

Тарелки

До сих пор существует мнение, что тарелки - турецкого происхождения и в Европу проникли с «музыкой янычар». Это не совсем так. Тарелки были уже известны ассирийцам и вавилонянам и, вероятно, несколько ранее применялись наряду с систром и в Древнем Египте. По поверью греков времен Эллады звук тарелок лишал злых духов их чудодейственных чар, а впоследствии в них били на погребальных тризнах, устраиваемых в честь погибших праведников. Били в тарелки и в Риме на празднествах, посвященных Персефоне и отличавшихся, как известно, большой мрачностью и даже суровостью.

Короче говоря, тарелки были хорошо известны древнему миру, но еще лучше знал их Восток. В Китае, Сиаме и Японии тарелками пользовались с незапамятных времен и даже одна разновидность их, распространенная в Бирме и Аннаме, носит название каи нао-бат, что дает некоторое основание усматривать непосредственную связь с древне-русским набатом, получившим в недавнем прошлом значение большого барабана.

Попутно любопытно заметить, что в Древней Иудее тарелки были известны в трех разных видах. Бронзовые тарелки, еще до сих пор применяемые на Востоке, назывались мэцал-таим. Большие шумящие тарелки, которыми пользовались так же, как ими пользуются еще и теперь, назывались цалцалим. В представлении древних евреев это было «звучное музыкальное орудие» или кимвал. Наконец, третьи, звенящие тарелки, были малых размеров. Они прикреплялись к пальцам танцовщиц и те действовали ими подобно тому, как это делали в свое время в Помпее. Их называли словом шалишим, что в буквальном переводе значит «треугольное музыкальное орудие» или триангель.

Вполне вероятно, что все эти разновидности тарелок или вообще «ударных» - шумовых инструментов не были собственно местного происхождения. Очень возможно допустить, что они проникли в Палестину из Сирии, а в Иудее только приобрели большее распространение под тремя разными, указанными выше наименованиями, явившимися уже равноценными подразумевающими три вида тарелок.

Однако, в истории оркестровых инструментов установилось твердое мнение о турецком происхождении тарелок, хотя прямых указаний тому нигде обнаружить не удалось. Такое мнение основывается, несомненно, только на том, что Турции с давних пор тарелкам было уделено выдающееся внимание как в общественной жизни страны, так, в особенности, в военной. В связи этим чрезвычайно любопытно вспомнить свидетельство графа Марсильи, посетившего Турцию на рубеже XVII-XVIII столетия и оставившего большой труд об Оттоманской империи. «Турки, - повествует Марсильи, - употребляют в своих армиях инструменты», которые «больше служат церемониальному великолепию, нежели к возбуждению сердец». К ударным инструментам, в которые бьют, присовокупляют зиль. «Состоит оной в двух медных блюдах тонких и глубоких, у которых на выпуклой стороне по кольцу, чтоб двумя или тремя перстами было взяты за что. Голос от них происходит

от того, что из оных одним в другое стучают. Звон от них светлой и весьма приятной». Таким образом, старинные турецкие тарелки почти ничем не отличаются от современных оркестровых и в основном служат одним и тем же целям - дать яркий, резкий и звонкий удар.

Турецким названием тарелок в оркестре воспользовался, как известно, только Михаль Клеофас Огиньский, который написал оперу *Zelis et Valcour* или *Bonaparte au Caire*. Рукопись этого произведения, хранящегося в Ягеллонской библиотеке в Кракове, открывается увертюрой - «*Ouverture Asiatique*», требующей весьма необычный оркестр, в состав которого входят флейты, кларнеты, литавры, струнный квинтет, барабан и тарелки под своим турецким названием, записанным по-французски - *Zyle*. Во избежание каких-либо недоразумений, автор музыки предпослал примечание, где точно определил внешний вид этого инструмента и указал способ игры на нем. По его словам, «зиль является турецким инструментом в виде плоской тарелки из звонкой латуни, которой ударяют в такт одной о другую».

В Западной Европе тарелки были известны вплоть до XV столетия включительно, но затем были преданы забвению и лишь в XVII веке, когда возникли войны с османами, появились вновь. Именно с этого времени и принято почему-то считать появление тарелок вполне законным. Именно с этих пор их появление связывается с «музыкой янычаров» и именно с той поры тарелки оказываются неслучайной принадлежностью так называемой «турецкой музыки». Но тем не менее справедливо, что тайна производства тарелок до сих пор считается достоянием народов Востока. Правда, Курт Закс утверждает, что хорошие тарелки научились делать также и в маленьком итальянском городке Пистойя, откуда затем эти тарелки поступали в Смирну, где клеймились турецкими клеймами и возвращались в Европу «турецкими». Не нужно обладать пылким воображением, дабы согласиться, что подобная «история» есть, несомненно, досужая сказка. В том-то все и дело, что сделать тарелки штука не хитрая, - их превосходно научились делать и в Америке, но все искусство производства их заключается в сплаве, который в Европе никогда не удавался в совершенстве, и в способековки. На Востоке тарелки выковываются из плотно скрученной проволочной опиралы, обладают поперечником от четырнадцати до восемнадцати дюймов, имеют плоские тонкие края и небольшую выпуклость в середине с ремешком для держания инструмента в руке во время игры.

Не так еще давно тарелки пользовались пяти-линейным станом и ключом Соль, когда они действовали отдельно, и ключом Фа, когда излагались на одном нотоносце с большим барабаном. В первом случае для партии тарелок применялась обычно нота до второй октавы, тогда как во втором - для той же цели пользовались нотой ми малой октавы. Впрочем, бывали случаи, когда тарелки изображались на месте ноты ля - между второй и третьей линейкой нотоносца и ноты ре - на третьей линейке в басовом ключе. Сейчас, к счастью, все эти «странности» в нотописании тарелок уже оставлены и теперь принята общая для всех ударных инструментов без определенного звука нотопись - одна единственная линейка - «крючок» или «ниточка». Она с полной убедительностью и наглядностью выражает все, что только можно себе представить в партии тарелок, тем более, что в современном симфоническом оркестре тарелки заняли уже весьма прочное место, хотя в способах игры ушли много дальше того, что было известно лет тридцать-сорок тому назад. Итак, вот чем может сейчас располагать композитор, когда ему приходится прибегать к услугам этого замечательного, но вместе с тем и опасного инструмента.

Прежде всего, следует заметить, что на тарелках, особенно в *forte* или *fortissimo* играть следует всегда только стоя. Сидящий исполнитель скован в своих движениях, а звук тарелок, не получая надлежащего распространения, уходит куда-то вниз и производит скорее неприятное, чем выгодное впечатление. Истинно красивый, хороший звук при игре на тарелках обычным способом или некоторыми наипростейшими разновидностями его, получается лишь в том случае, когда он обретает возможность разнестись над оркестром и свободно рассеяться по залу. Других «путей» в игре на тарелках, за исключением особых приемов исполнения, нет и быть не может.

Простейший удар тарелки о тарелку достигается косым ударом-скольжением тарелок - правой сверху вниз и левой снизу вверх. Этот удар применяется обычно на сильных и относительно сильных долях такта, тогда как удар в обратном направлении применяется на слабых и - относительно слабых долях такта. В этом последнем случае движение правой тарелки идет снизу вверх, а левой - сверху вниз. Такой «размашистый» удар особенно хорош в *forte* или *fortissimo*, так как дает наибольшую силу и звонкость звука, и наименьшую скорость затухания его. В музыке он встречается на каждом шагу, звучит чрезвычайно пышно и требует умеренного движения. Вот несколько случаев из произведений Чайковского, где тарелки звучат особенно звонко, красиво и нарядно.

Всеми перечисленными приемами, в сущности, полностью исчерпывается все, что относится к использованию двух тарелок. Дальнейшее - относится уже к более изысканным приемам игры, в которых сами тарелки исполняют лишь обязанности «звукообразователя», тогда как различные палочки и особые приемы - «звуковозбудителя». Некоторые из этих приемов были уже известны во времена Берлиоза, - другие возникли совсем недавно и по всей видимости далеко еще не стали всеобщим достоянием. Их довольно много и потому в дальнейшем они будут расположены в порядке их возникновения или сложности приема. Это в данном случае, - безразлично.

Удар мягкой палочкой от литавр по краю свободно подвешенной тарелки дает необычайно острое звучание, поражающее своей новизной и несомненной красотой, но чрезвычайно опасное при злоупотреблении. В *forte* удар мягкой палочкой звучит остро и резко, в *piano*, напротив, - таинственно и чарующе-прекрасно. В основном, к обычному металлическому звуку тарелки примешивается шипящий призыв, совершенно исключаящий, как следствие удара тарелки о тарелку, шумливость их. Чем ближе удар приходится к краю поверхности тарелки, тем он сочнее и красивее. Для большей полноты звучания исполнитель немного приподнимает тарелку тотчас - же после удара, давая тем самым простор для свободного распространения звуковой волны. В *forte* это звучание своею неожиданностью способно произвести ошеломляющее, даже несколько устрашающее впечатление. Оно уместно в особо драматических или наиболее динамически насыщенных местах произведения. В таком случае резкий удар *sforzato* мягкой палочкой может оказаться весьма кстати. В нотах удар мягкой палочкой принято обозначать положенной над нотой римской единицей I с лигой или без нее, или, при желании, словами «мягкой палочкой». Рахманинов во Франческе да Римини пользовался определением *avec un baton deponge*, но оно, насколько известно, совершенно не привилось.

Частые удары мягкой палочкой в значительной степени теряют свою остроту и звучат скорее наподобие дальневосточного гонга или отдаленного разбитого колокола. В соединении с другими ударными инструментами, особенно с барабаном, бубном и треугольником звучание тарелки, таким образом возбужденной, становится даже мало

заметным. Но еще тоньше тот же звуковой прием использовал Клод Дебюсси в своих симфонических эскизах *Море*. Здесь тарелка, оставленная без сопровождения, производит именно такое впечатление повисающего в воздухе облачка золотистой пыли.

Высказанное замечание, несомненно, верно, но только в том случае, когда участвующие с тарелкой инструменты находятся в относительно высоком регистре. Когда же сопровождающие тарелку инструменты оказываются в глубоких низах, тогда ее легкие удары звучат уже подобно тяжелому вздоху, раздающемуся как будто из недр какой-то неведомой таинственной пещеры.

Полной противоположностью мягкой палочке оказывается жесткая палочка, - деревянная, палочка от малого барабана и металлическая от треугольника. Оба эти случая в нотах обозначаются, к сожалению, одинаково - маленьким крестиком над нотой, но выбор палочки, если она в точности не указана самим автором, зависит, прежде всего, от содержания самой музыки, или от художественного чутья исполнителя или намерений дирижера. Но так или иначе, крестик в первую очередь подразумевает деревянную палочку и обычно не требует никаких дополнительных обозначений. Когда же была введена в обиход металлическая палочка, то под крестиком стали подразумевать именно ее. Это не верно, тем более, что такое увлечение очень быстро привело к полному обесцвечиванию приема и теперь, во избежание досадных недоразумений, следует указывать участие той или иной палочки словами - *avec line baguette de bois* или *en fer*.

В основном, оба эти приема имеют много общего. Разница заключается лишь в том, что металлическая палочка, или в обиходе просто гвоздь, дает больше лязга и звучит резче и острее. Она больше к месту в музыке насыщенной движеньем, острыми ритмами и прямой гармонией. Деревянная палочка «звучит» немного мягче и значительно скромнее. Ею можно пользоваться, когда есть необходимость «металлическими звуками» только подчеркнуть линию ритмического узора, но когда автор отнюдь не преследует «возбуждающих», сугубо драматических целей. Тем не менее, обе палочки требуют весьма осторожного к себе отношения, так как при исключительной остроте звучания и рисунка какой они обычно выстукивают, они очень быстро утомляют внимание и, следовательно, не достигают поставленной перед ними художественной цели.

На всем изложенном, строго говоря, заканчиваются все основные приемы игры на тарелках. Остается еще только один, осуществление которого возможно несколькими путями. Этот последний способ - трель или *tremolo*, - прием весьма распространенный. Он получил особое признание композиторов, пользуется у них несомненным пристрастием и, вследствие этого, стал уже весьма опасным. Им, попросту говоря, - злоупотребляют и потому лишают его той остроты и новизны, на которую он способен. Итак, трель или *tremolo* может быть исполнена несколькими способами, весьма различными в своем звучании.

Обыкновенная трель, требующая большой силы, достигается быстрым постукиванием краями тарелок друг о друга. Эти «елико возможно быстрые столкновения двух медных дисков, - говорит Видор, - производят металлический лязг, - неровный и тряский, но зато очень резкий и звучный». Более того, эта разновидность трели особенно уместна в большом *tutti*, когда требуется не столько изысканность звучания, сколько сила и даже некоторая грубость. В *riano* такой вид трели совершенно неуместен, так как производит мало приятное впечатление. Это происходит, главным образом, потому, что качество всякой трели зависит прежде всего от скорости ударов, - в данном случае одной тарелки о

другую, а в piano это совершенно невозможно и не потому, что такое движение вообще неосуществимо, а потому, что сила звука почти мгновенно начинает возрастать и от piano равным счетом ничего не остается. В нотах трель тарелкой о тарелку обозначается обычным знаком трели. Значительно лучше удается - tremolo мягкой палочкой от литавр. В зависимости от условий, исполнитель пользуется либо одной палочкой, либо двумя. В первом случае он бьет по тарелке, которую удерживает левой рукой. Такое tremolo, хотя и грубовато, не очень ровно, но звучит довольно сносно. Оно терпимо только при тех условиях, когда требуется больше шума, чем музыки, и когда такое tremolo не очень продолжительно. Особенной красоты ждать от него, конечно, нечего, но как средство для получения резкого и стремительного crescendo оно вполне пригодно в музыке насыщенной или стремительной.

Значительно лучше второй способ исполнения, когда подлинное tremolo, - необычайное по силе своего художественного воздействия, - достигается обыкновенной дробью двух мягких палочек по свободно висящей тарелке. При таких условиях исполнитель вполне свободен в своих действиях. Он равномерно усиливает силу звука и достигает совершенно неотразимого crescendo, вполне безупречного в своей непрерывности. В нотах такое tremolo изображается обычным для tremolo способом, но для точности нередко сопровождается условным знаком - I, принятым для удара мягкой палочкой. Впрочем, этот последний знак часто опускается, так как такое tremolo-crescendo, если только оно не исполняется деревянной палочкой или гвоздем, почти всегда воспроизводится указанным путем.