Caisse cl.

Gr. Caisse

Tamb.

2 Caisse cl.

Gr. Caisse

Ритм, на вариантах которого построено заключение «Истории солдата», — ракоходный вариант структуры a_1 из «Танго»

Другие сочинения

Трактовка группы ударных и ее состав меняются в музыке И. Стравинского одновременно с изменением манеры письма.

Для сочинений русского периода, как уже говорилось, характерен значительный состав группы ударных инструментов, который, в целом, довольно традиционен. Малоупотребительные инструменты весьма редки (Guero в «Весне священной»; Cimbali Antici в «Весне священной» и «Свадебке»; Cloche в «Свадебке»; Symbalum, который можно лишь условно отнести к ударным, — в «Байке про лису» и в «Рэг-тайме») и используются экономно. В большинстве случаев ударные применяются либо в tutti, либо для подчеркивания ритмической основы других оркестровых групп. Сольные моменты сравнительно редки. Мы были бы

вправе ожидать большей самостоятельности группы ударных в «Свадебке», но они здесь употребляются главным образом для утолщения фактуры роялей и tutti. По существу, с ансамблевым использованием ударных мы встречаемся лишь в «Истории солдата».

Большой состав ударных применен в «Жар-птице», «Петрушке», «Весне священной», «Байке про лису», «Песне соловья», «Свадебке», «Истории солдата», «Рэг-тайме», «Эдипе», «Агоне» и «Потопе».

В ряде других сочинений группа ударных сведена к минимуму: «Звездоликий» (Timpani, Cassa, Tam-tam), Первая сюита (Caisse claire, Piatti, Cassa), Вторая сюита (Cassa), «Мавра» (Timpani), «Полцелуй феи» (Timpani, Gran Cassa), Симфония псалмов (Timpani, Cassa), «Персефона» (Timpani, Silofono, Gran Cassa, Tamburo), «Игра в карты» (Timpani, Cassa), Ebony concerto (3 Tom-tom, Cymbals, Drum), «Threni» (Timpani, Tam-tam), «A Sermon» (3 Tam-tam), «Introitus» (2 Timpani, 2 Tam-tam), Requiem canticles (Timpani, Silofono, Vibrafono, Campana).

В большинстве сочинений так называемого «неоклассического» периода И. Стравинский использует только литавры (Каприччио, Четыре этюда, Скрипичный концерт, Симфония in C, 4 норвежских настроения, Балетные сцены, «Орфей», «Вавилон», «Похождения повесы» и др.).

В других сочинениях неоклассического и позднего периода ударные отсутствуют вообще («Аполлон Мусагет», «Пульчинелла», Кантата, Месса, «Canticum sacrum», «Авраам и Исаак», Вариации и др.).

Применяя группы ударных, И. Стравинский распределяет их по разделам сочинения так, что новые тембры вводятся постепенно, а сами разделы чередуются с частями, в которых ударные не применяются¹.

В «Свадебке» в первой картине ударные играют подчиненную роль, участвуя, главным образом, в эпизодах tutti и поддерживая основные ритмические схемы; во второй картине ударные наиболее самостоятельны ритмически и уже выступают как солисты, в третьей картине они использованы наиболее элементарно, а основную нагрузку несут четыре фортепиано. Во второй части впервые с самостоятельной линией вступает ксилофон (ц. 88), до этого лишь дублировавший голоса фортепиано и поддерживавший акценты. Характерные ударные — античные тарелочки и колокол — вообще не применяются до коды всего сочинения (ц. 130)².

В Первой сюите тарелки вводятся только в последней части — «Галопе». Единственный ударный инструмент во Второй сюите — большой барабан, использован только во второй части («Napolitana»); в последней части («Балалайка») он ударяет лишь три раза в tutti.

Стройную логику в распределении тембров группы ударных мы наблюдаем в «Эдипе», «Агоне» и других сочинениях.

¹ См., например, распределение ударных по номерам в «Жар-птице», «Весне священной» или «Истории солдата».

² Тембровая перемена в коде.

В ансамблях (помимо «Истории солдата») ударные участвуют довольно редко.

Приведем небольшой пример из «Байки про лису» (ц. 25), где литавры и цимбалы¹ выступают в ансамбле со скрипкой при сопровождении певцов:

35

Cymb.
Timp.
V-no I

Литавры использованы здесь как самостоятельный басовый инструмент.

В еще более элементарной басовой функции литавры выступают в ансамбле с деревянными духовыми в коде «Pas de deux» из «Поцелуй феи» (ц. 203—204):

36 203 Tranquillo

Fl. I
Fl. II
Cl. in A I
Cl. in A II
Fag. I
Timp.

p dolce
p dolce
p dolce
p dolce
p espr. doloroso
p

¹ Мы уже говорили, что цимбалы, промежуточный инструмент между группой щипковых инструментов и ударных, можно условно отнести к ударной группе (из-за характерного тембра и способа игры).

В «Агоне», где ансамблевая манера письма превалирует, ударные инструменты применяются в весьма необычных комбинациях тембров.

Весь танец «First Pas de trois» (Saraband-Step), за исключением двух небольших пассажей виолончелей в т. 152 и 160 балета, написан для скрипки соло, ксилофона и двух тромбонов. Помимо редкого сочетания тембров, здесь ксилофон использован лишь в tremolo, что типичнее для литавр и ударных без определенной высоты звука:

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 37-40. Он включает партии для скрипки соло (V-no solo), ксилофона (Sil.), тенорного тромбона (Ten. Tr-ni) и баса (basso). Скрипка играет мелодию с динамикой *f* и *mf*, отмеченная *p sub.* Ксилофон играет тремоло с динамикой *mf*. Тенорный тромбон и бас играют ритмическую фигуру с динамикой *fp* и *mf*, отмеченная *sim.* и *marc.* в такте 39, а также *molto* в такте 40.

В «Bransle Gagy» кастаньеты участвуют также в ансамбле (струнные включаются лишь с одним аккордом в т. 330—331), причем полностью независимы ритмически. Их трехдольность служит ритмическим *ostinato* при непрерывных сменах сложных метров в партиях остальных инструментов:

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 38-41. Он включает партии для флюты (FL I, II), фаготов (Fag. I, II), арфы (Arpa) и кастаньет (Cast.). Флюты и фаготы играют мелодию с динамикой *marc.* в такте 38. Арфа играет аккорды с динамикой *mp* и *marc.* в такте 40, отмеченная *près de la table*. Кастаньеты играют ритмическую фигуру с динамикой *mp* и *col legno* в такте 38.

Чаще ударные у И. Стравинского имеют не тематическую, а ритмическую автономию.

Например, в ансамбле «Не ешь меня, лисынька» из «Байки про лису» акцентированная триоль флейты (3 т. до ц. 36) порождает остинатную ритмическую фигуру малого барабана:

39 [36]

Ob.
Caisse cl.
V-no II
V-le
V-c.
C-b.

В ц. 41 «Свадебки» оstinатная двудольность ритма бубна сопоставлена с переменной метричностью остальных голосов:

40 [41] [фрагмент партитуры]

Soprani
Tamb. de B.

На ком куд-ри, на ком ру-сы-я? На Хве-ти-су куд-ри ру-сы-я,
poco f f

Этот прием, который мы в более сложном виде наблюдали в «Агоне», весьма характерен для И. Стравинского. Путем создания двух или более параллельно идущих ритмических пластов с несовпадающей метрикой, И. Стравинский добивается эффекта большей структурной свободы и многомерности музыкального пространства.

Иногда партия ударных является ритмическим вариантом определенного тематического оборота, как в следующем примере из «Байки про лису»:

41

Tr-ba in B
Caisse cl.

senza sord. mf p

Большое место у Стравинского занимают также репетиционные фигуры в партиях ударных инструментов:

[фрагмент партитуры]

42 [2]

Fl. picc. *fff*

Fl. *fff*

T-ro *fff*

V-ni I, II *fff*

С различными типами репетиций мы уже встречались в примерах из трех ранних балетов¹. В последующих сочинениях репетиции у ударных (в первую очередь, у литавр) встречаются часто и могут считаться одним из отличительных свойств манеры письма И. Стравинского. Вот один из примеров *ostinato*, построенного на принципе репетиций:

„Байка про лису“

43 [27]

Сymb. *f p f p*

Basso I *f*

Как ли_ са о_ зор_ни_ ча_ ла, Крас_ на_ я о_ зор_ни_ ча_ ла

Здесь цимбалы выполняют функцию необычных «литавр» и трактуются как чисто ударный инструмент.

Приведем еще несколько примеров репетиционных фигур у ударных инструментов, имеющих самостоятельное тематическое или ритмическое значение:

¹ См. примеры 14, 15, 16, 21, 22, 26 и 27.

73

con sord.

3 Cor. in F

I

2 Tr-be. in B

II

Tr-ne I

Timp.

marc. stacc. in p

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 73 to 76. The top staff is for 3 Cor. in F, with a box containing the number 73. The woodwind section includes 2 Tr-be. in B (I and II) and Tr-ne I. The percussion part features Timp. with the instruction 'marc. stacc. in p'. The string section includes V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The Cor. in F part has a 'con sord.' marking and a dynamic of 'p'. The strings play a rhythmic accompaniment with various articulations.

Fl. I

Fag. I

Tr-ba I in C

Timp.

V-c. solo

mf

f

p

f

p

arco

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 446 to 450. The woodwind section includes Fl. I, Fag. I, and Tr-ba I in C. The percussion part features Timp. The string section includes V-c. solo. The Fl. I part has a dynamic of 'mf'. The Fag. I part has dynamics of 'f' and 'p'. The Tr-ba I part has a dynamic of 'p'. The Timp. part has dynamics of 'f' and 'p'. The V-c. solo part has a dynamic of 'mf' and is marked 'arco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

44a

p *tranquillo*

Tenori
Re_ qui_ em

Timp. coperti
sempre marc. in mp *staccatissimo* 6

V-la
sostenuto in mp

C.b.
sostenuto in mp 8

Tenori
ae_ ter_ nam do_ na e_ i

Timp. coperti
6 6 6 6 6 6

V-la

C.b.
8

Как видим, чаще репетиции поручаются либо литаврам, либо близким им по тембру инструментам — том-томам и большому барабану. В «Эдипе», где наибольшее развитие по сравнению с другими ударными получают литавры, мы встречаем даже своеобразный «дует» между ними и Эдипом (они здесь играют тот же тип секстольных репетиций, что и в приведенных выше фрагментах из «Потопа» и «Introitus»):

45

119 *Tempo sostenuto*

Timp. *p* 6 6 6

Oedipe
E_ go se_ nem ke_ ki_ di,

Timp. 3 6 6 6 120
 Oedipe
 cum Co- rin- tho ex- ke- de- rem, ke- ki-
 _di in tri- vi- o ke- ki-
 Timp.
 Oedipe
 _di, Jo- ca- sta, se- nem. molto

В ряде произведений И. Стравинского прием тремолирования сольного ударного инструмента применяется в театральных целях в моменты либо перелома действия¹, либо напряженно кульминационной точки, напоминая по смыслу барабанное тремоло в цирковых номерах, требующих большого риска. Такого рода кульминационная точка в сцене смерти Петрушки (см. пример 26) была подчеркнута tremolo на тарелке.

Еще более явно цирковые истоки «смертельного номера» слышны в «Байке про лису», где ферматное tremolo малого барабана (*f*) появляется на ремарках «Пегух готовит salto mortale» (ц. 19 и 52). В «Эдипе» длительное tremolo на литаврах возникает в самый ответственный момент действия — на словах рассказчика, открывающих тайну рождения Эдипа (ц. 132).

Первая сольная трель литавр в опере «Похождения повесы» вводится И. Стравинским также в драматургически важной точке — при обращении Призрака к зрителям (ц. 104):

46 turning to the audience
 ben marcato ma non f
 Shadow
 The PRO-GRESS OF RAKE be- gins.
 Timp. p f

Иногда И. Стравинский сближает тембр литавр с низкими духовыми инструментами, заставляя их выполнять одну и ту же функцию.

¹ См. пример 22 — лейтмотив м. барабана и тамбурина на переменах сцен в «Петрушке».

50

sempre staccatissimo

Tuba

mf

Timp.

soil

p staccato pizz.

V.c.

p pizz.

C.b.

p

Для позднего периода И. Стравинского характерно внимание к арфе как к мелодическому инструменту и частое использование тембра низкой арфы в чистом виде (см. начало «Орфея»), либо в сочетаниях с литаврами и фортепиано. Низкие звуки арфы, вызывающие ассоциации с тихими и «мягкими» колоколами, наиболее широко применялись Г. Малером и его непосредственными преемниками — А. Шёнбергом, А. Бергом, и А. Веберном. Г. Малер был одним из тех немногих композиторов, который всегда оставался чуждым И. Стравинскому и музыку которого он никогда не ассимилировал. Тем не менее, знаменитые «малеровские басы», окрашенные тембром низкой арфы, проникли и в музыку И. Стравинского. Такое неожиданное применение некоторых приемов малеровской оркестровки возникает у позднего Стравинского, видимо, через А. Веберна, к которому он относился в последние годы с особенным уважением.

Примеры употребления низкой арфы, особенно в сочетаниях с другими тембрами, мы находим и в более ранних сочинениях И. Стравинского.

Приведем совсем «немалеровский» пример сочетания арфы с литаврами, сопровождающих хор в «Эдипе» (такое применение арфы гораздо типичнее для Б. Бартока):

51

Timp.

mf

Арфа

mf

В Ebony concerto, где применена традиционная джазовая группа ударных, И. Стравинский неоднократно «удваивает» низкую арфу тремя том-томами:

52 5

Arpa

(pizz.)

C.b.

3 Tom-toms

Еще более «по-стравински» звучат басы третьей части Симфонии псалмов с добавлением к тембрам арфы и литавр фортепиано:

53 1

Timp. *p*

Sopr. Lau - da - te,

Alli Lau - da - te,

Ten. Lau - da - te. lau - da - te. lau - da - te,

Bassi Lau - da - te. lau - da - te. lau - da - te,

Arpa *p*

P.no *p*

В «Персефоне», кроме соединения литавр с арфой (пример 54), мы находим и более редкую басовую комбинацию — литавры и арфа с фаготом:

54 207 [Фрагмент партитуры]

Timp. *p*

2 Arpe *a2* *mf*

[фрагмент партитуры]

55

Fag. I *p*

Timp. *p secco*

Arpa I *p*

В этом примере арфа применена как своего рода промежуточный тембр между фоготом и литаврами. Она, практически, почти не слышна здесь, но общая тембровая комбинация из-за введения арфы становится более слитной.

Сочетание литавр и арфы как баса встречается и в «Air de Danse» из «Орфея»:

56

Ob. I

Ob. II

Timp.

Arpa

V-ni I, II
div. In 3

V-le

Здесь арфа придает большую четкость басу, увеличивая точность атаки звука у литавр. Стравинский подчеркивает это и указанием острой акцентности звукоизвлечения у арфы.

Помимо обычного соединения низкой арфы с литаврами, в ряде поздних сочинений И. Стравинского применяется и вариант secco, где арфа приобретает характер сухого и отчетливого pizzicato:

57a „Агон“

Timp. *sim.*

Arpa *marc. in p*
près de la table

3 C-b. soli

576 „Threni“

Cl. II

Cl. alto in F

Alto

soli Ten. I

Ten. II

Arpa *près de la table*

Timp. *sempre marc. secco*
p secco

So_ li_ um tu_ um in ge_ ne_

So_ li_ um tu_ um in ge_ ne_

So_ li_ um tu_ um in ge_ ne_

В обоих примерах арфа играет вблизи резонатора, где ее звук наиболее сух и отчетлив. Стравинский не ограничивается указанием *staccato* и записывает арфу (а во втором примере и литавры) шестнадцатыми. В обоих случаях этот прием служит и увеличению пространственности звучания, ибо линия баса максимально отделяется от оркестровой педали.

Насколько темброво близкими для композитора оказываются эти инструменты, можно видеть на примере «Pas de deux» из «Агона», где сольная басовая линия свободно передается от арфы к литаврам:

58

Mand.
Arpa
Timp.

Соединение в унисон арфы с литаврами (а также с фортепиано) придает басам некоторую «колокольность» звучания. В кантате «A Sermon, a Narrative and a Prayer» (1961) Стравинский заменяет литавры тремя тамтамами разной величины, что еще более усиливает оттенок «колокольности»:

59

Alto solo
Tenore solo
Coro (bassi)
C.b.
Arpa e P-no
3 T-tam

if it_ Bee, if it_ Bee Thy Plea_ sure_
Thy Plea_ sure_ to cut, to cut me off
Oh_ My God_ if_ it_ Bee Thy Plea_sure_
arco pizz arco pizz arco
(a2)
poco sfz
p

Одна из причин использований в этой части вместо литавр трех тамтамов — низкий, недоступный литаврам регистр «колоколов».

В заключение приведем пример широко известного «колокола» из финала «Свадебки», повторяющегося в неизменной звуковысотности в коде 18 раз (то в полном виде, то у античных тарелочек и колокола):

60

4 Piano

2 Crotales

Cloche

Применение Стравинским ударных инструментов, конечно, отражает лишь одну сторону его инструментовки. Отношение Стравинского к оркестру менялось неоднократно в течение его жизни, менялась и манера использования отдельных оркестровых групп. Но уже в первых балетных партитурах мы видим стремление возложить и на группу ударных часть той общей смысловой нагрузки, которая распределялась обычно между другими оркестровыми группами. Конечно, ввиду ограниченных возможностей мелодического использования ударных и трудностей их соединения с другими тембрами, мы наблюдаем некоторую вполне оправданную осторожность в обращении с ними, но в «Истории солдата» Стравинский делает весьма решительный шаг, по существу доказывая, что ударные инструменты могут выступать в любых комбинациях с другими тембрами.

В сочинениях последнего периода Стравинский был особенно скуп и сдержан в использовании оркестровых красок.

Точность письма и экономность стиля проявились, в частности, и в его отношении к ударным.

Тембр ударных инструментов для Стравинского не только «ударный тембр», которым можно подчеркнуть акцент или же усилить тот или иной ритмический пласт партитуры. Для Стравинского ударный инструмент важен прежде всего как тембр, лежащий в иной плоскости, чем тембры инструментов других групп оркестра, и способный нести определенную психологическую нагрузку. Поэтому он иногда доверяет основную характеристику сущности происходящих явлений тембру ударных инструментов. Вспомним хотя бы символ света в лейтмотиве Жар-птицы (tremolo тарелок), «Вытаптывание Земли» в «Весне священной» (литавры и б. барабан), театральную яркость смерти Петрушки в балете «Петрушка» или же длительное соло всей группы ударных в коде «Истории солдата», вытесняющее остатки мелодизма и имеющее ясный программный смысл.

У Стравинского встречается не так много сочинений, в которых ударные инструменты могут быть рассматриваемы как равноправные с другими инструментами оркестра, но уже в ряде его партитур русского периода мы находим новое отношение к ударным, которое будет развито Б. Бартоком (Музыка для струнных, ударных и челесты, Соната для двух фортепиано и ударных) и Д. Шостаковичем (опера «Нос») и постепенно приведет к эмансипации ударных в оркестре.

Ударные инструменты у Б. Бартока

Б. Барток, подобно большинству своих современников, пользовался в своих сочинениях сложившимся стандартным инструментарием ударной группы. Наиболее типичен для Б. Бартока следующий состав ударных: *Timpani, Piatti, Triangolo, Tamburo piccolo, Gran Cassa, Tam-tam*. Этот состав, примененный им в первом известном оркестровом сочинении «Кошут» (1903), практически не менялся и в последних партитурах¹.

В ряде партитур Барток слегка варьирует его, добавляя те или иные инструменты: *Campanelli* в Скерцо для фортепиано с оркестром², Первой сюите, Четырех пьесах для оркестра и Танцевальной сюите; *Silofono* в «Синей бороде»³, Четырех пьесах для оркестра, «Чудесном мандарине», «Венгерских картинах», Музыке для струнных, ударных и челесты, Сонате для двух фортепиано и ударных и Третьем фортепианном концерте; *Cinelli* (китайские тарелки) в Первой сюите, Четырех пьесах для оркестра, «Чудесном мандарине» и Концерте для оркестра, *Tamburino* в Первой сюите, Второй сюите, Танцевальной сюите и Втором фортепианном концерте; *Cimbalom* (венгерские цимбалы) в Первой скрипичной рапсодии, *Campane* в «Двух картинах».

Уменьшенный состав ударных применен Б. Бартоком в Первом скрипичном концерте (*Timpani, Triangolo, Gran Cassa*) и «Трансильванских танцах» (*Timpani, Triangolo*).

Среди ударных инструментов особое предпочтение Б. Барток отдает литаврам, которые в его партитурах не только часто солируют, но и встречаются в самых разнообразных сочетаниях с другими инструментами. По сравнению с прочими ударными, выступающими как правило в подчиненных функциях, литавры у Б. Бартока трактуются с наибольшей свободой. Особенно это заметно при сравнении с такими ударными (тоже обладающими определенной высотой звука), как колокольчики и, отчасти, ксилофон. Даже в Сонате для двух фортепиано и ударных ксилофон чаще всего дублирует верхние голоса фортепиано и лишь изредка выступает в роли солиста. Колокольчики же применяются Б. Бартоком только для дублировок других оркестровых голосов и никогда не солируют.

Характерный для Б. Бартока прием, которым он широко пользуется во всех своих партитурах, — дублировка басового голоса литаврами, придающая особую тяжесть и значительность басу. Этот прием использовали и другие композиторы, но никто его не применял с такой последовательностью и так часто, как Б. Барток.

Уже в «Двух портретах» (1907) литавры непрерывно дублируют струнный бас (вместе с фаготами, а позже — с валторнами):

¹ Он в точности соответствует, например, составу ударных в Концерте для оркестра (1943).

² Здесь они обозначены, как *Campanetta*.

³ *Xilofono a tastiera* — клавишный ксилофон, чаще обозначаемый как *Xilorimba*.

61 Presto (♩ = 108)

2 Fag. *f* I, II

4 Cor. in F *f*

Timp. *f*

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le *f*

V-c. *f*

C-b. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 61 and 62. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score includes parts for two bassoons (2 Fag.), four trumpets in F (4 Cor. in F), timpani (Timp.), two violins (V-ni I and II), viola (V-le), cello (V-c.), and double bass (C-b.). All parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests.

С удвоением интонационно более сложной линии баса мы встречаемся в «Чудесном мандарине»:

62 [фрагмент партитуры]

Timp. *p* *cresc.*

Arpa *f* *cresc.* *ff*

P-no *f* *ff*

V-le *pizz.* *cresc.*

V-c. *div. (pizz.)* *f* *(pizz.)*

C-b. *f* *cresc.*

Detailed description: This page shows a fragment of the musical score for measures 62 through 65. The instruments featured are timpani (Timp.), harp (Arpa), piano (P-no), viola (V-le), cello (V-c.), and double bass (C-b.). The dynamics are varied, starting with piano (*p*) for the timpani and forte (*f*) for the harp, piano, and double bass, and reaching fortissimo (*ff*) for the harp and piano. The viola part is marked 'pizz.' (pizzicato) and the cello part is marked 'div. (pizz.)' (divisi, pizzicato). Crescendo markings (*cresc.*) are present in the timpani, harp, piano, viola, and double bass parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

18

Fag. *pp*
con sord.

3 Cor. in F *p*
con sord.

2 Tr-be in B *ppp*

Timp. *pp*

V-ni I *p*
div. pizz.

V-le *p*

V-c. *p*

C-b. *p*

15

2 Ob. *p*

2 Cl. in B *mf*

2 Fag. *mf*

4 Cor. in F *mf*

Timp. *p*

P-no

360

Timp.
V-ni I
V-ni II
V-le I
V-c I
V-ni IV
V-le II
V-c II
C-b. II

Последовательно дублирован струнный бас литаврами в Первой сюите (ч. I, ц. 9), в Четырех пьесах для оркестра (ц. 7, 11 и 13 «Интермеццо»), во Втором скрипичном концерте (ч. II, ц. 12), и во многих сочинениях.

В ряде случаев интонационная линия, дублируемая литаврами, довольно сложна, как в финале Второго скрипичного концерта (бас у третьего тромбона), но Б. Барток все же избегает звуковысотных вариантов в партии литавр:

65а [фрагменты партитуры]

Tr-ba in C
Tr-ni II, III
Timp.

65б

Tr-ni II, III
Timp.

В других случаях, он, наоборот, применяет последовательную вариантность в дублировках, как в Траурном марше из Четырех пьес для оркестра:

[фрагмент партитуры]

66a *Maestoso* ($\text{♩} = 50$)

4 Fag. *f* *sf*

Timpr. *mf* *sf*

V-c. *f* *sf*

C-b. *f* *sf*

666

Timpr. *pp*

V-ni I *pp* *dolce*

V-ni II *pp*

V-le *pp* *non div.*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

Помимо удвоений струнных и духовых басов, литавры у Б. Бартока нередко дублируют фортепиано — прием, которым он пользуется со временем чаще и чаще, и который находит наиболее последовательное выражение в Сонате для двух фортепиано и ударных (1937).

Удвоения такого рода мы встречаем уже в Скерцо для фортепиано с оркестром (1904—1905) и в «Чудесном мандарине»¹:

¹ Вспомним также длительно выдерживаемый у литавр и фортепиано бас *b* в Скерцо из Четырех пьес для оркестра (ц. 47—48).

Скерцо [фрагмент партитуры]

67a

Musical score for 'Скерцо' (67a). The top staff is for Timpani (Тимп.) with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is for Piano (P-no) with a dynamic marking of *pp*. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

676

„Чудесный мандарин“ [фрагмент партитуры]

Musical score for '„Чудесный мандарин“' (676). The top staff is for Timpani (Тимп.) with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is for Piano (P-no) with a dynamic marking of *p*. The piano part includes a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, and some notes are marked with '8' below them.

Но особенно часто к соединению литавр и фортепиано Б. Барток прибегает в своих сочинениях 30-х годов. Реже встречается сочетание литавр с арфой. Как прием это последовательно применено лишь в четвертой части Второй сюиты:

Musical score for 'Commodo' (68) with a tempo marking of $\text{♩} = 63$. The score includes parts for 2 Fag. (Bassoon), 3 Cor. in F (Coronet), Timp. (Timpani), Arpa (Harp), V.c. (Violoncello), and C.b. (Contrabasso). The Fag. part has a dynamic marking of *pp* and an *espr.* (espressivo) marking. The Arpa part has a dynamic marking of *pp*. The V.c. and C.b. parts also have a dynamic marking of *pp*.

В партитуре Второго скрипичного концерта мы также встречаемся как с удвоением литаврами арфы, так и с переключкой этих тембров:

69а [фрагмент партитуры]

Timп.

Арпа

69б

4 Cor.
in F

Timп.

Арпа

V-no solo

V-c.

C-b.

Второй из приведенных примеров более свеж по трактовке этой тембровой комбинации, ибо имитация октавных ходов у арфы и литавр дана в противодвижении и во временном смещении.

Применяя даже элементарные гармонии, Б. Барток часто подчеркивает их «ударный» характер¹, поэтому наложения на аккорд ударных инструментов в оркестре Б. Бартока всегда очень естественны. При наложениях на аккорды литавр композитор прибегает не только к двух- или трехголосию, но использует и четырехголосные аккорды на литаврах:

¹ Такая трактовка гармонии типична и для многих камерных сочинений Б. Бартока (например, Четвертого струнного квартета).

70а
Скерцо [фрагмент партитуры]

3 Fag.
C.-lag.
4 Cor. in F
Timp.
T.-tam
V.-c. div.
C.-b.

Dynamic markings: *f*, *ff*, *p*, *div.*

70б „Синяя борода“

2 Cl. in B
3 Fag.
4 Cor. in F
Timp.
2 Arpe
V.-le
V.-c.
C.-b.

Dynamic markings: *mf*, *f*, *ff*, *pizz. div.*

В обоих случаях, несмотря на элементарность гармоний, они звучат не функционально, а имеют ясно выраженный «ударный» характер. Барток достигает этого применением тесного расположения гармоний в самом низком регистре.

Как прием трезвучные аккорды у литавр использованы последовательно на протяжении всей второй части Первой сюиты. Впервые трезвучие литавр вводится в начале части в соединении с двумя арфами и pizzicato виолончелей и контрабасов, деленных на три:

71 [фрагмент партитуры]
Timp. *p*

В ц. 4 мы слышим ми-минорный сектаккорд у литавр, в ц. 15 он сменяется фа-минорным сектаккордом, а в ц. 29 снова возвращается ля-минорное трезвучие.

Литавры особенно часто применяются Б. Бартоком в ансамблевых сочетаниях, причем, как правило, участником этих ансамблей является и фортепиано:

Первый фортепианный концерт (ч. I)

72a

3

accl.

Тимп.

Р-но

f

cresc.

Первый фортепианный концерт (ч. III)

72b

22

Тимп.

(p)

1) 2)

Т-го р-ко с. с.

с. с.

Cassa

(pp)

Р-но

mf

f

p

mf

f

1) Деревянной палочкой по краю.

2) Деревянной палочкой в центр.

Второй фортепианный концерт (ч. I)

72a

Mosso (♩=108)

75

Тимп.

f

Т-го р-ко с. с.

Р-но

ff

f

f

72г Assai lento (♩=70)

Музыкальный фрагмент из Сонаты для двух фортепиано и ударных (ч. I), обозначенный как 72г. Темп: Assai lento (♩=70). Музыка написана для двух фортепиано (P-но I и P-но II) и ударных (Timp.).

В начале фрагмента (такты 1-3) фортепиано I и II играют сложную ритмическую фигуру в левой руке. Ударные играют триллы (tr) в ритме, соответствующем темпу. Динамика в начале — *pp*.

В такте 4 начинается новая фаза, где фортепиано II и ударные играют более простую ритмическую фигуру. Динамика в такте 4 — *pp*.

Третий фортепианный концерт (ч. III)

72д

480

Музыкальный фрагмент из Третьего фортепианного концерта (ч. III), обозначенный как 72д. Такты 478-480. Музыка написана для симфонического оркестра и фортепиано.

В такте 478 начинается фаза, где фортепиано играет мелодию, отмеченную *p grazioso*. Ударные играют ритмическую фигуру, отмеченную *p dolce*.

В такте 479 и 480 мелодия фортепиано развивается, а ударные продолжают играть ритмическую фигуру. Динамика в такте 480 — *p dolce*.

Приведем пример «дуэта» литавр и фортепиано из второй части Второго фортепианного концерта¹:

¹ Прекрасные примеры ансамбля литавр и фортепиано мы встречаем в начале второй части концерта (т. 23—29, 39—52), а также в финале (т. 7—13, 19—27, 32—42).

73 25

Timp. *f*

P-no *ff*

V-ni II *f* *p*

V-le *f* *p*

V-c. *f* *p*

C-b. *f* *p*

Здесь можно говорить о своеобразном ритмическом каноне двух солистов на фоне тремолированной гармонии у струнных.

Весьма часто Б. Барток отдает литаврам самостоятельные ритмические фигуры, не имеющие тематического значения: ц. 935 в Скерцо для фортепиано с оркестром, ц. 45 и 122 в «Синей бороде», ц. 14 в Скерцо из Четырех пьес для оркестра, ц. 200 в первой части Второго фортепианного концерта, «струнная» октавная фигурация в ц. 330 из второй части и квартетные фигуры со смещающимися акцентами в четвертой части Музыки для струнных, ударных и челесты (ц. 26) и т. п.

С солированием литавр у Б. Бартока мы встречаемся сравнительно редко. Примером может служить короткая фраза литавр в заключительных тактах Интермеццо из Четырех пьес для оркестра:

74 *Più lento* ($\text{♩} = 10\frac{1}{2}$) *espr.*

Cl. I in A *mf* *f* *p* *pp*

3 Cor. in F *con sord.* *poco sf* *pp*

Timp. *p* *pp*

Чаще в качестве солиста литавры выступают у Б. Бартока в моменты срыва кульминации и постепенного рассасывания энергии при переходе к следующему более сдержанному и «сольному» разделу.

Характерный образец — переход к ансамблевому разделу (пример 726) посредством соло литавр:

75

Timp. *f* *mf* *p* *pp*

Cassa

Аналогичным способом осуществляются послекульминационные переходы во второй части Музыки для струнных, ударных и челесты и в финале Третьего фортепианного концерта:

Музыка для струнных, ударных и челесты

76a

Orch. *ff* *dim.* *mf* *gliss.* *V-c. pizz.* *mf*

Третий фортепианный концерт

766

Timp. *ff* *f* *mf* *dim.*

Orch. *ff* *tutti* *Cassa* *f* *mf*

P-no solo *p*

Такое неожиданное введение в кульминационные моменты солирующих на высоком динамическом уровне литавр позволяет Б. Бартоку, с одной стороны, сделать в драматургически важном моменте фор-

мы резкий тембровый перелом, а с другой — добиться плавного рас-средоточивания кульминационной энергии и естественного перехода от tutti к соло.

Из других ударных инструментов чаще всего у Б. Бартока солирует ксилофон.

Впервые развернутое соло ксилофона мы встречаем в начальных тактах третьей части Музыки для струнных, ударных и челесты:

77 Adagio (♩=66)

Sil. *mf* *rubato*

Timp.

V-c. I

C-b. I

Sil. *allarg.* **5** *p*

Timp. *mf* *dim.*

V-c. I *pp*

C-b. I *pp*

Тембр ксилофона здесь выступает особенно ярко, так как в предыдущих частях он практически не использовался (лишь в акцентах с фортепиано и струнными во второй части).

Дальнейшее развитие этой оркестровой идеи мы видим в тактах 17—18, 31—33 и 80—83 третьей части.

С ансамблево-сольным применением ксилофона мы неоднократно сталкиваемся и в Сонате для двух фортепиано и ударных. Приведем несколько характерных примеров из этого сочинения:

P-no I *mp espr.*

P-no II *mf espr.*

Tr-lo *sempre col legno*

Sil. *p*

786

P-no I

P-no II

Timp. *mf*

Sil. *f*

787

P-no I *p*

P-no II *mp* *mf*

Timp. *mp*

Sil. *mp* *mf*

Во второй части Концерта для оркестра Б. Барток применяет со-
ло малого барабана как прием, проходящий через всю часть¹:

79a Allegretto scherzando ($\text{♩} = 74$)

Tr-ro picc. s.c. *mf* *dim.*

79б [23]

Tr-be in C *mf*

Tr-ni *mf*

Tuba *mf*

T-ro *p*

79в [фрагмент партитуры!]

Tr-ro *mf* *dim.* *p* *pp*

Другие ударные у Б. Бартока, как правило, не солируют.

Приведем пример не очень яркого соло венгерских цимбал в Пер-
вой скрипичной рапсодии (пример 80)² и единственный у Бартока при-
мер колокола в окончании первой из «Двух картин» (пример 81).

80 [24] [фрагмент партитуры]

Cymb. *pp*

V-no solo

V-le *sim.*

V.c. *sim.*

C.b. *sim.*

¹ По смыслу и по роли в конструкции сочинения этот прием напоминает соло ксилофона из третьей части Музыки для струнных, ударных и челесты.

² Цимбалы играют в Рапсодии почти непрерывно, но, преимущественно участвуют в удвоениях и аккомпанементных фигурах (в отличие от «Байки» И. Стравинского).

81

C. picc. *pp*

Timp. *pp*

Случаи ансамблевого применения ударных у Б. Бартока не очень многочисленны и чаще всего встречаются в партитурах таких сочинений, как Первый и Второй фортепианные концерты, Музыка для струнных, ударных и челесты и Соната для двух фортепиано и ударных (единственный у Б. Бартока пример использования ударных в камерной музыке). В примерах 72, 77 и 78 мы уже наблюдали характерные особенности ансамблевой трактовки ударных Б. Бартоком. Прежде чем переходить к наиболее ярким примерам, приведем два фрагмента из ранних сочинений Б. Бартока, в которых ударные инструменты выступают в равноправно ансамблевой функции:

Скерцо для фортепиано с оркестром

82a 965

Fl. picc. *pp sempre*

FL *pp sempre*

Fag. *pp sempre*

T-ro *pp*

Tr-lo *ppmp possibile*

826 Чудесный мандарин

2 Fl. *f* *dim.* *p* *pp*

2 Fag. *p* *pp*

2 Cor. in F (con sord.) *pp*

Timp. *p* *pp*

T-ro picc. *mf* *p*

Интересную ансамблевую трактовку всей группы ударных мы находим во вторых частях Первого фортепианного концерта и Сонаты для двух фортепиано и ударных. Andante из Первого фортепианного концерта написано без струнной группы, и ударные инструменты здесь участвуют в самых разнообразных сочетаниях с фортепиано и духовыми. Первые 68 тактов фортепиано играет в сопровождении одних ударных, и лишь с такта 69 к ансамблю начинают постепенно присоединяться деревянные духовые. Таким образом, эта часть предвосхищает написанную через 10 лет Сонату для двух фортепиано и ударных.

С какой свободой и разнообразием Б. Барток обращается с ударными инструментами как равноправными участниками ансамбля, видно из следующих примеров¹:

83a Andante (♩=108)

The first system of the score (83a) is for the piece 'Andante' with a tempo of 108 quarter notes per minute. It features five percussion staves and one piano staff. The percussion parts include Timpani (Timp.), Snare Drum (s. c.), Piccolo (picc.), and Cymbal (c. c.). The piano part (P-flo and P-но) provides accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and articulation numbers 1, 2, 3, and 4 indicating different playing techniques for the percussion instruments.

1

The second system of the score (1) continues the piece. It features the same five percussion staves and one piano staff. The percussion parts include Timpani (Timp.), Snare Drum (s. c.), Piccolo (picc.), and Cymbal (c. c.). The piano part (P-flo and P-но) provides accompaniment. The score includes dynamic markings such as *sim.* and *p*, and articulation numbers 1, 2, 3, and 4 indicating different playing techniques for the percussion instruments.

¹ Мелкими цифрами Б. Барток обозначает различные способы звукоизвлечения на ударных: 1) в середину — палочкой от литавр, 2) в середину — деревянной палочкой от барабана, 3) по краю — деревянной палочкой, 4) по краю — палочкой от литавр и т. д.

Example 836 is a musical score for a percussion ensemble and piano. The instruments are Timp., s. c., T-ro picc., c. c., P-ilo, and P-no. The score is in 3/8 time and consists of four measures. The first measure shows the Timp. playing a rhythmic figure (quarter, eighth, eighth) with a dynamic marking of *p*. The s. c. and T-ro picc. parts enter in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The c. c. part enters in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The P-ilo part enters in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The P-no part enters in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The score continues for three more measures, with various dynamic markings and articulations.

В примере 83а начальная фигура литавр (три ноты в одном тембре и неизменной звуковысотности) имитируется у тарелок и м. барабана, причем все три ноты окрашиваются различными тембрами. После трехкратного проведения этого тембрового варианта начальная фигура возвращается в неизменном тембре и неизменной звуковысотности у роля, а затем происходит совмещение двух ее первоначальных разновидностей (дальнейшее тембровое варьирование ее дано в примере 83в). Примеры 83б и 83г построены на имитировании одной и той же ритмической фигуры различными тембрами.

83а [15]

Example 83a is a musical score for a percussion ensemble and piano. The instruments are Timp., s. c., T-ro picc., c. c., P-ilo, T-tam, and P-no. The score is in 3/8 time and consists of four measures. The first measure shows the Timp. playing a rhythmic figure (quarter, eighth, eighth) with a dynamic marking of *p*. The s. c. and T-ro picc. parts enter in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The c. c. part enters in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The P-ilo part enters in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The T-tam part enters in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The P-no part enters in the second measure with a rhythmic figure (quarter, quarter, quarter) and a dynamic marking of *p*. The score continues for three more measures, with various dynamic markings and articulations.

Timp.
 s. c.
 T-ro picc.
 c. c.
 Piatto
 T-tam
 P-no
pp
molto
ad.

83r Allegro ($\text{♩} = 8\frac{1}{2}$)
 Tr-ni
 Timp.
 s. c.
 T-ro picc.
 c. c.
 P-lio
p
sim.
con sord.
p

В начальных тактах второй части Сонаты для двух фортепиано и ударных Б. Барток расширяет диапазон ударной группы, применяя разнообразные способы звукоизвлечения: удары в центр и в край кожи малого барабана, по краю и по куполу тарелки твердыми и мягкими палочками, вызывающие различные звуковые спектры:

84 Lento ma non troppo ($\text{♩} = 60$)
 P-no I
 P-lio
 c. c.
 T-ro picc.
 s. c.
pp
p
ppp
p
p dolce
 дерев. пал. по самому краю
 по куполу
 по краю
 мягкой пал.
 в край
 в центр

Ударные в ансамблях у Б. Бартока претендуют на равноправное участие наряду с другими инструментами. Это особенно ясно видно в имитационно-полифонических эпизодах¹. В партитуре Сонаты для двух фортепиано и ударных мы встречаем достаточно яркие примеры имитационно-полифонической трактовки ударных инструментов. Приведем два примера, в которых имитация ритмической (или тематической) фигуры происходит внутри группы ударных:

[фрагменты партитуры]

85а

85б

В обоих примерах линия ударных независима от линии двух фортепиано.

Еще чаще в Сонате встречаются имитационные последования, включающие ударные инструменты и фортепиано в общую линию развития:

Meno vivo (♩=176)

86а

¹ См. примеры 83б и 83г.

866 45 Agitato ($J=88$) calmandosi

P-no I *ff*

P-no II *ff*

P-III *f* дерев. пал. по краю

Timp.

Sil. *ff* *f*

P-no I

P-no II *mf* *p* *mf*

P-III

Timp.

Sil. *p*

В примере 86а непрерывно имитируется у ксилофона, двух фортепиано и литавр одна и та же секста *ais—fis*, в то время как в 86б, при сохранении вида имитации, происходит звуковысотное смещение имитируемой фигуры.

86в 85 Più andante ($\text{♩} = 76$)

Последний пример — реминисценция в коде пассажа, приведенного в примере 86б, — пожалуй, наиболее интересен, ибо в нем начальная малотерцовая интонация, первоначально растянутая (децима у фортепиано), не только сжимается, обретая свою основную форму у литавр, но и претерпевает следующий этап тембровой эволюции, переходя в свое увеличение в крайне низком регистре фортепиано, а у двух малых барабанов происходит тембровая «перемена в последний раз»: передача имитируемой фигуры инструментам, не обладающим определенной высотой звука¹.

Пример неточного ритмического канона у литавр и фортепиано уже встречался во второй части Второго фортепианного концерта (пример 73). В Сонате для двух фортепиано и ударных Б. Барток применяет двухголосные ритмические каноны (т. 119—126 и 315—324 финала):

87 [фрагмент партитуры]

Во второй части Первого фортепианного концерта — четырехголосные (см. примеры 88а, 8)².

Изредка у Б. Бартока появляются имитации, в которых ударный инструмент участвует в переключках с духовыми (см. пример 89).

¹ Аналогичный тип имитации: литавры (col legno) — малый барабан s. c. (деревянными палочками по краю кожи), мы встречаем во Втором скрипичном концерте (см. т. 106—113 второй части).

² Относительно способов звукоизвлечения см. примечание к примеру 83.

88a

rit.

Timp. *p*

s. c. 1) 1) 1)

Tr-ro picc. 2) 2) 2)

c. c. 2) 2) 2)

P-no *pp* *p* *mf*

88b

17

Timp. *p* *più p* *pp*

s. c. 2) 2) 2) 3) 3) 3)

Tr-ro picc. 2) 2) 2) 1) 1) 1)

c. c. 2) 2) 2) 1) 1) 1)

P-tto 4) *più p*

P-no *p* *più p* *più p*

третий фортепианный концерт [фрагмент партитуры]

89

Fl. -picc. *sf*

Fl. I *sf*

Ob. I

Tr-ba I in C


Sil. *sf*

Подобные ритмическо-тембровые каноны (с сохранением высоты и интонации первоначального мотива) — весьма типичный элемент бартоковского мышления.


Приведем более развитый тембровый пример из Второй скрипичной рапсодии, в котором фортепиано уже не участвует¹:

90 3 *Molto moderato, pesante* (♩=96)

Для партитур Б. Бартока характерна полная или частичная ритмическая автономность группы ударных. Хорошими примерами такой автономности могут служить партия литавр в Скерцо из Четырех пьес для оркестра (ц. 2, 3, 5, 14, 15, 27), переключка китайских тарелок и б. барабана (ц. 49 Скерцо из Четырех пьес для оркестра), ритмически самостоятельная линия м. барабана (s. c.) в ц. 70—100 «Cantata profana» и т. д.

В «Кошуте» ритмическая фигура малого барабана ()² обретает программное значение лейтритма, появляясь как реминисценция при переходе к восьмому разделу (ц. 22), далее выступая в уменьше-

¹ В примере 89 фигурация фортепиано служила тембровым фоном канона.

² Впервые появляясь в ц. 15, она подготавливается темой шестого раздела («К бою», Vivace, ц. 11), а до этого скрыто присутствует в варианте 

нии (ц. 25) и в увеличении перед ц. 29 (у б. барабана, т. 350), переходя в ц. 29 к литаврам и возвращаясь в своем первоначальном виде в ц. 34 (*Più agitato*).

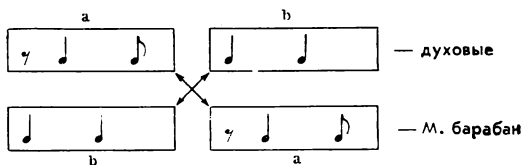
В первой части Второго скрипичного концерта малый барабан воспроизводит в обратном порядке ритмическую формулу, излагаемую духовыми (т. 162—166 и 182—187):

91

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in B
2 Fag.
4 Cor. in F
Tr-ba in C
T-ro picc.

The score shows measures 91 and 92 for a woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets in B, Bassoons) and a percussion section (Four Cornets in F, Trumpets in C, and Snare Drum). The woodwinds play a complex rhythmic pattern with various notes and rests, while the snare drum plays a simple rhythmic pattern. The percussion part is marked with a '7' indicating a specific rhythmic value.

Ритмическая схема здесь такова:



Вся кода Сонаты для двух фортепиано и ударных построена на лейтритме м. барабана . Этот ритм скрыто присутствовал

уже в начальных тактах финала (см. пример 92а), появлялся в чистом виде в т. 28 (пример 92б), звучал достаточно явно в т. 170 (пример 92в) и вновь возникал в чистом виде в т. 287 (пример 92г):

92а

Timp.
Sil.

The score shows measures 92a for a snare drum (Timp.) and a piano (Sil.). The snare drum plays a rhythmic pattern, and the piano plays a corresponding rhythmic pattern. The snare drum part is marked with a '7' indicating a specific rhythmic value.

925

P-но I

92в

P-но I

92г

P-но I

В коде Сонаты первоначально он проходит стадию становления, изменяясь в своей внутренней структуре и в метрическом расположении (т. 351—357), сменяясь другими ритмическими формулами (т. 365—379, 387—395), а с т. 396 становится основным ритмическим стержнем.

Так же, как и в «Истории солдата» И. Стравинского, ударные инструменты вытесняют здесь своими оstinatными ритмами прочих солистов и заканчивают сочинение. Кода Сонаты для двух фортепиано и ударных Б. Бартока, несомненно, написана под влиянием код «Истории солдата» и «Свадебки»:

93

8 ————— accel. —————

$\text{♩} = 100$

411 a tempo ($\text{♩} = 126$)

P-но I

P-но II

P-III

T-ro picc. e.e.

ногтем или лезвием перочинного ножа по самому краю

ppp

sempre dim.

В заключительных тактах «Двух портретов» Б. Барток сопоставляет пять различно окрашенных гармоний. Ударные, подчеркивающие эти гармонии, усиливают их тембровую дифференциацию, ибо Барток ни разу не повторяет тембры: начальное *cis* (Fl. *picc.*, 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. *picc.*, 2 Tr-be, Agra, V. II, V-c.) поддержано треугольником, м. барабаном и тамтамом (*con sord.*), второй аккорд (2 Cl. *picc.*, 2 Fag., 2 Agra, Archi) — ударом тарелок (друг о друга), третий (4 Corni, 2 Tr-be) — б. барабаном (*con sord.*), четвертый (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. *picc.*, 2 Fag., 4 Corni, Archi) — литаврами (*a*) и, наконец, заключительный аккорд (*tutti* без арф) — трелью литавр (*d*) и б. барабана (*senza sord.*).

Этот пример интересен дифференциацией в последовании тембров ударных:

<u>Triangolo+Tamb. <i>picc</i>+Tam-tam (<i>con sord.</i>)</u>	<u>Piatti (<i>a</i>₂)</u>
1	2
<u>Gr. Cassa (<i>con sord.</i>)</u>	<u>Timpani</u>
3	4
<u>Timp. (tr.)+Gr. Cassa (<i>senza sord.</i>)</u>	
5	

Стремясь максимально варьировать тембры, Б. Барток не только применяет здесь различные комбинации инструментов и разнообразные способы звукоизвлечения, но и сурдины.

Если в ранних сочинениях подобный пример является исключением¹, то в Первом фортепианном концерте и в произведениях 30-х годов Б. Барток достигает большого разнообразия в звукоизвлечении на ударных. Прежде всего это относится к тарелкам и малому барабану. В примере 84 мы уже встречались с различными способами звукоизвлечения — игрой разными палочками в различных местах тарелки (по краю и по куполу). В т. 386—391 финала Второго скрипичного концерта Б. Барток вводит прием тремолирования деревянными палочками по куполу тарелки, заканчивая его акцентом (*f*) толстыми концами деревянных палочек по краю.

¹ Применение сурдин к тарелкам, треугольнику, б. барабану и тамтаму во втором из «Двух портретов» (см. ц. 2, 4, 9, 11, 12); удары по тарелке *col legno* (ц. 8 и 12 второго из «Двух портретов»); *tremolo col legno* на китайской тарелке (ц. 21 «Чудесного мандарина»).

В коде Сонаты для двух фортепиано и ударных Б. Барток использует три различных способа звукоизвлечения на тарелках — игру мягкими палочками (т. 353—357), тихие удары двух тарелок друг о друга (т. 405—407) и, наконец, удары ногтем или лезвием перочинного ножа по краю тарелки (т. 409—416; см. пример 93). Последним способом Б. Барток пользуется также в финале Второго скрипичного концерта (т. 126—144).

Такой стандартный прием звукоизвлечения, как удар тарелки о тарелку, Б. Барток почти никогда не применяет в *forte* (именно в *forte* этот прием банален и невыразителен), а использует лишь в *pp* и *ppp*, — то есть тогда, когда почти полностью устраняется элемент тривиальности (см., например, т. 36—42 или уже привоdivшиеся т. 405—407 в финале Сонаты для двух фортепиано и ударных, или т. 77—81, 99—102, 209—212 финала Второго скрипичного концерта).

В тех же случаях, когда Б. Бартоку нужен сильный акцент на тарелке, он его делает *col legno* (как, например, в т. 208 или 218 финала Второго скрипичного концерта или же в т. 390 первой части и в т. 112—113 четвертой части Концерта для оркестра).

Стремясь к тембровому разнообразию, Б. Барток в ряде своих сочинений вводит два барабана — со струной и без струны («Венгерские картины», Первый фортепианный концерт, Музыка для струнных, ударных и челесты, Соната для двух фортепиано и ударных, Второй скрипичный концерт), а также употребляет два способа игры — в центр кожи и в край (т. 70—101 «*Santata profana*», ц. 32 и 37 Второй скрипичной рапсодии, начало второй части Сонаты для двух фортепиано и ударных — см. пример 84, т. 199—223 второй части Музыка для струнных, ударных и челесты, т. 373—376 первой части и т. 106—112 второй части Второго скрипичного концерта).

Игру различными палочками на треугольнике (металлическими и деревянными) Б. Барток использует во втором фортепианном концерте (т. 82—94 первой части), в Сонате для двух фортепиано и ударных (т. 182—190 и 292—307 первой части, т. 373—379 финала) и во втором скрипичном концерте (т. 126—149 финала, где Барток сопоставляет удары *pp* металлической палочкой и тремоло *ppp* деревянной палочкой). В финале Сонаты для двух фортепиано и ударных применен также прием игры деревянными палочками по краю кожи большого барабана (т. 117—133 и 315—324).

Во втором скрипичном концерте, помимо обычных способов звукоизвлечения из литавр, дважды предписывается играть деревянными палочками по краю кожи (т. 106—113 второй части и т. 185—189 финала).

Наиболее разнообразные способы игры на ударных встречаются в Первом фортепианном концерте (примеры 726 и 83), партитуре которого Б. Барток предпосылает специальное предисловие с объяснением девяти способов звукоизвлечения.

Самый типичный для Б. Бартока прием использования литавр (примеры мы встречаем почти во всех его зрелых сочинениях) — *glissando*. С тех пор, как были изобретены педальные литавры, *glis-*

sando встречается и у других композиторов, но лишь у Бартока этот прием является характерной особенностью оркестрового стиля и применяется с большей настойчивостью.

В комбинации с glissando других инструментов (тромбоны, виолончели, фортепиано) glissando литавр использовано в программных целях у Б. Бартока уже в «Чудесном мандарине» (на ремарке «Несмотря на сопротивление, они тащат мандарина на середину комнаты и вешают его на крюке для лампы»):

[фрагмент партитуры]

94 97 Grave ($\text{♩} = 50-52$);
con sord.

Tr-ni
con sord. *pp*

Timp.
pp

P.nc
p *mf*

V.c.
sul IV
p

В «Santata profana» глissандирование литавр дается в ином тембровом окружении:

[фрагмент партитуры]

95

Cor. in F
p

Timp.
p gliss.

Arpa
p

V.c.
p

C.b.
p portamento

В Сонате для двух фортепиано и ударных *glissando* литавр, восходящее в интервалах тритона и кварты, применено в т. 80—84 первой части и т. 205—215, 260—268, 349—350, 355, 359—360, 378—379 и 388—394 финала.

В первой части Сонаты (т. 133—159 и 274—282) дважды использован прием длительного *tremolo glissando* в пределах малой терции и кварты, аналогичный прием, приведенному в примерах 94 и 95.

Во втором скрипичном концерте нисходящее на тритон *glissando* литавр появляется дважды (т. 72—73 и 294—295 первой части), нисходящее на терцию и восходящее на кварту — в т. 296—297, а уже неоднократно применявшийся ранее прием *tremolo glissando*, который в комбинации с унисоном струнных дает ощущение низкой, непрерывно модулирующей педали, звучит в финале:

[фрагмент партитуры]

98 497 *Mosso* (♩ = 80)

The image shows a musical score fragment for a timpani and string ensemble. The top system is for the Timpani (Timp.), marked *Mosso* (♩ = 80) and *mf*. It features a tremolo glissando across three measures. The bottom system is for the strings (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., C-b.), marked *p* and *pp*. It also features a tremolo glissando across the same three measures. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

Несмотря на подчиненное, в целом, положение ударных у Бартока, он гораздо более инициативно использует инструменты этой группы, чем его современники, а в ряде сочинений (Первый и Второй фортепианные концерты, Второй скрипичный концерт и, особенно, Музыка для струнных, ударных и челесты и Соната для двух фортепиано и ударных) поднимает группу ударных почти до равноправного положения по отношению к другим оркестровым группам (или партнерам по ансамблю).

Возрастание роли группы ударных довольно четко прослеживается в творчестве Б. Бартока, начиная с его ранних сочинений 1903—1907 годов через оперу и балеты¹ к кульминационному периоду в творчестве Б. Бартока 30-х годов. В Музыка для струнных, ударных и челесты ударные составляют уже одну из трех концертующих групп², а в Сонате для двух фортепиано и ударных являются равноправными участниками ансамбля.

Если сравнить Сонату для двух фортепиано и ударных с единственным ансамблевым сочинением И. Стравинского, в котором применены ударные инструменты, — «Историей солдата»³, то, несмотря на всю инициативность в отношении И. Стравинского к ударным, функция их все же у него ограничивается лишь широко понимаемой аккомпанементностью (хотя бы по причине отсутствия в «Истории солдата» ударных с определенной высотой звука). В Сонате Б. Бартока состав ударных значительно расширен, и функция их отнюдь не исчерпывается разработкой тех или иных ритмических формул или же замещением отсутствующих аккомпанементных оркестровых и ансамблевых групп, — ударные инструменты в Сонате несут и большую тематическую функцию.

Во вторых частях Первого фортепианного концерта, Сонаты для двух фортепиано и ударных и в третьей части Музыка для струнных, ударных и челесты мы встречаемся уже с солированием не только отдельных ударных инструментов, но и всей группы в целом. Это — кульминационные точки в стремлении Б. Бартока к эмансипации группы ударных.

Другая характерная особенность трактовки Б. Бартоком ударных инструментов — тенденция к расширению тембрового диапазона группы. Отсюда и изобретательность в различных способах звукоизвлечения, выявление потенциальных тембровых возможностей ударных инструментов.

Б. Барток всегда был более чутким к колориту художником, чем, например, И. Стравинский. Когда И. Стравинский применяет ударные, его интересует прежде всего ритм и динамика, но не способ звукоизвлечения, — тембр, в конце концов, не самое важное для Стравин-

¹ В которых, как это ни странно, ударные применены наименее интересно.

² Особенно ярко это проявилось в третьей части.

³ «Свадебка», конечно, по инструментальному составу больше напоминает Сонату для двух фортепиано и ударных, но ударные в ней используются слишком недифференцированно.

ского. Для Бартока же с его обостренным ощущением тембра, всегда существенно, как извлекается звук и, следовательно, как он окрашен. Расширяя тембровый диапазон группы ударных, Б. Барток осуществляет это не путем введения новых инструментов, а путем раскрытия неиспользованных еще и сейчас в полной мере внутренних тембровых возможностей ударной группы, ее скрытых ресурсов.

Ударные инструменты у Шёнберга, Берга и Веберна

Композиторы второй венской школы, опираясь, в основном, на оркестровые достижения Малера, в значительной мере расширили выразительные возможности оркестра и освободили его от ряда условностей, типичных для неоклассицизма. С наибольшей свободой эти композиторы использовали оркестр в своих сочинениях атонального периода. При всей оригинальности манеры оркестрового письма каждого из них, в партитурах композиторов второй венской школы мы находим ряд приемов, позволяющих провести аналогии между ними и считать эти приемы типичными для школы в целом. Наибольшее сближение манеры оркестрового письма мы наблюдаем опять-таки в их атональных произведениях. И Берг, и Веберн ассимилировали двенадцатитоновую технику Шёнберга чрезвычайно индивидуально, и партитуры всех трех композиторов, написанные в двенадцатитоновой технике, уже имеют мало общего между собой. Особенно отличаются партитуры позднего Веберна, создавшего собственную манеру оркестрового письма. Шёнберг, Берг и Веберн тонко слышали оркестр и, пожалуй, в XX веке лишь у Малера, Дебюсси и Айвза мы встречаемся с подобной же свободой и яркостью оркестрового мышления.

Группа ударных трактуется этими композиторами также ярко индивидуально. С наиболее скромным и экономным ее применением мы сталкиваемся у Веберна. Если в ранних его партитурах группа ударных инструментов еще достаточно велика, то в первом оркестровом сочинении, — написанной в двенадцатитоновой технике Симфонии ор. 21 — ударных нет вообще, в Вариациях ор. 30 используются лишь литавры, а во Второй кантате ор. 31 — лишь колокола и колокольчики. Несколько больше состав ударной группы в «Augenlicht» (Campanelli, Silofono, Piatti, Timpani) и в Первой кантате (Timpani, Cassa, Piatti, Triangolo — в первой части, Campanelli, Tam-tam, Triangolo — во второй части и Campanelli — в третьей части), но появляются они лишь изредка, играя буквально несколько отдельных нот.

Партитуры позднего Веберна — пример крайне экономного распределения тембров, что отражается и в использовании группы ударных. Например, в «Augenlicht» колокольчики выступают только в удвоенных (с флейтой, челестой и ксилофоном); во второй части Первой

кантаты они опять удваивают арфу, мандолину и челесту, и лишь самая последняя нота этой части отдана колокольчикам соло.

Как пример лаконичного использования ударных Веберном приведем его Вторую кантату. В первой, третьей и шестой частях кантаты ударные инструменты вообще не участвуют: во второй части колокол отбивает полночь (двенадцать ударов *Campane in C*); в четвертой части колокольчики играют лишь четыре отдельных ноты (*dis-fis*), а в пятой части у колокола лишь один звук — *es* (*ppp*).

Очень красивый и темброво необычный аккорд (литавры + челеста + арфа) мы встречаем в Вариациях оп. 30:

99

leicht

Timp.

Cel.

Arpa

Кроме этого литавры играют лишь несколько отдельных нот-точек.

В последних партитурах Веберн почти не применяет ударных инструментов, не имеющих определенной высоты звука (тарелки в «*Augenlicht*» и тарелки, б. барабан, треугольник и тамтам в Первой кантате используются преимущественно для удвоений). Причина этого в том, что в поздних партитурах Веберна каждая нота имеет свою звуковысотную функцию, и инструменты, звук которых является «пятном», а не «точкой», не так легко (и логично) вписываются в партитуру. Своеобразным переходом от ранней, достаточно сочной манеры письма к аскетичности поздних партитур являются Пять пьес оп. 10. В этом сочинении большая группа ударных: *Campanelli*, *Silofono*, *Cow bells*, *Campane*, *Triangolo*, *Piatti*, *Tamburo militare*, *Cassa*, которые используются очень экономно. Эта партитура — образец тончайшей веберновской звукописи. Хрупкая и нежная оркестровая палитра Веберна вся состоит из полутонов и игры незаметными тембровыми переходами. И его отношение к ударным инструментам весьма отличается от использования их его современниками (даже от применения их Шёнбергом и Бергом). В сочинениях Веберна совсем не встречается традиционная туттийность — *tutti* применяется лишь в отдельных группах. Поэтому и ударные инструменты почти никогда не добавляются для усиления звучности других групп оркестра — их роль гораздо более самостоятельна. Из композиторов последующих поколений, пожалуй, лишь один Л. Даллапиккола применял ударные сходным образом в своих камерно-ансамблевых сочинениях.

Несмотря на большую группу ударных в Пяти пьесах ор. 10, они играют очень мало. Больше всего использованы колокольчики — самый нежный и тихий инструмент группы. Наряду с соло (в начале пятой пьесы), Веберн применяет их в сочетании и с другими инструментами. Так, например, в пятой пьесе мы встречаем комбинации: арфа + колокольчики + ксилофон и челеста + колокольчики + ксилофон.

Наиболее ярко представлены ударные инструменты в Шести пьесах ор. 6. Помимо традиционной группы ударных, Веберн вводит в партитуру низкие колокола без определенной высоты звука. В первой пьесе ударные инструменты вообще не участвуют, в шестой добавлено лишь третоло низких колоколов. Вся ударная группа вступает только в четвертой пьесе — кульминационной и наиболее яркой пьесе всего цикла. Ее начальные восемь тактов, исполняемые одними ударными, — единственный пример сольного использования этой группы у Веберна:

Langsam (♩) *marcia funebre*
100 *con sord.*

Cassa
T-lam
C-ne

1

Timp.
Cassa

T-lam
C-ne

Композитор вводит только самые низкие инструменты группы: б. барабан, тамтам, литавры; колокола применены без определенной звуковысотности. Музыка начинается из тишины (*ppp*, *kaum hörbar*) как незаметно возникающее на фоне далекого горного пейзажа траурное шествие.

Здесь же Веберн применяет и трехголосные аккорды на литаврах (прием, типичный для А. Берга).

В среднем разделе пьесы удивительно свежо звучат последования аккордов меди и ударов большого барабана:

101

5

Fl. alto in G *ppp*

Cor. in F (con sord.) *sf p* *p*

4 Tr-ni (con sord.) *ppp*

Tuba con sord. *ppp*

Cassa *ppp*

Причина этого в том, что аккорд засурдиненной меди достаточно сложен по звуковому составу, тесно расположен в низком регистре и длится всего одну восьмую. Поэтому он воспринимается как своеобразное тембровое «пятно», которое тут же сменяется еще более низко звучащим «пятном» большого барабана. В заключительных тактах пьесы весь оркестр снимается и лишь одна группа ударных доводит crescendo до его высшей точки:

102

Timp.

Cassa

T. mil.

P-tti

T-rdm.

C-ne

f cresc. *ff* *fff*

f cresc. *ff* *fff*

f cresc. *ff* *fff*

f cresc. *ff* *fff*

f cresc. *ff* *fff*

f cresc. *ff* *fff*

f cresc. *ff* *fff*

Шестая пьеса заканчивается нежной звучностью двух арф и челесты на далеком фоне тихого tremolo низких колоколов:

103 4

rit.

Arpa I *ppp* *pp* ganz verlöschend

Arpa II *ppp* ganz verlöschend

Cel. *ppp* ganz verlöschend

C-ne (aus der Ferne, kaum hörbar) ganz verlöschend

Простым приемом композитор достигает удивительного ощущения пространственности звучания, ощущения воздуха и тишины.

Более сложный состав инструментов фона — в начальных тактах третьей пьесы из Пяти пьес для оркестра оп. 10, где тембр солирую-

104 Sehr langsam und äußerst ruhig

Mand. *ppp* *dim.*

Chit. *ppp* *dim.*

Cel. *ppp* *dim.*

Arpa *pp* *dim.*

C-ne einige tiefe
kaum hörbar
continuerlich mit vielen Glocken

Cow-bell kaum hörbar

V-no. solo *pp dolce* *pp*

щей скрипки предельно отделен от сопровождения, и поэтому читается особенно выпукло (см. пример 104).

Уже первое оркестровое сочинение А. Берга — «Песни Альтенберга» — говорит о совершенно индивидуальном его подходе к ударным инструментам. Использованы они скромно и экономно, но трактованы по-новому. Следует подчеркнуть, что здесь ударные — прежде всего краска, причем краска мягкая и нежная. В «Песнях Альтенберга» мы встречаем яркий пример, так сказать, лирического использования ударных инструментов. Тамтам и тарелки применяются Бергом, в основном, в tremolo на ppp, зачастую соединяясь с frullato и tremolo других инструментов. При тремолировании на металлических ударных инструментах звуковой спектр ограничивается лишь высокими и средними частотами, и такие «шелестящие» тембры Берг использует особенно часто.

Другая характерная черта этой партитуры — очень низкие колокольчики (записываемые Бергом часто в басовом ключе¹):



В этом сочинении впервые встречается прием glissando литавр (впоследствии широко используемый Бартоком):

106 rit.

Fl.

Tr. ba in F

Timp.

Cel.

Vocce

V. c. I

um mein blei- ches Ant- litz!

(durch Herabstimmen)

gliss.

gliss. (flag.)

ppp

¹ Берг нотирует колокольчики, как челесту, — октавой ниже реального звучания.

В последней пьесе Берг соединяет тамтам с арфой и pizzicato контрабасов — прием, типичный для Малера.

Более театрально и картинно применены ударные инструменты в Трех пьесах ор. 6.

Первая пьеса начинается большим соло всей группы ударных, дающим заявку и на последующее их использование:

107 *Langsam*

The musical score is for percussion instruments in the first piece of Op. 6, marked "Langsam". It consists of six staves:

- Cassa**: Starts with a rest, then plays a series of notes with dynamics *p*, *mp*, and *p*.
- T. mil.**: Starts with a rest, then plays notes with dynamics *pp*, *p*, and *mp*. Includes the instruction "con sord." and wavy lines indicating muffled sounds.
- P. tti**: Starts with a rest, then plays notes with dynamics *pp* and *p*.
- T. lam (Großes)**: Starts with a rest, then plays notes with dynamics *p* and *mp*. Includes the instruction "klingen lassen" and "P(deutlich)".
- T. lam (Kleines)**: Starts with a rest, then plays notes with dynamics *p* and *mp*. Includes the instruction "(deutlich)".
- Timp.**: Starts with a rest, then plays notes with dynamics *pp* and *p*. Includes the instruction "(m. d. Lederschlägl.)" and "pp(deutlich)".

В третьей пьесе Берг вводит один из любимых приемов: трехголосные аккорды у литавр.

В этом сочинении также употребляются две различные тарелки, одна из которых подвешивается, а другая прикрепляется к большому барабану. Такая же пара тарелок использована в «Воццеке» и «Лулу» (в концертной арии «Вино» помимо подвешенной тарелки применена обычная пара тарелок). Во второй и третьей частях Трех пьес добавлены цилиндрический барабан и треугольник, а в третьей части — большой молоток (производящий неметаллический звук).

В концертной арии «Вино» ударные играют скромную роль. Стоит лишь упомянуть относительно развитую партию колокольчиков (с неоднократными соло).

В Концерте для скрипки с оркестром — одном из самых совершенных произведений А. Берга — ударные практически почти не играют. Отметим лишь сочетание низкой арфы с трехголосными аккордами литавр во второй части:

108

Musical score for measures 108-109. The top staff is for Timp. (Timpani) and the bottom staff is for Arpa (Harp). Both parts start with a dynamic marking of *f*. The Timp. part has a rhythmic pattern of eighth notes, while the Arpa part has a similar pattern with some rests.

109

296

Musical score for measures 109-110. The score includes Timp., P-tto (Percussion), Gr. T-tam (Gong), T. mil. (Tom-toms), Cassa (Cymbals), Wozzek (Vocal soloist), V-ni I (Violins I), V-ni II (Violins II), V-le (Violas), and V.c. div. (Violoncello). The Timp. part has a dynamic marking of *ff*. The P-tto, Gr. T-tam, and Cassa parts have dynamic markings of *ppp cresc.* leading to *fff*. The Wozzek part has the lyrics "Wie's her_ an_ kliirr!!" and a dynamic marking of *f*. The V-ni I, V-ni II, and V-le parts have dynamic markings of *ppp* and *pp*. The V.c. div. part has dynamic markings of *f* and *ppz.*. The score also includes markings for *schreilend*, *con sord.*, and *div.*.

Наиболее ярко и разнообразно представлены ударные инструменты в операх А. Берга «Воцтек» и «Лулу». Увеличение группы ударных и более яркое их применение обусловлены прежде всего театральностью музыки.

В «Воцтеке» Берг вводит большую группу ударных инструментов — 2 партии литавр, тарелки (подвешенную и прикрепленную к большому барабану), б. барабан, несколько м. барабанов, прутья, 2 тамтама (очень низкий и очень высокий), треугольник и ксилофон.

Кроме того, на сцене находятся несколько различных барабанов (вторая сцена первого акта), большой барабан с прикрепленной к нему тарелкой, малый барабан и треугольник.

В «Воцтеке» мы встречаем самое разнообразное применение литавр. Они играют и соло, и в сочетании с другими инструментами, исполняя зачастую довольно сложные интонационные последования (в частности, построенные на малых секундах, см. пример 109).

Литавры участвуют в различных тембровых комбинациях, например: Timpani + 4 Corni, Timpani + Arpa + C. b. col legno, C. fag. + 4 Corni + Tuba + Timpani + Arpa + C. b. pizz. и т. п.

Среди других ударных инструментов, пожалуй, наиболее интересно использован ксилофон. В «Воцтеке» он сравнительно редко сочетается с близкими по регистру инструментами, зато Берг охотно соединяет его с более низким деревом и даже с медью (частое сочетание — Sil. + 3 Oboe; также Sil. + 4 Cl., Sil. + 2 Trombe и Sil. + 3 Tr-ni (ц. 676). Ксилофон исполняет в «Воцтеке» даже функцию педали (ц. 503—509).

Приведем пример *ostinato* ксилофона в ансамбле в низком регистре (он записан в реальном звучании):

110

Fl. (pp)

3 Cor. in F (pp)

Sil. pp

Arpa pp

Marie Der Nacht.tau fährt

Wozzek Was zit.terst?

Внимательность Берга к тембру проявляется в детализации способов звукоизвлечения на ударных инструментах. Он, например, не только точно указывает все способы игры на тарелках, но даже способы обращения с прутьями (Rute).

Однако самые яркие примеры использования ударных инструментов Бергом мы встречаем в партитуре его последней оперы «Лулу», где Берг вводит следующую группу ударных инструментов: 4 Timpani, Triangolo, Tamburino, Tamburo militare, Tamburo di jazz, Cassa, Piatti (та же пара, что в «Воццеке»), Rute, 2 Tam-tam (большой и малый), Gong и Vibrafono.

Кроме того, на сцене расположена еще одна группа ударных: Cassa, Tamburo militare, Piatti sospesi, Temple-blocks, Stahlbesen (стальной прут), Vibrafono, Triangolo, Piatti (обычные) и большой ярмарочный барабан с подвешенной тарелкой. Как видим, группа ударных в «Лулу» сильно расширена и впервые введены джазовый барабан, вибрафон, темпл-блоки и стальной прут.

Особая роль здесь принадлежит вибрафону. Его тембр — основной, характеризующий главную героиню оперы — Лулу — как нельзя лучше передает образ этой холодной и, вместе с тем, чувственной женщины. Вибрафон вводится с первым появлением героини (ц. 44) и неизменно сопровождает все ее выходы на сцену.

Берг часто использует вибрафон и для дублирования вокальной партии героини:

111

Cor. in D
2 Tr-be in C
Vibr.
Lulu
V-le
V-c.

con sord.
pp
I con sord.
pp
p
senza vibr.
pp flautando
pp flautando

Wa-rum ha-ben Sie mir denn das nicht ge-stern ge-sagt?

Вибрафон мы встречаем в «Лулу» в следующих сочетаниях: Vibr.+Violini; Vibr.+4 Corni; Vibr.+2 Fl.; Vibr.+2 Cl.; Vibr.+Viola; Vibr.+Piano; Vibr.+Sax. alto; Vibr.+2 Trombe; Vibr.+2 Ob.+C. ingl.;

Vibr. + Fl. + Cl. + Cl. basso + Corno + Arpa + Piano; Vibr. + Arpa + Violini I;
 Vibr. + Piano + Tromba; Vibr. + Arpa + Piano + 2 Cl.

Кроме того, Берг часто применяет (особенно к концу оперы) соло виброфона.

Большое значение имеет лейтмотив электрического звонка, многократно врывающийся в узловых моментах оперы. Этот звук очень точно передан tremolo виброфона в высоком регистре:



Все другие ударные инструменты употребляются более сдержанно. Как всегда у Берга, с довольно сложной интонационной линией выступают литавры. Сольное использование литавр встречается в «Лулу» нередко, но чаще все-таки они звучат в комбинациях с другими инструментами (например, Timpani + Cassa + Piano + C. b. pizz. и т. п.).

113

205 RH

Timpani (Timp.) *p* *mf*

Mil. Tom (T. mil.) *mf*

Cassa *mf*

Lulu *Erschlag mich tot!* Er

M. *Stehn Sie auf!..*


Med.-Rat *Machen Sie auf!*

V-c. *f*

C-b. *cresc.*

The image shows a musical score for measures 113-116. It includes staves for Timpani, Mil. Tom, Cassa, Lulu (soprano), M. (soprano), Med.-Rat (bass), V-c. (violin), and C-b. (cello). The Timpani part is marked with *p* and *mf*. The vocal parts have lyrics in German. The V-c. part has a dynamic marking of *f*. The C-b. part has a *cresc.* marking. The score is marked with *205 RH* in a box.

В ряде эпизодов Берг поручает литаврам самостоятельную функцию басового голоса.

В «Мелодраме» (ц. 196) применена в качестве одного из лейтмотивов ритмическая последовательность , обозначенная всюду в партитуре как RH. Этот основной ритм передается от одного инструмента к другому, выступая в различных модификациях и наложениях (см. пример 113).

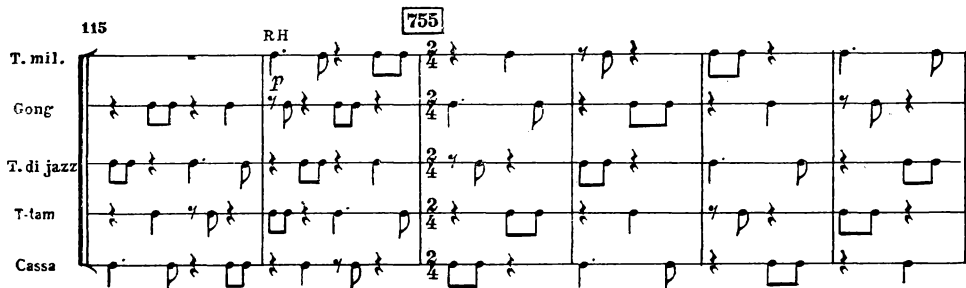
Многоголосное изложение партии литавр также находит себе место в «Лулу» — здесь встречаются уже четырехголосные аккорды:

114 $\text{♩} = 132$ 835



Кульминация в использовании группы ударных — большое соло всей группы:

115 755



Это — второй и яркий пример длительного солирования всей группы ударных в музыке А. Берга: партитура «Воццека» содержит лишь краткие фрагменты, поручаемые одним ударным, но продолжительное

соло всей группы есть ярко в начале Трех пьес для оркестра и в опере «Лулу».

Манера оркестрового мышления А. Шёнберга менялась в различные периоды его творчества. Если мы возьмем его партитуры атонального периода («Ожидание», «Счастливая рука», Пять пьес для оркестра), то будем поражены насыщенностью оркестровой фантазии автора, богатством и смелостью красок. Иное дело — поздний Шёнберг. Здесь — уже большая сдержанность оркестрового письма, экономность и даже некоторая брамсовская «тускловатость» оркестровых красок, отсутствие внешней эффектности и театральности в использовании оркестра. Лишь одно яркое исключение — «Уцелевший из Варшавы».

Отношение к оркестру в целом, естественно, отражается и на трактовке тех или иных его групп. Манера использования Шёнбергом ударных в различные периоды его творчества является также показательной как часть общей манеры оркестрового письма.

Оркестр его ранних «Песен Гурре» — разросшийся вагнеровский, но трактуется он по-прежнему традиционно-романтически. Со сходной трактовкой оркестра мы встречаемся и в оркестровой поэме «Пеллеас и Мелисанда» оп. 5. Группа ударных инструментов — традиционна (Timpani, Triangolo, Piatti, Cassa, Cassa rullante, Tam-tam, Campanelli), и использование отдельных инструментов, в целом, не отличается от использования их в классическом оркестре XIX века. Пожалуй, стоит отметить лишь двухголосие у литавр (преимущественно в tremolo) и несколько необычное соединение колокольчиков и альтов (tremolo). В ряде случаев ударные инструменты (например, б. барабан) выступают с самостоятельным ритмом, но ничего принципиально нового в подходе к группе ударных в этой партитуре нет.

Удивительно сдержанно применена группа ударных и в песнях оп. 22. Все ударные инструменты (Timpani, Piatti, Silofono, Tam-tam) участвуют только в первой песне («Seraphita»), и некоторую автономность имеет лишь крошечное solo литавр (т. 72).

Совершенно иную картину мы наблюдаем в двух монооперах Шёнберга «Ожидание» и «Счастливая рука».

В обоих сочинениях представлены большие группы ударных: в «Ожидании» — Piatti, Timpani, Cassa, Tamburo militare, Tam-tam, Raganella, Triangolo, Silofono, Campanelli; в «Счастливой руке» — Timpani, Piatti, Cassa, Tamburo militare, Tam-tam, Campane (высокие и низкие), Triangolo, Metallrohr (металлическая труба), Tamburino, Hammer (молоток), Silofono, Campanelli. Стандартный состав группы ударных расширен в «Ожидании» за счет трещотки, в «Счастливой руке» — путем введения двух групп колоколов, металлической трубы и молотка.

При всей сочности оркестрового письма и богатстве красок в этих партитурах, группа ударных инструментов использована очень экономно. Шёнберг долгое время сберегает тембры, но зато каждое вступление нового ударного инструмента подано ярко и достаточно эффектно. Например, в «Ожидании» вторая сцена начинается сухими стуками литавр и трещотки, сразу создающими ощущение тревоги;

большой барабан вводится впервые лишь в т. 154, а колокольчики — в т. 225. Первое появление тарелок (т. 107) связано с необычным приемом звукоизвлечения — игрой смычком от контрабаса.

Вообще Шёнберг в этих партитурах очень внимателен к модификации тембра ударных инструментов и тщательно выставляет все необходимые обозначения. Так, например, в «Ожидании» в т. 107 звук на тарелках извлекается смычком от контрабаса, в т. 151 — маленьким смычком, в т. 190 — твердой палочкой, в т. 291 — тремолированием одной тарелки о другую. Во всех сочинениях Шёнберга применены «сухие» литавры — с резким звуком, получаемым при ударе деревянной палочкой. Лишь в т. 415 «Ожидания» Шёнберг вводит игру на литаврах палочкой из губки. Обычные литавровые палочки им в операх почти не употребляются (это относится и к «Моисею и Аарону»). Соло ударных в «Ожидании» встречается редко. В «Счастливой руке» унисонное соединение низкой арфы с литаврами (не особенно типичное для Шёнберга¹) играет роль лейттембра и последовательно проводится композитором через всю партитуру. Уже в начальных тактах встречается триольный фон литавр и арфы:

116 [фрагмент партитуры]

pp

В т. 135 литавры и арфа тремолируют аккорд (модификация начальной комбинации), затем возвращается унисон этих тембров, который повторяется вновь в четвертой картине (трижды) и в финале оперы.

Литавры в «Счастливой руке» использованы так же, как и в «Ожидании». Способы звукоизвлечения на тарелках несколько менее разнообразны. Дважды в опере возникает «Веселая музыка» за сценой, сопровождаемая введением треугольника и тарелок и предвосхищающая сценическую бытовую музыку в «Воццеке» и «Лулу». Полиметрия, сопровождающая оба введения бытовой музыки, отделяет ее от основной ткани оркестра и придает пространственность этим фрагментам партитуры. Тембры ударных и здесь употребляются экономно: металлическая труба звучит лишь один раз (т. 56) rrr, молоток — тоже один раз (т. 115), но fff с б. барабаном. Колокола вступают только в четвертой картине оперы и играют тихое tremolo.

Сольная функция ударных здесь значительно увеличена по сравнению с «Ожиданием». Особенно часто Шёнберг пользуется соло ксилофона.

¹ В первой из Пяти пьес для оркестра оп. 16 он соединяет литавры и арфу в единый басовый голос на сравнительно большом временном промежутке (15 тактов, начиная с цифры 10), но при fff остального оркестра этот тембр практически не слышен. В «Моисее и Аароне» эта комбинация встречается редко.

В т. 124 звучит полифонический дуэт ксилофона и колокольчиков, а в т. 119 оба тембра соединяются в слитный аккорд (такого рода сочетание ксилофона с колокольчиками в аккордах встречается лишь у Мессиана, но функция этих аккордов и их колористическая нагрузка совершенно иные).

Наиболее свободное, яркое и развернутое применение группы ударных инструментов у Шёнберга мы наблюдаем в его последней опере «Моисей и Аарон». Группа ударных здесь многочисленна и интересна: Timpani, Cassa, Tamburo militare, Cassa rullante, Tamburino, Piatti, Tam-tam, Gong, Triangolo, Campanelli, Silofono, Flexaton, Raganella, Campane (высокие и низкие, а также высокие без определенной высоты звука). Кроме того, в сценической музыке (второй такт) композитор вводит дополнительно большой барабан с глухим звуком, бубенцы, высокий и низкий гонги.

Как видим, Шёнберг здесь значительно расширяет группу ударных, вводя такие редкие инструменты, как флексатон¹, бубенцы и группу колоколов и гонгов.

В этой опере Шёнберг опять использует «сухие» литавры, но соединяет их чаще уже не с арфой, а с тромбонами. Интонационная линия литавр становится гораздо более сложной и опять-таки строится в большинстве случаев на последовании малых секунд. Приведем несколько примеров:

[фрагменты партитуры]

117a

1176

117a

117r

117д

¹ Введение флексатона — одна из характерных особенностей оркестра Шёнберга.

117e

P-no
Timp.
C-b.

f
mf (arco)
f

Литавры в «Моисее и Аароне» вообще играют много и употребляются свободно и разнообразно. Помимо ярких сольных кусков, мы встречаем в этой партитуре и аккорды литавр. Вот пример «четырёхголосного» аккорда (реально он трёхголосен):

118 *molto rit.*

Timp.
3 C-b.

f (hart) *pp*
f *pp*
pizz. *ff*
pizz. *ff*
pizz. *ff*

119a

373

2 Mand., Arpa
P-no, Cel., Sil.
T-ro
V-ni I, II
V-le

f
p
f
f
f

1196 **546** *Molto pesante*

3 Ob.,
Cl. picc., 2 Cl.

3 Tr-be

3 Tr-ni

Sil.

Timp.

Tr-lo

T-ro

P-tti

S.

Coro

T.

B.

V-ni I, II
V-le

ff *sf*

f *sf*

f *sf*

f *sf*

p *sf*

f *sf*

p *f*

p *f*

mp *f*

ff *sf*

ff *sf*

ff *sf*

ff *sf*

ff *sf*

ff *sf*

ff *sf*

Frei un-ter ei-ge-nen Her-ren!

Frei un-ter ei-ge-nen Her-ren!

Frei un-ter ei-ge-nen Her-ren!

Frei un-ter ei-ge-nen Her-ren!

Frei un-ter ei-ge-nen Her-ren!

Ряд инструментов (Raganella, Elexaton) используются только в tremolo.

Как уже говорилось, в «Счастливой руке» достаточно интересно развита партия ксилофона. В «Моисее и Аароне» Шёнберг идет даль-

ше в применении этого инструмента и помимо соло широко использует ксилофон в разнообразных тембровых комбинациях (см. пример 119).

В первом примере ксилофон участвует в малопривычной тембровой комбинации, во втором — исполняет вместе с литаврами крайние голоса в tutti.

Приведем еще несколько примеров тембровых комбинаций, в которых участвует ксилофон: Silofono+Celesta; Silofono+Campanelli++Ara; Silofono+Violini I pizz.+3 Ob.+Cl. picc.+2 Cl.; Silofono++3 Fl.+3 Ob.+3 Cl.

Кульминационная сцена второго акта (пляска вокруг Золотого Тельца) включает соло всей группы ударных:

120 824

Sil. *p*

C-ne *p*

T-ro *p*

T-tam *p*

Cassa *p*

T. mil. *pp* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

P-Hi *pp* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Это — единственный пример солирования всей группы ударных у Шёнберга, если не считать кратковременного соло ударных в «Уцелевшем из Варшавы»:

121 *colla parte*

Sil. *p*

P-Hi *ppp*

T-tam

T. mil.

Cassa

Nar. *f*

Much too much noise, much too much commotion and not fast enough!

В других сочинениях Шёнберга группа ударных инструментов использована очень сдержанно.

В первом оркестровом сочинении Шёнберга, написанном в двенадцатитоновой технике, — «Вариациях» ор. 31, — группа ударных традиционна по составу (плюс флексатон) и трактуется вполне классично. Тембровые комбинации, включающие ударные, — довольно обычны (Campanelli+Fl.+Fl. picc.; Campanelli+Fl. picc.+Celesta; Silofono+Fl. picc. и т. п.). Стоит лишь отметить сочетание м. барабана, арфы и мандолины (четвертая вариация) и малосекундовые интонации у литавр.

Все хоральные обработки сделаны Шёнбергом с применением обычной группы ударных, которые употребляются лишь для удвоений и усилений отдельных линий и самостоятельной функции не имеют.

В «Уцелевшем из Варшавы» Шёнберг вводит кастаньеты и две группы колоколов (натуральные и трубчатые). Ударные инструменты в этой партитуре играют мало, и вся группа вступает лишь в центральном нарастании (перед хором), хотя отдельные инструменты использованы достаточно автономно (прежде всего это относится к ксилофону).

Как мы видим из краткого обзора, композиторы второй венской школы внесли много нового в трактовку группы ударных инструментов. Пожалуй, наиболее лаконичен и тонок в отношении к ударным Веберн, и у него эта группа играет и наиболее подчиненную роль в сравнении с другими оркестровыми группами. У Шёнберга и у Берга ярче всего применяются ударные инструменты в операх (у Шёнберга — в «Моисее и Аароне», у Берга — в «Лулу»). Отношение к этим инструментам у всех трех композиторов со временем сильно меняется.

Берг впервые вводит в современный оркестр вибрафон, Шёнберг — флексатон. Кроме того, композиторы второй венской школы время от времени включают в свои партитуры группы «колоколов»: если у Шёнберга и Веберна это настоящие колокола разных видов, то Берг, никогда не применяя такие колокола, расширяет группу металлических ударных за счет введения различных тарелок, тамтамов и гонгов.

Композиторы второй венской школы в своей музыке стремились к максимальной выразительности интонации, к точной передаче всей сложности внутреннего мира человека и поэтому, естественно, основная нагрузка в их музыке падала на другие оркестровые группы. Выразительная сторона группы ударных инструментов наиболее слаба и по этой причине композиторы второй венской школы применяли их с такой осторожностью и экономностью. Другая причина — отсутствие всяческой остиности в их музыке. Для *ostinato* группа ударных особенно хороша, и это прекрасно понимали и Стравинский, и Барток. Гибкая изменчивость музыки композиторов второй венской школы не позволяла применять примитивные ритмические формулы, и подобного рода примеры мы встречаем лишь в жанровой сцене второго акта «Моисея и Аарона» Шёнберга и в «Моноритмике» из «Лулу» Берга (не считая реминисценций бытовой музыки в «Воццеке» и «Лулу»).

Ударные инструменты в музыке О. Мессиана

Трактовка О. Мессианом группы ударных инструментов весьма специфична и тесно связана с его общими композиционными принципами и отношением к тембру. В его творчестве мы совсем не встречаем реминисценции жанровости, и по этой причине ритмические *ostinato* Мессиана весьма отличаются от остинатности у его современников.

Вся музыка Мессиана программна, причем это не психологическая программность позднего романтизма — программность Мессиана всегда связана либо с природой, либо с религией (а точнее — с обеими одновременно).

Во всех оркестровых сочинениях Мессиана мы слышим голоса птиц. Птицы, по мнению Мессиана, — существа, непосредственно связывающие человека с богом. По этой причине все сочинения Мессиана, имеющие определенную религиозную программу, пронизаны звучанием голосов птиц, которые сочетаются друг с другом в самых различных комбинациях, образуя ансамбли и «хоры», и звучат самостоятельными плавными на фоне хоралов.

Вполне естественно, что для зарисовки многоголосого птичьего хора Мессиаан прибегает к широкому использованию соло ударных инструментов и соединений их с другими инструментами оркестра.

Яркие образцы такой «птичьей полифонии» мы видим в партитурах «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Хронохромия» и «Семь хокку».

Другие оркестровые сочинения Мессиана связаны с ритуальностью, которая почти всегда имеет у него ориентальный характер («Турангалила», «Цвета небесного города», в меньшей степени — «Три маленькие литургии» и «*Et exspecto resurrectionem mortuorum*»).

Группа ударных инструментов у Мессиана всегда достаточно велика и увеличивается от сочинения к сочинению. Чаще в его партитурах встречаются колокольчики («Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Турангалила», «Хронохромия»), комбинация ксилофон и маримба («Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Турангалила», «Семь хокку», «Цвета небесного города»), различные наборы колоколов («Турангалила», «Хронохромия», «Семь хокку», «Цвета небесного города», «*Et exspecto*») и тарелок¹.

¹ В «Трех маленьких литургиях» и «Пробуждении птиц» Мессиаан применяет лишь одну тарелку (*Symbale chinoise* в «Трех маленьких литургиях», *Symbale suspendue* в «Пробуждении птиц»), а в более поздних сочинениях увеличивается как количество тарелок, так и их разновидности (*Petite Symbale turque*, *Symbales*, *Symbale chinoise* в «Турангалиле», 2 *petites symbales turques*, *Symbale chinoise* в «Семи хокку»).

В партитурах Мессиа́на ясно видна эволюция его отношения к отдельным тембрам группы ударных инструментов. Вибрафон и маракас использованы им лишь в «Трех маленьких литургиях» и «Турангалиле»; полный набор стандартных ударных с кожей — только в «Турангалиле» (*Tambour de basque, Tambourin provencal, Caisse claire, Grosse Caisse*). Помимо «Турангалилы» м. барабан мы встречаем лишь в партитуре «Экзотических птиц». *Temple-block* и *Wood-block* применены лишь в «Турангалиле», «Пробуждении птиц» и «Экзотических птицах»; треугольник — только в «Турангалиле». Если просмотреть партитуры Мессиа́на в хронологическом порядке, то можно заметить ясно выраженную тенденцию к постепенной замене ударных инструментов из дерева и кожи различными типами металлических инструментов. В последних партитурах Мессиа́на исчезают все ударные инструменты (даже столь любимые им ксилофон и маримба), кроме металлических, группа которых разрастается до размеров самостоятельного оркестра.

Увеличение группы металлических инструментов происходит как путем введения новых инструментов (*Crotales* в «Семи хокку», *Cencerros* в «Семи хокку», «Цветях небесного города» и «*Et exspecto*»), так и путем добавления инструментов в отдельные подгруппы (8 *Campane* в «Турангалиле», 18 *Campane* в «Семи хокку» и 25 *Campane* в «Хронохромии»; 1 *Tam-tam* в «Трех маленьких литургиях», «Пробуждении птиц», «Турангалиле», «Экзотических птицах» и «Хронохромии», 2 *Tam-tams* в «Семи хокку» и «Цветях небесного города», 3 *Tam-tams* в «*Et exspecto*»; 3 *Gongs* в «Экзотических птицах» и «Хронохромии», 4 *Gongs* в «Цветях небесного города», 6 *Gongs* в «*Et exspecto*»).

Уже в «Трех маленьких литургиях» есть тенденция к выделению группы ударных инструментов в своего рода маленький солирующий «оркестр»: хор и все струнные инструменты располагаются в глубине сцены, а ударные, которые представлены еще весьма скромно (*Vibrafono, Maracas, Symbale chinoise, Tam-tam*), — непосредственно перед дирижером. В «Экзотических птицах» на авансцену выносятся ксилофон.

В партитурах Мессиа́на мы встречаем самые различные приемы использования ударных: развернутые соло отдельных инструментов, применение ударных во всевозможных ансамблевых комбинациях, ритмическая поддержка других оркестровых групп, солирование групп ударных в целом.

Чаще всего в качестве солистов выступают колокольчики, ксилофон и маримба. Их партии, как правило, очень виртуозны. Колокольчики, ксилофон и маримба встречаются у Мессиа́на также в различных ансамблевых комбинациях (к которым часто присоединяется челеста), причем сольно-виртуозный характер партий последовательно выдерживается и в ансамблях.

Приведем несколько примеров ансамблевого использования этих инструментов:

Un peu vif

122a

Cel. *p*

C-II *mf*

Sil. *pp*

Un peu vif

122b

Fl. picc. *f*

Fl. *pp* — *ff*

Ob. *pp* — *ff*

I Cl. *pp* — *ff*

II Cl.

C-II *f*

Sil. *f*

122a Un peu vif

Sil. *mf* — *f* — *ff*

Mar. *mf*

Колокольчики обычно соединяются с челестой, причем композитор рассматривает их как наиболее близкие по тембру инструменты:

„Турангалила“ [фрагмент партитуры]

Modéré

123



Cel. *p*

C-III *p*

Этим и объясняется то, что часто колокольчики дополняют недостающий голос к гармонии челесты:

„Турангалила“ [фрагмент партитуры]

124



Cel. *pp*

C-III *pp*

К аналогичному приему прибегает Мессиан в начальных тактах «Экзотических птиц», соединив колокольчики с фортепиано:

125



C-III *f*

P-no *f*

Мы встречаем в сочинениях Мессиана и иные тембровые комбинации:

„Турангалила“

126а

Cel.

C.li

Vibr.

Detailed description: This musical score is for the first system of 'Turangalila' (126a). It features three staves: Cello (Cel.), Clarinet in B-flat (C.li), and Vibraphone (Vibr.). The Cello part has a melodic line with some grace notes. The Clarinet part provides a harmonic accompaniment. The Vibraphone part has a steady rhythmic pattern. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

А вот примеры более редких сочетаний:

„Турангалила“

126б

Tr-ba I
in C

P-fto

C.li

Cel.

P-no

p

pp

f

Detailed description: This musical score is for the second system of 'Turangalila' (126b). It features five staves: Trumpet in C (Tr-ba I in C), Piano (P-fto), Clarinet in B-flat (C.li), Cello (Cel.), and Piano (P-no). The Trumpet part has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The Piano part has a melodic line starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Clarinet, Cello, and Piano parts have a more complex, textured accompaniment. The Piano part has a forte (*f*) dynamic. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

„Турангалила“

126в

Cymb. chln.

C.li

Cel.

p

mf

Detailed description: This musical score is for the third system of 'Turangalila' (126в). It features three staves: Cymbal/Chimes (Cymb. chln.), Clarinet in B-flat (C.li), and Cello (Cel.). The Cymbal/Chimes part has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet and Cello parts have a more complex, textured accompaniment. The Clarinet part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

„Турангалила“ [фрагмент партитуры]

126г

Fl. picc. *mf*

Fag. I *mf*

C.li *p*

„Турангалила“ [фрагмент партитуры]

126а

Fl. picc. *ff*

C.li *ff*

Cel. *ff*

Vibr. *ff*

P-no *ff*

ped.

„Турангалила“ [фрагмент партитуры]

126е

Ob. I *p* *f*

C.li *f*

„Хронохромия“ [фрагмент партитуры]

126ж

Cl. picc.
I
Cl.
II
C.Ш.

В заключительных тактах «Хронохромии», в общем tutti колокольчики играют кластеры из двух больших секунд, усиливая эффект «колокольности».

Если колокольчики у Мессиана обычно объединяются с челестой и фортепиано, то ксилофон и маримба выделяются в солирующую подгруппу, образуя своего рода «многоголосный ксилофон». Подобные примеры особенно часто встречаются в последних сочинениях Мессиана:

„Хронохромия“ [фрагмент партитуры]

127а

Sil.
Mar.

„Хронохромия“ [фрагмент партитуры]

127б

Sil.
Mar.

„7 хокку“ [фрагмент партитуры]

127в

Sil.
Mar.

„Цвета небесного города“ [фрагмент партитуры]

Musical score for three instruments: Sil., Xylorim., and Mar. The score shows rhythmic patterns and dynamic markings (f, p) across three staves.

Ударные инструменты у Мессиана, как правило, не меняют своей функции на протяжении всего сочинения или законченной его части, и за каждым инструментом обычно закрепляется свой ритм и своя манера игры, выдерживаемая до конца. Особенно заметно это в сочинениях, содержащих имитации птичьих голосов: каждый из голосов рассматривается как инвариант, а целое образуется их наложением и совмещением (Мессиаан использует тот же композиционный прием, что и К. Дебюсси — музыкальный монтаж ¹). В этом — специфика композиционной работы Мессиаана.

В качестве примера инвариантной трактовки тембра ударного инструмента можно привести кукушку из «Пробуждения птиц», пение которой всегда изображается последованием двух больших секунд, находящихся в целотоновом отношении, у четырех *Tempo*-blocks:

128 Coucou au loin
4 Bloes chinois
Musical notation for a cuckoo call, showing a sequence of notes with dynamic markings (p, pp).

Композитор иногда изменяет ритмический рисунок «кукушки», но тембровая и звуковысотная инвариантность сохраняется. Аналогичным приемом обрисован и дятел (*Wood-block*) в этой партитуре:

129 lambourinage du Pic épeiche
Wood-bl.
Musical notation for woodblock, showing a rhythmic pattern with dynamic markings (pp, ppp) and performance instructions: (égal et rapide, baguettes de caoutchouc).

Узнаваемость голосов птиц в музыкальном монтаже для Мессиаана очень важна, и поэтому он сохраняет инвариантность сущности в характеристике каждой из птиц (при вариантности деталей — quasi-импровизационности птичьих соло).

¹ См. подробнее об этом в моей статье «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси». — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1977, вып. 3, с. 230—253.

130 Modéré ♩=90

1^{re} Flûte

1 Flûte

2 Hautbois

Cor Anglais

1^{re} Clarinette

2 Clarinettes

Clarinette basse

2 Bassons

(rythme rétrograde)

(rythme rétrograde)

(rythmes des 3 Shakti)

1 Trompette

1 Trombone

Modéré ♩=90
(1^{re} strophe)

(tous les 8)

8 Violons
(1 à 8)

(vibrato) *mf* - etc.

Xylophone

Marimba

(mīrā varna)

Piano

(rythme droit)

Modéré ♩=90 - - - - - etc

Cencerros

Cloches

(rythmes des 3 Shakti)

C. G. C. T.

pp

2 ptes Fl.

1^{re} Fl. *ff*

Fl. 2, 3 *ff*

1^{er} Htb. *ff*

2^e Htb. *ff*

3^e Htb. *ff*

C. angl. *ff*

Pte Clar. *ff*

1^{er} Clar. *ff*

2^e Clar. *ff*

3^e Clar. *ff*

1^{er} B^{on} *ff*

Bons 2, 3 *ff*

Pte Trp.

1^{re} Trp. *mf* 1^{re} (Alléluia de Pâques)

Trp. 2, 3 *mf* 2 et 3

1^{er} Cenc. *(mf)*

2^e Cenc. *(mf)*

3^e Cenc. *(mf)*

Cloches *(f)*

4^e Trp.
1^{re} Trp.
2^e Trp.
3^e Trp.
1^{er} Cor.
2^e Cor.
1^{er} Trbn.
2^e Trbn.
3^e Trbn.
Trb. basso
Cenc.
Cloches
Gongs

The musical score consists of 13 staves. The top four staves are for Trumpets (4^e, 1^{re}, 2^e, 3^e Trp.), the next two for Horns (1^{er}, 2^e Cor.), the next three for Trombones (1^{er}, 2^e, 3^e Trbn.), and the next one for Bass Trombone (Trb. basso). The bottom four staves are for Percussion (Cenc., Cloches, Gongs). The score is written in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first three measures show melodic lines for the trumpets and horns, while the percussion instruments play rhythmic patterns. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the fourth measure of the Cenc. staff.

This musical score is arranged in a system of 13 staves. The instruments are listed on the left side of each staff:

- pte Trp.** (Trumpet part)
- 1^{re} Trp.** (First Trumpet)
- 2^e Trp.** (Second Trumpet)
- 3^e Trp.** (Third Trumpet)
- 1^{er} Cor.** (First Cornet)
- 2^e Cor.** (Second Cornet)
- 1^{er} Trbn.** (First Trombone)
- 2^e Trbn.** (Second Trombone)
- 3^e Trbn.** (Third Trombone)
- Trb. basso** (Bass Trombone)
- Cenc.** (Cymbals)
- Cloches** (Bells)
- Gongs** (Gongs)

The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by long, sweeping melodic lines that span across multiple measures, often indicated by curved lines above the notes. The percussion parts (Cenc., Cloches, Gongs) provide a rhythmic accompaniment to the brass instruments.

Постепенно в оркестре Мессиана «стучащие» и «звенящие» ударные инструменты все больше и больше вытесняются «колокольными»: появляются все разрастающиеся наборы трубчатых колоколов, растет группа гонгов, тарелок и тамтамов (своего рода «низких колоколов», не имеющих явной звуковысотности). Расширяя тембровые границы этой группы, Мессиан вводит и такие редко употребляемые инструменты, как *Cenpeggos* — наборы коровьих колокольчиков, обладающих весьма специфичным тембром.

Группа металлических ударных в оркестре Мессиана достаточно автономна и выполняет различные функции. Чаще всего она выступает группой — самостоятельно или поддерживая оркестровый пласт другого тембра и придавая ему оттенок «колокольности». Так, например, в начальных тактах «Семи хокку» вся группа металлических ударных объединяется с медью, в то время как ксилофон и марimba играют в другом ритмическом измерении (см. пример 130).

Очень ясно подобная тембровая многоплановость слышна в начале четвертой части «Семи хокку» (см. пример 131).

Аналогичные соединения группы металлических ударных с медью и деревом мы наблюдаем и в партитурах «Цветов небесного города» и «*Et exspecto*» (см. пример 132а и б).

В примере 132а три группы коровьих колокольчиков и колокола звучат уже как четырехголосный металлический ударный инструмент — это сходно с отмеченным выше сочетанием ксилофона и маримбы).

«Колокольность» Мессиана лишена психологизма, в ней нет малеровской ностальгии. «Колокола» Мессиана подобны восточным храмовым колоколам, и не случайно в тембровых комбинациях, образующих их, участвуют такие инструменты, как гонги, тамтамы и тяжелая медь. «Колокол» Мессиана — звонкий, сложный по тембру, но всегда «объективный» инструмент, часто применяемый композитором для сопровождения хоралов. Яркие примеры этого есть в «Хронохромии», «Цветах небесного города» и «*Et exspecto*»:

„Et exspecto“

132a *Lent*

6 Gongs

3 Tam-tams

p *f* *p* *f* *p* *f*

1^{er} *2^e* *3^e* *1^{er}* *2^e* *3^e*

Последний пример — конечный этап эволюции лейтмотива трех тамтамов, начинающих четвертую часть:

134 *Lent*

3 Tam tams

pp *pp* *pp*

В «Хронохромии» похожая тембровая комбинация соединяется с *divisi* струнных, дающих широкий спектр звука.

Любимый прием Мессиана — так называемый *coup formidable* — кульминационный удар по большому тамтаму:

„Цвета небесного города“

135

Gongs

ff *ff*

3 4

1^{er} 2^e

Tam tams

ff *fff* (coup formidable!)

Металлические ударные часто дублируют партии низкой меди:

136 *Très lent*

3 Fag.

C-fag.

Tr. no basso

Tuba

Saxhorn

3 T-tams

f *mf* *mf* *mf*

p *z* *z* *z*

3^e 2^e 1^e 2^e

„Et exspecto“

Придавая ритмическую самостоятельность этой группе, Мессиа́н иногда поручает ее инструментам достаточно сложные ритмические рисунки. В качестве примера приведем фрагмент из партитуры «Цветов небесного города» (пример 137). Здесь линия колоколов независима от основных голосов — это единственная ритмически и мелодически ровная линия (движение квинтолями по звукам целотонной гаммы), на которую накладываются птичьи «импровизации» у трех кларнетов и фортепиано. Коровьи колокольчики в самом высоком для них регистре исполняют достаточно изысканную и ритмически автономную линию.

137

83

Troglodyte à long bec →

1^{re} Clar.

2^e Clar. Nestor de Nouv. Zélande →

3^e Clar. Cassique Cela →

Piano Grive à ventre roux →

ff (péd. sempre)

83

Xylo.

Xylorim.

Mar.

Cenc. ff crétique →

Cloches

Alleluia du 3^e dim. après Pentecôte → pp

*) 3^e clarinetto: ff

1^{re} Clar.
2^e Clar.
3^e Clar.
Piano
Cenc.
Cloches

Aristophanien

Весь этот пример построен по принципу параллельного монтажа — одновременного совмещения как будто бы совершенно независимых и даже не скоординированных друг с другом мелодических линий.

Примерами ритмической полифонии в группе металлических ударных могут служить «контрапункты» шести гонгов в «Et exspecto» и самостоятельные ритмические линии этой группы в третьей части «Хронохромии» (примеры 138 и 139). Если в примере 138 мелодические линии имитируются и «продолжаются» у групп гонгов, то в примере 139 металлические ударные исполняют самостоятельный оркестровый пласт.

138 Presque lent (♩=52)

1^{er} Hb.
1^{re} Clar.
6 Gongs

9

1^{er} Htb. *f* *p*

C. angl. *f*

1^{re} Clar. *mf* *pp*

2^e Clar. *mf*

1^{er} Bon *mf*

6 Gongs 4^e 2^e 5^e *pp* 1^{er} 2^e 3^e *pp*

1^{re} Fl. *f* *p*

1^{er} Htb. *f*

6 Gongs 2^e 3^e *pp* 4^e 2^e 5^e *pp*

[10]

1^{re} Fl. *mf*

1^{er} Htb. *mf* *pp*

6 Gongs 4^e 2^e 5^e *pp* 1^{er} 2^e 3^e 4^e *pp*

Если большинство композиторов XX века использовали тамтам и гонг крайне экономно, вводя их лишь в узловых точках музыкального действия, то у Мессиана эти инструменты играют почти непрерывно, создавая совершенно особый оркестровый эффект. Конечно, в этом сказывается влияние яванских оркестров, и группа металлических ударных у Мессиана — своего рода «гамелан» внутри обычного оркестра. Тамтам для Мессиана — звуковой символ бездны, пространства, и его тембр часто служит программно-образительным целям. Таков уже упоминавшийся *coup formidable*, или раздувающаяся до *ffff* трель гонга и тамтама в «Et exspecto». Программную нагрузку несет также и лейтмотив трех тамтамов в «Et exspecto».

3^e Fl. 1, 2
 Fl. 1, 2
 3^e Fl.
 Htb. 1, 2
 3^e Htb.
 C. angl.
 1^{er} Clar.
 Clar. 1, 2
 3^e Clar.
 Cl. basse
 1^{er} B^{on}
 B^{ons} 2, 3

1^{er} Trp.
 Trp. 1, 2
 3^e Trp.
 6 Cors
 Trb. 1, 2
 3^e Trb.

1^{er} Cenc.
 2^e Cenc.
 3^e Cenc.
 6 Gongs

В заключительной части «Et exspecto» Мессиа́н применяет весьма необычный прием — *ostinato* шестнадцатыми у шести гонгов на фоне хора медяи и дерева (см. пример 140).

Кластерное использование вибрана и колокольчиков в «Турангалиле» и «Хронохромии» — начальный этап в развитии подобной «колокольности», постепенном усложнении и обогащении звукового спектра «колоколов».

Естественно, что с развитием группы ударных у Мессиа́на и превращением ее в самостоятельную концертирующую подгруппу оркестра, мы все чаще и чаще встречаемся с солированием группы ударных в целом.

Если на примере «Трех маленьких литургий» можно было говорить лишь о стремлении к некоторому выделению группы ударных (что прежде всего проявилось в способе размещения их на сцене), то в «Турангалиле» функция группы ударных резко возрастает, а в «Пробуждении птиц» и в «Экзотических птицах» ударные концертируют наравне со всеми прочими инструментами оркестра.

Вот отрывок из соло ударных в партитуре «Турангалилы». Ритмика в этом фрагменте еще довольно примитивна в сравнении с более поздними партитурами Мессиа́на, но линии всех инструментов независимы. Мессиа́н подчеркивает ритмическую автономию градацией оттенков внутри группы (от *mf* до *ff*) и переменной акцентностью:

141

Trg.
mf

W. bl.
mf *ff* *ff* *mf*

P^{te} Cymb. turque
f

Maracas
f

Cymb. chin.
f

Gr. c.
mf *ff*

В этом ансамбле композитор совмещает металлические (Triangolo, Petite Cymbale turque, Cymbale chinoise), деревянные (Wood-block, Maracas) и обтянутые кожей (Gr. Cassa) ударные инструменты, трактуя их весьма абстрактно: специфика звукоизвлечения никак не выявлена, а ритмический рисунок привязан к каждому инструменту почти формально.

Еще более яркие образцы солирования всей группы ударных представлены в «Хронохромии» и в «Et exspecto»:

142

2 Ob. *pp*

Cl. b. *f* *pp*

C-III *mf*

Cloches *mf*

3 Gongs *p* 1 3 2

T. tam *p*

143

1 Cenc. *mf*

2 Cenc. *mf*

3 Cenc. *mf*

Cloches *f*

В примере 143 группа трактована как четырехголосный инструмент. Сравнивая отношение к группе ударных инструментов Мессиана и таких его современников, как Л. Даллапиккола, Г. Петрасси, А. Жолливе, мы увидим, насколько шире и разнообразнее использовал Мессиаан ударные инструменты, какую новую смысловую нагрузку он поручал им и в какие новые взаимоотношения с другими группами он их ставил. Мессиаан — композитор весьма своеобразный по своим идеям и по манере композиторского мышления. Он сумел создать звуковой мир, весьма отличающийся от звукового мира его современников. Музыка Мессиаана, быть может, неглубока и лишена того психологического напряжения, которое характеризует, например, Шостаковича, но она обладает большой яркостью и отражает в себе особенности Мессиаана как личности. Скорее всего, музыка Мессиаана близка к яркой и красочной фреске, и в общей тембровой палитре ее значительная роль принадлежит и ударным инструментам, используемым Мессиааном всегда ярко и своеобразно. Влияние восточных и латиноамериканских музыкальных культур проявилось по-разному в творчестве ком-

позиторов XX века. Некоторых (композиторов второй венской школы, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Петрасси, В. Фортнера и др.) оно совсем не затронуло, другие (К. Дебюсси, А. Руссель, Э. Вареж, И. Стравинский, Б. Барток) в разной степени отдали ему дань, но лишь Мессиан по-настоящему глубоко проник в основные принципы восточного музыкального искусства, изучил его и, начиная с 40-х годов, стал сознательно применять новые композиционные принципы в своем творчестве. В первую очередь это относится к использованию музыкальных приемов, типичных для музыкальных культур Индии, Японии и Индонезии. Собственно говоря, лишь с Мессианом принципы индийского классического музыкального искусства начали проникать в профессиональную музыку Запада. Естественности такой агломерации помогло и отсутствие функциональности в творчестве зрелого Мессиана. Столь же естественно зазвучал и яванский гамелан с его оркестром гонгов в партитурах Мессиана 60-х годов.

Дальнейшие шаги в этом направлении были сделаны учеником Мессиана П. Булезом. В частности, например, ритуально-колористическая трактовка группы гонгов и тамтамов применена Булезом в заключительном разделе его камерной кантаты «Молоток без мастера». Приведем пример из этой партитуры, ясно говорящей о ее связи с традициями Мессиана:

144

Fl. en sol

mp *mp* *mf sub.* *ppp*

pour 6 *de 3* *pour 6* *pour 6*

T. l. aigu
Gg. grave
T. l. très profond

mp *quasi f* *(p = 78)* *de 3*

Fl. en sol

mp *mf* *pp* *ppp*

pour 4 *pour 4*

T. l. aigu
Gg. grave
T. l. très profond

mp *mf* *cresc. molto* *ff*

Fl. en sol

pp *mf* *f* *mf*

pour 4 *flatterez.*

T. l. aigu
Gg. grave
T. l. très profond

mp *(rallenti)*

Fl. en sol

T-t. aigu
Gg. grave
T-t. très profond

mp

ppp

fff

étouffer

de 3

flatterz.

pour 6

frapper la clef en même temps qu'on joue la note

mp

pp

T-t. aigu
Gg. grave
T-t. très profond

Grande

suspendue

laissez vibrer

jusqu'à extinction du son

avec le pouce froter la cymbale du bord au centre en tournant rapidement (comme sur un tambour de basque)

Однако у Булеза программность менее обнажена и имеет более психологический оттенок, нежели у его учителя, что проявляется, в частности, и в более деликатном использовании им группы ударных инструментов.

Ударные инструменты в музыке С. Прокофьева¹

В музыке С. Прокофьева группа ударных, как правило, весьма многочисленна и используется часто. Лишь одна его партитура — симфонический эскиз «Осеннее» — написана без участия ударных инструментов.

Обычный состав ударных у С. Прокофьева: Timpani, Triangolo, Piatti, Tamburino, Tamburo militare, Cassa. К этой группе Прокофьев

¹ В этой главе рассматриваются, преимущественно симфонические сочинения С. Прокофьева. Его произведения для музыкального театра, а также музыка к спектаклям и кинофильмам занимают огромную часть его обширного творческого наследия и подробный анализ применения ударных инструментов в его оперных и балетных партитурах непомерно утяжелил бы эту главу. Наиболее характерные и яркие образцы использования ударных инструментов С. Прокофьевым мы встречаем в его симфонических партитурах и по этой причине приводим лишь примеры из тех театральных произведений, музыка которых обрела широкую концертную жизнь («Шут», «Александр Невский» и др.).

добавляет в ряде сочинений Tam-tam (Третья, Пятая и Шестая симфонии, «Семеро их», «Египетские ночи», «Александр Невский», «Здравица», «Русская увертюра», «На страже мира»), Silofono и Campanelli (Седьмая симфония, «Скифская сюита», «Шут», «Семеро их», «Александр Невский», «Здравица», «Русская увертюра», «Зимний костер», «На страже мира»), Campanelli («Египетские ночи», «Встреча Волги с Доном»), Castagnetti (Вторая и Третья симфонии, Третий фортепианный концерт, Второй скрипичный концерт, «Египетские ночи», «Петя и волк», «Русская увертюра», «Расцветай, могучий край»), Legno (Четвертая, Пятая, Шестая и Седьмая симфонии, «Александр Невский», «Здравица», «Песни наших дней», «На страже мира»), Campane (Третья симфония, «Александр Невский»), Magacas («Александр Невский») и Sonagli («Поручик Киж»).
Уменьшенный состав группы ударных дан в Первом фортепианном концерте (Timpani, Campanelli), Пятом фортепианном концерте (Timpani, Tamburo, Cassa) и Первом скрипичном концерте (Timpani, Tamburino, Tamburo).

В Первой симфонии представлены только литавры, в Четвертом фортепианном концерте — только б. барабан.

В ряде сочинений увеличение некоторых подгрупп ударных связано с введением дополнительных исполнителей (два исполнителя на тарелках в «Скифской сюите», два литавриста и два исполнителя на б. барабане в кантате «Семеро их»).

В отличие от некоторых своих современников, Прокофьев, как правило, предпочитает ударные инструменты без определенной высоты звука. Колокола он практически не применяет¹, колокольчики и ксилофон используются лишь в кантатах и в сочинениях, так или иначе связанных с балетным жанром², вибрафон и античные тарелочки — не употребляются.

Из ударных, имеющих определенную высоту звука, он широко использует только литавры.

Чаще всего Прокофьев дублирует оркестровые басы низкими ударными. Присоединение к басовому голосу большого барабана или литавр утяжеляет бас, обогащая его унтертонами, и придает звучанию особую устойчивость.

Один из элементарных по своей ясности примеров дублирования литаврами линии баса — фрагмент «Классической симфонии» (см. пример 145).

Практической необходимости в этом удвоении, конечно, нет, так как инструментовка прозрачна, а линия баса прочерчена очень ясно. Главное здесь — тембровое обогащение баса и «утяжеление» его. Обращает на себя внимание довольно широкая интервалика в партии литавр, характерная для Прокофьева.

¹ Исключением является только «Александр Невский»; в Третьей симфонии колокол почти не используется.

² Недаром эта пара инструментов введена Прокофьевым лишь в Седьмую, самую «балетную» из его симфоний.

145

Timp. *pp*
 V-ni I *pp*
 V-ni II *pp*
 V-le *pp*
 V.c. *pp*
 C.b. *pp*

Подобные случаи точной дублировки линии баса литаврами у Прокофьева довольно редки¹. В противоположность Бартоку, он обыч-

¹ См., например, ц. 58 во второй части Седьмой симфонии, ц. 30 в «Шуте», ц. 26 в «Четырех портретах» из оперы «Игрок», ц. 2 в «Семеро их». Последний пример настолько ярок, что его следует привести:

C-fag. *mf* *pp* *mp* *pp*
 Tuba *mf* *pp* *pp*
 Timp. *mf* *pp* *mp* *pp*
 Cassa *mf* *pp* *mp* *pp*
 Solo Се_ме_ро их! Се_ме_ро их!
 C.b. *mf* *pp* *mp* *pp*

но для литавр создает мелодические варианты основной линии баса:

Пятая симфония [фрагменты партитуры]

146 а

Tuba *mf*

Тimp. *mf*

C-b. *mf*

146 б

Tuba *mf*

Тimp. *mf*

C-b. *mf*

146 в 77

Piu lento

Tuba *p*

Тimp. *p*

V-c. *p*

C-b. *p*

В ряде случаев при интонационно-спокойном басовом голосе Прокофьев драматизирует его, присоединяя более напряженную партию литавр:

Вторая симфония [фрагменты партитуры]

148 а

Тimp. *mf* *f*

C-b. *ff*

1486 5

2 Fag. *ff*

C. fag. *ff*

Timp. *mf*

1488 91

2 Fag. *mp ben accentuato*

Timp. *mp*

V. c., C. b. *mp ben accentuato*

С широкими интервалами у литавр мы сталкиваемся весьма часто и в других партитурах Прокофьева:

а) Третья симфония [Фрагменты партитур]

149

Timp. *f* *mp dim.* *pp*

б) Третья симфония

mf

в) Третья симфония

ff

г) Четвертая симфония

mf *ff*

д) Первый скрипичный концерт



е) „Александр Невский“



ж) Русская увертюра



Пожалуй, еще чаще для утяжеления баса Прокофьев использует б. барабан:

150 а

Вторая симфония [фрагмент партитуры]

92

2 Fag.
C. fag.
Tr. ne II

f pesante

Cassa

V. c., C. b.

f pesante

150 б

„Любовь к трем апельсинам“

12

2 Fl.

p

2 Cl.

p

Cassa

pp

V. c.

pizz.
p

C. b.

pizz.
p

Большой барабан в партитурах С. Прокофьева участвует в разных инструментальных комбинациях, и примеры его применения мы

можем найти буквально в каждом сочинении композитора. Приведем примеры типичной для Прокофьева комбинации б. барабана с низкой медью:

151 Вторая симфония [фрагменты партитуры]

а) 37

Tr-ni II, III
Tuba

Cassa

б) 47

Tr-ni
Tuba

Cassa

Функциональная неопределенность и «ударный» характер этих гармоний способствуют тембровой слитности инструментальных комбинаций, звучащих почти как низкие кластеры¹.

Прокофьев зачастую рассматривает б. барабан как более низкую разновидность литавр (когда тембр становится настолько плотным, что исчезает ясность интонации), и для понижения удвоения использует вместо литавр б. барабан:

152 Пятая симфония [фрагмент партитуры]

Tr-ne b.
Tuba

Tuba

Timp.

Cassa

В ряде случаев он перераспределяет удвоение между литаврами и б. барабаном, особенно при тембровой инвариантности других оркестровых голосов:

¹ Функциональной неясности способствует и столь часто применяемое Прокофьевым тесное расположение гармонии в низком регистре; экспрессивность тембра и особенности регистра выступают на первый план.

153

Musical score for measures 153 of the Fourth Symphony. The score is divided into three staves: Timp. (Timpani), Cassa (Cymbals), and Legni, Archi, P-но (Woodwinds, Strings, Piano). The Timp. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The Cassa staff shows a similar pattern with a dynamic marking of *(f)*. The Legni, Archi, P-но staff shows a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *(f)*.

В этом примере б. барабан вступает в момент нарушения диатоники (*fis—dis*), а затем присоединяется к литаврам для утверждения тоники *C-dur*.

Однако наиболее часто С. Прокофьев употребляет эти инструменты для удвоения репетиций в басах. Такого рода «выдалбливание» повторяющихся басовых нот — одна из самых характерных черт оркестровки С. Прокофьева. Здесь мы встречаемся с различными комбинациями тембров, но, как правило, в них присутствует низкое дерево и низкая медь:

Третья симфония

Musical score for measures 154a of the Third Symphony. The score is divided into four staves: C-fag. (Contrabassoon), Tuba, Timp. (Timpani), and Cassa (Cymbals). The C-fag. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The Tuba staff shows a similar pattern with a dynamic marking of *f*. The Timp. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The Cassa staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*.

Четвертая симфония

Musical score for measures 154b of the Fourth Symphony. The score is divided into four staves: C-fag. (Contrabassoon), Timp. (Timpani), P-но (Piano), and C. b. (Cello/Bass). The C-fag. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The Timp. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The P-но staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The C. b. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.

Четвертая симфония

154 б
78

Musical score for measures 154b of the Fourth Symphony. The score is divided into eight staves: Cl. b. (Contrabassoon), 2 Fag. (Two Bassoons), C-fag. (Contrabassoon), Tuba, Cassa (Cymbals), P-но (Piano), Арпа (Arpa/Harp), V. c. (Violoncello), and C. b. (Cello/Bass). The Cl. b. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f marcato*. The 2 Fag. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f marcato*. The C-fag. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f marcato*. The Tuba staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f marcato*. The Cassa staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The P-но staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f marcato*. The Арпа staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f marcato*. The V. c. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The C. b. staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.

Четвертая симфония

154 г
103

2 Fag. *pp*

C. fag. *pp*

Tuba *pp*

Cassa *pp* pizz.

C. b. *pp*

Седьмая симфония

154 д
27

Тimp. *p*

P. no *p*

V. c. *pizz.* *p*

C. b. *p*

Седьмая симфония

154 е
72

Tuba *mf* *p*

Тimp. *mf* *p*

P. no *mf* *pizz.*

C. b. *mf* *p*

„Египетские ночи“

154 ж
32

Tuba *p*

Cassa *mp* *p*

V. c. *mp* *pizz.* *p*

C. b. *mp* *pizz.* *p*

„Египетские ночи“

154 з
4

Cl. b. *pp*

Cassa *pp* *pizz.*

C. b. div. *pp*

„Праздничная поэма“

154 и
а2

2 Fag. *f*

Тimp. *f* *mf*

P. no *f*

Иногда литавры и б. барабан используют и самостоятельные в мелодическом и ритмическом отношении фигуры:

Вторая симфония [фрагмент партитуры]

155 а

Tr-ni II, III
Tuba, P^{no}

mf pesante

Timp.

mp

Вторая симфония [фрагмент партитуры]

155 б

27

3 Tr-ni
e
Tuba

ff

Timp.

ff

Вторая симфония [фрагмент партитуры]

155 в

60

Cassa

p

C. b.

pp

Четвертая симфония [фрагмент партитуры]

155 г

2 Fag.

(ff)

C. fag.

(ff)

Timp.

sol
f

C. b.

(ff)

„Семеро их“ [фрагмент партитуры]

155 д

Timp.

f

ff

„Встреча Волги с Доном“
[фрагмент партитуры]

155 e
37

Timp. *f*

C. b., P. no *ff*

В соло эти инструменты у Прокофьева почти не встречаются. В качестве примеров можно упомянуть уже приведенное выше соло литавр из «Александра Невского» (см. пример 149д), а также мало самостоятельные в тематическом отношении соло из «Семеро их» и «Египетских ночей»:

156a „Семеро их“

I *fff*

II *fff*

156 b „Египетские ночи“

Timp. *p* *soli*

Более яркое соло литавр встречается в партитуре «Пети и волка», где оно изображает выстрелы охотников:

1b. *soli*

Timp. *p* *ff*

Cassa *p* *ff*

Технически партии литавр и б. барабана обычно не сложны; исключением является лишь весьма сложная ритмическая дублировка басов литаврами в Шестой симфонии:

158 [фрагмент партитуры]

Timp. *f*

Cl. b., 2 Fag. *f*

C-fag., P-no *f*

V-c., C-b. *f*

Более высокие ударные без определенной высоты звука играют значительно меньшую роль в общей звуковой структуре прокофьевских партитур и не имеют самостоятельного значения. Обычно они ритмически подчинены другим оркестровым голосам и либо выполняют функцию тембрового утолщения той или иной ритмической линии, либо подчеркивают акценты. Большей самостоятельностью иногда отличаются м. барабан и бубен. Приведем некоторые примеры ритмической автономности инструментов этой группы:

159а [фрагменты партитур] Вторая симфония

Т. тп.

Ритм. аккомп. групп

f mp

159б Третья симфония

Т. тп.

Ритм. оркестра

ff

159в Седьмая симфония

Т. тп.

Ритм. оркестра

f

159г „Шут“

Тамбуро

Ритм. аккомп. групп

159д „Египетские ночи“

Triangolo

Ритм. акк. групп

mf

159е „Александр Невский“

Legno

Ритм. акк. групп

159ж Второй скрипичный концерт

Cast.

Ритм. оркестра

mp ben. ritmato

Иногда встречается ритмическая самостоятельность нескольких ударных инструментов:

[Фрагменты партитур]
Третья симфония

160 а
52

Тимп.
Т. тит.
Тр-но
Ритм оркестра

160 б
Седьмая симфония

Triangolo
Т. тит.
Ритм оркестра

Тамтам как ударный инструмент, обладающий большой выразительностью тембра, Прокофьевым не используется. Он вводится лишь в громких оркестровых кульминациях и для акцентировок. Бубенцы применены лишь один раз в изобразительных целях в четвертой части («Тройка») сюиты «Поручик Киж». Маракасы Прокофьев употребляет лишь в «Александре Невском», причем довольно скромно (всего лишь два шеститакта в цифрах 86 и 88 последней части кантаты, где они участвуют с нейтральным ритмом в общей фактуре сопровождения).

Колокольчики и ксилофон обычно поддерживают другие оркестровые голоса:

Скифская сюита [фрагмент партитуры]

161 а
2

Fl. picc.,
Fl. I, Ob. II,
Cl. picc.
C-III
Sil
Tr-ba I
V-ni I, V-le

„Александр Невский“ [фрагмент партитуры]

1816

Fl. picc. *f*

Fl. I *f*

C.lli *f pizz.*

V-ni II *f pizz.*

V-le *f*

Эти инструменты часто даются у Прокофьева и в более тонких сочетаниях. Например, в «Скифской сюите» колокольчики с флейтой-пикколо и фортепиано весьма поэтично заканчивают третью часть («Ночь»):

162 a

Fl. picc. *pp* *soli* *pp*

C.lli *pp*

P-no *ppp* * 2 * 2 *

В финале «Скифской сюиты» Прокофьев объединяет колокольчики с кларнетом, трубой-пикколо и челестой (ц. 69).

Яркий пример передачи удвоения от ксилофона к колокольчикам в соединении с двумя трубами встречается в «Марше» из оперы «Любовь к трем апельсинам»:

1826 [фрагмент партитуры]

2 Tr.be *p* *a2*

C.lli *mp*

Sil. *p*

Наибольшее количество комбинаций колокольчиков с другими инструментами мы находим в Седьмой симфонии. Тембр колокольчиков является основной краской в «прощальной», заключительной партии

первой части, где они соединяются то с гобоем, то с флейтой, то с флейтой-пикколо:

163а [фрагменты партитуры]

7 Solo

Ob. *p*

C. III *p*

163б Solo

Fl. I *pp*

C. III *pp*

163а

17

Fl. picc. *p*

Ob. *p*

C. III *p*

В финале Седьмой симфонии тембр колокольчиков сопровождается тематической передачу в группе деревянных духовых:

164 [фрагмент партитуры]

82

Fl. *p*

Ob.

Cl.

Fag. *mf*

C. III *p* *mf*

Ксилофон у Прокофьева иногда выступает в весьма необычных тембровых сочетаниях. Так, например, в «Шуте» (ц. 171) он удваивает третий тромбон¹:

¹ Подобные тембровые комбинации встречаются только у Шёнберга.

[фрагмент партитуры]

165

Tr. ne III *ff*

Sil. *f*

А в финале Седьмой симфонии (ц. 109) объединяется с низкими трубами и фортепиано:

[фрагмент партитуры]

109

3 Tr. -be *con sord.*

Sil. *pp*

P. no *p*

В ряде случаев колокольчики и ксилофон обретают некоторую ритмическую и мелодическую самостоятельность (ц. 14 в «Семеро их», ц. 72 в Седьмой симфонии).

В заключительных разделах «Александра Невского» и «Здравицы» эти инструменты использованы для имитации колокольного перезвона. В аналогичной роли выступают колокольчики и в финале оратории «На страже мира»¹.

Соло колокольчиков и ксилофона у Прокофьева — редкое исключение. Приведем несколько примеров:

[фрагменты партитур]
Первый фортепианный концерт

167a

С-Ш *f*

„Встреча Волги с Доном“

1676

С-Ш

¹ Если «колокольность» Д. Шостаковича чаще всего связана с маляеровской традицией (за исключением «Казни Степана Разина»), то у С. Прокофьева она непосредственно перекликается со звонами Н. Римского-Корсакова и, конечно, в первую очередь с «Китежем».

вая «врезка» в довольно плотную оркестровую ткань части — и гротескный военный марш в первой части сюиты «Поручик Кижэ»:

170

50

Tr. ba I *sola*

Timp. *ff*

Cassa *ff*

T. mil. *ff sempre*

171

FL. picc. *p*

T. mil. *mf*

Кратковременные ансамблевые вычленения подобного типа встречаются в Четвертом фортепианном и во Втором скрипичном концертах:

Четвертый фортепианный концерт

172a

Cassa *solo* *mf*

P. no *ff*

172б

77

Второй скрипичный концерт

V. no solo

Cassa *con brio*

C. b. *pizz. mp ben ritmato*

f ben ritmato

В примере 172а солист играет несколько тактов в сопровождении одного большого барабана (над партией которого композитор ставит

указание: Solo)¹. В примере 1726 Прокофьев временно разряжает фактуру в начале коды финала, чтобы более рельефно преподнести заключительное *crescendo*.

В «Египетских ночах» встречается единственный у Прокофьева эпизод, написанный для одних ударных инструментов. Он носит чисто «шумовой», изобразительный характер и весьма несложен по ритмике:

173
13

The image shows a musical score for four percussion instruments: Timpani (Timp.), Tom-tom (T. mil.), Cassa (Cassa), and Tam-tam (T. tam). The score is in 4/4 time and consists of three measures. The first two measures are marked with *ff sub.* and the third with *mf sub.*. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The instruments are arranged vertically, with Timp. at the top and T. tam at the bottom.

Прокофьев применяет ударные инструменты, как правило, либо в ритмических, либо в динамических целях и не использует колористические возможности этих инструментов². Пожалуй, только б. барабан и колокольчики вводятся иногда Прокофьевым как оркестровая краска. Выразительные же возможности тембров остальных ударных инструментов почти не проявляются. Поэтому Прокофьев обычно безразличен к тому приему, которым извлекается звук на инструменте, и в его партитурах мы почти не встречаем указаний на этот счет. Подобные ремарки есть лишь в «Поручике Кижее» (два способа игры на бубне), а также несколько указаний на употребление тарелок в других партитурах (например, *verghe*³ в «Александре Невском», «Египетских ночах» и «Пете и волке», *Piatti colla bacch. di Tamburo militare* в «Русской увертюре»).

Ударные инструменты в музыке Д. Шостаковича

Группа ударных у Д. Шостаковича занимает подчиненное положение по сравнению с другими оркестровыми группами и почти никогда не выступает самостоятельно⁴. Традиционность применения Д. Шостаковичем ударных инструментов объясняется прежде всего тем, что из-

¹ Подобные сочетания (фортепиано и б. барабан) встречаются у Бартока.

² В этом — основное различие в использовании ударных инструментов Прокофьевым и Бартоком.

³ Производное от итальянского *verga* (прут).

⁴ Исключением являются лишь две последние симфонии — Четырнадцатая и Пятнадцатая, в которых ударные неожиданно становятся самостоятельно концертирующей группой.

за общей линейности его мышления ударные оказываются неспособными к соперничанию с другими оркестровыми группами и поэтому выполняют лишь ритмические и динамические функции. Другой причиной сдержанного отношения Шостаковича к ударным является частая аколористичность его оркестра, особенно в позднем периоде (подчиненное значение тембра в общей структуре).

Основа группы ударных в оркестровых сочинениях Шостаковича следующая: Timpani, Triangolo, Tamburino, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam, Silofono. Этот состав применен Шостаковичем в Шестой, Седьмой, Восьмой и Десятой симфониях. Тот же состав, но без бубна — в Первой (колокольчики вместо ксилофона), Третьей, Пятой (плюс колокольчики) и Одиннадцатой (плюс колокола) симфониях. Несколько уменьшенный вариант этого состава — во Второй (без бубна, тамтама, ксилофона, но с колокольчиками), в Девятой (без тамтама и ксилофона) симфониях и музыке к «Гамлету» (без бубна, тамтама и ксилофона). Расширенный состав группы ударных — в Четвертой, Тринадцатой, Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях и сильно сокращенный — в Шести романсах для тенора и симфонического оркестра соч. 21 (литавры, тарелки, тамтам, ксилофон, колокольчики), Пяти фрагментах (м. барабан), Первом скрипичном концерте (литавры, бубен, тамтам, ксилофон) и Первом виолончельном концерте (литавры). Изредка Д. Шостакович применяет менее обычные ударные инструменты: Holzton (Wood-block) в «Золотом веке», Джаз-сюите, «Леди Макбет», Втором виолончельном концерте, Четвертой, Тринадцатой, Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, кастаньеты в «Носе», Четвертой, Тринадцатой, Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, трещотку, том-том и флексатон в «Носе», колокола в Английских и американо-американских песнях, Одиннадцатой, Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях, бич (Flagello) в Тринадцатой, Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, Втором виолончельном концерте и «Казни Степана Разина», гудок¹ во Второй симфонии, вибрафон и том-том в Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях.

Употребление большинства этих инструментов относится к раннему периоду; исключением являются лишь три последние симфонии. Несколько неожиданным представляется введение вибрафона в Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, ибо в течение всей своей жизни Шостакович воздерживался от применения этого инструмента, чувственной прелестью своего тембра, видимо, не соответствовавшего общему эмоциональному строю его музыки².

Самостоятельное значение группа ударных у Шостаковича приобретает сравнительно редко³. Обычно ударные применяются либо для


¹ Несмотря на иной принцип звукозвлечения, гудок и сирены включаются в группу ударных («Ионизация» Э. Вареза).

² Вспомним, что из классиков XX в. вибрафон применял лишь А. Берг в самом «эротическом» своем сочинении — опере «Лулу» для выражения чувственного характера героини.


³ Роль ударных в партитурах Четырнадцатой и Пятнадцатой симфоний будет рассмотрена отдельно, т. к. трактовка их здесь принципиально иная.

усиления звучности в *tutti*, либо для подчеркивания определенного (как правило, остигатного) ритма того или иного эпизода. Вероятно, этим объясняется и традиционность выбора самих инструментов.

Рассмотрим характерный для Шостаковича пример употребления ударных в первой части Пятой симфонии. В экспозиции ударных нет. Вступительный и первый разделы разработки (ц. 17—26) также обходятся без ударных. Впервые (и очень ярко) ударные вступают в маршевом эпизоде (ц. 27), в котором ритм выступает на первый план. Шостакович вводит здесь литавры и м. барабан, отделяя этот важный раздел формы сильным ударом тарелок (*ff*). Литавры выполняют подчиненную функцию, участвуя в общем шаге баса (в унисон с *pizzicato* контрабасов и тубой). Тем не менее, их остигатная фигура имеет определенное тематическое значение, так как этот же квартетный ход литавр является основой всей коды финала. Малый барабан в эпизоде

(ц. 27) исполняет традиционный «барабанный» ритм  и автоно-

мен ритмически (этот ритм в его различных модификациях играет большую роль и в этой части симфонии, и в последующих). В следую-

щем разделе ритмическая фигура  переходит к духовым и

струнным, поддержанным ксилофоном, а в подходе к двойному канону (ц. 32) звучит у литавр и м. барабана.

Перед наступлением репризы (четыре такта до ц. 36) октавный скачок *a—a* у верхних голосов оркестра поддержан ксилофоном в целях привлечения внимания к этой «застраившей» интонации, из которой в ц. 36, наконец, выливается тема. В ц. 37—38 литавры дважды вступают *ff* со своим ходом на кварту, а тарелки акцентируют аккорды меди. Четыре ноты ксилофона в ц. 38 служат лишь последним этапом оркестрового взлета и являются интонационной опорой струнных в высоком регистре. Первый в этой части удар тамтама отсекает конец кульминационного раздела, почти целиком построенного на напряженно-высокой инструментровке, переключая действие в басовый регистр (четкость вступления тамтама усилена смещением удара на слабую долю). При переходе к побочной партии литавры играют доминантовый предыкт вместе с медью и струнными. Вся побочная партия в репризе инструментована без ударных, если не считать двух нот колокольчиков (впервые звучащих в этой части), которые подчеркивают вступление флейты-пикколо (ц. 41) и отмечают начало нового раздела формы — перехода к коде. В коде кварта литавр удвоена характерно звучащей низкой трубой.

Рассмотренный пример показывает, что несмотря на использование почти всего состава ударных (кроме треугольника и б. барабана), доля их участия в партитуре невелика. Наиболее самостоятельную тематическую роль играют литавры. Относительная ритмическая независимость м. барабана выявляется лишь на короткое время в маршевом

эпизоде, а ксилофон участвует только в tutti для поддержания высоко-го регистра в кульминациях. Четыре удара тарелок, один удар тамтама и две ноты колокольчиков служат лишь дополнительными тембровыми компонентами, помогающими отделить важные разделы формы.

Ударные у Шостаковича проявляют относительную самостоятельность лишь при более или менее ясно выраженной программности или жанровости. Не случайно (см. приведенный выше пример) ударные вступают впервые в маршевом эпизоде разработки, то есть там, где жанровость выявлена наиболее ярко. Аналогичный эпизод в Третьей симфонии (ц. 37) начинается сразу с дробы м. барабана, на фоне которой звучит тема валторн:

174

Cor. in F

T. mil.

ff

182

Cor.

T. mil.


f

Развитие ритмической линии ударных приводит в ц. 87—88 к соло ударной группы, предвосхищающему сольные эпизоды ударных в Одиннадцатой симфонии.

Наиболее ярким примером программного применения ударных может служить центральный раздел первой части Седьмой симфонии. Шостакович психологически точно рассчитывает эффект возникновения на идиллическом *tempo* струнных далекой барабанной дробы, поворачивая музыкальное действие в противоположную тембровую сферу. Свежесть эффекта появления тембра м. барабана обусловлена и тем, что в экспозиции из ударных применены только «бетховенские» литавры, играющие в главной партии в октаву с трубами.

Достаточно яркие примеры программного использования ударных мы видим в Одиннадцатой, Тринадцатой симфониях и «Казни Степана Разина».

Программно-изобразительный принцип в первой части Одиннадцатой симфонии заключается в контрастном сопоставлении *divisi* струнных (с арфой) и соло литавр и трубы. Здесь ударные (литавры) выступают как самостоятельной тематической и драматургической функцией, сохраняющейся в дальнейшем развитии музыки (см., например, ц. 8—11 или 18—20). Аналогичный программный смысл имеет ритм

ударных  во второй части. Линию его развития нетрудно проследить уже в первом разделе второй части (до ц. 69). В возникающем

в ц. 69 хорале, символизирующем Дворцовую площадь, вновь дается тематическая фигура литавр (с излюбленной уменьшенной квартой) из первой части, а сцена расстрела (ц. 71) включается появлением м. барабана (*f subito*), исполняющего шесть раз основную ритмическую формулу второй части.

В ц. 78 мы вновь слышим тему литавр из первой части в дуольной ритмической трансформации:



На триольном варианте этой же темы построена кульминация (ц. 83), приводящая к новому разделу, в котором сопоставляются эпизоды одних ударных и *tutti* оркестра (ц. 84—90). Здесь тема литавр в увеличении звучит в полную силу:



Изобразительное значение имеет также и дробь м. барабана. А завершается вторая часть опять напоминанием темы литавр в первоначальном варианте.

Яркую программно-изобразительную роль играют ударные и в Тринадцатой симфонии. Она начинается и заканчивается ударом низкого колокола, появляющегося неоднократно в различных ритмических модификациях.

В качестве одного из примеров применения ударных в Тринадцатой симфонии можно привести начало четвертой части — «Страхи», инструментовка которой раскрывает подтекст стихов:

177 *Largo*

Tuba *sola pp*

Timp. *pp*

Cassa *pp <- mp >*

T-tam *p*

V.c. *pp*

C.b. *pp*

179a

Cl. b.
in B

Fag.

Tuba

Arpa

179b

Cl. b.
in B

Fag.

C-fag.

Arpa

179в

Cl. b.
in B

C-fag.

Arpa

179г

Arpa

Vni I

Vni II

Vle

V.c.

Ударные в инструментовке «колокола» здесь еще не используются..
 Другой ранний пример низкого «колокола» — в «Реквиеме» из музыки к «Гамлету»:

180

Tuba

Timp.

Cong.

V.c.

C.b.

В последующих партитурах Шостакович варьирует инструментовку «колоколов», но принцип ее — сочетание низкого духового инструмента с тамтамом (или гонгом), поддержанным либо низкой арфой, либо pizzicato контрабасов, — остается.

Приведем примеры «колокола» из Шестой симфонии и Первого скрипичного концерта:

Шестая симфония
181a
23

C. fag. *p*
T. tam *pp*
Arpa *f* arco
C. b. div. *p* pizz. *p*

Первый концерт для скрипки
1816
13

Tuba *pp*
Timp. *pp*
T. lam *pp*
Arpa *pp* arco
C. b. div. *pp* pizz. *p*

181a

C. fag. *f*
Tuba *mf* *f*
T. lam *mf*
Arpa *f* arco
C. b. div. *f* pizz. arco *f*

В «Казни Степана Разина» инструментовка «колоколов» более плотная, но основа ее остается прежней:

182
55

Cl. b. in B *f* *pp*
C. fag. *f* *pp*
Timp. *sf* *p* *pp*
T. lam *f*
C. ne *mf*
Arpa *f*
P no *f*
V. c. *f* arco
C. b. *f* pizz.

Малеровские истоки «колокольности» Шостаковича легко заметить, если сравнить приведенные выше примеры с «колоколом» финала «Песни о земле» (см. пример 12) ¹.

Наиболее часты у Шостаковича примеры самостоятельного использования группы ударных в динамических целях, которые наблюдаются обычно либо в кульминационных разделах, либо в подходах к ним. Такова, например, роль ударных в последнем этапе большого оркестрового нарастания во Второй симфонии (ц. 45) или tutti группы ударных перед генеральной кульминацией в первой части Четвертой симфонии (ц. 75—78).

Аналогичные примеры без труда можно найти в партитурах Восьмой, Одиннадцатой симфоний и во многих других оркестровых сочинениях Шостаковича.

Рассмотрим теперь случаи, когда ударные играют более важную роль в структуре произведения, а не ограничиваются только динамической или звукоизобразительными функциями.

Интересный пример тематического использования ударных — во второй части Первой симфонии. Впервые это последование тембров появляется в первом кульминационном взлете, после которого идет переход ко второй теме (ц. 5):

183

T. mil. *tr* *ff*



P.lli *ff*

Cassa *ff*

Timp. *ff* *secco*

5

Второе появление этого «мотива тембров» знаменует начало следующего важного раздела формы — общей кульминации и соединения тем (ц. 21). Здесь мы можем говорить о вертикальной комбинации серии ударных, своего рода «аккорде», подчеркивающим последовательное дробление структур. Тематичность этого «аккорда» может быть обоснована тем, что, во-первых, в двух предыдущих проведениях серия возникала в переломных моментах формы и воспринималась очень отчетливо на слух; во-вторых, в «аккорде» инструменты не утратили сво-

ей индивидуальности ( м. барабана превращается и  ,

литавры продолжают играть *a*, остальные ударные также не меняют способа звукоизвлечения); в-третьих, одновременно с суммированием

¹ Из всех композиторов наибольшее влияние в отношении инструментовки оказал на Шостаковича Г. Малер. Можно даже утверждать, что основные принципы инструментовки зрелого Шостаковича связаны с оркестром Малера.

тем суммируются и тембры — к «аккорду», образуемому серией, присоединяется удар треугольника, впервые появившегося в части одновременно со второй темой и являющегося своего рода символом ее.

Интересный пример тембрового суммирования мы наблюдаем в коде скерцо: двойной штрих струнных в сочетании с треугольником вызывает в памяти образ второй темы (хотя ее интонации и не возникают) и скерцо заканчивается серией ударных в ее чистом виде *PP* (с расшифрованной трелью у барабана и со смещением заключительного *a*, переданного близкому по тембру к литаврам *pizzicato* виолончелей и контрабасов):

184

T. ml. $\frac{3}{4}$ *pp*

P. tri $\frac{3}{4}$ *pp*

Cassa $\frac{3}{4}$ *pp*

V. c. $\frac{3}{4}$ *pizz.* *pp*

C. b. $\frac{3}{4}$ *pizz.* *pp*

В последующих сочинениях Шостаковича самостоятельное использование группы ударных встречается в коде второй части Четвертой симфонии, где Шостакович включает сразу три ударных инструмента с заостренными тембрами — кастаньеты, Holzton и м. барабан (играющий и по коже, и по обручу), выполняющих едва ли не основную функцию в общей структуре. В силу тембровой характерности группа ударных невольно выступает здесь на первое место, переключая на себя внимание слушателя. Тематичность вступления первых скрипок сразу же стирается двойным штрихом, уничтожающим ритмическую индивидуальность темы и придающим ей «аккомпанементность». Остатное *pizzicato* виолончелей и контрабасов, поддерживаемое арфой, играет роль третьего плана.

Здесь тоже можно говорить о тематической индивидуализации группы ударных, становящихся своего рода остигнутым контрапунктом к теме скрипок. Яркость вступления ударных подчеркнута и тем, что в этой части до коды они практически отсутствовали (если исключить литавры и несколько нот ксилофона). Таким образом, в коде скерцо из Четвертой симфонии вновь появляется тематическое использование ударных, отмеченное нами в скерцо из Первой симфонии. В последующих сочинениях Шостакович уже не применяет ударные тематически столь ярко, и эта линия находит неожиданную кульминацию лишь в двух последних симфониях Шостаковича.

Замену ударным инструментом аккомпанирующей группы мы встречаем в сочинении; непосредственно предшествующем Четвертой симфонии, — «Пяти фрагментах для оркестра». Из всей ударной груп-

пы здесь использован только м. барабан, который впервые вступает лишь в пятом фрагменте в дуэте со скрипкой, заменяя собой весь аккомпанемент вальса:

185 Allegretto
T. mil. f p
V. no solo f

T. mil.
V. no solo

Наиболее интересные примеры участия ударных находятся в партитуре оперы «Нос». Уже первые такты увертюры говорят о новом подходе к их использованию:

186 Allegro
Fl. picc. ff
Cor. in F con sord. ff
Tr. ba in B con sord. ff
Tr. ne con sord. ff
T. ml. ff
Cassa ff
T. lam ff

По существу мы имеем дело здесь с типичной серией тембров, изложенной пуантилистически. Этот принцип получит развитие и в увертюре (ц. 10—19), и в дальнейшем развертывании оперы.

Ударные в «Носе» часто выступают в ансамблях с другими инструментами и почти наравне с ними. Приведем пример ансамбля с флексоном — равноправным оркестровым голосом:

в истории европейской музыки образцом сочинения для одних ударных¹. В музыке антракта встречаются и серии тембров, и различные типы ритмической полифонии (см. пример 187б).

Интересно особая трактовка группы ударных — во Втором виолончельном концерте Д. Шостаковича. В то время как в предыдущих концертах ударные занимали подчиненное место по отношению к другим группам, во Втором виолончельном концерте на группу ударных ложится большая драматургическая нагрузка.

Прежде всего в этом сочинении неоднократно применяется прием игры солиста либо на фоне тех или иных ударных, либо в сопровождении их группы. В принципе, сольные струнные инструменты плохо сочетаются с ударными, и даже в виолончельных концертах А. Дютийе и В. Лютославского подобные примеры немногочисленны². Шостакович же поручает виолончели длительные сольные эпизоды, сопровождаемые лишь одними ударными инструментами.

Вот пример достаточного протяженного соло виолончели (16 тактов), сопровождаемой б. барабаном:

188a

26

Cassa

V. c. solo

ff *secco*

ff *espr.*

pizz.

arco

27

Cassa

V. c. solo

pizz.

arco

pizz.

Cassa

V. c. solo

arco

mf

pizz.

Здесь резкие и сухие удары б. барабана воспринимаются как своеобразное *pizzicato*. Шостакович поручает виолончели аккорды сложного строения, имеющие подчеркнuto диссонантную структуру, чем

¹ «Ионизация» Э. Вареза написана тремя годами позже.

² См. примеры 226 а и б.

добивается эффекта максимальной тембровой близости pizzicato солиста и ударов б. барабана.

Прием дуэта виолончели и ударного инструмента находит дальнейшее развитие в третьей части концерта. Большая сольная каденция виолончели в ц. 69 (36 тактов) вся идет на tremolo бубна, а в цифре 97 (14 тактов) — в сопровождении одного малого барабана:

188 б

69

Tr. no.

V. c. solo

139 а

T. ro.

V. c. solo

Дуэты с другими ударными кратковременны и ограничиваются несколькими фразами:

188 г

Sil.

V. c. solo

188 д

Timp.

V. c. solo

Разные составы ударных в третьей части концерта неоднократно участвуют в аккомпанементах (ц. 78, 89 и 104). В этой же части мы встречаем и примеры кратковременного солирования группы ударных:

188 е

T. ro.

Cassa

В коде концерта ударные полностью берут на себя роль аккомпанемента и тем превосходят коду Пятнадцатой симфонии:

188 ж

113

Legno *p*

T. tom *P*

T-ro *p*

V.c. solo *p*

C.b. *pizz.* *mp*

188 з

Legno

T. tom

T-ro

Sil. *mf*

V.c. solo

C.b.

Среди других тембровых комбинаций в концерте отметим многократное соединение в унисон низкого ксилофона с арфой — прием, довольно непривычный для Д. Шостаковича:

188 и

[фрагмент партитуры]

Sil. *p*

Arpa *p*

В последних сочинениях Д. Шостаковича наиболее яркие примеры использования ударных инструментов мы встречаем в Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях.

После «Музыки для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока соединение струнного оркестра с ударными инструментами стало чрезвычайно распространенным. Эта комбинация тембров основана на контрасте, ибо в обычном симфоническом оркестре группа струнных и группа ударных всегда рассматривались как наиболее темброво далекие и трудно сочетаемые. Б. Барток показал возможность органического ансамбля этих групп, создав между ними ряд своеобразных тембровых «мостов» (вспомним хотя бы чередование *pizzicato gliss.* виолончелей и контрабасов и *glissando* литавр) и поместив между ними промежуточную группу: арфу, фортепиано и челесту. Большинство композиторов, применявших впоследствии этот состав, отказались от промежуточной группы и использовали только две тембровые полярности — струнные и ударные.

Четырнадцатая симфония лишь условно может быть отнесена к жанру симфонии¹. Это развернутый вокальный цикл для двух голосов и камерного оркестра. В ней участвует большая группа ударных: *Castagnetti*, *Legno*, 3 *Tom-toms*, *Flagello*, *Campane*, *Vibrafono*, *Silofono*. «Промежуточный» тембр челесты появляется лишь в третьей и четвертой частях (вместо отсутствующих колокольчиков)². Ударные инструменты распределены по частям следующим образом:

1. «De profundis» — без ударных
2. «Малагуэнья» — *Castagnetti*
3. «Лорелея» — *Legno*, *Flagello*, *Campane*, *Vibrafono*, *Silofono*
4. «Самоубийца» — *Campane*, *Silofono*
5. «Начеку» — *Legno*, 3 *Tom-toms*, *Flagello*, *Silofono*
6. «Мадам, посмотрите!» — *Silofono*
7. «В тюрьме Санте» — *Legno*
8. «Ответ запорожских казаков» — без ударных
9. «О Дельвиг!» — без ударных
10. «Смерть поэта» — *Vibrafono*
11. Заключение — *Legno*, *Castagnetti*, *Tom-tom*.

В таком распределении есть определенная логика. Больше всего использованы деревянные ударные инструменты, обладающие острым, высоким и сухим звуком — *Silofono*, *Legno*, *Flagello*, *Castagnetti*. И не случайно во второй половине цикла (точнее, уже после четвертой части) исчезают металлические ударные: в пятой части, кроме изобразительных «барабанов» (3 том-тома) участвуют лишь одни деревянные ударные, в шестой — только ксилофон, в седьмой — только коробочки,

¹ Четырнадцатая симфония — своего рода «Песня о земле» в творчестве Шостаковича, и к ней приложимы полностью слова А. Веберна о «Песне о земле»: «Это как бы картины жизни, вернее — пережитого, проходящие перед душой умирающего» (Письмо к А. Бергу от 23 февраля 1911 г.).

² Челесту некоторые композиторы включают в группу ударных инструментов. Конечно, тембровым «мостом» между струнными и ударными она служить не может из-за специфичности своего тембра и способа звукоизвлечения (в отличие от арфы и фортепиано).

в восьмой и девятой частях ударных нет, вирафон в десятой части не выполняет самостоятельной функции (лишь недолго удваивает тремо-ло скрипок в ц. 130), в Заключении том-том звучит только в комбинации с коробочками.

Здесь ударные для Шостаковича — символ смерти, и их вступление даны обнаженно, вне связи с тембром струнных. На них в большой степени ложится программная нагрузка.

Приведем несколько характерных примеров:

189a
22

„Лорелея“

Sil.

Basso

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

„О ска-жи, Ло-ре-ле-я, чьи гла-за так пре-крас-ны, кто те-бя на-у-

Sil.

Basso

-чил э-тим ча-рам о-пас-ным“?

189b

„Самоубийца“

C-ne

C-b. solo

189a
65

„Начеку“

Allegretto

3T-tom

Sil.

3 T.-tom

Sil.

3 T.-tom

66

Sopr.

Втран - ше - е он ум - рет до

Как мы видим, все тембры даны жестко и обнаженно, отсутствуют всякие педальные звучности, практически, нет никакой «фактуры» — лишь сочетание минимального количества регистрово изолированных линий.

Особенно ярко применены ударные в Пятнадцатой симфонии. При парном составе (с тремя флейтами и тремя трубами) и общей прозрачности партитуры, группа ударных довольно значительна: Timpani, Triangolo, Castagnetti, Legno, Flagello, Tom-tom (soprano), Tamburo militare, Piatti, Cassa, Tam-tam, Campanelli, Silofono, Vibrafono. К обычному для Шостаковича составу ударных здесь добавлены и те, которые присутствуют в Четырнадцатой симфонии (за исключением колоколов).

Первая часть открывается двумя нотами колокольчиков, неоднократно сочетающимися в «дуэтах» с флейтой и другими деревянными духовыми инструментами. Ударные достаточно свободно ведут себя уже в первой части. Ритмически они более независимы, нежели в других симфониях Шостаковича, чаще солируют и берут на себя самостоятельные аккомпанементные функции. Манера письма — более камерная, различного рода ансамбли превалируют над tutti. Кроме того, в этой симфонии Шостакович чаще меняет тембры и дает их в более разнообразных сочетаниях.

Приведем два примера использования ударных инструментов в этой части:

190a

4.I

T.-tom

T. mil.

C. Hi

Sil.

1906

T-tom

Sil.

Detailed description: This musical score is for a section labeled '1906'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'T-tom' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The bottom staff is labeled 'Sil.' and contains a melodic line with various accidentals and dynamics, including *mf*.

1906

T-tom

T-mil.

Sil.

c.b.

Detailed description: This musical score is for a section labeled '1906' and features four staves. The top staff is 'T-tom' with a rhythmic pattern. The second staff is 'T-mil.' with a rhythmic pattern and a dynamic marking of *p*. The third staff is 'Sil.' with a melodic line, dynamic marking of *mf*, and the instruction 'arco'. The bottom staff is 'c.b.' with a melodic line and a dynamic marking of *mf*.

Первый пример представляет довольно типичное для Шостаковича изломанное по мелодике и угловатое соло ксилофона на фоне остинатных фигур м. барабана, том-тома и колокольчиков. Во втором примере соло ксилофона наложено на каноническую имитацию том-тома и м. барабана.

В первом — группа ударных солирует, во втором — к ней добавлен бас контрабасов.

В последующих частях симфонии ударные применены еще более разнообразно.

Приведем несколько примеров комбинаций литавр с медью, включающих как сольное использование литавр (примеры 1916 и 191в), так и их соединение с низкой медью в различных ритмических и тембровых вариантах:

191a (a2)

2 Fag.

3 Tr-ni
Tuba

Timp.

V-c.

C-b.

Detailed description: This musical score is for a section labeled '191a (a2)'. It features five staves. The top staff is '2 Fag.' with a melodic line. The second staff is '3 Tr-ni Tuba' with a melodic line. The third staff is 'Timp.' with a rhythmic pattern. The fourth staff is 'V-c.' with a melodic line. The bottom staff is 'C-b.' with a melodic line.

rit.

2 Fag.

3 Tr-ni
e
Tuba

dim.

Timp.

dim.

V.-c.

C.-b.

dim.

1916

80 Largo

3 Tr-ni
e
Tuba

p

Timp.

p

191a

110 Adagio

a2

2 Cor.
in F

p

3 Tr-ni
e
Tuba

p

Timp.

p

4 Cor. in F
con sord. *p*

3 Tr-ni e Tuba
p

Timp.
p (pizz.)

T-tam
p

V-c, C-b
(pizz.)

Вибрафон, как и в Четырнадцатой симфонии, редко играет самостоятельную роль. Примером может служить его короткое соло в низком регистре во второй части симфонии:

Cel.
(*p*) solo

Vibr.
f

V-c
(div.) pizz. *p*

C-b
(div.) pizz. *p*

В последующих частях Пятнадцатой симфонии ударные инструменты неоднократно выступают в аккомпанирующей функции:

193a

Cast.
p

Legno
p

T. mil.
p

V-c
p

C-b
p

1) Крестиком обозначены удары по обручу

Timp. *p*
 T. mil. *p*
 T. tam. *p*
 V. c. *p espr.*
 C. b. *p espr.*

Cassa *p*
 V. c. *p pizz.*
 C. b. *p pizz.*

Яркий пример равноправного участия группы ударных в ансамбле с деревянными духовыми встречается в заключительном разделе первой части симфонии:

2 Fl., Picc. *(a2)*
 2 Ob. *p*
 T. tom *p*
 T. mil. *p*
 C. III *p*
 Sil. *p*

Кульминационный момент в использовании этой группы — кода четвертой части. Здесь ударные берут на себя основную смысловую нагрузку и длительный соло (на фоне тянущейся квинты струнных) загрузку и симфонию. Подготовка к солированию группы ударных ведется уже начиная с ц. 146: оstinатное движение восьмыми возника-

ет то у м. барабана, то у колокольчиков, то у том-тома. В ц. 148 ударные вводятся уже группой и солируют почти непрерывно на протяжении сорока тактов. Колокольчики и челеста возвращаются к е, с которого началась симфония, а литавры играют мелодический оборот, который был приведен в примере 193в.

Прямым предвосхищением этой коды (смыслового завершения всей симфонии) является кода третьей части:

195

109

Cast. *p*

Legno *p*

T. mil. *p*

Sil. *mp* solo

V-ni I *p* pizz. *div.*

V-ni II *p*

Picc. *p*

Ударные инструменты применялись Д. Шостаковичем по-разному в разные периоды его творчества. Наиболее интересные примеры встречаются в опере «Нос». Здесь композитор полностью отдается прихотям своей фантазии, подсказывающей ему зачастую очень смелые и неожиданные для того времени оркестровые комбинации. Затем наступает период неоклассицизма, и ударные инструменты применяются Шостаковичем редко, сдержанно и вполне «классично» (об этом свидетельствует и выбор инструментов). Таково большинство оркестровых партитур Шостаковича.

Неожиданное возрождение претерпевают ударные в двух последних симфониях — группа обогащается новыми для Шостаковича инструментами и, что важнее, трактуется (впервые после «Носа») как равноправная по отношению к другим группам оркестра.

В Четырнадцатой симфонии это еще не осуществлено в полной мере, так как тембровое и динамическое равновесие между двумя полярными оркестровыми группами не всегда сохраняется. В Пятнадцатой же симфонии Шостакович употребляет группу ударных с присущей ему уверенностью и мастерством.

Совершенно неожиданной является и та огромная смысловая нагрузка, которую возлагает композитор на эту группу в своей последней симфонии. Не случайно и то, что самое важное (психологически и драматургически) место — кода финала — целиком отдана группе ударных.

В последние годы жизни Шостакович часто обращался к сочинениям, созданным им в юности. Он окидывал взглядом все пройденное,

сделанное и пережитое и подводил итоги своего композиторского пути. И не случайно мы ощущаем часто своеобразную «арку» между последними и ранними сочинениями Шостаковича — он «вспоминал» многое из написанного ранее, либо в виде аллюзий, либо в виде цитат.

Шостакович никогда не был склонен к оркестровой роскоши и всякого рода декоративность изложения ему была чужда. Но он очень ценил и точно чувствовал экспрессивные возможности тембров. Это во многом и предопределило его отношение к ударным. Ударные чаще применяются им не как «шумовые» инструменты (быть может, за исключением некоторых мест в «Носе»), а как точно услышанная и имеющая определенный содержательный смысл краска. Таково и первое вступление малого барабана в теме нашествия из Седьмой симфонии, и жестко интонированная двенадцатитоновая тема ксилофона в песне «Начеку» из Четырнадцатой симфонии, и долгая «прощальная» кода Пятнадцатой симфонии. Шостакович не стремился извлечь из ударных инструментов все возможное богатство и разнообразие красок, он брал лишь самый важный для него тембр, но использовал его всегда точно и оправданно.

Ударные инструменты в современной западной музыке

Процесс постепенной эмансипации группы ударных в той или иной степени затронул всех современных композиторов и, в первую очередь, тех, кто был небезразличен к оркестровому колориту.

Самые ранние (и самые свежие) образцы нетрадиционного отношения к ударным инструментам мы находим в партитурах Чарлза Айвза, композитора необычайно смелого в области оркестрового мышления. Мы уже привыкли к мысли о том, что все нововведения западноевропейской музыки XX века были за несколько десятилетий до этого впервые применены Айвзом (политональность, полиметрия, двенадцатитоновые последования, кластеры, нефункциональное применение гармонии, коллаж, нестандартные составы, и т. п.). И первые в истории музыки примеры эмансипации ударных и свободное их включение в ансамбли опять-таки встречаются у Айвза.

В качестве примера автономности ударных приведем фрагмент из первой части его «Holidays Symphony»¹ (см. пример 196).

Здесь колокола играют в совсем иной временной плоскости, создавая эффект пространственности звучания. Принцип их наложения на основную оркестровую ткань — почти коллажный.

¹ Первая часть была написана в 1909 г.

В заключительном разделе части колокола вступают вновь, но их ритм уже синхронизирован с остальными голосами (см. пример 197).

Элемент автономности ($3/2$ против $4/4$) сохраняется и здесь.

Во многих сочинениях Айвз вводит партию колоколов (или колокольчиков) *ad libitum*. Таково, например, первое вступление колоколов в двух заключительных тактах Третьей симфонии (1901—1912):

Здесь звучание колоколов является настолько важной по смыслу и выразительности краской, что указание *ad libitum* следует рассматривать только в целях экономии. Очаровательно тонкой и свежей является и партия колокольчиков *ad libitum* в «Трехстраничной сонате» для фортепиано (1905).

Первое в истории музыки самостоятельное сочинение для одних ударных инструментов — «Ионизация» — написано в 1931 году Эдгаром Варезом. Ансамбль состоит из ударных, не имеющих определенной высоты звука, но в коде добавляются колокола, колокольчики и рояль (см. пример 199).

В партитурах К. Орфа ударные инструменты представлены всегда обильно. Группа ударных трактуется не индивидуализированно, а как масса, участвующая в различного типа остинатных фигурах и дублирующая ритмические линии других оркестровых групп. В этом Орф близок «Свадебке» Стравинского¹. Практически группа ударных у К. Орфа играет непрерывно, и ее тембры постоянно сочетаются с тембрами других групп.

¹ В «Кагулли Кармина» («Catulli Carmina», 1943) К. Орф повторяет инструментальный состав «Свадебки», несколько изменив лишь состав группы ударных.

15

1. Tam-tam clair
Grosse Caisse (très grave)

2. Gong
Tam-tam grave

3. 2 Bonges { clair
grave }
Caisse Rouillante
2 Crosses Caisses { moyenne
grave }

4. Tambour militaire
Caisse rouillante

5. Sirène claire
Tambour à corde

6. Sirène grave
Fouet
Cuïro

7. 3 Bloes Chinois { clair
moyen
grave }

8. Claves
Triangle
Caisse claire
2 Maracas { Claire
Grave }

9. Tarole
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. Cloches

11. Glockenspiel à clavier (with resonators)

12. Grand Tam-tam (très profond)

13. Piano

*) Pédale jusqu'à la fin

Baguettes Timbales sponges

Voilé

L.V.

Sonne à la double

attaque sèche Laissez vibrer durci indigne

*) Piano 3rd line Oppure to the end as rhythmically indicated

Для примера рассмотрим применение ударных в кантате «Триумф Афродиты» («Trionfo di Afrodite», 1950—1951). Это сочинение написано для пяти солистов, хора и большого оркестра (включающего две арфы, три гитары и три фортепиано). Группа ударных отличается большим количеством инструментов: 6 Timpani, 3 Campanelli, Silofono, Marimbafono, Silofono tenore, 4 Legni, Castagnetta, Triangolo, 4 Piatti, Tam-tam, Campane tubolari, Tamburo basco, Cassa chiara con timbro, Cassa chiara senza timbro, 2 Casse grandi, 4 Maracas.

Все сочинение построено, по существу, на двух органичных пунктах: *f* и *c*, отданных в большинстве случаев ударным инструментам. Так, например, в первой части выдержанный органичный пункт на *f* тремолтируется 145 тактов маримбафоном и теноровым ксилофоном. Аналогично использованы и литавры.

Тембровые комбинации ударных с другими оркестровыми группами весьма обычны. Приведем пример из пятого раздела сочинения, где группа ударных выступает впервые как самостоятельный «оркестр», сопровождая речитацию солиста и хора:

109a 82

P.lli

Legni

Maracas

Cassa chiaro s. t.

Gr. Cassa

Basso solo

Coro

tutti molto allegri, rigendo e grigando

da nu ces pu e ris, i ners congu

ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

В ц. 81 этой части наблюдается яркий театральный эффект (что всегда важно для Орфа) — певцы переходят на декламацию одновременно с устранением всех звуковысотных инструментов.

Приведем из этой партитуры еще несколько аккордов ударных, звучащих в общей оркестровой массе:

[фрагменты партитуры]

1996

2 C-IIi

1) *ff*

2) colla bacch. di Tamburo
Timp. *f*

3) le campane battute tutte ad una volta con una barra di ferro
Campan. *ff* l.v. - - - - - *

В послевоенные годы ударные все чаще и чаще включаются в ансамбли с различными инструментами. Яркие примеры таких ансамблей встречаются в сочинениях П. Булеза и К. Штокхаузена.

В камерной кантате П. Булеза «Молоток без мастера» (1953—1954), написанной на стихи Рене Шара и развивающей линию «Лунного Пьеро» Шёнберга, ансамбль состоит из альтовой флейты, альты, гитары и группы ударных (кислоримба, вибрафон, колокола, ударные без определенной высоты). Инструментальный состав меняется в каждой из девяти частей; первая, третья, пятая и седьмая части написаны без применения ударных, зато в последней части мы слышим полный набор металлических ударных.

Тембры гонга и двух тамтамов используются только в заключительном разделе финала, поэтому они производят такое яркое впечатление, сопровождая последнее соло альтовой флейты (пример 200).

200

Fl. alto in G

T.-tam aigue

Gong grave

T.-tam très profond

ff *ff* *mp* *mp* *mp*

2:3

3

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

Fl. alto

Musical score for Fl. alto. The score is in 3/8 time and consists of three measures. The first measure has a dynamic marking of *p* and features a triplet of eighth notes. The second measure has a dynamic marking of *mp* and features a triplet of eighth notes. The third measure has a dynamic marking of *ff sub.* and features a half note. Above the staff, there are markings for *tr* (trill) and *bobba* (bottleneck).

Pas trop lent (58 $\frac{1}{2}$ / 66)
très souple

Musical score for Percussion instruments. The score is in 3/8 time and consists of three measures. The instruments are: Vibr. (Vibraphone), Baguettes (Mallets), Blocs (Blocks), douces (soft), Métal de Xylophône (Metal of Xylophone), Gros. 1 Algues (Gong 1), Gros. 2 Graves (Gong 2), and Gongs. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppmp*, *p*, *mp*, *mf*, *p*, *pp*, *mp*, *pp*, *ppp*, *p*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, *p*. It also includes performance instructions like *vibrato lent*, *sans vibrato*, *sempre*, and *simile-absolument sans nuances*. The score is divided into three measures by vertical dashed lines.

Musical score for Soprano. The score is in 3/8 time and consists of three measures. The lyrics are: "Le vier-ge, le vi - va - ce et le bel. au - jour - d'hul". The score includes dynamic markings of *mf*, *piú f*, and *p*. There are also markings for *ne pas couper* and *3*.

Musical score for Harp. The score is in 3/8 time and consists of three measures. The score includes dynamic markings of *sfz* and *sfz*.

Ob. *pp* *mp* *mf* *f* *ff* *ff*

Cl. b. *pp* *p* *mp* *mf* *ff* *ff*

Woodblock *pp* *pp* *p* *p* *mp* *mp* *mf* *mf* *f* *f* *ff* *ff* *ff*

P-no rechte Hand schlägt Woodblock *p* *8-7* *3* *f* *mf* *mp* *p*

Tom-toms 1 *f* *ff* *f* *f* *p* *p* *pp* *sf* *ff* *pp poco* *sf* *pp sempre*

Tumbas 1 *ppp sempre*

Tom-toms 3 *f* *p* *pp* *sf* *pp* *ppp* *p* *ppp* *f* *ppp* *sf* *fff* *ppp* *ppp* *poco* *f* *ppp*

В первый из трех «Импровизаций на Малларме» (1957) Булеза¹ весь ансамбль, помимо арфы, состоит из одних ударных, использованных тонко и изящно, с чисто французской мягкостью (см. пример 201).

В пьесе К. Штокхаузена «Kreuzspiel» (1951) для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и ударных, ударные инструменты полностью равноправны с остальными участниками ансамбля, а группа тумб (или конго) выполняет функцию оstinатного регулятора (см. пример 202).

В «Группах» для трех оркестров (1955—1957) большой состав ударных Штокхаузен распределяет между тремя оркестрами, расположенными в центре, справа и слева от слушателя. Приведем пример использования трех групп барабанов² в этой партитуре:

202a

121 accel. ————— hart

I Orch. Trommel

II Orch. Trommel

Klavier

III Orch. Trommel

f *mf* *p* *sf* *sf* *p* *mf*

poco sf sempre

pp sempre

f *p* *mf* *f* *mf*

¹ Впоследствии Булез их пересочинил для большого оркестра, включив в цикл «Pli selon pli».

² Эта группа состоит из двенадцати том-томов (или тумб) и бонго.

и пример монотембровой структуры с участием барабанов:

2026

The image shows a musical score for three instruments: Trombone, V-c. I (Violoncello I), and C. b. I (Contrabasso I). The score is in 7/8 time and consists of six measures. The Trombone part starts with a *pp* dynamic, followed by *ppp*, *p*, *mf*, *p*, and *pp*. The V-c. I part starts with a *p* dynamic, followed by *mf*, *f*, *pizz.*, *sf*, *p*, and *pp*. The C. b. I part starts with a *ff* dynamic. The score includes various rhythmic values and dynamic markings throughout.

Pizzicato виолончелей и контрабасов сливается с группой барабанов в единую тембровую структуру.

К. Штокхаузен одним из первых использовал сочетание ударных инструментов с электронными звучаниями. В «Контактах» (1960) для фортепиано, ударных и магнитофонной пленки найдено точное равновесие между «живой» и «магнитофонной» музыкой, причем, вводя новую яркую тембровую сферу, Штокхаузен расширяет тембровый диапазон уже разработанного Бартоком взаимоотношения: фортепиано — ударные. Им же написана и первая сольная пьеса для одного исполнителя на ударных инструментах — «Цикл» (1959). Композитор нотирует эту партитуру с той степенью условности, которая позволяет солисту вносить вариантность в исполнение (в ограниченных пределах) и создавать различные исполнительские версии.

Расширение инструментария и разработка разнообразных приемов звукоизвлечения настолько раздвинули возможности звуковой палитры группы ударных, что композиторы в ряде случаев отказывались от применения оркестра, заменяя его одной сильно развитой группой ударных. С этим мы сталкивались уже в первой «Импровизации» Булеза (см. пример 201). В «Хорах Дидоны» Луиджи Ноно в качестве инструментального сопровождения к тридцатидвухголосному смешанному хору применен однородный по составу ансамбль ударных — колокола, восемь подвешенных тарелок и четыре тамтама различной высоты (6 исполнителей). Вот одна из характерных страниц этой партитуры (начало третьей части, см. пример 203).

В этом фрагменте ясно видны тончайшая ритмическая и динамическая индивидуализация каждого из голосов, и звуковысотное и тембровое варьирование, достигаемое в вокальных партиях различными наложениями отдельных гласных на звукоизвлечение с закрытым ртом, а в инструментальных — нерегулярным чередованием высот в ансамбле и различными способами игры (мягкие палочки, щетки).

Применение сильно развитых групп ударных инструментов как важнейших компонентов сопровождающего ансамбля встречается у Ноно часто (таковы близкая по музыке и составу ударных к «Песням Дидоны» партитура «Земли и подруги», некоторые страницы, например, заключительный хор с литаврами «Прерванных песен» или ранняя «Полифония, монодия, ритмика»).

ca. 60, rall.

3

Sopran

1. *mp* *bocca chiusa*

2. *mp* *bocca chiusa*

3. *fpp* *bocca chiusa*

4. *fpp* *bocca chiusa*

Alt

1. *mp* *bocca chiusa*

2. *mp* *bocca chiusa*

3. *fpp* *bocca chiusa*

4. *fpp* *bocca chiusa*

Tenor

Bass

Becken

1. *mp*

2. *fpp*

3. *fpp*

4. *fpp*

Tam-tam

1. *mp*

2. *fpp*

3. *fpp*

4. *fpp*

Tam-tam

5. *mp*

6. *fpp*

7. *fpp*

8. *mp*

В опере «Под жарким солнцем любви» Ноно нередко соединяет колокола с арфой (с усилителем), например, в арии Луизы Мишель:

204 L. Michel

Sopr. solo
Si j'allais au noir ci-me-tière,

C-ne
pp p p ppp

Arpa amplificata
p p p ppp

Sopr. solo
frère-res, je-tez sur vot-re soeur comm'un-es-pè-rance

Sopr.
frère-res, es-pè-rance

C-ne
p

Marim.
pp

Arpa amplificata
p

Электроусиление слегка изменяет тембр арфы, усиливая впечатление «колокольности». Колокола соединяются в унисон с арфой, играющей уже не в низком регистре (как, например, у Малера), а в среднем.

В четвертой части «Симфонии» (1968) Лучано Берно ударные инструменты участвуют в довольно сложной тембровой комбинации (см. пример 204а).

Приведем еще образец «ритуального» применения ударных в пятой части «Симфонии» (пример 204б).

Bongos

Legno

Bongos

1 *ff*
S. fils un fils pri -

2 un fils

1 un fils

A. 1 un fils

2 un

T. 1 (φ)

2 (φ)

B. 1

2

Здесь группа ударных темброво близка вокальному ансамблю, использующему, в основном, согласные звуки. Ритуальность и окрашенная мягким юмором звукоподражательность обусловлены текстом, взятым Л. Берно из книги К. Леви-Стросса «Le cru et le cuit».

В «Оде западному ветру» (1953) для виолончели с оркестром Х. В. Хенце остигатный ритм группы ударных служит основой всей четвертой части. Секстольная ритмическая фигура в крайних разделах излагается у ксилофона, маримбафона и том-тома, в среднем разделе — у одного том-тома:

204a

Al tempo di una marcia solenne, ma non lenta

Sil.

Mar.

Vibr.

T-tom alto

Sil.

Mar.

Vibr.

T-tom

Cel. *pp*
 Sil.
 Mar.
 Vibr.
 T-tom
 V-c. solo *f* *p* *pp* *mf*

Переменная акцентность придает упругость ритмической пульсации и делает остинатный фон более пространственным.

В этом примере функция аккомпанемента передана темброво однородной группе ударных инструментов.

Рассмотрим применение ударных инструментов в «Вариациях на тему Густава Малера»¹ чехословацкого композитора Яна Клусака (р. 1934). При тройном составе оркестра используется следующая группа ударных: литавры, альпийские высокие колокола (Carillon), тарелки, тамтам, цилиндрический барабан, б. барабан.

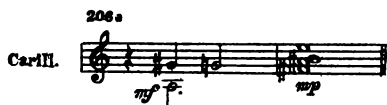
Во вступлении лишь литавры и тамтам подчеркивают первый аккорд меди и низких струнных. Тема (Adagietto из Пятой симфонии Малера) написана без применения ударных. Отсутствуют ударные и в первой вариации. Вторая вариация сразу же вводит переключку арфы и колоколов, тембры которых в этой вариации преобладают:

205

Carillon *mf*
 Arpa *mf*


¹ Партитура издана в 1966 г. издательством «Panton», Прага.


Колокола употребляются не только одногласно, но и в аккордах:

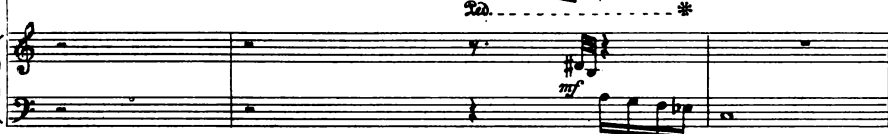


В третьей вариации колокола использованы уже мелодически в фактуре, слегка напоминающей Симфонию А. Веберна, а в заключительных тактах они сопоставляются с челестой и арфой¹:

207

Carill. 

Cel. 

Arpa 

В четвертой вариации дважды появляются новые ударные — литавры с квартовым ходом *g—с* (т. 135—136) и тарелки (т. 154), перенимающие повторяющуюся фигуру других инструментов (пример 208).

Пятая вариация состоит всего из четырех тактов и заканчивается наложением аккорда высоких колоколов на аккорд двух флейт и малого кларнета. Шестая вариация — двухтактовый «росчерк» кларнета на аккорде струнных. В объединенных седьмой и восьмой вариациях участвуют только колокола с продолжительной сольной фразой в заключительных тактах (пример 209).

¹ Колокола, как и челеста, нотированы октавой ниже реального звучания.

Колокола исполняют двенадцатитоновую последовательность в широкой и весьма типичной для подобных тем интервалике. Tremolo б. барабана играет роль неподвижной педали, а ритмически нерегламентированная линия альтов является единственным элементом оркестровой фактуры. Пространство остается незаполненным и раскиданная интервалика темы колоколов выполняет частично функцию его заполнения. Реально это пространство заполняется лишь в двух последующих вариациях.

Одиннадцатая и двенадцатая вариации написаны для всего состава оркестра, но без группы ударных.

В пуантилистической тринадцатой вариации литавры исполняют лишь один раз звук *e*. Четырнадцатая вариация написана для меди и арфы. Пятнадцатая — для одних ударных (но без колоколов). В этой вариации единственным инструментом с определенной звуковысотностью являются литавры. Все строится на репетиционных фигурах, перемежающихся моментами tremolo. Ритмика — элементарна, и тембры ударных инструментов лишь чередуются, нигде не накладываясь друг на друга:

211 Variazione XV

colla bacch. di triang. solo

colla bacch. di triangolo

The image displays two systems of musical notation for percussion instruments. The first system includes staves for Timpani (Timp.), P-ito, T.rull, and T.tam. The Timpani part features a 7-measure phrase marked *p*. The P-ito part has a 6-measure solo phrase marked *p*. The T.rull part has a 3-measure phrase marked *p*. The T.tam part has a 3-measure phrase marked *p*. The second system includes staves for Timpani (Timp.), P-ito, T.rull, T.tam, and Cassa. The Timpani part has a tremolo marked *p*. The P-ito part has a tremolo. The T.rull part has a tremolo marked *fp*. The Cassa part has a tremolo marked *p*.

Эта вариация занимает особое место в цикле: после туттийной двенадцатой вариации и распада *tutti* на отдельные звуковые точки в тринадцатой вариации идет громкая четырнадцатая вариация, написанная для одной меди (плюс три аккорда арфы). Пятнадцатая вариация и темброво, и фактурно наиболее отдалена от всего предыдущего и последующего: тема исчезает и остаются лишь реминисценции ритмов.

Шестнадцатая вариация — струнные на фоне цилиндрического барабана.

Семнадцатая, восемнадцатая, девятнадцатая и двадцатая вариации написаны без ударных инструментов, и лишь в предпоследнем такте заключительной двадцать первой вариации мы вновь слышим имеющий большое значение в этом сочинении тембр колоколов.

На примере краткого аналитического обзора этого сочинения ясны видны и логика распределения ударных инструментов в цикле, и моменты тембровых кульминаций в группе ударных. Солистом является единственный мелодический инструмент группы — колокола.

В современной музыке ударные инструменты встречаются в любых сочетаниях с другими инструментами, и приведенные примеры достаточно красноречиво говорят об этом.

В «Серенаде» (1960) для камерного оркестра Витторио Феллегарра, написанной в период увлечения пуантилизмом, группа ударных инструментов без определенной высоты звука свободно участвует в тембровых перекидках нот-точек, имитирует струнные и небольшим групповым соло заканчивает пьесу:

Cl. in B

2 P-ti

T-ro

Temple block

P-nó

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

pp

(c.l.)

pp

(s.c.)

mf

mp

mf

sf

pp

sf

pp

p

mp

f

Fl.

Cl. b. in B

T-ro

V-ni II

V-le

V-c.

p

pp

p

ppp

(c.c.)

pp leggerissimo

doppia corda

mp

p

pp

214 rall.

F'

Cl. in B

Cl. b. in B

2 P-II

3 T-ri

V-le

pp

pp

p

mf

p

mf

p

pp

al pontic.

Пьеса «Консонансы» (1962) Никколо Кастильони начинается каденциями солирующих ударных (см. пример 215). Маримбафон, вибратон и ксилофон сразу же выступают с достаточно развернутыми и технически сложными соло. В дальнейшем разворачивании этой пьесы, написанной для небольшого ансамбля (Flauto, 2 Clarinetti, Tromba, 2 Violini, Viola, Marimbafono, Vibrafono, Xilofono, Campane, 3 Piatti sospesi, Pianoforte), ударные постепенно уступают солирующие функции другим инструментам, входя как равноправные в общую ансамблевую звучность. Тремоло струнных имитируется тремоло маримбафона, вибратона и ксилофона, которое темброво незаметно переходит в frullato флейты и других духовых инструментов. В среднем разделе вновь возникает виртуозная каденционность ударных, имитируемая деревянными: духовыми и фортепиано. В заключительном разделе вибратон, маримбафон и тарелки трактованы как своеобразные «колокола».

Додекафонная мелодика звучит у ударных инструментов наиболее естественно, и композиторы, начавшие работать в серийной манере, этим сразу же воспользовались.

215

Mar. *ff*

Vibr. *fff* → *mf* *ff*

Piano

8-...
Sed. ten.

Vibr. *fff*

Sil. *ff*

C-ne

P-no *niente*

Применение ударных в «Консонансах» Н. Кастальони весьма типично для всей сериальной школы конца 50-х — начала 60-х годов.

В современной музыке ударные инструменты с определенной высотой звука часто объединяются в одну группу с арфой, челестой и фортепиано. Особенно хорошо объединяется в единый ансамбль с этими инструментами вибрафон. В камерной кантате «Sicut umbra...» (1970) Луиджи Даллапиккола оркестр разделен на четыре концертующие группы:

- 1) Flauto-piccolo, Flauto grande, Flauto-alto;
- 2) Clarinetto-piccolo, Clarinetto, Clarinetto-basso;
- 3) Violino, Viola, Violoncello;
- 4) Agra, Celesta, Vibrafono.

Четвертая группа впервые появляется в последней, четвертой части кантаты — «Идеальная эпитафия моряку», в которой инструменты «рисуют» возникающие на небосводе созвездия:

(Кассиопея)

(Большая медведица)

В «Реквиеме» (1969) Шандора Баллаша вибратон объединяется с челестой в «колокола»:

Ш. Баллаша. Реквием

218^a

Tr-lo

Cl-I

Xilorimba

Vibr.

Cel.

Arpa

Здесь все инструменты трактуются как равнозначные в едином ансамбле. В том числе — редко применяемые в большом оркестре мандолина и гитара, как это видно по отрывкам из пьесы итальянского композитора Джироламо Арриго, написанной в 1959 году.

С примерами применения венгерских цимбал мы встречались лишь у Стравинского и Бартока. Сейчас композиторы чаще используют

219^a

Vibr.

Cymb.

Gong

p

mp

pp

molto rit.

(ord.)

(pizz.) *mf*

red.

ЭТОТ своеобразный по звучанию инструмент, прекрасно включающийся в самые неожиданные ансамбли ¹.

2196

Cymb. *pp* *sempre Ped.*

Арга *p*

2198

Tr-lo *pp*

C-lli *pp*

Cymb. *p* *sempre Ped.*

Арга

Tr-lo *pp*

C-ne *p*

C-lli

2 Gongs *pp*

T-lam *p*

Cymb. *p*

Арга *mp*

¹ Ограниченность применения цимбал объясняется прежде всего отсутствием этого инструмента во многих оркестрах и небольшим количеством исполнителей на цимбалах.

В уже цитированном «Реквиеме» Ш. Баллаша цимбалы являются ведущим инструментом в заключительной, четвертой части, объединяясь в ансамбли с арфой и ударными (см. примеры 219а, б).

Вот несколько примеров применения цимбал в других тембровых комбинациях из камерной кантаты швейцарского композитора Хайнца Холигера «Пылающая загадка» (1964) (см. примеры 220а, б, в).

Ансамбль состоит из флейты, альты, бас-кларнета (меняющегося на контрабас-кларнет), арфы, цимбал и довольно большого количества разнообразных ударных. Партия цимбал сложна и виртуозна, но в ней полностью отсутствует тот венгерский колорит, который так явно проступал в предыдущих примерах из «Реквиема» Ш. Баллаша.

[фрагменты партитуры]

220а

Mar. *mf* *ff* *mf*

Cymb. *f* Ped.

Arpa *f*

220б

Mar. *f* *fff*

Cymb. *f* *fff* Ped.

Arpa *f* *fff*

220 a

3 Bongos

3 T-toms

T. mil

Mar.

Cymb.

Arpa

f *cresc.* *fff*

fff *fff*

cresc. *fff*

con Ped.

secco *fff*

Додекафонная мелодика у цимбал звучит столь же естественно, как и у ударных, а их необычный тембр придает ансамблю неповторимое своеобразие. Композитор весьма тщательно обозначает все различные способы игры на цимбалах (у подставки, твердой или мягкой палочкой, ногтем и т. п.).

В партитуре этой кантаты цимбалы чаще всего объединяются либо с арфой, либо с арфой и маримбафоном, и эта тембровая комбинация трактуется Холигером как своеобразный «трехголосный инструмент» (подобно «многоголосным ксилофонам» О. Мессиана). Эти примеры показывают, насколько виртуозно использует Холигер маримбафон — партия его сложна и изобилует многоголосными созвучиями.

Вот еще пример — соло маримбафона — из этой партитуры:

Musical score for Maracas (Mar.). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a 5-measure rest, followed by a 3-measure rest, and then a series of rhythmic patterns. Dynamics include *mp*, *fff*, *mf*, *ff*, and *ff*. A *Poco* marking is present above the final section.

В современной музыке, как уже упоминалось, ударным зачастую полностью передается функция аккомпанемента (первым ярким примером явилось Танго из «Истории солдата» Стравинского), хотя специальных сочинений для солиста и группы концертирующих ударных сравнительно мало («Состояния» Бетси Джолас для скрипки и ударных). Соло альтовой флейты на фоне группы гонгов и тамтамов мы встречаем уже в коде «Молотка без мастера» Булеза (см. пример 200). Соло обычной флейты на фоне группы бонго и том-томов — в «Движениях» Жильбера Ами (редакция 1966 г.):

Musical score for Flute (Fl.), Bongos, and other instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), 4 Bongos, and 3 Toms. The second system includes Flute (Fl.), 2 Blocs chinois, 4 Bongos, and 3 Toms. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The first system starts at measure 222 with a tempo of $\text{♩} = 130$. The second system starts with a tempo of $\text{♩} = 100$. Dynamics include *quasi f*, *p*, *rit.*, *a tempo*, *mf*, *fff*, *ff*, *mp*, *p*, *ppp*, *f*, *pp*, *mp*, *presser*, *f=ff*, *mf*, *pppp*, *accel.*, *pp*, *mf*, *fff*. Performance instructions include *rit.*, *a tempo*, *accel.*, and *presser*. The score includes various rhythmic patterns and rests.

В «Кругах» («Circles», 1960) Берно ансамбль состоит из сопрано, арфы и большого количества ударных. Композитор применяет систему записи, оставляющую известную долю свободы исполнителям. В партиях сопрано и арфы указаны некоторые приемы звукоизвлечения, имитирующие звучание ударных. Как характерный пример солирования группы ударных приведем начало третьей части:

Mar.

Musical notation for Maracas (Mar.) showing rhythmic patterns with vertical lines and slanted strokes.

2 Bongos
3 Tablas
3 T-toms

Musical notation for Bongos, Tablas, and T-toms. Includes dynamic markings *mf* and *pp*, and a circled *mf* marking.

Timp.

Musical notation for Timpani (Timp.) with dynamic markings *ff* and *pp*.

3 Triangoli
Hi-hat
3 Cymb. susp.
3 T-toms

Musical notation for Triangles, Hi-hat, Suspended Cymbals, and T-toms. Includes dynamic markings *ff* and *pp*, and a circled *pp* marking.

5 Cencerros

Musical notation for Castanets (Cencerros) with dynamic markings *pp* and *mf*.

Lujan

Musical notation for Lujan with dynamic markings *ff* and *pp*.

Bells

Musical notation for Bells with dynamic markings *pp* and *mf*.

III

Arpa

Musical notation for Arpa (Harp) with dynamic marking *fff* and the word "table".

3 Triangoli
3 Cymb. susp.
3 T-toms
Hi-hat

Musical notation for Triangles, Suspended Cymbals, T-toms, and Hi-hat. Includes dynamic markings *mf* and *pp*, and a circled *mf* marking.

Vibr.

Musical notation for Vibraphone (Vibr.) with dynamic markings *pp* and *pppp*, and the word "mister off".

Tamb. baseo
2 Bongos
Snare drum
3 T-toms
2 Congas
Foot ped. Bas drum

Musical notation for Tambourine, Bongos, Snare, T-toms, Congas, and Bass Drum. Includes dynamic markings *mf* and *pp*.

Xyloph.

Musical notation for Xylophone (Xyloph.) with dynamic marking *fff*.

В последнее десятилетие написано довольно большое количество дуэтов для фортепиано и ударных. Так в сочинении Казимира Сероцкого «Фантазмагория» (1970—1971) различные приемы игры на струнах фортепиано даны в комбинации с ударными:

The score is divided into two systems. The first system features a piano part (pf) and a percussion part (perc) with multiple staves. The piano part includes a section marked 'mbf' and 'PPP'. The percussion part includes a section marked 'm.d.' and 'm.c.' with 'PPP' dynamics. A bracket labeled '25''' spans across the percussion part. The second system shows a piano part (pf) with a section marked 'con dita' and 'p', and a percussion part (perc) with a section marked 'mc' and 'f' with 'PPP' dynamics. The piano part also includes a section marked 'p' and 'pp'. The percussion part includes a section marked 'p' and 'pp'. A bracket labeled 'L.v.' is present at the end of the second system.

Пьеса французского композитора Франсиса Мирольо «Черные камни» (1958) написана для электромузыкального инструмента Волны Мартено и ансамбля ударных:

The score is for a piano part (piano) and a percussion part (perc). The piano part includes a section marked 'f' and 'p'. The percussion part includes a section marked 'I Tam-tam' and 'mf'. The score is marked with '24' and '25'. The piano part includes a section marked 'p' and 'pp'. The percussion part includes a section marked 'p' and 'pp'. The score is marked with '5:4' and '6:4' time signatures. A bracket labeled 'L.v.' is present at the end of the score.

O. M.

I Tam-tan

I Cy. moyenne

p, *pp*, *f*, *p*

$-D3$

$\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$

mf

O. M.

II Timbres

Cy. moyenne

f, *mf*, *mp*

pp, *f*

mf, *mf*

3, 3, 6:4, 7:6

O. M.

II Timbres

I Tam-tan

f, *mf*, *f*

mf, *f*

mf, *mf*

I Cy. moyenne

Композиторы нередко поручают ударным инструментам важные драматургические и структурные функции. Рассмотрим кратко применение ударных в «Метаболах» (1964) Анри Дютийе. Уже в первых тактах сочинения появляется ритмическая фигура из двух тридцатьвторых, неоднократно возвращающаяся в различных оркестровых вариантах (пример 225а). Эта ритмическая фигура вновь возникает у ударных в коде третьей части (пример 225б), причем, здесь мы слышим характерное последование ритмических единиц: 3+4+2. Четвертая часть практически целиком построена на этой ритмической фигуре и в ней ударные инструменты играют главенствующую роль; основная ритмическая группа подвергается ряду модификаций (пример 225в); в конце этой части ритм переходит к ксилофону (пример 225г). Тембр ксилофона

структурно связывает эту часть с последующей. В заключительном разделе части мы вновь ярко слышим все ритмическое последование в группе ударных (пример 225д):

225а Largamente (d=42)

Flûtes 1.2.
Grandes flûtes 1.2.
Hautbois 1. 2.
Cor anglais
Petite Clarinette en Sib.
Clarinette en Sib.
Clarinette Bass en Sib.
Bassons 1. 2.
Xylophone
Celesta
Harpe
Violons I
Violons II
Alto
Violoncelles
Contrebasses div.

non arpeggié (couffler le son) (imite)

Largamente (d=42)

pizz. div. pizz. div. pizz. div. pizz. div.

225б (très lointain)

C. Cl. PPP

В. Лютославский. Виолончельный концерт

228 a

I

Viol. II

Viol. III

V.c. solo

pp scherzoso *mf cantabile* *f p scherzoso*

23

ff $\text{♩} = \text{ca } 200$

Viol. I

Viol. II

Viol. III

V.c. solo

24

ff $\text{♩} = \text{ca } 200$

Viol. I

Viol. II

Viol. III

V.c. solo

pp

3'' 2''

А. Дютийе. "Этот далекий мир"
для виолончели с оркестром

2266

3
ad libitum

accel.

V-c solo

C.b.

5] Vif (♩=160)

Timb.

Cymb. susp. (aigue)

Cymb. susp. (med.)

Hpe

Près de la table
(clouffer légèrement avec le
gras du doigt)

V-c solo

C.b.

2 pupitres arco

Timb.

2 Bongos

1 Tom aigue

pp leggiero

Hpe

V-c solo

(pizz.)

5

gliss.

mf

Pun poco rubato

gliss.

mf

C-b. 2 pup.

Труднее всего сочетаются с ударными инструментами солирующие струнные. Причины этого — и в тембровой отдаленности инструментов, и в сравнительно небольшом динамическом диапазоне струнных. Однако в последние годы мы все чаще и чаще встречаем в партитурах различных композиторов эпизоды, в которых ударные непосредственно сопровождают солирующий струнный инструмент. В качестве примеров приведем два фрагмента из виолончельных концертов В. Лютовского и А. Дютйе (пример 226а и б).

Инструментарий группы ударных непрерывно расширяется, и в современных партитурах зачастую вводятся необычные и редко применяемые ударные инструменты.

В книге Г. Дмитриева об ударных приведен большой список подобных примеров¹. Практически почти любой предмет может быть использован для получения шумового эффекта и введен в партитуру.

В Скрипичном концерте (1969—1970) швейцарского композитора Клауса Хубера, получившем юбилейную Бетховенскую премию 1970 года, звук рождается из тишины, из странных шорохов и постукиваний — музыка возникает словно из небытия и в него снова возвращается. Для создания этого эффекта композитор использовал набор камней различной величины, применяемых либо как самостоятельные ударные инструменты (постукивание и трение камня о камень), либо для извлечения звука из других инструментов (трение камнем по струнам струнных инструментов и гитары у подставки, трение камнем по большому тамтаму, и т. п.). Эти способы звукоизвлечения порождают непривычный звуковой спектр, таинственный, странный, но, вместе с тем, и поэтический. Вот два небольших примера самостоятельного применения группы камней в этой партитуре.

В первом из них набор камней соединяется в единый ансамбль с другими ударными (клавес и коробочки наиболее близки им по тембру), во втором (заключительные такты концерта) эта группа солирует.

227а

5 aufgelegte Kiesel verschiedener Größe (mit 2 kleinen Kieseln als Schlegel)

2 Claves
3 Wood blocke

Трупані

84

p *ppp*

ppp

f dim. *p dim.*

¹ Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. (М., 1973, с. 7) См. также: Котоньский В. Ударные инструменты в современном оркестре (Краков, PWM, 1963, с. 80).

2276

326 *ppp* l. u.

Arpa

Plattenglocken.

4 Kiesel aufgelegt

2 Kiesel

Sistrum

Viola

ppp

pppp

rit. molto
(*quasi gliss.*)

ppp (*dim.*) *pppp*

ten. al fine

(*dim.*)

По звучанию камни несколько приближаются к вуд-блокам и клавиес, что особенно ясно видно в первом из примеров: камни словно вызывают ритмику группы деревянных ударных и органично продолжают ее.

Широкое распространение ударные инструменты получили в польской музыке 50—60-х годов, для которой, как правило, типична плакатность мышления, композирование формы из больших однородно звучащих пластов, накладывающихся друг на друга. Большинство польских партитур этого периода почти целиком построено на монтаже кластеров. Введение ударных при такой технике письма вообще не представляет особых трудностей, ибо звук любого ударного инструмента, не имеющего определенной высоты, — это кластер, звуковое пятно, вырезанное тем или иным способом звукоизвлечения из тембрового диапазона данного инструмента. При кластерной технике письма интегрирование ударных наиболее элементарно. Однако, если сочинение строится на принципе совмещения кластеров различной плотности, интенсивности и окрашенности, то возникает необходимость введения звуковой материи контрастного типа — дискретных звуков, отделяющихся от основной звуковой массы, построенной по принципу непрерывности.

Примеры такого применения ударных мы находим, в частности, в сочинениях Хенрика Гурецкого и Кшиштофа Пендерецкого.

В «Рефрене» (1965) Гурецкого в крайних разделах противопоставляется «хор» струнных и «уколы» духовых, а центральный (основной) раздел весь построен на развитии элемента «уколов». Первоначально (ц. 8) он превращается из октавы в кластер, а затем перебра-

ff

ob 1.2. 3.4.

cl. 1.2. 3.4.

fr. 1.2. 3.4.

tr. 1.2. 3.4.

cr. 1.2. 3.4.

tn. 1.2. 3.4.

tp. 1. 2. 3.

ff

crsc.

V-ni I, II, III 1.2. 3.4. 5.6. 7.8.

V-la, V-c 1.2. 3.4. 5.6. 7.8.

сывается между всеми группами оркестра (ц. 9). Каждая группа оркестра рассматривается как темброво однородная. Ударные инструменты представлены тремя литаврами, которые композитор специально расстраивает, чтобы исключить образование аккордов, — три расстроенных литавры (*Timpani scordati*) при оттенке *fff sempre* звучат как единое тембровое пятно (см. пример 228а)

В более ранней композиции Гурецкого «Эпитафии» (1958) использованы два малых барабана — со струнами и без, — расположенных стереофонически в противоположных концах сцены и часто сопровождающих хор:

2216

Soprano (S): *ppp* *p* *mp* *p*
 ku - i - ste - ku - ste

Alto (A): *ppp* *pp* *p* *mp* *p*
 Świa - tło świa - tło wie - ku - ste wie - _ste

Tymb. pic. s. c. *p* *ppp* *mp* *p*

Tymb. c. c. *pp* *ppp* *mp* *p*

P-atto *pp* *ppp* *mp* *p*

Пуантилистическое начало у ударных постепенно деформирует кантлену хора и превращает его линию также в пуантилистическую.

Вот еще два примера сочетания ударных с хором из «Страстей по Луке» (1965) Пендерецкого (пример 228в и г).

В первом из них и хор, и ударные инструменты трактованы звукообразительно и образуют единый тембровый пласт¹. Во втором — три звуковых плана: высокий кластер органа и скрипок (*ppp*), речитация хора и самостоятельная линия группы ударных. Ярko изобразительно трактованы К. Пендерецким ударные в его оратории «Dies irae» (1967) (пример 228д и е).

Первый пример — образец набата (над которым как призрак висит тихий кластер флажолетов виолончелей, контрабасов и фисгармонии). Колокола трактованы также кластерно.

Во втором примере изображен рев сирен и тревога в концлагере элементарным, но точно выполненным способом. Приведем еще соло двух литавристов из этой партитуры (пример 228ж).

¹ Здесь, как и в примере из «Рефрена» Гурецкого, применены ненастроенные литавры, трактуемые как своего рода «том-томы».

C

Presto possibile

CORI

S

A

I

T

B

S

A

II

T

B

S

A

III

T

B

Limp

toml

Gr. e.

vn

vl

vc

vb

228r

rall.-----

COR I
A res ----- t
I t
T Al ipse nihil illi respondebat
P ----- PP sf t sf

A pon -----

II T respondebat
PP respondebat
B PP

A res ----- t
sf
III T respondebat
PP respondebat
B PP respondebat
PP sf t sf

imp
p
sf sf P

pfll
s
a
t
b
1
2
eng 1

vbfl
p
PP

pfle
PP
rall.

org
***)

vn

*) die unterstrichenen Konsonanten aushalten (Chor) * hold the underlined consonants (chorus) * trzymać podkreślone spółgłoski (chór)
 **) den Orgelmotor ausschalten * switch off the organ * wyłączyć motor

220A

The score is divided into two systems. The first system includes:

- cym. no.**: A single line with a *ff* dynamic and a *rit.* marking.
- tmr.**: Two lines (1 and 2) with dynamics *ff*, *f*, and *ff*.
- gns. jav.**: A single line with dynamics *ff*, *mf*, and *ff*.
- arm.**: A grand staff with a *p* dynamic and a *morendo* marking.
- pf.**: A grand staff with dynamics *ff* and *ff*, and a *morendo* marking.
- vo.**: A single line with a *morendo* marking.
- vb.**: A single line with a *morendo* marking.

The second system includes:

- vo.**: A grand staff with dynamics *mf*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f* and a *ppp* dynamic.
- vb.**: A grand staff with dynamics *mf*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f* and a *ppp* dynamic.

Vertical dashed lines connect the *ff* dynamics in the woodwind parts to the corresponding *ff* dynamics in the piano part. The *ppp* dynamics in the string parts are indicated by a wedge-shaped crescendo.

Coro

S

A

T

B

fl 1-2

ob 1 2 3

esf 1 2

fg 1 2 3

mute in fl pc 1,2

ff

en 1 2 3 4 5 6

tr 1 2 3 4

tn 1-2

tb 1-2

ff

ff

tp 1 2 3 4 5 6

trb 1 2

ml 2

gag jav. 2

int 1

sirene

yt

p

f

vc 1-10

vb 1-8

Timp.
 Cassa
 C. bassi

В настоящее время в мире существует довольно большое количество ансамблей ударных инструментов, и многие композиторы пишут специально для этих ансамблей.

В Сонате для ударных (1974) Яна Клусака, написанной для известного ансамбля «Les percussions de Strasbourg»¹, инструменты распределены следующим образом: первая часть — металлические ударные с определенной звуковысотностью, вторая часть — инструменты из кожи без определенной звуковысотности, третья часть — в основном, деревянные ударные, четвертая часть — в основном, металлические ударные без определенной звуковысотности, пятая часть — весь ансамбль.

Тембровая структура цикла симметрична: 1ч. — 2ч. — 3ч. — 4ч.



а финал выполняет функцию суммирования.

228 з

31

3 Triangles
 7 Cymbales
 Cymb. a 2
 5 Gongs

¹ Этот первый в мире профессиональный ансамбль, состоящий из одних ударных, был основан в январе 1962 г. шестью ударниками Страсбургского оркестра. За время существования этот ансамбль создал себе огромный репертуар путем системы заказов. Для «Страсбургских ударных» писал Андре Жюливе, Морис Охана, Яннис Ксенакис, Жильбер Ами, Казимир Сероцкий, Франсис Мирольо, Макото Шинохара и многие другие.

Начало четвертой части, «Шестнадцать палочек» построено на основе китайской математической игры (пример 228з).

Здесь мы слышим своеобразный «рассыпанный» аккорд группы металлических ударных. Группа гонгов по высоте нотирована точно (автор имеет в виду набор тайландских гонгов, имеющих определенную звуковысотность).

Многие сочинения, написанные для ансамбля страсбургских ударных, используют стереофонические возможности размещения инструментов в разных частях зала. Один из наиболее ярких примеров — «Peg-séphassa» Я. Ксенакиса (1969).

Ударные инструменты в музыке советских композиторов последних десятилетий

Применение ударных инструментов С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем было нами уже рассмотрено. Обратимся теперь к партитурам других советских композиторов.

Традиционное использование группы ударных для усиления ритмической линии того или иного оркестрового пласта или же подключение ее в моменты подходов к кульминациям широко применяется и сейчас многими советскими композиторами, однако подобное введение группы ударных все больше уступает место более индивидуализированному и чуткому отношению к ним. Особенно это относится к сочинениям, написанным в последнее десятилетие.

Среди композиторов старшего поколения интересные примеры применения ударных мы встречаем у Арама Хачатуряна. В его музыке ударные обычно выполняют традиционную ритмически-динамическую функцию, дублируя другие оркестровые группы. Но Хачатурян тоньше, чем некоторые его современники, чувствовал тембровую специфику ударных инструментов¹. Так, в начальных тактах Третьей симфонии струнные поддержаны тамтамом, соединяющимся с ними в *tremolo* (см. пример 229).

Чаще всего ударные поддерживают основной ритм оркестра и, прежде всего, в *tutti*. Сольные эпизоды крайне редки. В Первой симфонии солирует дважды только ксилофон (ц. 68 первой части и ц. 34 второй части), в первой части Второй симфонии (ц. 13) есть соло литавр, а в Третьей симфонии — соло м. барабана (ц. 8, пример 230).

¹ Группа ударных у Хачатуряна довольно велика, особенно в симфониях. Вот, например, ее состав в Первой симфонии: *Timpani, Triangolo, Tamburo di legno, Tamburino, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam, 2 Campane, Silofono, Campanelli* (балетная музыка А. Хачатуряна здесь не рассматривается).

Allegro moderato, maestoso

poco a poco cresc.

Tr-be I
Tr-be II
Tr-be III

T-lam

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

mf

230

rit.

Timp.

ff

Литавры у Хачатуряна обычно удваивают линию баса, колокольчики — высокое дерево. Чаще других инструментов в комбинациях с ударными участвует арфа. Вот три фрагмента из партитуры Второй симфонии:

231a

Andante sostenuto

colla bacchi di T-ro

4.III

Timp.

Arpa

P-no

V-c

p

mf

mf

8

con Ped.

pizz.

mp

40 solo

Timp. *p*

Arpa *p*

ч. IV

2318

[фрагмент партитуры]

70 I sola

Tr-ba in B *mf*

2 Tr-ni *mf*

Timp. *mf*

T-lam *mf*

C-ne *f*

Arpa *ff*

Наиболее интересна тембровая комбинация в последнем фрагменте.

В музыке Тихона Хренникова ударные инструменты также используются, преимущественно, для ритмической поддержки других групп и для удвоений. Наиболее часто встречается комбинация группы флейт с ксилофоном:

Концерт для скрипки
[фрагменты партитур]

2320

Fl. picc. *mf*

Fl. I *mf*

Sil. *mf*

Второй фортепианный концерт

2326

2 Fl. *mf*

Fl. picc. *mf*

Sil. *mf*

Колокольчики Хренников соединяет с арфой, причем весьма часто это сочетание звучит как сольное:

232 в Концерт для скрипки

C-lli + Arpa

f *mf* *mp* *p*

В финале Скрипичного концерта колокольчики дублируют кульминационные ноты мелодии солиста:

232 г

C-lli

V-no solo

p

espr.

Примером более свободного применения ударных являются два фрагмента из партитуры Второй симфонии:

232 а 195

2 Fag. + C. fag.

4 Cor. in F

3 Tr-be in B

3 Tr-ni e Tuba

Timp.

Timp. *p sempre*
 C-III *p sempre*
 Arpa I *sola p sempre*
 V-le *p sempre* div.
 V-c. *p sempre* div.
 C-b. *p sempre*

В первом из них хорал меди звучит на фоне тремоло литавр, во втором — хорал струнных сопоставляется с «шагами» литавр и «прощальными» интонациями колокольчиков и арфы (опять та же комбинация). Во Втором фортепианном концерте ударные исполняют ряд са-

Picc. *ff* frull.
 Fl. *ff* frull.
 3 Cl. in A *(III)*
 C-III *f*
 Mar. *f*
 Vib. *(P)*

мостоятельных ритмических линий (см., например, ц. 6 первой части — остигатное соло двух ксилофонов или ритм бубна в начале Рондо).

Во Второй симфонии Бориса Чайковского соло вибратона подготовлено своего рода тембровой модуляцией — от высокого дерева, через колокольчики и маримбафон (пример 233).

При большом составе группы ударных в этом сочинении (Timpani, Tamburino, Tamburo, 2 Legni, Piatti, Frusta, Cassa, Campanelli, Marmimbafono, Vibrafono) они участвуют, в основном, в ансамблях.

Вообще ансамблевая трактовка ударных в оркестре характерна для Б. Чайковского:

234 a

Концерт для виолончели (ч. I)

3 Fl.

Timp.

ppp

V.c. solo

234 б

Вторая симфония (ч. II)

Largo

4 Fl.

Mar.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

mf

5 $\text{♩} = 104$

Vibr.

p

Cemb.

f

В приведенном отрывке из Виолончельного концерта необычен и сам ансамбль (3 флейты, литавры, виолончель), и его трактовка — тремоло литавр и трех флейт образует незаполненное пространство, в котором мелькают изолированные точки флажолетов виолончели. Это прекрасный образец поэтичности и точности найденной краски.

В отрывке из второй части Второй симфонии одноголосная линия четырех флейт постепенно уплотняется, а маримбафон выполняет функцию своеобразных «литавр».

Отрывок из «Партиты» наиболее графичен: механистичность ритма, прямолинейность мелодического движения и интонационная нейтральность партии вибратона нарочито противоречат его природе солирующего инструмента.

(ч. I)

235 a

2 Ob.

mf

Fag.

mf

3 T-toms

p

4 V-ni

al talone

mf

4 V-le

al talone

mf

3 V.c.

al talone

mf

2 C-b.

pizz. \circ

mf

2356

65

Fag. *mf*

2 Cor. in F *p*
con sord.

Tr.-ba in B *p*

T-t. *pp*

4 V.-ni *mf* non div.

Экономно и своеобразно использованы ударные инструменты во Второй симфонии для камерного оркестра ленинградского композитора В. Цитовича (примеры 235а и б).

В первом из приведенных фрагментов том-томы прекрасно сочетаются с двумя гобоями и фаготом, во втором — звучат как настоящий хоральный «бас».

Участие ударных в ансамблях характерно для многих партитур последнего времени.

В Концерте для оркестра Андрея Эшпая концертирующая группа состоит из четырех джазовых исполнителей на вибратоне, трубе, фортепиано и контрабасе. Вот небольшой фрагмент сольного концертирования этого квартета:

236

Vibr.

Tr.-ba

P.-no

C.-b.

38

Vln. *molto cresc.* *ff marcatisssimo*

Tr. ba *molto cresc.* *ff marcatisssimo*

P. no *ff marcatisssimo*

C. b. *ff marcatisssimo*

В балете «Сотворение мира» Андрея Петрова также много моментов quasi-джазового музицирования. Приведем небольшой фрагмент из номера «Хаос и дьявол»:

237

10

T-pi di legno *pp*

Hi-hat

Jazz-flaute *gliss: x* *mf*

C. b. *soli (pizz.)* *mf*

Еще более ярко концертно представлены ударные инструменты в «Концерте-буфф» Сергея Слонимского. Во второй части, целиком построенной на импровизации, ударные инструменты непрерывно солируют, соперничая с другими солистами и объединяясь с ними в самые неожиданные ансамбли (пример 238).

В этом примере рояль трактуется как ударный инструмент (игра палочками на струнах) и нотирован на двух линейках.

В сюите для камерного ансамбля «Русские сказки» Николая Сидельникова манера письма, в целом, не столько ансамблевая, сколько камерно-оркестровая. Ударным также присуща оркестровая манера игры, однако отношение к ним композитора таково, что функция ударных никак не может считаться подчиненной (пример 239).

Fl. picc.

Piano col. bacch.

Marimba (Ossia Sil.)

Fl. picc.

Tr-ba

Piano col. bacch.

Fl. picc.

Piano col. bacch.

Vibr.

Cabaza

Reco-reco

Marimba (Ossia Sil.)

Vibr.

Cabaza

Tom-tom lenore

sf

solo

f marcato

gliss.

30

solo

ff

6

solo

p

leggiere

6

mp

gliss.

p

gliss.

solo

f marcato

ff

solo

f

(ossia gliss.)

f

11

sf

(quasi Campane)

gliss.

sfff

gliss.

p

* Произвольный аккорд (комплексе нескольких соседних пластинок), взятый с сильным акцентом и последующим быстрым коротким *glissando*.

В данном примере линия вибрана полностью самостоятельна и хорошо прослушивается, литавры исполняют ритмически независимую оstinатную фигуру.

С подобной же независимой ролью ударных мы встречаемся и в «Кармен-сюите» Бизе — Щедрина. В Adagio (пример 240).

Маримба и вибратон играют гармонические фигурации, которые в обычной оркестровке, вероятно, исполняла бы арфа.

В «Альдонсе» из «Дон-Кихота» Кара Караева сочетание — валторна + бубен — темброво подготавливает репетиционную фигуру арфы:

241 a I con sord.

Cor. *mp*

Tr-no *mp dolcissimo*

2 Arpe *f* a2

241 b

13

2 Arpe *mp* a2

Роман Леденев всегда экономно, «по-веберновски» употребляет ударные инструменты. В его музыке ударные почти не используются динамически, зато колористически-выразительные возможности их являются полностью. Ансамблевое применение ударных в его партитурах всегда отмечено большой тонкостью и поэтичностью:

242

Р. Леденев. „Четыре зарисовки“, ч. II

Fag. *pp* solo

C.lli *pp*

Vibr. *pp*

Cel. *pp* p

В Двух пьесах для флейты, альты, фортепиано и ударных (1964) Александра Кнайфеля небольшая группа ударных часто выполняет функции аккомпанемента, подобные тем, о которых говорилось при анализе Танго из «Истории солдата» Стравинского и Пяти фрагментов Шостаковича:

243a

FL

V-la

T.mil.

Timp.

P-no

Detailed description: This musical score shows five staves for measures 243a. The Flute (FL) staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *ff*. The Violin (V-la) staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. The Tom-tom (T.mil.) and Timpani (Timp.) staves have rhythmic patterns with a dynamic marking of *ff*. The Piano (P-no) staff has a bass line with a dynamic marking of *ff*.

243 b

FL

Tr-lo

Blocco di legno

Detailed description: This musical score shows three staves for measures 243 b. The Flute (FL) staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The Trombone (Tr-lo) staff has a rhythmic pattern with a dynamic marking of *p*. The Woodblock (Blocco di legno) staff has a rhythmic pattern with dynamic markings of *p*, *mf*, and *ff*.

Манера письма здесь весьма графична и несколько напоминает прозведения Шостаковича периода «Носа».

Свежо и тонко звучат ударные инструменты в Пяти этюдах (1965) для арфы, контрабаса и ударных Софьи Губайдулиной. В этом сочинении следующая группа ударных: маримбафон, бубен, м. барабан, тарелка, 4 бонго. В заключительных тактах четвертого этюда контрабас солирует на фоне *ostinato* арфы и маримбафона, причем *quasi-glissando* маримбафона прекрасно сочетается с *glissando* арфы (в пределах первой и второй октав). Это — пример тонко услышанной редкой ансамблевой краски с участием ударного инструмента:

Arpa

C.b.

Mar.



Arpa

C.b.

Mar.

Arpa

C.b.

Mar.



7 | ripetere alcune volte e finire dopo il Contrabbasso

Arpa

len. ad libitum e morendo

C.b.

ripetere alcune volte e finire dopo il Contrabbasso

Mar.

Первая часть Серенады для кларнета, скрипки, контрабаса, фортепиано и ударных (1968) Альфреда Шнитке построена на совмещении тональных и quasi-тональных групп, цитат и quasi-цитат, исполняемых независимо-алеаторически. Роль «регулятора» играют колокола, прерывающие своими вступлениями «импровизацию» и рассекающие ее на определенные участки сменами «импровизационного» материала¹.

Во втором скрипичном концерте Шнитке солирующая скрипка часто объединяется с ударными в ансамбли:

245
36

Score for measures 245-250, marked 36. The score includes parts for Timpani (Timp.), Tom-toms (T. mil., 2 T-tom), Tam-tam (T. tam), Piano (P. no), and Solo Violin (V. no solo). The piano part features a *p sub.* marking and a *sf poco* marking. The solo violin part starts with a *p* marking.

О сложностях соединения солирующего струнного инструмента с ударными уже говорилось в предыдущей главе. Однако в последние годы такого рода ансамбли встречаются все чаще и чаще. В Скрипичном концерте Б. Чайковского группа ударных представлена одними литаврами, несущими большую драматургическую нагрузку. Они играют всего две ноты — *h* и *d*² — и лишь в самом конце перестраиваются в *c*, *f*. Это — своего рода лейтинтонация, постоянно связанная с тембром литавр. Она возникает в самых разнообразных ритмических вариантах и буквально прославляет все сочинение:

¹ Партия колоколов построена на двенадцатитоновой серии, излагаемой фрагментами по 3, 5, 7, 9, 11 нот и соответственно транспонируемой по интервалам этой серии. Двенадцатая нота серии *h* отсутствует в последнем проведении, но с нее началось первое соло колоколов; вместо заключительного, «тринадцатинотного» проведения серии колокола играют кластер *glissando* (ц. 13).

² Как и в «Облаках» К. Дебюсси.

246 a

coperti

Timp.

p

V-no solo

246 б

Timp.

246 в

142

Timp.

V-no solo

246 г

Timp.

V-no solo

(sf)

246 д

Timp.

p sempre

Примеры показывают, как композитор работает с микроячейкой, деформируя ее по горизонтали и совмещая по вертикали. Иногда эта интонация излагается обнаженно — либо сольно, либо в дуэте со скрипкой. Особенно настойчиво, как *idée fixe*, она проводится в ц. 142 (пример 246в).

Сочетание солирующего струнного инструмента с литаврами встречается и в Виолончельном концерте Б. Чайковского:

247 (coperti) (ч. I)

Timp. *mp*

V-c. solo *ff*

Однако ведущим приемом такое сочетание становится лишь в его Скрипичном концерте.

Приведем еще пример из третьей части Четвертой симфонии Э. Хагагортына, в которой мелодическая линия первых скрипок в течение всей коды сопровождается лишь литаврами и группой том-то-мов.

248

10

248

10

Timp. *mp* *p*

T.-toms

V-ni I *f* *soli*

11

11

Timp. *pp*

T.-toms

V-ni I *ppp*

Пожалуй, среди советских композиторов больше всего использует ударные инструменты в своих партитурах Родион Щедрин. Так, в «Кармен-сюите» немало ярких тембровых комбинаций с применением разнообразных ударных инструментов. Щедрин хорошо слышит тембры, а его оркестровая изобретательность приводит к необычной трактовке тех или иных ударных. Так, например, в Adagio вся гармония струнных (сочетание tremolo и трелей *sul ponticello*) удвоена tremolo трехголосных аккордов колоколов:

249 Andante moderato

C-ne

Batt. I

Batt. III

Batt. IV

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C.b.

ff = f sempre
con Ped. sempre

(палочками)

senza sord.
sul pont. div. in 3

sf senza sord.
sul pont.
div. in 3

senza sord.
unis. arco

ff espress. molto

ff espress. molto

tutti sul pont.
sf sf

Batt. I

Batt. III

Batt. IV

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C.b.

C-ne

T-ro

Cassa

sf sf

sf sf

В этой же партитуре мы встречаем редкий прием игры двух исполнителей на одном ударном инструменте:

250

119 Marimba (в 4 руки)

Batt. I e II *ff*

Batt. III *ff* Triangolo

Batt. IV *non ff* Piatti (ord.)

Timp. *f*

Archi *f* div. in 2 *pizz.*

pizz.

pizz. Muta E in D (у четырехструнных контрабасов)

Marimba (в 4 руки)

120

Batt. I e II

Batt. III Triangolo

Batt. IV Piatti

V-le

V-c.

2 Fl. *sfpp* *pp* *pp* *pp*

2 Cl. in B *sfpp* *pp* *pp* *pp*

2 Cl. b. in B *sfpp* *pp* *pp* *pp*

4 Cor. in F

4 Tr-be

4 Tr-nl

Timp. *ff* rapido, ma ben molto articolato

4 Triangoli

Batt. I *pp* *pp* *pp* *pp*

Batt. II *pp* *pp* *pp* *pp* *morendo*

C. ne ord. *lassolar vibrare*

C. ne russe *solé* *pieno voce*

[21]

Archi *pp* senza vibr. al fine *pp* *pp*

III *pp* senza vibr. al fine *pp* *pp*

pp senza vibr. al fine *pp* *pp*

pp senza vibr. al fine *pp* *pp*

pp senza vibr. al fine *pp* *pp*

Здесь маримбафон трактован как своеобразное деревянное фортепиано.

В музыке Р. Щедрина большое место занимает «колокольность». Различные типы «колоколов» даны и в «Звонах», и в «Поэтории», и во многих других его произведениях. Пожалуй, наиболее интересно решены «колокола» в «Звонах» — сочинении, имеющем вполне определенную программу. Помимо 18-ти обычных колоколов Щедрин вводит в эту партитуру 5 русских колоколов и целый набор металлических ударных (4 треугольника, кротали, 3 коровьих колокольчика, подвешенную тарелку, бубенчики, тамтам).

Приведем два примера из этой партитуры (пример 251а и б).

251б [фрагмент партитуры]

3 Cam-ranacci

ppp sempre

poco arpegg.

pp sempre

sim.

C-ne ord.

C-ne russe

poco arpegg.

pp sempre

sim.

В первом из них колокольный перезвон интересно решен сопоставлением аккорда струнных и четырех треугольников с аккордом низких флейт и кларнетов; во втором — сочетанием двух типов колоколов и альпийских колокольчиков.

252 [фрагмент партитуры]

cresc. molto poco a poco

3 C-ne russe

C-ne

C-ne

C-ne

P-ito sosp.

T-tam

4 Gongs

В некоторых эпизодах с ударными в «Звонах» Щедрин пользуется алеаторическими приемами: алеаторическое соло трех треугольников (ц. 6), алеаторический перезвон колоколов (ц. 8), индивидуальный темп русских колоколов («В ритме набата», ц. 12—16 и т. п.).

Как пример участия группы металлических ударных в общем перезвоне приведем фрагмент из «Поэтории» (пример 252).

В ряде партитур советских композиторов ударные занимают столь значительное место, что иногда почти вытесняют инструменты других оркестровых групп.

В Первой симфонии Э. Хагагортыя литавры играют басовый голос пассакальи во всей коде первой части, соединяясь в ансамбли с солирующими деревянными духовыми, челестой и *divisi* струнных. В начале коды — дуэт английского рожка и литавр:

253

19 Allegretto

C. ingl.

Timp.

Большую роль группа ударных играет в Первой симфонии А. Тертерьяна. Вот соло группы литавр из первой части этого сочинения:

254

20 *soll*

Timp.

Timp.

Партитура содержит немало реминисценций джазовых ритмов и приемов игры, и известная гипертрофия группы ударных представляется весьма уместной. С близким по смыслу «взрывом» — возникновением большой каденции группы ударных мы встречаемся и в Концерте для оркестра Андрея Эшпая. Эта каденция носит характер развитого джазового «брэйка»:

Timp. *p* *f* *sf*
 Tr-lo *p* *f* *sf*
 Legno (по разным краям) *f* *sf*
 Tr-no *p* *f* *sf*
 T-toms *p* *f* *sf*
 Frusta *p* *f* *sf*
 T-ro (по ободу) *p* (по коже) *f* ord. *f* (по ободу) *sf*
 P-tti *p* *f* *sf*
 Cassa *p* *f* *sf*

В третьей части Первой симфонии Бориса Тищенко подобный «брэйк» врывается в кульминационном моменте:

255а

Legno $\frac{3}{4}$
 T-ro $\frac{3}{4}$
 Piatto $\frac{3}{4}$
 T-tom $\frac{3}{4}$

135

Legno $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{4}$
 T-ro $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{4}$
 Piatto $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{4}$
 T-tom $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{4}$

Еще пример кратковременного солирования группы ударных — в Концерте для оркестра Гии Канчели:

256

Timp.
 T-ro
 P.tti
 Cassa

Яркие примеры соло группы ударных мы встречаем во Втором скрипичном концерте Альфреда Шнитке и в «Концерте-буфф» С. Слонимского:

257a

Timp.
 3 Bongos
 T. mil.
 2 T-toms
 C-ne

257b

(Ч. II)

3 T-toms.
 2 Bongos
 Temple bl.
 T.di legno
 Tumba
 Gong.

bacch. di legno
 5

Хотя в Пяти этюдах Губайдулиной ударные инструменты использованы достаточно экономно, но концертная природа ансамбля приводит и здесь к возникновению соло ударных:

C.b. 2

Mar. 5

T-ro 12

P-tto 12

Bongos 12 *soii*

pp

P-tto 3

Bongos 3

cresc.

Arpa 3

C.b.

Mar. ff

T-ro 5

P-tto 5

Bongos 5

ff

4

Mar.

Percussioni soli

T-ro

P-flo

Bongos

ff

Mar.

P-flo

Bongos

dim. poco a poco

В Прелюдиях для большого оркестра Тиграна Мансуряна группа ударных расширяется присоединением к ней арфы и фортепиано (а иногда и челесты). При всех туттийных вступлениях группы ее основой является комбинация Маримба + Vibрафону + Агра + Пиано (см. т. 106, 112, 122, 127, 131):

259

Tr-lo

P-flo sosp.

Mar.

Vibr.

Arpa

P-no

mf

mf

mp

red.

tr.

red.

Еще чаще композитор применяет «колокольную» комбинацию: Vibrafono + Campane + Arpa + Celesta + Piano (см. т. 80, 83, 86, 91, 183, 186, 195, 198, 215, 219 и т. д.), усиливая ее иногда добавлением литавр, античных тарелочек, треугольника и др. инструментов:

[Фрагмент партитуры]

260

The image shows a musical score fragment for measures 260 and 261. The score is arranged vertically with the following parts from top to bottom: Timpani (I and II), Vibrafono (Vibr.), Celesta (C. ce.), Arpa (Arpa), and Piano (P. no.). The Vibrafono part is marked *mf* and *ad.* (ad libitum). The Celesta, Arpa, and Piano parts are marked *mf*. The score shows rhythmic patterns with accents and slurs.

Эта же комбинация встречается в «рассыпанном» варианте на многих страницах этой ярко колористичной и изобилующей композиторскими находками партитуры (т. 70—77, 96—104; 236).

Приведем еще пример ансамблевого музицирования (трио: флейта — маримба — фортепиано) в заключительных тактах (см. пример 261).

За последние годы написан ряд сочинений для одних ударных инструментов («А ргима vista»¹ А. Кнайфеля, «Тотем» В. Артёмова и др.). Пьеса А. Кнайфеля (1972) строится на импровизационном принципе, вообще характерном для использования ударных; партитура записана графически.

¹ «С первого взгляда».

♩ = 132
261

Fl. I
p

Mar.
p f p

P-no
p

Таким образом, «А prima vista» предполагает практически неограниченное число реализаций. Графическая запись здесь условна, и исполнителям предоставляется весьма значительная свобода и в выборе материала, и в его распределении.

Помимо применения обычных ударных инструментов, в партитурах ряда советских композиторов мы встречаем и весьма непривычные ударные. Так, например, в «Концерте-буфф» С. Слонимского — кабацу, реко-реко, черепашки, в Четырех зарисовках Р. Леденева — флексафон, в «Поэтории» и «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина — сирены. Щедрин вводит в «Озорные частушки» деревянные ложки, а в «Бюрократиаду» — гребешок, используемый для звукоизобразительного эффекта¹. Употребление различных предметов для звукоподражания всегда вызывается конкретной программой и не является нормой и достаточным поводом для закрепления их в составе группы ударных. Такие инструменты связаны обычно с определенными произведениями, и включение их в партитуру носит эпизодический характер.

Заключение

На протяжении последних шестидесяти лет качественно изменилось отношение к группе ударных инструментов — из самой незначительной она превратилась в концертную и равноправную наряду с другими оркестровыми группами. Если раньше ударные инструменты использовались в общей оркестровой массе (особенно в моменты нара-

¹ Указание композитора: «Ногтем большого пальца по зубьям гребешка, подражая стрекотанию цикад» (с. 23).

станий и подчеркивания кульминаций), то сейчас они чаще применяются самостоятельно и таким образом, чтобы их тембр не смешивался с тембрами остальных инструментов. Ударные теперь сравнительно редко дублируют другие оркестровые голоса, и композиторы предпочитают их чистые тембры.

Усиление роли группы ударных в современном оркестре произошло не только вследствие изменения отношения композиторов к этой группе, но и благодаря изменению ее состава.

Типичный для конца XIX века состав группы ударных — *Timpani, Cassa, Piatti, Tamburo militare, Triangolo*, — сейчас используется сравнительно редко. Эти инструменты (за исключением, быть может, литавр и тарелок) в силу ординарности их тембра и ограниченности способов звукоизвлечения отошли на одно из последних мест в оркестре. Литавры употребляются гораздо более сдержанно по сравнению с некоторыми другими ударными инструментами. Большой барабан почти исчез из современного оркестра. Тарелки редко используются в типичном для XIX века качестве (удар тарелки о тарелку стал теперь достоянием только духовых оркестров) — в современном оркестре чаще применяются подвешенные тарелки (*Piatti sospesi*) различной величины. Малый барабан вытеснили группы том-томов и бонго, обладающие более острым и точным звуком; треугольник вводится редко из-за бедности тембра и некоторой назойливости.

Зато сейчас на первое место в группе ударных вышли многие металлические инструменты с определенной высотой звука (*Vibrafono, Campana, Crotali*), а также ряд новых для традиционного оркестра металлических ударных с неопределенной высотой звука (*Gong, Tam-tam, Cow-bells*). Большинство современных композиторов относится до сих пор довольно сдержанно к колокольчикам. Причина этого, вероятно, в том, что колокольчики уступают по качеству звука античным тарелочкам (хотя и имеют больший диапазон), не говоря уже о колоколах и вибратоне. Значительно выросла в современном оркестре и роль деревянных ударных инструментов. Известный ранее ксилофон практически исчез из современного оркестра, уступив место маримбафону, имеющему намного более широкий диапазон и превосходящему ксилофон в разнообразии тембра. Ряд примитивных ударных инструментов, обладающих лишь изобразительными возможностями (*Frusta, Castagnetti, Raganella*) одно время заинтересовал композиторов (Р. Штраус, О. Респиги, М. Равель, Д. Мийо и др.), но увлечение ими было кратковременным. Зато сейчас стали постоянными участниками группы ударных такие яркие деревянные инструменты, как клавиес и наборы деревянных коробочек (*Blocchi di legno, Temple-blocks*). Вместо неспособной к варьированию тембра и динамики трещотки (*Raganella*) применяется гуиро. Несколько реже встречаются деревянные африканские барабаны (*Tamburo di legno*) по причине их отсутствия во многих оркестрах. Тубо, кабаца, маракас, флекстон, чарльстон и бубенчики используются редко из-за их тембровой ограниченности и специфичности.

Группа ударных теперь уже не имеет того подчиненного значения, которое у нее было в оркестре предшествующих эпох. Она справедли-

во обрела равнозначное по отношению к другим оркестровым группам место, чему способствовало и качественное изменение ее состава. Если в оркестре XIX века единственными мелодическими инструментами группы были литавры, ксилофон и колокольчики, то теперь группа мелодических инструментов пополнилась такими яркими представителями, как вибафон, колокола, античные тарелочки и маримбафон¹.

В начале XX века колористические рамки симфонического оркестра стали значительно раздвигаться, и введение новых ударных инструментов сразу дало композиторам средства для расширения тембрового диапазона оркестра. Одни из новых инструментов довольно быстро исчерпали свои возможности, другие же прочно и надолго заняли свое место в оркестре, доказав, что они могут не только солировать, но и быть прекрасными участниками ансамблей.

В XX веке композиторы впервые по-настоящему почувствовали выразительные возможности тембра. Это совершенно не означает того, что выразительность тембра была недоступна для композиторов XIX века — вспомним хотя бы характеристику Графини в «Пиковой даме» или начальные такты Шестой симфонии П. Чайковского, — но тембровая выразительность всегда сочеталась с выразительностью интонационной, в то время как в XX веке композиторы часто применяют краску, несущую в себе большую выразительность вне прямой связи с интонацией.

Это относится прежде всего к К. Дебюсси, одним из первых в XX веке ощутившему самостоятельные выразительные возможности тембра. В связи с увеличением интереса к тембру, способам его варьирования и образованию новых тембров, увеличился и интерес к изучению возможностей оркестровых инструментов. Новые приемы звукоизвлечения получили широкое распространение в современной музыке, особенно, в последнее десятилетие. На струнных инструментах стали играть не только *arco*, *pizz.* и *col legno*, но и за подставкой, на грифе, на деке и даже применять приемы, в которых струны уже не участвуют — стучать пальцами и смычком по различным местам корпуса инструмента. У деревянных духовых инструментов композиторы открыли совершенно новую тембровую сферу — так называемые «аккорды», многозвучные сочетания, большинство из которых имеет нетемперированную структуру.

Значительно расширились и приемы звукоизвлечения на духовых инструментах — стало широко применяться *glissando*, *frullato*, различные типы *tremolo*, простые и двойные трели и т. п.

В отдельных случаях композиторы прибегают и к таким приемам, как игра на одних клапанах, на мундштуке, пение в инструмент и усиление некоторых слабых звучаний (например, аккордов) микрофоном.

На фортепиано помимо обычных приемов исполнения довольно широко используются различные способы игры на струнах.

¹ К мелодическим инструментам частично можно отнести наборы настроенных гонгов и коровьих колокольчиков, но их интонация зачастую весьма условна.

Все это не только расширяет тембровые возможности оркестровых инструментов, но, зачастую, настолько отчуждает тембр, что он становится почти неузнаваемым.

Уже прием *col legno* на струнных имеет мало общего с обычным звукоизвлечением *arco*; сильное *sul ponticello* весьма значительно деформирует струнный тембр, стук же по деке или игра по корпусу инструмента носят совершенно ударный характер и к тембру струнного инструмента отношения не имеют.

Все эти приемы могут быть использованы не только как декоративные — они обладают и определенной выразительной силой, нужно лишь уметь их вовремя использовать.

Естественно, что при такой деформации тембров грань между оркестровыми инструментами в значительной степени размывается. Возникают многочисленные возможности «тембровых мостов» — модуляции тембра и его перехода в другой, зачастую противоположный тембр.

Многие из описанных выше приемов имеют ударный эффект. Уже *pizzicato* и *col legno* сближают струнные инструменты с ударными (это тонко почувствовал Б. Барток). Удары же по корпусу дают чисто ударный эффект. То же самое можно сказать и об игре на клапанах у духовых инструментов (или же, например, стука сурдины у медных). Удары ладонью при нажатой педали по басовым струнам рояля дают звуковой спектр, близкий к тамтаму. Игра на струнах рояля различными палочками и щипком сближают звук рояля то с ударными инструментами, то с цимбалами, арфой, гитарой, клавишином.

Арфа, челеста (а иногда — фортепиано, мандолина и гитара) часто объединяются композиторами в одну группу с ударными инструментами. Действительно, по принципам звукоизвлечения и окраске звука щипковые и клавишные инструменты ближе к ударным, нежели духовые и струнные. Если мы возьмем такие инструменты, как колокольчики и вибрафон, то их тембры близки к тембрам челесты и фортепиано, что и позволяет их объединять в единую тембровую группу. Венгерские цимбалы включаются в группу ударных лишь по принципу звукоизвлечения, хотя темброво они связаны с щипковыми инструментами. С другой стороны, мы настолько часто встречаемся в современной музыке с нетрадиционным звукоизвлечением на фортепиано и арфе (игра палочками и различными предметами на струнах, щипки струн рояля, *glissando* на струнах, различные типы подготовки фортепиано, а в последние годы — и арфы и т. п.), что сам принцип включения этих инструментов в одну из групп является условным (ибо классификация по способу звукоизвлечения уже невозможна). Применение электроусиления на гитаре дало дополнительную возможность варьирования ее тембра, а введение ряда новых способов звукоизвлечения (перекрещивание двух басовых струн гитары, различного типа удары по струнам и по деке инструмента) протянуло «тембровый мост» к группе ударных. Расстройка на $\frac{1}{4}$ тона струн мандолины неожиданно сблизила ее тембр с тембром коровьих колокольчиков. К наименьшей тембровой модификации пригодна челеста, но ее тембр наиболее близок к группе ударных.

В этой книге читатель найдет достаточное количество примеров расширения группы ударных рядом клавишных и щипковых инструментов, а также различных ансамблей монотембровой структуры, включающих как ударные инструменты, так и инструменты других групп.

Можно сказать, что расширение тембровых возможностей многих инструментов оркестра часто шло по линии сближения их с ударными, в то время как группа ударных эволюционировала в противоположном направлении — из нее понемногу вытеснялись наиболее традиционные инструменты, и одновременно она обогащалась мелодическими инструментами или ударными с гораздо более «музыкальным» тембром.

Тенденция к расширению тембрового диапазона инструментов привела к тому, что композиторы стали точно указывать способы звукоизвлечения на ударных. Действительно, ударные инструменты (по крайней мере, большинство из них) способны менять свой тембр в зависимости от того, чем и где был извлечен из них звук. Например, удары по тарелке литавровой палочкой, палочкой из твердого фильца, из мягкого фильца, из губки, из дерева или из металла вызывают совершенно различные звуковые спектры. Меняется тембр тарелки и в зависимости от места удара — по краю, в средней части или по куполу. Композитор, внимательный к оркестровой краске, всегда указывает это. Вибрафон, например, становится совсем другим по звучности и вспыхивает новыми яркими красками, когда вибрафонные палочки заменяются жесткими. Весь характер звучания этого инструмента изменяется с отключением мотора.

Некоторые композиторы показали почти безграничные тембровые возможности отдельного ударного инструмента. Прекрасный пример этого — «Микрофония» для тамтама К. Штокхаузена, сочинение, в котором один инструмент звучит как целый оркестр (на нем, оказывается, можно играть смычком даже мелодии).

Увеличение роли ударных инструментов в оркестре и расширение группы ударных явилось лишь частью общей для музыки XX века тенденции к выходу за привычные тембровые рамки оркестра XIX века.

В предыдущие годы в современной музыке наблюдалась некоторая гипертрофия внимания к тембру. Так называемые «сонористические» тенденции привели к тому, что композиторы стали безразличны к интонации и ритму — важнейшим компонентам музыкальной речи. Сонорность вскоре обрела грубые формы шоковой эффектности и стала разменной монетой на международном музыкальном рынке. Возникла своеобразная музыкальная «скоропись» — длительные пласты партитуры заполнялись однородно звучащими кластерами, время от времени сменяющимися друг друга. Эффектность и «новизна» звучания становились единственной целью, а отсутствие содержательности маскировалось многословными авторскими комментариями. В подобных партитурах мы нередко встречаем непривычно большое количество исполнителей на ударных инструментах и самый необычный их выбор. Естественно, что включение ударных инструментов в партитуру, целиком состоящую из шумовых эффектов, не составляет никаких проблем.

Однако ударные инструменты, применяемые в оркестровой массе, лишь немногим обогащают пусть «новую», но бедную по своей сути общую звуковую структуру, и лишь увеличивают ее плотность и общий динамический уровень.

Вопрос экономии тембров имеет большое значение в новой музыке, особенно если тембровая логика является ведущей. Получив в свои руки огромное тембровое богатство современного оркестра, многие композиторы слишком щедро разбрасывают краски. Это увлекает слушателя, но скоро пресыщает его. В то время как сбереженная и вовремя примененная краска может дать сильный эффект. Вспомним хотя бы, какое ошеломляющее впечатление производят первое вступление клавишных колокольчиков в «Волшебной флейте» Моцарта, низкая одинокая флейта в финале «Песни о земле» Малера, элементарные хроматические гаммы челесты в коде первой части Пятой симфонии Шостаковича, вступление колокольчиков в Псалме № 90 Айвза или заключительный женский «хор» в «Канцоне Гийомару» Ноно.



Проблема экономии тембра особенно касается группы ударных инструментов, ибо способ звукоизвлечения и превалирование тембра над остальными компонентами не дают им возможности проявить ту интонационную гибкость, которой достигли сейчас струнные и деревянные духовые инструменты. Тембровые и выразительные ресурсы современной группы ударных инструментов настолько велики, что мы можем, например, три часа подряд слушать концерт ансамбля «Les percussions de Strasbourg», не испытывая никакой потребности в других тембрах, но не следует забывать, что речь идет о необычайно большой инструментально и темброво разнообразной группе. И, если возможен сольный вечер скрипача или флейтиста, то вряд ли мы можем себе представить сольный вечер, например, одного литавриста или же исполнителя на группе том-томов.

Правда, сейчас много концертируют ансамбли восточных и африканских стран, нередко состоящие из одних ударных инструментов, но игра этих ансамблей, как правило, сопровождается либо пением, либо танцем.

Все сказанное выше никак не является попыткой умалить роль ударных инструментов, но их специфика такова, что требует осторожности и точности в обращении. Разумное применение ударных может сильно обогатить партитуру, неразумное — ее разрушить. Даже такие ударные инструменты, как вибрафон, обладают свойством быстро надоедать и утомлять слушателя.

Еще в большей степени это относится к ударным с неопределенной высотой звука. Но группа ударных в целом — это яркое и обладающее большими возможностями выразительное средство в руках талантливого и опытного композитора.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
22	3 св.	К. Кейдж	Д. Кейдж
81	7 св.	(см. примеры 88 а, 8)	(см. примеры 88 а, 88б)
103	4 св.	у 	у 
108	1 св.	Flexaton	Flexaton
145	3 св.	(см. пример 149 д)	(см. пример 149 е)
161	6 св.	превращается и	превращается в
184	1 св.	В первый	В первой
199	1 св.	Н. Кастильони	Н. Кастильони
222	3 св.	писал	писали
235	5-6 св.	(пример 240). Маримба	(пример 240) маримба

1 р. 50 к.

ИБ № 1669

ЭДИСОН ВАСИЛЬЕВИЧ ДЕНИСОВ

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
В СОВРЕМЕННОМ ОРКЕСТРЕ

Редактор И. Бобыкина. Художник А. Ременник. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор А. Агафонова. Корректор Г. Кириченко. Сдано в набор 27.11.80. Подп. к печ. 29.03.82. А09867. Формат бумаги 70х90 1/16. Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 16,0. Условные 18,72. Уч.-изд. л. 17,01. Усл. кр.-отт. 19,16. Тираж 10 000 экз. Изд. № 5306. Зак. 2048. Цена 1 р. 50 к. Всесоюзное издательство "Советский композитор", 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24