

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

А. ГОТЛИБ

ОСНОВЫ  
АНСАМБЛЕВОЙ  
ТЕХНИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1971

## ОТ АВТОРА

Развитие советской музыкальной культуры настойчиво требует всестороннего изучения проблем, связанных с формированием молодых исполнителей и педагогов. Ансамблевые дисциплины занимают в учебных планах консерваторий, институтов и музыкальных училищ видное и ответственное место; можно напомнить, что испытания по камерному ансамблю входят в число завершающих образование государственных экзаменов. Но, к сожалению, организации и методике ансамблевых классов до сих пор не уделяется должного внимания. В числе преподавателей иной раз можно встретить музыкантов, не имеющих знаний и опыта в этой области исполнительства; методических пособий по данным дисциплинам нет. Естественно, что занятия оказываются малопродуктивными и выпускник покидает учебное заведение плохо подготовленным к предстоящей ему профессиональной деятельности.

Воспитание преподавателей, для которых руководство ансамблевыми классами станет специальностью (а не случайной «догрузкой»), — давно назревшая задача, и первые шаги для ее решения сделаны: в ряде вузов организована соответствующая аспирантура. Одновременно следует обобщить накопленный в сфере камерной музыки педагогический опыт и дать нужные практические рекомендации. В предлагаемой работе сделана попытка конкретизировать особенности совместной игры и определить основные элементы ансамблевой техники.

Я глубоко убежден, что камерная музыка представляет одно из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания.  
*Бородин*

Играть камерную музыку — какое это счастье!

*Джордже Энеску*

### СПЕЦИФИКА СОВМЕСТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Умение играть с одним или несколькими партнерами — очень важная сторона профессионального мастерства музыканта-исполнителя. Сольное выступление артиста (без аккомпанемента, без партнеров) возможно лишь в очень ограниченных сферах инструментальной деятельности (концерты пианистов, органистов). Симфоническая, оперная, камерная музыка требует для своего воплощения творческого объединения исполнителей.

Теории и методике сольной игры посвящено немало книг; вопросы, связанные с игрой в ансамбле, остались вне обсуждения — на эту тему не опубликовано ни одного специального труда. Поэтому представляется полезной попытка определить специфику камерного ансамблевого исполнительства в ее наиболее элементарных проявлениях.

В самом деле, чем отличается игра в ансамбле от сольного выступления? Разве не достаточно свободно владеть своим инструментом для того, чтобы успешно играть в любом по составу исполнителей ансамбле? Какие особые, только ему присущие качества отличают этот вид искусства, каких знаний и навыков он требует? Нужно ли ему специально обучать?

Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполни-

телей и реализуются они их объединенными усилиями. Процесс созревания художественного замысла и процесс его претворения в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если пианист-солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист — только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другим участником (или другими участниками) ансамбля.

Пианиста-солиста хочется уподобить чтецу, пианиста-ансамблиста — актеру, участвующему в спектакле. Чтец адресует свое выступление непосредственно аудитории, актер — партнеру. Чтец исполняет произведение целиком, актер — свою роль, то есть часть целого<sup>1</sup>.

Создание общего плана интерпретации, художественного образа произведения в целом — процесс в высшей степени индивидуальный и почти неподдающийся фиксации и наблюдению. Сущность своих намерений музыкант-исполнитель может лишь очень приблизительно объяснить словами, поэтому он всегда предпочтет непосредственный показ, используя основные средства музыкальной выразительности — фразировку, темп, динамику и т. п. После предварительного совместного прочтения нового произведения, наступает период репетиций, когда участники ансамбля вносят свои творческие предложения и когда выясняется, во-первых, степень активности каждого ансамблиста и, во-вторых, степень близости художественных позиций исполнителей.

Если репетиционная работа в оркестре строится на принципе единоначалия, то в камерно-инструменталь-

<sup>1</sup> Это сравнение нуждается в некоторых оговорках.

Можно представить себе чтеца, исполняющего диалог двух персонажей или даже целую сцену пьесы (как это делал, например, В. И. Качалов); но пианист не может сыграть написанную для скрипки и фортепиано Крейцерову сонату Бетховена или Тему с вариациями из Патетического трио Чайковского. Такому исполнению должна предшествовать очень сложная переработка ансамблевого сочинения в сольное (кстати, фортепианные транскрипции произведений для камерного ансамбля исключительно редки).

Другое отличие музыканта от актера в том, что участники камерного ансамбля работают без помощи руководителя, подобного режиссеру-постановщику спектакля. Тем не менее проведенная аналогия помогает уяснить существо вопроса.

ных ансамблях главенствует принцип равноправия. Конечно, практически он не всегда и не во всем реализуется, но чувство коллективной ответственности и непосредственного общения со слушателем присуще ансамблевой игре в полной мере.

Во главе оркестра появился дирижер прежде всего потому, что в нем возникала техническая потребность; нужен был видный всем музыкантам жест вступления, единый для всех эталон темпа и т. д. Довольно быстро «диспетчерские» функции дирижера превратились в функции «координатора», а затем и руководителя. Он оставил свой инструмент, на котором играл в качестве одного из участников оркестра, и взял в руки дирижерскую палочку — свой новый инструмент и символ власти.

В камерных ансамблях тоже существует потребность в дирижерской подсказке, но она минимальна. Немногочисленные артисты хорошо видят друг друга, в процессе исполнения они имеют достаточно возможностей для взаимного контакта. Но необходимость координации исполнительских намерений участников ансамбля, объединения их общим замыслом существует. В разных артистических содружествах она разрешается по-разному, но, чаще всего, наиболее инициативный, профессионально одаренный, авторитетный (а иной раз и попросту более энергичный и напористый) музыкант становится «первым» среди равных. Иной раз эту функцию берут на себя участники ансамбля поочередно.

Успешность ансамблевых репетиций непосредственно зависит от творческой инициативности каждого партнера. Артистическая ответственность ансамблиста перед слушателем значительно больше, чем у оркестранта, возможность художественного самовыявления — много шире.

Созидательная атмосфера камерного музицирования возникает при наличии у музыкантов некоторых особых качеств. Пытаясь определить эти характерные, специфически ансамблевые исполнительские качества, вспомним об отличии талантливого рассказчика от талантливого собеседника. Для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно — искусство слушать. При совместном музыкальном исполнении равно необходимо и умение увлечь партнера своим за-

мыслом, передать ему свое видение музыкальных образов, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний и умение увлечься замыслом партнера, понять его пожелания, заинтересоваться и принять их, почувствовать своими, — вжиться в них<sup>1</sup>.

Если предпосылками умения увлечь являются сила дарования, яркость замысла, рельефность показа, педагогические способности, то умение увлечься зависит от сходства индивидуальностей, общности воспитания, широты музыкального кругозора и в еще большей степени — от эмоциональной отзывчивости, богатства воображения, гибкости исполнительского таланта, легко создающего несколько вариантов решения одной и той же художественной задачи.

Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации.

При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие «исполнительское творческое переживание» трансформируется в родственное ему, но отнюдь не тождественное понятие «творческое сопереживание исполнителей». Естественное и яркое сопереживание возникает как результат непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения. Термин «общение» принадлежит, как известно, Станиславскому, который считал

<sup>1</sup> Можно сказать, что эти качества развиваются уже в классе по специальности. Разве для сольного выступления не обязательна увлеченность замысла и разве, стараясь наилучшим образом выполнить советы своего руководителя, молодой музыкант не учится понимать его, вживаться в предлагаемый художественный образ? Конечно, есть много общего в работе над сольным и ансамблевым произведением. Но есть и различия. Увлечь слушателя и увлечь партнера, принять советы учителя и согласиться с предложениями равноавторитетного исполнителя — далеко не одно и то же.

Способность понять партнера нередко находится в прямой и (увы!) единственной зависимости от желания понять. Тем более это относится к умению соглашаться при решении неизбежно возникающих между участниками ансамбля споров. Особое воспитательное значение имеет работа в камерном ансамбле для пианистов, так как музыканты других специальностей, помимо совершенствования в игре на своем инструменте, с детских лет систематически встречаются в оркестровом классе, приобщаясь к коллективному труду, к чувству общей ответственности. Пианисты овладевают своим мастерством в условиях индивидуальных занятий и привыкают к ним, как и единственно возможной форме работы.

умение «общаться» с партнером обязательным элементом актерского мастерства. Это понятие вполне применимо и в ансамблевой практике, если не забывать при этом, что в музицировании есть существенные отличия от сценического действия.

В музыке диалог не является основным средством развития, как в драматическом действии; партитура не пишется, как театральная пьеса в виде чередующихся реплик; актеры редко высказываются на сцене одновременно, а в музыкальном ансамбле одновременное звучание всех партий — превалирующая форма изложения. Структура музыкальной речи, имея много сходного со структурой устной речи, отнюдь ей не тождественна. Искусство музыканта лишено характерной для общения актеров смены выразительных средств: он не может заполнить паузу мимикой, жестом, движением; звук — единственный материал для создания художественного образа.

Невзирая на эти различия, в природе актерского общения и общения музыкантов-ансамблистов есть много сходного. И в том и в другом случае живой и прочный контакт артистов и их крепкая, по выражению Станиславского, «внутренняя сцепка» является обязательным условием художественной правды и совершенства. непонимание роли и значения общения в практике инструментальных ансамблей приводит к тому же отрицательному результату, что и в театре, — к назойливому и самодовольному солированию в духе выступления именитых гастролеров в стародавних провинциальных спектаклях. В музыкальном ансамбле общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних связей отдельных партий и умения подчинить частности своего исполнения достижению общей цели.

Примером одного из видов общения ансамблистов может служить музыкальный фрагмент, напоминающий по своему строению диалог. Естественно, что в таком музыкальном диалоге «произнесение» реплик партнерами взаимосвязано, оба партнера должны и понимать и быть понятыми. Осознавание звучащей у другого исполнителя музыкальной фразы и интонирование своего ответа на нее как согласия, сомнения, отрицания и т. п. — и есть процесс общения.

Достичь необходимого взаимопонимания музыкантв-ансамблисту помогает очень развитый язык музыкальных символов и тонкая градация выразительных нюансов. В строении музыкального диалога есть свои характерные особенности. Одна из них уже упоминалась: слушающая, партнер редко замолкает. Другая особенность заключается в очень распространенном в музыке приеме имитации.

Трудно себе представить, чтобы в течение целой сцены один из персонажей спектакля повторял текст другого действующего лица. В ансамблевой пьесе такой вид изложения применяется чрезвычайно часто:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. II

1 *[Andante, più tosto allegretto]*

*p dolce*

*[Andante, più tosto allegretto]*

*p dolce*

Мелодический голос фортепиано повторяет каждую фразу скрипки октавой выше. Поэтому взаимоотношения партнеров обычно строятся следующим образом: фразы скрипки звучат несколько более активно (разумеется, в пределах указанного автором *piano*), определяя тем самым настроение и характер беседы. Пианист точно воспроизводит фразировку партнера (например, чуть ощутимо усиливает звучность на шестнадцатых); учитывая при этом, что его партия расположена в достаточно звонком регистре, пианист, вероятно, постарается сыграть ее несколько притушенным, мягким звуком. Иначе говоря, скрипач чувствует себя «ведущим», пианист — «ведомым».

Но вот они меняются ролями:



2 *Andante, più tosto allegretto*

*Andante, più tosto allegretto*

Исполнение пианиста перестает быть «отражательным», оно становится «излучающим», активно волевым (опять-таки, в пределах строго соблюдаемого *piano*). Такова очень частая схема взаимоотношений партнеров в канонических диалогах.

Другой характер приобретает общение в тех случаях, когда музыкальный диалог построен на сопоставлении двух самостоятельных мелодических линий:

Л Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 7, ч. I

3 *Allegro con brio*

*Allegro con brio*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

В этом примере каждый из «собеседников» высказывает свою мысль и обе партии имеют особое, отличное друг от друга эмоциональное содержание. Возможны различные варианты интерпретации: пианист сыграет свою фразу со скрытой тревогой, скрипач — ласково-успокаивающе, или многократное повторение басового мотива будет истолковано как требовательное утверждение, а в теме скрипки будут найдены интонации просьбы, нежной жалобы. В любом случае целостное впечатление от диалога возникает лишь при условии полного и естественного общения партнеров, адресующих свои реплики не кому-то вообще, а именно друг другу.

«Внутренняя сцепка» с особой силой проявляет себя в тех музыкальных эпизодах, где чередование реплик происходит в одном эмоциональном потоке, подобно тому, как это бывает в увлеченном рассказе нескольких лиц о взволновавшем их событии. Короткие мотивы дополняют друг друга, развивают повествование, нагнетают драматическое напряжение:

А. Бабаджани. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, ч. I

4 | Allegro espressivo

pp cresc. pp cresc. pp cresc. risc. risc. risc.

Allegro espressivo poco a poco accelerando

Новая форма общения возникает при тесном переплетении мелодии с сопровождающим ее контрапунктом:

А. Бабаджанян. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, ч. II

[Andante] *con sord.*

5

*pp*

*con sord*

[Andante]

[*ppp*]

*pp*

*pp*

*pp*

*ten.*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Исполнение виолончелистом проникновенно звучащего контрапункта должно быть одновременно и активным, и подчиненным, свободным, выразительным, и вместе с тем строго соразмерным тончайшим градациям нюансировки скрипача.

Приведенные примеры иллюстрируют общение партнеров в различных музыкальных ситуациях; и фразировка исполнения, и общий динамический план («мизансцена звучания») в том или ином фрагменте целиком определяются совместным замыслом исполнителей. Во

всех этих случаях исполнительский анализ раскрывает сложную систему взаимоотношений главного и второстепенного, систему, которая не ограничивается требованием подчинения и учитывает необходимость соподчинения. Активность музыкального произнесения любой фразы в каждой партии, вне зависимости от ее значения в общем контексте, должна соотносываться с яркостью звучания всех остальных голосов.

Согласование плана интерпретации еще не есть общение. Общение, непосредственное и действенное, возникает лишь в процессе реализации этого плана. Причем внешняя реакция на задуманные ранее отдельные *staccato* и *accelerando* тоже не создает еще общения; активное восприятие живого чувства, выраженного с помощью этих и других нюансов, ответ на него, совместное музыкальное переживание — вот в чем суть общения. «Люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами...»<sup>1</sup>. Формально выполненный нюанс подобен атрибуту театрального костюма. Нельзя об этом забывать, так как нередко искусство ансамбля понимается лишь как приближительное соответствие громкости и быстроты игры партнеров.

Подобно актеру, музыкант-ансамблист должен уметь воспринимать чувства и мысли партнера каждый раз по-своему, по-сегодняшнему, допуская некоторые импровизационные отклонения от привычной нюансировки. «Это требует, — говорил Станиславский — большого внимания, техники, артистической дисциплины»<sup>2</sup>.

Творческое переживание — процесс очень сложный. Настроение пьесы, нюансировку отдельных фраз каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему. Необходимость сообразовать свое исполнение с игрой партнера может восприниматься как ограничение артистической свободы.

Это не так. В ансамбле музыкант сразу чувствует, как возросло разнообразие красок и мощь звучания, которыми он пользуется, и, соответственно, яркость и живость впечатления, производимого его игрой. Его охватывает радостное воодушевление, заставляющее забыть о

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М., «Искусство», 1951, стр. 272.

<sup>2</sup> Там же, стр. 273.

самолюбивом желании быть единственным посредником между композитором и слушателем. Подлинный ансамбль, слитность которого естественна и органична, не создается подавлением индивидуальной свободы партнеров; он возникает лишь тогда, когда взаимобязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы. Ансамблевая координация, направляя партнеров к единой цели, не стесняет действий каждого, а напротив, убирает могущие возникнуть препятствия. Ее задача — определить смысл действия, его значение в общем музыкальном контексте.

Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии. Предложенные партнером новые идеи интерпретации, подсказанный им неожиданный вариант решения художественной задачи, поиски аргументов в возникшем споре обогащают репетиционные занятия; в процессе концертного выступления необходимость поддержать партнера или повести его за собой пробуждают в участнике ансамбля энергию и инициативу. Поэтому и нередки случаи наиболее полного и яркого раскрытия индивидуальности артиста именно в совместном с другими музыкантами, а не в сольном исполнении.

В музыкально-исполнительской практике понятие «техника» употребляется, чаще всего, в узком смысле — как владение разнообразными двигательными навыками, позволяющими свободно играть пассажи всех видов: пианисты говорят о мелкой и крупной, пальцевой, октавной и аккордовой технике, скрипачи о технике правой и левой рук и т. д. Подобное определение техники не кажется исчерпывающим. Заметим, однако, что и в области двигательных навыков у ансамблистов возникают задачи, которые приходится решать совместно. Индивидуальная работа может предшествовать или сопутствовать общим репетициям, но координация отдельных приемов и коллективная их отработка являются непременным этапом преодоления такого рода пассажных трудностей ансамблевого произведения.

Нетрудно показать, какие простейшие технические задачи возникают в процессе ансамблевого исполнения. Для этого воспользуемся несколькими примерами. Нач-

нем с ансамбля, в котором взаимопонимание партнеров облегчено тем обстоятельством, что они играют на одинаковых инструментах; имеется в виду фортепианный дуэт.

В приводимом ниже отрывке пассажа можно назвать музыкально-изобразительным: стремительное, скользящее движение встречных триолей создает впечатление мерцающих на воде световых бликов (напоминаем название пьесы, из которой приводится отрывок, — «Баркарола»). По своей фактуре это — типично ансамблевый пассаж: легкий и удобный для обоих пианистов, он трудно исполним, если передать все составляющие его ноты одному исполнителю:

С. Рахманинов. Первая сюита:  
для двух фортепиано, ч. I

Allegretto

Представим возможные варианты транскрипции для одного фортепиано:

Характер звучания резко искажается<sup>1</sup>. «Мерцание» пассажа возникает лишь при безупречно слитном ансамбле. Важны не только синхронность и ровность движения, но и тождественность приема звукоизвлечения (одними пальцами или кистью, с вытянутыми или подобранными пальцами).

<sup>1</sup> Конечно, можно заменить ансамблевый пассаж другим, удобным для сольного исполнения и сходным по звучанию, но сейчас речь идет о характерном строении пассажа, рассчитанного на совместное исполнение.

ными кончиками пальцев и т. д.). Это требует согласованности и точной отработки.

В фортепианном пассаже следующего примера, казалось бы, нет никаких специфических ансамблевых черт

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. I

8 [Allegro vivace]

*cresc.*

The musical score shows measures 8, 9, and 10. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. Measure 8 starts with a treble clef and a single eighth note. Measure 9 begins with a piano (p) dynamic and features a sixteenth-note passage in the right hand, with a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 10 continues the sixteenth-note passage in the right hand, which is tied across the bar lines.

Малоопытные исполнители в этом месте могут испытывать некоторые затруднения: пассаж звучит неровно, в конце пальцы «заплетаются», кисть напрягается и т. д. Но в работе пианиста, желающего в совершенстве им овладеть, нет ничего выходящего за пределы общей методики игры на фортепиано. Вскоре этот пассаж вновь встречается в иной музыкальной ситуации:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. I

9 [Allegro vivace]

[Allegro vivace] *f*

The musical score shows measures 9 and 10. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. Measure 9 starts with a treble clef and a single eighth note. Measure 10 begins with a piano (p) dynamic and features a sixteenth-note passage in the right hand, with a *f* (forte) dynamic marking. Measure 10 continues the sixteenth-note passage in the right hand, which is tied across the bar lines.

Здесь техническая задача пианиста обретает новое содержание: недостаточно сыграть пассаж свободно, ровно, нужно исполнить его вместе с партнером, не опережая его и не опаздывая, соблюдая динамическое соотношение голосов и т. п. Поиски правильного решения

осложняются тем, что партнеры играют на разных инструментах, имеющих каждый свои технические особенности. Неизбежно возникает необходимость координации и совместной работы даже при исполнении сравнительно несложного пассажа.

В приведенных примерах пассажи принадлежат к категории одновременного движения. Рисунок такого рода пассажей может быть различным — движение бывает унисонным, строго параллельным (в октаву, терцию, сексту и т. д.), встречным (см. пример 6), частично совпадающим, полностью независимым, двух-, трех-, четырехголосным и т. д. В соответствии с этим основные технические задачи также имеют многочисленные варианты.

Новые трудности связаны с исполнением чередующихся пассажей. При чередующемся движении пассажи разных партий могут следовать друг за другом без прерыва или разделяться паузой, иметь или не иметь связующие звуки, быть имитационными, развивающими или завершающими начатый рисунок и т. д. Непрерывное чередование со связующими звуками требует от исполнителей определенных навыков «подхвата» — точной синхронности вступления, умелого подчинения инерции начатого движения, верной и легкой передачи любого голоса из одной партии в другую и т. д.

Очень часто одновременные и чередующиеся пассажи встречаются в третьем, смешанном виде, имеющем многочисленные варианты:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 3, ч. I

10 *Allegro con spirito*

*cresc.* 3

*Allegro con spirito*





Выдающийся хирург и ученый С. С. Юдин в своем дневнике писал: «У любого, даже самого сильного таланта обязательно имеется своя, так сказать, ремесленная сторона деятельности, то есть техническое мастерство, практический опыт и обширный запас знаний»<sup>1</sup>.

Что такое техника стиха? — задает вопрос писатель В. Солоухин. И для объяснения приводит, как он говорит, «упрощенную параллель»: «Нужно попасть камнем в цель на далеком расстоянии. У человека, умеющего кидать камни, при этом будет только одна трудность — попасть. Докинуть для него — не проблема. Это для него само собой разумеется. Если же человек едва-едва добрасывает камень до нужного места, то где уж ему попасть».

Литературная техника и есть вот это умение докинуть»<sup>2</sup>.

Для артиста это обозначает уверенное владение всеми средствами выразительности, необходимыми для достижения художественных целей, готовность выполнить любое «задание» автора. Чем совершенней техника артиста, тем шире диапазон его творческих возможностей, свободней творческий поиск.

Первым этапом в приобретении мастерства является терпеливое изучение азбуки ремесла, тщательный анализ элементарных исполнительских навыков и приемов.

Для того чтобы литературный текст был оценен слушателем, он должен быть прежде всего грамотно прочтен: произношение должно быть правильным, четким, построение фраз — ясным и осмысленным и т. д.; необхо-

<sup>1</sup> С. Юдин. Человек в науке. «Литературная газета» от 29 сентября 1966 г.

<sup>2</sup> В. Солоухин. Хранитель огня. «Литературная газета» от 1 ноября 1966 г.

димой предпосылкой музыкального переживания является грамотное исполнение нотного текста.

Основы техники музыканта-ансамблиста predeterminedены уже самим названием жанра и заключаются, говоря коротко, в умении играть вместе. В соответствии со значениями слова «вместе» — одновременно, разом, нераздельно, сообща, заодно с кем-то или с чем-то — технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь: синхронное звучание всех партий (единство темпа и ритма партнеров), уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики), согласованность штрихов всех партий (единство приемов; фразировки). Выполнить эти технические требования может лишь музыкант, обладающий хорошо развитым умением слушать общее звучание ансамбля<sup>1</sup>.

Необходимой предпосылкой активного слушания в процессе совместного исполнения, так же как и в сольном выступлении, является уверенный автоматизм двигательных процессов — внимание играющего должно быть свободным от всех «пассажных забот». Однако одной этой предпосылки еще мало; помимо этого партнерам необходимо обладать особым навыком, который можно назвать «ансамблевой фокусировкой слуха». В чем он заключается, легче всего показать на примере выступающего с партнерами пианиста.

Пианист-солист привык слушать себя и только себя. Все, находящееся за пределами создаваемого им звучания, он сознательно выключает из сферы своего внимания, как отвлекающий и враждебный его искусству шум.

Его вдохновляет окружающая тишина — верный залог творческого контакта со слушателем.

Пианист-ансамблист должен отказаться от привычной для солиста фокусировки слуха; звучание его инструмента зависит уже не только от него, но и от звучания других инструментов ансамбля; оно не представляет собой единственной и самодовлеющей эстетической ценности: находящийся в зале слушатель воспринимает

<sup>1</sup> Заметим, что речь идет о слушании, а не о слышании. Не всегда участники инструментального ансамбля хорошо слышат друг друга. Это может объясняться разными причинами — неудачной посадкой на эстраде, акустикой помещения и т. д. Ансамблисты, разумеется, должны знать о возможных затруднениях такого рода и уметь их преодолевать.

его лишь как часть целого. Дело не только во взаимном «прислушивании» партнеров друг к другу и ясном понимании функций каждой партии в создании художественного целого, а в органическом и непрерывном слушании общего звучания в процессе исполнения.

Слушать себя, слушать партнера — это проявление различной настроенности внимания. Ансамблист должен обладать необходимой сноровкой в быстрой смене фокусировки слуха; но еще более важно умение слушать ансамбль в целом и, лишь в пределах необходимого контроля, — себя в ансамбле, партнера в ансамбле. Это умение связано с преодолением психологического барьера: исполнитель не должен различать партии по признаку «я» и «не я»; партия скрипки для пианиста тоже «я», так же как и партия фортепиано для скрипача. Только с появлением естественного и слитного единства «я — мы» возникает живое совместное действие. При отсутствии такого единства ансамблевая игра сведется лишь к более или менее детально согласованному исполнению отдельных партий. Одновременное звучание их еще не обеспечивает органической целостности общего впечатления.

Специфические трудности работы в ансамбле связаны с тем обстоятельством, что каждый из его участников владеет с должной свободой техникой исполнения лишь на одном из входящих в общий состав инструментов (универсальные исполнители в наше время встречаются крайне редко). Умение играть на инструменте партнера не может быть для ансамблиста обязательным. Но знание характерных для этого инструмента игровых приемов, особенностей звукоизвлечения, штрихов ему безусловно необходимо. Мало того, ансамблист должен хорошо понимать не только специфику рядом звучащего инструмента, но и индивидуальную манеру рядом играющего музыканта, в соответствии с этим свое собственное исполнение. Ансамблист должен уметь при необходимости<sup>1</sup> сыграть не только «по-своему», но и в манере, свойственной для партнера, и объяснить ему все особенности своего исполнения.

<sup>1</sup> Например, в упоминавшихся уже случаях точного повтора, имитации или при полном тождестве нюансов, когда малейшее несоответствие звучания создает вредную пестроту и разрушает цельность образа.

Игра в ансамбле требует от каждого его участника серьезного пересмотра привычных представлений о силе и тембре звучания. Как известно, реальное значение каждого нюанса нотного текста определяется, прежде всего, общим характером произведения и смыслом того или иного фрагмента.

«У настоящего художника, — говорит Стендаль, — зеленый тон дерева будет один, когда оно осеняет Леду, которая купается и играет с лебедем, и совсем другой, когда разбойники пользуются сумраком леса, чтобы зарезать путешественника»<sup>1</sup>.

Интенсивность *forte* в произведении патетическом будет иной, чем в элегически-пасторальной пьесе. В равной степени она будет зависеть и от стиля исполняемого композитора — *forte* в трио Моцарта отличается от *forte* в трио Равеля. Штрихи, естественные в сонате Дебюсси, будут неуместными в сонате Баха. Казалось бы, это — хрестоматийные истины, но каждый преподаватель знает, как часто приходится их повторять. Изучение камерного репертуара очень способствует воспитанию в молодом исполнителе тонкого и разностороннего чувства звукового колорита и является, по выражению Бородина, «одним из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания»<sup>2</sup>. В частности — понимания образной природы музыкально-выразительных средств. В одном из кратких газетных эссе Честертон, недавно опубликованных на русском языке, писатель говорит: «Люди, не разбирающиеся в погоде, называют серый день бесцветным... Один день серый, как сталь, другой — как голубиное крыло; один напоминает о морозе, другой — сытном дыме из кухонной трубы... В серый день незабудка — осколок неба, анютины глазки — открытые глаза дня, подсолнечник — наместник солнца»<sup>3</sup>. Многозначное прочтение нотных указаний, богатство ассоциаций, связанных с различными оттенками звучания, отличает артистическое исполнение от ремесленного.

В сложный комплекс причин, определяющих реальное значение нюанса при совместном исполнении, впле-

<sup>1</sup> Стендаль. История живописи в Италии. Собрание сочинений, т. 6. М., 1959, стр. 96.

<sup>2</sup> А. П. Бородин. Письма, вып. II. Музгиз, 1936, стр. 106.

<sup>3</sup> Г. Честертон. Серый цвет. «Неделя» № 8 за 1969 г.

тается ряд новых обстоятельств. Для иллюстрации прибегнем к примеру, взятому опять из области живописи. Без особого труда можно изобразить лимон в виде овала желтого цвета. Однако вряд ли мы назовем такое изображение картиной. Художник найдет в окраске плода различные оттенки не только желтого, но и зеленоватого, коричневого тонов, мы почувствуем плотную, пористую фактуру его кожуры, быть может, даже его аромат. Тот же лимон, положенный на алую скатерть, приобретает красные рефлексy; на полированной поверхности черного рояля сам вызовет отблески желтого. Сходные соотношения силы и тембра звучания отдельных инструментов возникают и в музыкальном ансамбле. Crescendo рояля может усилить crescendo скрипки, но может и заглушить его; staccato, достаточно отрывистое на фоне тянущегося аккорда, может оказаться недостаточно острым в сопровождении détaché или portamento и т. д. Исполнение нюанса в каждой партии неразрывно связано с инструментальным составом ансамбля, особенностями инструментальной техники и даже с тесситурой других партий, не говоря уже о смысловом значении отдельных голосов и их функциях в общем музыкальном развитии. Начинаящий ансамблист часто не понимает, какие красочные возможности таит в себе тот или иной инструментальный состав и как они используются композитором. За пределами его внимания остаются интересные комбинации штрихов, с равным усердием исполняет он forte и в трио, и в секстете...

Органическая взаимосвязанность всех средств музыкальной выразительности предопределяет обязательную целостность различных сторон исполнительской техники. И если, исследуя технику совместного исполнительства, мы членим ее на составные элементы, то делаем это лишь по той причине, что изучение любого сложного процесса или механизма неизбежно требует хотя бы временной изоляции отдельных элементов друг от друга. Нужно помнить, что метод этот весьма условен и возможности его применения ограничены.

## СИНХРОННОСТЬ ЗВУЧАНИЯ

Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля — единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса.

В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполнителей сказываются очень отчетливо. Незаметное в сольном исполнении легкое изменение темпа или незначительное отклонение от ритма при совместной игре может резко нарушить синхронность — ансамблист в таких случаях «уходит» от партнеров, опережая их или от них отставая. Малейшее нарушение синхронности при совместной игре улавливается слушателем. Музыкальная ткань оказывается разорванной, голосоведение, гармония искажаются, и, как неизбежное следствие, — теряется контакт с аудиторией.

Художественное единство совместной игры не может быть достигнуто путем принудительной нивелировки, общего подчинения некоему среднему стандарту: он будет равно неудобен для всех партнеров. И темп и ритм исполнения должны быть естественными для всех участников ансамбля: пассивное «подлаживание» к отщелкивающему метроному, так же как и одного партнера к другому, лишит исполнение живого дыхания. Единое чувство темпа и единый ритмический пульс появляются лишь при органичности музыкального сопереживания и неразрывном музыкальном общении.

Согласованность определения темпа еще неидентична общности чувствования темпа партнерами. Все исполнители охотно признают, что *Adagio* — темп медленный, а *Allegro* — быстрый, разногласия могут возникнуть лишь при обсуждении вопроса о том, насколько он в данном случае медленный или быстрый. А эта спорная степень быстроты или медленности обычно имеет решающее значение для характера музыки. Следует учесть, что ансамблисту при определении темпа приходится помимо художественных соображений принимать в расчет и технические возможности инструмента партнера (подвижность, протяженность звучания и прочее).

Допустим, что все партнеры сошлись в определении нужного темпа. Важно, чтобы в процессе исполнения каждый из них не отклонялся от принятого «эталона». В ансамбле особое значение приобретают такие исполнительские качества, как умение держать раз установленный темп (разумеется, не в бездушно метрономическом смысле) и при необходимости легко переключаться на новый, преодолевая возникшую инерцию; правильный «глазомер» для соблюдения пропорций при изменении темпа (и понимание существенной разницы между отклонением от основного темпа и сменой темпа); «темповая память», нужная при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу (недостаточно развитая память такого рода является причиной несовпадения темпов репризы и экспозиции). В равной степени для коллективного решения ритмических задач важно всестороннее развитие устойчивости и гибкости индивидуального ритма партнеров, тонкости «ритмического слуха».

Игра в ансамбле помогает музыканту преодолеть присущие ему недостатки (неумение держать темп, вялый или излишне жесткий ритм), помогает сделать его исполнение более многообразным, ярким, уверенным.

Синхронность является первым техническим требованием совместной игры. Нужно вместе взять и вместе снять звук или перейти к следующему, вместе выдержать паузу и т. д.

Как уже говорилось, одновременное вступление всех инструментов (например, в начале пьесы) обычно достигается незаметным жестом одного из участников ансам-

бля. Для подачи такого незаметного, но достаточно ясно го и волевого сигнала и для мгновенного его восприятия необходима тренировка. Указываем на это, так как пренебрежение ею приводит к срывам даже у опытных артистов. Синхронность вступления достижима легче, если речь идет о звуке (аккорде), находящемся на сильно доле такта. Сложнее совместное исполнение в начал произведения синкоп, затактных фраз и т. п. Оно требует более искусного «сигнала» и особой договоренности партнеров.

Одновременность окончания звука имеет не меньшее значение, чем его возникновения. Не вместе снятый аккорд производит такое же неопрятное впечатление, как и не вместе взятый. Конечно, в наиболее ответственные моменты конец звучания может быть «подсказан» одним из исполнителей. Однако в камерном ансамбле такого рода «дирижирование» всегда нежелательно и должно быть сведено к минимуму.

Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры. Музыка начинается уже в аффтакте и даже в короткие мгновения, ему предшествующие, когда музыканты волевым усилием сосредоточивают свое внимание на выполнении художественной задачи.

Единство «чувствования темпа» особенно сказывается в паузах и при длительно выдержанных звуках. Для иных исполнителей музыка в эти моменты как бы останавливается или разрывается. Не понимая выразительного значения длительной паузы или выдержанного звука, они стремятся скорее миновать тягостное для них место, мысленно ускоряя темп. То, что при этом разрушается метроритмическая структура музыки, остается ими незамеченным. Преподаватели камерного ансамбля могут легко указать на несколько фрагментов из сонатного репертуара, исполнение которых служит верной «лакусовой бумажкой» для определения темповой и ритмической устойчивости молодых музыкантов. Это — схожие по построению начальные такты 5-й сонаты для виолончели и фортепиано и 7-й сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена, в которых нередко сокращается длительность выдержанных звуков и пауз; или отрывок из 3-й сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена, где иные исполнители, в нетерпении «проглатыва-



вая» паузу, переходят с размера  $\frac{3}{4}$  на  $\frac{2}{4}$ ; или трудное место в до-минорной скрипичной сонате Грига, где негочное исполнение пауз встречается очень часто и искажает ритмический рисунок, превращая три восьмых в дволли:

Л. Бетховен. Соната для виолончели и фортепиано, № 5, ч. I

11 a) [Allegro con briol]

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 7, ч. I

6) [Allegro con briol]

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 3, ч. II

12 [Adagio con molto espressione]

Э. Григ. Соната для скрипки и фортепиано, № 3, ч. I

13 [Allegro molto ed appassionato]

Музыкант должен уметь не терять нить повествования в моменты молчания и обладать правильным ощущением пропорций времени в медленном темпе. Тогда исполнение будет и точным и художественно выразительным:

Л. Бетховен. Соната для виолончели и фортепиано, № 2, ч. 1

14 [Adagio sostenuto ed espressivo]

[Adagio sostenuto ed espressivo]

*fp*

*pp*

*sf*

*pp*

Безукоризненное соблюдение пауз в следующем примере — необходимый залог синхронности пассажей:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 7, ч. II

15 [Adagio cantabile]

[Adagio cantabile]

*ff*

*sf*

[Adagio cantabile]

*ff*

*sf*

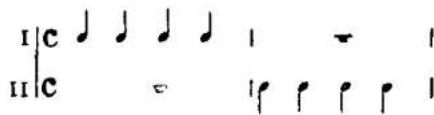
*sf*

В этих паузах накапливается энергия для мощного разряда. Сила внутритактового метра создает предель-

ное напряжение, и сокращение пауз недопустимо. Стремительное движение пассажей, в свою очередь, должно быть очень точным по темпу (не случайно Бетховен педантически точно указывает длительность каждой ноты, объединяя их в септоль шестьдесятчетвертых!) и завершиться четким снятием последнего звука.

Вопросы скорости движения, темпа непосредственно связаны с соразмерностью отдельных звуков и пауз, то есть с вопросами ритма. Существо работы над ритмом и в сольном и в ансамблевом искусстве одно и то же; и в том и в другом случае музыкант стремится найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и четкости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями, сделав ритм гибким и живым. Анализируя структуру музыкального произведения, исполнитель членит ритмический рисунок на отдельные характерные фигуры, изучает их взаимоотношения, сочетания ритмического рисунка одного голоса с другим. При совместном исполнении анализ неизбежно выходит за пределы отдельных партий и его объектом становится партитура и детали ритмических отношений между партиями.

Представим себе простейшую схему: четыре четверти в одной из партий ансамбля сменяются четырьмя четвертями в другой:



Здесь первой ритмической задачей исполнителей будут ровность чередования четвертей или, иначе говоря, точное соблюдение их длительности. Эталоном длительности послужит первая четверть, и зависит этот эталон от темпа. Следовательно, предпосылкой успешного выполнения поставленной задачи будет единое понимание и чувство темпа.

Второй предпосылкой явится устойчивый индивидуальный ритм исполнителей, так как даже незначительное нарушение ритма в одной из партий становится заметным. Наиболее ответственно исполнение первых двух четвертей первого (реализуется общее с партнером понима-

ние темпа) и второго тактов (подтверждается, что предложенный темп для другого партнера убедителен и естествен).

В простейшей схеме наблюдается характерное для совместного исполнительства явление: один из партнеров (в этом случае—первый) приобретает функции «ведущего», другой — «ведомого». В процессе исполнения функции партнеров меняются в зависимости от того, какое значение имеют партии в каждый данный момент.

Небольшое изменение предложенной нами схемы заметно влияет на исполнительские задачи:



Теперь определение темпа зависит от второго партнера, своим вступлением он устанавливает общий эталон — длительность первой четверти.

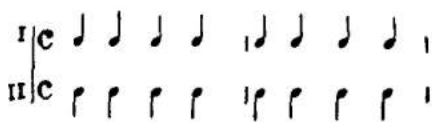
Хотя сохраняется чередование равных длительностей, рисунок партий становится резко отличным — ритм второй партии синкопичен, ритмические фигуры не совпадают. Исполнение синкопы требует специальных навыков, хорошо развитого ритмического чувства и очень ясного ощущения паузы как равноценного звуку выразительного элемента музыки.

Теперь, оставив обе схемы неизменными, добавим в них обозначения *ritenuto* или *accelerando*. Замедление или ускорение можно распространить и на один и на оба такта или поставить в первом такте *accelerando*, а в последующем *ritenuto* и т. д.

Такие изменения темпо-ритма хорошо иллюстрируют разнообразие возникающих перед ансамблистами задач. Исполнение одной и той же фигуры может быть непрерываемо точным и очень гибким в живом течении музыки, в любом случае партнеры должны быть ритмически «неразлучны».

Если в приведенных двух схемах последовательного исполнения в разных партиях одной и той же фигуры определение того, кто из партнеров выполняет функцию «ведущего» и кто «ведомого», не представляет затруднений (начинающий играть первым естественно оказывает

ся «ведущим»), то при одновременном исполнении одинаковой ритмической фигуры этот вопрос решается иначе:



Здесь нет первого «по времени», следовательно, «ведущим» будет первый «по значению», играющий наиболее важный в тематическом отношении голос.

Как ни странно, но этот простой рисунок может оказаться совсем нелегким для исполнения, особенно в начале произведения, когда темп только устанавливается или при общем очень медленном темпе. Исполнение всех восьми звуков в каждой партии равно ответственно: малейшее нарушение синхронности очень остро регистрируется слухом.

Чередование равных длительностей не затрудняет ансамблистов, если оно происходит в быстром темпе или появляется в середине произведения, когда движение уже приобрело определенную инерцию. Инерция, делая повторение одной и той же ритмической фигуры почти автоматическим, облегчает достижение полной синхронности. Однако надо помнить, что она не всегда помогает исполнителям, в иных случаях для правильного решения ритмических задач требуется как раз ее быстрое и решительное преодоление, например при смене четных ритмических длительностей на триоли и т. п.:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 7, ч. II

16 [Adagio cantabile]

[Adagio cantabile]

*p*

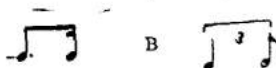
*p*


*dolce*

Появляющиеся в фортепианной партии триоли часто играют слишком поспешно: сказывается инерция предыдущих тридцатьвторых. Неустойчивое исполнение триолей пианистом сбивает с ритма и скрипача, вступающего неуверенно и нарушающего рисунок.

Для того, чтобы избежать подобной ошибки, исполнители должны в предшествующем триолям такте ясно ощутить его четырехдольную (по четвертям!) структуру. Гораздо легче воспроизвести длительность одинаковых четвертей (общая длительность триоли равна четверти), чем искать правильного отношения триолей к тридцатьвторым, как наивно пытаются делать неопытные исполнители. Этот путь установления более крупного масштаба отсчета помогает преодолеть трудности в большинстве аналогичных случаев.

Распространенный недостаток исполнения так называемого пунктирного ритма выражается в превращении

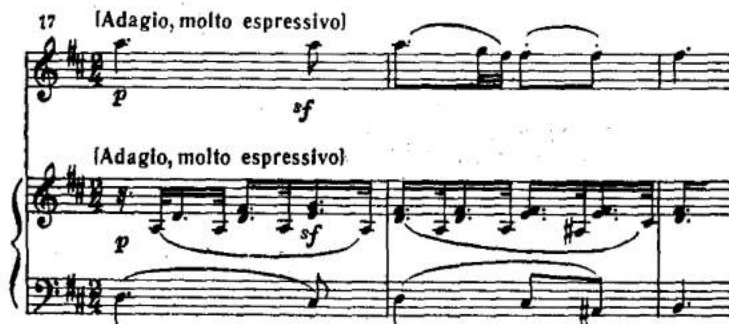
 (более частый случай) или в

<sup>1</sup>; но если у солиста проявляется либо тот, либо

другой недостаток, то при наличии двух партнеров могут встретиться одновременно оба вида искажения.

Характерным образцом пунктирного ритма в ансамблевой литературе служит замечательное *Adagio molto espressivo* из сонаты № 6 для скрипки и фортепиано Бетховена. Партия сопровождения в этой части почти целиком выдержана в таком рисунке:

17 [Adagio, molto espressivo]



<sup>1</sup> Об этом очень хорошо сказано в книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры». М., Музгиз, 1961, стр. 49—53.

Выразительное значение этого мерного оstinатного движения огромно. Сколько в нем спокойной и уверенной энергии! Безупречная точность ритмического рисунка сопровождения играет не меньшую роль, чем проникновенное исполнение мелодии; властная сила ритма — неременное условие бетховенского *molto espressivo*. Попутно отметим свободное, орнаментированное изложение мелодии при переходе ее в партию фортепиано, предвосхищающее речитативные фигурации композиторов-романтиков:

18 *[Adagio, molto espressivo]*

Последовательное повторение любых ритмических фигур в разных партиях значительно облегчается наличием связующих долей (пример а в следующей схеме легче исполнить, чем пример б):

Происходящее в процессе совместной игры «наложение» ритмического рисунка одной партии на рисунок другой создает характерную в целом ритмическую пульсацию. Образующуюся при этом фигуру можно назвать формулой общего движения:



Формула общего движения имеет для ансамблистов большое значение, так как подчиняет частное целому и способствует созданию у партнеров единого ритма. Возникновение ее хорошо видно в следующем фрагменте:

И. Брамс. Трío для фортепиано, скрипки и виолончели. № 1, ч. I

Попеременно появляющиеся в партиях виолончели, скрипки и фортепиано триольные группы в своем сочетании образуют непрерывную пульсацию.

Формула общего движения может определяться ритмическим рисунком мелодии или быть независимой от него. Более часто образуют ее голоса сопровождения, например в виде гармонической фигурации. В партитуре камерных инструментальных ансамблей такого рода фигурация обычно встречается в партии фортепиано:



И. Брамс. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, № 1, ч. I

20 *Allegro!*

*Allegro!*

*p*

Но появляется она и у других исполнителей:

В. А. Моцарт. Соната для скрипки  
и фортепиано, К. 526, ч. I

21 а) *Allegro molto!*

*pp*

*Allegro molto!*

*p leggiero*

С. Прокофьев. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. III

61

*mf dolce*

Иногда в движении участвуют все инструменты:

22

Allegrol.

*pp*

Allegrol.

*pp*

И. Брамс. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, № 1, ч. IV

Реже создание ритмического пульса является специальной задачей отдельного голоса:

Н. Брамс. Трио для фортепиано,  
скрипки и валторны, № 2, ч. IV

23 *Allegro con brio*

V-no *fp*

Cor. in Es *fp*

*Allegro con brio*

*p.*

Валторновая партия в приводимом отрывке специфична: повторение одного и того же звука создает формулу общего движения.

Изменение формулы общего движения — очень распространенный прием музыкального развития. Учащение ритмического рисунка может быть уподоблено динамическому нарастанию и часто ему сопутствует. Для наглядности приведем отдельные партии из квинтета Н. Пейко, показывающие учащение ритмического пульса:

Н. Пейко. Квинтет для двух скрипок,  
альта, виолончели и фортепиано

24

a) 14 *[Più allegro]*

V-la *p*

V-c

b) 15

V.no II *mp*

V-la



Не всегда утверждение новой формулы общего движения происходит сразу, иной раз ему предшествует упорная борьба с «неуступающей место» старой формулой:

С. Прокофьев Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. II

Musical score for the second movement of Prokofiev's Sonata for Violin and Piano, Op. 28, Part II. The score is in 2/4 time and marked 'Prestol'. It consists of three systems of music. Each system has a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The violin part features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The piano accompaniment provides a steady, rhythmic foundation with some harmonic support. The key signature is one sharp (F#).



Одна и та же формула общего движения может образоваться в результате сложения, «суммирования» различных ритмических фигур:

И. Брамс. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, № 4, ч. IV

28 a) *Allegro molto*

A musical score for the first example, labeled '28 a) Allegro molto'. It features three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The middle and bottom staves have a grand staff clef and contain accompaniment. The tempo is marked 'Allegro molto' and the dynamics are marked 'p'.

61

A musical score for the second example, labeled '61'. It features three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The middle and bottom staves have a grand staff clef and contain accompaniment. The dynamics are marked 'f marc.'.

В обоих примерах формула общего движения одна и та же — равное чередование шести восьмых. Точное выполнение этой формулы — необходимое условие ритмической устойчивости ансамбля. Однако группировка по три или по две доли делает структуру формулы общего движения иной и возникающее различие легко улавливается слушателем.

Специфический эффект, связанный с изменением внутреннего строения такой формулы, используется композиторами для разнообразных художественных целей. Бетховен с помощью этого примера отмечает определенную грань формы — завершение репризы и переход к коде:

27 (Allegro vivace) Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 2, ч. I

Очень часто при повторном проведении мелодии изменяется рисунок тесно переплетающихся в общем ритмическом узоре голосов сопровождения. Это придает звучанию мелодии каждый раз новую характерность.

В следующем примере спокойное и ровное движение тридцатьвторых в партии кларнетиста сочетается с пунктирным ритмом виолончельной партии. Казалось бы, партия виолончели должна была «раство-

ряться» в ритмической фигуре кларнета, так как последняя является формулой общего движения. Но этого не происходит: неспешный пунктирный ритм создает впечатление мерного покачивания от четверти к четверти, что особенно заметно во второй половине такта при задержаниях в мелодии (см. пример 28а).

Если пристально, как бы «под лупой», рассмотреть строение каждой отдельно взятой ритмической фигуры общего движения, то станет видно, что оно совсем не так просто, как кажется с первого взгляда; в самом деле — в пределах четырех тридцатьвторых в первой из них слышится слитное звучание всех трех, составляющих ансамбль, инструментов, во второй — только кларнет, в третьей — кларнет и фортепиано, в четвертой — кларнет и виолончель без фортепиано. Выразительное значение ритмического узора и его филигранной раскраски станет совершенно ясным, если, в порядке эксперимента, прослушать мелодию на фоне гармонии.

При повторном проведении той же мелодии композитор меняет не только инструментовку, но и внутреннюю структуру формулы движения сопровождающих голосов:

И. Брамс. Трио для фортепиано,  
кларнета и виолончели, № 5, ч. II

28 а) [Adagio]

Cl. in A

V-c.

P

[Adagio]

P





Такого рода формула представляет для партнеров известные трудности. Исполнители должны стремиться к совпадению опорных долей без вспомогательных акцентов и точному соблюдению должной длительности несовпадающих долей.

В исполнении первой из приведенных полиритмических фигур наиболее часты ошибки, вызванные тем, что один из ансамблистов безвольно подчиняется ритму партнера:

8 а) 

Подобные упрощения формулы общего движения лишают музыку очень существенного элемента выразительности. Исполнитель должен ясно ощущать самостоятельность ритмического рисунка своей партии, преодолевая магнетическую силу одновременно звучащей ритмической фигуры другой партии. В приведенном примере доминирует движение триолями:

А. Бабаджян. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ч. I

29 а) (Allegro espressivo)



Некоторые исполнители по инерции превращают в триоль две восьмые. То же самое происходит с двумя восьмыми на третьей четверти в фортепианной партии:



Во второй половине второго такта этого же примера возникает новое соотношение триолей в партиях струнных инструментов и фортепиано. Обычно у пианиста наблюдается тенденция задерживать движение, неточно играя звуки *ля* и *ми*.

Можно посоветовать исполнителям, начиная с предшествующей этому месту цифры (6), укрупнить масштаб метра (иначе говоря, «считать» по полутактам). Это тем более уместно, что в музыке происходит постепенное ускорение темпа (*ресо а ресо асцелерандо*).

Аналогичные трудности встречаются в 4-м трио Брамса:

36 [Allegro energico] И. Брамс. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, № 4, ч. I

Иной раз чередование и совмещение двух- и трехдольных ритмов не представляют для ансамблистов особых трудностей. В быстром темпе *Allegro* исполнители легко находят нужные соотношения:

И. Брамс. Трио для фортепиано,  
скрипки и валторны, № 2, ч. II

31 [Allegro]

V-no

Horn in Es

[Allegro]

*p*

Сочетание двух- и трехдольного размеров получило большое распространение в русской вальсовой музыке (Чайковский, Рахманинов):

9

I  $\frac{3}{4}$

II  $\frac{3}{4}$

Наиболее ярко проявляет себя полиритмия, когда используется композитором для контрастного противопоставления партий ансамбля. В сонате № 2 для виолончели и фортепиано Вайнберга трех- и двухдольные ритмы «сталкиваются» в активном противоборстве:

М. Вайнберг. Соната для виолончели  
и фортепиано, № 2, ч. III

32 [Allegro] pizz. + pizz. pizz. +

[Allegro]

*molto marc.*

С помощью, казалось бы, такого простого средства создается большое драматическое напряжение. Вот где безупречное чувство ансамблевого ритма требуется исполнителям в полной мере!

Иной раз полиритмическое строение формулы общего движения имеет только фактурное значение:

С. Рахманинов. Элегическое трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, ч. I

Ми-минорный аккорд в фортепианной партии имеет тенденцию к угасанию (что, как известно, свойственно акустической природе этого инструмента). Фигурация струнных поддерживает звучание гармонии и даже может его усилить. В партии струнных инструментов аккорд разрастается и непрерывно ритмически пульсирует. Такая пульсация напоминает тремоло, но в движении сочетаются разные—двух- и трехдольные группы. Все это способствует тому, что заключительный аккорд взволнованной фразы фортепиано продолжает звучать, подхваченный волной движения скрипки и виолончели.

В современных произведениях часто применяются пяти-, семидольные размеры. Они представляют для исполнителей некоторые трудности своей «четно-нечетной» или «нечетно-четной» структурой ( $\frac{5}{8} = \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$  или  $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$ ):

Б. Мартину. Соната для виолончели  
и фортепиано. № 3, ч. I

34 [Allegro]

[Allegro]

А. Бабаджанян. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, ч. III

35 [Allegro vivace]

[Allegro vivace]

В обоих случаях пятидольный размер в соседних тактах имеет разную внутреннюю структуру:  $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$ ,  $\frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ . Исполнители должны быстро «перестраиваться», преодолевая естественную инерцию.

Следует сказать, что такие четно-нечетные метроритмические конструкции не являются открытием нашей эпохи. Они встречаются в сочинениях очень давних лет. Вот, например, любопытнейший пример из Менуэта Моцарта:

В. А. Моцарт. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, № 6, ч. III

36 *Tempo di Menuetto*

*Tempo di Menuetto*

Нетрудно увидеть в этой музыке скрытое изменение  
метра:  $\begin{matrix} 4 & 4 & 3 & 3 \\ 4 & 4 & 4 & 4 \end{matrix}$  и т. д.

Брамс нередко использует размер  $\frac{6}{4}$  и как трех- и  
как двухдольный:

37 *Vivace ma non troppo*

III Брамс Соната для скрипки  
и фортепиано, № 1, ч. I

*Vivace ma non troppo*

В первом такте структура двухдольная, далее рисунок скрипичной партии явственно объединяет группы по четыре восьмых, а в фортепианной партии (средний голос) — по две четверти.

В современной музыке композиторы используют традиционные размеры для создания сложного ритмического рисунка:

Б. Барток. Соната для скрипки  
и фортепиано. № 2, ч. II

38 [Vivo]

Новое музыкальное содержание естественно порождает и новые размеры, например  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{5}{8}$  (С. Прокофьев. Соната для скрипки и фортепиано № 2);  $\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$  (Б. Барток. Соната для скрипки и фортепиано № 2);  $\frac{8}{8} + \frac{5}{8}$  (Б. Барток. Контрасты для фортепиано, скрипки и кларнета).

Метрическая свобода находит наиболее полное выражение в потактной смене размеров, создающих такие чередования:

$\frac{6}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{7}{8}$  (Бабаджанян. Трио).

$\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$  (Б. Мартину. Соната для виолончели и фортепиано № 3).

$\frac{6}{8}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{7}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{2}{8}$   $\frac{8}{8}$  (Б. Барток. Соната для скрипки и фортепиано № 2).

Не менее сложные задачи возникают перед исполнителями, когда совмещаются в различных партиях разные размеры:

М. Равель. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, ч. II

39 *[Assez vif]*

V-no *[Assez vif]*

V-c *arco* *pizz. arco* *pp* *pizz.*

Piano *[Assez vif]*

Метроритмическая самостоятельность партий фортепиано и струнных достигает здесь максимума, а требования совместного исполнительства выступают с предельной отчетливостью: чем независимей друг от друга партии, тем сильнее взаимозависимость партнеров. Исполнение приведенных в последних примерах произведений требует высокоразвитого



ансамблевого мастерства и глубокого проникновения в образный строй музыки. Техническая рецептура, уместная на первых ступенях развития общего ансамблевого ритма, в значительной степени теряет свою силу. Но подобно тому как при изучении самой сложной партитуры дирижер не пренебрегает точным определением нужной схемы жеста, так и ансамблисты должны прежде всего четко уяснить себе расположение опорных долей ритмического рисунка во всех партиях, найти общий масштаб метроритмических построений и т. п. Только овладев техникой исполнения можно подчинить ее художественным задачам.

## ДИНАМИКА В АНСАМБЛЕВОМ ИСПОЛНЕНИИ

Динамика (изменение силы, громкости звучания) является одним из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, ее эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения. Особо важное значение приобретает динамика в сфере фразировки — по-разному поставленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкального построения.

Исполнительские ухищрения в области приемов звукоизвлечения имеют в конечном итоге единственный результат — тончайшие различия силы звука. Признавая существенную роль динамики в исполнительском искусстве, не следует забывать и о других средствах музыкальной выразительности. Впечатление, аналогичное увеличению громкости, производит уплотнение фактуры, появление новых регистров и тембров, смена формулы общего движения. Своеобразный ритмический рисунок или характерный штрих может выделить какой-либо голос из общего звучания не меньше, чем динамика. Иной раз приемы инструментовки сами по себе многое говорят слушателю, и, лишь по мере того как иссякает сила их воздействия, целесообразно прибегнуть к помощи бывших до того «в резерве» динамических контрастов.

В камерных ансамблях объединяются инструменты с различными динамическими возможностями. Не совпадает не только общий диапазон силы звучания, но и

интенсивность звучания в разной тесситуре. В процессе репетиции выясняется, что при нюансе forte некоторые партии тонут в общем звучании и важные элементы музыкальной ткани пропадают для слушателя. Возникает необходимость в корректировке привычных представлений. Общее понятие forte приобретает три значения: 1) forte каждого инструмента в отдельности, 2) forte в ансамбле и 3) forte всего ансамбля. Если первое не требует пояснений, то второе имеет одну существенную особенность: оно определяется динамическими возможностями слабейшего инструмента. Для других исполнителей это forte слабейшего служит как бы эталоном, по которому они соответственно «подстраивают» силу звучания своих партий. Этот эталон forte в ансамбле допускает определенные отклонения, связанные со смысловым значением исполняемой — именно этим партнером — музыки и общей инструментовкой. Динамика исполнения отдельной партии равно зависит от того, что играет музыкант, и от того, что играют в этот момент остальные, каковы особенности изложения его и других партий, специфика его и других инструментов. Forte ведущей партии будет несколько более интенсивным, чем forte сопровождения; при прозрачной фактуре forte будет иным, нежели при плотной; в более ярких регистрах будет соотносываться со звучанием в более тусклых и т. д. Поэтому кажется ошибочным широко распространенное убеждение, что единственным своеобразием игры в ансамбле является необходимость исполнения пианистом (ведь он играет на самом громком инструменте!) своей партии «на нюанс ниже». К сожалению, такого простого и универсального рецепта для достижения художественного равновесия звучания не существует.

Чтобы понять предлагаемый термин forte ансамбля, достаточно представить себе, что к играющему forte исполнителю присоединяется играющий в том же нюансе партнер, затем второй, третий и т. д. Совместное звучание всех инструментов будет более сильным, чем каждого в отдельности. В результате естественного, нефорсированного forte всех исполнителей и возникает новое значение нюанса — forte ансамбля.

Аналогичные замечания следует сделать и о другом динамическом нюансе — piano.

Нежное *piano* и тончайшее *pianissimo* доступны многим инструментам, и ими нельзя пренебрегать. Эталон *piano* при совместной игре зависит и от свойств инструмента, и от мастерства его обладателя. На некоторых инструментах нюанс *piano* (а в еще большей степени — *pianissimo*) в определенной тесситуре технически труден. Так, например, *pianissimo* в верхних регистрах легко исполняется скрипачом, но требует немало искусства от кларнетиста. В отдельных случаях, в целях общего равновесия, нюанс *piano* будет исполняться несколько громче, что ни в коем случае не должно приводить к огрублению *piano* ансамбля.

Динамика ансамбля всегда шире и богаче динамики сольного исполнения. Даже наиболее совершенный в этом отношении инструмент — фортепиано при соединении с другими инструментами получает дополнительную силу и разнообразие звучания. Зависимость *forte* в ансамбле от инструментального состава и фактуры изложения хорошо видна в следующем фрагменте:

40 [Allegro vivace] Л. Бетховен. Соната для виолончели и фортепиано, оп. 5, № 1, ч. IV

The image shows a musical score for the first system of the fourth movement of Beethoven's Sonata for Violoncello and Piano, Op. 5, No. 1. The score is in 3/8 time and D major. It features a cello part and a piano part. The piano part has a dynamic marking of 'f' (forte). The tempo is 'Allegro vivace'. The score shows the first two measures of the system.

Пианист не может играть свою партию с такой же силой, с какой он исполнял бы ее в сольном произведении, так как, во-первых, виолончель — инструмент значительно менее громкий, а во-вторых, играет виолончелист в том же регистре, что и пианист, и пробиться ему сквозь очень плотную фактуру фортепианной партии практически невозможно. Реальное значение нюанса требует в данном случае уточнения.

Легче достигается динамическое равновесие при более прозрачной фактуре изложения. В следующем примере виолончель будет хорошо слышна, так как играет в регистре, не заполненном фортепианным звучанием:

Л. Бетховен. Соната для виолончели и фортепиано, оп. 5, № 2, ч. I

41 *(Adagio sostenuto ed espressivo)*

*(ff)*  
*(Adagio sostenuto ed espressivo)*  
*(ff)*

Для иллюстрации *piano* в ансамбле напомним начало грио Брамса Es-dur для фортепиано, скрипки и валторны. Мелодия появляется у скрипки, переходит к валторне, а затем — к фортепиано. Во всех трех проведений стоит нюанс *piano* (*dolce espressivo*). При определении градации этого *piano* вступающий первым скрипач не мо-

жет не считаться с последующим звучанием валторны и должен учитывать, что «слишком тихое» *piano* будет представлять для валторниста известные трудности, правда, некоторые различия в интенсивности *piano* у скрипки и валторны художественно вполне допустимы.

Это соображение не относится к пианисту. Когда в его партии появляется мелодия, спад интенсивности звучания нежелателен и поэтому *piano espressivo* пианиста не может быть более слабым, чем у валторниста. Вместе с тем будет ошибочной замена авторского *piano* фортепианным *mezzo piano*. Ансамблисты должны очень точно построить динамический план экспозиции трио и тщательно его отрететировать.

Выше уже говорилось о том, что особенности инструментовки имеют немалое значение для ансамблиста при определении реального звучания того или иного нюанса. Вот один из наиболее простых примеров:

Л. Бетховен Соната для виолончели  
и фортепиано, оп. 5, № 2, ч. II

42 {Allegro molto più tosto presto} *p*

The image shows a musical score for the beginning of the Trio section of the second movement of Beethoven's Sonata for Cello and Piano, Op. 5, No. 2. The score is written for three staves: Cello (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The tempo is marked as 'Allegro molto più tosto presto' and the dynamic is 'p' (piano). The Cello part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Piano Right Hand part has a similar melodic line. The Piano Left Hand part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Для каждой из трех строк этой партитуры градуировка *piano* будет разной. Партия виолончели заслуживает наибольшего внимания слушателя — в ней излагается мелодия. Чуть слабее, с еле заметной опорой на басы может звучать фигурация аккомпанемента в нижней строке фортепианной партии. Еще слабее могут быть исполнены отрывистые октавы средней строки — они расположены в звонком верхнем регистре и свободно «прорезают» общую звучность. Восемью тактами позже инструментовка меняется:

43 [Allegro molto più tosto presto]

(p)

[Allegro molto più tosto presto]

(p)

Казалось бы, виолончелист должен играть фигурацию аккомпанемента возможно тише. Это не совсем так: во-первых, виолончель — инструмент менее громкий, чем фортепиано, и поэтому, даже переходя «на второй план», виолончелист должен будет играть несколько интенсивней пианиста; во-вторых, мелодический голос на этот раз оказывается на большем расстоянии от аккомпанемента.

Полезно обратить внимание пианиста на то, что в третьем такте примера 42 звучит терцквартаккорд; появляющийся в аналогичном месте примера 43 бас *ре* меняет обращение аккорда и должен прозвучать достаточно определенно. При следующем варианте инструментовки фигурация удвоена, фактура уплотняется, звучание должно быть несколько более громким, чем в предыдущих отрывках; очевидно, это входило в намерения композитора, хотя динамическая нюансировка осталась прежней:

44 [Allegro molto più tosto presto]

(p)

[Allegro molto più tosto presto]

(p)

Разумеется, все вышесказанное относится к очень тонкой градуировке силы звучания.

При некоторых сочетаниях инструментов в области динамики возникают специфические закономерности, с

которыми исполнителям приходится считаться. В большинстве сонатных ансамблей используются интенсивней верхний и средний регистры: в них звучат партии правой руки пианиста и сопутствующих фортепиано инструментов. Динамическое равновесие общего звучания требует от пианиста большего, чем обычно, внимания к партии левой руки, создающей фундамент этого общего звучания — басы гармонии. Важную роль играют басовые регистры фортепиано и в ансамблях с инструментами, обладающими низкой тесситурой, скажем, с виолончелью. Высокий регистр фортепиано сам по себе настолько контрастен звучанию виолончели, что создается иллюзия его большей громкости. Низкие регистры фортепиано совпадают с регистром виолончельной партии, и поэтому опорные звуки фортепианных басов нуждаются в ясном произнесении, быть может, даже в заметном усилении.

Характерные тембры деревянных духовых делают звучание четко различимым и не нуждаются в дополнительной громкости для показа тематически важного материала.

Динамика скрипичной партии в сонатах Баха зависит от того, исполняются ли они с фортепиано или с клавесином. Естественная в ансамбле с фортепиано сила звучания скрипичной партии окажется неуместной в ансамбле с клавесином: голос скрипичной партии будет назойливо превалировать, заглушая остальные, что явится грубым нарушением принципов полифонии.

Некоторые композиторы, хорошо понимая своеобразие ансамблевой динамики и отличие нюанса «вообще» от нюанса «в ансамбле», ставят уточненные, дифференцированные указания. Так, например, в квинтете Шостаковича<sup>1</sup> при *ff* струнного квартета в партии фортепиано стоит росо *тепо ff* (стр. 47, такты 5—6), в аналогичных случаях (стр. 7, такт 10 и стр. 21, такт 18) только *ff*; *f* скрипичной партии снижено для аккомпанирующего фортепиано до *p* и т. д.

Во 2-й сонате Прокофьева, существующей, как известно, в двух редакциях — для флейты и для скрипки с фортепиано, — в зависимости от инструментального состава ансамбля изменены некоторые динамические указания. В первой части сонаты стремительные пассажи (такты 6,7

<sup>1</sup> См.: Д. Шостакович. Квинтет. М., Музгиз, 1956.



после цифры 7 и далее) в партии флейты обозначены нюансом *f*, а скрипки *ff*. Видимо, это не случайно и объясняется особенностями звучания инструментов (отметим, что одноголосное строение флейтового пассажа заменено двухголосным у скрипки). Аналогичные различия можно найти и в других местах сонаты.

Представляется целесообразным на примере одного из многочисленных динамических нюансов конкретно показать органическую связь динамики с формой произведения, с фразировкой, метром, ритмом.

Бетховен охотно пользовался *sf* как одним из сильнейших средств выразительности. Акценты *sf* придают темам характерный облик, подчеркивают метр. Вот *sf*, стоящее десять раз подряд в начале каждого такта:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 2, ч. III

45 *Allegro piacevole*

The image shows a musical score for the beginning of the third movement of Beethoven's Sonata for Violin and Piano, No. 2. The score is in 2/4 time and D major. It shows the first two systems of music. The first system includes the violin part and the piano part. The second system continues the piano part. The dynamic marking 'sf' (sforzando) is used ten times in a row at the beginning of each measure in the piano part.

Здесь *sf* совпадает с опорной долей такта, но функции его не исчерпываются этим. Значение *sf* можно все-сторонне оценить, лишь рассмотрев их в общем контексте. Приводимому отрывку предшествует модуляция из ре мажора в основную тональность — ля мажор. В про-

цессе модуляции тема изменяет лад, проходит в миноре, прерывает свое движение повторением одного и того же мотива, затихает до *pianissimo*. Но вот в этом кратком мотиве тема как бы находит новые силы для дальнейшего развития. Энергичное *crescendo* доводит звучание до *ff*.

Настойчивое, упорное утверждение мотива наряду с усложнением гармонии драматизирует этот момент, создает запоминающийся образ, контрастный по отношению к благодушной, шутливой и грациозной музыке *Allegro piacevole*. Вот тема финала:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. II

46 *Allegro piacevole*

*P dolce*

Мягкие, упругие синкопы мелодии в начальных тактах придают теме танцевальную легкость, даже некоторую кокетливость; плавный ритм второго четырехтакта гасит импульс, рожденный синкопами. Для усиления синкоп используются острые *sf* — музыка становится озорной, в движении появляются неожиданные юмористические «подскоки»:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. III

47 *[Allegro piacevole]*

*[Allegro piacevole]*

Этот задорный рисунок повторяется несколько раз, после чего следует успокаивающее возвращение к «правильному» ритму:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. III

48 [Allegro piacevole]

[Allegro piacevole]

Бетховен часто применяет акцентирование синкопы для придания теме острой индивидуальной характеристики:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 1, ч. III

49 Allegro

[Allegro]

В 8-й сонате синкопы используются для создания максимального напряжения в самом конце произведения, когда стремительная кода властно увлекает слушателя к двум заключительным аккордам сонаты:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 8, ч. II

50 [Allegro vivace]

[Allegro vivace]

Часто Бетховен разрушает энергичными *sf* привычную инерцию метра. Синкопы создают новые метрические опоры, новые отношения сильных и слабых долей внутри такта; фантазия композитора требует все большей свободы выражения, используются все возможные варианты:

51 [Allegro] Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 5, ч. I

52 [Allegro] Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 5, ч. I

53 [Allegro] Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 6, ч. I

54 [Allegro] Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 7, ч. III

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — скрипка, нижняя — фортепиано. В начале каждого такта (1 и 3) в скрипке обозначены динамические оттенки *p* и *sf*. В фортепиано — *sf*. В такте 3 в скрипке отмечены триоцифры (3).

55 [Allegro] Л. Бетховен Соната для скрипки и фортепиано, № 7, ч. III

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — скрипка, нижняя — фортепиано. В начале каждого такта (1 и 3) в скрипке обозначены динамические оттенки *sf*. В фортепиано — *sf*.

Ритмические рисунки отдельных голосов обретают вполне самостоятельный характер, а их сочетание—многозначный и выразительный смысл:

56 [Allegro piacevole] Л. Бетховен Соната для скрипки и фортепиано, № 2, ч. III

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — скрипка, нижняя — фортепиано. В начале каждого такта (1 и 3) в скрипке обозначены динамические оттенки *p* и *sf*. В фортепиано — *sf*.

Нижний голос структурно связывает двутакты, что придает метру двудольность:  $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} = \frac{6}{4}$ . Ясному вос-

приятно двутакта способствует и движение среднего голоса, хотя оно и не совпадает с рисунком нижнего голоса.

Вклинивающаяся в это построение синкопа верхнего голоса в каждом третьем такте, с одной стороны, нарушает возникшее в других голосах ритмическое равновесие, а с другой — создает определенное тяготение внутри более крупной структурной единицы — четырехтакта. Но не следует придавать «спору» верхнего и нижнего голосов излишнюю страстность — музыка носит шутливый характер; все завершается спокойным умиротворением:

57 *[Allegro piacevole]* Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 2, ч. III

*[Allegro piacevole]*

*cresc.*

*p*

Беглый обзор применения *sf* в скрипичных сонатах Бетховена заключим любопытным «ритмическим каноном» из финала 3-й сонаты, в котором скрипач и пианист с забавным упорством отстаивают каждый свою ритмическую фигуру:

58 *Allegro molto* Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 3, ч III

The musical score consists of two systems. The first system shows the violin part (treble clef) and the piano part (grand staff). The violin part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by sforzando (*sf*) accents on several notes. The piano part features a rhythmic accompaniment with similar dynamic markings. The second system continues the same musical material, with the piano part showing a more complex rhythmic pattern in the bass line.

Сказанное об одном из динамических нюансов — *sf* — может быть распространено и на другие; постепенное усиление или уменьшение громкости, внезапные контрасты силы звучания существенно влияют не только на фразировку, но и на композицию произведения в целом. Взаимосвязь динамических нюансов всех партий ансамбля очевидна. Несогласованное с партнерами, непродуманное применение динамического нюанса может сделать общее исполнение бессмысленным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики — обязательное условие технически грамотной совместной игры.

## ШТРИХИ

Большого внимания требует тщательная работа над штрихами в тех случаях, когда художественный замысел реализуется во всех деталях совместного исполнения, уточняется и согласуется инструментальное произнесение каждой музыкальной фразы. Так как термин «штрих» употребляется нередко в разных значениях, следует его уточнить. При игре на струнных инструментах штрих означает различные приемы извлечения звука, основанные на определенном характере движения смычка. Хотя понятие «штрих» («Strich»), закономерное при ведении смычка, менее уместно применительно к игровым приемам на других инструментах, в оркестровой практике этот термин стал использоваться не только представителями струнной группы, но и музыкантами других специальностей, а в последнее время получил распространение и среди пианистов.

Воспользуемся термином «штрих» как условным обозначением различных исполнительских приемов для достижения определенного характера звучания.

Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания и его истолкования исполнителями. Работа над штрихами — это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы ее выражения.

Штрихи в ансамбле зависят от штрихов отдельных партий. Лишь при общем звучании партитуры может быть определена художественная целесообразность и убедительность решения любого штрихового вопроса. Возникающие при этом некоторые новые, специальные поня-




тия, не имеющие пока общепринятых наименований, определим как «эквивалентные штрихи» (штрихи, применяемые на разных инструментах для достижения сходного по характеру звучания) и «комплексные штрихи» (сочетание разных штрихов в одновременности). Конкретное содержание этих понятий будет раскрыто несколько позднее.

Предпосылкой согласованного ансамбля является внимательная редакция нотного текста всех партий, установление в них единых исполнительских указаний, в том числе и штрихов.

Единых — не значит, однако, тождественных. Одинаковые нотные обозначения имеют разный смысл для исполнителей на разных инструментах, поэтому достижение одной и той же цели может потребовать иногда совершенно различных указаний. Механическое копирование нотных обозначений неприемлемо. Их унификация уместна далеко не всегда. Но ни одно обозначение, ни один штрих не должны быть случайными, все они должны быть подчинены единой исполнительской идее.

Штрихи в нотном тексте обозначаются с помощью лиг, точек, черточек, клиньев, акцентов, словесных указаний. Покажем сущность редакционной работы на примере расстановки лиг.

Лига принадлежит к тем знакам, которые в разных партиях могут иметь нетождественный смысл. Лигу, стоящую над нотами с точками, пианист поймет как указание на то, что нужно исполнить *portamento*; для скрипача она будет обозначать движение смычка в одном направлении при штрихе *staccato*. Для исполнения в характере фортепианного *portamento* лига в партиях струнных инструментов необязательна, этот штрих обозначается

черточкой над (под) точкой. 

Длина лиги в каждой партии может быть различной и зависеть от разных причин. Протяженность лиги в партиях струнных инструментов имеет предел — длину смычка; у духовых инструментов она ограничивается возможностями дыхания; протяженность фортепианной ли-

ги технически ничем не лимитирована, если исключить соображения чисто графического порядка (удобство начертания)<sup>1</sup>. Поэтому в партиях струнных, духовых инструментов и фортепиано неизбежно можно встретить несовпадающие лиги, и это отнюдь не является нарушением правил совместного исполнения.

2-я соната Прокофьева существует в двух редакциях — для флейты и фортепиано и для скрипки и фортепиано.

Вот лиги флейтовой партии:

60 [Moderato] **С. Прокофьев. Соната для скрипки (или флейты) и фортепиано, № 2, ч. I**

Несколько иначе выглядят лиги варианта для скрипки:

61 [Moderato] *p*

Изменения вызваны спецификой исполнения на каждом инструменте. Сопоставим их с фортепианными:

62

<sup>1</sup> Интересно разрешены графические затруднения в сонате для скрипки и фортепиано Равеля, где композитор прибегает к такому способу изображения лиг:

59 [Allegretto] **М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано, ч. I**

В начале первой части 1-й скрипичной сонаты Бетховена в партии фортепиано имеются следующие лиги<sup>1</sup>:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 1, ч. I

63 *Allegro con brio*

При повторении в аналогичном месте<sup>2</sup> общая лига стоит над первыми четырьмя тактами. Так как исполнение восьмых на протяжении всего их плавного движения должно быть связным, то длина лиг, очевидно, определяется графическими причинами. Такой же рисунок восьмых в скрипичной партии сопровождается двуктактными лигами, так как шеститактная лига на скрипке неприемлема. Широкие фортепианные лиги во многих случаях заменяются более короткими в партии скрипки, что не исключает общего связного исполнения:

Л. Бетховен. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 2, ч. I

64 *Andante, più tosto Allegretto*

V-но *Andante, più tosto Allegretto* *cresc.* *f*

Piano *cresc.* *f*

<sup>1</sup> Л. Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано. М., Музгиз, 1931. Редакция Иоахима, стр. 3.

<sup>2</sup> Там же, стр. 4.

Ф. Шуберт. Сонатина для скрипки и фортепиано, № 2, ч. I  
65 (Andante) Редакция К. Германа

V-no  
p  
Andante  
Piano  
p

В. А. Моцарт Соната для скрипки  
и фортепиано, (К. 376), ч. I

V-no  
f  
Allegro  
Piano  
f

Иной раз отсутствие лиг в скрипичной партии связано со спецификой выразительного произношения фразы, ее артикуляцией, требующей смены смычка:

В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано, (К. 304), ч. I  
67 Allegro Редакция Флеша и Шнабеля

V-no  
p  
Allegro  
Piano  
p

Ф. Шуберт. Сонатина для скрипки  
и фортепиано, соч. 137, № 1 ч. I.  
68 (Allegro molto) Редакция К. Германа

V-no  
p  
Allegro molto  
Piano  
p

С. Рахманинов. Соната для виолончели  
и фортепиано, ч. III

69 *[Andante]*

V-c.

*[Andante]*

Piano

Лиги в партиях струнных инструментов, поставленные авторами, из соображений удобства исполнения, можно называть «смычковыми»<sup>1</sup>. Они носят сугубо технический характер. «Смычковая» лига не исключает возможности перерыва звучания, паузы, а ее отсутствие — возможности непрерывного звучания. Аналогичные лиги технического назначения можно встретить и в партиях духовых инструментов; они фиксируют пределы несменяемого дыхания.

Многие композиторы охотно ставили «смычковые» лиги в фортепианных ансамблевых партиях и даже в произведениях для фортепиано соло. Пианисты понимают, что такие лиги не обуславливают обязательного снятия руки в конце каждой фразы, и обычно мысленно объединяют несколько коротких лиг в одну общую. Бывают иногда случаи, когда поставленная как бы «по инерции» «смычковая» лига фактически неисполнима на фортепиано.

«Смычковые» лиги, аналогичные им лиги в партиях духовых инструментов и «графически целесообразные» лиги фортепианных партий можно объединить в общую категорию «технических лиг».

Однако лиги имеют и другое, гораздо более важное значение. Они могут определять строение музыкальной речи, ее «синтаксис», деление на фразы и показывать интонацию мотива. Такие лиги обычно называют «фразировочными» или «смысловыми». Они иной раз совпадают с техническими, но это не делает их равнозначными.

<sup>1</sup> Исполнители часто называют их «штриховыми». Так как в этой работе термин «штрих» употребляется в широком смысле, то подобное наименование в нашем контексте оказалось бы неясным.

Иллюстрируем смысловую лигу на элементарном примере. Как известно, лига, стоящая над двумя равными по длительности звуками, делает первый из них интонационно опорным:



Сдвиг лиги вызывает соответственное изменение мотива<sup>1</sup>:



Подобная закономерность подтверждается тем, что когда из двух заливованных звуков сильней должен прозвучать второй, то композитор обязательно указывает на это специальным обозначением:



Необычайность этой интонации объясняется шуточным характером музыки («Kräftig, mit Humof»).

Еще большее значение приобретает лига, связывающая звуки разной длительности:

Л Бетховен Соната для скрипки  
и фортепиано, № 3, ч. II



<sup>1</sup> Подобно тому, как с переменной ударения меняется смысл слова «зámok», «замóк».

Попробуем поставить лиги иначе.  
Музыка сразу приобретает другой смысл: проситель-  
ная, ласковая интонация сменяется требовательной, нас-  
ройчивой<sup>1</sup>:



В редакции И. Иоахима в фортепианной партии лиги  
здесь отсутствуют, что часто приводит к характерной  
ошибке. Пианисты по привычке соединяют короткий звук  
; последующим, а не с предыдущим долгим ( то есть так,  
как указано в примере 74), не замечая неуместности по-  
делительной интонации в спокойной задумчивой мелодии.  
Как ни странно, но так же играют и скрипачи, хотя у  
них в партии лиги стоят, как указано в примере 73: оче-  
видно, они считают такие лиги лишь «смычковыми», а не  
«смысловыми». А у автора функции лиг здесь совпадают,  
и исполнитель должен это заметить.

В первой части 5-го трио Брамса для кларнета, вио-  
лончели и фортепиано встречаются такие лиги:

И. Брамс. Трио для кларнета,  
виолончели и фортепиано, № 5, ч. I

75 [Adagio]

Cl. in A. *p*

V.-c. *p*

[Allegro]

Piano *p*

<sup>1</sup> Аналогию можно найти, по-разному соединяя одни и те же  
логи. При повторении слова «липа» (ли-па, ли-па...) оно легко транс-  
формируется в воинственный призыв «пали!» (па-ли, па-ли).

Некоторые пианисты, услышав у партнеров двухчетвертные лиги, начинают «по инерции» так же лиговать и свою фразу, разбивая ее на два мотива; интонация «вопроса-ответа» исчезает, смысл искажается. Неуместность этой унификации лиг подтверждается в коде, где музыка «перенструментована» и лиги соответственно переставлены:

76

В следующем примере одна и та же фраза лигуется по-разному. Скрипичные лиги имеют техническое значение, фортепианные — фразировочное<sup>1</sup>:

П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано

77 [Ruhig bewegt]

Характерна фразировочная фортепианная лига:

М. Равель, Соната для скрипки и фортепиано, ч. I

78 Allegretto

<sup>1</sup> В нотном примере фортепианная лига обозначена пунктиром



Ансамблист должен ясно понимать, какую функцию выполняет лига в каждом конкретном случае. Технические лиги обязательно следует унифицировать в партиях однородных инструментов (скрипка, альт, виолончель<sup>1</sup>). Движение смычков в разные стороны — недопустимая неряшливость, наносящая заметный ущерб целостности ансамбля.

Унификацию технических лиг в партиях разнородных инструментов нельзя считать столь же необходимой. Но нередко и в этом случае она может оказаться вполне целесообразной и полезной. Примером может послужить следующий фрагмент:

М. Равель. Трио для фортепиано,  
скрипки и виолончели, ч. I

[Moderato]

79

V-no

pp

Piano

pp

На наш взгляд, разные лиги в партиях струнных и фортепиано не являются обязательными. Если в партиях струнных поставить фортепианные лиги, это будет способствовать большей слитности ансамбля: остиная ритмическая фигура получит ровный, непрерывный пульс, фразировка партнеров — общее дыхание.

Авторские технические лиги иной раз могут оспариваться. К. Флеш замечает, что композиторы «не всегда учитывают природу инструмента. Во многих случаях авторские лиги указывают только на способ артикуляции данной фразы»<sup>2</sup>, и приводит пример из финала сонаты Бетховена соль мажор для скрипки и фортепиано:

<sup>1</sup> Случаи, когда не представляющие затруднений для виолончелиста технические лиги неудобны скрипачу (из-за разных позиций рук на инструменте) и наоборот (некоторые арпеджио и т. п.), являются редким исключением.

<sup>2</sup> К. Флеш. Искусство скрипичной игры. М., «Музыка», 1964, стр. 186.



«Здесь лиги Бетховена (а — верхний вариант штрихов) объединяют четыре звука, в связи с чем шестнадцатые *détaché* начинаются штрихом вверх, что чрезвычайно неудобно. Поэтому штрих б (нижний вариант) совершенно оправдан, тем более что он несколько не противоречит ритму фразы... Если оригинальные штрихи автора звучат неубедительно, то они могут быть заменены другими, более выгодными, поскольку этим не будет нарушена чисто музыкальная сторона композиторского замысла»<sup>1</sup>.

Эту же мысль высказывает и С. Е. Фейнберг:

«В тех случаях, когда лиги скрипичной партии выставлены композитором, не владеющим техникой скрипки, только на основе воображения, их выполнение может оказаться для скрипача затруднительным... Поэтому подробное и наиболее выразительное редактирование скрипичной партии обычно предоставляется специалисту»<sup>2</sup>.

Функция смысловых и фразировочных лиг принципиально отлична от функции технических лиг. Смысловые и фразировочные лиги должны строго совпадать во всех партиях, за исключением тех случаев, когда различное интонирование одной и той же или сходных фраз является сознательной целью исполнителей. Если технические авторские лиги могут подвергаться сомнению и заменяться на более целесообразные, то смысловые лиги, поставленные композитором, должны строго соблюдаться, так как они непосредственно выражают музыкальное содержание.

Стремясь понять образный строй музыкального произведения, исполнитель внимательно всматривается в нотный текст, ищет в нем указания — какой из возможных путей интерпретации будет более правильным. Ни одна из опубликованных редакций, даже осуществленная самими авторитетными музыкантами, не может

<sup>1</sup> К. Флеш. «Искусство скрипичной игры», стр. 186.

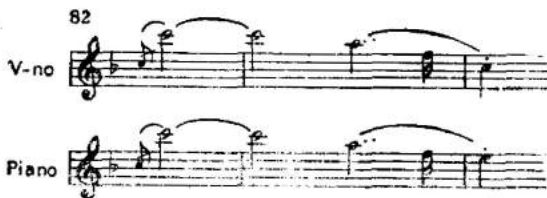
<sup>2</sup> С. Е. Фейнберг. Пианизм как искусство. М., «Музыка», 1965, стр. 194.

дать ответ на все вопросы, ни одна из них не может считаться окончательной. Дополнения или изменения исполнительских указаний автора, как правило, редактором обоснованы, и тем не менее они дают немало поводов для раздумий и сомнений.

Рассмотрим с этой точки зрения редакцию И. Иоахима 1-й скрипичной сонаты Бетховена. По мере внимательного изучения текста возникают некоторые вопросы, предлагаемое решение их не всегда представляется бесспорным. Уже в первых тактах экспозиции главной партии можно увидеть небольшое расхождение в скрипичном и фортепианном изложении<sup>1</sup>:



Как правильно играть скачок на октаву — раздельно или связно? На странице 5, такты 13—15 он и в фортепианной партии не имеет лиги. Следовательно, раздельно? Однако дальше, в начале разработки, лига стоит и в скрипичной и в фортепианной партиях:



Видимо, это и должно быть принято за решающий вариант. Скачок на октаву следует слиговать и в той и в другой партиях. Нет никакого основания произносить первую же фразу экспозиции по-разному.

Начиная с текста, отмеченного буквой А, полезно дополнить фортепианную партию характерными скрипичными лигами (отмечено пунктиром):

<sup>1</sup> В примере фортепианные лиги отмечены пунктиром.

83

V-no

Piano

На странице 4 стоящие в такте 2 лиги определяют исполнение шестнадцатых разными штрихами. Рекомендуем лиги унифицировать. В тактах 6—7 той же страницы лига фортепианной партии не должна прерываться. В тактах 9—10, 13—14 скрипичные лиги не соответствуют фортепианным в тактах 11—12, 15—16 и общим лигам в тактах 17—18. Думается, их можно унифицировать следующим образом (предлагаемая лига отмечена пунктиром):

84

В такте, отмеченном буквой В, разные лиги у фортепиано и скрипки. Первые представляются более правильными. Соответственно скрипичные лиги могут быть следующими:

85

Последние три такта этой страницы ставят перед пианистом интересный вопрос: следует ли дополнить отсутствующие лиги такими:

86

или:



то есть унифицированными со скрипичными в следующих тактах. Хотя здесь и возможно разное исполнение, в пользу второго решения говорит то, что вскоре (такт С на стр. 5) в партии фортепиано появляется довольно длительное legato, его предвосхищать не хотелось бы. Чтобы быть последовательным, можно и восьмые заключительного такта на стр. 4 сыграть staccato.

Тот же, что и на стр. 3, вопрос о лигах возникает на стр. 5:



На стр. 6 в такте 9 и далее полезно в партии фортепиано добавить такие лиги:



Итак, внимательное рассмотрение одной только экспозиции первой части сонаты даже в такой авторитетной редакции, как редакция Иоахима, вызывает у исполнителей немало вопросов. Таким образом, уточнение нотного текста — первый этап репетиционной работы.

Рассмотрим наиболее распространенные на фортепиано, струнных и духовых инструментах штрихи. Связный способ исполнения на всех инструментах имеет общее обозначение — legato. Определяющее качество legato — непрерывность звучания, отсутствие между знаками различаемой слухом паузы. Legato

может быть ровным, певучим или маркированным, с энергичным и даже резким началом звукообразования (для чего существуют разные обозначения: черточки — *tenuto*, акценты, *sforzando* и т. п.).

На фортепиано *legato* достигается прежде всего плавностью движения пальцев, отработанностью переходов, при которых предыдущая нота неуловимую долю секунды звучит вместе с последующей. В быстром темпе, при подкладывании большого пальца практически допускается и перерыв звучания, если он не может быть зафиксирован слухом. Другой путь достижения *legato* на фортепиано — использование педали. Считаем необходимым подчеркнуть, что многие учащиеся склонны считать этот второй путь — единственным, пренебрегая более трудным — первым, что является ошибкой: «педальное» *legato* совсем неравнозначно «пальцевому», не может его заменить во всех случаях и не должно применяться без всяких ограничений.

*Legato* на струнных инструментах обусловлено введением смычка в одном направлении; известное приближение к характеру связного звучания возможно и при сменах смычка, если они осуществляются незаметно и сознательно сглаживаются исполнителем.

*Legato* на духовых инструментах исполняется на одном дыхании, причем язык участвует в воспроизведении только первого звука.

Один из основных штрихов на струнных инструментах — *détaché* в отличие от связного *legato* исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. *Détaché* не имеет специального обозначения, обычно на него указывает отсутствие лиг над нотами. Звучание *détaché* меняется в зависимости от того — берется оно всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро.

На духовых инструментах *détaché* характеризуется четливым толчком языка при атаке отдельных звуков длительным звучанием на плавном выдохе.

На фортепиано нет штриха *détaché*; это обозначение пользуется как заимствованное из практики струнных инструментов для достижения в нужных случаях сходного звучания. Наиболее соответствует струнному *taché* особый вид фортепианного *non legato*, когда

отдельное звучание каждой ноты осуществляется снятием пальца с клавиши непосредственно перед взятием следующей. Это, строго говоря, отличает *non legato* от *détaché*, исполняемого смычком без отрыва от струны. Пианист должен следить за тем, чтобы при начале звукообразования («атаке») в исполнении не было легко улавливаемых слухом пауз.

Общее обозначение отрывистого звучания — *staccato*. *Staccato* бывает очень разнообразным и исполняется на всех инструментах многими приемами в зависимости от требуемого характера звучания: сильного и плотного или слабого и легкого, острого или мягкого, яркого или матового.

На фортепиано *staccato* может играть движением только одних пальцев, без участия кисти (причем вытянутые кончики пальцев делают звук более матовым, подогнутые — более ярким), а по мере нарастания силы и плотности звучания — и кистью, и от локтя, и всей рукой. При этом существенное значение имеет, как осуществляются такие движения: броском на клавишу, толчком от нее или упругим отскоком, нажимом или поглаживанием клавиши и т. п.

Средства для достижения разнохарактерного *staccato* на струнных инструментах в некоторой степени аналогичны фортепианным: так же важно место соприкосновения смычка со струной, проводится или прыгает он при этом и т. д. Не следует думать, что сходство движений само по себе может гарантировать сходство звучания; аналогия достаточно условна, но в работе над штрихами заслуживает внимания.

Разновидности *staccato* на струнных инструментах имеют специальные обозначения: *spiccato*, *sautille*, *martelé* и другие. В исполнительской практике обычно отрывистые штрихи подразделяют на «лежащие» (*martelé*) и отскакивающие (*spiccato*, *sautille*). К. Флеш считает более правильным и точным во втором случае говорить о бросковых и прыгающих штрихах<sup>1</sup>.

В отличие от пианистов и духовиков, рассматривающих термин *staccato* как общее понятие отрывисто-

<sup>1</sup> «Прыгающие и бросковые виды штрихов отличаются друг от друга не только способом исполнения, но и звуковыми результатами... В бросковом штрихе исполнитель активен, смычок пассивен: я бросаю смычок. В прыгающем штрихе исполнитель до некоторой

о звучания, исполнители струнники пользуются им для определения штриха, достигаемого исполнением ряда отрывистых звуков движением смычка в одном направлении. Такой штрих считается виртуозным и в камерных ансамблях употребляется только в умеренном темпе.

Особое место на струнных инструментах занимает *pizzicato*.

Хотя этот прием и не относится по обычной классификации к числу штрихов, тем не менее уместно сказать здесь о нем несколько слов, так как с его помощью исполнитель придает отрывистому звучанию особый, своеобразный характер. Партнеры должны учитывать, что звуки *pizzicato* неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. *Pizzicato* может исполняться не только правой, но и левой рукой. Примером виртуозного использования такого приема может служить одна из частей сюиты для виолончели и фортепиано Бриттена — «Скерцо-пиццикато».

Пианисты могут найти на фортепиано звучания удобные *pizzicato* и использовать их не только как имитацию, но и как самостоятельный эффект.

К числу специфически фортепианных приемов относится исполнение *staccato* на педали, что обогащает звучание обертонами. Педаль снимается вместе с опусканием руки с клавиши или позже. В последнем случае пианист должен точно и мягко опустить демпферы струны, не допуская ни резкого падения их, ни лишней затяжки движения, вызывающей ненужные иззвуки.



При исполнении нескольких следующих друг за другом звуков *staccato* на одной педали возникает тензивный эффект: хотя переходы от одного звука к другому и лишены пауз, они все же воспринимаются ухом как отрывистые.



периодически, смычок же активен.. [он] сам отскакивает». Флеш. Искусство скрипичной игры, стр. 90).

В комментариях редактор книги К. А. Фортунатов пишет: «Учтенная высказанная автором замечания, все же можно говорить о соответствии «бросковым штрихам» штрихов *spiccato*, «прыгающим штрихам» — *sautille*. При этом следует учитывать все многообразие межзвучных форм» (там же, стр. 256).



Акцентированное *staccato* во всех партиях обозначается клиньями. Обращаем внимание на отличие этих знаков от точек над нотами. Многие исполнители и даже редакторы нотных текстов не оценивают в должной степени разницу в исполнении *staccato*, отмеченного клиньями, от *staccato*, обозначенного точками.

Бетховен пишет в одном из своих писем (Карлу Хольцу) о работе переписчика: «Ради Бога, прошу Рампеля зарубить себе на носу, что следует писать так, как указано... Где над нотой стоит , там не может быть вместо него , и наоборот. Не все равно

 или  »<sup>1</sup>.

Акцентированное *staccato* предполагает штрих *martelé* на струнных инструментах и *martellato* на фортепиано.

Промежуточное место между *legato* и *staccato* занимает *portamento* (мягкое, вязкое *staccato*) и *non legato* (раздельное, но не отрывистое исполнение). Под *portamento* иногда понимается различное слухом *glissando* от звука к звуку. В последнее время термин *portamento* в практике исполнителей струнников и духовиков (к пианистам это не относится), стал вытесняться другим — *portato*<sup>2</sup>.

Как известно, исполнительское мастерство — явление историческое. По мере возникновения новых художественных задач возникали и новые средства их решения. Так, например, отскакивающие штрихи получили широкое распространение лишь после Паганини. Применение их в музыке предшествовавших эпох может нарушить ее характерные стилевые черты и потому неуместно. До Бетховена отскакивающие штрихи были мало применимы, и ноты с точками в произведениях старинных композиторов рекомендуется исполнять легким *martelé*.

<sup>1</sup> Цит. по книге: В. Д. Корганов. Бетховен. Изд. Вольф, стр. 789.

<sup>2</sup> «Скольжение, которое применено для усиления выразительности (переход сделан преднамеренно)... предлагается называть *portamento*». К. Флеш. Искусство скрипичной игры, стр. 37.

«*Портато (portato)*. Волнообразный штрих, занимающий среднее место между *legato* и *staccato*». Там же, стр. 89.

Есть и некоторые жанровые закономерности: в сольной литературе штрихи более разнообразны, чем трио и ансамблях большого состава. Причина того evidentна — некоторые штрихи для совместного исполнения чрезвычайно трудны. Примеры, иллюстрирующие применение специальных штрихов струнных инструментов в различных ансамблевых сочинениях, приведены в книге К. Флеша «Искусство скрипичной игры» (м. стр. 95—96).

Внимательное чтение нотного текста, прослушивание во внутреннем слухом и первые попытки исполнения обуславливают творческую фантазию участников ансамбля. Совместные поиски наиболее выразительного произнесения каждой фразы приводят к выбору наиболее естественных для музыкального образа штрихов. Выбор штрихов не может производиться исполнителем каждой партии отдельно, так как штрихи в ансамбле взаимосвязаны. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающих сходный по характеру звучания результат. Эти штрихи можно назвать «эквивалентными». Приведем самый простой пример:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано. № 5, ч. II

90 [Allegro molto] *p*

[Allegro molto] *p*

Как в сольно-фортепианном, так и в совместном с скрипкой проведении эта фраза носит веселый, шутливый, несколько танцевальный характер. И в том и в другом случае *staccato* должно быть легким, грациозным. Штрихи могут носить отличные друг от друга названия, но звуковой результат должен быть идентичным: выполняются штрихи на этот раз одинаковым движением.

Аналогичный пример простых эквивалентных штрихов:

Л. Бетховен Соната для скрипки  
и фортепиано, № 5, ч III

91 Trio

*p* Trio *cresc.*

Фортепианное и скрипичное staccato совершенно однородны.

В следующем примере исполнительская задача осложняется чередованием отрывистых звуков (а следовательно, и штрихов) с протяженными, акцентированными с неакцентированными:

Л. Бетховен Соната для скрипки  
и фортепиано, № 7, ч III

92 [Allegro]

*p* *f*

И здесь нет никаких оснований для отличия друг от друга звучания каждой партии. Все элементы штриха должны быть эквивалентными.

Несогласованность в использовании различных штрихов вносит в ансамблевое исполнение ненужную пестроту, засоряет его случайными сопоставлениями

тембров. Нередко неопытный пианист играет legato пассаж, исполняемый на струнных инструментах détaché:

Л. Бетховен Соната для скрипки  
и фортепиано, № 7, ч. 1

93 [Allegro con brio]

V-no [Allegro con brio] cresc.

Piano [Allegro con brio] cresc. sf

Разница в звучании фортепиано и скрипки в этом случае будет достаточно ощутимой. Есть ли необходимость в таком разнохарактерном звучании или оно возникает случайно? К сожалению, это происходит именно случайно и по двум причинам. Во-первых, пианист не обращает внимания на отсутствие в его партии лиг, так как знает, что зачастую связное исполнение подразумевается и не всегда обозначено лигами. Привыкнув мысленно ставить лиги там, где их нет, учащийся легко пропускает момент, когда отсутствие лиг является преднамеренным и требует несвязного исполнения.

Вторая причина заключается в недостаточном внимании пианиста к звучанию скрипичной партии, в недооценке выразительного значения характерного скрипичного détaché. Иногда, даже зная, что партнер пользуется здесь этим штрихом, учащийся может совершить другую ошибку, пытаясь достичь желаемого соответствия с помощью исполнения пассажа staccato. Полученный результат будет несколько не лучшим, чем в предыдущем случае.

Мастерского владения штрихом détaché во всех его разновидностях особенно требуют от исполнителей-струнников произведения полифонического склада.

Как говорилось выше, наиболее соответствует струнному détaché особый вид фортепианного pop legato с мало ощутимым разрывом между отдельными звуками. Пианист должен хорошо владеть этим штрихом, так как в ансамблевом репертуаре он часто применяется. Особое значение приобретает эквивалентный

струнному *détaché* фортепианный штрих в произведениях Баха и его предшественников.

Некоторые редакторы баховского текста охотно и достаточно произвольно расставляют в нем многочисленные лиги, что, на наш взгляд, нарушает стиль музыки, лишает его лапидарности и строгости выразительных средств, энергии, мужественности. Не менее часто редакторы уснащают текст многочисленными точками *staccato*. Это — другая крайность, также вносящая в исполнение пестроту и излишнюю «затейливость». Два манеры исполнения баховской музыки иллюстрирует такой пример:

94

И. С. Бах Соната для скрипки и фортепиано, № 3, ч. II



Редакция Ф. Давида.



Насколько более убедительно, упруго и четко будет звучать музыка Баха, если снять все эти лиги и точки! Уверенная поступь четвертей в басу, ясное движение восьмых в верхнем голосе, применение *détaché* — вот естественное решение исполнительской задачи. Отсутствие лиг и точек в *Urtext*'е не кажется нам здесь случайным и требующим исправления.

Другой отрывок из этой же сонаты — начало *Adagio* (III ч.):

95 [Adagio]

И. С. Бах Соната для скрипки и фортепиано, № 3, ч. III



Вот партия левой руки в редакции Ф. Давида:



Приходилось слышать и такое исполнение:



Лиги углубляют звучание одних басовых нот, обле- другие, а они, на наш взгляд, должны быть равно- ны, так как подобно стройным колоннам служат рой неспешных и ровных по силе звучания аккордов. пускаем, что наше утверждение можно оспорить. оно, во всяком случае, не противоречит Urtext'у, в то мя как указанные в примерах лиги и точки все-таки яются домыслом.

Еще характерный прием баховского *détaché*:

И. С. Бах. Соната для скрипки  
и фортепиано, № 4, ч. III



редакции Ф. Давида над шестнадцатыми в басу г точки; в третьем такте первые три шестнадцатые него голоса связаны лигой, над остальными — точки.

даже условиться, что точки обозначают не *staccato*, тельное исполнение каждой ноты, то чем объяснить которая, кстати, отсутствует в аналогичном месте тичной партии?

сполнение всего отрывка ровным, энергичным *déta-* на наш взгляд, наиболее верно передает характер ки. Невнимание пианистов к *détaché* струнных — яв- : частое не только при исполнении классической му- но и произведений современных композиторов:

С. Прокофьев. Соната для виолончели  
и фортепиано, ч. I

28. 29 (Moderato animato)

В фортепианной партии равно неуместным будет и связанное, и отрывистое исполнение. Пианист должен попытаться, каким приемом пользуется в этом месте виолончелист, и добиться такого же звучания. Попутно заметим, что знак *tenuto* зачастую ошибочно трактуется как акцент, и ноты, стоящие под ним, виолончелист играет «рывком», а пианист грубо «толкает»; оба при этом не поддерживают восьмую, превращая ее в шестнадцатую.

Не следует думать, что ансамблевая работа над штрихами сводится только к поискам наиболее схожих по звуковому результату приемов. Напротив, камерная музыка требует использования всех тембровых возможностей инструментального ансамбля в их самых разнообразных, зачастую контрастных сочетаниях. Совместное исполнение обогащает звучание новыми ансамблевыми красками, умелое использование их приводит к наиболее полному раскрытию музыкального содержания.

В ансамблевой музыке сочетания разнохарактерных штрихов создают совсем особую многослойную фактуру звучания. Такие одновременно звучащие и ясно различимые штрихи можно назвать «комплексными». Комплексы штрихов возникают в тех случаях, когда в музыкальной речи сливаются несколько голосов, имеющих каждый свое образно-эмоциональное содержание. В следующем примере оба голоса играют *staccato*, но разными приемами. Решительные, требовательные интонации верхнего голоса подразумевают один характер штриха, ровное движение сопровождающего голоса — другой. Нивелировка звучания лишит исполнение рельефа; желательно

хний голос играть четко, остро, отчетливо; сопровождающий — более мягко и упруго:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 7, ч. I

19 *(Allegro con brio)*  
*p*

*(Allegro con brio)*  
*p* *sempre staccato*

По мере развития музыкальной ткани задача исполнителей усложняется. Мелодия переходит в нижний го-

20

теперь скрипичный штрих должен быть строго унифицирован со штрихом среднего голоса, а штрих нижнего — точно соответствовать предшествовавшему исполнению мелодии скрипачом. Таким образом, здесь соединяются поиски эквивалентного штриха и комплексных. Пример ясно показывает, что комплексные штрихи являются результатом механического «сложения» независимых друг от друга способов исполнения. Средний голос должен быть сыгран соответствующим по характеру штрихом, но выбор его уточняется и варьируется в слитном совместном звучании. Наиболее часто встречается сочетание протяжных и выдыхаемых звуков.



В следующем примере *staccato* среднего голоса пронизывает легким пунктиром связную звучность мелодии. Это придает музыке прозрачность, полетность, почти танцевальный характер. Значение среднего голоса станет достаточно определенным при прослушивании мелодии в сопровождении только одних басов.

Если же исполнить изолированно от мелодии аккомпанемент басов и плавно колеблющуюся скрипичную фигурацию, то сразу можно почувствовать индивидуальную эмоциональную окраску в звучании каждого элемента музыкальной речи, что в сочетании создает очень своеобразное общее впечатление:

101 [Quasi Allegretto] Л. Бетховен. Третье для фортепиано, скрипки и виолончели, № 3, ч. III

V-no

V-c. dolce

Piano [Quasi Allegretto]

Другой пример:

102 (Vivace ma non troppo) И. Брамс. Соната для скрипки и фортепиано, № 1, ч. I

V-no p

Piano [Vivace ma non troppo] fp legg.

Пианист не должен недооценивать значения *staccato* в правой руке. При всей легкости (*leggiero*) оно должно быть отчетливым, даже суховатым, исполняемым активным движением кисти. Вялое *staccato*, а тем более связывание аккордов с последующей восьмой (обозначенное в примере пунктирной лигой) лишит общее звучание характерной многослойности.

Аналогичный пример можно найти в области применения *pizzicato*:

И. Брамс. Соната для виолончели  
и фортепиано. ч. II

**Adagio affettuoso**

103 *pizz*  
*p*

*Adagio affettuoso*  
*p*

*espress.*

Каждая партия имеет особое мелодическое содержание, что подчеркивается разным характером звучания виолончельного *pizzicato* и фортепианного *legato*.

Встречается использование выразительных возможностей такого сопоставления и в обратной комбинации — струнного *legato* и фортепианного *staccato*:

Д. Шостакович. Соната для виолончели,  
и фортепиано, ч. I,  
*con sord.*

**Largo**

104 **Largo**

*pp*

*con sord.*  
*fp*



В своей замечательной работе «Воспоминания. Заметки скрипача» Ж. Сигети<sup>1</sup> говорит о том, что зачастую приходится слышать бесцветное исполнение партий сопровождения в бетховенских сонатах. Между тем выразительное значение голосов «второго плана» огромно. Сигети показывает, как с помощью очень своеобразной аппликатуры и штриха «у колодочки» можно достигнуть удивительного эффекта при исполнении совсем незаметного голоса скрипичного сопровождения в репризе рондо из сонаты № 1, что придает музыкальному звучанию жанровую характерность сельского праздника, веселого плясового топотания крестьянского танца:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, № 1, ч. III

165 [Allegro]

[Allegro] *f* *sf* *sf*

<sup>1</sup> Жозеф Сигети. Воспоминания. Заметки скрипача. М., «Музыка», 1970, стр. 265.



Интересно, что предлагаемые Сигети аппликатура и штрихи технически трудны. Это сделано с сознательной целью — заставить таким способом исполнителя сосредоточить на данном отрывке свое внимание и тем самым лишить звучание безликости и небрежной формальной корректности.

В заключение приведем пример необыкновенно органичного сочетания в едином комплексе многих штрихов. Трелестная и, казалось бы, неприятная музыка финала сонатины Шуберта изложена просто и очень изысканно:

Ф Шуберт. Сонатина для скрипки  
и фортепиано, № 1, ч. IV

106 (Allegro vivace)

A musical score for violin and piano, labeled '106 (Allegro vivace)'. The violin part is on the top staff, featuring a melodic line with various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000). The piano accompaniment is on the bottom two staves, with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Какое разнообразие штрихов, как естественно и грациозно они используются композитором! Здесь и лежащие и отскакивающие штрихи скрипача, и мягкое, разное исполнение фортепианного аккомпанемента.

Итак, чем совершенней отшлифованы все детали совместной интерпретации, тем легче устанавливается прочный контакт исполнителей со слушателями, тем радостней эстетическое сопереживание во время концерта.

Методика ансамблевых занятий — одна из очень важных тем в музыкальном образовании. Если наша попытка конкретизировать некоторые особенности совместной игры будет способствовать обмену мнениями в этой области музыкальной педагогики — автор будет считать поставленную перед собой задачу выполненной.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	2
Специфика совместного исполнительства	3
Синхронность звучания	22
Динамика в ансамблевом исполнении	50
Штрихи	64