

## Треугольник

История не сохранила достойного повествования о возникновении этого замечательного оркестрового инструмента. Смутное предположение, что треугольник не имеет ни азиатских, ни, тем более, африканских корней и является инструментом вполне европейского происхождения не лишено оснований. Когда в XV столетии впервые появился треугольник, он не был еще «треугольным» в прямом значении этого определения и если судить по сохранившимся изображениям итальянских и английских живописцев, имел вид трапеции, очень похожей на очертания средневекового стремени. Соответственно с этим, некоторые современные эпохе названия иной раз указывают на его «треугольность», что нетрудно заключить из старо-французского *trepie*, или его «стремянность», что явствует из итальянского *staffa* или старонемецкого - *stegereif*.

Понятие же «треугольник» - *triangle* в первый раз встретилось в 1389 году в одной Вюртембергской имущественной описи, но, за исключением уже указанных названий, оно иногда скрывалось под вводящим в заблуждение наименованием - *symbale*, примененным даже столь осторожным и точным в своих сочинениях ученым, как Пер Мерсенн. Трудно сказать теперь с безусловной точностью, когда именно старинный стремявидный или трапецеобразный «треугольник» получил очертание равнобедренного треугольника, но с уверенностью можно утверждать, что незадолго до 1600 года их было обычно уже три разновидности, а после этого времени - пять.

В симфонический оркестр треугольник проник не ранее 1775 года, когда он впервые принял участие в опере Грэтри *La fausse Magie*, но в оркестрах военной музыки он обосновался значительно раньше. Во всяком случае точно известно, что в дореволюционной России треугольник действовал уже в войсках Елизаветы Петровны и, судя по тому, что за треугольником именно на Руси установилось странное и, в сущности, ни на чем не основанное прозвище *трэнзеля*, он, надо думать, прочно вошел в военный обиход того времени. Справедливо, однако, что в симфонический оркестр эта обидная для треугольника кличка отнюдь не проникла и он пользуется там вполне заслуженным уважением.

Итак, современный треугольник представляет собою не очень тонкий, не слишком толстый стальной прут, согнутый в виде равнобедренного треугольника. Концы его не замкнуты и, чаще всего, завершены крючками или петелькой с одной какой-нибудь стороны. Возможно, конечно, и прямое завершение концов, указывающее в таком случае на необходимость подвешивать инструмент за один из двух замкнутых углов. Русские музыканты считают, что для треугольника необходима особая сталь, известная в просторечии под именем *серебрянки*, звучащая «серебристым» звуком и отличающаяся необыкновенной чистотой и прозрачностью. Эта сталь чрезвычайно упруга и вовсе не так легко поддается внешнему воздействию. Поэтому, совершенно не ясно утверждение Хаупта, что треугольник «*ist eine schwache, zu einem Dreieck gebogene Stahlstange*». Если

слово *schwache* понимать в смысле «тонкого» и «легкого» стального стержня, - тогда это вполне справедливо. Если же его воспринимать в прямом значении, в смысле «слабого» и «мягкого», - то это заблуждение. Но так или иначе, стальной прут, из которого согнут треугольник, дает три величины оснований. Во Франции размеры треугольника несколько меньше, чем в Америке или России, но наиболее распространенными приняты сейчас инструменты в шесть, восемь и десять дюймов по основанию. Однако, сечение прута вызывает еще полное расхождение во взглядах. Так, авторы различных статей о треугольнике придерживаются той точки зрения, что поперечник его не должен превышать одной четверти дюйма, тогда как мастера этого дела проповедуют удвоенную толщину прута, полагая, что звучание инструмента делается от этого более устойчивым, сочным и красивым. Вопрос, в конце концов, привычки, но важно, чтобы треугольник искрился и звенел, а отнюдь не дребезжал и не позвякивал тускло и слабо.

В прямой связи с этим последним обстоятельством, стоит и способ подвешивания треугольника. Оставляя в стороне - различные приемы последнего - одной или, в целях большей устойчивости, - двумя петлями, надо только заметить, что наилучшее звучание инструмента достигается при наличии обыкновенных жильных струн. Только они не глушат инструмента, тогда как веревочки или, еще хуже, - ремешки, о которых упоминает Витторио Риччи, совершенно не пригодны для этого дела. Но коль скоро сами треугольники, будучи трех размеров, звучат различно, - меньшие несколько выше, большие ниже, - то известное значение имеет и палочка, которой приводится в звучание инструмент. Как известно, звук на треугольнике извлекается стальной палочкой и отличается необычайной чистотой и прозрачностью. Поэтому, дабы не портить дела, палочки должны быть без рукояток, которые, так же как и веревочки, приглушают звук, и для различной силы звука должны иметь различное сечение. Тоненькие палочки-прутики, не более одной восьмой дюйма в поперечнике, применяются для нежнейшего *pianissimo*. Средние, с сечением до одной четверти дюйма, пригодны для *piano* и *mezzo-forte* со всеми промежуточными степенями силы звука, разумеется. Наконец, толстые палочки до трех восьмых дюйма толщиной, применяются для всех прочих оттенков силы звука - от *forte* до самого резкого *fortissimo*. Ясно, конечно, что автор вовсе не обязан указывать размеры треугольника и палочек. Дело исполнителя разгадать его намерения и применить такую разновидность инструмента, которая наилучшим образом воспроизведет задуманное.

Ноты для треугольника пишутся теперь в любых длительностях, но только на «нитке» и без всяких ключей. Правда, французы изобрели для инструментов без определенного звука «ключ» в виде двух отвесных брусочков, но это «нововведение» дальше французских издательств, да и то не всех, - так и не пошло. В нем нет большой необходимости...

В прежнее время и еще не так давно, для треугольника пользовались пятилинейным нотоносцем с ключом Соль, причем звуки его чаще всего изображались на месте ноты до или ми второй октавы. Эбэнезэр Праут, считая этот способ письма более подходящим, упоминает и о совсем странном йотировании треугольника в ключе Фа. Берлиоз в Римском карнавале, по свидетельству Хаупта, пользовался для этой цели нотой ля первой октавы, а Малер, применявший для ударных инструментов свое собственное и, надо сказать, малоудачное письмо, изображал его в Третьей симфонии на месте фа и ми второй октавы, а во Второй симфонии - на месте соль выше пятой линейки. Наиболее же спорным способом письма оказывается йотирование треугольника в ключе соль на одном нотоносце с некоторыми другими ударными инструментами, о чем только вскользь упоминает Риччи, а Станислав Монюшко, при вполне достаточном количестве свободного

места не находит ничего более удобным, как помещать треугольник в басовом ключе в содружестве с большим барабаном, малым барабаном и даже литаврами. Все эти «необычайные вещи» не трудно встретить на страницах юбилейного издания оперы Галька. Но так или иначе, сейчас уже все такие способы письма должно признать малоубедительными и просто неудачными. Треугольник, как инструмент без определенного звука, требует лишь ритмического рисунка и потому всякое ключевое или высотное обозначение его нот, отнюдь не достигая цели, только загромождает партитуру.

Треугольник принадлежит к инструментам без определенного звука, или вернее сказать, - без определенной высоты звука, так как относительная высота звука у него есть и отличается она бесспорной прелестью. Курт Зак справедливо замечает по этому поводу, что «треугольник бросает на цветную палитру оркестра наиболее яркий сноп света», и что «его обертоны так резки и сближены, что высота его звучания оказывается неопределенной, но именно эта неопределенность и придает ему столь ослепляющий блеск». Все это совершенно верно, хотя в иных случаях размеры инструмента и поперечник его сечения оказывает известное влияние на относительную «плотность» его звучания. В оркестре удобнее всего поэтому пользоваться более крупными размерами треугольника, отличающимися наиболее точным и красивым тоном. Именно по этому поводу весьма удачно замечает Сесиль Форсайт, говоря, что треугольник «не настолько мал, чтобы звенеть «колокольчиком», но он и не настолько велик, чтобы достигнуть музыкального звука определенной высоты».

Однако, из всего сказанного отнюдь еще не следует, что композитор не может пользоваться треугольником меньших или больших размеров. Теперешние исполнители в игре на треугольнике достигают такого совершенства, что могут вполне удовлетворить всем даже самым капризным требованиям композитора. И если возникает столь непреодолимое желание во что бы то ни стало воспользоваться треугольником с особенно «тонким» звуком или с нарочито «грубым», то он поступит правильно, если выскажет свои пожелания тут же в партитуре. Можно только с уверенностью предположить, что исполнитель и в этом случае постарается остаться верным себе, - он, несомненно, обойдется привычной для себя разновидностью треугольника и достигнет цели иным путем. Но чтобы больше не возвращаться к затронутому здесь вопросу, кстати любопытно напомнить, что по свидетельству Якоба фон Штели на треугольники не только принимали живейшее участие в так называемой «турецкой музыке», впервые появившейся при дворе императрицы Елизаветы, но и были унизаны кольцами, висевшими на их основаниях. Во время игры эти кольца беспорядочно и произвольно подскакивали, придавая треугольнику «разнообразную звучность». Едва ли такое «приспособление» могло способствовать именно разнообразию звучности. Оно скорее могло способствовать возникновению побочных шумов, вполне быть может уместных в такой музыке, о какой повествует фон Штели. Но подобное «нововведение» было бы, разумеется, совершенно нетерпимым в современном симфоническом оркестре, где отличительной чертой в звучании треугольника является его блеск, ясность, прозрачность и звонкость...

Каковы же теперь художественные возможности треугольника в современном оркестре? Если верить Берлиозу, то очень жалкие! Удивительно все-таки, как быстро меняются вкусы и как легко композиторы переходят от одной крайности к другой! Берлиоз, мнению которого нельзя не доверять, отвечает о треугольнике так, как будто дело касается какого-то «зверя», присутствие которого в оркестре подчинено необычным установлениям. И в самом деле, он говорит, что треугольником «пользоваться в оркестре труднее, чем инструментами, способными греметь, трещать и продолжительно звучать» и

что его «металлические позвякивания в forte подходят лишь к музыке преувеличенно блестящей, тогда как в piano его звучание преисполнено своеобразно-грубоватой причудливости». В современных условиях трудно, конечно, поверить столь «своеобразным» способностям треугольника. Теперь, напротив, его присутствие связывается в оркестре не только с «блеском» и «торжественностью» отнюдь не преувеличенного характера, но и со всем, что легко сочетается с понятием скромного, изящного и даже изысканного. Именно в таком преломлении следует пользоваться треугольником и нужно раз навсегда оставить все намеки на «certaine bizarrerie sauuage» - некую дикую, варварскую, грубую, необузданную странность или причудливость, или, по утверждению Геварта, - на «турецкую музыку», неотъемлемой, пусть даже самой живописной принадлежностью которой он будто бы является. Исключения, конечно, бывают, но все дело зависит, в конце концов, от музыки, ее содержания и назначения, и нет ничего проще засвидетельствовать великое многообразие в использовании треугольника и его удивительную способность легко приравниваться к той музыке, в которой он призван действовать.

Звук треугольника, как уже известно, извлекается при содействии стальных палочек трех видов - тонкой, средней и толстой. Но коль скоро треугольник принадлежит к инструментам без определенного звука, задача палочки сводится, естественно, к выстукиванию всевозможных ритмических построений. Здесь только мимоходом следует напомнить, что отдельные удары в относительно умеренном Движении производятся правой рукой и по середине основания треугольника. В более быстром чередовании нот применяются последовательно-переменные удары палочками правой и левой руки. Сильные и относительно сильные доли такта, как правило, отбиваются правой рукой. И эти, казалось бы, «необъятные возможности» треугольника, в действительности оказываются в значительной мере ущемленными, и вот почему. Дело в том, что вся прелесть треугольника заключается в свободном затухании его колебаний, продолжительность которых мешает слишком частому возбуждению инструмента. Другими словами, при чрезмерно частых ударах палочки возникает излишнее дребезжание инструмента, отнюдь не способствующее достоинствам треугольника и обычно сильно нарушающее не только четкость выбираемого рисунка, но и его относительную стройность в смысле точности высоты звука.

Это весьма примечательное наблюдение легко может показаться противоречащим природе инструмента. В самом деле, о какой же «точности» может идти речь, когда треугольник принадлежит к числу инструментов без определенного звука? А между тем это именно так и есть, и причина столь неприятного явления кроется именно в замедленном затухании колебаний. В подтверждение сказанному, достаточно вспомнить два превосходных случая применения треугольника в solo, где звук инструмента в какой-то доле мгновения оказывается положительно несовместимым с звучанием остального оркестра.

Сила звука треугольника легко согласуется с любыми намерениями автора, и исполнитель обычно сам знает, каким путем достичь желаемого. Но на всякий случай все же небесполезно знать, что чем громче звук, тем ближе к середине перемещаются удары палочки и, наоборот, чем он нежнее, - тем больше эти удары уклоняются в сторону угла. Само собою разумеется, что в forte и fortissimo исполнитель пользуется большим размахом палочки и ударяет ею с достаточно ощутимым напряжением, тогда как в piano и pianissimo он слегка касается стенки треугольника, уподобляя свой удар острому, но крайне легкому уколу иглы. На различных способах исполнения трели основано, в

сущности, и воспроизведение *crescendo* и *diminuendo*. Оно достигается простым перемещением или, точнее сказать, - постепенным скольжением палочки от вершины угла к середине треугольника при *crescendo* и - от середины треугольника к его вершине при *diminuendo*. Из сказанного ясно, что наибольшая громкость возникает при наибольшем размахе палочки, приходящемся примерно на середину треугольника, а наименьшая сила звука, наоборот, может быть достигнута только в углу инструмента, где естественная возбудимость его менее свободна и непринужденна. Постепенный переход от *piano* к *forte* через свободно возрастающее *crescendo* никаких трудностей при исполнении не вызывает. Напротив, последовательное *diminuendo* от резкого *fortissimo* к тончайшему *pianissimo* в известной мере зависит не столько от естественного затухания звука, сколько от настойчивого вмешательства самого исполнителя, обязанного приложить все усилия к тому, чтобы осуществить предписанное автором. Легко согласиться, что во время *crescendo* и *diminuendo* смена палочек не осуществима, и композитор не должен поэтому требовать невозможного.

Но все эти тонкости в извлечении звука и еп-силы отнюдь не должны волновать автора, - его дело точно изложить на бумаге свои намерения, а дело исполнителя в совершенстве владеть своим инструментом и в точности воспроизвести написанное. Тут же уместно только напомнить, что любой удар на треугольнике всегда должен быть четким и определенным, дабы устранить его отзвук, как следствие его «отдачи».

Вполне справедливо, поэтому, замечает Видор, что «такой удар с двойной отдачей звука следует признать безусловно ошибочным и палочка во всех случаях должна производить только один единственный удар».

Теперь - еще несколько слов о палочках. Обыкновенный удар на треугольнике, в зависимости от его силы, извлекается стальным стерженьком надлежащей толщины, и исполнитель, в соответствии со своим мастерством вполне справляется со всеми обычными предписаниями автора. Но иногда, в целях получения особенно нежного и немного тусклого *pianissimo*, автор предусматривает деревянную палочку, дающую менее яркий и несколько приглушенный звук. Такой палочкой, которую исполнители явно недолюбливают, можно пользоваться наравне с металлической, но злоупотреблять ею не следует. Она не дает должного представления об инструменте и в конце концов порождает звучание довольно посредственного качества. Тем не менее, в оркестре она иногда встречается и автор поступит вполне благоразумно, если отметит ее появление особым обозначением *аиес ипе baguette de bois* - «деревянной палочкой». Если бы на этот счет была всеобщая договоренность, то ничто бы не помешало заменить столь длинное словесное определение маленькими крестиками, выставленными под каждой нотной Искусственное пресечение свободного звучания треугольника достигается прикосновением пальца к любой точке поверхности инструмента. Необходимость приглушения чаще всего устанавливается самим исполнителем, но поводом к таковому может служить либо характер самой музыки, либо способ ее изложения. Первый случай есть величина вполне переменная, зависящая в значительной мере от личных вкусов исполнителя или дирижера. Второй, - напротив, получает внешнее выражение в виде ритмического рисунка, точек над нотами, указывающих на подчеркнутую краткость звучания, или, наконец, в виде пауз, отделяющих одну ноту от другой. При данных обстоятельствах никаких дополнительных обозначений не требуется, так как большинство авторов полагается на опытность своих исполнителей и вполне доверяет их вниманию и художественному вкусу. Однако, Малер в своих произведениях тщательно оговаривает этот случай, требуя приглушения там, где оно быть может само собою и не



подразумевается. В партитуре поэтому полезно указывать словами, - *etouffez le son* или просто *etouffez*, - на необходимость заглушить звучание треугольника.

Иной раз, правда, возникает необходимость как раз в обратном приеме. Может статься, что автор, пользуясь треугольником, желает оставить его звучание свободным вплоть до естественного затухания. Он поступит тогда вполне разумно, если введет слова *netuffez pas!* или *laissez vibrer!* Оба эти понятия - «не глушите!» и «оставьте звучать!» одинаково хорошо отвечают истинным намерениям автора.

Маленькая лига, протянутая от нотной головки вправо, - вполне заменяет приведенное словесное определение.

В современном оркестре треугольник получил чрезвычайно широкое распространение. Правда, большинство западных авторов-теоретиков ограничивает его возможности утверждением, что наибольшее применение треугольник имеет в танцевально-развлекательной и балетной музыке. В комической опере и оперетте он встречается уже реже, в большой опере - иногда и в симфонической музыке - только в особых случаях. Теперь подобные умозаключения звучат уже очень наивно. Треугольник не знает преград и применяется в любой музыке, нуждающейся в его светлой, звонкой и необыкновенно красивой звучности. Поэтому, всякое перечисление партитур, где использован треугольник, покажется при всех условиях далеко не полным. Более того, теперь уже нет никакой возможности исчерпать с достаточной полнотой даже лучшие случаи его применения, и потому лучше либо вовсе не говорить об успехах треугольника в оркестре, либо свести этот перечень к самым обычным случаям с тем, чтобы дать только некоторое представление о том, как пользовались треугольником большие мастера на протяжении почти трехсот лет.

Но прежде, чем перейти к изложению художественных средств и возможностей треугольника в оркестре, своевременно сказать несколько слов о способе использования его во время игры. С давних пор установился нелепый обычай подвязывать треугольник к перекладине нотного пульта.

При таких условиях звук его, не имея надлежащего простора для распространения, звучит глухо и не звонко. В связи с этим в некоторых особенно хороших оркестрах исполнители никогда не подвязывают треугольник, а удерживают его левой рукой на уровне головы сидящего человека и играют на нем «на весу». В развитии этого положения многие современные дирижеры требуют игры на треугольнике стоя, дабы его звонко-серебристые удары или искрящиеся трели свободно разносились по воздуху и как бы главенствовали над оркестром. Против такого вполне разумного требования возразить, конечно, нечего, но многие исполнители почему-то ошибочно полагают, что игра на треугольнике стоя пред лицом всего зрительного зала не только не оказывает никакого влияния на его звучность, но и попросту мешает оркестру. Исполнители должны раз навсегда усвоить, что именно такая игра на треугольнике, направленная на достижение наилучшей звучности оркестра должна быть расценена ими только в положительном смысле.

Как уже известно из предыдущего, впервые воспользовался треугольником Грэтри в своей опере Тайная магия. Однако, по обычаю того времени, автор не написал особой партии для треугольника, но ограничился весьма красноречивым примечанием - «в сопровождении тарелок, треугольников и прочих необычных инструментов».

Напротив, *pianissimo* треугольника, столь умиротворяюще действующее в оркестре, за исключением разве только такой музыки, авторы которой вообще лишены всякого ощущения красоты, - весьма удачно применено подавляющим большинством выдающихся композиторов.

Но можно ли для заключения исчерпать все лучшее, что дано великими мастерами? Положительно нет никакой возможности даже только перечислить все те произведения их, где в том или ином преломлении встречается искрящаяся звучность треугольника. Пусть читатель верит, что приводимые ниже образцы из сочинений русских авторов суть «малая толика» того, что есть на самом деле. Пусть он сам даст себе труд перелистать партитуры хотя бы только наиболее выдающихся и прославленных русских классиков, дабы убедиться, что говорить об их образцах очень трудно, ибо что ни случай, - то подлинное художественное откровение. Но всем изложенным достоинства треугольника отнюдь не исчерпываются. Самым замечательным свойством этого инструмента оказывается его способность возбуждать оркестровую звучность и доводить ее до крайнего предела. Любое *crescendo* или *fortissimo*, казалось бы достигшее высшей ступени напряжения со вступлением треугольника оказывается легко превзойденным. И глубоко прав, поэтому, Видор, когда вполне справедливо выражал свое восхищение столь поразительным качеством такого маленького и невзрачного инструмента. Пожалуй, соперничать в этом направлении с треугольником могла бы только одна тарелка, но впечатление ею воспроизводимое уже совсем иного порядка. Звонкая трель треугольника оказывается способной не только возводить на следующую ступень оркестровое звучание, но она владеет чарами просветлять любое многосложное сочетание. Пусть даже трель треугольника потонет в недрах оркестра и останется неуловимой. Свое дело она сделает! Она прояснит чрезмерно насыщенную звучность оркестра и сделает ее величаво-торжественной и блестящей.