

УДК 780.622.1:78.071:78.03(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347646

ВАСЛАВСЬКИЙ К. А.

Ваславський Кирил Андрійович — аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-5241-0885>

Hollow.Light36@gmail.com

© Ваславський К. А., 2025

МИСТЕЦТВО ГРИ НА ЛИТАВРАХ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

Окреслено історію розвитку виконавства на литаврах. Увагу зосереджено на творах для литавр соло та оркестрових литаврових соло композиторів різних епох — від Бароко до сьогодення. Визначено знакові композиції, які вплинули на становлення та розвиток ударних інструментів як сольних. Серед них — твори епохи Бароко та класицизму для литавр соло: «Марш литавр» братів Андре та Жака Філідорів і «Симфонія з вісьмома литаврами» Йоганна Крістіана Фішера, історично цінні як перші зразки цього жанру. Розглянуто оркестрові литаврові соло доби романтизму (пізній Л. ван Бетховен, Г. Берліоз, Р. Штраус) та їхню драматургічну функцію. Центральну увагу приділено розвитку сольного виконавства на литаврах у ХХ — на початку ХХІ століття. Підкреслено, що провідну роль у цьому процесі відіграли композитори-литавристи за виконавським фахом. Визначено взаємозалежність технічної еволюції інструмента й розширення виконавських можливостей. Окреслено жанрове розмаїття сучасних композицій для литавр соло (концерти, сонати, етюди, п'єси). Зроблено висновки про те, що найактивніше сольне виконавство на литаврах розвивалося у другій половині ХХ століття. Сьогодні композитори прагнуть максимально розкрити потенціал інструмента, впроваджуючи нові прийоми та техніки гри, які стали можливими завдяки безперервному технічному вдосконаленню музичного інструментарію. Проаналізовано Концерт для литавр з оркестром № 1 Вільяма Крафта — передусім із погляду використання новітніх прийомів: гра у рукавичках і руками (подушечками пальців), гра чотирма паличками на чотирьох литаврах одночасно, хроматичні пасажі та глісандо, видобування обертонів за допомогою важких демпферів, гра барабанными паличками (прийом «рикошетне тремоло»). У висновках підкреслено, що нині литаври утвердилися як повноцінний сольний інструмент, розвиток якого стимулюють технічна еволюція інструмента та співпраця композиторів і виконавців-віртуозів.

Ключові слова: литаври, технічний розвиток інструмента, композиторська творчість, жанр, виконавське мистецтво, еволюція сольного виконавства на литаврах.

Вступ. Попри тривалу історію розвитку мистецтво сольної гри на ударних інструментах почало активно розвиватися лише у минулому столітті, а справжньої популярності серед композиторів, виконавців та слухачів набуло у другій половині ХХ століття. «Піонерами» виступили насамперед американські та західноєвропейські музиканти, що зумовило домінування зарубіжної наукової традиції в осмисленні проблематики становлення та розвитку сольного виконавства на ударних.

Литаври відіграють у сімействі ударних особливу роль, поєднуючи ритмічну й висотну організацію звуку. При написанні музики для литавр композитор має враховувати низку технічних обмежень: діапазон кожної литаври, необхідний для зміни висоти звуку час, характерні штрихи та артикуляційні можливості інструмента тощо. У цьому контексті *актуальними* для вітчизняного музикознавства постають завдання, пов'язані з поглибленим аналізом та систематизацією литаврового репертуару — зокрема творів, написаних спеціально для литавр з урахуванням їхнього інтонаційно-тематичного потенціалу та виконавсько-технічної специфіки.

Аналіз публікацій. В українському музикознавчому дискурсі спостерігається суттєвий брак комплексних системних досліджень литаврової практики. Вітчизняні автори обмежувалися загальними відомостями про ударні інструменти [Андрєєва, 1985; Черкаський, 2003]. Останнім часом з'явилися окремі спеціальні розвідки — переважно про звуковисотні клавішні ударні інструменти [Рало Г., 2015; Рало О., 2021; Олійник, 2024], тоді як про литаври можна знайти лише короткі абзаци в енциклопедично-довідковій літературі або у підручниках з інструментознавства. Відповідно теоретичне підґрунтя статті формувалося на основі праць провідних зарубіжних фахівців; основну увагу зосереджено на історії розвитку інструмента та еволюції виконавської майстерності.

Дослідження історії литавр розпочалося у монографії німецького трубача та композитора Й. Е. Альтенбурга (Johann Ernst Altenburg) «Досвід путівника по героїчно-музичному мистецтву трубачів та литавристів» [Altenburg, 1795]. Автор уперше письмово зафіксував окремі правила «Імперської гільдії трубачів та литавристів», а також описав методи гри на литаврах, що до того часу передавалися виключно усно. Особливої уваги заслуговує внесок Гектора Берліоза, який у своєму «Великому трактаті про сучасну інструментовку та оркестровку» (1844) детально охарактеризував литаври та особливості їхнього застосування у тогочасній музичній практиці.

Серед американських дослідників, які зосередилися на технічному розвитку інструмента, виділимо Джона Бека (John Beck), чия «Енциклопедія перкусії» містить детальний опис технічної еволюції конструкції литавр та її впливу на виконавство [Beck, 1995]. Історії виникнення литавр присвячено окремий розділ у монографії «Ударні інструменти та їхня історія» американського литавриста Джеймса Блейдса (James Blades) [Blades, 1970]. Найбільш глибоко історію литавр досліджував музикознавець Едмунд Боулз (Edmund Addison Bowles) — автор солідної кількості статей на цю тему. Найбільш ґрунтовною працею з історії інструмента вважається його монографія «Литаври: історія у зображеннях та документах» [Bowles, 2002], що стала результатом багаторічних досліджень автора і містить, певно, найдетальніший аналіз історії литавр від їхньої появи до сьогодення.

Підкреслимо, що більшість із наведених досліджень (зокрема, праці Дж. Бека, Дж. Блейдса, Е. Боулза) мають переважно історичний характер: автори зосереджуються на еволюції будови литавр та їхньому місці в оркестровій практиці. Натомість питання сольного виконавства, аналіз сольного литаврового репертуару залишаються поза фокусом уваги, висвітлюються фрагментарно або опосередковано. Це створює відчутну лакуну в наукових дослідженнях і в Україні, і за її межами. Відтак набуває *актуальності* заповнення цієї прогалини шляхом систематизації відомостей щодо сольного виконавського доробку та характеристики ключових творів литаврового репертуару.

Мета статті — простежити історичну еволюцію литавр, визначити її етапи та досягнення на цьому шляху.

Наукова новизна публікації визначається введенням до вітчизняного наукового обігу максимально повних відомостей про становлення й еволюцію сольного литаврового репертуару та розвиток сольного виконавства на литаврах.

Методологічне підґрунтя дослідження базується передусім на принципі історизму. Зокрема використано *аналітичний метод* — для роботи з науковою літературою, *метод історико-стильового аналізу* та *аналітично-описовий метод* — для визначення специфіки використання литавр у сольному та оркестровому виконавстві, *метод виконавського аналізу* — для виявлення особливостей гри на литаврах у творах композиторів різних епох, *метод узагальнення* — для підведення підсумків дослідження

Результати дослідження. Поширення у Європі литаври отримали упродовж XV століття, і з самого початку асоціювалися з королівським двором та знаттю, тож використовувалися насамперед як військові кавалерійські інструменти [Beck, 2001, p. 4]. У 1457 році посланця короля Угорщини Ладислава V Постумуса супроводжували у Франції барабанщики на конях та з інструментами, розмір яких змусив святого Отця Бенедикта сказати, що таких барабанів він ще ніколи не бачив [Blades, 1970, p. 226; Sachs, 1940, p. 329].

У XVI–XVII століттях литавристи, як і трубачі, належали до «Імперської гільдії трубачів та литавристів», заснованої 1623 року в Німеччині. Щоб стати її членом, «музикант мав пройти сім років навчання та мати звання офіцера» [Beck, 1995, p. 231]. Імперська гільдія контролювала своїх учасників навіть за часів життя Й. С. Баха [Vucur, 2022, p. 80]. В організації було досить багато власних правил, яких музиканти мали дотримуватися під час гри. Приміром, Йоганн Альтенбург наводить приклад одного із правил гільдії — якщо під час бою полкові литаври було втрачено, то полку заборонялося використовувати литаври, допоки їх не повернуть у бою [Altenburg, 1795, p. 127–128]. Частина норм збережена до сьогодні: у Лондонському Гільдхоллі (Guildhall) литаври не можуть використовуватись у банкетному оркестрі, якщо на заході не присутня королівська сім'я. Подібні правила впливають на обмеженість наших знань щодо методів гри на литаврах та будови інструментів того часу, оскільки будь-які відомості зберігалися в таємниці ба навіть більше — не існує жодних записів цих правил, оскільки вони передавалися лише з вуст у уста із покоління в покоління [Bridge, 1993, p. 1–2].

До епохи бароко литаври використовувалися здебільшого у кавалерії — як супроводжуючий інструмент в ансамблі з трубами. Протягом XVII століття литаври перестали перебувати виключно у власності дворянства та армії; їх зняли з коней і приєднали до складу оркестру разом із трубами, валторнами та гобоями [Beck, 1995, p. 231]. В оркестровій практиці литаври виконували здебільшого таку саму функцію, що й у кавалерійських ансамблях: грали в унісон з трубами [Berlioz, 1948, p. 370]. Це не заважало композиторам писати у своїх творах литаврові соло для передачі певного характеру або настрою (найчастіше урочистого, оскільки звуки литавр усе ще асоціювалися зі знаттю та королівським двором).

В анналах оркестрової музики литаври традиційно розглядаються як інструмент, що увиразнює гармонію та підкреслює ритмічну структуру партитури. Солістами ж в часи бароко та класицизму традиційно вважалися переважно такі інструменти як скрипка, флейта, клавесин, в той час як литаври виконували виключно роль супроводу.

Найдавнішим твором (принаймні з тих, що дійшли до наших днів), у назві якого зазначені литаври, дослідники вважають «Підйом для двох кларинів та пари

литавр» Н. Хассе (Nicolaus Hasse) приблизно 1656 року створення. Опера «Тесей» (1675) Ж. Б. Люллі (Jean-Baptiste Lully) стала першою, де литаври введено в оркестрову партитуру, а Г. Перселл (Henry Purcell) включив в оперу «Королева Фей» (1692) повноцінне соло для цього інструмента. Й. С. Бах почав Кантату № 214 «Звучіть, литаври! Звучіть, труби!» (1733) з соло литавр, яке повторив у «Різдвяній ораторії» (1734). Найбільш відомим прикладом є, безперечно, Симфонія № 103 (1795) Й. Гайдна, що має підзаголовок «з тремоло литавр». Типовим для тих часів було введення у склад оркестру двох литавр, але на початку 1690-х років (~1692) Дж. Тореллі (Giuseppe Torelli) написав «Симфонію для гобоїв, труб та трьох литавр», яка, найімовірніше, стала першим твором із використанням більше двох литавр [Beck, 1995, p. 247–250].

Найдавнішою відомою композицією для литавр соло вважається «**Марш литавр**» братів **Андре** та **Жака Філідорів** (Andre Danican Philidor, Jacques Danican Philidor), написаний придворними композиторами спеціально для турніру при дворі Людовіка XIV (~1683). Композиція створена з використанням двох пар литавр (із налаштуванням на *до мажорний* квартсекстакорд: *Соль* великої октави, *до, мі, соль* малої); дует для литавристів написано у варіаційній формі, де функцію рефрену виконують три затактові шістнадцяті ноти, з яких і починається кожна варіація (приклад 1)¹.

Приклад 1.

Брати Філідори. Марш литавр, такти 1–8



Логіка гармонічних співвідношень побудована у «Марші литавр» за принципом «питання» — «відповідь»: перша фраза (тт. 1–2) закінчується на домінантовому тоні *Соль*, друга (тт. 3–4) — на тонічному *До* або *Мі*. Такий патерн зберігається протягом усього твору, що підтверджує прагнення авторів, незважаючи на обмежені можливості інструментів тих часів (лише одна доступна нота на котел), знаходити способи створювати мелодію, нехай і примітивну порівняно з іншими інструментами. Варіації відрізняються не лише мелодійно, а й динамічно: деякі написані суто в нюансі *piano*, що є не типовим для виконання на відкритих майданчиках (див. приклад 2).

Починаючи з позначки *E*, варіації стають вдвічі довшими і продовжуються не по чотири такти, а по вісім. Від цієї варіації один литаврист грає як соліст (другий акомпанує протягом чотирьох тактів), після чого виконавці міняються ролями — у такий спосіб автори демонструють сольні та акомпануючі можливості литавр одно-

¹ У вільному доступі наявний лише запис твору: <https://www.youtube.com/watch?v=N2KipgO5SyU>

Нотні приклади наведені за власною фіксацією тексту автором статті. Посилання на історично-музичну: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.557610&catnum=557610&filetype=AboutThisRecording&language=English>

часно. Варіація за варіацією литавристи грають своєрідні переклички, ніби змагаючись між собою подібно до лицарів на турнірі. У кульмінаційний момент (завершення твору) обидва виконують віртуозні соло, які звучать у контрапункті, що може символізувати безпосередній «поєдинок лицарів» (приклад 3).

Приклад 2.

Брати Філідори. Марш литавр, такти 12–17

The musical score for two timpani parts (Timp. 1 and Timp. 2) spans measures 12 to 17. Measures 12-14 are marked with a 'D' in a box, and measures 15-17 are marked with an 'E' in a box. The dynamics are piano (p) for measures 12-14 and mezzo-forte (mf) for measures 15-17. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Отже, незважаючи на простоту, навіть примітивність литавр тих часів, брати Філідори змогли передати настрій за допомогою нескладної мелодії та навіть створити «сюжетне» наповнення твору, надавши простій композиції сенсу в контексті заходу, на якому вона мала виконуватися.

Приклад 3.

Брати Філідори. Марш литавр, такти 79–89

The musical score for two timpani parts (Timp. 1 and Timp. 2) spans measures 79 to 89. Measures 79-81 are marked with a '79' in a box, measures 82-84 with an '82' in a box, and measures 85-89 with an '85' in a box. The dynamics are mezzo-forte (mf) for measures 79-84 and ritardando (rit.) for measures 85-89. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Симфонія з вісьмома литаврами Йоганна Крістіана Фішера (Johann Christian Fischer, 1733–1800) — німецького гобоїста і композитора, — увійшла в історію як перша композиція для литавр соло у супроводі оркестру (≈1785). Фактично цей твір можна вважати першим литавровим *концертом*, оскільки литаври фігурують тут як повноцінний сольний інструмент. Соліст мав грати на рекордних для тих часів восьми литаврах, а не в ансамблі з іншими литавристами (як це було у «Марші литавр» Філідорів). Литаври налаштовувалися на гаму до мажор (від *Соль* великої октави до *соль* малої), закриваючи таким чином октавний діапазон. Це відкрило не бачені для тих часів можливості виконання на литаврах повноцінних мело-

дичних пасажів — на відміну від звичайної квінти чи кварта, якими композитори користувалися раніше, наслідуючи манеру гри кавалерійських ансамблів.

До кінця XVIII століття партії литавр обмежувалися переважно підкресленням кульмінаційних моментів або для супроводу труб, наслідуючи традиції кавалерійських ансамблів, з якими вони тоді все ще асоціювалися. Однак «Симфонія з вісьмома литаврами» Фішера знаменує переломний момент: литаври виступають у ролі справді сольного інструмента. Здатність литавриста справлятися із вісьмома литаврами, виконувати на них складні сольні пасажі, використовувати динамічні градації — усе це кидало виклик традиційному сприйняттю інструмента як суто допоміжного оркестрового. Протягом усього твору литаври демонструють неочікувані мелодійні здібності. Інструмент, який до того був здатний озвучити лише дві ноти, у цій композиції демонструє повноцінну гаму діапазоном в октаву (*Соль* великої октави — *соль* малої) (приклад 4)¹.

Приклад 4.

Й. К. Фішер. Симфонія з вісьмома литаврами. Каденція I ч.



Приваблює увагу задіяний Й. Фішером динамічний діапазон інструмента. Перша частина симфонії — *Moderato* — починається з головної теми литавр *piano*, і лише за другим проведенням звучить *forte*. Втім, композитор використовує не лише різкі динамічні контрасти: *crescendo* та *diminuendo* також активно присутні протягом усієї композиції. Інструмент, який у переважній більшості творів тієї епохи звучав виключно на *forte*, починає розкриватись у нових фарбах.

Величезний внесок у тогочасний розвиток сольного виконавства на литаврах здійснив чеський гобоїст, литаврист та композитор **Георг Дружецький** (Georg Druschetzky). На жаль, дати написання його творів не збереглися, але відомі роки життя композитора (1745—1819), тож можна припустити, що твори з'являлися наприкінці XVIII — початку XIX століття. У творчому доробку Г. Дружецького — Концерт для шести литавр з оркестром, Подвійний концерт для восьми литавр та гобоя з оркестром, Подвійний концерт «Ungaria» для литавр та скрипки з оркестром, Полонез та варіації для литавр з оркестром, Партита До мажор для шести литавр з оркестром. Усі названі твори потребують від виконавця віртуозного рівня майстерності². Саме Г. Дружецький своєю творчістю довів, що литаври можуть не лише слугувати

¹ Приклади з Симфонії Й. К. Фішера наведено в аранжуванні хорватського перкусіоніста Ігора Лешніка (Igor Lešnik).

² На жаль, у вільному доступі ноти перелічених творів Г. Дружецького відсутні. Втім, існують їхні аудіозаписи, що дозволяє створити уяву про звучання цієї музики. Режим доступу: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lk019oV6jcDjRf_IpOEL4zO5BbtGlMlg&si=oBldUmxSt48DEqQb

інструментом метроритмічного супроводу, але й функціонувати як повноцінний мелодичний інструмент. Окремі його твори можна вважати повноцінними сольними концертами, виходячи із задіяних принципів концертності (співставлення оркестру і соліста, елемент «змагальності» тощо). Будучи литавристом, композитор прекрасно розумів, які музично-технічні прийоми можна використати для демонстрації віртуозності виконавця.

Отже, навіть на початковому етапі становлення литавр як сольного інструмента, незважаючи на його технічну примітивність, композитори не боялись експериментувати, доводячи таким чином, що литаври можуть бути повноцінним солюючим інструментом.

Приклад 5.

Й. К. Фішер. Симфонія з вісьмома литаврами. III ч., такти 5–21



В епоху романтизму литаври у певному сенсі відійшли на задній план, в тому числі буквально: їх перемістили на ар'єрцену, прагнучи таким чином досягнути балансу звучності [Bowles, 1997, p. 201]. «Здібності» литавр як сольного інструмента також тимчасово відійшли на другий план. Тим не менш, композитори продовжували включати в оркестрові твори соло для литавр. Яскравий приклад — друга частина Дев'ятої симфонії Бетховена (1824), з надзвичайно важливою і в багатьох аспектах новаторською функцією литавр. У крайніх розділах тричастинної форми литаври — не просто складова звичного ансамблю з мідними духовими. Наділені особливою драматургічною функцією втілення бетховенської ідеї сили, волі й руху, будучи одним із формотворчих елементів, литаври структурують форму своїми «раптовими» вступами, сигналізуючи про кульмінаційні моменти або зміну розділів. Приваблює увагу нестандартний стрій литавр: октава *Фа—фа* (великої та малої октави), хоча тональність цієї частини *ре мінор*, тож литаври помітно виділяються на тлі інших інструментів. Бетховен намагається всіма доступними способами привернути увагу до литавриста: виводить його на передній план, дає можливість бути солістом. Кожен

вступ литавр — гучний, різкий, гармонічно не завжди співпадає з тоном оркестру, чим ще більше викликає зацікавленість.

Показовим є свідчення Гектора Берліоза: «Серед усіх ударних інструментів я вважаю литаври найціннішими, принаймні у загальному використанні, і сучасні композитори досягли найживописніших та найдраматичніших ефектів завдяки їм» [Berlioz, 1948, p. 370]. Рекордні для тих часів 16 литавр, на яких мають грати вісім музикантів водночас, Берліоз використав у «Реквіємі» (1837). Значну кількість литавристів задіяно і у «Фантастичній симфонії» (1830): наприкінці III частини чотири виконавці грають повноцінні акорди у перегукуваннях із англійським рожком (приклад 6).

Приклад 6.

Г. Берліоз. Фантастична симфонія. III ч., ц. 49

The image displays a musical score for the timpani section of Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique', Third Movement, page 49. The score is written for five timpani parts (Timp. I, II, III, IV, and Vello) and a C. ingl. (Cymbal). The timpani parts are marked with dynamics like p, f, pp, and cresc. dim. The Vello part is marked with p and f. The score is numbered 49 in the top left and bottom left corners.

У IV частині два литавристи одночасно грають інтервалами і ведуть повноцінні пасажі, вибудовуючи мелодичну лінію (див. приклад 7). У V частині за тим самим принципом звучать литаврові інтервали, які доповнюють гармонію новими тонами та складаються у єдину мелодію (див. приклад 8). Завдяки цьому Берліоз обходить технічні обмеження інструментів і додаючи більшу кількість литавр у склад оркестру, доручає їм озвучувати повноцінні акорди та мелодії.

1886 року Ріхард Штраус написав «Бурлеску» для фортепіано з оркестром, яку розпочав з відкритого соло литавр *piano* (див. приклад 9). Литаври неодноразово «перебивають» оркестр, граючи власний мотив, як це відбувалось у другій частині Дев'ятої симфонії Бетховена. В кінці твору литаври й фортепіано залишаються наодинці, перегукуючись один з одним — створюється враження, ніби весь цей час фортепіано «змагалось» саме з литаврами, а не з усім оркестром (див. приклад 10). Останню ноту озвучує литавра соло. Коло замкнулося: литаври починали і завершили композицію

Приклад 7.

Г. Берліоз. Фантастична симфонія. IV ч., ц. 53



Приклад 8.

Г. Берліоз. Фантастична симфонія. V ч., ц. 72



Приклад 9.

Р. Штраус. «Бурлеска» для фортепіано з оркестром, такти 1–16



Приклад 10.

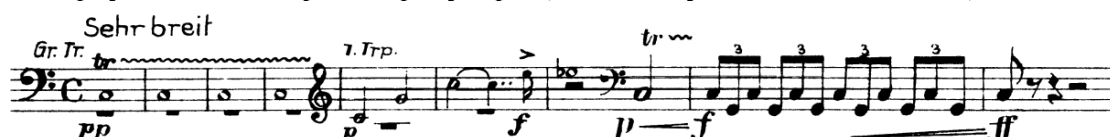
Р. Штраус. «Бурлеска» для фортепіано з оркестром



Через десять років (1896) Р. Штраус завершив симфонічну поему «Так говорив Заратустра», відому своїм початком: гучний сольний перестук литавр зображає велич сходу сонця (приклад 11).

Приклад 11.

Р. Штраус. «Так говорив Заратустра», I ч. «Вступ або Схід сонця», такти 1–9



Аналізуючи творчість Р. Штрауса, розумієш зацікавленість композитора у литаврах (особливо з появою механічних педальних литавр, які дозволяли безпосередньо посеред гри змінювати налаштування інструмента). Яскравим прикладом використання литавр є «Швидкий вальс» із третьої дії опери «Кавалер троянди»

(1910). Використовуючи всього п'ять котлів, виконавець має зіграти одинадцять різних нот, постійно змінюючи налаштування інструмента (іноді навіть миттєво, безпосередньо під час гри).

Незважаючи на відсутність повноцінного сольного репертуару, констатуємо, що в епоху романтизму було створено чимало оркестрових соло для литавр. Їхня кількість та складність з роками лише збільшувалася, демонструючи безперервний розвиток потенціалу литавр як сольного інструмента.

Після відносного «затишшя» епохи романтизму у сольному литавровому виконавстві композитори ХХ століття почали звертатися до литавр саме як до сольного інструмента, випробовуючи їхні нові можливості. Серед перших експериментів назовемо оркестрові соло з симфонічної сюїти «Планети» Густава Холста (Gustav Holst) та Симфонії №4 «Невгасима» Карла Нільсена (Carl Nielsen).

Симфонія №4 «Невгасима» (1916) данського композитора Карла Нільсена — перший відомий нам твір із використанням прийому *глісандо* на литаврах. Окрім цього, у симфонії є інші цікаві моменти — приміром, у розділі *Poco adagio quasi andante* литаври (за допомогою педальної системи) дублюють складну хроматичну партію контрабасів (приклад 12). Як у випадку зі «Швидким вальсом» Р. Штрауса, литавристу іноді доводиться змінювати стрій безпосередньо посеред гри. У фіналі симфонії вступає другий литаврист; граючи в дуеті, музиканти «перебивають» оркестр (приклад 13). Симфонія написана під час Першої світової війни, тож подібна «суперечка», можливо, мала символізувати перестрілку з різних боків окопів та барикад.

Як бачимо, Нільсен не лише розкрив потенціал педальних литавр, але й використав їх так само, як Берліоз у Фантастичній симфонії, ще більше розширивши діапазон звучання інструмента в потужному ансамблі.

Приклад 12.

К. Нільсен. Симфонія №4 «Невгасима». *Poco adagio quasi andante*



Приклад 13.

К. Нільсен. Симфонія №4 «Невгасима». *Piu mosso*



Одним із найвідоміших вважається литаврове соло з симфонічної сюїти «Планети» Густава Холста (1916). Композитор продовжив традицію Берліоза (задіяно два литавристи замість одного). IV частина «Юпітер, що несе радість» починається з соло валторн, яке слідом повторюють литавристи: шість литавр (по три на кожного виконавця) озвучують віртуозну синкоповану партію (приклад 14).

Приклад 14.

Г. Холст. «Планети». IV ч. «Юпітер, що несе радість», такти 16–20



1936 року Оттмар Герстер (Ottmar Gerster) написав «Капрічієтто для чотирьох литавр та струнного оркестру» — вперше за майже півтора століття литаври знов звучали як солюючий інструмент. Наступним, хто звернувся до литавр як сольного інструмента, виявився Вернер Теріхен (Werner Thärichen), головний литаврист Берлінської філармонії у 1948–1984 роках. Вперше з часів Г. Дружецького він повернув у литаврове виконавство жанр концерту, створивши власний твір (1954). 1976 року Теріхен презентував композицію «Батрахоміомехія» (з грец. «Війна жаб з мишами») для двох литавристів, співака, хору та оркестру. Партитура включає епізод «Der Paukenkrieg» («Війна литавр») — повноцінний дует литавристів, ніби відсилаючи майже на триста років тому до «Маршу литавр» братів Філідорів.

Увага композиторів до демонстрації нових можливостей литавр не обмежувалася жанром концерту. 1949 року американець Елліот Картер (Elliot Carter) видав збірку «Вісім п'єс для литавр» із надскладними віртуозними різнохарактерними п'єсами. Цикл набув широкої популярності серед литавристів і вже традиційно входить до конкурсних програм. Надалі спостерігається помітне розширення жанрової палітри творів для солюючих литавр. 1964 року Джон Бек (John H. Beck)¹, а 1979 року Річ Холлі (Rich Holly) звернулися до сонатного жанру — обидва стали авторами тричастинних Сонат для литавр. 1970 року Анджей Пануфнік (Andrzej Panufnik) створив «Концертіно для литавр, перкусії з оркестром», повернувши жанр подвійного концерту до репертуару литавристів. 1974 року Андреас Айгмюллер (Andreas Aiglmüller) продемонстрував «Токату для литавр та фортепіано на теми Ріхарда Штрауса», яку 1977 року аранжував для литавр та малого оркестру.

Один із найбільш віртуозних і важливих, на наш погляд, концертів для литавр презентував 1983 року американець Вільям Крафт (William Kraft). У творі в повному обсязі використано багатство тембрів та характеру звуку, які можуть продемонструвати виконавці під час гри на литаврах. Починаючи від тихої гри пальцями в рукавичках, продовжуючи тремоло повноцінними чотиризвучними акордами, надгучними «розлюченими» імпровізаційними пасажами, які композитор описує словами *Run Amuck!*² — і закінчуючи обертоновими флажолетами з використанням невеликих книжок (якими можуть слугувати, як пропонує сам композитор, кишенькові партитури квартетів Гайдна). Зупинимося більш детально на цьому творі — одному з небагатьох, доступних у нотному варіанті.

¹ Головний литаврист Рочестерського філармонічного оркестру (1962–2002).

² Українською можна перекласти приблизно як «буйствувати», «скаженіти».

Концерт для литавр № 1 Вільяма Крафта демонструє вершину технічного розвитку литавр, віртуозності виконавця та різноманіття тембрів. Соліст починає композицію з абстрактного вступу на *piano*, граючи у рукавицях — практика, яка до цього твору не зустрічалась (приклад 15). Автор експериментує з можливостями звуковидобування на інструменті. У першій частині також зустрічається пасаж діапазоном у майже дві октави (*Р* великої — до першої), що має бути зіграний руками (один палець кожної руки, потім два, і нарешті поступово соліст має додати інші пальці, граючи кінець пасажу чотирма пальцями і крещендуючи до гучного *forte*). У примітках Крафт зауважує: «Ми шукали найм'якший спосіб гри. Від паличок ми перейшли до рук, від рук до пальців і від пальців до рукавичок з різних покриттів. Зворотній рух цього порядку представляє важливу частину конструкції першої частини» [Frigillana, 2010, p. 14].

Приклад 15.



Вся частина будується саме за цим принципом: виконавець поступово переходить на палички, граючи все гучніше і гучніше. У т. 108 вступна каденція повторюється, і за вказівкою композитора соліст грає *ad libitum* — незалежно від оркестру, у власному вільному темпі, але вже не пальцями, вкритими рукавичками, а паличками — спочатку використовуючи фетрові «ультра-стаккато» палички, а потім змінюючи їх на дерев'яні. Активно Крафт використовує також глісандо та різкі зміни налаштування посеред гри (протягом усього твору). Це помітно у великій кількості хроматичних пасажів (приклад 16) та глісандо під час тремоло або навіть просто як відгук після удару (приклад 17). Найбільш активно такий прийом використовується у другій частині Концерту.

Приклад 16.



Приклад 17.

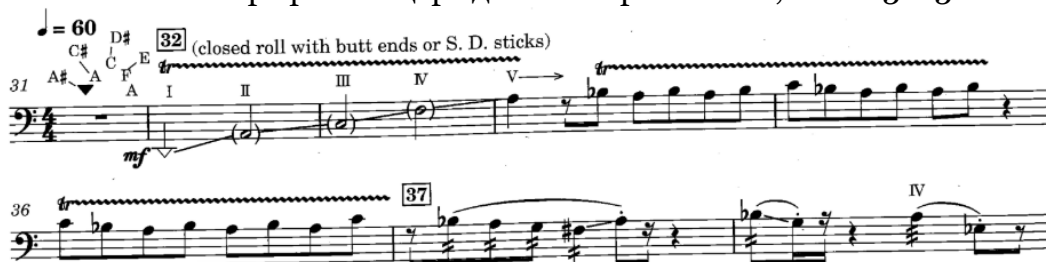


Друга частина «Поема для литавр, двох струнних оркестрів, челести та ударних» (присвята матері композитора, яка померла під час створення концерту) повністю побудована на тремоло. Починається звучання з глісандо струнних і лише після

цього вступають литаври, також починаючи з тремоло. Глісандо за рахунок нестабільності строю ідеально підходить для передачі загального містичного настрою. Крафт обрав рідко застосований прийом гри на литаврах *closed roll* барабанними паличками («рикошетне тремоло»). Соліст дублює мелодію струнних на найменшій литаврі піколо, граючи лише за допомогою педалі (приклад 18).

Приклад 18.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. II ч., такти 31–38



Третя частина відкривається швидкими тріолями, які перериваються таємничою мелодією у дзіночків та дзвонів. Відчуття містицизму додають синкоповані ритми литавр у супроводі. Поступово тріолі повертаються на *piano* і вибухають у імпровізаційних агресивних сегментах *Run Amuck!* (приклад 19). Сам Крафт описував ці сегменти як «дуже скажені», попросивши грати «ще агресивніше, ніби це грає тварина» [Frigillana, 2010, p. 29].

Приклад 19.

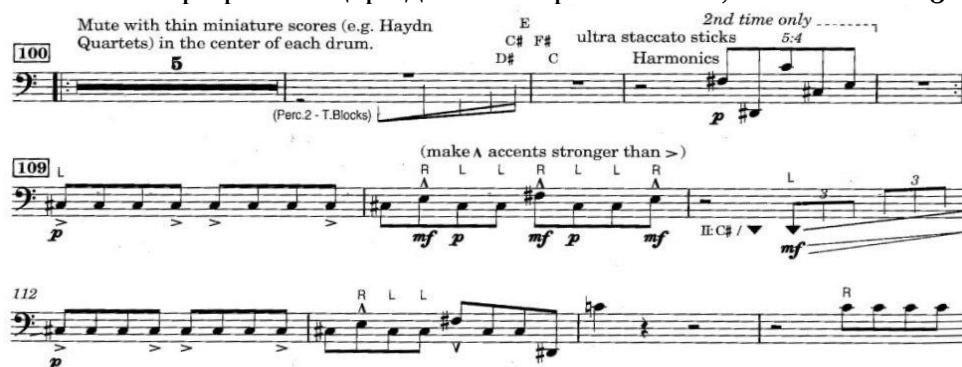
В. Крафт. Концерт для литавр №1, III ч., такти 82–99



Далі використано оригінальний прийом — гру обертонів за допомогою важких демпферів. Соліст кладе демпфер на середину мембрани литаври, і з цього моменту через тиск на мембрану інструмент починає звучати по-новому: з'являється набагато більше високих частот. Також автор вказує, що цей сегмент має виконуватися паличками «ультра-стакато», які самі по собі видобувають більше високих частот, ніж звичайні палички (приклад 20).

Приклад 20.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. III ч., такти 100–115



У наступному фрагменті литаврист починає грати повноцінні акорди на чотирьох литаврах одночасно, тримаючи по дві палички у кожній руці (приклад 21). Палички мають триматися за принципом гри на маримбі чи вібрафоні. Складність полягає в тому, що держаки звичайних литаврових паличок занадто товсті для гри одразу парою в одній руці, відповідно виконавцю потрібно знайти досить тонкі палички з м'яким покриттям на голівках — для «м'якого» тремоло.

Після тремольної частини у формі рондо повторюються початкові тріолі соліста (поступово стають все складнішими). Додаються тремоло, глісандо, хроматичні пасажі, синкопована гра на критих литаврах, що приводить до фінальної каденції, у якій литаврист ніби з останніх сил демонструє слухачеві власні здібності. Поступово піднімаючись за допомогою глісандо від найнижчої ноти *Mi* великої октави до *ля* малої октави, виконавець демонструє практично весь діапазон інструмента, завершуючи концерт туттійним ударом по двох литаврах, налаштованих в унісон на *Ci-бемоль* великої октави.

Приклад 21.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. III ч., такти 162–177

Досить помітною у XX столітті стає тенденція написання творів для литавр самими литавристами, що є цілком логічним, адже самі виконавці як ніхто розуміють специфіку інструмента¹. У XXI столітті композитори продовжують писати різножанрові композиції для литавр. 2000 року американець Філіп Ґлас (Philip Glass) презентував «Концертну фантазію» для двох литавристів та симфонічного оркестру — фактично це був перший подвійний литавровий концерт. 2004 року В. Крафт створив Концерт для литавр №2, у якому використано 15 литавр: шість звичайних і дев'ять менших за розміром (так звані «тенор литаври»), які кріпляться зверху на спеціальний каркас (див. рис. 1)² [Lavazzi, 2016].

За останні двадцять років побачила світ значна кількість різноманітних п'єс, сюїт та концертів для литавр. Із найновіших зазначимо Концерт для литавр норвезького композитора Маркуса Пауса (Marcus Nicolay Paus), присвячений 250-річчю заснування Бергенського філармонічного оркестру (2015), а також новітні композиції українських авторів — «Ф'южн-концерт» для литавр та ансамблю ударних інстру-

¹ Саме литавристи створювали також збірки етюдів та школи гри на литаврах (Джон Бек /John Beck/, Сол Гудман /Saul Goodman/, Жак Делеклюз /Jacques Delecluse/), аби розповсюдити необхідні знання та зробити їх доступними, на відміну від «закритих гільдій» в епоху бароко.

² Закріплені зверху тенор литаври налаштовуються від ноти *до-дієз* до ноти *ля* першої октави.

ментів Олександра Блінова (2017) та Концерт для литавр і духового оркестру Катерини Ліхути (2024).

Рисунок 1.

Комплект 15 литавр з «тенор литаврами»
(власність Симфонічного оркестру м. Сент-Луїс, штат Міссурі, США)



Висновки та перспективи дослідження. Історична еволюція мистецтва гри на литаврах пройшла декілька етапів:

- функціонально-сигнальна (військово-обрядова) фаза (середина XV — XVII століття);
- період інтеграції в оркестрову практику та поява поодиноких сольних творів (XVII—XIX століття);
- формування автономного сольного репертуару (середина XX — початок XXI століття).

За рахунок технічної еволюції інструмента з плином часу творчий потенціал литавр розкривався по-різному. Сьогодні литаври є повноправним сольним інструментом, здатним вести мелодію і бути однією з центральних виразових фарб у складній картині сучасної музичної композиції. Починаючи з другої половини XX століття, сольне виконавство на литаврах перебуває «у розквіті сил», остаточно утверджуючись як повноцінний вид сольної виконавської творчості та завойовуючи популярність серед виконавців, композиторів та слухачів. Невпинний технічний розвиток інструмента сприяє появі литавристів-віртуозів, які своєю майстерністю надихають на нові творчі звершення композиторів, а ті, своєю черги, продовжують дивувати слухачів новими викликами для литавристів-віртуозів.

Охопити означену проблематику в повному обсязі у межах статті неможливо, тож у майбутньому горизонти дослідження теми планується розширити за рахунок детального дослідження технічного розвитку литавр, аналізу більшої кількості композицій, заглиблення у специфіку різних виконавських шкіл. Музичне мистецтво постійно знаходиться у стані активного розвитку, і згідно з результатами проведеного дослідження можна з великою вірогідністю очікувати значної кількості нових музичних композицій, у яких литаври виконуватимуть яскраву і вагомую роль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва О. Ф. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру. Київ : Музична Україна, 1985. 72 с.
2. Олійник Д. Зародження європейського виконавства на дворядному ксилофоні американської системи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 74–87. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.752>
3. Рало Г. О. Компоненти систем звукоутворення та їх функціонування при грі на звуковисотних клавішних ударних інструментах. *Музикознавчі студії* : наук. зб. Львівської нац. музичної академії імені М. В. Лисенка. 2015. Вип. 35. С. 326–337. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01_027_rylo-1.pdf (дата звернення 16.08.2025).
4. Рало О. М. Особливості звукоутворення на маримбі. *Музика в системі мистецької освіти: взаємодії та протидії* : Матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі музикознавства та музичної педагогіки. Одеса : Гельветика, 2021. С. 207–211. URL: <https://lib.knmau.com.ua/2021> (дата звернення 26.08.2025).
5. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с.
6. Altenburg J. E. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst. Halle : Joh. Christ. Hendel, 1795. 144 p. URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP237192-SIBLEY1802.22273.acda-39087009995434text.pdf> (дата звернення 17.08.2025).
7. Beck J. H. Encyclopedia of Percussion. New York : Garland Publishing, Inc., 1995. 436 p.
8. Beck J. H. Concepts for Timpani. New York : Carl Fisher. LLC, 2001. 112 p.
9. Berlioz H. Treatise on Instrumentati, Enlarged and Revised by Richard Strauss. New York : Edwin F Kalmus, 1948. 424 p.
10. Blades J. Percussion Instruments and Their History. Wesport : The Bold Strummer, Ltd., 1970. 513 p.
11. Bowles E. A. The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview, Performance Practice Review. 1997. Vol. 10. No. 2. P. 192–211.
12. Bridge R. Timpani Construction paper. Dallas : SMU, 1993. 13 p.
13. Bucur V. Handbook of Materials for Percussion Musical Instruments-Springer. Cham, Switzerland, 2022. 1044 p.
14. Frigillana D. E. William Kraft's Concerto for Timpani and Orchestra: The History, Creation, and Performance : ab. ... Master of Music in Percussion Performance. Bob Cole Conservatory of Music–Pomona, 2010. 66 p.
15. Lavazzi C. Encounter In Cage: Kraft's Ambitious Timpani Concerto. URL: <https://classicalvoiceamerica.org/2016/05/02/encounter-in-cage-krafts-ambitious-timpani-concerto/> (дата звернення 25.09.2025).
16. Sachs C. The History of Musical Instruments. New Your: W. W. Norton & Company Inc., 1940. 505 p.

REFERENCES

1. Andrieieva, O. (1985). Udarni instrumenty suchasnoho symfonichnoho orkestru [Percussion instruments of a modern symphony orchestra]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 72 p. [in Ukrainian].
2. Oliinyk, D. (2024). Zarodzhennia yevropeiskoho vykonavstva na dvoriadnomu ksylofoni amerykanskoï systemy [The origins of European performance on the two-row xylophone of the American system]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture:

past, present, and development trends]. Issue 48. Rivne, pp. 74–87 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.75>

3. Ralo, H. O. (2015). Komponenty system zvukoutvorennia ta yikh funktsionuvannia pry hri na zvukovysotnykh klavishnykh udarnykh instrumentakh [Components of the sound production system and their functioning when playing on high-quality keyboard percussion instruments]. In: *Muzykoznavchi studii* [Music-making studios] Lviv National Music Academy. Issue 35, pp. 326–337 Available at: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01_027_rylo-1.pdf (accessed: 16.08.2025) [in Ukrainian].

4. Ralo, O. M. (2021). Osoblyvosti zvukoutvorennia na marymbi [Features of sound production on the marimba]. In: *Muzyka v systemi mystetskoï osvity: vzaiemodii ta protydyi* [Music in the art education system: interactions and counteractions]: Materialy Vseukrainskoho naukovo-pedahohinoho pidvyshchennia kvalifikatsii u haluzi muzykoznavstva ta muzychnoi pedahohiky. Odesa, Gelvetyka, pp. 207–211: Available at: <https://lib.knmau.com.ua/2021> (accessed: 26.08.2025) [in Ukrainian].

5. Cherkaskyi, L. (2003). Ukrainski narodni muzychni instrumenty [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv, Tekhnika, 264 p. [in Ukrainian].

6. Altenburg, J. E. (1795). Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst. Halle : Joh. Christ. Hendel, 144 p. Available at: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP237192-SIBLEY1802.22273.acda-39087009995434text.pdf> (accessed: 17.08.2025) [in German].

7. Beck, J. H. (2001). Concepts for Timpani. New York : Carl Fisher. LLC, 112 p. [in English].

8. Beck, J. H. (1995) Encyclopedia of Percussion. New York : Garland Publishing, Inc. 436 p. [in English].

9. Berlioz, H. (1948) Treatise on Instrumentati, Enlarged and Revised by Richard Strauss. New York : Edwin F Kalmus. 424 p. [in English].

10. Blades, J. (1970) Percussion Instruments and Their History. Wesport : The Bold Strummer, Ltd., 1970. 513 p. [in English].

11. Bowles, E. A. (1997) The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview, Performance Practice Review. Vol. 10. No. 2. P. 192–211. [in English].

12. Bridge, R. (1993) Timpani Construction paper. Dallas : SMU. 13 p. [in English]

13. Bucur, V. (2022) Handbook of Materials for Percussion Musical Instruments-Springer. Cham, Switzerland. 1044 p. [in English].

14. Frigillana, D. E. (2010) William Kraft's Concerto for Timpani and Orchestra: The History, Creation, and Performance: ab. ... Master of Music in Percussion Performance. Bob Cole Conservatory of Music – Pomona. 66 p. [in English].

15. Lavazzi, C. (2016) Encounter In Cage: Kraft's Ambitious Timpani Concerto. Available at: <https://classicalvoiceamerica.org/2016/05/02/encounter-in-cage-krafts-ambitious-timpani-concerto/> (accessed: 25.09.2025). [in English].

16. Sachs, C. (1940) The History of Musical Instruments. New Your: W. W. Norton & Company Inc. 505 p. [in English].

KYRYL VASLAVSKY

Vaslavskiy, Kyryl — postgraduate student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-5241-0885>

Hollow.Light36@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347646

THE ART OF TIMPANI PERFORMANCE: STAGES OF DEVELOPMENT

The relevance of the study. Despite its long history of development, the art of solo performance on percussion instruments began to actively evolve only in the last century, achieving popularity among composers, performers, and listeners (unlike string, woodwind, and brass instruments) only in the second half of the 20th century. The timpani play a special role within the percussion family, combining rhythmic and pitch organization of sound. In this context, tasks related to the in-depth analysis and systematization of the timpani repertoire become relevant for domestic musicology—particularly works written specifically for timpani, considering their intonational-thematic potential and technical performance specificity.

The main objective of the study is to trace the historical evolution of the timpani as a solo instrument and to determine the stages and achievements along this path.

The methodology includes the following methods: the principle of historicism serves as the methodological foundation; analytical method is used for working with scholarly literature; the method of historical-stylistic analysis and the analytical-descriptive method are used to define the specifics of timpani use in solo and orchestral performance; the method of performance analysis is applied to reveal the peculiarities of timpani playing in the works of composers from different eras; and theoretical generalization is used to draw conclusions.

The main results and conclusions. The historical evolution of solo timpani playing passed through the following stages: the functional-signal phase (military-ceremonial, mid-XV – XVII centuries); the period of integration into orchestral practice and the appearance of isolated solo works (XVII—XIX centuries); the formation of an autonomous solo repertoire (mid-XX – XXI centuries). Over time, due to the instrument's technical evolution, the creative potential of the timpani unfolded in various ways. Today, the timpani are not only one of the main instruments of the symphony orchestra but also a full-fledged solo instrument, capable of carrying a complete melody and serving as a central expressive color in the complex palette of contemporary musical composition. Solo performance on the timpani, beginning in the second half of the 20th century, is *“in its prime”*, finally asserting itself as a full-fledged type of solo performance art and gaining popularity among performer-timpanists, composers, and listeners. The continuous technical development of the instrument contributes to the emergence of virtuoso timpanists, whose skill inspires composers to new creative achievements, and they, in turn, continue to surprise audiences with new challenges for the virtuoso timpanists. It is not possible to cover the defined issues in full within the scope of a single article. Therefore, in the future, the horizons of research on the topic can be expanded through a more detailed study of the technical development of the timpani, the analysis of a greater number of compositions, and a deeper exploration of the specifics of national performance schools. Musical art is constantly in a state of active development, and according to the results of the study conducted, a significant number of new musical compositions can be expected, in which the timpani will play a bright and weighty role.

Keywords: timpani, technical development of the instrument, compositional creativity, genre, musical performance art, the evolution of solo timpani performance.

Стаття надійшла до редакції 02.11.2025
Отримано після доопрацювання 14.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025