

## Литавры

Первым, принятым в «классическом оркестре» ударным инструментом - были литавры или, как их называли в старину, - тимпаны. Это слово происходит от латинского *tympanum*, которое в свою очередь ведет свое происхождение от равнозначущего греческого «тумпанон». Греки произвели его от древне-еврейского *thor*, от которого и образовали глагол «тупто», что значит «бить», «ударять», «выбивать». Любопытно здесь же заметить, что корень, положенный в основу этого понятия, в том или ином виде встречается во всех древних языках от санскрита до польского и древне-славянского, где глагол «топати» имеет то же самое значение. Но, чтобы наиболее последовательно объяснить значение и смысл слов «тимпанон» или «тимпанум», в различных этимологических образованиях встречающихся у всех древнейших народов для обозначения ударных инструментов вообще, достаточно обратиться к анатомии и узнать, что «тимпаном или «барабанной перепонкой» называется тонкая, прозрачная «плева», натянутая в качестве перегородки, отделяющей слуховой проход от барабанной полости или среднего уха». У латинян *tympanum*, истолкованное в анатомическом смысле, обозначало ушную впадину, с натянутой на ней колеблющейся просвечивающей перепонкой.

В настоящее время можно без большой ошибки сказать, что история возникновения тимпанов восходит к глубочайшей древности и, очевидно, к той эпохе, когда первобытный человек впервые заметил свойства натянутой на срезе выдолбленной колоды хорошо высушенной кожи. Когда же обрубок ствола дерева показался слишком громоздким, тяжелым и неудобным в деле, его заменили деревянным кузовом, глиняным горшком или выкованным из бронзы или меди полушарием. Легко согласиться, что этот путь развития занял не одно тысячелетие, но самая суть дела легла в основу всех без исключения ударных инструментов с перепонкой. Без большого опасения впасть в заблуждение можно сказать, что евреи, египтяне, ассири-вавилоняне, парфяне, персы и многие другие народы Средиземноморского Востока пользовались тимпаном, делая его в различных очертаниях и размерах. «Древний тимпано, - говорит Иохан-Эрнст Альтэнбург, прославленный трубач и ученый своего времени, - состоял из кузова или деревянного или металлического обруча с натянутой поверх его кожей, по которой ударяли маленьким палочками». Позднее и, вероятно еще в античные времена, кузов тимпанона принял очертания полушария и в таком виде встречается во все старинных описаниях - Михаэля Прэториуса Пэр-Мэрсэнна и Джовани-Батиста Мартини, известного больше в истории музыки под именем Падрэ Мартини.

Но возвращаясь еще раз к минувшей истории этого инструмента, придется согласиться, что существование тимпанона в древнейшие времена не может быть опровергнуто хотя бы потому, что о нем постоянно упоминается во многих древних литературных памятниках. Как справедливо предполагают ученые, античные греки ничуть не избегали пользоваться ударными инструментами, из которых они извлекали столь большую пользу

для возбуждения воинственного духа племен, или для большей торжественности своих обрядов. Римляне, не допуская ударных инструментов в своих легионах для военных целей и не желавшие вместе с тем ни в чем уступать своим предшественникам, широко пользовались ударными инструментами в играх и танцах. Свидетельствуя об этом, латинский историк середины I и начала II века Марк Юстиниан Юстин говорит, что «не было такого празднества или пляски, которые бы не сопровождались звуками груб и тимпанов». Из этого указания ясно вытекает, что тимпаны, принимая самое деятельное участие в жизни древних, пользовались значительным уважением современников.

Итак, не вдаваясь в дальнейшие исторические поиски, можно только добавить, что тимпаны еще с незапамятных времен были известны и всем славянским народам, которые использовались ими, примерно, в таких же случаях. Более того, ничуть не будет преувеличением сказать, что вообще не было такого народа, в обиходе которого не находилось бы инструмента, состоявшего из деревянного или металлического обруча или из чаши в виде полубочонка или полого валька с натянутой поверх среза кожей, по которой били маленькими палочками или за неимением таковых выстукивали затейливые ритмы пальцами и ладонями руки. И если бы теперь возникло намерение установить, кто же в действительности оказался первым изобретателем тимпанов, то с равной долей вероятности можно было бы перечислить все без исключения народы древности и, в качестве первых в одном случае, признать арабов, в другом - евреев, а в третьем - народы Хиндустана, скифов, перуанцев и даже негров различных областей Африки. Словом, точно установлено, что тимпаны были в числе первейших инструментов, которыми пользовалось человечество и быть может даже в ряду флейт, труб, лир и тимпанов именно этим последним принадлежит самое почетное и самое главное место.

В древности тимпаны существовали в двух видах. Одни были маленькими и легкими, а другие - большими и тяжелыми. Легкий тимпан свободно удерживали в руках и обычно применяли для выражения радости при встрече долго отсутствовавших домочадцев. Отсюда, несомненно, пошло выражение «бить в тимпаны», то-есть выражать звуками тимпанов радость, веселье и ликование. В своих песнях и плясках девушки подбадривали себя равномерными ударами тимпанов или подзадоривали своих подруг в жгучих, стремительных движениях танца. Свидетелем тому - множество сохранившихся легенд у различных народов Ближнего Востока.

Итак, легкий тимпан не есть «тимпанен» в прямом значения этого определения. Это бесспорно та его разновидность, которая располагала лишь деревянным обручем с натянутой на одной его стороне кожей. В современном понимании «легкий тимпанон» есть самый обыкновенный бубен или tambour de basque в своем устройстве в точности сохранивший все черты своего древнейшего образца.

Напротив, большой или «тяжелый» тимпан есть собственно «литавра» в теперешнем ее понимании. Эта разновидность применялась для производства непомерного шума подобного тому, как о том повествуют многие древнейшие предания.

Как явствует из всего сказанного, уже в глубокой древности различали два вида тимпанов, которые в современном понимании могут быть названы литаврами в собственном смысле и бубнами, как облегченной разновидностью их. Две других разновидности - барабан и большой барабан возникли значительно позднее и по всей вероятности в самом начале Средних Веков. В Европу литавры проникли очень давно и, надо думать, не без содействия сарацинов, набеги которых на Иберийский полуостров были в то время

явлением обычным. Во всяком случае, в эпоху раннего Средневековья простейший вид литавр под самыми разнообразными наименованиями был во всеобщем употреблении. Так, по свидетельству советника Теодориха Великого Кассиодора литавры были уже в более или менее широком применении в первой половине VI века. Более значительное распространение они получили во времена Крестовых походов, когда их участники вывезли их из стран Ислама, где они были известны под арабо-персидскими наименованиями *paqqa* и *paqirig*, быстро переделанными на европейский лад в «накры» - *pasaires* или в старо-французском начертании - *paquaiges*. Именно эти арабо-восточные инструменты и были спустя много веков преобразованы в подлинные «винтовые литавры». В те времена, когда литавры были небольших размеров, они легко удерживались рукою играющего и в походе прикреплялись к поясу музыканта. Они не представляли для него больших помех. Но с тех пор, как возникло стремление значительно усилить звук, а, следовательно, и увеличить размеры инструмента, их стали соединять ремнями и перекидывать через седло музыканта в конных воинских частях или устанавливать на повозочки, если к тому были более благоприятные условия мирного времени. В старину кожа на литаврах натягивалась сыромятными ремнями, и у литавриста не было никакой возможности перестраивать инструмент подобно тому, как это делалось уже со времен XV столетия. Тогдашние потребности вполне исчерпывались двумя литаврами-накрами разных размеров, что, собственно, и давало вполне ощутимую разницу в высоте звука. Как будет видно из последующего, эта разница в объемах и послужила основой современных литавр, различаемых как большие, средние и малые литавры, не считая самых малых, изготавливаемых по особому заказу и предназначенных для особых оркестровых целей. Этот последний вид «малых литавр» встречается очень редко и все случаи их применения известны на перечет.

Однако, вопреки всему сказанному, некоторые ученые считают, что история современных литавр началась только с той поры, когда в Европу были вывезены из стран Западной Азии большие литавры, полагая, что маленькие были уже известны там с XIII века. В связи с этим рассказывают вполне достоверный случай, имевший место в 1457 году, когда король венгерский Ладислав V Постумус отправил послов во Францию просить руки дочери французского короля, причем для большей пышности это посольство сопровождалось многими литавристами с литаврами. Описывая это событие отец Бенедикт добавляет, что «никогда прежде не видели барабанов, похожих на большие котлы, которые везли бы на лошадях». Из этих слов с достаточной ясностью вытекает, что именно большие литавры не были известны Западной Европе ранее середины XV столетия, хотя они существовали уже в славянских и некоторых соседних с ними странах восточной части континента. В Германию литавры были ввезены только около 1500 года, где очень прочно обосновались, превратившись вскоре чуть ли не в подлинно-народный инструмент. Повествуя о них Себастьян Вирдунг пишет, что «теперь у нас» название тимпаны применяется к большим военным медным литаврам, имеющимся при дворах владетельных особ. «Это - огромные грохочущие бочки, которые беспокоят честных стариков и старух, больных и немощных, и лиц, посвятивших себя служению в монастырях, где они изучают, читают и молятся, и я думаю и верю, что сам дьявол изобрел и смастерил их». Ко времени Себастьяна Вирдунга литавры оставили уже свой древне-азиатский облик и подверглись существенным изменениям. Сыромятные ремни, натягивавшие кожу, были заменены винтами, расположенными вокруг верхнего среза, которые поднимали и опускали железный обруч, подстраивавший кожу. В западноевропейском обиходе того времени литавры почитались принадлежностью только именитой аристократии, а в войсках они были неразлучными спутниками труб. В

соответствии с этим литавристы были включены в ту же самую «благородную гильдию» и облечены теми же правами, что и трубачи.

Самым существенным отличием литавр от всех прочих представителей семейства тимпанов или «перепончатых», должно, по словам Жозэфа Баггэрсса, признать, что литавры, являясь ударным инструментом, «производят по желанию исполнителя звуки различной высоты, могущие быть всегда музыкально определенными в противоположность всем прочим ударным инструментам, которые порождают лишь шум неопределенной высоты и точности и являются, следовательно, инструментами характеристической окраски». А Жан-Жорж Кастнэр, большой знаток оркестра и несомненный предшественник в этом направлении Берлиоза, повествуя о литаврах, останавливается на их устройстве более подробно. «Этот инструмент, говорит он, состоит из полушария, плоский срез которого покрыт довольно сильно натянутой кожей. Самый котел должен быть сделан из хорошей меди, без каких-либо недостатков или, тем более, существенных изъянов. Кожа, которой в этом случае пользуются, бывает чаще всего кожей осла, хотя некоторые мастера предпочитают, наряду с козлиными и собачьими кожами, также и кожи овцы или телянка. Кроме того, для литавр нужно выбирать только те кожи, дубление которых выполнено с особенной тщательностью, а качество отличается однородностью, отсутствием каких-либо трещин и безусловно одинаковой плотностью во всех ее частях. К котлу кожа прикрепляется посредством винтов, которые, в свою очередь, обладают способностью стягивать или раздвигать металлический обруч, укрепленный на верхнем срезе его, и, следовательно, натягивать или распускать самую перепонку или мембрану». К этому вполне исчерпывающему описанию, Видор справедливо добавляет, что «в настоящее время для всех литавр применяется только телячья кожа. Для этой цели, продолжает он, обычно предназначается хорошо выделанная спинка животного, которая, по мнению мастеров, лучше всего отвечает необходимым требованиям. Само собою разумеется, совершенно невозможно добиться одинаковой толщины во всех частях подобной спинки. Поэтому в данном случае, на помощь должно прийти искусство самого литавриста, чтобы с его участием свободно обойти все наиболее тонкие части кожи и воспользоваться только наиболее плотными». Все только что сказанное о литаврах, вне зависимости от всех существующих ныне усовершенствований, очень верно повествует об этом инструменте, и если и говорить о подробностях, то лишь о самых ничтожных.

Ноты для литавр пишутся только в ключе Фа в их действительном звучании. Единственный случай, когда литавры оказались написанными в ключе До на третьей линейке, встречается у Римского-Корсакова в Младе. Этот способ записи применен в отношении маленькой литавры, настроенной в ре-бемоль первой октавы и использованной в маленьком оркестре на сцене. В прежнее время, когда оркестр располагал только двумя литаврами, неизменно настроенными в кварту-тонику и доминанту главного строя, - их писали всегда, как do и sol с неременным указанием действительного строя их в начале произведения или каждой новой части его. Так всегда поступал Бах, а вслед за ним - Гайдн и Моцарт. Со времен Бетховена литавры стали писать в их действительном звучании, но без знаков при ключе или при нотах, довольствуясь предварительным указанием точного строя, подобно тому, как это делали и его предшественники. С той поры «традиционная» настройка литавр обогатилась сначала чистыми и уменьшенными квинтами, а затем - малой секстой и, наконец, чистой октавой, образованной из двух крайних ступеней звукоряда, принятого для литавр в «классическом оркестре».

В современных условиях, композитор в начале каждого музыкального отрывка должен указывать действительные звуки, которые он хотел бы поручить литаврам. В партитуре это делается различно. Можно выписывать строи литавр буквенными наименованиями нот, что значительно проще с издательской точки зрения, но можно и указывать их настройку мелкими нотками на крошечном нотоносце, помещенном тотчас же под названием инструмента тут же в заголовке каждой части произведения, или в партии литавр по мере перестройки действовавших доселе строев. Теперь, при наличии нескольких литавр и чаще всего трех и более, а также при необходимости много раз перестраивать их на протяжении данного отрывка музыки, в предварительном указании строев нет уже никакой необходимости. Все эти обозначения перешли в партию литавр, где они и соблюдаются с неизменной строгостью. Впрочем, если автор привык к точности, то ему ничто не мешает указывать также и в партитуре все изменения в настройке литавр, происходящие по мере развития его музыкальной ткани. Все это ни с какой стороны не повредит успеху дела.

В оркестре старых мастеров, уже со времен Люлли, литавры применяются постоянно и всегда в количестве двух котлов - большого и малого. В более позднее время «парность» литавр была в основном оставлена и композиторы все чаще и чаще стали пользоваться тремя, четырьмя, пятью и более литаврами при одном или нескольких исполнителях. В этом последнем случае явилась необходимость построить промежуточную литавру, получившую название средней литавры, и применять ее в любом сочетании с другими, в зависимости от необходимости. Таким образом, у исполнителя может оказаться одна малая литавра при двух больших и одной или двух средних. Количество возможных сочетаний достаточно, конечно, велико, и нет потому никакой необходимости «ломать себе голову» раньше времени. Каждый отдельный оркестровый случай определит действительную наличность и размеры литавр, а каждый композитор должен знать, что в распоряжении литавриста в качестве основных и постоянных литавр всегда будут две - малая и большая. Впрочем, в оркестре новейшего времени, третья и иногда четвертая - обычно средние, также почитаются уже основными, а все остальные можно считать «добавочными».

Но, чтобы не возвращаться более к затронутому вопросу и забегаю чуточку вперед, необходимо здесь же остановиться на разновидностях литавр, принятых в симфоническом и оперно-балетном оркестре настоящих дней. Так, постоянное количество литавр в любом большом оркестре твердо определилось двумя механическими - для первой и второй, и двумя винтовыми - для третьей и четвертой. Механические литавры могут быть безразлично как «рычаговыми», так и «педальными», но всегда одинаковыми и отнюдь не смешанными. Это значит, что ни при каких условиях не следует сочетать в руках одного и того же литавриста рычаговую литавру с педальной, что обычно приводит лишь к невольному замешательству и ничего полезного не дает. При необходимости увеличить количество котлов до пяти или шести, - наиболее вероятным допустить, что эти «добавочные» литавры будут только винтовыми. Но вне зависимости от действительной наличности литавр, автор всегда должен знать что делает литаврист, сколько в его распоряжении котлов, и как он с ними справляется. Назначая те или иные звуки, автор должен отдавать себе ясный отчет в последовании предписанных им перестроек. Исполнитель должен всегда располагать достаточным временем, чтобы успеть произвести предписанную настройку, и лучше в таком случае немного упростить партию или ударить ноту, относительно стройную, - таких случаев встречается в музыке великое множество, - или, наконец, просто отказаться от менее существенного, чем создавать непреодолимые затруднения. Во всем этом композитор должен уметь разбираться сам. Но если почему-



либо он себе не доверяет, то пусть обратится к совету литавриста - в том нег ничего предосудительного или обидного для самолюбия автора. Как раз наоборот, - доброжелательный исполнитель всегда будет рад помочь автору, если увидит, что его совет может оказать известную пользу. Нужно только иметь в виду одно весьма существенное обстоятельство. В оркестре ни у литавриста, ни у кого другого нет и быть не может никаких «помощников».

Каждая литавра, в каждом отдельном случае, может издать только один звук, и именно тот, на который она была предварительно настроена. Но как было уже замечено раньше, этот первоначальный звук, путем перестройки может быть изменен по желанию композитора в любую минуту, лишь бы он позаботился о предоставлении исполнителю надлежащего времени. Обычно, это время, потребное для перестройки литавры, соответствует расстоянию интервала между звуком покидаемым и тем, который желательно получить. Чем меньше это расстояние, тем меньше и время, необходимое для перестройки и, наоборот, чем больше интервал, тем больше требуется и времени. Забегая чуточку вперед, можно здесь же объяснить причину этого явления. Дело в том, что кожа сохраняет точность настройки только при условии медленного и осторожного подтягивания ее, то есть - натяжение ее или ослабление должно производиться не только очень осторожно и равномерно, но и по возможности в пределах интервала, не превышающего малой терции. Несоблюдение этих условий иной раз влечет не только к неожиданному разрыву кожи, но чаще всего - к «фальшивой интонации», с трудом отвечающей настойчивым усилиям литавриста удержать необходимый строй.

В современном оркестре литавры приняты трех размеров - большие, средние и малые. Об этом было уже сказано. Но не нужно думать, что все эти размеры оказываются твердо установленными в отношении так называемых винтовых литавр, - наиболее старых и заслуженных. Обычно размер литавр определяется количеством винтов, расположенных по окружности котла и, в качестве «средних размеров», большая литавра имеет восемь винтов, средняя - семь, а малая - шесть. В действительности, однако, каждая разновидность литавры бывает немного больше или немного меньше «золотой середины», что делается на тот случай, если литавристу удобнее иметь дело с инструментом несколько увеличенных размеров или чуть преуменьшенных. Для звучания литавр в оркестре и, в особенности, для композитора эти тонкости не имеют решительно никакого значения. Что же касается самой маленькой литавры, сопровождаемой обычно в партитуре дополнительным обозначением *petite*, *piccolo* или *kleine*. то она все еще является редкостью. Такими литаврами располагают лишь очень большие оркестры оперных театров или филармоний и рассчитывать на них повсеместно отнюдь не следует. Самая маленькая литавра имеет пять винтов, но чаще заказывается особо в зависимости от требований композитора.

Все, о чем было только что сказано, относится к собственно винтовым литаврам, действовавшим со времен Люлли и сохранившим свое значение еще и по сей день. В некоторых странах винтовые литавры пользуются особым расположением и все еще являются единственно используемыми в оркестре, а в других, - они уже служат добавкой к «механическим» в качестве третьей, четвертой или какой-либо иной. Такое положение вещей обуславливалось неимоверной стоимостью «механических литавр», и оркестру трудно приобрести их в большем количестве, чтобы удовлетворить наиболее повышенным требованиям современного литавриста. В повседневной жизни оркестра наличие двух «механических» литавр при участии нескольких винтовых, вполне исчерпывает все возможные случаи и обычно вполне удовлетворяет как самого

композитора, так и дирижера. Некоторые промахи, встречающиеся иной раз в изложении партии литавр, обычно исправляются самим литавристом часто даже без ведома автора.

Значительно удобнее винтовых - «механические» литавры. Они возникли в то время, когда литавристы, обремененные постоянными задержками, возникавшими при частой перестройке «винтовых» литавр во время исполнения, искали путей объединить действие всех винтов в одном единственном винте. Герхард Крамэр первый соорудил такую литавру в Мюнхене в 1812 году, а Штумпф добился точно такого же решения задачи путем вращения самой литавры в Амстердаме в 1821 году. Но действительным изобретателем «механических литавр» почитается Эрнст Готгольд-Бэньямин Пфунт, литаврист оркестра Gewand-haus'a, предложивший, вероятно, только около 1835 года свой «рычаговый механизм», позднее почти оставленный и замененный более совершенным устройством «педального механизма». Суть механических литавр сводится к соединению действия всех винтов к одному общему, управляемому рукояткой рычага или ножной педали. Такое устройство преследовало две цели - ускорить и облегчить перестройку литавр во время исполнения и освободить руки исполнителя для воспроизведения более сложных построений. В свое время было предложено множество всевозможных образцов механических литавр, но выжили, собственно, только две - «рычаговые» и «педальные» литавры, из которых преобладающее значение приобретают педальные литавры. Наиболее совершенный образец «педальных литавр» был разработан в 1909 году американской фабрикой ударных инструментов, известной под именем «Ludwig and Ludwig» и впоследствии разделившейся на две, из которых фирма «William Ludwig» посвятила себя литаврам по преимуществу. На педальных литаврах этого последнего образца, руки играющего остаются все время свободными и потому ему ничего не стоит исполнять сложнейшие построения вплоть до отдельных мелодических оборотов и glissando.

Принятый в оркестре объем литавры охватывает, примерно, чистую квинту для каждой разновидности. В соответствии с этим большая литавра настраивается ниже всех прочих и звучит в объеме квинты фа - до.

Квартою выше располагается малая литавра, настраиваемая в объеме квинты, заключенной между звуками си-бемоль, - фа, где первая ступень относится к большой октаве, а вторая - к малой.

Литавры средних размеров, в зависимости от обычаев, принятых в разных странах, тяготеют к квинте sol-ге или к квинте la-mi, но чаще к последней, чем к первой.

Самая маленькая литавра настраивалась обычно в квинту do-sol малой октавы, а для звуков еще более высоких изготовлялись особые литавры, издававшие обычно назначенные автором ступени. Видор утверждает, что маленькие литавры можно встретить только в музеях, но отнюдь не в оркестре, где ими давно уже перестали пользоваться. Последнее пятидесятилетие показало нечто вполне противоположное и маленькие литавры все чаще и чаще появляются в современных произведениях для оркестра.

Все только что указанные объемы были обычными для литавр недавнего прошлого. Высокие звуки, встречавшиеся иной раз в произведениях классиков, звучали не очень хорошо, и если Бетховен воспользовался высоким fa в своих последних симфониях, то только при условии противопоставления ему его нижней октавы, богатая звучность

которой только и способна уравновесить и сгладить его недостатки. Но делая оговорку в отношении самой высокой ступени звукоряда, справедливо предостеречь и в отношении самой низкой. Превосходной ступенью во всех отношениях остается звук фа большой октавы. Звук ми, расположенный полутоном ниже, сохраняет свою силу только в *pianissimo*, когда он способен еще удержать ощущение лада. В *forte* этот звук производил впечатление скверного большого барабана,

Совершенно ясно, что возросшие требования к литаврам не могли мириться с такими ограничениями. Звуки фа, фа-диез, соль и ля малой октавы появлялись в оркестре все более настойчиво, а звуки ми-бикар и ми-бемоль большой октавы оказались обычными в произведениях русских авторов и довольно частыми в сочинениях западно-европейских. Более того, уже Густав Малер потребовал в Третьей симфонии звук ре большой октавы, полагая его совершенно обязательным. Из этих соображений в настройке литавр произошли некоторые перемены в связи с тем, что оркестры завели у себя литавры, в точности соответствовавшие своему прямому назначению. Это значит, что теперь литаврист не пускается уже на всевозможные ухищрения и не «перетягивает» кожу инструмента до необходимого ему высокого звука, так же как и не «распускает» до степени полной расслабленности.

В соответствии с только что сказанным, вот новые объемы литавр, принятые в русских симфонических оркестрах и предложенные, очевидно, самими литавристами. В новых условиях большая литавра охватывает уже не чистую квинту, а увеличенную кварту фа - си-бикар при двух запасных ступенях внизу - ми-бикар и ми-бемоль. Средняя литавра заняла место старой малой и получила настройку в объеме средней увеличенной кварты си-бемоль - ми-бикар. Малая литавра расположилась большой терцией выше средней с объемом в чистую кварту - ре-соль малой октавы и самая маленькая литавра охватила звукоряд, заключенный в объеме уменьшенной квинты - соль-бикар - ре-бемоль.

Трудно себе представить, чтобы в оркестровом обиходе все сказанное выполнялось с неукоснительной последовательностью. В новейших произведениях встречается множество поводов изменять строй литавр если не в буквальном смысле слова, то в качественном отношении - безусловно. Литавристу могут понадобиться две средних литавры при одной большой и одной малой или две больших при одной малой и одной средней. Другие сочетания встречаются реже, но ничто, разумеется, не мешает литавристу осуществить и таковые. Здесь только следует напомнить, что самые низкие ступени - ми, ми-бемоль, ре и даже ре-бемоль большой октавы возможны на самой крупной разновидности большой литавры. Во всех иных условиях можно рассчитывать лишь на хорошее звучание двух первых ступеней - ми и ми-бемоль и только в *piano*. В *forte* все эти звуки звучат более, чем сомнительно.

Самой сложной задачей литавриста является, несомненно, перестройка инструмента. В тех случаях, когда в его распоряжении оказываются только винтовые литавры, эта задача становится не из легких. Но она значительно облегчается при наличии двух механических. Литавристы считают, что любая перестройка не должна занимать больше времени, чем имеется в его распоряжении тактов молчания. Однако, такое положение не всегда оказывается осуществимым в свете известной неопытности и чрезмерной ретивости автора. Оставляя в стороне все технические условия настройки винтовых литавр, - в этом, собственно, и заключается искусство литавриста, - можно только заметить, что качество и точность звука на литаврах зависят от безусловно правильного натяжения самой кожи. Но



коль скоро в оркестре почти всегда участвуют механические литавры, то все опасения разорвать кожу или получить недостаточно точную настройку сведены к нулю.

Как известно, на современных усовершенствованных литаврах обычные винты заменены рычаговым или педальным устройством, позволяющим настраивать литавры в любой заданный тон в возможно короткий срок. Некоторая неточность, вполне возможная в каждом отдельном случае, легко устраняется дополнительной настройкой, производимой рукояткой особого винта, равномерно подтягивающего всю поверхность кожи сразу. На новейших механических литаврах эта настройка выверена уже с такую точностью, что дополнительные исправления оказываются почти лишними. Некоторая же нестройность тона возможна, пожалуй, только вследствие резкого изменения теплоты и влажности воздуха, но надо думать, что и эта особенность устранена уже качеством выделки самой кожи. Во всяком случае, на механических литаврах количество времени, связанное с настройкой звука, сведено до совершенно ничтожных долей. Что же касается расстояния между звуками, которое должен пробежать литаврист при перестройке, то всегда окажется легче осуществить настройку небольших по объему интервалов. Чем больше шаг между ступенями, тем резче изменение в напряжении кожи, а, следовательно, и кропотливее сама настройка. Поэтому, простое благоразумие должно всегда удерживать автора от крайностей. В худшем случае, эти меры могут иметь место, но только при наличии достаточного количества пауз, в течение которых кожа может быть перестроена с известной предосторожностью и выверена с наилучшей точностью. В современных условиях, когда в оркестре действует по меньшей мере четыре литавры, такая случайность исключена совершенно, коль скоро литаврист легко может обойти предписание автора и избрать для себя наиболее простую и удобную перестройку. Автор часто не находит простейшего решения там, где литаврист, будучи «мастером своего дела», угадывает его сразу. Бывают, однако, и обратные случаи, когда литаврист, поставленный в тупик требованием композитора, не сразу находит выход из предложенного ему вниманию положения. Причиной такого обстоятельства чаще всего оказывается «неоперативность» литавриста, убежденного, что заведенный дедами порядок в расположении литавр не может быть нарушен. Часто оказывается вполне достаточным переставить литавры в соответствии с требованием рисунка, чтобы мгновенно решить задачу, казавшуюся перед тем неразрешимой.

Для извлечения звука на литаврах, литаврист пользуется двумя палочками с шарообразными головками, обтянутыми пушистым фильцем. В прежнее время палочки существовали только двух видов. Одни, обтянутые кожей, предназначались для игры в *forte* или *piano*, а другие - с губкой, были рассчитаны для получения исключительно нежного *pianissimo*. В настоящее время, литаврист имеет в своем распоряжении палочки трех видов, головки которых сделаны из мягкого войлока и обтянуты, как сказано, пушистым фильцем или мягкой фланелью. Головки этих палочек различаются своими размерами и в зависимости от необходимости применяются для извлечения звука, соответствующей окраски. Так, палочки с большими головками применяются в относительно умеренном движении для полнозвучных, сочных ударов *forte* или *piano*, гулкость которого по каким-либо соображениям оказывается необходимой. Для ударов умеренной силы и подвижных ритмических построений применяются палочки с головками средних размеров. Эти палочки несколько легче предыдущих, а потому и более подвижны. Наконец, для исполнения построений, требующих особенно мягкой, легкой и изящной звучности пользуются палочками с самыми маленькими головками. Не так еще давно именно эти палочки делались с головками из греческой губки и назывались «палочками с губкой» - *baguettes d'éponge*. Композиторы, имеющие в виду особенно

мягкую звучность или изысканность исполнения все еще продолжают пользоваться этим определением, подразумевающим теперь лишь палочки с самыми маленькими и легкими головками.

Кроме перечисленных трех видов «основных» палочек, существуют еще дополнительные, применяемые в особых случаях. Прежде всего, это палочки средних размеров с жесткими войлочными наконечниками, обтянутыми только одним слоем фильца. Они применяются для исполнения выразительных ритмических фигур, требующих особенной четкости и остроты. Как правило, палочки с жесткими наконечниками требуют от исполнителя меньшей затраты сил во время игры. Из этих побуждений, некоторые литавристы пользуются ими при всех обстоятельствах и во всех случаях. Такое направление в наклонностях литавриста никак нельзя приветствовать. Напротив, его должно осудить по той причине, что добиться сочного, красивого, слитного и постепенного tremolo жесткими палочками не представляется возможным, - всегда будет слышен неприятный стук по коже, который, разумеется, нельзя отнести к определению «художественной игры» на литаврах. При обычных условиях, то есть, когда tremolo исполняется обыкновенными мягкими палочками, такого неприятного недостатка в звучании инструмента не оказывается, - взамен этого быстро утомляется литаврист, так как при игре мягкими палочками требуется больший нажим пальцев на рукоятки их. Дело автора, а лучше всего-самого дирижера следить за правильным применением «жестких палочек» и не допускать игры ими при всех обстоятельствах.

Но здесь же, коль скоро было помянуто об исполнении tremolo вообще, должно заметить, что, как правило, всякое tremolo на литаврах требует только одиночных - не «рикошетных» - ударов палочек с последовательным и постепенным ускорением самых ударов. Подлинным совершенством в исполнении подобных раскатов будет такое tremolo, в котором ощущение перебоя ударов безусловно утрачивается. В основном, это есть техническое достоинство самого литавриста, но немаловажное влияние на качество «рулады» оказывает и мягкость фильца примененных палочек. Вполне отрицательным качеством в исполнении tremolo, является стремление некоторых литавристов пользоваться «рикошетной игрой», подобно той, какая применяется в воспроизведении раскатистой дроби на обыкновенном малом барабане. Подобные «рикошетные накатывания» лишают tremolo его безупречной плавности и красоты и, говоря беспристрастно, звучат неважно. Истинные музыканты должны всячески препятствовать распространению этой «спекулятивной» разновидности tremolo. К сожалению, многие дирижеры не знают этих тонкостей, предоставляя литавристам действовать по своему усмотрению.

В нотах жесткие палочки никак не обозначаются и их участие подсказывается обычно самой музыкой или укладом данного ритмического рисунка или, наконец, личным требованием самого автора, подобно тому, как это имело место в «третьем антракте» перед четвертым действием Князя Холмского. Как известно, Глинка всегда требовал, чтобы первые звуки литавр и труб были выполнены «с наивозможнейшею силою» и, приказывая литавристу из всей силы исполнять, свои ноты, приговаривал, - «Пусть прорвутся литавры, пусть! Я заплачу, только играйте, как мне тут нужно!» Конечно, такое требование автора есть крайность, но стремление дирижеров усилить звук литавр велико возможно больше возникает довольно часто.

В современных условиях литавристы часто пользуются «жесткими палочками» там, где они не были предусмотрены самими авторами, но где дирижеры требуют исключительно

мощной, даже слишком резкой звучности. В таких случаях, дабы добиться громоподобного fortissimo, литавристы оказываются вынужденными прибегать именно к этим «крайним мерам», удовлетворяя тем самым слишком пылких дирижеров. Нечто подобное применяется теперь в «Сцене дуэли» в Евгении Онегине Чайковского, в «Сцене пожара» в конце первого действия Князя Игоря Бородина и в «Лезгинке» из Руслана и Людмилы Глинки перед самым началом танца. Наконец, пятая разновидность палочек делается с головками еще более маленькими и сплошь из дерева. Эти палочки получили наименование «деревянных палочек» - baguettes de bois или по-итальянски - bacchette di legno. При желании воспользоваться немецким или английским определением можно написать mit Hoizschlagein или wooden sticks. Порождая резкую, пощелкивающую звучность, они терпимы только в тех немногих случаях, когда авторы преследуют какую-нибудь особую художественную цель. В этих последних условиях композитор безусловно должен помнить о дурном воздействии «деревянных палочек» на кожу литавр и потому не требовать слишком продолжительной игры ими.

Но, чтобы вполне исчерпать вопрос о палочках, следует упомянуть еще палочки с двух головок, помещенных с обеих сторон рукоятки. Эти палочки были введены на тот случай, когда литаврист, по ходу исполнения музыки, оказывался лишенным какой бы то ни было возможности отложить в сторону одни и взять другие

Благодаря такому устройству, он, путем простого подбрасывания палочек в воздухе, мгновенно их переворачивает. Ясно, что тогда в распоряжении литавриста должны быть палочки с большими и меньшими головками на концах. У хорошего литавриста должен быть всегда полный набор всех палочек для того, чтобы он мог свободно применять их во время игры и не пользоваться тем, что менее удачно в художественном отношении.

Должен ли в современных условиях сам автор заботиться о выборе палочек при игре на литаврах? Строго говоря - нет. Его дело сводится теперь только к написанию своей партии с надлежащим указанием всех знаков исполнения, исключая какие бы то ни было неясности, кривотолки и неточности. Если партия написана верно, - то есть вполне отвечает подлинным намерениям самого композитора, то он обычно бывает вполне свободен от выбора палочек. Решение этой задачи всецело входит в прямые обязанности каждого исполнителя, на ответственности которого, в сущности, и лежит уже правильное распределение палочек. В данном случае подразумевается, конечно, что в лице литавриста оркестр имеет опытного музыканта, способного в случае надобности подсказать молодому оркестратору правильное толкование инструмента, если он почему-либо вышел из рамок естественного или дозволенного.

Однако, право назначать тот или иной вид палочек сохраняется только в особых случаях, которых удалось насчитать три. Первый из них касается самых легких палочек, известных под именем «палочек с губкой». Автор, требуя их, должен ввести дополнительную надпись - avec les baguettes deponge или просто - baguettes deponge, подобно тому, как это сделал Берлиоз в третьей части своей Фантастической симфонии, известной под дополнительным названием «Сцены в полях».

Второй, - предусматривает нарочито грубое исполнение, когда автор, требуя от литавриста самых больших палочек, заставляет его играть еще каждую ноту двумя палочками сразу. В этом последнем случае композитор пользуется особой записью с двойными нотными головками, подразумевающими только что указанный способ исполнения. С точки зрения «художественной игры» на литаврах, подобный способ

исполнения нельзя приветствовать - он слишком резок, неприятен и нарочит. Впрочем, Малеру он пришелся вполне по вкусу. Ему ведь часто многое нравилось из того, что на умеренного в своих требованиях музыканта всегда производило скорее неприятное, чем приятное впечатление.

Наконец, третий, - предусматривает игру деревянными палочками. В прежнее время деревянные палочки нередко заменялись обыкновенными палочками от барабана или рукоятками палочек от литавр. В скором времени, однако, поняли, что столь незначительные утолщения на концах этих палочек дают не достаточно мощный звук и в игре очень опасны для сохранности кожи. Впрочем, и современные «деревянные палочки», при неосторожном с ними обращении, могут наделать немало бед, но внимательный литаврист всегда приложит все усилия к тому, чтобы на слишком увлекаться, подвергая опасности разрыва кожу. Как правило, прием игры «деревянными палочками» лишен больших художественных достоинств. Он принадлежит к числу самых нелюбимых литавристами способов исполнения и потому, в каждом отдельном случае, требует дополнительного обозначения - *avec les baguettes de bois*. Ни классики, ни композиторы - ценители подлинной красоты звука «деревянными палочками» никогда не пользовались. Они, в полной мере, явились принадлежностью новейшей музыки, когда Берлиоз использовал их вероятно впервые в четвертой части своей Фантастической симфонии, которой он предпослал название «Шествие на казнь». Из других авторов, применявших «деревянные палочки», можно назвать Рихарда Штрауса с его Дон-Жуаном и Густава Хольста с Планетами.

Из особых приемов «искусственного изменения» звука на литаврах следует упомянуть только о сурдине. Сурдина на литаврах представляет собою кусок мягкой, не очень тяжелой ткани, - чаще всего фланели. В зависимости от необходимости ее набрасывают на кожу литавры ближе к обручу или ближе к середине. В первом случае звук литавры заглушается меньше, во втором - больше. По самой ткани никогда не играют и мнение, что при сурдине кожа литавры заглушается полностью - ошибочно. Применение сурдины на литаврах требует особого обозначения - *avec sourdine* или, что точнее - *voile*. По-итальянски это соответствует понятию *con sordino*, или *coperto*. Немцы в этом случае пользуются обозначением *mit Dampfer* или лучше *gedampft*, а англичане словом *muffled*. Отказ от сурдины, - по-французски *sans sourdine* или по-итальянски - *senza sordino*, удобнее заменять более точным определением «открытых литавр» - *ouvert* или По-английски - *open*, а по-немецки - *ohne Dampfer*. При пользовании сурдиной необходимо предоставлять время, в течение которого исполнитель успел бы накинуть на литавры куски ткани. Он должен сделать это с достаточной тщательностью и не спеша. Скинута ткань с литавры или лучше сказать-«отдернуть» ее можно значительно скорее, но и здесь не следует устраивать спешки, коль скоро всякая поспешность в действиях литавриста, ничего ему не давая, только вредит делу. Сурдина на литаврах встречается не так часто, как кажется. Композиторы плохо осведомлены об этом способе искусственного изменения звука, а дирижеры и сами литавристы обычно ленятся подсказать хороший или красивый прием исполнения.

Особенно широко и продолжительно использованы «закрытые» литавры в «Половецких плясках» Бородина, где искусственное заглушение их производит чарующее впечатление. К сожалению, не очень чуткие исполнители часто отказываются от «закрытых литавр», несмотря на то, что они ясно предусмотрены в партитуре.

Самый красивый и сочный звук на литаврах извлекается обычно в промежутке между серединой кожи и ее краем. Литаврист избегает стучать у самого обруча, что порождает несколько гнусавый, суховатый звук, лишенный всякого обаяния и красоты. Точно также он старательнейшим образом избегает и самой середины, где звук оказывается чрезвычайно гулким и расплывчатым. Середина кожи кроме того имеет еще одно неприятное свойство подвергаться всевозможным превращениям вплоть до разрыва при резком или недостаточно осторожном ударе палочкой. Поэтому, лучшей точкой должно признать промежуток, отстоящий от края кожи на расстоянии одной трети половины поперечника. Ясно, конечно, что место указывается приблизительно и, в зависимости от выделки самой кожи и качества котлов, оно может соответственно перемещаться как в ту, так и другую сторону.

Как уже известно из предыдущего, кожа литавры никогда не бывает равной плотности во всех ее точках. Хуже всего звучат места наибольшей плотности, то есть те точки, где проходит хребет. Искусство литавриста в том и заключается, чтобы умело обойти все шероховатости в звуке и выбрать наилучшее место в звучании. При равномерном натяжении кожи литавры звучат полным, продолжительным и красивым звуком. Путем простукивания настройки и поворачивания литавры, литаврист находит лучшую точку в звучании, к которой обычно и принаравливается во время игры. Неравномерная подстройка винтовых литавр, могущая встретиться при быстрой или частой смене требуемых звуков, очень опасна, и литаврист должен пользоваться ею лишь в самых крайних случаях. Подтягивание двух-трех близлежащих винтов изменяет основному условию равномерной настройки и применяется, как исключение, при перестройке литавры на один или два полутона вверх или вниз.

Продолжительный, сочный звук хорошо настроенной литавры, особенно на низких ступенях ее звукоряда, требует иной раз заглушения, чтобы не дать ему вмешаться в соседнюю, измененную уже гармонию. Для этой цели литаврист прикладывает пальцы руки к звучащей еще коже, прерывая тем самым ее колебания. Когда движение, следующих друг за другом звуков, не слишком поспешно, - литаврист действует свободной от игры рукой. Если же, напротив, заглушение требуется мгновенное и в рисунках довольно стремительных у литавриста нет времени использовать свободную руку, то он обычно заглушает кожу той же самой рукой. В нотах заглушенные звуки встречаются довольно часто, применяются из самых разных художественно-технических побуждений и требуют дополнительного указания - *sec!* или *secco*, что значит «сухо» или играть «сухим звуком». Однако, композиторы не всегда пользуются этим определением и чаще полагаются на чутье исполнителей.

Чтобы правильно и вполне понятно записать партию литавр - ее следует писать просто и без всяких вычур, особенно широко распространенных среди некоторых новейших композиторов и усвоенных уже, к сожалению, литавристами. В основном это замечание относится к лиге и знаку *tremolo*, слишком произвольно толкуемому. Если на литаврах хотят получить звук вполне определенной длительности, - его следует писать с точностью, требуемой всяким другим оркестровым инструментом. Опытный оркестратор или внимательный композитор в этом случае не забудет о продолжительности звучания отдельных ступеней литавры, о чем только что говорилось выше. Если возникает опасение, что длительность нотной записи сможет «заехать» в соседнюю гармонию, то не только выгоднее, но и вернее записать такую ноту более короткой длительностью, отделить ее от следующей ступени паузой или предпослать предложение заглушить ее словами - *etouffez le son* или просто - *etouffez*, что в равной степени будет понято, как



желание потушить звук или заглушить его. Такое мероприятие преследует иной раз и чисто-художественные цели, когда автор считает целесообразным прекратить звук ранее, чем это быть может представляется необходимостью.

Именно с такой тонко-продуманной предосторожностью поступил Бетховен в самом начале увертюры к опере Фиделио.

В тех случаях, когда основная гармония остается неизменной или когда литавры только подчеркивают сильные доли такта, ноты можно писать любым способом. Старые мастера предпочитали полуноты, более поздние - четверти, а современные - часто довольствуются восьмыми. Здесь нет никаких правил и автор руководствуется только привычкой или собственным вкусом. Ведь по нотной записи, так же как и по почерку, можно иной раз распознать автора, и потому вмешиваться в такие подробности не имеет уже смысла.

Особенно широкое применение в оркестре имеет трель или tremolo на литаврах. Во избежание каких бы то ни было кривотолков надо запомнить раз и навсегда, что в приложении к литаврам, да и ко всем прочим ударным инструментам, - этот прием оказывается совершенно тождественным, а, следовательно, и равнозначимым. Различие существует лишь в записи, подробности которой часто изобилуют большими неожиданностями. Все это проистекает из тех причин, что композиторы стремятся выдумать новые приемы исполнения там, где их применить не представляется возможным и, претерпевая на своем пути явные неудачи, пускаются на всевозможные «графические измышления». Эти последние, разумеется, ничего не дают и не достигают. Зато они, несомненно, преуспевают разве только в «задурманивании» исполнителей и дирижеров и в создании чудовищной неразберихи, не говоря уже об очевидной нелепости внешнего вида самой записи.

Итак, трель или tremolo может быть, по личному усмотрению автора, записана двояко. В одном случае можно применить условное обозначение трели, а в другом - знак tremolo, принятый для смычковых инструментов. В этом последнем обозначении своевременно уже отказаться от действовавших сто лет тому назад предпосылок, в силу которых скорость движения предусматривала и иное внешнее начертание tremolo. Сейчас принято считать, что tremolo в любой скорости вполне удовлетворяется трехкратным подчеркиванием нотного знака любой длительности. Следовательно, современное обозначение tremolo получило полную устойчивость, исключив возможные недоразумения, обычные при перечеркивании ноты один или два раза в prestissimo или allegro vivo. Такой способ нотной записи исполнитель всегда склонен понять, как «размеренное tremolos» с определенным количеством ударов на четверть.

Несмотря на бесспорную тождественность трели, и tremolo, оба вида записи имеют одинаковые права на существование, и обычно один и тот же композитор пользуется ими в зависимости от необходимости, а вернее, - под влиянием собственного вкуса или «зрительного ощущения». Тем не менее, среди композиторов установилось вполне твердое ощущение, - ни на чем, правда, не основанное, - что tremolo, записанное знаком трели звучит более мягко и последовательно, и будто бы уместно в музыке нежной, проникновенной и отнюдь не требующей резкостей. Оставаясь единообразным во всех скоростях, оно не только с достаточной ясностью определяет намерения автора, но и, как уже сказано, будто бы исполняется более связано и с большей постепенностью, чем tremolo. Все это, конечно, вздор, но зрительное ощущение, остающееся в таких случаях единственным судьей, неизменно оказывает свое влияние. На деле вид записи не имеет

значения, хотя и оставляет «неизгладимый след» только в сознании автора, острота восприятия которого не всегда может быть принесена в жертву. Но нужно ли говорить об этом? Всякий, кто соприкасается с партитурой, великолепно понимает, что писать ее надо с особенной тщательностью. Она требует своих каких-то особенностей, которые, неизменно существуя, в одном случае удовлетворяют одних, а в другом - других. О красоте партитуры очень образно говорил еще Чайковский, чрезвычайно тонко чувствовавший именно эту сторону «партитурного письма» и, несомненно, отдававший себе отчет в том, что эта «подробность» принадлежит тому, что нигде не записано, но свято всеми соблюдается.

Итак, композитор должен знать, что скорость или точнее сказать - частота хорошего tremolo или трели, - в данном случае это одно и то же, - достигается десятью-двенадцатью ударами палочек в секунду, причем большая поспешность, вызывая лишь излишнее утомление исполнителя, ничего не прибавляет к качеству самой трели, как таковой. Литавра под действием ударов палочек сама по себе дает непрерывное гудение, которое, неизменно присоединяясь к звучанию tremolo, служит любой такой трели только на пользу. В нотной записи трель требует более изысканной точности, чем tremolo. Сколько бы тактов трель не продолжалась, она всегда должна быть залигована от ноты к ноте и связана вместе со своим окончанием. Некоторые музыканты неосновательно полагают, что отсутствие лиги в заключении, так же как и между нотами, указывает на какое-то особое намерение автора, в силу которого каждая начинающая новый такт нота должна исполняться с ударением. Это не верно по существу и ошибочно с точки зрения нотного правописания. Любое намерение автора может и должно быть изложено безусловно точно, правильно и ясно, иначе исполнитель, - что, кстати сказать, на каждом шагу и бывает, - поймет эти «намерения» не так, как следует, и там, где нужна непрерывность движения начнет отбивать сильные времена тактов. Именно так случается в изложении трели без связующей ноты лиги, которая, само собою разумеется, должна следовать от ноты к ноте, а не от первой ноты до последней, минуя все промежуточные соседние. Литавры - не скрипки и потому здесь лига имеет свое собственное значение.

В заключение остается только сказать несколько слов о значении литавр в оркестре. Каково назначенье литавр и каковы их выразительные возможности - известно всем. Но в отношении общего гармонического построения литавры не всегда могут преодолеть поставленную перед ними задачу. Правда, установилось мнение, что литавры могут играть все, что угодно - они, подобно барабану, треугольнику или любому другому ударному инструменту, могут вполне удовлетворительно сочетаться со всем остальным оркестром и даже, если они и звучат «невпопад», то, тем не менее, не портят дела. Такое убеждение сильно устарело и здесь своевременно внести известную ясность.

Справедливо, что в отношении гармонического целого не следует слишком! сильно доверяться литаврам. На них, как на отдельный гармонический голос, имеющий вполне самостоятельное значение, не следует ни рассчитывать, ни, тем более, полагаться. Кроме того, любое гармоническое целое, доверенное только одним литаврам, если оно не преследует особых художественных целей, лишено всякой ценности. Оно, даже при наличии достаточных усилий, не может быть вполне совершенным ни в обычном четырехголосном сложении, ни в каком-либо ином гармоническом сочетании. Наиболее ярким примером только что сказанному служит ошеломляющий своей новизной и смелостью случай применения литавр в Реквиеме Берлиоза. Глядя в ноты, можно подумать, что эта многоголосная гармония литавр произведет неотразимое впечатление, и слушатель, затаив дыхание, с напряженным вниманием ждет этого необычайного solo.

Что же оказывается в действительности? Выступление одних литавр проходит не только не замеченным, но и неизменно оставляет в сознании слушателя ощущение чего-то весьма неопределенного, сомнительного и мало вразумительного.

Из всего сказанного становится ясным, что едва ли можно с достаточной уверенностью полагаться на литавры, как на самостоятельный бас, на основе которого должно разместиться целое оркестрово-звуковое здание. Исключение может представить только тот случай, когда отдельно взятые звуки литавр или их tremolo по ходу предшествующей музыки не в состоянии нарушить единства основной тональности. Нечто подобное возможно и тогда, когда tremolo литавр перехватывается, например, контрабасами или, наоборот, - когда выдержанная нота басов - фаготов с контрафаготом или виолончелей с контрабасами, - передается литаврам и в их нежном tremolo угасает вполне. Таких примеров слишком много для того, чтобы на них останавливаться.

В противоположность всему сказанному, довольно часто, особенно на первых оркестровых репетициях какого-нибудь нового произведения, приходится наблюдать обратное явление. Если классики нередко пользовались одним и тем же звуком литавр, стремясь избежать слишком частой или поспешной перестройки, - они поступали так из двух соображений. В одном случае, они позволяли себе такую вольность, когда быстрое возвращение в прежний строй не нарушало художественной ценности произведения, и в другом, - когда отдельные звуки литавр так или иначе входили в общую гармонию данного сочетания. Но этого мало. Все это было возможно еще и потому, что в те отдаленные времена литавры не обладали таким совершенством, каким они располагают сейчас и вся их партия, в сущности, была относительно точной в смысле безупречности настройки. Теперь положение вещей резко изменилось, и литавры звучат настолько точно, что даже относительно близкий по гармонии звук может произвести резко отрицательное впечатление. Композитор, в порыве творческого увлечения, часто не замечает подобной шероховатости. Обычно ее находит литаврист, который тут же на месте меняет самую ноту или, если он не решается нарушить намерения автора, советуется с ним и почти всегда оказывается правым.

В оркестре можно теперь пользоваться довольно произвольным количеством литавр, но оно никогда не должно переходить за пределы возможного. Присутствие двух или нескольких литавристов чрезвычайно обременяет оркестровое звучание, если всем этим исполнителям приходится действовать одновременно. Поэтому, всегда выгоднее для дела не слишком увлекаться внешней стороной оркестровки, а действовать в соответствии с мудрой скромностью великих мастеров. Оставляя в стороне слишком робкое применение литавр композиторами-классиками, можно, тем не менее, отметить наиболее поучительное.

Не надо забывать, что звучность литавр таит в себе двоякое начало. В одном случае литавры довольствуются выполнением только ритмических обязанностей, подчеркивая основной рисунок басов или выступая в более или менее «самостоятельной роли». В другом, напротив, литавры стараются завладеть всем вниманием оркестра, противопоставляя себя его звучанию. Вот несколько образцов в подтверждение сказанному. Иной раз композитор доверяет литаврам только сильные времена такта, ограничиваясь тоникой и доминантой главного строя, отнюдь не считаясь с некоторой «нестройностью» проходящих гармоний. Он поступает так, как было уже замечено, во избежание быстрой перестройки литавр, чрезмерного их количества или при неизбежно-

быстром возвращении в главный строй. Именно так поступил Бизэ в самом начале увертюры к опере Кармен.

В данном случае, мнимая «нестройность» литавр в значительной мере искупается вхождением их звуков в общую гармонию, исполняемую валторнами, трубами и тромбонами. И если в первых тактах звуки литавр, отмеченные крестиками, вполне согласуются с аккордовыми сочетаниями, то только в двух последних случаях, обозначенных ноликами, - литавры разнятся с общей гармонией на один хроматический полутон.

Тем не менее, эта неточность проходит почти незамеченной по той причине, что литавры обладают способностью как-то «подстраиваться» к тем звукам основной гармонии, которые в данном созвучии являются преобладающими.

Для заключения, остается только еще одно замечание. Как правило, литавры в партитуре пишутся на одном нотоносце, даже при наличии двух исполнителей. Ясно, что сложность партии, вызванная одновременным участием нескольких литавр и литавристов, потребует двух или нескольких нотоносцев, подобно тому, как это сделано у Берлиоза. Однако, в новейшее время композиторы выдумали чрезвычайно неудобный способ изложения литавр на двух или даже трех соседних нотоносцах с разбросанными по ним звуками, принадлежащими правой и левой стороне литавриста. Это значит, что на верхнем нотоносце записаны литавры, помещенные в оркестре условно с правой стороны от исполнителя, а на нижнем - с левой. Ясно, что при таком изложении желанная наглядность легко обращается сама себе во вред и приводит к значительному затруднению в восприятии такой партии. Она требует слишком большого поля зрения, а следовательно, и рассеянного внимания. Едва ли все это служит литавристу на пользу. Такой способ записи допускается обычно при участии разных инструментов, и он не делается от того ни легче, ни удобнее. Применение же подобного способа записи в партии литавр сильно утомляет внимание литавриста, отвлекая его от общего музыкального замысла.