

Наталья КОРЫХАЛОВА



**УВИДЕТЬ
В НОТНОМ
ТЕКСТЕ...**

*О некоторых проблемах,
с которыми сталкиваются пианисты
(и не только они)*

Издательство «Композитор» • Санкт-Петербург»

Корыхалова, Н. П.

К 66 Увидеть в нотном тексте...: *О неканоничных проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они)*. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. — 256 с.: нот.

ISBN 978-5-7379-0411-1

Книга посвящена таким старонам нотного текста, которые обычно оказываются вне поля зрения музыкантов, а между тем в них содержится важнейшая информация, касающаяся темпа, динамических и выразительных оттенков, фразировки, характера звучания и т. п. На многократно взятых примерках из фортепианной литературы показано, какие богатства скрытны под чертой, что умеем увидеть и использовать юный музыкант не жалея ни шрифта, ни знака. Этим же пособием можно воспользоваться и при изучении штилей и фразировки нот или пьески, исполнению пунктирного ритма, нотности на триплатной расунок, рассматривается семантика таких символов, как ферматта, вышка, знак арпеджио, различные критерии использования знаменитых лиц и нотных пятая, а также несомненно указаний на нотные знаки, а их других языки. Пособие, на основе конспектного записки нотного текста представляется новая интерпретация динамических обозначений Бетховенской Адаптированности.

Это — первое исследование такого рода. Его автор — пианистка, музыковед и филолог, профессор Санкт-Петербургской консерватории.

Книга адресована широкому кругу музыкантов — педагогов (в первую очередь, пианистов) и композиторов, педагогов и учащихся, а также любителям музыки.

БКК 85.315

ISBN 978-5-7379-0411-1



© Н. П. Корыхалова, 2008

© Издательство «Композитор» • Санкт-Петербург, 2008

Предисловие

Когда Шуман завершил работу над «Карпавалом» — «маленькими сценами, написанными па четыре руки», он вложил свое сочинение, как не раз уже это делал, Игнацу Моцарту, авторитетному музыканту, знаменитому пианисту-виртуозу. Познакомившись с новымopusом молодого коллеги, Моцарт заметил в первой же пьесе — «Прембуле», вводящей в пестрый мир карнавала, деталь записи, которая показалась ему странной. Разнесший па три октавы октавный унисон Шуман поместил на одном штиле, вот так:



Полагая, что сыграть эти три *ла-бемля* строки вместе невозможно, Моцарт, очевидно, посоветовал записать их иначе. Шуман совету не внял и в ответном письме разъяснил свою позицию: «... эти три *ла* одно над другим в действительности едва ли мог написать иначе, потому что:  или:  произойдет иное впечатление; высочайшее *ла* явилось бы в этом случае

лишь тихим отзвуком, и таким образом я не мог сделать ни-

чего другого, кроме: » (Ш у м а н. 297¹).

Композиторы, как правило, тщательнейшим образом продумывают, как запечатлеть на нотном листе создаваемую ими музыку. Вот хотя бы хрестоматийно известное высказывание Бетховена о важности различать обозначения стаккато — точку и клин. Комментируя свои замечания касательно правки струнного квартета оп. 132, Бетховен писал: «Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин и наоборот, это не одно и то же» (цит. по: Ф и ш м а л, 126). Скрибын, говорят, часами мог раздумывать над тем, в какую сторону «повести» шпательной хвост...

А мы? Всегда ли бываем мы внимательны к внешнему автору послания? Не проходим ли мимо содержащихся в нем столь необходимых нам подсказок и прямых указаний, а если даже и относимся к тексту с возможным пиететом, всегда ли правильно его понимаем?

Правда, мы не всегда в этом виноваты. Плотная система в том виде, в каком она сложилась в европейской музыке последних столетий, обладает безусловными достоинствами и отвечает своей задаче — запечатлеть сочиненную композицию, но в ней есть элементы, нам непонятные или понимаемые неправильно. Происходит это потому, что система нотации (и это совершенно естественно) претерпевает постоянные изменения. Одни обозначения только вводятся в нотный текст, другие превратились в анахронизмы, смысл коих нам уже неясен. Помимо этого существуют индивидуальные особенности нотирования. Шуман писал: «Музыка некоторых компози-

¹ В сносках на литературу, данных в скобках, имя автора отсылает к алфавитному списку использованных работ в конце книги. Цифры после имени автора означают номер страницы. Указание на год издания, следующее в отдельных случаях за именем автора, дается, если авторизован более чем одна работа того же автора.

торов подобна их почерку: трудно читать, странно смотреть; но если разгадать, то выходит, что иначе и быть не может; почерк выражает мысль, мысль — характер, и т. д., и т. д.» (Ш у м а ц, 367).

Так или иначе, послание от автора музыки заслуживает того, чтобы его внимательно, с пристрастием, изучить и всесторонне обдумать. «...В и д и м о е в нотном тексте <...> должно быть у в и д е н о, услышано и понято», — писал профессор Ленинградский (ныне Санкт-Петербургской) консерватории С. И. Савшицкий. Уменьшим у в и д с т ь, услышать и понять содержание нотного текста и ... повторим вслед за Шуманом — р а з г а д а т ь заключенную в нем информацию — вот чем должен овладеть музыкант, который берется за работу над музыкальным произведением.

Я не буду касаться того слоя нотации, который обычно называют исполнительскими указаниями или музыкально-педагогическими терминами, а имею словесных или символических обозначений характера музыки, темпа и его колебаний, динамики, артикуляции и фразировки, техники исполнения². Речь пойдет об отдельных координатах нотации, равным образом заслуживающих нашего внимания, в которых для того, кто умест их увидеть, закодирован темповый режим, а также динамические и агогические оттенки, формирующие интонационный рельеф мелодии с его опорными точками и пластикой метроритмического движения, отражены особенности фразировки, подсказаны желаемый характер и баланс звучания и т. д., и т. п.

О чем может сказать исполнителю размещение и направление штилей, а также группировка нот под связками? Как играть две синхронно звучащие ритмические фигуры — трикль почти пунктирной формулы? Надо ли специально рассчитывать

² Этому посвящена моя монография «Музыкально-исполнительские термины / Возникновение, развитие значений и их оттенки, использованные в разных стилях», вышедшая в 2007 году вторым дополненным и расширенным изданием.

длину ферматы? Каковы особенности знака усиления и ослабления звука — вилки? Как реализуется знак арпеджато? Что означает лига, которая, начинаясь, как положено, от какой-нибудь ноты, не связывает ее с другой, и обрывается, повисает? Что стоит за нотами, записанными мельче остальных — пеститом? Отчего, помимо общепринятого итальянского, композиторы используют для своих указаний исполнителю иные языки? Наконец, как можно, на основе анализа нотного текста, обнаружить в хорошо известном произведении новые смысловые акценты?

Большая часть сформулированных здесь вопросов сколько-нибудь подробно не исследовалась. Помимо их рассмотрения я преследую здесь еще одну цель — привить молодым музыкантам (а именно им этот труд адресован в первую очередь) вкус к размышлению над нотным текстом, помочь им развить умение ставить вопросы и находить на них ответы, научить извлекать из данных нотации информацию о произведении во всей ее полноте.

Фортепианная партитура

Существенным компонентом истинного текста является многостильность записи, которая превращает его в своего рода фортепианную партитуру. (Я не имею в виду собственно полифонические сочинения, где запись голосов определяется законами жанра.) Выделение с помощью стилей дополнительных голосов тщательно продумывается композиторами. Правильно истолкованное, оно дает ключ к пониманию и интерпретации музыки. То или иное распределение стилей помогает выявить скрытое голосоведение, информирует о характере интонирования; через иерархию элементов музыкальной ткани определяет баланс звучности по горизонтали и вертикали; способствует созданию звуковой перспективы (подобной перспективе в живописи), которая осуществляется за счет соответствующего распределения по силе и качеству звучания не только отдельных голосов, но и фактурных пластов. Появление дополнительных стилей нередко подсказывает также место и меру небольших темновых подвижек, проясняет метрическую структуру музыки.

Рассмотрим под этим углом зрения «Утреннюю молитву» пьесу, открывающую «Детский альбом» Чайковского. (В советский период она была известна под названием «Утреннее размышление».)

По форме это — шестнадцатитактовый (большой) период с восьмитактовым дополнением (см. пример 2 на с. 8).

В первом четырехтакте Чайковский выписывает аккорды хорального четырехголосного склада на одном штиле — блоком. (Так же, за немногими исключениями, нотирована последняя

2 Тихо

льеса «Альбома» — «В церкви».) Следовательно, здесь уместна ровная звучность, без предпочтения какого-либо голоса. Такую идеально выровненную звучность можно слышать в хоршем хоре. Состояние отрешенности, сосредоточенности на молитве, некоторая статичность передапы и динамикой (*piano*), и плавностью голосоведения (голоса движутся главным образом поступенно или остаются на месте), и ясным делением первой фразы на два двутакта.

В следующем четырехтакте композитор прибегает к партитурной записи. Фраза трактуется как единое целое с ярко выраженным мелодическим движением к интонационной лунке (чему способствуют динамические указания). Сила звука возрастает до *mf*, интервальный и метроритмический рисунок сопрановой партии усложняется, а главное — каждая мелодическая линия получает индивидуальную характеристику. Испол-

штито следует подумать о том, как выстроить по вертикали звучание, которое становится более богатым, выразительным, насыщенный. Он может также показать отдельные мотивы в отдельных голосах.

Во втором предложении синтаксическая структура еще более укрупняется (все восемь тактов воспринимаются как целостность). В двух первых тактах оба нижних голоса трактованы опять как единство, а для верхних нотированы по отдельности. Следовательно, тут уместно на фоне тихо, ровно звучащих остальных голосов выделить линию сопрано. С третьей доли такта 10 в игру вступает басовый голос, образующий ясно слышимый дуэт с сопрано. Голоса расходятся на *crescendo* и приводят к кульминационной точке пьесы (т. 12). Там и кажется, что здесь звучат наиболее значимые слова молитвы, возносится горячая мольба. Оба средних голоса, помещенных на одном штите, образуют фон.

В дальнейшем четко обозначенные четырехголосие позволяет исполнителю по своему усмотрению выстроить фактуру. Так, скажем, в тактах 17-19 можно показать сначала мигни в сопрановой партии, а потом, радиобразия ради, вариант того же мотива у альты.

Нельзя пройти, наконец, мимо того, как нотирует Чайковский партию правой руки в двух последних тактах пьесы:



Верхние голоса опять, как в начале, даны в виде созвучия на одном штите. Это значит, что тут желательна столь же ровная, просветленная звучность, и только сопрановое ре в последнем такте, снабженное самостоятельным штифом, должно «засветиться» подобно оготлку свечи на общем фоне приглушенной тошеческой гармонии.

Поскольку любой элемент нотного текста следует рассматривать в целостной системе, само собой разумеется, что записанные блоком, на одном штилле, аккорды далеко не всегда требуют выровненной звучности. В контексте данной пьесы, где созвучия на одном штилле противопоставляются партитурно выписанным голосам, это во всяком случае уместно.

Чайковский использует тот же прием и в другой пьесе «Альбом» — зарисовке «Зимнее утро». В среднем разделе трехчастной формы расписанная по голосам мимолетная тема (конечно, ту утричивает выразительность звучания). Переход к повторению первого раздела совершается в условиях постепенной замены мимолетной записи фиксальной созвучий на одном штилле:

[Скоро]

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a tempo marking "[Скоро]" and a dynamic marking "(mf)". The second system concludes with a "dim." marking. The notation includes various rhythmic patterns and chordal textures across the staves.

Композитор подробнейшим образом прописывает, как следует играть подводящие к репризе такты. Начиная со вторых предложения (с т. 5 примера) сдвигаются акценты, приходя-

принеся на каждую долю такта. Постепенно исчезает разделение на голоса, сначала в партии левой (см. т. 5 6 и далее с т. 9), затем правой руки (т. 13 и далее с т. 16). Звучание становится все более выровненным, «нейтральным».

Я не случайно начала разговор о партитурности фортепианной записи, взяв в качестве примера популярные пьесы детского репертуара. Работая с ребешком над этими чудесными сочинениями, педагог должен уметь раскрыть перед ним через анализ того, «как это записано», их звуковую партитуру и драматургический замысел. Начинать такую работу никогда не бывает слишком рано. Надо сизмалства приучать видеть нотный текст во всех его подробностях.

Попробуем теперь, на основе размещения штилей, определить характер интонирования еще на одном примере — из Первого фортепианного концерта Чайковского (ч. I):

[*Allegro con spirito. Poco meno mosso*]

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of the first movement of Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1. The notation is in G major and 2/4 time. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), marked with a '5' above the staff. The tempo is indicated as *Allegro con spirito* and *Poco meno mosso*. The dynamics are marked *f* and *dolce e molto espresso*. The second system is marked *marcato*. The third system is marked *poco riten. a tempo*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

В начальном четырехтакте побочной партии верхний мелодический голос господствует над остальными голосами, образующими гармонический фон. На это ясно указывают направленные вверх штили мелодического голоса. С такта 3, высшей точки фразовой волны, этот голос получает октавное удвоение, а арпеджиато на третьей доле такта подсказывает небольшое расширение движения.

Следующая фраза (с т. 5) записана по-иному. Здесь пожимаются отдельные штильчики на одном штиле, и такая запись определяет и характер звучания, и мотивную структуру музыки. Подчас можно слышать, как исполнитель начинает трижды повторяющийся мотив со второй доли (в примере такое интонирование отмечено цинкграфной скобкой). Истинная же запись говорит о другом. Аккорд на сильной доле мягко завершает предыдущую фразу; следующий имеет нейтральный характер, а повторяющийся мотив (на что, впрочем, ясно указывает лига) начинается с верхнего *соля* (см. сплошную линию в нотном примере). Мелодия спокойно льется по полутактам, без экспрессивных ямбических ладов *до — соля* или *си-бемоль — соля*. То, приходящееся на вторую — слабую — долю, созвучие (*фа — си-бемоль*), которое трактуется нередко как начало мотива, его затакт, является на самом деле, как является из записи, слабым, безударным окончанием, совпадающим с таковым же имитационно проводимого мотива в партии левой руки.

То или иное размещение штилей было предметом постоянной заботы Скрябина. Приглядимся к тому, как нотирует композитор уже свое раннее сочинение — Этюд оп. 2:



В начальных тактах Этюда Скрябин гениально моделирует тот темпоритмический режим, в котором должно протекать исполнение лежащего в основе этого сочинения тематического зерна. На второй и четвертой восьмой и нечетных тактах появляется подголосок четвертными длительностями. Это утяжеляет слабую фазу метрической доли («он»), уравновешивая ее с сильной фазой, а необходимость проследить слухом, как подголосок задерживается и соединяется затем с созвучием па следующей восьмой, тормозит движение мелодии, создавая ощущение затрудненного, мучительного подъема. Как бы компенсируя расширение, четные такты, где в восстановленном метрической пульсации по четвертям напряжение спадает, естественно сыграть чуть ускоренно. Мелодическая волна то тяжело вздымается, то опадает.

В средней части Этюда этот агогический нюанс снимается. Ни тормозящих движение подголосков, ни виолочек-*staccando* тут уже нет.



Однако внимание исполнителя должны здесь привлечь новые подробности нотной записи. В партии правой руки (первый такт примера) аккорды, записанные сначала блоком, расширяются далее (во втором такте) на мелодический голос и гармонический фон. При повторении двутакта композитор сразу прибегает к двунотной записи, выписывая гребень мелодической волны отдельно. Очевидно, что аккордовый ход играется сначала без выствеления верхнего голоса, который полностью проявляется лишь в следующем двутакте. Это помогает реализовать оттенок *ppp* за счет того, что аккордовое оберткование как бы отодвигается на задний план.

Так, с помощью введения добавочных штрихов, композитор подкашивает агогические оттенки, а также регулирует интонационный рельеф музыкальной ткани. Благодаря разной динамической вежности, разной смысловой насыщенности голосов аккорды не звучат тжело. Смысловое неравенство звуков, по выражению А. Школаевой, «как бы психологически „раздвигает“ их в разные пространственные плоскости» (И и к о л а с в а А., 192).

В другом Этюде (оп. 8 № 11) верхний мелодический голос четко отделен в нотной записи от остальной фактуры, за исключением момента перехода к возвращению начального раздела.

[Andante cantabile]

8

pp

cresc.

cresc.

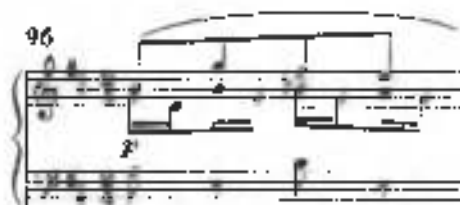
Начиная с такта 4 примера Скрябина перестает выписывать мелодический голос отдельно. Компактные, теплые аккорды помогают сделать *crescendo*; после них особенно ярко (уже на другом, по сравнению с началом, динамическом уровне) звучит снова выделенный запятой мелодический голос.

В пьесе «Простяток дитя» из «Детских снов»³ Шуман следующим образом копирует фигурацию шестнадцатыми:

[*Allegretto*]



Не сразу замечешь, что здесь — не три, а четыре голоса, при двух средних. Глаз привычно схватывает более обычное расположение шестнадцатых, при котором шестнадцать играют правой рукой:



Если изобразить эту музыку партитурно, голоса распределятся так (см. пример 9в на с. 16).

Согласно авторскому нотированию, шестнадцать шестнадцатых играет левой рукой и фигурация должна исполняться и звучать иначе, чем она игралась и звучала бы при более

³ Начальный методический рисунок этой пьесы чудесным образом повторяет мелодический контур открывающей весь цикл пьесы «О тучах страшных и льдах».



стандартной записи. Каждый басовый тон образует с примыкающими к нему шестнадцатыми единый ритмический комплекс, где следует услышать и показать восходящий интервальный шаг, а также прослушать и выявить сочетание этих шагов с нисходящим (начиная со второй восьмой) движением верхнего голоса. Кроме того, такая запись, объединяя шестнадцатые интонационно, прекрасно работает на образ песни (см. ниже, с. 48).

Обратимся теперь к музыке Шопена, где за счет введения дополнительных голосов бывает ясно «прописано» некоторое торможение движения. Примером он. 26 № 1:



Предписание задерживать в партии левой руки звуки, образующие восходящий квартовый ход, не является указанием на ручную педаль: ложная педаль и так связывает элементы фигурации в гармоническое единство. Этим подсказывается, на

мой взгляд, агогический шлоис, а именно некоторые расширенные движения. В следующем такте подголосок уже не выписал, и фигурацию естественно исполнять не кивком бис замедления, но с некоторой, органично компенсирующим его, ускорением.

Подобный эффект предусматривается и в следующем затем кадансовом обороте:



Добавив в партии правой руки второй голос, композитор, в сущности, и здесь дает еще одно агогическое указание: весьма замедлить, чтобы взять «длинным» звуком *си-бемоль*, зафиксировать его слухом, услышать (и показать в исполнении) сочетание двух голосов, разрешающихся в тонику.

А вот еще пример из Вальса оп. 34 № 2:

12 [Lento]

Начиная с пятого такта примера в привычной формуле вальсового аккомпанемента выявляются задержанные басы, и движение естественным образом несколько тормозится. На торможение указывает и расщепление па три голоса и партии левой руки, образующие род ручной педали. (На замедление провокарует также разлив-расплыв мелодии.)

В Скерцо оп. 20 Шопен ясно указывает (надо только уметь это увидеть!), где беспокойный вихрь восьмых чуть притормаживает свое движение. В первом разделе Скерцо таких мест два: такты 29–32, где на то, чтобы услышать и показать полифоническую влз в партии левой руки, требуется определенное время, и в конце раздела (т. 60–61, 64–65). Здесь надо опять-таки услышать и успеть смиксовать нисходящий мелодический ход в альте и басовом голосе с тянущимися ногами в теноре и сопрано. К сожалению, большинство современных пианистов в очель быстром темпе, одним махом «прокатывают» эту страницу, не делая ни малейшей попытки передать многоголосность музыкальной ткани, и тем упрощают фактуру, столь тщательно выписанную композитором.

Чрезвычайно интересна запись октав (экспозиция, связующая партия) в сонате си минор Листа. Когда начинается подъем к кульминации, композитор удваивает один из тонов отдельных октав, сдвигая его дополнительным штилем (см. пример 13 на с. 19).

Мне не приходилось слышать исполнения, при котором указанные ноты были бы сколько-нибудь заметно выделены. Добиться этого в лавине октав, звучащих к тому же *fff* и в быстром темпе, действительно трудно. Однако Лист не случайно прибегает к такой записи. В этом, возможно, проявилась характерная для него тенденция к симфонической трактовке фортепиано. Ноты, снабженные дополнительными штилями, можно вообразить в звучании каких-то других инструментов. Но такого объяснения, на мой взгляд, недостаточно.

Как мне представляется, определенным образом разместив дополнительные штили, композитор обозначил мотивное чле-

[Allegro energico]

13

sempre staccato ed energico assai

ritorz.

нение, которое характеризуется в данном случае уплотнением, сжатием структурных единиц. (Группировка обозначена в примере скобками.) Дополнительные голоса указывают в этом фрагменте сонаты и на организацию музыкального пространства. Они разнесены сначала на октаву, затем на две и, наконец, на три октавы. Последовательное расширение интервалтики вкупе с динамическим подъемом усиливает эффект нарастания. Кроме того, при разлосе на три октавы выделение нижнего звука в партии левой руки позволяет смягчить резкость звучащих октав в верхнем регистре.

К сходному приему нотирования прибегнул Мусоргский в «Бабье-Яго» из «Картишек с выставки». Удвоение отдельных звуков в партии правой руки и басового тона октавы в партии левой, как и отсутствие такого удвоения в значительных местах, также не случайны. Я предлагаю читателю самому попытаться вскрыть логику такой записи.

Попробуем теперь понять смысл нотирования следующего фрагмента из первой части Лунной сонаты Бетховена:

[Adagio sostenuto]

The image shows a musical score for the first part of the Moonlight Sonata by Beethoven, measures 14-16. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three systems. The first system shows measures 14 and 15. The second system shows measures 15 and 16. The third system shows measure 16. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with octaves and chords. The tempo is Adagio sostenuto.

В этих тактах, подводящих к респризе, на доминантовом септимальном пункте (октаве *соль-диез*) звучат фигурации гармонического фона, который выходит здесь на первый план. С третьего такта примера выявляется трехкратно повторяющийся мотив *ре до-диез — си-диез*. Как объяснить, в таком случае, что двойным штрихом отмечена и нота *ля*, к этому мотиву не относящаяся?

Бетховен делает это, как мне кажется, с определенной целью. Движение фигуративных триад, особенно на неподвижном басы, тянувшееся целых три такта, имеет характер слабого люющей каденции. Ощущение метрической сетки размывается, и усиление названного тона имеет целью показать относительно сильную долю такта и тем самым восстановить метрическую пульсацию хотя бы уже для того, чтобы обеспечить восприятие синкопы, с которой начинается первое проведение мотива. Исполнитель, следовательно, должен особым образом «подать» это *ля*.

...Седьмая соната Бетховена, вторая часть, зона побочной партии. В ответ на мощные аккордовые комплексы (оркестровое *tutti*) звучат разделенные паузами смиранные резники группы инструментов:



При варьированном повторении контраст между этими мелодиями обостряется. На «искрики-фанфары ликующего марша», по образному выражению Ю. Кремлева, отвечают тихие лоникающие интонации, где, в отличие от аналогичного места, аккорды каденцианного оборота выписаны не блоком, а расчленинно, по тактам, и к тому же без объединяния по одной вязкой:



В репризе первое изложение этого оборота идентично тому, что имело место в экзекюции, второе же претерпевает изменения:



Экспрессия, которую придавало музыке выделение верхних голосов аккорда, снимается. Аккорды трактованы как одно целое, они объединены вязкой, звучание их смягчено вольгательной артикуляцией.

Наполнение определенным содержанием всех этих, по-разному интонированных, мотивов — дело сугубо индивидуальное, их трактовка связана с общей концепцией произведения, которой придерживается тот или иной исполнитель. Один почувствует здесь топкую диалектику душевных состояний, другой увидит разную оркестровку. (Кстати говоря, Седьмая соната, с ее динамическими контрастами, регистровыми переключениями «педалями» отдельных голосов, относится к тому типу беговских сонат, которые легко представить себе в виде оркестровой партитуры.) Важно не пройти мимо этих подробностей интонирования и суметь отразить их в игре.

Надо заметить, что штиль является весьма неустойчивым, хрупким элементом нотной записи. В их расстановку вмешивались все те, кто осуществляет фототрафию, — наборщики нотного текста, редакторы, техреда, корректоры. Сравнение автографа с печатным изданием позволяет подчас обнаружить существенные потери в донесении авторского замысла.

В разработке первой части Аппассонаты, там, где несколько раз проводится первый элемент главной партии (т. 78–90), Бетховен, как явствует из автографа, прибегает к записи, которая на первый взгляд кажется странной:

16а



Затактовые звуки изображены, как положено, штилями вверх, а дальние более низкие звуки композитор записывает со штилями вниз.

Случайно ли это? Д. Блатой, подметивший эту особенность нотирования в автографе сонаты, предполагает, что не случайно. Дело в том, что при дальнейших проведениях темы в нежном голосе Бетховен «отскакивает» затакт, начиная ее с сильной доли.

[Assai allegro]

16б



Изменив в первом проведении, начиная с этой доли, направление штилей, композитор даст понять, каким будет новый облик темы (см.: Б л а т о й, 1972, 36–37). Надо ли говорить, что в печатных изданиях направление штилей в указанном месте переложено в соответствии с правилом, согласно которому ноты, расположенные ниже третьей линейки, пишутся со штилем вверх? Тонкость авторской записи оказывается утраченной.

Существенную коррекцию претерпела нотная картина клавирных сонат Гайдна в авторитетной редакции Лондон. Обычное в гайдновскую эпоху нотирование с разделением по голосам в названном издании сохранено лишь в тех местах, где оно, по мнению издателя, «идет на пользу пониманию музыкального произведения». А если таких мест значительно больше, чем это представляется редактору?

Нередко нотный текст в редакции насыщается дополнительными штрихами, которых не было у автора. Целью их введения является обычно показ скрытых голосов. Выбирает для работы то или иное издание, чаще пытаются понять замысел редактора, в особенности, если им является авторитетный музыкант.

К примеру, в Первой бетховенской сонате А. Шнябель вводит добавочные штрихи в связующую партию финала:

17 [Prestissimo]

p

crescendo

f passionato



Попробуем разобраться, зачем он это делает.

В тактах 3 и 4 примера его намерение очевидно: подчеркнуть мелодический голос в партии левой руки. Появление штилей в такте 7 преследует иную цель.

В начале связующей Бетховен не указывает динамического оттенка. Пассаж, вводящий в начало связующей, извергается на *ff*, и других нюансов, вплоть до побочной партии, композитор не проставляет. Шнабель предлагает, после резкого *diminuendo*, начинать связующую на *p*, а с такта 5 играть *f* и *passionato*. Вот тут он и прибегает к сжатию ритмического рисунка, к учащению метрической пульсации. Объединив под одной линией сначала три триоли (т. 5), он подчеркивает затем (с помощью коротких лин и вилок) полузасты и, наконец, еще усиливает напряженность, вводит дополнительные штили, подчеркивающие каждую четверть. В следующем такте динамическая волна опадает, штили снимаются.

Остается понять смысл предлагаемой Шнабелем друшительной записи в партии левой руки в тактах 9 и 10. Здесь можно заметить стремление притормозить, утишить кипение триольных фигураций. Штили позволяют выявить средний голос, идущий в движении четвертями, чем предвосхищается спокойное звучание заключительной партии в том же ритмическом режиме.

Внесение в редакции дополнительных штилей, та или иным их расстановка способны существенно изменить характер музыки. Ярким примером этого может служить шопсовский этюд оп. 25 № 9 в редакции К. Клиндворта.

Может быть, не все замечают (и потому об этом стоит сказать), что тема этюда обнаруживает поразительное сходство с темой финального рондо Двадцать пятой сонаты Бетховена. (Случайное совпадение? Сознательное цитирование?) Никоминимое последлпое, транспонированную, наглядности ради, из соль мажора в тональность шопсовского этюда — соль-бемоль мажор:



У Шопена незатейливая песенка полностью преобразуется, превращаясь в нечто блестящее, искристое, подобное бокалу обжигающе-ледяного шампанского.

Этот эффект достигается фактурными и артикуляционными средствами:

Яркий представитель листовского направления и пианизме К. Клиндворт предназначает принципиально игуно, чем у автора, разбивку на голоса. В своей редакции пианистовских эпизодов, обладающей рядом безусловных достоинств, он весьма виртуозно обращается с авторским текстом, накладывая на него печать своей исполнительской манеры:

Allegro vivaci $\text{♩} = 112$
leggiero

196

В авторской записи сильная доля подчеркнута благодаря приходящейся на все ритмической остановке на восьмушке, а также акценту. Октавный ход ведет ко второй шестнадцатой, которая, будучи первым обертоном начального *си-бемоль*, сливается с ним, образуя одну гармонию. Благодаря объединению трех шестнадцатых одной артикуляционной лигой, мотив воспринимается как единое целое.

В редакции Клиндворта прежде всего бросается в глаза трактовка мотива как отчётливо двухголосного. Выраженные разнонаправленными штилями, двухголосие не просто просматривается зрительно. Оно улавливается слухом благодаря оригинальному артикуляционному решению. Восходящего

октавного хода от первой шестнадцатой ко второй редактор не показывает, зато в обоих голосах образуются два коротких субмотива из двух нот, из которых верхний, дублирует в октаву нижний, вслушивается с запозданием. Таким образом, обе первые шестнадцатые оказываются опорными. Клиндворт вводит еще одну деталь: выписывает на второй шестнадцатой средний голос в виде восьмушки, что еще утяжеляет начальный тон верхнего голоса. Две другие шестнадцатые в обоих голосах по логике артикулирования остаются безударными. Таким образом, в трактовке Клиндворта обе доли мотива неравновесны: первая весомее, тяжелее, как бы чуть растягивая во времени, вторая легче, живее. Основная мотивная ячейка у Шопена звучит полетнее, в редакции же Клиндворта она, скорее, «пританцовывается».

Исходящими, свежими и смелыми решениями отмечена редакция шопеновских этюдов Алексеем Скарронским, вышедшая в 2004 году в петербургском издательстве «Композитор». Мне памятью копирует московского пианиста, состоявшийся за пару лет до этой публикации в Малом зале петербургской Филармонии. Скарронский исполнил тогда все 24 этюда Шопена. Он не изумлял публику виртуозской скоростью игры. Зато первый же Этюд оп. 10 в победительном до мажоре открыл в этой музыке новые измерения. Здесь мощно зазвучал скрывающийся в фигурациях и «выгашенный» исполнителем голос, пропевший, при поддержке не менее мощных басов, гимн во славу жизни. Открыв этюды в редакции Скарронского, сразу же видишь этот голос, выделенный дополнительными штрихами при ногах разного метрического достоинства (см. примеры 20а и 20б на с. 29).

Взгляд на текст фортепианной пьесы как на партитуру со всеми образующими ее линиями помогает исполнителю проникнуть в замысел автора музыки (или ее редактора). В работе над произведением это оказывается важным подспорьем, которым было бы неразумно пренебречь.

Allegro maestoso

20a

First system of musical notation for measures 20a. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. A large slur encompasses the entire system. A double bar line is present at the end of the system, followed by an asterisk.

Second system of musical notation for measures 20a. It continues the grand staff from the first system. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A large slur encompasses the entire system. A double bar line is present at the end of the system, followed by an asterisk.

206

First system of musical notation for measures 206. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. A large slur encompasses the entire system. A double bar line is present at the end of the system, followed by an asterisk.

Second system of musical notation for measures 206. It continues the grand staff from the first system. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. A large slur encompasses the entire system. A double bar line is present at the end of the system, followed by an asterisk.

Под одной крышей

Примотрившись к вязкам или, как их еще именуют, ребрам⁴, соединяющим мелкие длительности между собой. Обыкновенно играющие обращают на них мало внимания, а между тем этот элемент нотирования достоин того, чтобы к нему хорошо приглядеться.

Конечно, я отдаю себе отчет в том, что автор мог не придать этой форме записи особого значения, «связывая» в одном месте группу нот так, а в другом — иначе. Более того, той или иной их группировкой мы обязаны, быть может, вовсе не автору музыки, а тому, кто ее набирал (в прежние времена — граверу-литографу, а сегодня — специалисту по компьютерному набору). И все же в большинстве случаев мы имеем дело именно с авторской волей, и все говорит о том, что композиторы размещают вязки отнюдь не бездумно.

Группировать ноты под одной вязкой принято по метрическим долям в соответствии с размером. В музыке сложных размеров допустима группировка по полутактам. В тех же случаях, когда счетная доля в обозначении размера равна восьмой

⁴ Учащаюсь обычно «по-русскому» называть этот элемент нотного письма «связкой». В славянских языках для его обозначения используется слово «башка» (брус, перекладина) с разными уточнениями. Ср. польское *stos-bar* или *basz*, немецкое *Notenbalken* (нотная балка), *Querbalken* (поперечная балка) или *Balkenverbindung* (связь с помощью балки), французское *batte transversale* (поперечная перекладина), испанское *travesaño* или *batte*. В итальянском применяется выражение *tatto d'inciso* (связующее звено, дефис).

или шестнадцатой, возможно объединение всех дугей такта в одну группу.

Взятие того или иного количества нот под одну вязку или их раздельная запись — момент далеко не формальный. Группировка с помощью вязок делает ясней метrorитмическую структуру такта, помогает восприятию ритмических фигур, проясняет фразировку, одним словом, облегчает чтение нотного текста. Пианисту бывает «некомфортно» читать вокальную строчку, где каждая восьмушка, шестнадцатая, тридцатьвторая снабжены своим собственным штильем. Эти длительности берутся под одну вязку только в случае распева отдельных слов словесного текста.

Вместе с тем группировка способна затемнить смысловую связь звуков и даже вступить в противоречие со строением фразы, особенно когда однородные длительности полностью заполняют весь объем такта. Разбиение их на одинаковые группы далеко не всегда соответствует структуре музыки. В ряде случаев оно не только не содержит информации о чтении звукового потока (от чего во многом зависит выразительность интонирования), но мешает его ощутить. В нижеследующем примере из шопеновского Экспромта оп. 29 сканьками указан один из возможных вариантов разбиения длинной мелодической линии на мотивы. В избранном композитором традиционном способе нотирования мотивная структура никак не отражена.

[Allegro assai, quasi Presto]



Попытки использовать вязки для указания на мотивное членение предпринимались еще в барочной музыке — у Куперена, Баха и др. В своей «Клавирной школе» (первое издание

которой вышла в 1789 году) Г. Тюрк дает примеры подобно-го использования, замечая, что так поступают «более диле-ровестные композиторы» (Türk, 385, 386).

22а



22б



«Диле-ровестные композиторы» не перевелись и в последу-ющие эпохи.

...Шумак. Соната фа-диез минор, вторая часть (см. пример 139 на с. 153). В первых четырех тактах композитор ясно по-казывает границы мотивов.

...Брамс. Соната фа минор, оп. 5, вторая часть (Andante):

23 [Andante espressivo]

f con passione e molto espressivo

Триоли в партии левой руки сгруппированы согласно логи-ке ритмического рисунка мелодического голоса. Шестнадца-тые на второй и третьей долях такта записаны в виде двойной триоли, являющейся фоном для наиболее протяженного, втор-ного тона мелодии. Такая запись помогает воспринять эту группу или как целостную структурную единицу в слуховом представлении и двигательном воплощении.

...Брамс. Вариации и фуга на тему Гейделя, оп. 24.

В четвертой вариации, исполняемой исключительно стая-кантий артикуляцией, группировка нот содержит явное указа-ние на смысловое расчленение сплошного потока шестнадца-

тых и на соответствующие этому формы пианистического движения. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить следующие примеры (такты 1 и 7):

24a Var. IV

24б

Затакты мотивов, снабженные отдельными штрихами, к тому же акцентированные, играют здесь определенным энергичным движением (пример 24а). В аналогичном месте два мотива взяты под одну вязку (пример 24б); здесь требуется иное штрихование и обобщающее движение руки.

...Соната си минор Листа, заключительная часть:

[Stretta quasi Presto]

25




В октавных ходах восьмые сгруппированы по две соответственно melodической структуре — последнему нисходящему движению секундового мотива. Такая запись предполагает четкую пульсацию по четвертям, что позволяет ясно выявить

это поступенное движение. Как только данная мелодическая формула сменяется другой - подъемом по тонам секстаккорда, Лиэт берет ее под одну крышу. Единицей пульсации здесь является уже половина, и этот восходящий ход должен быть сыгран на одном выдохе.

В ходе сонаты тоговокружительном *Prestissimo* композитор группирует октавы по полутактам, по типу *alla breve*, но при подходе к кульминационной точке восьмые сгруппированы по две:



Такая разбивка, притормаживая движение, говорит об усилии, потребном, чтобы преодолеть последний участок на пути к вершине.

В Токкате Дебюсси (из цикла "Pour le piano") вязки, вместе с лигами, работают на то, чтобы сделать предельно ясным членение характерного для этого жанра сгруппированного шестнадцатых. Разбивка на группы, следуя особенностям гармонизации и характеру мелодического рисунка, определяет разнообразие метrorитмической пульсации, а также подсказывает пластику пианистических движений. В одном слухе рука ставится на первом ноту в группе из четырех шестнадцатых или осуществляет более дробную разбивку  или . В другом - объединяет гибким обобщающим движением сразу восемь нот .

В «Сарабанде» из того же цикла, где вязки представлены согласно правилам нотописания, в средней части сеть переход к репризе, состоящий из однотипных нисходящих аккордов:

[Avec une élégance grave et lente]

27

27

«Тяжелая и медленная элегантность» танца (по выражению самого Дебюсси), с его ясно ощущаемой — несмотря на разнообразную внутритактовую группировку метрических долей — трехдольностью, здесь нарушается. Вязки перетягиваются через тактовую черту, придавая движению музыки зыбкий, скользкий характер.

Тщательнейшим образом продумывает группировку нотных знаков Барток. Откроем хотя бы «Микрокосмос». Третья тетрадь, "Homage à R. Sch." («Посвящается Р. Шуману»):

28 *Andantino, piacevole* $\text{♩} = 72$

28 *Andantino, piacevole* $\text{♩} = 72$

p, legno

Импulsiveный пунктирный ритм, столь характерный для немецкого романтика, смягчается в передаче Бартока приглуш

любезной (*piacevole*), плавной текучестью. Перескокая тактовую черту, вязки формируют в обих голосах мелодические вязки с их волнообразным подъемом и спадом по двуклассам, хотя лига в верхнем голосе обнимает четырехтакт.

Вязки позволяют структурировать пассажи с «немерянными» количеством нот. Такие пассажи, часто выписанные петитом, помещаются нередко на одном ребре, но в тех случаях, когда имеется буквальный или секвентный повтор отдельных звеньев пассажа, вязки указывают на его членение (см. пример 172 на с. 185). С их помощью может быть обозначено ускорение (см. пример 194б на с. 206 и примеч. 42).

Расстановка вязок позволяет ясно обозначить метроритмические особенности музыки.

Финал Десятой сонаты Бетховена — скерцо — начинается с трех коротких мотивов, которые композитор записывает порозному. В первом из них шестнадцатые отчленены от восьмой, в двух других взяты под одну с нею вязку:

Scherzo
29 Allegro assai

The image shows a musical score for a Scherzo, Allegro assai, starting at measure 29. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the first two measures, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a single eighth note. The second system shows the next two measures, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a single eighth note. The score is annotated with 'Scherzo' and '29 Allegro assai'.

В чем смысл такой записи? Кажалось бы, Бетховен мог изобразить все три мелодические оборота одинаково, переткнув ребро через тактовую черту. Дело в том, что эти легко

избегающие мотивы образуют темпону, то есть двудольность и трехдольность. Чтобы воспринять и оценить эту метрическую модуляцию, звучащую с нимбом, надо почувствовать терпартность (трехдольность) размера. Отклонение восьмушки позволяет четко обозначить сильную долю в тяжелом первом такте.

В финале другой своей сонаты — Седьмой — Бетховен, наоборот, сразу берет тематическое зерно — трехчленный мигив⁵ под одну вязку и записывает его так при всех его проводящих и любых трансформациях:

Rondo
Allegro

30

The image shows a musical score for the beginning of the Rondo Allegro from Beethoven's Sonata No. 7. The score is in 3/4 time and G major. It shows the first two systems of the piece. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) and a forte (f) dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development.

Думаю, что такое графическое оформление применено композитором не только ради лучшего «копирования» тематической попевки. Благодаря этому появляется паритет предькта (заглав)

⁵ Интересное наблюдение о характере этого мотива делает Г. Велинова. Она подмечает выраженное полифоническое существование интонации вопроса, сомнения (нисходящий вводно-тоновый ход верхнего голоса) и ответа, утверждения (нисходящее трезвучие в басу), что, по ее словам, «составляет основу особой энергетики финала» (см.: Велинова, 26-27).

и шкга (сильной доли), появляются условия для рубяности, находящей продолжение и импровизационны свободном мелодическом разливе в такте 4. Зато каким великолепным контрастом звучат другие разделы рондо с их четким ритмическим пульсом!

В прелюдии ля минор из Прелюдий и фуг Шоприна смена трех шестнадцатых под одной вязкой двумя знаменует метрическую перегруппировку — сжатие метра:

31 [Vivace]



Анализируя это дробление, Д. Ромадинова высказывает ту мысль, что оно является таковым только для глаза, а «для слуха построспия сливаются в непрерывное движение» (Р о - м а д и н о в а, 68). Не могу с этим согласиться. Пианист не пройдет мимо этой перемены, а обязательно покажет начальный тон в группе из четырех нот. Впрочем, если бы даже он этого не сделал, композитор сам полагается о «прозрачности» данной метрической эволюции. Наш слух продолжает следить за поступочным нисхождением начальных звуков каждого секвентного звена. Кроме того, восприятию новой группировки способствуют отчетливо слышимые нисходящие же ходы на седьмых в партии левой руки.

Способность вязки обозначать метроритмические особенности музыки только используется Брамсом в Прелюдии оп. 79 № 2:

[Molto passionato, ma non troppo Allegro]

32

ff *p dim.*

quasi rit.

pp

В такте 3 примера помста *quasi rit.* указывает на то, что исполнитель не должен делать реального замедления, ибо оно выписано комикатурой. Но важно также разобраться и том, как именно Брамс нотирует это замедление. Двойные триолы восьмушек смешаются группами по шесть восьмых, которые перегадываются через тактовую черту, а затем триолями четвертей. Избирая такую форму записи, композитор стремится сохранить терциарный принцип движения.

В группировке нот с помощью вилок отражается характер интонирования музыки, соотношение широчных и безперервных долей, степень весомости элементов мелодии.

Вернемся к фа-минорной сонате Брамса и посмотрим, как композитор записывает мотивы, из которых складывается начальное предложение второй части:

33a *Andante espressivo*

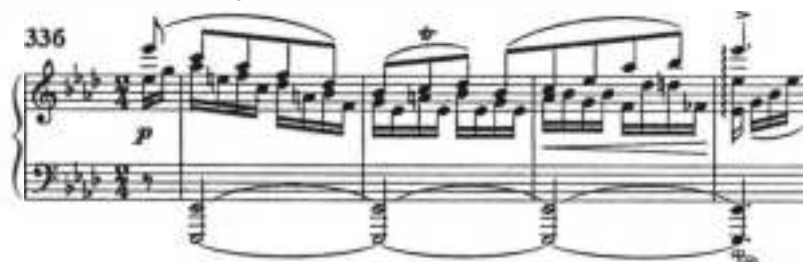
Затактовые ноты каждого из мотивов (границы которых явно обозначены литами) помещены под одну «балку» с другими его тонами. «Балка» переходит через тактовую черту. В тактах 4 и 6 затактовый тон имеет собственный штиль, он отделен от последующих тонов.

Случайна ли такая запись? Не случайна. Под общей вязкой затактовость смягчается; маскируются, смягчаются и сильные доли. Входящие и исходящие мелодические ходы звучат ролико, плавно, текуче, и такое их приращение как нельзя лучше отвечает настроению изображенной в *Andante* любовной сцены. При повторении начального мотива затакт вынесен отдельно и усилён акцентом, что объясняется значением его как сигнала, по сильная доля остается реально не выделенной, что опять же вливается в общий текуче-плавный тон начальных тактов.

На смягчение и даже нивелирование сильных долей работает и другие примененные здесь композитором средства. В такте 2 трель на второй восьмой увеличивает весомость этой доли, урав-

нивая ее в правах с сильным временем. Секета с форшлагом на сильной доле (т. 4) динамически «проваливается». «Ресбилизация» сильного времени начинается с такта 7. Композитор обмывает доминантовый тон, который приходится теперь на «раз». Этот тон явствен до конца периода не только подчеркнут логикой музыкального развития, но и ясно выявлен записью в такте 7.

При варьированном повторении периода начальная восьмая отклонена в потации от остальной части мотива:



Появившийся на сильной доле глубокий колокольный бас, берущийся нетерпеливым «погружением» руки, потребовал выделения этой доли и в мелодии.

С записью начальных фраз в *Andante* интересно сравнить повторение аналогичных фраз в четвертой части сонаты — *Интермеццо*:



Мелодический ход, который открывается эта часть сонаты, родствен тому, с которого начинается *Andante*. Поместив в подзаголовке *Интермеццо* слово «Rückblick» («взгляд назад, в прошлое»), композитор как бы возвращается памятью к счастливому времени любимого свидания, но это воспоминание окрашивается в трагические тона. Изменчивость, переличность гармонизации начального мотива в *Andante* сменяется застылостью тонического созвучия. Лига уже не обнимает всей

фразы, вторая ее половина (второй такт) отчленена, и в характере музыки появляется торжественная определенность, что находит выражение также в маршеобразном движении в духе траурного шествия и остинатной барабанной дробки.

Не менее тонко Брамс работает с вязками в заключительном разделе *Алфате*. Восьмые в коротких мотивах, из которых складывается мелодия, поначалу везде даны под одной вязкой:

Andante molto

espressivo

35a

ppp

sempre les deux Pedales

Detailed description: This musical score block shows measures 35a. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The tempo is marked 'Andante molto' and the expression is 'espressivo'. The dynamics are marked 'ppp'. The music features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. A bracket under the left hand part is labeled 'sempre les deux Pedales'. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

И только на кульминации, когда стоящие или плавно двигающиеся до тех пор басовые голоса динамизируются, начинают перемещаться на большие расстояния, композитор выписывает первый элемент мотива на отдельном штыле:

35b

ff

Detailed description: This musical score block shows measures 35b. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The dynamics are marked 'ff'. The music features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. There are markings '2m' and '* 2m' under the left hand part. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Присмотримся к записи побочной партии в Третьей балладе Шопена, где короткие двузвучные мотивы перемежаются короткими же паузами. Этот ритмо-мелодический оборот имеет очень давнюю традицию использования (если ли не со Средних веков) и именуется «всхлипыванием» (нем. Schluchzer):

36a [Allegretto]

The musical score for measures 36a and 37 of Chopin's Ballade No. 3. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p'. The score is written for piano with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a bass line with slurs and accents. There are asterisks under some notes in the bass line.

Отчего композитор не унифицировал размещенные вязки, изображая в партии левой руки нежные вздохи вот так?

36b

The musical score for measures 36b and 37 of Chopin's Ballade No. 3. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p'. The score is written for piano with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a bass line with slurs and accents. There are asterisks under some notes in the bass line.

Если бы Шопен записал их таким образом, оба члена этой пары воспринимались бы как один гармонический комплекс — бас с аккордом. Между тем не все пары принадлежат к одной гармонической функции, объединившие их под единой вязкой

было бы неуместным. Кроме того, такая группировка зрительно подчеркивает начало каждой метрической доли; приходящийся на нее опорный бас поддерживает и сохраняет целостность метрической сетки.

Интерпретируя значение вязок, мы с неизбежностью выходим в сферу музыкальных смыслов — характера музыки, ее содержания. Та или иная группировка нот дает нам в этом отношении ценнейшую информацию. Доказательством могут служить уже рассмотренные примеры, но вот еще несколько иллюстраций.

37 Allegro Й. Гайдн. Соната Hob. XVI/8, ч. III



Живую, веселую музыку (Аллегро тогда еще значило «весело»!) Гайдн записывает, соединяя шестнадцатые по две, и тем создает живой, частый пульс весело приплясывающих восьмушек. В тактах 7, 11 и аналогичных шестнадцатые, объединенные между собой единым ребром, скатываются одним духом, образуя приятный контраст основному движению музыки. Тот же тип записи — в финале другой гайдновской сонаты, тоже из ранних (Hob. XVI/7).

В первой части Семнадцатой сонаты Бетховен всюду записывает две восьмушки под лигой («мягкие выдохи») на одном ребре:

38a Allegro Adagio

p *cresc.* *f* *p*

38b [Allegro]

И ряде изданий редакторы, вопреки бетховенской пошани, берут под одно ребро сразу четыре восьмушки. Может быть, они делают это под влиянием указанного в размере *alla breve*? Но то обстоятельство, что Бетховен, определяя ритмическую пульсацию не полутактам, прибегает все же к записи этих коротких мотивов по четвертям, говорит о важности для него именно такой группировки. Графический образ музыки сам по себе выражает трепетность, прерывистость движения.

А как нацелует Шопен выписки, раздельные аккордовые возгласы перед кодой Четвертой симфонии? Отдельно выписанными восьмыми, вот так (см. пример 39 на с. 46).

И опять в некоторых изданиях эти восьмые объединяют одной вязкой.

[Andante con moto]

39 *stretto*

В «Сонете Петрарки № 123» Лист по-разному записывает начало темы. При первом ее появлении затактовый восходящий ход передан отдельными восьмыми при нондегатной артикуляции:

40a *Sempre lento cantando*
dolcissimo
pp

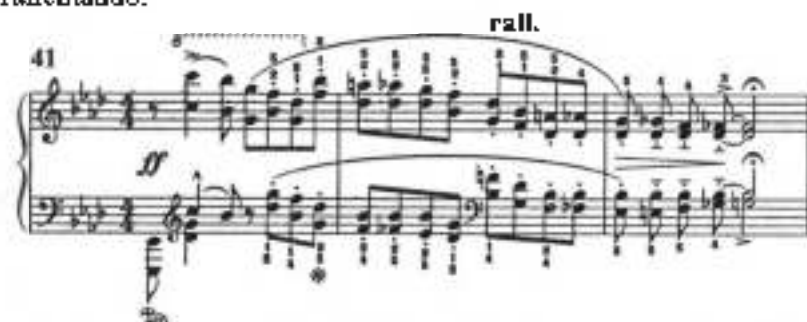
Эти восьмые, подводящие к терцовому тону *do*, следует ясно (*pp* относится к аккомпанирующим голосам), в декламационной манере, «проговорить». При повторе темы в релризе Лист, сохраняя ту же артикуляцию, записывает затакт иначе:

40b *dolcissimo armonioso*
una corda

После страстного высказывания в предыдущем разделе тема, в струнной арпеджии, звучит на левой педали, в нюан-

се *pp* покойно, умиротворенно, и характер затакта (а стало быть, и его запись), естественно, меняется.

В том же Сонете есть еще одно, заслуживающее внимания, место. На кульминации перед последним проведением основной темы двойные ноты нисходящего хода объединены с помпезным втяжком по четыре, а в конце, по мере утихокоения, каждое созвучие выписано по отдельности, создавая графический образ *rallentando*:



В Концерте ре минор (1-я часть) Брамс, при размере $\frac{6}{4}$, берет восьмые в теме главной партии под одну «крышу». Но вот, по мере развития музыки, на длительном подъеме, подводящем к кульминации, характер записи меняется:



Лиги, соединяющие по две восьмых, сохраняются, но общих рюбер по полузвуктам уже нет. Цульс утащается, происходит сжатие музыкальной материи перед наступлением кульминационного взрыва.

Повицем в нотах другие примеры того, как распределение вязок, момент, казалось бы, чисто формальный, способствует раскрытию художественного образа. Особого внимания требует в этом плане музыка Шумана.

...Пьеса «Прощающее дитя» из «Детских сцен», которая уже упоминалась выше (см. пример 9а на с. 15). Разбивка гармонических фигураций шестнадцатых (относится, как было сказано, к разным голосам) побуждает интонировать их поларто, как интонировались обычно два связанных лигой звука: первый — с некоторой опорой, второй — чуть короче и легче, что в свою очередь подчеркивается ритмическим — по важным — рисунком мелодии. Это создает впечатление слегка надыхающегося, просящего о чем-то детского голоса.

В средней части фигурация излагается уже не в двух, а в одном среднем голосе:



Объединение шестнадцатых одной вязкой придаст им больше плавности. Вместе с мелодией, в которой уже нет выразительного восходящего хода на сексту и которая звучит теперь в более близком регистре, это работает на создание образа рассудительного взрослого, мягко увещающего ребенка.

...Юмореска оп. 20, раздел с темпонаым указанием "Hastig" («стремливо»).

The image shows a musical score for piano, measures 44 through 48. The tempo is marked 'Hastig' (Allegretto). The score is written in G major, 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 44-45) features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 46-47) continues the melodic development with some chromaticism. The third system (measures 48) concludes the fragment with a final melodic phrase and a cadence in the left hand.

Тот, кто обратит внимание на разную группировку шестнадцатых, увидит в этом фрагменте не целостное построение с единой мелодической линией, а темпераментный диалог двух персонажей, двух разных характеров, в которых, может быть, опознает излюбленных шумановских героев — пылкого, нетерпеливого, активного Флорестина и мечтательного, женственного Эвсебия.

...Романс оп. 32. Для горячего, страстного высказывания, звучащего поначалу на forte и целиком стаккатным штрихом, Шуман избирает соответствующую ритмичную запись. Триоли аккомпанемента в графическом изображении не составляют единства, они представлены в разрозненном, разорванном виде: две шестнадцатых и еще одна.

Sehr rasch und mit Bravour ♩=144



И дело вовсе не в том, что эта, отдельно выписанная, шестнадцатая поручена правой руке. В средней части романса третья шестнадцатая триолой сморкновения также отдана правой руке, но характер записи меняется. Плавной, лирической теме соответствует также более плавный аккомпанемент. Лиля связывает вторую и третью ноты триоли, которая помещена теперь на одну вязку.

Etwas langsamer



Но вот при переходе к репризе, где моментами возвращается стаккатная артикуляция, где вновь, как в начале, появляется активный пунктирный ритм, триоли остаются под одной «крышей». Такая запись сохраняется и в репризе. После того, о чем было повествовано в средней части, музыка репризы не может остаться полностью прежней. Возможно, копируя аккомпанирующие триоли так, как они были изложены в средней части, Шуман имел в виду чуть более смягченный характер звучания. Замечательная подробность: первый такт репризы записан, как в начале (с целью сделать ясной для исполнителя форму сочинения!), а дальше триоли берутся под одну вязку. В графически разъединенном виде они появляются еще раз

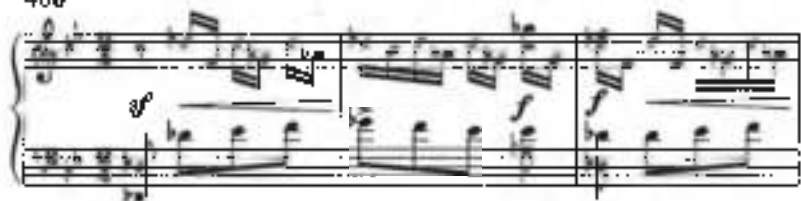
на кульминационном участке ритмизм. А в коде, идущей в ускоренном темпе, запись снова становится слитной.

...«Венский карнавал», финал. Главную токкатообразную тему Шуман записывает, связывая шестнадцатые не по четыре, а по две. Благодаря такой записи движению музыки идет по восьмым, что отвечает обозначению в высшей степени скорого (Höchst lebhaft) темпа⁶. В разработочной части, возвращаясь к этому материалу, композитор сначала записывает его в той же манере, а затем объединяет шестнадцатые по четыре, что требует изменения в характере произведения. Ср.:

46a [Höchst lebhaft]



46b



⁶ Интересна подробность: в первом (прижизненном) издании и в издании Кларк Шуман октава в первом такте финала записана не в виде половинной ноты, а как восьмая, связанная соединительной линией с четвертью с точкой. Последующие издания упростили эту запись, а между тем первоначальный вариант соответствовал волнированию шестнадцатых парами, подтверждая важность возбужденной пульсации по восьмым.

Приглядимся, наконец, к расстановке явзак в «Камариинской» из «Детских альбомов» Чайковского:

47 Скорю



Восьмые сперва сгруппированы попарно, и это дробное разбиение наводит на определенный художественный образ, подсказывая определенную манеру игры. В россыпи четко артикулируемых восьмых (перестук каблучков!) каждая нечетная восьмая слегка подчеркивается, тем выявляется шизоидный мелодический ход по четвертям. После выразительнейшего штриха — лиги, которая, формально соединяя, по смыслу разделяет четыреста такты, ноты мелодии «вдвигаются» иначе — по четыре. Мотив звучит чуть ускоренно, «одним духом», с небрежной лихостью, взалоб, он как бы «сваливается», теряя отчетливость. В последней вариации, в знак общего ускорения темпа пляски, восьмые также сгруппированы попарно.

Итак, группировка нот под одной «крышей» может быть чисто формальной, диктуемой правилами нотописания, а может быть исполненной глубокого смысла, наводя на нужное звучание, проясняя мотивную, метроритмическую, гармоническую структуру музыки, передавая информацию об ее характере и содержании.

Синхронно или...

Полиритмия — одновременное звучание несоизмеримых ритмических рисунков — представляет для исполнителей вечную проблему. Все мы прекрасно знаем, как непросто бывает совместить квинтоль или секстоль с квартолью, соединить септоль с дуолю, октоль с триолью, да мало ли еще какие бывают сочетания! Даже сравнительно «прирученный» уже музыкантами рисунок «триоль на дуоль» требует особого внимания со стороны педагогов, которым приходится впервые объяснять ребенку, как его играть⁷.

Не надеясь на правильное исполнение полиритмических комбинаций, авторы подчас сами предлагают упрощенную их передачу. К примеру, в романсе П. Метнера «Я вас люблю» (оп. 32 № 4) движение восьмых (при размере $\frac{2}{4}$) у солиста сочетается с квинтолями фортепианного сопровождения. (Это же сочетание встречается и в партии фортепиано.) В примечании композитор пишет: «2-я и 4-я восьмая гомофонной партии может исполняться одновременно с 4-й шестнадцатой квинтоли аккомпанемента».

Из всего многообразия полиритмических формул («конфликтных» или «антагонистических» ритмов, как иногда их называют) избери для обсуждения только одну, а именно пунктирный рисунок (восьмая с точкой и шестнадцатая) против триоли. Сочетание таких ритмов используется в произведениях, написанных в размерах, «значителем» которых является не



⁷ О методике освоения полиритмии см., в частности: К о р ы т а л о в а, 2006, 359–366.

носьмая ($\frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}$), а четверть ($\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$ и т. д.). Пунктирный рисунок «заполнил» вписывается в такие размеры. Между тем далеко не всегда ясно, как играть эту комбинацию. Здесь, как и в других случаях, понимание нотного текста предполагает знание исторических традиций.

В музыке XVIII века и более ранней пунктир сглаживался в исполнении по образцу триольного рисунка, то есть полиритми

ми не возникало (). Впрочем, полной ясности даже для

периода барокко в этом вопросе нет. На синхронное исполнение последних нот каждого из ритмических рисунков, то есть подчинение двухдольного ритма трехдольному, указывает в своем трактате Ф. Э. Бах, признавая, правда, что из этого правила могут быть исключения. Но утверждением же И. Кванца, его современника (трактаты обоих музыкантов вышли один за другим в 1752 и 1753 годах), сочетание этих ритмических фигур должно исполняться именно так, как это значится в нотах.

Д. Тюрк в «Клавирной школе» следует в этом смысле за Кванцем. Он замечает, что начинающие не справляются с трудным для них сочетанием названных ритмов, играх триоль либо так: , либо так: , и потому требовать от них точного исполнения полиритмического рисунка не надо. Пусть уж лучше пунктирный ритм играется как триоль. Именно такого исполнения придерживаются, по его утверждению, и некоторые композиторы. Тюрк подчеркивает, что в пьесах живого характера, насыщенных пунктиром, такое упрощенное исполнение не годится, и тогда уж лучше подобных сочинений начинающим вовсе не давать (см.: Т у р к, 96).

В исследовании авторитетного специалиста по баховскому творчеству Э. Бодки приводятся убедительные примеры, доказывающие, что у Баха встречаются оба варианта прочтения комбинированных ритмов — сглаженный и буквальный (см.: Б о д к и, 184-185)⁶.

⁶ Цитирую о важной подробности, касающейся исполнения пунктирного ритма у Баха (и, видимо, вообще в барочной музыке): по утвер-

Оба варианта использует в своей гениальной интерпретации «Хорошо темперированного клавира» Глеба Гудля. Прелюдия ре мажор из II тома имеет двойное обозначение размера: ф и $\frac{12}{8}$. Это позволяет композитору приравнивать четверть то к двум, то к трем восьмым. Гудль предлагает интересное решение тех мест, где пунктирный ритм накладывается на триоль. Пунктир подчиняется у него триоли, за исключением момента, когда звучит пунктирная ритмоинтонация из трех одинаковых повторяющихся нот — своеобразный барабанчик, входящий в однородную по тембру музыку прелюдии элемент инструменталки.

48



По-иному Гудль трактует вопрос о сочетании конфликтных ритмов в фуге ми минор из II тома. Пунктирная формула является частью темпа, но там, где эта формула накладывается на триольный рисунок, пианист выравнивает ее по триольному образцу. И только в конце фуги (в третьем такте от конца), на фоне некоторого замедления, он сохраняет в среднем голосе ее обостренное произнесение, хотя и верхнем звучат триоли.

С музыкой классического, а тем более романтического периода дело обстоит в этом смысле еще сложнее. По замечанию исследователей музыки Моцарта Г. и П. Бадура-Скида, композитор, как правило, записывал ритм очень точно.

 ждевно Э. Болки, «ритм $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ всегда исполняется $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ и ш-когда $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ » (Б о д к и, 203). Классикам это правило соблюдалось не столь ригористично. Что же касается романтической музыки, для пунктирного ритма характерно произнесение, при котором короткая нота стремится к более длинной, как бы вводит в нее.

но иногда отдавал дань некоторым традициям музыки барокко. В частности, в его сочинениях встречаются случаи, когда в интересующей нас комбинации ритмов «следует приравливать шестнадцатые к триолям» (см.: Бадуря-Скода, 1972, 56, 59). Установить, с какого момента ритмический рисунок из восьмой с точкой и шестнадцатой перестали выравнивать по триоли, невозможно. Вот косвенное свидетельство того, что барочная манера могла сохраняться почти до середины XIX столетия.

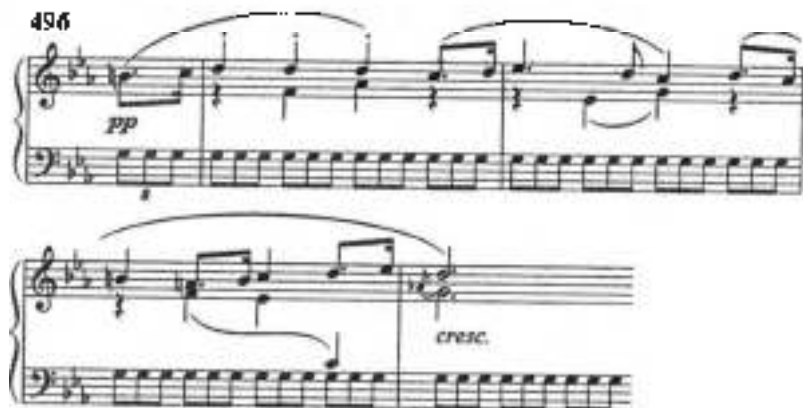
В своей работе об неизменности бетховенской музыки, говоря о первой части Лунной сонаты, К. Черни замечает, что шестнадцатая в пунктирном ритмическом рисунке, встречающемся в мелодическом голосе, играет роль после последней ноты триоли (Степу, 1963, 43). Черни писал это в 1842 году. Коль скоро ученик Бетховена счел нужным оговорить способ исполнения этого оборота, значит, барочная манера его передачи была в это время еще распространена.

Поскольку твердого правила на сей счет нет, исполнителю приходится самому делать выбор в пользу той или иной манеры игры, и выбор этот очень ответствен. Возьмем, к примеру, шубертовский Экспромт оп. 90 № 1:



Пунктирный ритм является характерным признаком основной темы экспромта, с пунктирного заката начинается и каждая фраза в побочной теме. Но вот этот ритм накладывается на триоли сопровождения (см. пример 49б на с. 57).

Надо ли сохранить пунктирный рисунок своего рода лейтмотива экспромта, или трансформировать его, играя шест-



падиатулю с последней нотой триольной группы? Однозначного ответа здесь быть не может. Всякий раз надо исходить из контекста в широком смысле слова, в котором помещены комбинации подобных ритмоформул, из соображений датировки сочинения, из его стиля, характера, наконец — из собственной исполнительской концепции музыки.

Убедительным примером того, как исполнитель решает эту проблему, могут служить разъяснения Джеральда Мура по поводу трактовки этих «конфликтных» ритмических формул в вокальных циклах Шуберта. Полиритмия здесь обрывается в фортепианном аккомпанементе, а также между аккомпанементом и партией солиста. Например, в песне «Истерzenie» из цикла «Прекрасная мельничиха» на фоне триольного сопровождения в вокальной мелодии представлен пунктирный ритм. При достаточно подвижном темпе, — рассуждает Мур, невозможно втиснуть шестнадцатую между группами триолей. Так же остается им вопрос в «Веселых мечтах» (из цикла «Лебединая песнь»), где комбинация разных ритмов встречается в партии фортепиано. А вот в песне «Видный поток» из «Зимнего пути», где пунктир гармонического сопровождения сочетается с вокальной строчкой, а также с мелодическим голосом в фортепианных отрывках, этот пунктир желательно сохранить.

Langsam

50

Мно - го слез в тос - ке бес - плод - ной
 Man - che Trän' aus mei - nem Au - gen

Ритмический «сбой», образуемый шестнадцатой, взятой после триоли, при замедленном темпе выражает страдание, рисует «образ усталого путника, который с трудом волочит ноги». Передача двух разных рисунков в песне «Атланта» из того же цикла также обусловлена образом смещением этого приема: «железный» пунктирный ритм у голоса при триольном движении у рояля передаст напряжение сил (см.: М у р. 298–299).

Рассмотрим примеры из фортепианной литературы.

51

[Menuet]

Й. Гайдн. Соната Нов. XVI/2, ч. III

В этом мелузете естественно «подверстать» шестнадцатую к триольному рисунку.

В сонатах Бетховена неисполнения пунктирного ритма так, как он записан, придерживается, пожалуй, подавляющее число пианистов. Вспомним, в частности, приведенное выше (см. с. 56) авторитетное мнение К. Перни о том, как следует интонировать пунктирный рисунок в Лунной сонате. Некоторые исследователи бетховенского творчества доказывают необходимость соблюдать его, ссылаясь на *Marcia funebre* из Двенадцатой сонаты: они усматривают «незримо присутствующий» в *Adagio* Лунной ритм траурного марша (см.: П и к о л о в а П., 287; Б о б р я с к и й, 11–12)⁹.

Пунктирный ритм нотирован в партии левой руки на фоне сплошного триольного движения в средней части финала Второй сонаты:



А. Гольденвейзер считает «абсолютно недопустимым» способ исполнения этнического ритма как триоли, принятый у мастеров добетховенской поры: шестнадцатая должна исполняться «точно и остро...» (Г о л ь д е н в е й з е р, 21). Такое же мнение относительно этого и аналогичных мест в Двенадцать восьмой и Лунной сонатах высказал в разговоре со мной известный пианист Виланей Маргулис, заметив, что той же позиции придерживается Марта Аргерих, с которой, по его словам, он обсуждал этот вопрос.

⁹ Такая параллель не кажется мне убедительной, я не нахожу в этом возможном *adagio* «фунербергий» тонца. Пунктирный рисунок оживляет монотонность движения триолики, придает мелодии еще более живности и яркости.

Существует, впрочем, иная точка зрения. Так, редакторы двухтомного уттекстового издания П. Егоров и Д. Часовитин считают необходимым придерживаться «барочной традиции синхрестного исполнения триоли и пунктирной шестнадцатой». Эту рекомендацию они относят и ко Второй¹⁰, и к Двдцать восьмой сонатам. Менее категорична их позиция на отношении к первой части Лунной. Учитывая, видимо, стойкую традицию сохранять пунктирную шестнадцатую, редакторы замечают, что «вопрос исполнения данных ритмических фигур... не закрыт» (Б е т х о в е н, 2004, 10–11, 88).

Свою рекомендацию следовать барочной традиции П. Егоров и Д. Часовитин основывают на манере записи этих ритмических формул в авторских рукописях и прижизненных изданиях, где, по их утверждению, пунктирная шестнадцатая размещается на одной линии с последней нотой триоли. В бethovenских автографах действительно можно встретить такую запись, но далеко не везде. Возьмем хотя бы факсимиле фрагментов бethovenский рукописи, которые воспроизведены в названном издании. Это — такт 37 из второй части Двдцать восьмой сонаты, где, по мнению редакторов издания, «однозначно указывается синхрестное исполнение», а также фрагмент из первой части Лунной (см: т а м ж е, 10–11):



¹⁰ Егоров-исполнитель, впрочем, не разделяет мнения Егорова-редактора, играя здесь пунктирный ритм согласно его цитированию. Как мне кажется, в данном случае целесообразны оба варианта исполнения. «Точнее и «чище», то есть достаточно внятно, можно сыграть и по «естественному» варианту. В линии последнего союбит движение почти сплошными триолями, контрастно бинарному в своей основе рисунку круглых разделов ряда.

[Lebhaft, marschmäßig]

536



54



Признаться, я не вижу в этих примерах доказательств исключительной синхронности. Если приглядеться к первому фрагменту (см. пример 53а на с. 60), он представляет собой первоначальный вариант соответствующего места сонаты, к тому же записанный эскизно: партия правой руки изложена одноголосно, в партии левой — схематично данна гармонизация, замененная в окончательной версии доминантным тоном. Ожидать от этого сугубо черновой наброска точности записи не приходится. И действительно: шестнадцатая пунктирного рисунка и последняя нота триоли совпадают только на первой и последней долях такта, а шпиль второй и третьей долей, как легко заметить, вовсе не укладывается на обязательную синхронизацию игры.

Кстати говоря, дело не только в толковании черновой записи. Полема *Marschmäßig* (маршсообразно) недвусмысленно указывает на характерный для этого жанра пунктирный ритм, представленный здесь в двух вариантах — с шестнадцатой паузой и без нее. Пиччи не свидетельствует, на мой взгляд,

в пользу того, чтобы в тактах 36, 47 и 91—94 его следовало заменить на сглаженный триольный рисунок.

Что же касается отрывка из Лунной сонаты, в ее факсимильном изображении я также не усматриваю подтверждения того, что пунктирный рисунок должно выравнивать по триольному. В первом такте примера шестнадцатая совпадает со второй нотой триоли, во втором размещается чуть правее нее и только в третьем совмещается с последней триольной восьмой. А как, в «исполженном» месте, записаны басы! Не думаю, чтобы черновая, естественно, небрежная запись могла служить доказательством при решении вопроса об исполнении этих ритмических рисунков.

Но даже если в авторской рукописи короткая нота четко выписана на одной линии с последней нотой триоли, значит ли это, что такая запись диктует соответствующее произнесение? В автографе первой пьесы «Детских песен» («О чужих странах и людях») Шуман располагает шестнадцатые именно таким образом. Однако же в большинстве изданий шестнадцатая размещается *п о с л е* триоли, и большинство изданий, не задаваясь вопросом, следовал ли здесь Шуман барочной манере, воспроизводят пунктирный ритм, чья милая нервозность на фоне ровных триолей сопровождения смягчает мелодию вольнослыханис.

Обратимся теперь к музыке Шопена. В его Пюссонизе-фантазии оп. 61 широко представлены комбинации пунктирного и триольного рисунков. В оригинальном немецком издании (Брейткопфа и Гартеля), в редакции ученика Шопена Микули шестнадцатая сдвинута за последнюю триольную восьмую. В польском же издании Полного собрания сочинений композитора под редакцией И. Падеревского, как и в оригинальном французском издании М. Шлезингера, шестнадцатые помещены на одной линии с третьей восьмой триоли. А Корю также прочитывает пунктирную ритмическую фигуру как триоль. Он замечает, что Шопен, воспроизводя пунктирный рисунок, применяет традиционную, классическую орфографию для

облегчения записи, чтобы не выписывать всякий раз триоль из четверти и восьмой¹¹.

«Проблему решить действительно не легко, — читаем в „Комментариях“ к восьмому тому Полного собрания под редакцией И. Надеревского. — Пунктированный ритм, представляющий шестнадцатым их фактическую длительность в размере $\frac{3}{4}$, казалось бы, более соответствует характеру этого произведения».

Думаю, что решение вопроса надо искать в типе изложения:

[Allegro maestoso]
accelerando

55a

Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta *

Октавные унисоны в партиях обеих рук вряд ли можно исполнить, сохраняя пунктирный рисунок. Трудно вообразить, чтобы кто-нибудь стал играть это место так:

55b

Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta *

¹¹ Честно говоря, я не вижу, почему записать пунктирный рисунок проще, чем четверть с последующей восьмой. Подобная ритмическая формула характерна, как известно, для твентетты, и Шопен в своем сочинении этого жанра (оп. 43) на протяжении всей пьесы не устал именно так изображать ее.

По образцу триольного движения играется, естественно, и следующее место Полонеза-фантазии:

56

forte assai

p

2m * 2m * 2m *

Там же, где на шестнадцатую в партии той же руки не приходится второго голоса, предпочтительнее, на мой взгляд, сохранить четкость ритмического рисунка, характерного для жанра полонеза:



57

p

2m * 2m * 2m *

Не могу пройти мимо высказывания М. Харлапа, касающегося как раз заключительной части Полонеза-фантазии. Исследователь исходит из того, что в тактовой потации,

пришедшей на смену нотации мензуральной, нотные величины перестали обозначать длительности не только абсолютные, но и относительные, а стали обозначать метрическую в с о с о м о с т ь. В сочетании четверти с восьмой, образующих триоль, обе эти длительности примерно равны по ассу. В пунктирном же рисунке шестнадцатая, по мнению Харлана, звучит легче восьмой с троекрой. Более того, в заключительной части Полонеза-фантазии, при наложении на триоль пунктирного ритма, «3-я триольная восьмая приравнивается

к шестнадцатой  (иногда вместо точки — пауза: )».

Шопен «подчеркивает таким написанием яркость и остроту рисунка и, в связи с этим, группировку, устремленную к опорѣ» (см.: Х а р л а н, 1997, 109; 1978, 92).

Таким образом, неожиданно появляется еще один вариант прочтения рассматриваемых конфликтных ритмов. Помимо «сглаженного» по триоли рисунка и исполнения пунктирной шестнадцатой после триоли предлагается деформация триоли по пунктирной ритмоформуле. Если принять такое понимание, получается, что Шопен не только не придерживался традиционной орфографии, ставшей в его время уже в значительной степени анахронизмом, но, наоборот, воспринимал нотные величины в новом их понимании как знаки метрической в о с о м о с т и. Развивая мысль Харлана, позволю себе предположить, что при сочетании комбинированных ритмов, записывая триоль как пунктир, но имея в виду ее сглаженное исполнение, композиторы стремились передать более легкий характер последней ноты триоли, выписываемой ими в виде шестнадцатой.

Проблему представляет и Прелюдия ми мажор из оп. 28. Шопен дифференцирует пунктирный оборот, лежащий в основе этой музыки, выписывая короткую ноту то как шестнадцатую, то как тридцатьвторую. На авторской рукописи, хранящейся в Варшавской национальной библиотеке, отчетливо видно, что шестнадцатая помещена на одной линии

с последней нотой триоли среднего голоса, так что верхний голос образует вместе с интервалом среднего голоса единый аккордовый блок.

В заключительном четырехтакте триоли вместо шестнадцатой появляется тридцатьвторая, причем Шопен смещает ее, начиная со второго такта, вправо, так что согласованности звучания теперь не предполагается:

58





В рукописи ясно видно, что композитор зачеркнул шестнадцатые, удлинил вязки и заново начертил тридцатьвторые. (В первом такте этой фразы тридцатьвторая помещена, как и предшествующие шестнадцатые, на одной линии с восьмушкой. Композитор, очевидно, забыл исправить здесь запись.)

Естественно напрашивается вывод, что относительно рисунка «восьмая с точкой и шестнадцатая» Шопен придерживался барочной (согласовавшей) манеры, а чтобы в последних тактах пунктирная нота исполнялась после триоли, он сделал ее значением тридцать второй.

Сказанное относится к партии правой руки. В партии левой пунктирный ритм везде представлен тридцатьвторой. Неясно, как играть эту ритмическую фигуру, ибо почти везде тридцатьвторая совпадает по написанию с последней нотой триоли, и лишь в предпоследнем такте на четвертой четверти тридцатьвторая начертана как раз под нотой той же длительности верхнего нотаносия.

Варшавская рукопись дает как будто бы (во всяком случае, по отношению к верхнему пласту фактуры) достаточно ясный ответ на вопрос, как претитывать сочетание подобных ритмов. Публикуя прелюдию в сборнике люневильских пьес в связи с релакции, П. Вгоров остается верен графическому образу рукописи, воспроизводя согласованную запись последних тринадцатой восьмой и шестнадцатой (см.: М о й Ш о п е н, 16-17).

В других изданиях Прелюдия предстает в самых разных вариантах. Так, К. Кляндворт не придерживается согласованной записи и с самого начала прописывает пунктирный ритм с тридцатьвторой, чередуя его с рисунком, где пунктирная нота является шестнадцатой, а также моментами вообще упускает пунктирный ритм.

По-разному решается этот вопрос и в литературе о Шопене. Как замечает Я. Мильштейн, при исполнении комбинации триоли с пунктированным ритмом в медленном темпе, «как, например, в прелюдии E-dur <...> Шопен вполне допускал (и рекомендовал) <...> более короткое ритмическое истолкование» (см.: М и л ь ш т е й н, 63). Прислушаемся и к мнению А. Корты, которому в музыке прелюдии чулились «голоса меди — пророческие и торжественные». «Нужно с точностью выполнять ритмы  либо , — подчеркивает несравненный интерпретатор музыки Шопена, — как в моменты, когда они противостоят в парных обсах рук, так и в последних тактах, когда эти ритмы объединяются...» (К о р т а, 298). Как видно из приведенного высказывания, французский мэтр не только требовал выполнять пунктирные рисунки, но и ясно показывал разницу между шестнадцатой и тридцатьвторой.

В третьей части Сонаты си-минор, этом исполненном поэзии цокторне, текушая в медлительном пунктирном ритме мелодия звучит сначала на фоне пунктирного же рисунка сопранождания. В репризе она сочетается уже с аккомпанементом триолями (см. пример 59 на с. 68).

Благодаря несовпадению ритмов, образующих естественную рубатность, мелодия становится еще более пленительной.

59 **Largo**

Когда дирижер стоит перед выбором — унифицировать конфликтные ритмы или сохранить их различие, бывает полезно при-
 лиять во внимание такой фактор, как повторяемость ритмическо-
 го рисунка, его «представительство» в пьесе. Шопеновский
 этюд оп. 25 № 11 начинается с темы, содержащей пунктирный
 рисунок. Этот рисунок, чередуясь с триольным (размер остается
 прежним!), сохраняется на протяжении всего Allegro:

60 **Lento** rit.

Allegro con brio $\text{♩} = 69$

Да, темпы вступились, где впервые экспонируется тематический материал этюда, и остальной — основной — его части резко контрастны, но заявленный с самого начала ритм должен, на мой взгляд, остаться неизменным. Исполнение пунктира как триоли, что предлагает, в частности, Я. Гельфанд (см.: Г е л ь ф а н д, 43-44), оборачивается утратой героической, несколько маршеобразной поступи музыки и — одновременно — упрощением, лишающим музыку этюда ритмической «растущевки», образуемой несовпадением ритмических формул.

Немало проблем ставит перед исполнителем музыка Шумана. Возьмем Юмореску оп. 20:



С одной стороны, кажется соблазнительным сохранить заявленный в начале раздела пунктирный рисунок, который широко используется далее в этой пьесе. С другой стороны, очень быстрый темп и стремление к ритмическому разнообразию подсказывают исполнение аккордовых мотивов в партии левой руки как триолей.

А как быть с комбинацией этих ритмов в Большой сонате оп. 14, где они использованы в третьей части (2-я вариация)? Сохранять ритмический рисунок темы или, разнообразия ради, превращать пунктир в триоль?

В Новеллете оп. 21 № 1 Шуман совмещает шестнадцатую с последней нотой триоли там, где они совпадают (т. 2 примера):

[Markiert und kräftig]

62

В четвертом же такте предполагается, очевидно, исполнение согласно тому, как это нотировано, что позволяет ясно очертить триольный рисунок, а также не утяжелять мелодические *фа* одновременным звучанием *ре*.

Со второй половины XIX века ситуация меняется. Действие барочной традиции, по-видимому, окончательно прекращается, и пунктирный рисунок в сочетании с триольным прочитывается согласно общему правилу его произнесения. Я не могу принять точку зрения Я. Гельфанда, полагающего, что согласованное исполнение обих фигур этого ритмического симбиоза встречается в любую эпоху (см.: Г е л ь ф а н д, 39). Возьмем, к примеру, медленную часть Сонаты оп. 7 Грига:

Andante molto

63a

I. 'istesso tempo



Надо ли уравнивать пунктир с триольным рисунком в первом из примеров? Думаю, что не надо. Тема звучит сначала однополостно на фоне спокойного движения четвертями в четырехдольном размере, и произнесение пунктирного рисунка сомнений не вызывает. Нет конкретного объяснения, почему, при ее октавном проведении в сопровождении гармонической фигурации триолями (см. пример 63а), надо трактовать этот рисунок иначе. Второй тематический материал (пример 63б) изложен в ином метрическом режиме. Размер $\frac{12}{8}$ придает ему еще больше текучести и плавности.

Точно так же нет оснований не доверять авторской записи в Первом концерте Листа — там, где ведется диалог между солирующим роялем и оркестровыми инструментами:

64 [Allegro maestoso. Tempo giusto] poco rall.

Cl. (B)

espressivo

dim.

Piano

p

2m

2m

2. erste Viol. allein

V-ni

p

Разное приращение короткой ноты сообщает этому диалогу особое очарование.

Одновременное использование обоих ритмических рисунков мы находим в сонатах Прокофьева (в финале Второй и в Третьей сонатах):

65 [Vivace]


Следует ли унифицировать исполнение обоих ритмических оборотов, передавая пунктирный ритм по образцу триольного? В финале Второй сонаты, при ключевом размере $\frac{6}{8}$. Прокофьев то и дело мсляет его на $\frac{2}{4}$, причем в нескольких местах в партиях обеих рук (как в примере 65) даны одновременно оба размера. Ясно, что произнесение пунктирного ритма должно совершаться по закону двухдольности и иным быть не может. На том же чередовании (или совмещении) бипарности и тернарности построена большая часть Третьей сонаты. Можно ли представить себе, чтобы заданный с самого начала, звучащий трубами гласом пунктирный ритм, который является своего рода лейтритмом сонаты и присутствует в каждой из ее тем, сглаживаясь в исполнении до триольного рисунка? Переменный метр и способ записи ясно указывают на различие между пунктирным и триольным ритмами, и их постоянная «сшибка» придаст музыке сонат напряженность, остроту, зарядит ее особой энергетикой.

Чередование, сопоставление двух ритмополюсов — пунктирной и триольной на триольном фоне становится подчас существенным двигателем драматического развития музыки. Анализируя «Мелодию» оп. 3 № 3 Рахманинова,

А. Малинковская убедительно показывает, как ямбическая ритмоформула, то острая, то более плавная, триольная, оказывается в этой пьесе «интонационным импульсом-доминантой», сочетая в себе «и стимул движения, стремления, и фактор торможения» (см.: М а л и н к о в с к а я, 250-255). Выравнивать в подобных случаях пунктирный рисунок по триольному — значит лишать музыку ее напряженно-драматического толкуса.

Кстати говоря, точное произнесение шестнадцатой в сочетании с триольным ритмом — задача далеко не простая. Шестнадцатая либо появляется раньше времени, совпадая с последней нотой триоли, либо превращается в тридцатьвторую¹², а то и в еще более короткую длительность.

Касаясь комбинации этих ритмов в первой части Лунной сонаты, Й. Диклер замечает, что еще вопрос, составляет ли пунктирная шестнадцатая 25 % от четвертной ноты или $16\frac{2}{3}\%$ от половины последней ноты триоли, а именно:

 Диклер высказывает предположение, что Бетховен мог иметь в виду этот последний вариант исполнения данной ритмической фигуры, но записывал ее не таким сложным, как изображено выше, образом, а более просто, как восьмую с точкой и шестнадцатую (см.: D i c h l e r, 1972, 204). Предположение Диклера представляется несомнительным. Ведь Бетховен сам широко использовал подобную «сложную» запись, когда считал это нужным! Достаточно вспомнить Аннаксонату, где этот ритм пронизывает музыку первой части.

Следует учесть и еще одно обстоятельство. Можно играть пунктирный рисунок в сочетании с триолью с совершенной, математической точностью, но восприниматься он будет по-разному в зависимости от динамического соотношения составляющих его элементов. При облегченном звучании крпичкой

¹² Так пишет, к примеру, В. Сифрицицкий, для которого вообще характерно сбостврение пунктирных ритмических рисунков.

ноты такой рисунок воспринимается как более обостренный, короткая нота как бы еще более укорачивается, а нота с точкой удлиняется. Если же пунктирная нота играет утяжеленно, с той же или большей интенсивностью, чем окружающие ее длительности, создается иллюзия ее большей протяженности.

Таким образом, исполнитель способен, с помощью распределения силы звука, воздействовать на восприятие слушателем ритмической структуры как более растянутой или, наоборот, сжатой во времени. Различие между произнесением пунктирного ритма согласно нотации или по образцу триольного тогда несколько нивелируется, и проблема выбора между ними становится менее острой. Совокупное же действие динамического и ритмического факторов позволяет по-разному интонировать эти звучащие в одновременности ритмические обороты.

Рассчитать фермату?

Как говорит Г. Бюлов, по тому, как пианист выдерживает фермату¹⁵, можно судить об его таланте...

В месте, отмеченном ферматой, движение музыкальной материи приостанавливается, а музыкальное время продолжает течь. От того, как будет реализована в исполнении эта приостановка, зависит и общая архитектура произведения, и его содержательное наполнение.

Подобно паузам, ферматы многозначительны и многозначны. По определению Зуллера, фермата служит для «выражения сильных страстей в местах, где они достигают высшего наката» (цит. по: Т и т к, 347). Есть ферматы-вопросы и ферматы-восклицания. Одни являются средством накопления энергии, на других она угасает. Ферматы могут указывать на неустойчивость, переходить или — наоборот — на момент

¹⁵ В разных европейских языках фермата обозначается по-разному. Это итальянское слово (означающее «остановка», «застывание») используется в испанском, английском (fermata), немецком (Fermate) языках. Кроме этого, итальянцы, исходя из формы знака, именуют фермату *corona* (единичное значение — корона, всеня, ясок, кольцо), а испанцы — *cabecera* (большой котел). Во французском подчеркивается основной признак ферматы — продолжительность звучания (*point d'orgue* ... органной пункт). Во французском, а также в английском наряду с названными обозначениями используется еще слово "pause" (пауза), а в американском английском — *held* (от глагола *to hold* — «держаться», «стоять»). Термин "fermata" вошел в употребление в Соединенных Штатах только в XIX веке. Таким образом, в американском английском насчитывается сразу три наименования: *pause*, *held*, *fermata*.

статикки, покоя (в этих случаях особое внимание приобретает гармоническая функция снабженного этим знаком созвучия). Они появляются в кульминация пьесы, будучи подготовлены всем развитием музыки, ими же отмечается и внезапный обрыв движения. Они могут стоять на наступительных аккордах, являясь отправной точкой дальнейшего развития и призывая слушателя ко вниманию, знаменовать переход к новому разделу, растворять в тишине конец музыкальной мысли. В исключительном случае звучание обычно выдерживается — особенно после *diminuendo* — до полного угасания.

Какова продолжительность ферматы? Указание *lunga* (длинная), *non lunga* (не длинная), *breve* (короткая) или *breve* (немного, недолго), которые иногда помещают под знаком ферматы, дают лишь самую общую ориентировку. Расхожее представление, будто фермата увеличивает длительность ноты или паузы¹⁴ в определенное число раз, идет от традиции барочной и еще классической эпох. В «Клавирной школе» Г. Пюрка, датированной 1802 годом, разъясняется, что в медленном темпе фермата увеличивает длительность ноты в два раза, так что, к примеру, продолжительность четверти возрастает до стоимости половинной ноты, а в темпах быстрых та же четверть выдерживается как половина с точкой или целая нота. Ноты крупной длительности ферматы удлинняет вдвое. Для короткой паузы в музыке быстрых темпов Пюрк предлагает значительное увеличение: скажем, паузу, равную восьмой, продливать до трех-четырех четвертей; в темпах медленных выдерживать паузу вполдуги меньше (см.: *Ibid.*, 139).

Однако такого представления о расчете фермат недостаточное, оно не покрывает всех случаев ее употребления. Сам Пюрк подчеркивает, что точно определить величину ферматы нельзя. Это зависит от разных обстоятельств, например, от числа участвующих в исполнении человек, от характера музыки, от того, украшена ли нота под ферматой мелизмом, и т. п. (см.: *Ibid.*).

¹⁴ Фермата может стоять и над тактовой чертой!

Между тем убеждение в необходимости (или хотя бы желательности) точного расчета ферматы глубоко укоренилось в сознании музыкантов. Так, Г. Малер, выступая с позиции опытейшего дирижера, утверждает: «Я убежден, что каждая фермата над паузой должна быть кратной такту всей вещи: или вдвое, или вчетверо длиннее его» (*Дирижерское исполнительство*, 377).

А вот что пишет о ферматах Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры». Касаясь этого вопроса в главе «Кос-что о ритме», он различает ферматы, которые ложатся после замедления (тогда следует продолжать «мысленно замедлять на выдержанных под ферматой звуках», доводя их «до последнего предела звучания»), и те, которые наступают «сразу, без предварительного замедления или ускорения». В последнем случае, по мнению Г. Нейгауза, их «следует отсчитывать в основном нормальном темпе и только, смотря по ладовости, удваивать написанную под ферматой длительность, утраивать или даже учетверять ее». Нейгауз подчеркивает, что определять длину ферматы надо по «формально-структурным соображениям», в зависимости о того, в каком месте она находится (*Нейгауз*, 42).

Соображения Нейгауза совершенно справедливы в той части, что касается фермат, появляющихся после замедления. Когда же мы описываемся ферматы, наступающие «сразу», и он рекомендует «в каждом данном случае точно установить их продолжительность», то эта рекомендация относится только к одному из двух существующих типов фермат.

Для фермат черной гниа расчет действительно и возможен и необходим. Эти ферматы являются своего рода сокращенной записью. Они особенно характерны для классической музыки с ее периодичной структурой. Ферматы рассчитываются исходя из того, какое количество тактов или тактовых долей «недостаает» до получения законченного четырех-, восьми-, шестнадцатитактового или иного построения:

67

[Allegro assai]

В. А. Моцарт. Соната К 457, ч. III

Фермата заменяет здесь еще один невыписанный пустой такт, благодаря чему сохраняется четырехтактовая структура предложения.

Петрудно рассчитать и фермату, всплывающую бетховенскую «Аврору»:

Ее продолжительность — ровно один такт, недостаточный до того, чтобы образовался полный четырехтакт. Хотя фермата

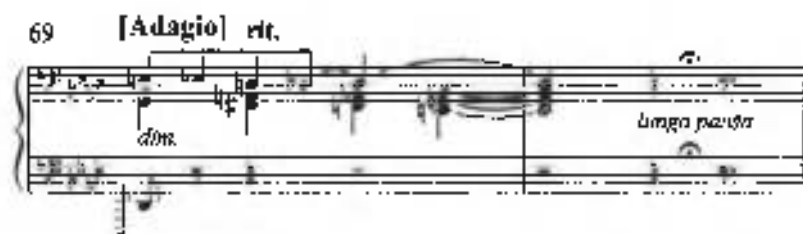
поставлена Бетховеном после завершающего финал созвучия, когда исполнитель снимает и руки с клавиатуры, и педаль, он не должен выходить из образа, пока музыкальное время не отсчитает последних долей.

Фермату в три полных такта предписывает Г. Бюлов в конце первой части Патетической сонаты.

По наблюдению Л. Начайкинского, в финале Лунной сонаты фермата, внезапно останавливающая бег шестнадцатых в конце главной партии, в исполнении И. Падеревского и Г. Нейгауза увеличивает длительность помеченной ею ноты «на один или два полных такта» (см.: Н а з а й к и ц е к и й, 27). Увеличение на «два полных такта» как раз и образует полный восьмитакт.

Упомяну также ферматы в конце первых частей Четвертой и Пятнадцатой сонат; в конце Седьмой сонаты величина ферматы равна одной четверти.

Ферматы такого типа встречаются и в музыке романтиков. Известно, к примеру, что Лист в своем «Погребальном шествии», написав под знаком ферматы *lunga pausa* («длинная пауза»), продолжительность которой, казалось бы, отдалась им на усмотрение исполнителя, расшифровывал ее тем не менее совершенно определенно, добавляя к такту с ферматой еще один пустой такт.



Именуются такие ферматы тектоническими («фирмообразующими», «строительными»). Их можно было бы назвать также структурными или синтаксическими. Хотя рассчитываются они с достаточной определенностью, речь не идет, разумеется, об арифметически точном их выдерживании. В примере из Мо-

царта (см. пример 67) первая фермата, размещенная между двумя однородными аккордовыми ходами, может быть несколько короче, чем вторая, отмечающая конец одного и начало нового раздела.

Не надо думать также, что достаточно проститать в уме необходимое количество метрических долей. Как и за паузой, за фермой стоит непрекращающийся ток метрической пульсации, которая не обрывается с последним звуком произведения или его раздела. Об этом хорошо сказано у Э. Курта: «Композиторы ощущают обывловенно, что поток музыкального становления прекращается не сразу, и потому ставят на паузе, стоящей после последнего звука, — ферму; она оказалась бы лишней, если бы с окончанием звучания кончалось также и напряженное музыкальное ощущение» (К у р т, 149—150).

Помимо описанных выше существуют ферматы второго типа, их называют драматическими или эмоциональными. Они особенно характерны для романтической музыки, но встречаются и у классиков. Преимущественно драматическими ферматами изобилуют обе Фантазии Моцарта, особенно ре-минорная. В Седьмой сонате Бетховена (ч. 1) в конце разработочного раздела структура музыки подсказывает точную меру ферматы: ровно четыре такта. Зато первая же фермата, всмачающая октавный взлет, — романтического типа. Она прывается в музыку на границе классического четырехтакта с последующим регулярным построением и не может быть точно рассчитана.

Итак, смысл подобных фермат и их прелесть — в свободной их расифровке. Впрочем, свобода эта не безгранична. Если фермата подготовлена предшествующим замедлением, исполнитель, ведя внутренний отечет метрического движения, продолжает замедлять до момента, когда звучащее иссякнет. (Об этом уже говорилось в связи с высказыванием Г. Нейгауза; см. выше, с. 78.) Если же тактич торможения перед фермой нет, она выдерживается в зависимости от ее смысла, от места во фразе, от избранного темпа, от того, выставлена фермата на устой или нуестос, от ее роли в драматургии произведения.

К примеру, в прелюдии № 12 (оп. 11) Скрябин выписывает в колпе несколько фермат, приостанавливающих течение мелодического голоса, оговаривая, что они не должны быть одинаковой длительности. И действительно, это не только было бы монотонно, но привело бы к искажению метроритмического рисунка:

70 [Andantino]

При расшифровке драматических фермат действуют и другие ограничения. По данным Е. Назайкинского, полученным им из анализа звукозаписей игры выдающихся музыкантов, фермата, чтобы быть воспринятой, должна выдерживаться не менее одной-полутора секунд. Наибольшая ее продолжительность может составлять до десяти секунд, но обычно фермата длится от двух до семи секунд (см.: Назайкинский, 25).

Эти цифры интересны, но исполнитель вряд ли станет рассчитывать ферматы с секундометром в руках. Зато ему надо учитывать следующие два момента, подсказывающие их меру.

Во-первых, продолжительность подобных фермат зависит от метрической стоимости отмеченных ими нот или пауз, причем длительность последних может быть практически любой. (Во Втором концерте для фортепиано с оркестром Чайковский выписывает фермату в каденции первой части над паузами стоимостью в тридцатьвторую!) Зависимость эта — обратно пропорциональная: чем больше длительность ноты или паузы, тем в меньшей степени они растягиваются в исполнении. Это понятно: если фермата удлинит в три-четыре раза целую ноту, ток музыки полноразу прервется. И наоборот, незначительное продление снабженной этим знаком восьмушки может произвести впечатление случайной запинки.

Во-вторых, как и для структурных фермат, здесь должно приниматься в расчет синтаксическое строение музыки:

71 [Allegro] В. А. Моцарт. 8 вариаций K 613

В этом примере все три ферматы — типично драматические, выполняющие формообразующую роль: подчеркнуть переход к новому материалу. Вписанные в классическую четырехтактовую структуру, они не могут быть продолжительными. Чрезмерное их растягивание затмылило бы форму периода.

В эпоху романтического исполнительства пианисты обращались с ферматами так свободно, что композиторы (видя, в порядке защиты своей музыки от произвола) в ряде случаев подробно указывали продолжительность пауз или нот. Так Шопен, начиная Скерцо си минор с двух аккордовых возгласов.

мог бы поставить на них ферматы, однако он точно выписал их длительность.

В музыке XX века с ее новыми формами нотирования встречаются разные способы записи фермат. Стремясь к более точной их дозировке, композиторы различают ферматы короткие \wedge , средние \circ и длинные Γ , при этом длительность ферматы может быть обозначена в секундах, например $\overset{7}{\Gamma}$.

Однако при отсутствии авторского комментария нельзя быть уверенным, что этот графический символ следует трактовать именно так. К примеру, в сюите Дюда де Северака «На капикулях» используются два знака ферматы — круглый и прямоугольный. Как понять, в каком значении употребил их французский композитор, если над отдельными ферматами и того, и другого типа он надписывает *Inclus*, то есть «короткая», «непродолжительная»? А что имел в виду Дебисси, помещая фермату над знаком люфтваузы в прелюдии «Менестрели»?



Перелая люфтваузой внезапно жестя, а затем как бы остановить на секунду кавр? Придать интонации вопрошательность?

Специального рассмотрения заслуживает трактовка фермат Артуром Шнабелем. Давайте посмотрим, как этот выдающийся музыкант определяет меру продолжительности фермат в своей редакции бетховевских сонат, широко используемой пианистами. В подстрочных примечаниях Шнабель подробнейшим образом комментирует сонаты, затрагивая решительно

все стороны исполнительского процесса. Он разъясняет структуру музыки, дает определения ее характера, раскрывает смысл темповых ремарок, снабжает метроническими указаниями не только отдельные части сонат, но и малейшие сдвиги темпа внутри частей, расставляет акценты, насыщает текст знаками артикуляции, динамики, педализации, расшифровывает мелодии, вписывает аппликатуру. Столь же пристальною вниманием уделяется ферматам.

После фермат Шнабель нередко проставляет люфтпаузы, употребляя этот знак (изобразяемый в виде запятой) не только в общепринятом смысле. Знак этот используется им, во-первых, в традиционном значении кратчайшего, едва заметного перерыва в звучании, реальной акустической передышки¹⁵. Люфтпауза появляется на структурных швах, на стыках малых и больших синтаксических построений. Шнабель любит быстро «схватывать задоху» при смене одного тематического материала другим, в местах резкого перелома звучности — зоне динамики *subito*, при возвращении после небольшого замедления к основному темпу.

Во-вторых, он проставляет люфтпаузу и перед ферматой, обычно на грани крупных разделов формы или между частями сонаты. В этих случаях люфт-пауза, вопреки общепринятому значению, длится у него, как правило, не меньше, а порой значительно дольше, чем фермата.

¹⁵ В единичных случаях Шнабель рекомендует делать люфтпаузу на педаль, как бы чуть заниснуть, как, например, в первой части Двадцать восьмой сонаты (т. 59) или в разработке первой же части Двадцать третьей, где имеет место эволюционное переосмысление V $\frac{5}{8}$ соль-бемоль мажора в VII $\frac{3}{4}$ до минора.



Пренебрегая подчас авторским указанием *allassa subito*, Шнабель предписывает длительные люфты при переходе от одной части к другой (как правило, от быстрой к медленной). Так, в Тринадцатой сонате, после стремительной вступительной части, он рекомендует, выдержав на заключительном звуке фермату на протяжении примерно восьми тактов, сделать затем люфтпаузу длиной в целых двенадцать тактов.

Что касается фермат, Шнабель в большинстве сонат детальнейшим образом прописывает в постраничных комментариях их продолжительность, указывая ее обычно в некотором допущении («Фермата — приблизительно четыре тридцатьвторых») или «Фермата длительности самого большого $6\frac{1}{2}$ четвертей»), но тем не менее с достаточной определенностью. Длительность фермат варьируется в его редакции в весьма широких пределах, в зависимости от их местоположения, от роли в общей драматургии произведения. При этом прямой зависимости между метрической стоимостью ноты или паузы и длиной ферматы у него, пожалуй, нет. Шнабель может предписать определенную протяженность ферматы, выставленной над четвертью, и указать ту же протяженность для того же знака над следующей затем восьмой, как, скажем, перед началом фуги в филале Двадцать восьмой сонаты.

Сравнительно редко Шнабель исходит из трактовки ферматы как аббревиатуры, рассчитать которую исполнителю не составляет труда. Выдерживание созвучий на фермате, имеющее целью дополнить недостающие такты до образования квадрата или иной периодичной структуры, предписывается им в Тринадцатой сонате (1-я часть, перед *Tempo ritto*), в конце первой части Лунной, при переходе к разработке в первой части Двадцать девятой сонаты и в некоторых других случаях.

Гораздо чаще указанная им длительность ферматы не укладывается в симметричные временные отрезки. Таковы, к примеру, все четыре ферматы, коими отмечен переход к ризико в первой части Пятнадцатой сонаты, или фермата на аккордах, начинающих экспозицию в Восьмой. Для первой вольты Шна-

бэль рекомендует здесь выдерживать фермату примерно пять половин, для второй, за которой следует Grave, — около семи половин с последующей дофртпаузой еще в две половинш. У кого то и дело встречаются предписания выдерживать фермату пять восьмых или пять четвертей в трехчетвертном размере, семь или восемь восьмых или четыре шестнадцатых в размере $\frac{6}{8}$ и т. д. и т. п.

Отсчитывать семь восьмых или пять четвертей в размере, который регулируется иными метрическими показателями, затруднительно, неудобно. Выбор такого «некомфортного» для исполнителя расчета фермат объясняется, как мне кажется, стремлением редактора размыть регулярность структуры¹⁶ и одновременно повысить роль фермат как семантически значимых приостановок в течении музыки. Ведь те ферматы, которые выисываются в симметричные структуры, дополняя «недостающие» такты, могут восприниматься слушателем как протяженные, должным образом выдерживаемые метрические длительности, естественно включенные в метрический пульс музыки, а именно этого Шнабель-редактор стремится избежать.

Дотошность, с которой он предписывает меру длительности фермат, и то обстоятельство, что сам пианист, судя по звукозаписям его игры, далеко не всегда следует своим указаниям, смущает многих музыкантов, которые пользуются его редакцией и изучают ее. В сущности, Шнабель пытается фиксировать то, что не поддается фиксации и не нуждается в ней, а именно ферматы драматического типа. В этом смысле гораздо более убедительно звучат изредка встречающиеся у него рекомендации типа «Обратите внимание на фермату!» или «Не забудьте фермату!»

Напомню об использовании фермат как знака каденции, которую предлагается сочинить самому исполнителю. Когда-то

¹⁶ Та же тенденция проявляется и в том, как Шнабель группирует такты.

это было обычной практикой. Н. Финягини, автор «Музыкальной грамматики», вышедшей в русском переводе в 1836 году, замечает, что «искусные музыканты» делают на знаке ферматы «небольшие прибавления и приятные переходы, по своей фантазии, для украшения пьесы» (Финягини, 29)¹⁷.

Австрийская клавесинистка и музыковед В. Шварц в своей статье о клавирном творчестве Гайдна перечисляет ряд мест в его сонатах (особенно ранних), где, по ее мнению, пианист обязательно должен явить такую каденцию, например:

Й. Гайдн. Соната ре мажор, Нов. XVI/19, ч. II

74 [Adagio ma non troppo] rall.

См. также сонаты Нов. XVI № 2, ч. 2, т. 48; № 6, ч. 3, т. 10 и 24; № 46, ч. 2, т. 77; № 39, ч. 2, т. 47.

В сонатах позднего периода Гайдна выписывает каденции, сохраняя обычную форму потирования, так что распознать их бывает затруднительно. А между тем, как справедливо подчер-

¹⁷ Кто не знает, как «украсить» музыку, — пишет Зулцер, может «ограничиться трелью или мордеггом» (цит. по: Титк, 347).

живает В. Шварц, это важно, поскольку такого рода места требуют ритмически свободной игры. К примеру:

Й. Гайда. Соната ми-бемоль мажор, Ноб. XV349, ч. II

75 [Adagio cantabile]

The musical score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The third system includes a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. Fermatas are placed over the bass notes in the first system and the final measure of the second system.

Такие выписанные каденции Шварц отмечает в сонатах Ноб. XVI № 20, ч. 1, т. 23-25; № 43, ч. 1, т. 94-100; № 38, ч. 1, т. 57, 58; ч. 2, т. 42, 43; № 39, ч. 2, т. 56-59 (здесь на фермате могут быть введены пассажи); № 22, ч. 1, т. 50-53; № 49, ч. 1, т. 130, 131; ч. 2, т. 76-80 и др. (см.: S c h w a r z, 34).

Знак ферматы заслуживает самого внимательного к себе отношения. ПИАНИСТ ДОЛЖЕН УМЕТЬ РАСПОЗНАТЬ, В КАКОЙ ФУНКЦИИ ферматы используются и том или ином случае, и определить ее меру.

Вилка, Hairpin, soufflet...

В 2006 году в США вышла в свет книга американского пианиста, композитора, педагога Сеймура Бернстайна, посвященная рассмотрению некоторых особенностей нотной записи у Шопена (см.: *B e r n s t e i n*). В первой ее части автор рассматривает pedalные указания Шопена, во второй — использование им такого графического знака, как вилка. Анализируя ее употребление Шопеном, Бернстайн приходит к выводу, что композитор прибегал к этому знаку для передачи не столько динамических, сколько агогических оттенков, что вилки — расширяющиеся или суживающиеся — означают у него замедление или ускорение движения. Трактую этот знак как символ ритмической свободы, рожденный потребностью выразить «искреннейшее чувство», Бернстайн связывает подобное употребление с музыкой Бетховена и романтиков, в первую очередь Шопена и Брамса. (Начиная с импрессионистов и вплоть до наших дней, вилки используются, как он замечает, в их традиционном динамическом значении.)

С. Бернстайн ссылается на работы своего предшественника в этой области — французского пианиста Эрика Хайдека. В своей статье «Динамика или движение? Интерпретация некоторых музыкальных знаков в романтической музыке» тот утверждает, что знак вилочки, начиная с Бетховена, отклоняется скорее к темпу, чем к динамике (см.: *H e i d s i e k*).



Знак вилки для передачи агогических оттенков? Какая соблазнительная идея! Руководствуясь вилочками, обильно рассыпанными, к примеру, в сочинениях Шопена, попытайтесь

проникнуть в тайлу рубашкой манеры, коей так славилась игра великого музыканта...

Стремление трактовать этот графический символ как обозначение агогического поанса можно понять. В самом деле: небольшие динамические с достаточной ясностью представляешь в нотном тексте в виде выточек, а небольшие темпоритмические изменения остаются в нем невыраженными. Не случайно не раз и не два предпринимались попытки ввести для них особые знаки. Так, еще Гюрк придумывает и описывает в своей «Клавирной школе» специальные графические обозначения для «целесообразных ускорений и замедлений». Он советует педагогам не использовать их в работе с учениками и сам применяет в своих «Легких клавирных сонатах». Предложенные им знаки позволяют также обозначить характер небольших временных сдвигов, указывая, выполнить данный агогический шаг сразу или мало-помалу, постепенно.

Вот эти знаки:

	— постепенно ускорить,
	— ускорить сразу.
Соответственно	
	— постепенно замедлить,
	— замедлить сразу (T ü r k, 417).

Задумывался над этим и Лист. В «Альбоме путешественника» мы находим графические символы  и  — *crescendo* и *diminuendo* в отношении темпа, по определению самого композитора. Лист широко использует итальянские словесные обозначения темповых подвижек (*accelerando*, *stringendo*, *allegretto*, *stretto*, *ritardando*, *ritardato* и пр.), но названные символы нужны ему для передачи тонких агогических оттенков короткого действия. Вот, например:

Ф. Лист. Женские колокола
(из цикла «Альбом путешественника»)



Характерно, что на релативных секстах (т. 4 примера) Лист пишет *affrettando*, а в аналогичном месте, несколькими тактами позже, изображает ускорение видимым им знаком.



Это говорит о том, что здесь композитору не нужен был тот дополнительный смысловой нюанс, который содержится в слове «*affrettando*», подразумевающим не просто ускорение, а ускорение с оттенком поспешности, турбулентности, и он воспользовался «нейтральным» графическим знаком.

В свою очередь австрийский пианист Й. Дихлер предлагает знаки \rightarrow (небольшое движение вперед) и \sim (поспешительное торможение), которыми он, как и Тюрк, советует пользоваться в педагогической работе, вписывая их в ноты ученикам (см: D i c h l e r, 1963, 105).

Аналогичные оттенки нашли свое графическое выражение и в современной музыке. Такие же стрелки, как у Дихлера, использует венгерский композитор Д. Куртаг (см., в частности,

сто «Игры» для фортепианного дуэта)¹⁸. Практически общепринятым стал прием расщепления вишки (надо признать, весьма наглядный):

 Существуют

и другие, более или менее удачные, обозначения, изобретаемые композиторами¹⁹. (Их изображение можно найти в книге В. Ароновой. См.: А р о н о в а, 128–130.)

Однако Бернштейн и Хейдрик усматривают алогический смысл в уже существующем знаке с его устоявшимся, хорошо всем известным значением, да еще применительно к музыке прошлого. На чем же они базируются?

Обратимся к фортепианным сочинениям Шопена, на анализе которых главным образом строит свою аргументацию американский музыкант.

Во-первых, он обнаруживает в шопеновских нотных текстах то, что называет избыточностью, когда композитор подчас как бы дублирует свои указания, проставляя вишку и одновременно соответствующее словесное обозначение, вот как в следующих примерах:

[Moderato ♩=132] Ф. Шопен. Мазурка оп. 24 № 4

77 ritenuto



a tempo

¹⁸ Куртаг предлагает также весьма наглядные знаки, комбинирующие не только словесные и динамические указания: $\leftarrow \rightarrow$ и $\leftarrow \rightarrow$

¹⁹ Кстати говоря, Б. Тинденко пользуется для обозначения ускорений и замедлений именно знак вишки, полностью затерянной.

78 [Presto con fuoco]

Ф. Шопен. Скерцо оп. 20 № 1

Ф. Шопен. Вальс оп. 23 № 1

79 Largo

Вспомогательных, Бернштейн выжигает указания, которые считает противоречащими друг другу, находя, скажем, пометку «crescendo», выставленную наряду с вышкой-*diminuendo* или наоборот (см. примеры 80 и 81 на с. 95).

(Когда же говоря, издатели и редакторы польских изданий, встречая подобные случаи и видя в них дублирование или противоречивость указаний, нередко опускают одно из них либо, не меняя авторского текста, комментируют его, объясняя такие, как им кажется, казусы опечатками, позднейшими добавлениями и т. д.)

[Moderato]

Ф. Шопен. Баллада оп. 23 № 1

80

Two systems of musical notation for measures 80-83. The first system shows measures 80 and 81. The second system shows measures 82 and 83. The score is in G minor, 3/4 time, and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *cresc.*. There are asterisks and the number 200 below the bass line in measures 80, 81, 82, and 83.

[Andantino]

Ф. Шопен. Этюд фа минор (из Трех этюдов)

81

Two systems of musical notation for measures 81-84. The first system shows measures 81 and 82. The second system shows measures 83 and 84. The score is in F minor, 3/4 time, and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *[cresc.]* and *dim.*. The tempo marking is *stringendo*. There are asterisks and the number 200 below the bass line in measures 81, 82, 83, and 84.

Для Бернштейна подобные примеры являются доказательством того, что у вилочек агогический, а не динамический

смысл. Что же касается Хайденка, знак вилки интересует французского пианиста, по его признанию, особенно в тех случаях, когда после него не указывается тот уровень громкости, к которому вилка должна подвести. В этом он видит важное доказательство агогического значения данного знака.

Суживающаяся вилка прочитывается Бернштайном как указание, несколько замедлив сначала, ускорить затем темп, возвращаясь к основному движению. Вилка же расширяющаяся означает, по его мнению, либо замедление темпа, либо опять же движение вперед. В свою очередь, Хайденк полагает, что и ускорение и расширение могут быть выражены вилками и той, и другой формы.

Если какой-либо символ наделяется двумя противоположными значениями, какая ему цена? Впрочем, дело в конце концов не в том, чтобы установить непротиворечивый смысл названного знака, трактуемого как агогическая ремарка. Не находит подтверждения в нотных текстах сама идея прочитывать вилки как символы агогических процессов.

Прежде всего, Бернштайн и Хайденк не учитывают специфически значения вилок как знака лирических и к р о ц е с с о в.

Графический символ вилки²⁰ появился в начале XVIII века в ответ на потребность справиться в потации богатую гамму выражаемых музыкой чувств, уловить и зафиксировать шпотающийся рельеф мелодии.

Обычно, когда речь идет о датировке этого знака, указывается, что первым его употребил итальянский композитор Дж. Пинани в своем первом опусе (1712 год). Однако, если верить свидетельству французского композитора и теоретика

²⁰ По-русски, по-немецки и по-английски этот знак именуется вилкой (нем. Gabel, англ. Fork), по-итальянски также *Ficripin* (вилка), по-французски *coiffure* (воздухоудерживающее мехи). Французское название, пожалуй, наиболее удачно. Оно передает не внешнюю форму знака («вилка», «вилышка»), а его суть: согласно этому указанию, звук то раздувается (услышивается), то опадает (затихает).

М. де Монтекклер, имелю он является его автором. «Не существует никакого значка, который обозначал бы усиление или затухание звука, — пишет Монтекклер в своем трактате „Прищипы музыки“ — Это побудило г-на Пиацци, итальянца, спросить у меня, как ему поступить, чтобы обозначить этот оттенок в нескольких местах своих сонат. Я посоветовал ему воспользоваться линией, которая утолщается по мере усиления звука и, наоборот, уменьшается при уменьшении его силы»²¹. Он с успехом воспользовался этим нововведением, и так как оно исходит от меня, я тоже воспользуюсь им» (цит. по: S a i n t - A n t o i n e , 124-125).

Внешний вид вилки установился не сразу²², но с самого начала этот знак был и остается средством усилить выразительность музыкальной фразы, смоделировать ее интонирование через микродинамические процессы в пределах одного динамического уровня. Вот почему в конце вилки, как правило, не проставляется новый динамический нюанс, к которому бы та подводила. (А именно это обстоятельство, как мы только что видели, является для Хайдеиса едва ли не решающим аргументом в пользу трактовки вилки как алогического обозначения.) Будучи обычно небольшой протяженности, вилка не предполагает сколько-нибудь значительного подъема или спада звучности, и во время как словесные обозначения (*crescendo* и *diminuendo*) используются на сравнительно протяженных участках и, как правило, выводят за пределы исходного уровня звучности в новый динамический режим. Более того: на участке, отмеченном указанием длительного *crescendo* или *diminuendo*, могут размещаться короткие вилки, подсказывающие, как выразительно проинтонировать мотив или фразу.

Как всегда, в творческой практике обилие закономерности употребления названных символов то и дело нарушаются.

²¹ Монтекклер говорит об утолщении линии потому, что первоначально вилочка представляла собою полностью зачерченный остроугольник.

²² См. об этом: К о р ы х л о в а . 2007, 122–124.

Вилочка (особенно у романтиков) может распространяться на несколько тактов, а *staccato* относится к нескольким звукам. И все же такое распределение функций между этими исполнительскими обозначениями в целом соблюдается, будучи логичным. По техническим соображениям вилочку нелегко вписать в сколько-нибудь протяженный текст, гораздо проще распределить па нужном участке разделенную на слоги словесную ремарку.

Сравнивая интонационный рельеф мелодии с рельефом земной поверхности, можно сказать, что вилочки сопоставимы с волнистой линией холмов, а указания *staccato* и *diminuendo* — с абрисом гор.

Рассмотрим ряд потных примеров.

В приведенном выше фрагменте Мазурки оп. 24 № 4 (пример 77), где Бернштейн видит симуляцию его избыточности указаний, композитор, вписывая *staccato*, не дублирует графически знака нарастания. Вилочка здесь предостерегает против привычного смягченного разрешения задержанного звука. *Staccato* же, очень короткое, подводит к *fortissimo*.

В начале шопеновского Скерцо си минор три восходящих мелодических хода снабжены вилками, говорящими об устремленности динамической волны к верхней ноте. Два первых подъема совершаются в зоне *piano*, и только к концу третьего взлета указание *staccato* предусматривает нарастание до уровня *forte* (см. пример 78).

Сходным образом прототипируются исполнительские ремарки в примере 79. Здесь *diminuendo* знаменует переход от начального *forte* к *piano*, вилочка же напоминает о необходимости тонко сфиллировать конец длинной мелодической фразы перед паузой.

Нет дублирования исполнительских указаний и в Ноктюрне оп. 62 № 1, на грани разделов (см. пример 82 на с. 99).

Рука композитора привычно вписывает вилочки, моделирующие подъем интонационной волны, на вершине которой совершается эгармонический переход ми-бемоль и ре-диез. Слово «*staccato*» показывает меру динамического подъема. Если бы Шопен ограничился вилками, исполнителю следовало бы



лишь незначительно усилить басовые трели, оставаясь в сфере тихой звучности. *Sfz* говорит о выходе из нее.

Нет также противоречия в странном на первый взгляд сочетании суживающейся виолочки со словом «*crescendo*» (пример 80). С ее помощью подчеркиваются опорные мелодические доли. Словом «*crescendo*» отмечается начало динамического подъема, что ясно показано пунктиром черточек, доводящих до *forte*.

Труднее объяснить совершенно непонятную на первый взгляд раскрывающуюся виолку между двух помет *diminuendo* в шопеновском Этюде фа минор (см. пример 81). В Варшавском уртекстовом издании, по которому Бернштейн приводит этот фрагмент этюда, воспроизведены указания, имеющиеся в шопеновском автографе и в оригинальном французском издании. В комментариях редакторов говорится, что виолка-*crescendo* была вписана в текст, вероятно, позже, и композитор забыл вычеркнуть слово «*dim.*». Но эти ремарки можно истолковать иначе. В предшествующих этому месту тактах мелодия длиннейшего дыхания развивается — на постоянном нарастании короткими восходящими секвенциями, а достигнув динамической вершины (на ля-бемоль второй октавы), идет на спад согласно указанию *dim.* Виолкой отмечен поступательный спуск, устремленный к тошке — фа первой октавы.

Как знак рубатной манеры рассматривает американский пианист и сочетание двух виолок, образующих ромб:

83 [Andante con moto] Л. Бетховен. Бизарь оп. 126 № 1

L'istesso tempo

Он разъясняет, что первый звук мотива следует атаковать достаточно активно, на следующем немного «сдвинуть», бери его как бы на задержке дыхания (*breathless*), а заканчивать мотив еще тише (см.: В е т в а т е й н, 43. Динамические указания в скобках в первом такте примера принадлежат Бернстайну).

Оснований считать эту графическую фигуру знаком имело по рубатоности и трактовать динамический рельеф указанным образом здесь также, на мой взгляд, нет. Короткая — на три звука — артикуляционная лига по законам классического произнесения предполагает подчеркивание средней ноты.

Позволю себе не согласиться с толкованием Бернстайном еще одного примера из Шопена:

84 [Lento ma non troppo $\text{♩} = 144$] Ф. Шопен. Мазурка op. 17 № 2

stretto in tempo

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka op. 17 No. 2, measures 84-86. The score is written for piano. Measure 84 is marked 'stretto' and measure 85 is also marked 'stretto'. Measure 86 is marked 'in tempo'. A 'cresc.' marking is placed under the first staff, and a 'f' dynamic marking is placed under the second staff in measure 86. The tempo is indicated as 'Lento ma non troppo' with a quarter note equal to 144 beats per minute.

Бернстайн понимает указание *stretto* как предписание немедленно ускорить темп, а виолу на ее максимально расширенном участке в последнем, перед *in tempo*, такте наделяет значением *ritardando*, то есть опять же придает ей агогический смысл. На самом деле присутствие указания *stretto*, как раз на середине восходящего мелодического движения, сопровождающегося динамическим подъемом, делает бессмысленным понимание виолы как агогического знака, да еще со значением темпового расширения, противоположным значению *stretto*. Может возникнуть, правда, вопрос: зачем композитор дублирует динамическую виолу словом *crescendo*? Но и здесь дублирования, на мой взгляд, нет: виола показывает, как интенсифицировать восходящий мелодический ход, а на последнем его участке пометка «*crescendo*» предписывает значительное увеличение силы звука, подводящее к *forte*.

Кажущаяся противоречивость динамических указаний объясняется тем, что относятся они к разным гласисам, разным пластам фактуры.

85 [Andantino]

Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 48 № 2

The musical score for measures 85 and 86 of Chopin's Nocturne Op. 48 No. 2 is presented in two systems. The first system (measures 85-86) features a piano staff with a melody and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *[mf]* and *dim.*. The second system (measures 87-88) continues the piece with a *ritenuato* marking and a *cresc.* dynamic. Fingerings and articulation marks are clearly indicated.

Бернштайн усматривает в этих эпизодах предписание играть пиано. На самом деле ими предусматривается сначала некоторое усиление длинной ноты *colla-dies* (ожидать плюзию ее нарастания можно, соответствующим образом проинтонировав гармоническую фигурацию в партии левой руки), а затем мягчайшее завершение длинной мелодической линии. Очень концентрированное стаккато во второй половине такта, подводящее к *mf* — отгону, с которого начинается раздел *Molto più lento*, относится к аккомпанементу.

Аналогичный случай — в Баркароле оп. 60, где пика подчеркивает появление верхнего гласиса:

[Allegretto]

The musical score for measures 86 and 87 of Chopin's Barcarolle Op. 60 is presented in two systems. The first system (measures 86-87) features a piano staff with a melody and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.*. The second system (measures 88-89) continues the piece with a *cresc.* dynamic. Fingerings and articulation marks are clearly indicated.

К этой же серии примеров можно отнести следующий фрагмент из финала Двадцать девятой сонаты Бетховена:

87 [Allegro risoluto]

Предписание сделать *crescendo* на первый взгляд не вается с вилами-*diminuendo*, и оттого в некоторых изданиях сонат (например, в редакции П. Егорова и Д. Часовитина) вместо этих вилок стоят акценты. Вышелриведенный пример взят из редакции А. Шнабеля, который не усматривает в этих обозначениях противоречия и разъясняет, что непрерывное *crescendo* относится к шестнадцатым в правой руке, а вилки — только к басовому голосу, «где каждый из трех тактов звучит громче предшествующего, но в каждом из них последняя восьмая звучит тише, чем вторая четверть» (Бетховен, 1985, II, 741).


Приведу, наконец, фрагмент рахманиновской Баркаролы оп. 10 № 3 (см. пример 88 на с. 103).

И этот пример подтверждает, на первый взгляд, позицию тех музыкантов, которые видят в знаке вилки агогический смысл, но только на первый взгляд. Четырьмя тактами ранее композитор динамически резко разводит, по своему обыкновению, сольную фразу виолончельного тембра, поместив ее знаком *mf*, и фоновые фигурации, указывая для них отступок *pp*. *Diminuendo* в приведенном примере относится, конечно же,

и небольшое замедление (см.: R o t h s c h i l d, 99—100). Хотя Ротшильд и не подкрепляет свои слова ссылкой на какой-либо источник, оп. надо думать, прав. В «Книжной школе» современника Бетховена Л. Тюрка (по его «Краткому наставлению в игре по генерал-басу» Бетховен учился) говорится: когда в кошке пьесы (или ее части) стоят *diminuendo*, *dimuendo*, *sporgando* и т. д., можно немного замедлить (см.: Т ү р к, 4. 15). Как замедление движения трактуется *diminuendo* и в музыке Шуберта, который нередко велел за этим указанием представлять *remarco a tempo*.

Напомним и о группе исполнительских терминов, совмещающих в своей семантике затухание звучности и замедлением. Это — *calando*, *morendo*, *sporgando*, *pendendosi*, *morendo* и некоторые другие. (Наряду с этим существует, разумеется, и обратная корреляция, когда усиление звучности сопровождается расширением движения, а ее затухание — ускорением.)

Если уж процессы изменения силы звука и скорости движения, предписываемые словесными указаниями, которые действуют на более или менее протяженных участках, зачастую протекают параллельно, тем более естественной кажется связь шпильчатых и агогических нюансов в сфере микроинструментирования. Мелкие динамические отступки в пределах определенного динамического уровня сопровождаются столь же незначительными подвижками темпа большей выразительности ради. Таким образом, реализации в исполнении вилочек, сохраняющих у Шопена или других композиторов-романтиков свое значение динамической характеристики, могут сопутствовать агогические отступки²⁴, но это не дает оснований предполагать, что данный графический символ использовался именно как указание сдвинуть или пригормозить движение.

²⁴ Х. Редман прямо трактует палочку как знак, который может иметь и агогический смысл. «Целки, употребляемые для динамики  , имеют значение и для агогики», — пишет он в своем «Катехизисе фортепианной игры» (см.: Р и м а ц, 69).

Знакомство с работой Бергстайна, посвященной музыке Шопена, вызвало желание более пристально взглянуть в динамические обозначения композитора.

Шопен широко использует словесные обозначения подъёмов и спадов на сравнительно больших участках произведения, но наряду с этим для него характерны, по моим наблюдениям, и импульсивные, «вырванные» подъёмы громкости звука на очень коротких отрезках текста, буквально на нескольких нотах. Эти концентрированные *crescendi*, почти *crescendi subito*, как правило, остаются незамеченными исполнителями, которые не делают различия между словом *crescendo* и палкой. Когда последняя предшествует такому короткому *crescendo*, играющие обычно трактуют ее как начальное и среднее звенья динамического нарастания, а *crescendo* — как его завершение. Вот, скажем:

[Tempo di marcia] Ф. Шопен, Фантазия оп. 49

89

The image shows a musical score for measures 89-92 of Chopin's Fantasia Op. 49. The tempo is marked [Tempo di marcia]. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of two systems of piano and bass staves. The piano part features dynamic markings: *(cresc.)* in measure 89, *(dim.)* in measure 91, and *ff* in measure 92. The bass line has several notes marked with asterisks (*). The score is annotated with '2a' and '*' at the end of the piano part in measures 89 and 91, and '2a * 2a * 2a * 2a * 2a * 2a * 2a *' below the bass line in measure 92.

Было бы ошибочным, как мне кажется, делать здесь равномерное нарастание от начала виолки до *ff*. Виолка указывает на выразительное произнесение широких интервальных шагов в мелодии, но звучит, как и на всей первой странице Фантазии, остается приглушенной, затасанной. *Crescendo* почти

и режиме *subito* вздымает звучание до уровня *fortissimo*, расширяющегося и на следующий такт. Переключение на *piano* происходит без подготовительного *diminuendo*, которое надраспо вписано (как и еще одно *stacc.* в первом такте примера) и польском издании Полного собрания сочинений Шопена под редакцией И. Падеревского (том XI).

Еще пример из Фантазии:



Октавный вибриас должен целиком звучать на *ff*, с несколько смягченным разрешением *ля-бемоль* в соль. *Piano* наступает практически *subito*.

Таким образом, Шопен соблюдает различие между вилками как регуляторами микродинамических процессов, которые очерчивают интонационный рельеф фразы, и словесными ремарками, указывающими на переход в новый динамический режим. Его музыка, как об этом свидетельствуют динамические обозначения, более импульсивна, обладает большей внутренней энергетикой, более насыщена *subito*'ой динамикой, чем это принято думать.

Раз уж речь идет о вилках, особого разговора заслуживает применение двух, обрамляющих ромбик, слегка разомкнутых (< >) или полностью сомкнутых (<= >) вилок на одном звуке или созвучии. (Кстати говоря, первоначально вилочка исполнялась именно так, то есть по отношению к одному звуку.)

Этот символ хорошо знаком певцам, струнникам, духовикам и вообще тем инструменталистам, которые могут «ря-

душь» и затем сфиллировать единичный звук. По-немецки его ищуют Schwellichigkeit, по-итальянски — *tena di voce*, то есть знак нарастания и ослабления тона. Первоначально этот исполнительский прием широко использовался в вокальной музыке XVIII века — итальянском *bel canto*. Смягченная этим символом нота от *ritardando* доводится до *fortissimo* и обратно. В фортепианной литературе знак появляется приблизительно с Бетховена (Мопарт его не использует), однако же такого рода динамическая филировка на фортепиано возможна, только если помеченная этим знаком нота украшена трелью.

А как понимать это обозначение в остальных случаях? Вот хотя бы (в нижеследующем примере верхние строки — это бетховенский автограф):

91



[Presto agitato]

Л. Бетховен. Соната оп. 27 № 2, ч. III



Или еще:

Ф. Шопен. Вальс оп. 34 № 2

92

[Lento]





Редакторы зачастую просто опускают этот знак, либо (там, где это возможно) удлинняют обе его части до обычных динамических выночек, так что ими захватываются несколько нот:



в то время как у автора:



Отношение музыкантов к этому знаку двойное. Одни (как, например, А. Гольдсвейсер в комментариях к своей редакции шумановского «Карнавала») ограничиваются указанием на его «слезыполнность». Другие пытаются установить его смысл. Так, А. Кристиани определяет этот знак словом «*espressivo*», хотя и замечает, что реализация его на фортепиано «невозможна» (см.: Christiani, 174).

Хочу отметить заслугу профессора Санкт-Петербургской консерватории П. Егорова, который систематически и планомерно восстанавливает этот символ в своих редакциях фортепианных сочинений Бетховена, Мендельсона, Шумапа, Шопена. Пианист разъясняет смысл этого обозначения (которое он предлагает называть «эготонам») как имеющего «не столько акустическое, сколько психологическое, эмоциональное значение». Выступая в роли агогического акцента, данный знак нередко смещает правильную, «грамматическую» акцентировку. Иногда им подчеркивается верхняя мелодическая линия или фразы (см.: Б е т х о в е н, 2004, 9–10). В другой своей редакции П. Егоров определяет его как «знак динамической фидировки» (М о й Ш о п е н).

У эготона (отчего бы, вслед за П. Егоровым, не называть его так?) действительно скорее психологическое значение, однако это указание все же можно реализовать, причем средствами не только агогики, но и динамики. Сама форма знака подсказывает, как это можно сделать. Если скоро звук должен бы начинаться с низкого динамического уровня, его естественно атаковать осторожно, замедленно. Как мне кажется, именно это экспрессивное промедление имел в виду Д. Блингий, когда, толкуя данный символ в фортепианной музыке Шумана, писал об «особенной „акрадчивости“, противоположной простому акцентированию при звукозвлечении» (см.: Б л я г о й, 1973, 203).

Имеется также вполне реальная возможность пусть немного, но все же усилить уже взятый звук с помощью педаль²⁵. Шуман сам указывает на это, в примере, в первой пьесе из «Пестрых листков» оп. 99:

²⁵ Это свойство педали подпитывать ранее взятый тон, — является, как известно, результатом подлючения к нему звучания режодирующих «по согласию» струн, соответствующих обертоновому ряду издечешного тона, а также тех струн, в которых последний содержится как обертон.

Nicht schnell, mit Innigkeit



Есть и еще более поразительный пример — в «Карнавале», а именно в пьесе «Шаганяни», в том знаменитом своем звуковым эффектом месте, где композитор предписывает нарастание и затухание на о д н о м аккорде *ppp*, который к тому же берется беззвучно. Аккорд этот «выплываст» из гула четырехжды удвоенных перед тем торций за счет улавливания и фиксации остаточного звучания их обертопов:



(Кстати говоря, эффект от указанной Шуманом педали будет большим, если это созвучие взять не беззвучно, а реально, что многие пианисты и делают.)

Этот тон можно встретить у современных композиторов. У австрийца Г. Елинека в пьесе оп. 13 № 2 под названием «Секуче», где тщательно выписаны длительные и совсем короткие подъемы и спады звучности, в предпоследнем такте мы находим этот знак:



96 [Con moto]
a tempo poco rit.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The tempo is marked [Con moto] a tempo, and the piece ends with poco rit. Dynamics include pp, mf, mp, and p.

Итак, этот тон можно определять как динамико-аготический акцент особого рода. Это исполнительское обозначение заслуживает специального изучения. Было бы интересно проанализировать его употребление в фортепианной музыке разных композиторов, для чего в ряде случаев понадобится работа с источниками, чтобы восстановить в печатном тексте этот знак, упускаемый или превращаемый в обычные виолки издателями и редакторами. Не менее интересным было бы проследить, как этот знак интерпретируется исполнителями, как реализуется в их игре.

Раскатить аккорд

Прием взятия звуков аккорда не вместе, а вразбивку, один за другим, то есть арпеджируя, относится к области орнаментики, и хотя я не смейраюсь касаться вопроса о расшифровке мелизмов — темы совершенно особой, объемной и очень сложной (к тому же достаточно хорошо освещенной в литературе), универсальность арпеджирования как приема, его широкое распространение в фортепианной музыке требуют к нему особого внимания. Уточню: речь идет о тех случаях, когда «пробег» по тонам аккорда предусмотрен специальным знаком — волнистой линией («змейкой») либо записан мелкими нотами как арпеджиообразный форшлаг. Арпеджио, изображаемые нотами обычного размера и имеющие четко обозначенную метрико-ритмическую структуру, включаются в темпоритмический контекст произведения и проблемы, собственно говоря, не представляют.

В клавирную эпоху единого знака, который указывал бы на арпеджирование, не было. В барочной музыке арпеджио выписывалось полностью или же обозначалось словом (*arpeggio*, *Harpeggio*), особенно если аккорды следовали один за другим. Кроме того, имелись специальные знаки: косая черта через аккорд , волнистая линия либо скобка, охватывающая аккорд с левой стороны . Гайдна и Моцарт изображали арпеджио

исключительно косой чертой. Скобка использовалась Бетховеном, Шубергом и даже еще Шопеном. Например, мы видим такие скобки в лирическом Предлудии № 13 (см. также пример 11а):

[Lento con gran espressione]

97

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Prelude No. 13, measures 97 and 98. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo and expression markings are "[Lento con gran espressione]". The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The treble staff contains chords and melodic fragments. A large slur connects the two staves across measures 97 and 98, indicating a close relationship between the voices. The notation includes dynamic markings like *pp* and *mf*, and articulation marks like asterisks.

Верхний голос образует призрачную мелодию, состоящую из отзвуков, своего рода пахшлагов. Эти отзвуки как будто порождаются основной мелодией, которая изложена аккордами, берущимися вместе с басом.

Согласно сегодняшним нормам нотописания такая скобка означает *poco aggradiato*, то есть играть не арпеджируя. Ее форма весьма наглядна и легко воспринимается: скобка как бы скрепляет тоны, предлагая играть их вместе. У Шопена же здесь еще сохраняется старая (и тогда уже, впрочем, устаревшая)

традиция — играть октавными скобкой звуки, слегка арпеджируя²⁶.

Были и другие варианты изображения арпеджато в зависимости от принадлежности композитора к той или иной национальной школе и от его индивидуальной манеры. Все эти знаки заменялись в современных изданиях на «змейки».

Маленькой скобкой (у французских клавесинистов) или косой чертой (главным образом в Германии) могли отмечаться и отдельные тоны аккорда. Дело в том, что для клавирной музыки было характерно осложнение обычного пробега по аккордовым тонам. Для обострения звучания к ним применялись тоны, чуждые основной гармонии по типу аччакатуры или шлейфера. Косая черта либо маленькая скобка указывали, в каком месте аккорда должен прозвучать чуждый тон.

98

И. С. Бах. Сарабанда (из Партиты № 6)



99



²⁶ По утверждению Я. Мизельгейна, «змейка» означает у Шопена спокойное арпеджирование, а скобка — арпеджирование «стремительно-быстрое» (М и л ь ш т е й н, 60). К сожалению, исследователь не указывает источника этих сведений.

В отличие от собственно аккордовых тонов, задерживаемых пальцами, дополнительные неаккордовые (диссоциирующие) звуки быстро брались и тут же отпускались. Подобные «осложненные» арпеджио могли быть и выписанными. Их сокращенная, графическая запись осталась достоянием клавирного искусства, в музыке классического периода она уже не использовалась.

Арпеджирование аккордов давало особый эффект на клавишине и клавикордах. В частности, это позволяло выделить верхний тон аккорда; явно акцента подчеркнуть его не было. Но и на рояле звуковой комплекс, сгруппированный таким образом, зачастую гораздо более выразителен, чем взятый одним блоком. Следуя один за другим и тем более накладываясь друг на друга, тоны аккорда дают более богатую игру обертонов, чем при одновременном их взятии. Это отразилось в бытовавшем когда-то обозначении взятых страно вместе аккорда (в противоположность аккорду разложенному) итальянским словом «сессо» (сухой). А главное, арпеджиато можно реализовать на разные лады, умело распорядившись средними не только в пюхике, но и динамике. Пианист может подать аккорд по-разному — как быстрый, хлещущий удар или исторопливый, мягкий раскат; он может сыграть его с ускорением или, наоборот, придержать череду катящихся звуков; сделать более слитным или расщепленным, выделить басовый звук либо верхний мелодический тон, сформировать динамическую волну того или иного профиля.

Композиторы иногда сами определяют желаемую манеру игры. К примеру, «Альборада» Раавля начинается с остро звучащих гитарных переборки — «металлических рычков гитар», по выражению А. Корто. *Sec les arpeges très serrés* («сухо, арпеджио очень коротко»), — указывает композитор в первом же такте. Слово «коротко» (которым обычно переводят французское *serré*), впрочем, не очень точно передает мысль Раавля. *Serré* — это не «коротко», а «сжато». Раавль помечает также словом «сес» арпеджиато в такте 195. «Быстрое *arpeggiato*», предписывает Н. Метнер в Сказке оп. 34 № 1. Скорость

раската определяет и финский композитор Л. Зегерштам во втором из «Трех эскизов для фортепиано» (*Allegro rapido* — «быстрое арпеджио»). Р. Россellini в пьесе «Нимфа» из «Языческих поэмы» характеризует арпеджия словом „*dorbidi*“ (исжмы, мыкис, хрулкис).

Однако прямая авторская подсказка встречается редко, и игранций, если он не хочет полагаться только на интуицию, должен уметь «вычитывать» характер и меру реализации этого призма из потного текста произведения. У современного исполнителя возникает при этом ряд вопросов.

Связана ли манера исполнения арпеджирусмых созвучий с характером их записи? «Набирая» аккорд, следует оставлять его топы под пальцами или же последовательно уводить отыгрывание пальцы с клавиш? Поисказывает ли запись скорость раската? Должно ли арпеджио исполняться антиципированно, то ссть за счет предыдущей длительности, или же начинаться на метрической доле, так что верхний топ аккорда сказывается относительно нее смещенным? Если арпеджированные созвучия выписаны в партиях обеих рук, играть ли их синхронно или раскатывать последовательно, начиная с баса? Допустимо ли исполнять разложешные аккорды не в восходящем, привычном для нас, а в нисходящем движении? Можно ли арпеджировать созвучия там, где это не указано? Наконец, как добиться того, чтобы указание «арпеджато» выполнялось не формально, не как придется, чтобы это важное средство выразительности работало на создание художественного образа?

Утвердительно отвечая на первый вопрос о связи характера интонирования с типом записи, я бы сформулировала различие между двумя видами записи в самом общем виде так: знак арпеджато указывает на разбиение аккорда (ср. нем. *Akkordbrechung*), который воспринимается целостно, комплексно, как гармонический ступок, хотя звуки и берутся не вместе. При записи же арпеджирусмого созвучия мелкими нотами имеет место пробег по аккордовым тонам, направленный к верхней точке арпеджио.

Разложенный аккорд может быть обозначен также мелкими нотами, но с продлениями каждого из тонов. Тогда разбег к основному тону превращается в удерживаемое пальцами созвучие, и каждая ступенька этого восходящего движения интонируется иначе, чем если бы пальцы просто пробежали по клавишам.

Значение каждого из этих трех видов нотирования можно схематически — определить так: при первом из них (аккорд со «змежкой») в центре слухового внимания оказывается гармония²⁷, при втором (запись мелкими нотами) — мелодизированный ход, стремящийся к основному мелодическому звуку, при третьем (мелкие ноты с продлениями) — мелодизированный же ход, который трансформируется в гармоническую «отливку».

Различие между двумя последними способами нотирования хорошо видно на примере из финала Пятой сонаты Бетховена:



Разумеется, обе разложенные гармонии существуют в одном темповом режиме, и этим определяется их исполнение, но дело не только в этом. Играя первое арпеджио, важно почувствовать каждую ступень восхождения к верному *фа-диез* и вслушаться в полученный, лежащий под пальцами, уменьшенный септаккорд. Второе арпеджио стремительно взлетает к своей вершине.

Что касается различия между аккордами-арпеджато и пробегом мелких нот по аккордовым тонам, его можно

²⁷ Это справедливо и по отношению к аккорду-арпеджато, исполняемому стаккато.

продемонстрировать на примере из Семнадцатой сонаты Бетховена. Первая часть начинается с арледжингуемого доминантного секстаккорда — гармонии, из которой рождается таинственный зов:

101a

The musical score for 101a consists of two systems of piano music. The first system is marked **Largo** and **pp** (pianissimo). The right hand plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand plays a dominant seventh chord (F#4, C5, G4, E4) with a fermata. The tempo then changes to **Allegro** and the dynamic to **p** (piano). The right hand continues with eighth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system is marked **Adagio**. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include **cresc.** (crescendo), **f** (forte), and **p** (piano).

В конце разработки тот же секстаккорд в партии правой руки записан иначе:

101b

The musical score for 101b consists of two systems of piano music. The first system is marked **[Allegro]**. The right hand plays a dominant seventh chord (F#4, C5, G4, E4) with a fermata. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include **dim.** (diminuendo), **p** (piano), and **f** (forte). The second system shows the right hand playing a melodic line with a fermata, and the left hand continuing with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is **f**.

После длительного бубневания стихия постепенно усиливается; чередя сплсходящих на *diminuendo* аккордов приводит к доминантовому тону, отмеченному небольшим раскатом, выписанным мелкими нотами. Такая запись имеет целью помочь осуществить *ritard.* (вместо трехзвучного аккорда в партии правой руки остается один тон), а главное — обозначить начало мелодического октавного хода, уже без гармонического нюансизма²⁸.

В следующем фрагменте из финала Пятой сонаты раскат мелкими нотами также появляется там, где поддержанное аккордами движение мелодии сменяется се одноголосным движением:



В этом примере показательное сочетание арпеджиообразного форшлага с аккордом арпеджато. Таким же образом пишется арпеджированный ход, выписанный в мелодию темы вариаций в третьей части Тридцатой сонаты:

[Andante molto cantabile ed espressivo]
103 [Gesangvoll, mit innigster Empfindung]

²⁸ Рекомендация А. Шнабеля играть эти мелкие ноты до сильной доли позволяет особенно ясно это показать.

Во втором такте примера арпеджиобразный форшлаг сочетается с таким же форшлагом, выписанным с придираниями. Еще пример:

104 [Andantino] Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 1
 Più lento

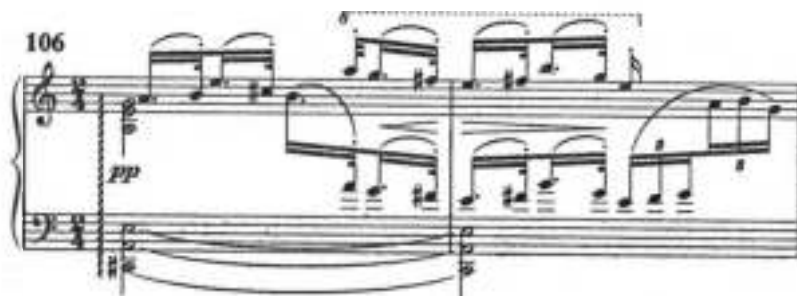
recitando pianto
arco * *arco*
tre corde * *arco* * *arco*

Начальному *ми* мелодии (по указанию автора, ее следует «жалобно приговорить») предшествует чередя полиодящих к нему звуков, которые требуют того, чтобы их соответствующим образом, в речитативной манере, интонировали. Хотя последние остаются на педали, мы воспринимаем мелодию как одностольную, без гармонического фундамента. В тактах же 5 и 6 примера верхний голос гармонизован арпеджированными аккордами. Пробеги по аккордовым тонам интонируются иначе, чем мелкие ноты, да и сыгран он будет компактнее, быстрее.

Разница между аккордами, выписанными в виде череды мелких нот, и теми, которые помечены знаком арпеджаго, наглядно видна в «Танце Пёка» из Прелюдий Дебюсси. Первые (см. пример 105) легко вытекают к мелодическим вершинкам, вторые (см. пример 106) создают гармоническую основу для прихотливо изломанной темы волшебного существа:

105 [Capricieux et léger]

p * *arco*



На сочетании аккордов-арпеджато и арпеджированных созвучий, выписанных мелкими нотами с триолями, построил звуковой ландшафт «Нимфы» Россини:



Вопрос о том, надо ли, реализуя арпеджато, оставлять пальцы на клавишах на манер ручной педали или тотчас же поочередно снимать их, достаточно сложен. Он осложняется еще и тем, что, как только что говорилось, аккорд «вразбивку» может быть изображен либо блоком со «змежкой» подпе ного, либо мелкими нотами.

В клавирную и раннеклассическую эпохи, в условиях беспедальной игры, различие между этими типами звучания проявляется достаточно заметно. Оно заключалось в том, что тоны созвучия, отмеченного «змежкой», постепенно набираясь, оставались под пальцами играющего²⁹, в то время как то же

²⁹ По замечанию Тюрка, арпеджированные аккорды, выписанные знаком «змежки», одновременно выдерживания всех аккордовых тонов уже не требовали.

созвучие, изображенное мелкими нотами, пробежалось пальцами, сразу же покидавшими клавишу.

С появлением и широким распространением педали, когда катящиеся чередом звуки аккорда могли с ее помощью собираться в один блок и оставлять на них пальцы было уже не обязательно, различие между этими двумя способами цотирования сохранилось. Вовсе не все равно, задерживать пальцы на уже взятых нотах или же свободно пробегать по ним. От этого зависит динамико-акустический рельеф раската и характер прикосновения, одним словом — интонирование.

Манера исполнять аккорды свободно катящейся волной получила в романтической фортепианной музыке и исполнительстве широкое распространение. Желая предписать иное исполнение арпеджато, а именно с задерживанием всех звуков, композиторы-романтики прибегали к записи их нотами. Достаточно сравнить два фрагмента из листовского «Сонета Петрарки № 123» (см. примеры 40а и 40б на с. 46). Во втором случае, изменяя характер арпеджирования и, следовательно, форму записи, Лист привлекает наше внимание к другой гармонизации мелодии.

Посмотрим теперь, содержится ли в самой записи информация о том, с какой скоростью следует раскатить созвучие. (Разумеется, речь может идти только об относительной скорости, определяемой в самых общих чертах.) Быстрота раската умеряется, как правило, задерживанием звуков под пальцами, что имеет место, как мы видели, при реализации и арпеджато-семейки», и мелких нот, выписанных с промедлениями. Когда арпеджируемое созвучие изображено мелкими нотами, важно увидеть, какие длительности избирает композитор для их записи. Обычно это — шестнадцатые, тридцатьвторые и даже шестьдесятчетвертые, но встречается и запись четвертными, что настраивает на соответствующее, неторопливое их произнесение (см. пример 108 на с. 123).

Однотактный ответ на еще один, поставленный выше, вопрос, выполнять арпеджированные антиципированно или нет, дать нельзя. В доклассической музыке арпеджированию пачируется, как правило, вместе с метрической долей. В венской классике применяются оба способа. В своем исследовании об интерпретации клавирной музыки Моцарта К. и П. Бадур-Скюдя формулирует следующие принципы реализации этого приема (оговаривая, правда, что решающей инстанцией следует признавать «художественный инстинкт»): арпеджато играет на метрической доле, когда взятый таким способом правой рукой аккорд соотносится с выдержанным тоном или созвучием в левой руке; антиципированное исполнение рекомендуется в тех местах, где обе руки играют одновременно, а также в финале сонаты К 331 — рондо *alla turca* (см.: Б а д у р а - С к ю д я, 1972, 113-115). Добавлю, что в рондо различные аккорды и ширты левой руки, приходящиеся на сильную или относительно сильную доли, подчеркивают ритм, выстурируя раскатистую дробь барабана.

В романтической музыке арпеджио чаще играет антиципированно. Если же арпеджируемый аккорд сочетается с неарпеджируемым басом, то играется чаще так, чтобы сто нижний звук совпадал с басом.

Исполнение:

Впрочем, многое зависит от контекста. Когда записывались верхнего звука относительно опорного басового тона может парусить течение мелодии, уместно исполнять такие аккорды антиципированно. В каденции второй части Первого фортепианного концерта Чайковского В. Геровиц (запись 1930-х годов) играет разложившие аккорды следующим образом: чтобы движение мелодии не прерывалось, он берет сначала мелодическую ноту, а затем добавляет к ней арпеджированный аккорд:

The image shows a musical score for piano, starting at measure 110. The tempo is marked "[Allegro vivace assai] rit. molto". The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over a chord in the right hand. The tempo then changes to "Quasi andante". The second system continues the melodic line, with a "riten." marking above it.

Как мне кажется, исполнение арпеджированного созвучия не антиципированно, и вместе с метрической долей создаст естественные условия для рубатной игры, когда имеет место отступление от ритмического рисунка мелодии, когда мелодические ноты как бы опаздывают относительно метрической сетки аккомпанемента. В сущности, знак арпеджата, предвещающий именно такое исполнение, сродни выпяченному рубату³⁰.

Вкльнем фрагмент из шопеновского Поклюрна оп. 62 № 1 (папоминнак, что скобка обиначает здесь арпеджато):

³⁰ О выпяченном рубато см.: Корихалови, 2007, 83–89.



Выпишем нотами, как это реально звучит:



Разумеется, такая расшифровка условия: тридцатьвторые можно сыграть и очень быстро, и более растянуто, так что *ре-диез* второй октавы в мелодии не обязательно попадет на вторую шестнадцатую, а *фи-диез* — на последнюю тридцатьвторую группы, но эта свобода как раз и характерна для рубатной манеры.

По моему наблюдению, современные пианисты тяготеют скорее к антицифрованной передаче арpeggiato, иной способ несприимается ими (и слушателями!) как несколько архаичный. Может быть, такое предпочтение объясняется тем, что исполнители XX века в значительной мере утратили умение играть «вне вместе», чем блестяще владел Моцарт, а также виртуозы-романтики — Гуммель, Тальберг, Шопен?

Вопрос о том, исполнять разложенные аккорды в партиях обеих рук синхронно или последовательно, решается композитором, надо только внимательно прочесть его указания. Периодическая волнистая линия, безупречная вдоль всего аккордового

блока, означает последовательное арпеджирование. Отдельные «змейки» — одновременное раскатывание в обеих руках. Разумеется, в последнем случае не обязательно добиваться полностью синхронного исполнения обеих арпеджато, тем более что количество нот в раскатываемых аккордах не всегда бывает одинаковым.

Композиторы редко пренебрегают возможностью точно выразить свои намерения. К примеру, в «Часовне Вильгельма Телля» из «Годов странствий» Лист первоначально пометил арпеджированные аккорды в парных обсах рук одной волнистой линией, а при публикации пьесы разделил эту линию, предвещая их синхронное исполнение.










Отсюда видно, насколько было ему важно: в подвижном темпе, хотя и при дополнительном указании *Largamente*, времени, чтобы раскатить арпеджато, начиная с басового звука, маловато. Между тем ученики, по незнанию или небрежности, не всегда обращают внимание на характер знака, и в Первом концерте Чайковского, в начале первой части (перед цифрой 1), вместо величественных, празднично взлетающих раскатов можно услышать купы аккорды, исполняемые обеими руками одновременно.

Еще один вопрос: следует ли играть арпеджато только в восходящем направлении?

В дебаховские времена слово *Arpeggio* в нотном тексте указывало на то, что тоны помеченного им созвучия должно раскатить сначала в восходящем, затем в нисходящем движении. На крупных длительностях позволялось повторять это ар-

неджирование два раза подряд. Эта манера еще сохраняется у И. С. Баха и Генделя. Оба композитора использовали привычную нам волнистую линию, а также скобку, которые указывали на восходящее арпеджирование. Нисходящее обычно выписывалось по-иному.

Ф. Э. Бах употреблял для восходящих арпеджио знак  или , для нисходящих — . Знаки  и , соответственно,  и  применялись французскими клавесинистами — Купереном, Рамо и др. Прием нисходящего арпеджирования, имевшим широкое хождение в барочном исполнительстве, мастерски пользуется Г. Гульд в своей интерпретации «Хорошо темперированного клавира».

Подобное исполнение эпизодически применяется в музыке романтиков, где оно всякий раз обуславливается контекстом. А. Бейлиаг, опираясь на свидетельства учеников Шопена, приводит пример такого рода из Этюда оп. 25 № 5 (см. Б и й - ш и л а г, 272), где «обратное» арпеджирование вызывается необходимостью показать басовый голос (в т. 3 примера такой необходимости нет, здесь важен средний голос):



Дебюсси, в чьем фортепианном творчестве ясно прослеживается влияние французской клавесинной традиции, часто использует арпеджирование в нисходящем движении, как, например, в Этюде «Противоположные звучности», в «Уединен» или в «Воротах Альгамбры» из Прелюдий;

[Mouvement de Habanera \downarrow -so circa]
Un peu retardé

114

Au mouvement

pp lobtain

ff molto

p

pp

У Дебюсси эти арпеджио выписаны мелкими цотами, в сочинениях же Бартока, Берга, Шёнберга возрождается барочная манера обозначать их специальным знаком³¹.

115

Langsamer \downarrow -120

A. Шёнберг. Вальс
(из Пяти фортепианных пьес оп. 23)

pp


dim.

³¹ Описывая икру Г. Гульда, В. Либман отмечает, что арпеджирующие у того иногда «происходят «до Бергу» или «до Шёнбергу», то ест. сверху вниз», и восклицает: «Заятное перенесение приемы XX века в музыку XVIII» (см.: Либман В. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988. С. 182). В действительности дело обстоит «с точностью до наоборот»: прием XVIII века переносится в век XX. Если уж такой опытный музыкант, как В. Либман, делает подобную «заятную» ошибку, это говорит о том, что мы, к сожалению, основательно забыли приемы предшествующих эпох...



Скобешно показательно их применение Шёнбергом в «Сюите для фортепиано» оп. 25, где музыка, построенная с использованием серийной техники, отлита в форму барочной сюиты.



Как отмечает Г. Рид, иногда можно встретить такую запись

нисходящего арпеджиато: . Поскольку знак вилки является динамическим обозначением, Рид предлагает использо-

вать его в вертикальном изображении, чтобы указать на латушающий раскат от верхней ноты к нижней. Для обратного

эффекта вилка будет выглядеть так:  (см.: R e a d, 242–243).

Сказанное Ридом о нисходящем арпеджиато естественно расши-

рять и на более привычное восходящее:  .

Кстати говоря, раскат гармонической вертикали сверху вниз

принимает более широкое, без приостановок, изображение мелодической

линии. Видимо, именно к этому стремился Шуман, советуя, по свидетельству Клары Шуман, исполнять арпеджа-

то (отмеченное в примере звездочкой) сверху вниз:



Посмотрим теперь, позволительно ли арпеджировать соизну-
щая там, где это не предусмотрено нотным текстом.

В соответствии с практикой первой половины XVIII века аккорды в сочинениях полифонического стиля могли арпеджироваться. Я не уверена, впрочем, что сегодняшние исполнители в массовом порядке решатся следовать этому обычаю и играть в музыке того времени аккорды вразбивку там, где это в текстах не указано. Однако же, если таков был обычай, если композитор рассчитывал в этом смысле на инициативу, вкус и эрудицию исполнителя, не лишим ли мы музыку соответствующего периода той выразительности, которую прием арпеджирования привносит в игру?

Старинная традиция возрождается в игре Глеба Гульда. Достаточно включить ту же запись «Хорошо темперированного клавира» в его исполнении, чтобы убедиться в том, что этот прием способен придать шедеврам старинной музыки особую очарованность.

В ряде прелюдий и фуг, где голоса в заключительном кадансе сходятся в аккордовую вертикаль, капандский пианист изобретательно оформляет их, меняя направление раската, чередуя разложенные созвучия с теми, которые он играет вместе (например, концовки Прелюдий до-дизь мажор и ре минор из I тома). В местах импровизационно свободной изложения, которые встречаются в некоторых прелюдиях и фугах, Гульд, за счет арпеджирования аккордов, достигает предельной ритмической раскованности. Так, в Прелюдии си-бемоль мажор из I тома, в первой ее половине, однородные мелодические пассажи не разбиваются о вертикаль прерывающих их бег аккордов. Под пальцами пианиста стремительное движение заряженных энергией пассажей разваливает аккордовые глыбы, которые рассыпаются свободной фигурацией.

Истинной энциклопедией приема арпеджато можно назвать трактовку Гульдом Прелюдии ми-бемоль минор из I тома, которая звучит подобно арии с сопровождением. Пианист варьирует скорость раската и его направление, играет арпеджированные аккорды то антиципированно, то вместе с метрической долей, причем время от времени берет бас одновременно

с нотой верхнего голоса, заполняя затем внутреннее пространство интервала разложившейся восходящей гармонией. Он мешает степени слитности в произнесении арпеджато вплоть до откровенно стаккатной передачи в шестом такте от конца. Наконец, пианист на свой лад трактует и метрический рифмоук аккордов. У Баха они образуют остигнательный фон из половинных длительностей. В интерпретации Гюльда метрическая мерность оказывается нарушенной: некоторые половинные ноты он снимает гораздо раньше предписанного.

Арпеджато широко используются Гайшом и Моцартом. В их собственной игре и под пальцами музыкантов — их современников разбитые аккорды появлялись чаще, чем это указано в нотах. Так, Соната ми-бемоль мажор Гайдна (Ноб. XVI/52) открывается звучным толическим аккордом в партиях обеих рук, причем в автографе знак арпеджато выставлен только в партии левой руки. Но уже в первом издании этот знак распространяется на весь аккордовый комплекс. В тексте сонаты появляются и другие, по сравнению с автографом, указания на арпеджирование. Как полагает Л. Бадура-Скода, подобные добавления, не будучи авторскими, отражают исполнительскую практику XVIII века (Бадура-Скода, 1977, 77).

А вот что предписывал, следуя обычаю своего времени, К. Черни. В музыке медленных темпов можно арпеджировать образующие мелодию аккорды, за исключением того, которым завершается фраза. При этом арпеджируются обычно не все, а более крупные длительности. Очень короткие шиквучия и те, что играютя *fortissimo*, арпеджировать не принято. Черни не одобряет и арпеджирования вертикальных комплексов в полифонической музыке. (Последнее замечание свидетельствует о том, что эта манера в его время еще сохранялась.)

Вопрос об арпеджировании затрагивает и И. Моцелес. Оказывается, согласно узусу, действительно еще для конца 1860-х годов, двойные ноты и аккорды, над которыми выставлены точки под линией, следовало играть, слегка арпеджируя.



Длительность звучания при этом равнялась, как общепринято, трем четвертям стоиности ноты (см.: М о к с х е т е в а, 11).

Все эти правила ныне забыты, но поскольку они были когда-то в ходу, не утрачиваем ли мы, предав их забвению, толику той выразительности, которая отличала в ту эпоху исполнение и предусматривалась авторами музыки?

Арпеджирование аккордов и октав было характерным для исполнительского стиля романтиков, и еще на рубеже XIX—XX веков пианисты постоянно к нему прибегали. Обильным арпеджированием отличалась, в частности, игра одного из блестящих представителей позднего романтического направления польского пианиста И. Падеревского, сохранившего эту манеру на всем протяжении своей пианистической карьеры (скольчился Падеревский, напомню, в 1941 году). Манера спорадического арпеджирования интервалов и аккордов, нотированных одним блоком, обнаруживается в игре практически всех пианистов XX столетия, а также наших современников, только одни прибегают к этому в большей, другие - в меньшей степени, скорее в порядке исключения. Так, в игре таких разных мастеров, как В. Софроницкий и Э. Гилельс, произвольное арпеджирование встречается сравнительно редко.

Замечу, что манера где пошло арпеджировать со звучия, а также брать басы не вместе с мелодическими нотами отличает игру любителей, у которых это идет и от недостаточного владения инструментом, и от характерной для них повышенной эмоциональности исполнения.

А теперь обратимся к последнему из поставленных выше (см. с. 116) вопросам, а именно: с какой художественной целью применяется прием арпеджато?

Как мне представляется, этот прием используется в нескольких разных функциях. Первая заключается в том, что

арпеджиорование выступает в качестве своего рода «музыкального курсива». Я пользуюсь здесь выражением Глена Гульда, который употребил его, говоря о деталях, к которым исполнитель хочет привлечь внимание слушателя (Г у л ь д, 129). Арпеджиато (неважно, предусмотрено оно композитором или привносится исполнителем) выступает именно как курсив, привлекает наше внимание к определенному созвучию или к содержащему его обороту, подчеркивая, выделяя его³². Сочетаясь с тем или иным динамическим и агогическим средством выразительности, арпеджиато участвует в моделировании интонационного рельефа фразы, помогает выявить интонационно значимые точки, сильные доли, делает более выпуклыми акценты, используется на вершинах больших и малых кульминаций. Указания «арпеджиато» сопровождается также смягчение, изменение звучания аккордовых комплексов. С помощью этого приема достигается и темпоритмическая гибкость исполнения.

Несоизмеримую мысль об использовании арпеджиорования высказал Гульд. Говоря о своей манере играть аккорды арпеджиато, он замечает: «Нужно показать аккорд как симультанную сумму нескольких линейных направлений, которые присутствуют <...> несмотря ни на что» (цит. по: Ч и н а с в., 99). Иными словами, арпеджиорование проясняет, делает более заметным движение по горизонтали голосов, составляющих аккорд.

Вторая функция тесно связана с первой. Помечая знаком арпеджиато те или иные созвучия, композитор привлекает внимание к структурной организации сочинения. Раскат сонунтий подчеркивает начала фраз, предложений, периодов, разделов, укрупняет кадансы. Появляясь на границах синтаксических интросоний, арпеджиато способствует выявлению архитектоники произведения.

Третью функцию арпеджиато можно назвать живописующей. Она особенно характерна для музыки романтиков. Разложенные

³² «Я арпеджирую аккорд, чтобы подчеркнуть ритмический элемент какой-либо детали, которая являла бы тенденцию к ритмической неопределенности», — замечает Г. Гульд (цит. по: Ч и н а с в., 99).

аккорды создают определенную атмосферу, служат выразительно образного ряда вплоть до звукоподражания. Частое их употребление в романтической литературе связано также с общей тенденцией к расширению звукового пространства, к большим регистровым расстояниям и, следовательно, к аккордам в широком расположении. Достаточно вспомнить Этюд оп. 10 № 11 Шопена, состоящий из подобных созвучий, или среднюю часть его же Концерта оп. 48 № 1.

В музыке разных стилей арпеджиато нередко используется в аккомпанементе. Разложившиеся аккорды могут иметь более или менее нейтральный характер, а могут быть носителями конкретной образности — передавать гитарные переборы, плеск волн и пр.

Наконец, четвертую функцию обכיначу как прагматическую, рабочую, когда то, что должно звучать синхронно, приходится арпеджировать. К этому вынуждает невозможность взять — при маленькой руке с плохими растяжениями — аккорд большого объема. Композитор может и сам предусмотреть подобное арпеджиато в полном тексте, например, при необходимости сыграть два далеко разнесенных голоса одной рукой.

Букстехуде · Пракцильс. Органная прелюдия и фуга



Рассмотрим теперь примеры из приведенной разпой хронологической и стилиевой оппозиции, чтобы понять, как этот прием взаимодействует с другими средствами исполнительской выразительности, каким образом, исходя из стилиевых, жанровых, фактурных и прочих особенностей музыки,

можно найти оптимальный динамико-агогический режим его реализации.


В музыке венских классиков «пробсти» по аккордовым тонам и арпеджированные фигуры составляют, наряду с гаммообразными последовательностями, основу фактуры, являясь ее органической частью. Но речь сейчас пойдет о том, как, в рамках этого стиля, применяются арпеджируемые аккордовые комплексы. Как уже говорилось, в процессе игры к арпеджировке аккорды прибегали чаще, чем это предусматривалось нотным текстом. Что ж, тем больше оснований присмотреться к тому, в каких местах и с какой целью композиторы предписывали это делать...

Из девятнадцати клавирных сонат Моцарта шесть начинаются с связутой, записанного в виде блока со знаком арпеджиато или мелкими нотами.

119 Allegro В. А. Моцарт. Соната К 284, ч. I



120 Allegro con spirito В. А. Моцарт. Соната К 309, ч. I



В первом случае арпеджируемый аккорд артикуляционно, с помощью паузы, выделен и производит впечатление сыгранном оркестром *tutti*, хотя и взятого не вместе. Во втором мелкими нотами обозначен быстрый подъем по аккордовым тонам в начальном звуке мотива.

Арпеджирование аккордов используется Моцартом и внутри частой сонатной прикля, в кавалетовых оборотах, что как бы усиливает каданс, подчеркивает его завершающий характер. Арпеджирование аккомпанирующих аккордов делает их более яркими. В подавляющем большинстве случаев арпеджируемые

созвучия связаны с динамикой forte и приходится обычно на сильные доли такта. Этот прием имеет место исключительно в быстрых частях сонат, изредка — при темповых указаниях *Andante* и *Andantino*. В темпах медленных Моцарт к нему почти не прибегает.

Таким образом, позволительно заключить, что Моцарт обращается к манере игры арпеджато, во-первых, с целью подчеркнуть формообразующие моменты (в начале части или раздела, в заключительном кадансе и т. п.), во-вторых, чтобы сообщить музыке живых темпов еще больше живости, яркости, блеска.

По-иному использует арпеджато в своих сонатах Бетховен. Высокая энергетика, стихийная мощь, властная ритмическая воля (по выражению Р. Роллана, «огненный поток в каменном русле») — все эти особенности бетховенского стиля предопределили применение им данного приема, столь отличное от моцартовского.

Ничуть с того, что арпеджато встречается в бетховенских сонатах сравнительно редко. В пятнадцати из тридцати двух сонат (с Пятой по Тринадцатую, в Пятнадцатой, Девятнадцатой, Двадцать первой и Двадцать второй, с Двадцать четвертой по Двадцать восьмую) мы не найдем ни одного указания на арпеджирование аккордов. В других сонатах этот прием используется в единичных случаях. Создается впечатление, что бетховенскому стилю с аккордами, как бы высеченными из одного куска, арпеджирование не показано. «Разбегги» к мелодическим тонам композитор предпочитает выплывать в точных длительностях:

121 [Allegro vivace] Л. Бетховен. Соната оп. 2 № 2, ч. 1

Этот ритмический рисунок из главной партии, который ясночески обыгрывается в разработке, мог бы, в принципе, быть записан мелкими центами. Бетховен четко ритмизует и арпеджированный взлет к начальному звуку в финальном роцдо той же сонаты:



Ср. и точно выписанные разложенные усложненные сентактуры в финале Лучшей сонаты:

123 [Presto agitato]

con sordino

Бетховен фиксирует их с пролонгациями, то есть предписывает сформировать септаккорд под пальцами (в автографе сонаты есть указание играть эти такты *con sordino*, то есть без правой педали).

Моцарт, как уже говорилось, прибегает к аккордам-арпеджато, чтобы отснить начало сонатного аллегро, фразы, мотива. Ни одна из бетховенских сонат (за исключением Семнадцати) не начинается с таких аккордов. Опять-таки в отличие от Моцарта Бетховен использует арпеджато и в медленных частях³³. Это имеет здесь законный смысл, предвещая многообразное использование этого приема в фортепианной музыке романтиков.

Стремительные (в быстрых частях) или неспешные, величаво-торжественные раскаты в частях медленных³⁴ указывают на нитолокационные опоры и кульминационные точки, отмеченные значительным уровнем громкости:

Л. Бетховен. Соната оп. 2 № 1, ч. I



³³ Своего рода захват на это Бетховен сделал еще в одиннадцатилетнем возрасте, начал с торжественного раската вторую из так называемых курфюрст-сонат, включившую темповое указание *Larghetto maestoso*.

³⁴ Разумеется, в исполнении возможна и иная корреляция между основным темпом части и характером арпеджирования, а именно: замедленный раскат в быстрых частях, быстрый в медленных.

125 *Largo e mesto*

Л. Бетховен. Соната оп. 10 № 3, ч. II

Musical score for measures 125-130 of the second movement of Beethoven's Sonata Op. 10 No. 3. The tempo is *Largo e mesto*. The score is in G major, 3/4 time. It features a piano (*p*) dynamic in the first measure, followed by a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic in the final measure. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

126 *Adagio molto*

Л. Бетховен. Соната оп. 10 № 1, ч. II

Musical score for measures 126-131 of the second movement of Beethoven's Sonata Op. 10 No. 1. The tempo is *Adagio molto*. The score is in G major, 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand features a prominent melodic line with slurs and ties, and a fermata over a note in measure 127. The left hand plays a steady accompaniment with chords and moving lines.

В той же части Пятой сонаты арпеджато помечает, перед репризой, важный модулирующий аккорд, выделенный также шепотом *fortissimo*:

С помощью арпеджато Бетховен передаст и затасанное звучание арпеджируемых комплексов. Такое использование этого приема начинается с переломной Семнадцатой сонаты (именно к ней относятся слова композитора: «Отныне я пойду иным путем»): вспомним таинственный зов в начале первой части и плавную гармоническую волну, открывающую вторую часть. Арпеджированным аккордом завершается лирико-философское размышление — вторая часть грандиозного полонеза Двадцать девятой. После нескольких повторений фальшив мажорного трезвучия в широком расположении последний из аккордов, отмеченный знаком арпеджато и максимальным снижением уровня громкости (*ppp* после *pp*), звучит особенно выразительно.

[Adagio sostenuto]

В бетховенских сонатах есть примеры очень тонкого использования арпеджиато. Так, скажем, в Аппассионате переход аттаса к финалу осуществляется через два уменьшенных септаккорда:



Первый из них прокатывается, начиная с басового звука, мещенной волной, замирающей па формате. Он возникает, вместо ожидаемого разрешения в топическую гармонию, подобно допослашему издадека таинственно-насторыженному вопросу. Второй обрушивается громным ударом прямо над головой. Тонкость заключается в том, что Бетховен помсчат этот аккорд в партии правой руки словом «secco» (то есть играть вместе, одним блоком), а левой руки — словом «trassio». Непонимание верхнего аккорда вместе предвещает жесткое звучание труб, предпосланных кипению фигураций финала, а арпеджиато нижнего аккорда (которое уместно сыграть отчсч быстро, рывком) увеличивает напряженность созвучия и шлезианность его появления. К сожалению, в некоторых редакциях (например, в первой редакции сонат, сделанной А. Гольденвейзером) знак арпеджиато расширился и на верхний аккорд³⁵.

В обширной коде финального рондо Шестнадцатой сонаты имеется выразительнейший диалог. На задумчивые вопросы и темпе Adagio следуют живые, боспечные реплики-ответы

³⁵ Во 2-м издании Гольденвейзер добавляет в указанном месте слово «secco», но вписывает его не рядом с верхним аккордом, а между нотами, и главное — сохраняет при рывком аккорде знак «secco», что не имеет никакого смысла.

в темпе Allegretto. Медленные реплики завершаются аккордами арпеджато, что еще усиливает момент диалогичности:

130 [Allegretto] Adagio

Tempo I Adagio

p

cresc. *rf*

В финале Восемнадцатой сонаты, написанном в духе огненной гавани, стремительный бег фигураций несколько раз внезапно приостанавливается, нацеливаясь на аккордовую преграду:

131a [Presto con fuoco]

cresc. *ff*

И только один раз, в коде, где эта преграда представлена уменьшенным септаккордом, композитор предписывает арпеджирование:



Повторяя этот шеститакт октавой ниже, Бетховен «змейки» уже не ставит.

Я разделяю мнение Шнабеля, который не считает это небрежностью. А между тем в большинстве изданий этот знак выставляется по аналогии и у второго аккорда. Отсутствие «змейки» во втором случае объясняется, можно предположить, тем, что не было надобности вторично подчеркивать уже прозвучавшую гармонию. Кроме того, более длительный подход к первому из этих случаев указывает на него как на кульминационную точку фразы. Второе из них такой роли уже не играет.

Многообразное употребление присм арпеджато находит и фугитивная музыка Листа. Он многократно используется в фоновой функции, играет роль музыкального курсава, по особенно интересно последовательно проводимое композитором применение его в функции структурной. На это далеко не всегда обращают внимание, а между тем само расположение в тексте множества арпеджирруемых аккордов (если суметь это должным образом проинтерпретировать) высказывает синтаксическую организацию музыкальной ткани, которая реализуется главным образом через агогические проансы и полвижки темпа.

Наиболее просты и очевидны случаи применения арпеджато для небольшого торможения в конце музыкальных фраз и разделов на кадансовых оборотах, что позволяет рельефнее показать границу синтаксического построения. Но есть и более сложные случаи, когда смысл появления арпеджато далеко не всегда очевиден.

Шестая расподия. Первый раздел (*Tutti giusto*) начинается обилием акцентов, приходящихся главным образом на слабые доли и полудоли. С помощью арпеджато Лист ук-

решает метрическую сетку, создавая необходимые «гочки исчисления». Показательны в этом плане уже вступительные такты:



Два свободных «удара по струнам» позволяют, по соотношению с ними, правильно оценить положение в метрической сетке хорических пар восьмьюшек, начинающихся всякий раз на «и». Кроме того, арпеджированисм отмечены начала двутактов, которые и являются основной структурной единицей раздела.

Повторяя начальное предложение октавой выше, Лист усиливает (*ff* вместо *f*) и фактурно угнетает звучание:

132b

ff *ff* *p*

Характер пышности, торжественности создается и за счет арпеджато, которое прокатывается в нижнем регистре, отмечая каждый двуктак на включении первого. Почему же композитор не проставляет его там? По-видимому, Лист хотел избежать слишком явного кодораздела между двумя предложениями. Второе из них и без того ясно обозначено сменой динамики и регистра, а арпеджато на сильной доле могло бы создать нежелательную ритмическую задержку. Отсутствие арпеджато в этом месте говорит исключительно о необходимости объединить оба предложения.

В сущности, тот же смысл — в следующем периоде, где на первой сильной доле указания арпеджировать также нет, зато в двух следующих тактах этот прием помогает утяжелить движение, подчеркнув модуляцию:



Ту же цель — не «посадить» движение на кадансовом обороте, а идти все вперед, преследует Лист в финальной части Четвертой рапсодии, куда, начиная (с т. 33 раздела Allegretto) длинный темповый разгон, он с помощью арпеджирования аккордов поначалу слегка приотормаживает начальные доли двуктакта и затем опять же снимает это указание в последнем двуктакте периода. Даже незначительная приостановка на кадансовом обороте была бы здесь неуместной: темп пляски все усиливается, в завершающем рапсодию Presto ни одного арпеджато уже нет.

Лист искусно использует арпеджато как одно из средств построения формы произведения, куда применяет его для характеристики определенной образной сферы. Так, в Сонате

си минор вторая побочная партия, в которой обычно видят образ Маргариты, полна мягко арпеджируемыми созвучиями. В тематическом же материале, характеризующем Фауста и Мефистофеля, таких почти нет.

Помимо структурных моментов знаки арпеджато подсказывают, как можно реализовать в исполнении ту рубатность, которую так трудно определить и которая тем не менее оказывается в этих знаках упущенной, отраженной.

Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 2

molto espressivo

133 **Andante, mesto**

l'accompagnamento pesante

При достаточно дробной артикуляции (разделении на музыкальные «слова») речь рапсода льется длинными фразами, и указание арпеджато, вместе с расстановкой тиг, позволяет укрупнить структуру. Чем это достигается?

Знак арпеджато в такте 4 вместе с динамической вилкой подчеркивает интонационную точку первого четырехтакта, выделяя ее не только динамически, но и агогически (подводящий к ней ход играется с некоторым расширением). Во второй половине предложения этого знака нет, что служит к объе-

дипению четырехтактов в одну длинную фразу. Зато далос арпеджирование способствует оформлению завершающего каданса. Его несколько замедленное произнесение четко отделяет первое предложение от следующего, идущего в ином регистровом и фактурном режиме.

Откроем теперь первую часть Сонаты фа минор (оп. 5) Брамса и посмотрим, о чем говорят рассланкные на ее страницах знаки арпеджато.

Главная партия сонатного *allegro*. В конце первого периода — один арпеджированный аккорд в партии левой руки. При варьированном повторении периода каданс насыщается аккордовыми раскатами. Это придаст звучанию масштабность. Такой каданс достойно завершает экспозицию первого тематического материала.

В связующей партии ни одного арпеджато нет. Обозначенный комбинатором характер — *fest und bestimmt* («твердо и определенно») требует исполнять аккорды так, чтобы все ноты звучали строго одновременно. Знаки арпеджато появляются вновь в побочной партии, способствуя ее выразительной (*con espressione*) передаче. Концентрация их в конце побочной отвечает динамическому подъему, указаниям *sostenuto* и *resante*. В заключительной партии допущение знаков арпеджато обусловлено ее рубящим характером. Возможность параллельно раскатить созвучия придает исполнению необходимую ритмическую свободу.

В начале разработки, где развивается зыгтовый мотив главной партии, предписание арпеджировать аккорды на слабых долях такта усиливает *maestros*ность и *recap*ность музыки. В новой лирической теме виолончельного тембра взятие басового звука не вместе с мелодией, порученной левой руке (т. 20 и 23 разработки), вызвано не только необходимостью (интервал дуодесимы возьмет не каждый). В конце концов, *силь-бемоль* и *ля-бемоль* можно было бы передать правой руке. С помощью этих арпеджато выделяются интонационные вершинки.

В фортепианной музыке XX века, для которой характерны поиски новых звуковых возможностей инструмента, в числе других приемов широко используются кластеры. Оказывается, эти «розды звуков» также могут быть исполнены арпеджированно. Таковы, к примеру, арпеджированные кластеры в музыке американского композитора Г. Коуэлла, гексерировавшего много новаторских идей. В нижеследующем примере объемные, мощно звучащие кластеры исполняются предплечьем, и композитор предлагает медленно раскатывать их:

Г. Коуэлл. Пролеты Манонна

[Largo, with rhythm]

134

slow arpeggios

dim. molto

Пальцевые кластеры, также арпеджированные, применяет Бартók для передачи таинственных звуков «Музыки ночи»:

Un poco più andate ♩ = 78

135

p dolce

pp

p dolce

При раскатывании аккорда перед пианистом (если только он не полагается всецело на интуицию) всегда стоит вопрос, как лучше это сделать. Высказанные в данной главе соображения могут помочь найти правильное решение, подсказать, какая манера арпеджирования в том или другом случае уместна.

Зависающие лиги

В фортелианной музыке можно встретить необычные, как бы оборванные, короткие лиги:

К. Дебюсси. Этюды на произвольные звуки

136 *Calmato*

ppp
m. d.

[Lent et grave] К. Дебюсси. Посвящение Рамо

137

f
p

Profondément calme (Dans une humeur doucement sonore)

138

В двух первых примерах лиги состоят из двух разорванных частей. Это — графический вариант сплошной соединительной лиги, связывающей отдельные ноты или созвучия одинаковой высоты. Вторая из заглавных нот, как известно, не контрастируется, образуя вместе с первой одну ноту увеличенной длительности. Замена сплошной дуги маленькими горизонтальными скобками диктуется чисто практическими соображениями. Стоит ли тянуть лигу, когда достаточно обозначить ее начало и конец? К такой записи приходится прибегать и тогда, когда нотный стан (как во втором примере, в партии правой руки) заполнен нотными знаками. Вести через них лигу было бы крайне неудобно. (В партии левой руки стоят обычные соединительные лиги.) Такой вариант записи начинает применяться с конца XIX века.

Иной вид и иной смысл имеют прерванные лиги в третьем примере. Они не соединяют нотных знаков, а начинаются от них¹⁶, обрываются, повисают, уходят в пространство. Они могут относиться к одной ноте или к аккорду, причем аккорд может быть выписан одним блоком или же постепенно набираться из череды отдельных тонов (как в примерах 140 и 141).

¹⁶ В равновероятно редких случаях лиги не начинаются от созвучия, а предшествуют ему (см. ниже, пример 140).

Пианисты обычно видят в таких лигах указание взять правую педаль, то есть рассматривают их как разновидность ее обозначения. Так, касаясь особенностей педализирования в музыке Дебюсси, Н. Голубовская пишет: «Обозначение педали часто заменяется лигами, идущими от аккорда „в шкуду“, в пространство, в следующий такт» (Г о л у б о в с к а я, 108). В своей книге, посвященной работе над музыкальным произведением в фортепианном классе, я также отнесла этот знак к «исповенным способам» ее записи (см.: К о р ы х а л о в а, 2006, 286–287). При значительном объеме названного труда (одна только глава о педали насчитывает почти сто страниц) у меня не было возможности уделить этим странным лигам особое внимание, а между тем они того заслуживают. Если это педальные указания, то надо признать, что указания эти очень специфичны и традиционны педальными обозначениям по всяком случае не равнозначны.

Специалисты по нотной графике – авторы отечественных учебной по графическому оформлению нотного текста, описывая этот знак, не делают достаточно четкого различия между сокращенной записью соединительных лиг (как в примерах 136 и 137) и лигами с не выписанной продолжительностью по типу, представленному примером 138. Хотя они и отмечают особый смысл последних, однако объединяют их под общим названием «французских» (см.: Д у д к а, 86–87, К а р ц е в, 37).

Между тем эти типы лиг различаются между собой не только по существу, но и в графическом изображении. Разновидность соединительной лиги характеризуется разрывом дуги, которая, однако же, заканчивается на следующей ноте или связующий. Оставим за этими лигами название «французских». Что же касается «неописанных» лиг, у них нет общепринятого названия. Их именуют незавершенными, открытыми, висящими (*open, hanging ties*) или же характеризуют описательно³⁷. Если исхо-

³⁷ В послесловии к «Образам» Дебюсси (издательство Peters) редактор Э. Кюмм пишет о «коротких лигах, идущих в пустоту». В переводе

дить из графического изображения, такие лиги могли бы также именоваться прорванными (оборванными), неполными, незавершенными, зависающими, а если иметь в виду звуковой результат — синхронными, акустическими, резонансными.

Трудно сказать, кто из композиторов первым прибегнул к такой записи. Введение зависающих лиг приписывают обычно Дебюсси, но подобный пример имеется в Сонате ф-диеж миор Шумана (во второй части):

139 [Aria]

(pp semplice)

Rechte

Rechte

«Последствия» на швейцарской лиге отнесены несколько выше («короткие лиги, которые оканчиваются ячком»), во французской же версии читаем: «закругленные лиги в виде дуг».

Поскольку бивовые ходы поручены здесь правой руке, Шуман, возможно, хотел указать не только на педальные акцелерации, но и на жест правой руки, плавно переносимой через левую.

Прерванные лиги достаточно часто встречаются в музыке Дебюсси, Равеля и других французских композиторов. К ним охотно прибегают американские композиторы, испытавшие влияние Дебюсси. Их можно обнаружить в сочинениях Бартока, Стравинского, Прокофьева и многих других авторов.

Чем же отличаются эти лиги, действительно говорящие о необходимости взять педаль, от ее традиционного обозначения? На мой взгляд, различие прослеживается по следующим четырем пунктам:

1. Зависающие лиги требуют обязательного звучания на педали, но далеко не всегда являются указанием на ее **взятие**: педаль может быть уже **нажата**.

Вдумаемся в начальные такты прелюдии «Затонувший собор» Дебюсси (см. пример 138). На необходимость нажать педаль на первой же доле указывает запись басового аккорда (иначе выдержать его на протяжении двух тактов невозможно), между тем как лиги появляются лишь в конце такта.

Похожий случай — в прелюдии «Холмы Анакапри».

VII ♩ -184

140 *Très modéré*

pp *pp léger et lointain*

quittez, en laissant vibrer *en serrant*

Très modéré *pp* *p*

quittez, en laissant vibrer

Короткие дуги и здесь не равнозначны указанию снять педаль. Необходимость ее нажатия обнаруживается ретроспективно. Чтобы тона мелодического хода восьмуншек, которые играют в *pedale*, могли сложиться в гармонию, педаль должна быть взята не там, где такие дуги изображены, а с первой же ноты мелодического хода.

2. В большинстве случаев момента снятия педали зависящие дуги не определяют. (При традиционном обозначении педали знак снятия отсутствует скорее в порядке исключения.) Исполнитель сам решает, когда следует погасить демпферами звучание. Потенциальный текст прямого указания в этом смысле обычно не содержит. Вот фрагмент из «Образов» Дебюсси («И луна спускается над когда-то бывшим здесь храмом»):

141 [Lent]

p *pp* *p*

pp m. d. *pp m. d.* *pp*

m. g. *m. g.*

piu p *pp* *pp*

В первом такте педаль держится до тактовой черты. Ну, а дальше? В какой момент уместно снять ее? Паузы в 3-м и 4-м тактах примера ни о чем не говорят не только потому, что, как известно, сбить и рядом паузы и целые пустые такты заполняются педальной властью. В данном случае паузы выписаны из-за распределения фактуры — ясности ради — по трем нотолокам. В тактах 5 и 6, когда композитор возвращается к обычной двухстрочной записи, пауз уже нет. Следовательно, подсказки в тексте играющий не найдет и снимет педаль в зависимости от того, каким представляется его воображению этот звуковой пейзаж.

В концовках разделов пьесы, в самом ее конце такие лиги говорят о постепенном, естественном затухании звучания до последней капельки:

[Allegro] Ж. Ибер. Токката

142 *pp* *una corda* *ppp*

3. Обычное педальное указание допускает, естественно, снятие руки на задерживаемых педально звуках, но не менее часто мы играем на педали реальным *legato*, удерживая звуки пашками. Зависимые же лиги предполагают обязательное снятие отмеченного ими звука, отрыв рук от клавиатуры. Руки как бы уводят, снимают с клавиш звуки, которые тянутся вверх, вслед за пальцами, таща за собой свой звуковой шлейф. Движение при этом может быть разным. Рука может покидать клавиатуру на мягко приподнимающемся запястьи с точки выхвата звука или скользя по направлению к крышке либы подниматься вверх без прогиба запястья, всем предельным. Впрочем, каким бы движением мы не снимали руку, реализация этих лиг всегда требует того или иного ж е с т а.

4. Отметку, наконец, еще одну — быть может, самую важную — особенность зависящих лиг. Когда, следуя обычному указанию педали, мы берем ее, то делаем это, конечно, с той или иной целью — задержать бас, помочь связать тоны мелодии, усилить акцент, поддержать нарастающее, создать определенный тембровый эффект и т. д. и т. п. И все же мы всегда слушаем и оцениваем общее, совокупное звучание охватенной педалью фактуры. Использование педали на зависящих лигах имеет, как мне представляется, принципиально иной смысл: мы держим в поле слухового внимания и м с н о т о т з в у к или то созвучие, которые снижены такими лигами. Следующее сравнение позволит прояснить эту мысль.

...Вы стоите на холме и любуетесь расстилающейся перед вами равниной, охваченная взглядом и постротранье полей, и купы деревьев, и линию горизонта, и облака в синем небе. Но вы можете сосредоточить взгляд на одном объекте, например, на летящей птице. В поле вашего зрения будут, разумеется, и поле, и деревья, и облака, но глаз будет следить именно за птицей, за ее полетом.

Так и в музыке. Внимание играющего фиксируется на отмеченном неполными лигами созвучии, на его начальном моменте — атаке и на разбухшем атаккой продолжающемся пении струн. Реализация подобных лиг требует искусного управления педалью (использования полного нажатия, влажения приемом педали-вibrато и т. п.) при напряженной работе слуха, который сосредоточенно и заинтересованно следит за полетом звука, за оклиняющего пространство и постепенно в нем растворяющегося. Разумеется, в зоне слухового внимания присутствуют и все остальные, захваченные педалью, тоны, но их звучание соотносится с этим о с б о п о д а н н ы м звуком, именно он и доминирует.

Говоря об «особости подачи», я имею в виду не только то, что этот звук должен быть как-то выделен, маркирован. Его «особость» проявляется прежде всего в самом его характере.

Ключ к пониманию смысла зависящих лиг, характера требуемого звучания и даже необходимых для этого движений

обнаруживается в музыке Дебюсси. В начальных тактах прелюдии «Холмы Анакарни» (см. пример 140) композитор пишет: *quittez en laissant vibrer* — «спините (руки), оставляя (звуки) вибрировать» (естественно, на педали!). Срывающийся с кончика лиги и повисающий в воздухе звук вибрирует, шлывет, дрожит. Об его характере можно судить по следующему косвенному источнику. Попробуем обратиться к авторским переложениям для фортепиано симфонической музыки или, наоборот, к авторским же оркестровкам фортепианных пьес и посмотрим, каким инструментам поручаются в оркестровой партитуре те звуки, при которых в фортепианном тексте проставлены незавершенные лиги.

Откроем ноты «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля. Написанные, как известно, для фортепиано, они были затем, по просьбе русской балерины Натальи Трухановой, оркестрованы автором, и на основе оркестровой скиты был поставлен балет «Аделаида, или Язык цветов». В эпитоге сюиты — восьмом номере — зависающие лиги используются в нескольких местах, например, уже в самом начале:



В партитуре звук *си* поручен арфе. В аналогичных случаях Равель использует ту же арфу, а также челесту. В тактах 41–42 на звуках, снабженных в оригинале зависающими лигами, раздаются волниск тарелок. Все это — инструменты с характерным вибрирующим, дрожащим звуком, имеющим специфичный, не сразу угадываемый «шлейф».

В авторской транскрипции музыки к балету «Золушка» в последнем такте Адажио басовый арпеджированный квар-

секстаккорд снабжен оборванными лигами. В партитуре его берет, помимо рояля, арфа.

С повторения ноты ми, снабженной зависающей лигой, начинается «Талец с ледяными» из сюиты «Ромео и Джульетта»:

144 Andante con eleganza $\text{♩} = 62$



В партитуре это начальное ми передают кларнет, валторна, рожь (с полтактовой нежалью) и pizzicato виолончелей с сурдинкой. К. Аджемов, бывший первым исполнителем этой сюиты и прошедший ее с автором, вспоминает, что под пальцами композитора «три раза повторенное ми <...> исполнялось чрезвычайно нежно. Звук постепенно таял» (А д ж с о в, 14–15).

Ноты, снабженные подобными лигами, характеризуются в немецкой музыкальной энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart» как nachklingende Töne, в буквальном переводе «ноты, звучащие после», то есть отдающиеся эхом, рождающие отзвуки, резонанс. Чтобы этот особый, характерный звук не смешивался с другими элементами фактуры, его появление в тексте обеспечивается, как мне представляется, рядом условий.

Во-первых, на таких звуках движение всех голосов фактуры или, во всяком случае, данного мелодического голоса приостанавливается за счет большей длительности или следующей за этим звуком паузы. Такая приостановка необходима, чтобы эффект зависающей лиги реализовался. Возьмем к фрагменту из пьесы Равеля (см. пример 143). В оркестровой версии при парированном повторении этого материала на протяжении всего эпизода арфа и телеста, чередуясь, накладывают друг на друга доли свой легкий акварельный мазок. В фортепианном же оригинале Равель не выписывает зависающих лиг там, где непрерывное движение четвертей в партии правой руки не

оставляет времени на их реализацию. В этом смысле оркестровая партитура «Вальсов» богаче оригинала. Оркестровая ткань прославлена этим волшебным, неизменно повторяющимся тоном. В фортепианном же изложении этот тон появляется реже.

Во-вторых, снабженные зависающими лигами созвучия помещают обычно в среду тихой, приглушенной звучности — при нюансах *p*, *pp*, *ppp*. Например, «подвешивая» квинтовые созвучия в заключительных тактах Восьмого этюда, Дебюсси указывает: *à peine* (слава слышно). Значительно реже такие лиги встречаются на другом конце динамической шкалы — в зоне *forte* и *fortissimo*, нередко еще усиленные акцентами. (К примеру, в «Скарбе» Раваля; см., в частности, пример 157.)

В-третьих, они чаще появляются в музыке медленных темпов, и это понятно: нужно время, чтобы реализовать и прочувствовать поднятые с клавиатуры, висящие в воздухе созвучия.

Что касается длительности нот, при которых ставятся подобные лиги, она может быть практически любой, но выбор ее никогда не бывает случайным, как не бывают случайными приданные этим нотам знаки артикуляции — точка с черточкой-тенуто, либо просто точка или просто черточка. Все это может подсказать, должно ли движение снятия быть быстрым или замедленным, более плавным. Сравним концовки двух пьес из «Языческих поэм» Росселини.

[*Leggero e trasparente*]

Р. Росселини. Повея умраз

145

The musical score shows two staves. The first staff (treble clef) contains notes with a slur and a fermata. The second staff (bass clef) contains notes with a slur and a fermata. The dynamic markings are *ppp* and *pizzicando*.

[*Plutimo, morbido, legato* $\text{♩} = 72$ circa] Р. Росселини. Шифа
molto rall.



Более короткая длительность звучит облетечнее, звук «испаривается» с нес живее.

Выражения *faites* (или *laissez*) *vibrer* — «оставьте вибрировать» («звучать») или «пусть вибрирует» («звучит») либо *laissez vibrer* («оставить звучать»), которые используются Дебюсси и встречаются также у других композиторов, в сущности, аналогичны по смыслу знаку зависающих лиг:

К. Дебюсси. И луна спускается на
 когда-то бывший здесь храм

147 [Lent]

pp faites vibrer

pp

pp

pp

retenu (m. d.) m. g.

faites vibrer PPP

И здесь предполагается звучание на pedals с отрывом рук от клавиатуры (о чем говорит артикуляционное обозначение — черточка-tenuto в комбинации с точкой-accato), и здесь имеется в виду, что исполнитель должен внимательно вести слухом отмеченные этой словеской ремаркой ноты.

Дебюсси тонко дифференцирует запись глубоких басовых «якорей», на которых держится гармония. Такой бас в одном и том же произведении может сопровождаться пометой *laissez* (*faites*) *vibrer* или же быть продлен соединительными линиями:

[Admè]

148a

p

laissez vibrer

К. Дебюсси. Даважине

Detailed description: This is a musical score for example 148a. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, each marked with a 'p' (piano) dynamic. The bass staff contains a continuous, rhythmic pattern of eighth notes. A vertical line with a downward-pointing arrow is positioned above the first few notes of the bass staff, with the text 'laissez vibrer' written below it. The piece is in 3/4 time and is titled '[Admè]'.

148b

ff

Detailed description: This is a musical score for example 148b. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, each marked with a 'ff' (fortissimo) dynamic. The bass staff contains a series of chords, each marked with a 'ff' dynamic. The piece is in 3/4 time and is titled '148b'.

В двух последних примерах мы обязательно снимем руку с баса, но и само движение снятия, и характер звука в обоих случаях будут разными. В примере 148a басовое до тонко служит над остальной фактурой, игранный *piano*. В примере же 148b (*fortissimo!*) бас служит фундаментом общего звучания, сливаясь с другими голосами.

Удаление *laissez vibrer* может комбинироваться с зависящими лигами, как мы видим это у Пуленка, поставившего эти маркеры в конце третьей пьесы из «Вечных движений»:

[Alerte ♩ -129. Un peu moins vite]

149

la dernière fois

ralentir en s'effaçant

ppp *laissez vibrer*

Зависающие лиги вообще нередко используются в концовках пьес, где на последнем созвучии привычно видится фермата (см. примеры 142, 146, 149). Сбивая заключительное созвучие такими лигами, композиторы иногда вписывают, как при фермате, итальянское слово «*lunga*» («длительная», «длинная»). Впрочем, лиги могут комбинироваться с фермой (см. пример 145).

Что касается образного наполнения, которое указывается вышесказанными лигами, оно раскрывается, естественно, в конкретные произведения.

Вернемся к сочинениям Дебюсси. По словам А. Корто, «жизненный элемент, привнесенный Дебюсси в музыку <...> это прежде всего особый характер атмосферы, в которой пребывает его музыка». Корто определяет эту «швейцкую» атмосферу как «неудовольствием комбинирующимся использованием обеих педаль, шимми обволакивающей, таинной, далекой, в которой замирает вибрация». Он отыскал характерное для композитора пролонгирование обертонов основного аккорда, «как бы отраженного в ритме слегка затронутых струящихся звуков» (К о р т о,

179, 153). Сидящими такой атмосферы во многом способствуют именно зависающие лиги. Звук фортепиано исчезает, чтобы смениться дрожащими звуками колокольного звона, тресетанием влажной листвы под ветром, дробящимися отражениями в зеркале вод.

Вгляди́мся и вслуша́емся в приведенный выше фрагмент Прелюдии «Холмы Анакапри» (пример 140). Обратите внимание, как по-разному записывает композитор начальные фразы. Первый раз он фиксирует постепенно набираемый аккорд в виде половинных нот, предписывая оставить это виртуальное созвучие на педали. Во второй раз он уже не нотирует его в виде аккорда. Через звуков, все более истаявая (*pp.* да еще убывающая ви́лка!), фокусируется в пучке повисающих лиг. Образовавшееся созвучие нематериальное, эфемерное — волшебным образом парит в воздухе. В звуковом пейзаже открываются дали, обнаруживаются объемность, глубина.

Вот еще пример, из прелюдии «Фси — прелестные танцующие»:

[Rapide et léger]
cédez. // mouvement

150

Зависающими лигами снабжены басовая квинта и созвучие, завершающее короткий мотив, за которым так и видится устремленное ввысь, плавное, слегка замедленное (*cédez!*) движение танцующих. Исполнитель волен сохранить на педали призрачно звучащий аккорд, чтобы поместить в этот звуковой раствор избегающий по черным клавишам пентатонный ход

либо спясть педаль, укоротив шейф созвучия, и ясно прочесть мелодическую линию тридцатьвторых ²⁸.

К тончайшей записи прибегает композитор в концовке этой прелюдии:

Последний виток фигурации (т. 1 примера 151) следует уложить на педаль, и родившаяся таким образом гармония служит призрачным фоном для короткой, едва слышной (*p* и *pp*), хрустальной мелодии в высоком регистре. В такте 6 примера на новой педали рождается новая гармония, которую на мигновение оживляет взблеск фортиляга.

Прерванные лиги могут подчеркивать неопределенность, незавершенность фразы. В прелюдии «Паруса», экспонируя сквозную тему (т. 7–14), Дебюсси начиняет с пювтора ее первого злеса:

²⁸ Дебюсси использует аналогичный прием в условиях сходной фактуры в прелюдии «Вереск», такты 29–32.

152a

[Modéré]

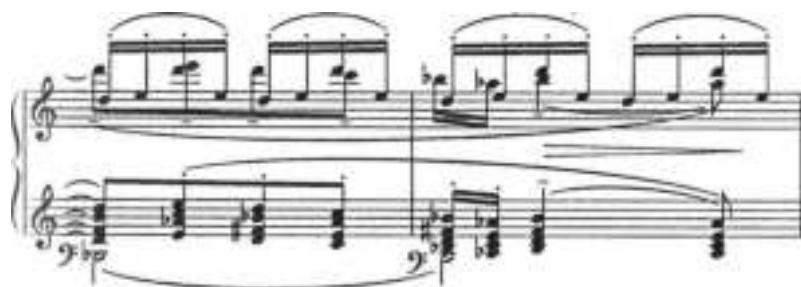
très doux

Этот мотив проходит далее трижды, но всякий раз затихает, как бессильно повисающий зритель на полном безветрии парус:

152b

Незавершенность мелодического хода выражена в нотной записи через укороченные дуги. При следующем приходе темы такие дуги уже не используются:

152в



В «Колоколах сквишь листву» (из цикла «Образы») в середине пьесы на фоне остинатной фигуры — мерно звучащего перебора малых колоколов появляется нисходящая секундовая нотопалца, отмеченная ремаркой *marqué* («подчеркивал, выходящая»):

[Lent $\text{♩}=\text{в}2$]

Un peu animé et plus clair

153e

pp

marqué

Этот оборот играется движением вглубь клавиш, погружением в них, причем руки остаются на клавиатуре.

При варьированном повторении оборота Дебюсси не только переносит его в более высокий регистр, но только смещает секундовый ход на вторую долю такта, но иначе нотирует его, прибегая к зависающим лигам:

1536

pp

pp

p marqué

Захваченные педалью, взятый на глубоком басу, печальные удары колокола расплываются в воздухе, теряя четкость очертаний; рука взлетает над клавиатурой.

По-разному копируя гитарные переборы в «первой и чувственной» (А. Корто) хабанере (принадлежит «Ворота Альгамбры»), Дебюсси хочет разной их окраски:

[Mouvement de Habanera]

154

rubato

pp

pp

p

più p

Может ли пианист пройти мимо этого тонкого различия и записи?

Примеры филигранной работы над звуковой партитурой можно найти и в других сочинениях Дебюсси. Композитор, причем, не злоупотребляет зависающими лигами, используя их там, где это подсказывается художественной образностью музыки. Кажется бы, этими лигами могла быть насыщена запись «Залонувшего собора», но этого не происходит. Мы видим их только в первом четырехтакте прелюдии, где они помогают слышать, согласно предпослашному прелюдии обозначению тона и характера музыки, атмосферу «свучащего тумана», а также символизировать незамкнутость мотива (см. пример 138). Далее в записи и этой томе, и других тем прелюдии, со всеми ее колокольными звонами и грандиозным видением всплывающей громады собора, прервавшие лиги не участвуют. По-видимому, образ спокойной, глубокой воды, хоральные песнопения тробукки не парения, не полетности звука, а его объемности, полноты, густоты.

Занивавших лиг нет в «Шагодах» из «Эстампов». В этой пьесе с ее прямыми гармониями, экзотичным ритмовым и ритмическим нарядом, при господствующей здесь тихой звучности, казалось бы, могло бы быть использовано и это средство выразительности, создающее красочные пятнистые пятна. Однако Дебюсси, по-видимому, мыслит «Эстампы» в черлобелых тонах. См. его указание в самом начале пьесы: «деликатно (то есть „мягко“, „нежно“) и почти без оттенков».

С истинной виртуозностью применяет подобные лиги Рабень. Основным, как по-разному поигрывается им в «Уддине» с ее, по выражению А. Корто, «плескательными миражами воды» и «зыбкой таинственностью» сходные по характеру завершающие построения — конец основного раздела перед кодой и последний такт (см. примеры 155а и 155б на с. 170).

В первом примере звуки терции, сорвавшейся с выскользнувшего гребня волны, какие-то время дрожат в воздухе. Но вторая жизнь аналогичного интервала точно отмерена: его следует снять, оставив на педали секстаккорд.

155a
[Lent]

pp

2da

[Lent]
sans ralentir

155b

pp

Особенно искусно Равель использует оборванные лаги в другой пьесе из «Почного Гаспара» — «Скарбо»:

156 [Modéré]

pp

ppp

sourdine

très fondu et bien égal de sonorité

и т. д.

Прятудливый, засурдиненный левая педалью аккорд парит в медуше целых девять тактов, заполненных едва слышным, таинственным шелестом тона ми, переливающегося по трем октавам.

Как и Дебюсси, Равель только ощущает и тщательно фиксирует в нотной записи разницу между аккордами с точно выписанной длительностью, которые выдерживаются пальцами и теми, которые возносятся над клавиатурой:



Зависающие лиги относятся здесь к аккордам, исполняемым *f* и даже *ff*. — резкий, неожиданный жест выжимательного, несколько злощастного в своей непредсказуемости существа.

В особом значении такие лиги выступают в «Гробнице Куперона». В сюите, созданной в неоклассическом стиле — в этом, по выражению Кюпи, «памятнике, воздвигнутом во имя размеренности и ясности», — они используются не на всех пьесах. Их нет в Фуге, написанной по всем законам полифонии, ни в зажигательном Ригодоне с его четкой ритмикой и яркой, колкой звучностью. Им нет места, естественно, и в непрерывном беге шестнадцатых Токкаты. Зато в других частях сюиты применение зависающих лиг дает удивительный художественный результат.

В изысканной Форляне лиги появляются в заключении одного из периодов, образующих рефрен. Звучность мягко растворяется, подготавливая следующее построение в плазмосе *pp* и на левой педали;

158 [Allegretto]

une corde

Истаиванием квинтного созвучия завершается и вся эта часть соиты.

В той же Фурлане, а также в Прелюдии и Менюэте Равель выписывает линию басового голоса в виде разделенных паузами четвертей или восьмушек, снабжая эти длительности зависящими линиями:

159 VII M. Равель. Прелюдия

pp

M. Равель. Менюэт (из «Грибница Куисерва»)

160 [Allegro moderato]

pp

Эти стаккатопронанные (в Прелюдии и Фурлане) или более мягкие (в Менюэте) басы имеют целью, как мне представляется, имитировать звук клавиш — хотя и четко очерченный.

непродолжительный, но не сухой, а стрекочущий, трещащий, влачащийся за собою какое-то время звенящий шлейф. Что касается уместной в данном случае манеры звукоизвлечения, движение должно быть очень быстрым и энергичным, порождая вибрирующий звук. Сила удара, при всей его живости, определяется указанной в пьесе динамикой, которая остается по большей части в пределах *p* и *pp*.

Зависающие ляги, это разработанное в творчестве основоположников импрессионизма средство выразительности, подхваченное композиторами XX столетия, в первую очередь их соотечественники, а также те мастера, которые относятся к романскому кругу. Вот ряд примеров из фортепианной музыки испанских, итальянских, румынских композиторов.

...Де Фалья. Арагонеза из «Испанских пьес». В этом жарком, темпераментном танце с его заразительным ритмом и тактах 3, 5, 7 мелодия останавливается свой разбег перед сильной долей, на которую приходится краткая, акустически реальная пауза:

161 [Allegro]

Конечный звук мотива, с его переходящей через тактовую черту лигой, как бы зависает. Четко вырезанная пауза не останавливает движения, устремляющегося к «разу». Так и видишь танцовщика, который на мгн замирает в опасно наклонной позе, чтобы затем с прежней энергией продолжить танец, отщелкивая каблучками ритм шестнадцатых.

...Реквиеллини. «Лыжеские поэмь». В этом пьесе, насыщенной античными мотивами, итальянский композитор широко использует зависающие лиги. Цикл открывается пьесой «В характере медленного танца», где на первой же странице первая половина периода заканчивается такими лигами, идущими от восьмушек, а вторая — обычными связующими лигами. Ср.:

[Sostenuto *And. circa*]

162a

162b

Это значит, что последние звуки мотива должны быть сыграны по-разному. Первый, усталоющий, предполагает продолжение; второй, спокойно снимаемый и предвещающее время, завершает период. Можно сказать, что применение лиг

имеет здесь структурную функцию, помогая вымыть форму начального построения.

В следующих двух программных номерах цикла («Психея умирает» и «Нимфа») зависающие линии исполняются не как единственный прием, а на протяжении всей пьесы с целью создания определенного эффекта. В «Психее» завораживающий осязательный ритм тенорного голоса представлен попевкой из двух соседственных вязкой восьмых, от каждой из которых отходит короткая дуга.



На фоне текучего legato альтового голоса восьмые должны выделяться, как будто сыгранные на каком-то дикийвинном инструменте с коротким, но не сразу затухающим звуком, помогая добиться предписанной автором легкости и прозрачности звучания. Зависающие дуги слабжены и «удельные» длинные ноты то в верхнем, то в басовом голосе.

В «Нимфе» Россеттини выстраивает звукоэмбриону партитуру на приводимом через всю пьесу приеме одновременного звучания двух артеджироемых гармоний (см. пример 107). По-разному зылисьвая их, композитор стремится достичь различного звукового эффекта. Артеджам в партии правой руки, по-видимому, следует играть длинным мягким и спокойным, с быстрым, но плавным перемещением руки на мелодии. Левая же рука срывает артеджироанное созвучие движением, сходным с тем, каким «рвутся» аккорды на гитаре или арфе.

Изобретательно использует зависающие линии А. Казелла в сборнике «11 пьес для детей». В семи из этих престествах

миниатюр музыка не заканчивается, а понемногу перестает быть, растворяясь на *diminuendo* («но без замедления» — неизменно указывает композитор). Музыкальный материал распадается на составные части, как будто в механической игрушке кончился завод. Две миниатюры — искрящаяся весельем «Жига» и финальная «Полька», — при сохранении того же принципа постепенной дислокации музыкальной материи, заканчиваются на динамическом подъеме, по в большинстве этих пьес, в предпоследнем такте, от заключительного аккорда идут зависающие лиги; в следующем же пустом такте композитор пишет “*lunga*”.

Редактор польского издания этого сборника Э. Шливиньски предполагает, что подобные лиги, употребляемые наряду с традиционными обозначениями педали, означают «в новейшей музыке» «использование с использованием правой педали» (Śliwiński, 2). Это лишний раз говорит о том, что многим музыкантам смысл этих лиг неясен. Шливиньски мог бы заметить, что в нескольких пьесах отредактированного имopus Казелла проставляет обычное обозначение педали и наряду с этим выписывает обрванные лиги:

А. Казелла. Полька



Трудно предположить, чтобы композитор дублировал свои педальные указания...

В «Аккордовом этюде» румынского композитора А. Раццу сопоставляются арпеджированный аккорд на сильной и такой же аккорд на второй — слабой — доле. Идущие от последнего короткие лиги говорят о необходимости иного прикосновения,

инной краски (на pedals играют, естественно, оба виртуоза аккорда):

165 [Moderato]
Tempo 1

pesante mf mp

p ppp

The image shows two systems of musical notation for measures 165-168. The first system covers measures 165 and 166, and the second system covers measures 167 and 168. The tempo is marked 'Moderato' and 'Tempo 1'. The first system has dynamic markings 'pesante', 'mf', and 'mp'. The second system has dynamic markings 'p', 'ppp', 'pp', and 'ppp'. The notation includes complex chords and articulation marks.

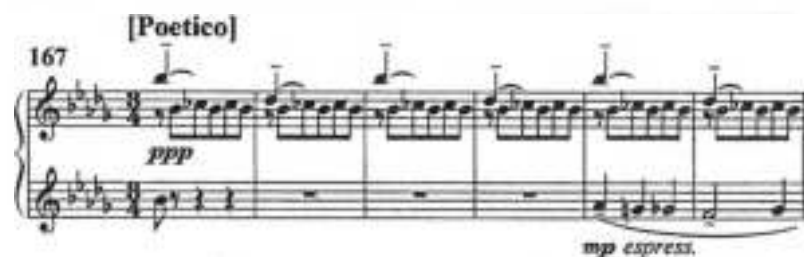
В Мазурке оп. 50 № 3 К. Шимановского, выдержанной в самой деликатной звучности и снабженной подробнейшими динамическими, агогическими, артикуляционными указаниями, с особой тщательностью выписан аккомпанемент. Композитор предписывает то легкую, то нелегкую манеру игры, ценит различие между точкой-staccato, точкой с чертичкой, точкой с акцентом-«лигичкой», просто точкой, просто акцентом. В двух местах мазурки он проясняет зависящие лиги, рассматривая их как еще одну краску в палитре средств звуковой выразительности:

166 [Moderato]

pp pp pp pp

The image shows two systems of musical notation for measures 166-169. The first system covers measures 166 and 167, and the second system covers measures 168 and 169. The tempo is marked 'Moderato'. The notation includes complex chords and articulation marks, with dynamic markings 'pp' repeated throughout.

Прокофьев использует зависающие лиги в редких случаях, но всякий раз этот прием дает заметный художественный эффект. В семнадцатой «Минималности» в эпизоде *ppp* поочередно раздаются вышибные колокольчики тонического и терцового тонов, и на фоне их едва слышного звона, дополненного шорохом секундного интервала, в партии левой руки развевается томительная мелодическая фраза:



В начале Шестой сонаты лиги выделяют октаву *re-dies*, образующую порочницу, которая играется победным жестом взлетающей руки:



Бартók на зависающие лиги скуп. Среди ста пятидесяти трех пьес «Микрокосмоса» есть только три примера их употребления. В пьесе № 107 («Мелодия в тумане») оборванные лиги, используемые на протяжении всего этого сочинения, помогают создать впечатление одинокого голоса, пытающегося прорезать наполненные зыбкими пластинами тумана.

Интересно используется эта краска в пьесе № 144 («Малые секунды и септимы»). Бартók «подвешивает» разнесенные по регистрам бильные септимы, но когда звучание усиливается и

тяжелост, он снимает лиги, чтобы вернуться к ним вместе с динамическим спадом.

[*Molto adagio, meno* $\frac{1}{2}$ -se]

poco a poco accelerando

169

come sui gram a cava.

pp

f dim.

В «Музыке ночи» прозрачная мелодия раскинута на три октавы: в среднем регистре — педаль, а поперечные музыкального пространства — таинственный всплеск арpegжированного кластера на *pp* (см. пример 135).

Зависающие лиги заслуживают самого пристального внимания исполнителей, а также исследователей, занимающихся изучением фортепианной музыки и пианистических проблем. Было бы поучительно и интересно проследить, как используется этот знак в индивидуальных композиторских стилях.

Нотный петит

В фортепианной литературе встречаются ноты мелким шрифтом или, как говорят специалисты, мелким раштрам. В нотографии их называют петитом.

Итак, нотный петит... В чем смысл подобной записи?

Сразу исключим из наших рассуждений мелкие ноты, которые записываются обычно варианты отдельных моментов пьесы, предлагаемые ее автором или редактором — так называемые *Ossia* («или»), а также те ноты основного текста, которые можно (облегчения ради) опустить. В изданиях концертов для фортепиано с оркестром, когда печатается только сольная фортепианная партия, без переложенной для второго фортепиано партии оркестра, мелким шрифтом копируются чисто оркестровые куски, а также отдельные оркестровые реплики, которые втягивают в фортепианную партию, чтобы солист мог ориентироваться в том, что звучит в данный момент в оркестре. Во всех этих случаях ноты уменьшенного размера играют чисто служебную роль.

К петиту прибегали еще в эпоху барокко в сфере миниматива. Включенные в мелодию украшения выписывались либо специальными графическими знаками, либо мелкими нотами, что указывает на их облегченное, а также ритмически свободное звучание³⁹. Так копировались и кашенции. Подобные испол-

³⁹ О приписке ноты петита для записи арпеджиато см. выше, в главе «Раскатать аккорд».

зование педитта характерно также для классической музыки, но наиболее широкое применение этот вид записи находит у романтиков и далее в творчестве импрессионистов.

Широкое использование педитта связано с расцветом в фортепианном исполнительстве виртуозности. Педиттом нередко подчеркивались рассказы блестящих виртуозских пассажей, гирлянда мелодических и гармонических фигураций, глассандо, расцельсы мелодических нит. Сам вид такой записи вызывает в нашем сознании представление об очень быстром темпе, о звуках, плывущих сверкающим водопадом или проносящихся подобно легкому дуновению, одним словом — о максимуме нот в минимум времени. Это представление подкрепляется указаниями *veloce* (или *velocissimo*), *presto* (*prestissimo*), которые встречаются в подобных местах. Педитт используется, разумеется, и в музыке медленных темпов. Тогда, учитывая привычную реакцию исполителя на мелкие ноты, композиторы нередко выставляют предупредительные пометы. *Non presto*. — пишет Бетховен на небольшой, набранной педиттом, каленции при переходе к финалу Двадцать восьмой сонаты. Пометки *non presto*, *non troppo presto* встречаются в произведениях и других композиторов.

Обращение к педитту имеет также прямое отношение к процессам, происходящим в области тактометрической организации музыки. Оно вытекает в обихуде тенденцию расширения метрической основы, что проявляется и в раскрепощении музыкальной речи от тактовых оков, и в отказе от точного соблюдения метрической станимости нот.

Романтики отвергают механистическое тактирование, выступают за исполнение по крупным структурным единицам — периодам, за гибкое, живое, «дышащее» *tempo rubato*. Ослабляется опоры на тактовый метр, раздвигаются границы такта. К примеру, в «Вариациях на тему Корелли» Рахманинова (*Intermezzo*) в размере $\frac{3}{4}$ появляется полная нота (в этом размере невозможная!), а за нею — расцельсы мелких нот, занимающих явно больше музыкального пространства, чем это мог бы выдержать даже четырехдольный такт. В том же, безмерно

растянутом, также — еще две шестнадцатые в качестве запятой, возвращающей нас к обычной записи.

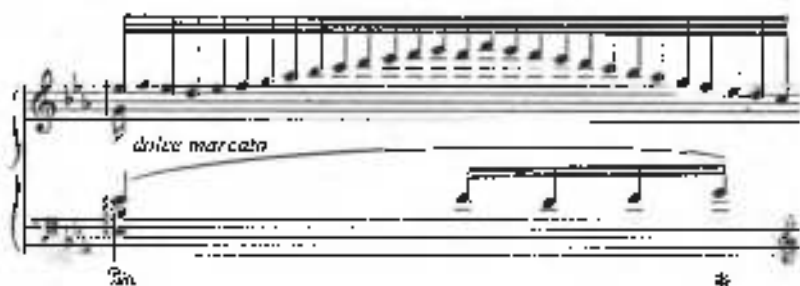
Я не говорю уже о достаточно протяженных каденциях, запятых петлях и также без разделения на такты, что можно встретить в крупных формах — сонатах, фантазиях, рапсодиях, концертных этюдах и т. п. Как и гораздо более развернутые аналогичные построения в концертах для фортепиано с оркестром, подобные каденции могут стрекаться на тематическом материале, развивать отдельные интонации или представлять собою общие формы движения — линейные и арлежинообразные пассажи, трели, тремоло и прочие элементы виртуозной техники.

Размываются метрические единицы. Из одну метрическую единицу, например четверть, теперь может прийти гораздо больше, чем это подразумевается правилами, количество восьмых, шестнадцатых, тридцатьвторых, причем точное число нот указывается не всегда. Залп из мелких нот окончательно освобождает композитора от необходимости соблюдать масштаб метрических длительностей. Подсчитывать число тактовых нот, приходящихся на метрическую единицу, никто уже не станет, это — зона «свободного плавания»:

Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 4

[Quasi adagio, altieramente]

170

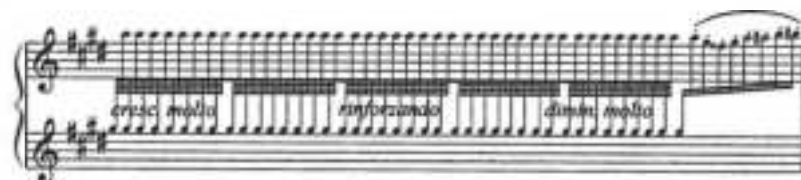


Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. В первой системе верхний ставок (требля) содержит мелодическую линию, а нижний (бас) — длинную ноту. Во второй системе мелодия продолжается, а в басу — длинная нота. Под второй системой написано *cresc.*

Мелкие ноты могут быть практически любой длительности, но выбор ее далеко не случаен. Когда мелодией записаны ноты равной длительности (как в нижеследующем примере), их соотношение, естественно, учитывается исполнителем и передается в игре:

171 [Andante, mesto] Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 2

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. В первой системе верхний ставок (требля) содержит мелодическую линию, а нижний (бас) — длинную ноту. Во второй системе мелодия продолжается, а в басу — длинная нота. Над второй системой написано *accelerando*.



Качающийся через всю клавиатуру пассаж тридцатьвторыми, ускоряясь и крещендируя, переходит в трель, которая играется еще скорее (шестидесятичетвертые!), а затем, по мере *diminuendo*, движение замедляется, о чем говорит появление шестнадцатых.

Куда же петит выписан однородными длительностями, играющие, по моим наблюдениям, не всегда принимают во внимание, какой именно метрический масштаб избран композитором: мелкие ноты — они и есть мелкие... Между тем укрупнение нотных длительностей вызывает представление не только о более сдержанном движении, но и о большей массе звука, большей его весомости. Вспомним начальные такты пропенсовской Сопаты си-бемоль минор или вступившие к его же Шопену-фантазии (см. примеры 108 и 200).

Первая рапсодия Листа начинается с речитатива густого влодощелытого тембра в темпе *Lento*. Его первое изложение завершается распевом заключительной ноты, записанном петитом, а именно шестнадцатыми. При повторении речитатива в октаву композитор записывает петит уже тридцатьвторыми. Всегда ли пианисты играют эту череду нот в два раза быстрее и легче, чем в начале? Боюсь, что не всегда. Наоборот, октавное удвоение вкупе с усилением (*ff* против первоначального *f*), утяжеляя звучность, провоцирует на некоторое торможение.

Вот еще пример из той же рапсодии, свидетельствующий, насколько важно у н и д е т ь и осознать, какова длительность мелких нот. При переходе к разделу *Alllegro* ажурный хроматический пассаж, спускаясь вышками из верхнего регистра, излагается (в темпе *Andantino*) шестидесятичетвертыми, то есть звучит весьма быстро. Предлагая облегченный вариант этого

пассажа, Лист упрощает задачу исполнителя тем, что не только переводит отдельные звенья пассажа левой руке, но и заменяет шестьдесятчетвертые на тридцатьвторые, что предусматривает более сдержанное движение.

Музыкальный фрагмент, включающий ноты для правой и левой рук. Над нотами правой руки вверху показаны две схемы пальцевания для шестнадцатых нот. Темп обозначен как [Andantino. Più lento], динамика — *pp leggerissimo*. Номер такта 172.

Иные редакторы позволяют себе «упрощать» изображениях педитом места, переписывая их в других длительностях и метризуя там, где пассаж, как им кажется, такой метризации поддается, а значит — поддежит, или даже вовсе ошшая педит.

Так поступает, к примеру, Г. Бюлов в своей редакции бетховенской Лунной сонаты по отношению к пассажи, завершающему кадещию перед кодой фишала. У Бетховена пассаж имеет следующий вид:

Музыкальный фрагмент, включающий ноты для правой и левой рук. Темп обозначен как [Presto agitato], динамика — *p*. Пассаж в правой руке имеет темп Adagio. Включены пометки *decresc.* и *p*. Номер такта 173a.

В предшествующем ему восходящем хроматическом ходе композитор фиксирует ускорение в нотных знаках (кварталь — квинталь — секстоль), но здесь позволяет мелодии, вытекающей из трели, свободно разлиться. Он выписывает нотными длительностями замедление и указывает спад звучности (*decresc.*). Бюлов переписывает это место так:

1736

Намерения его ясны: метризуя замедление (которое у него начинается, впрочем, раньше, чем это показано у автора), он стремится сохранить единство тактовой пульсации с предыдущим изложением⁴⁰.

В канонизе оп. 26 № 1 Шопен имитирует ритмом излет «ракеты» (как имповали в старину пробег по аккордовым тонам), не предопределяя, когда она начнет свое движение:

174a [Allegro appassionato]

sotto voce

cresc.

⁴⁰ А. Шняваль также (правда, я приметаю) предлагает свою «раскородку» для этой, принципиально новой, чем у Бюлова.

В редакции К. Клиндворта летит сохранен, но пассаж, выписанный тридцатьюлетним, точно «разложен» по метрическим долям:



В том же издании четвертные песитом в Полошес-фапгарии (см. пример 200) изменены на восьмые, объединившиеся связками по группам и зависимость от того, какой руке следует данную группу нот играть.

В Четвертой балладе гармоническая фигурация, берущая начало от кадансового аккорда на фермаге, выписана песитом шед одной связкой, восьмьюми. В некоторых изданиях фигурация разбита на группы по четыре шестнадцатых, да еще добавлена тактовая черта.

Подобная ритмическая «раскадровка», думается, и не нужна, и не правдомерна.

Представление о нотном песите как о зоне свободной и метроритмическом отношении импровизационной игры походит («вычислить»), где имелись скорее всегда такие зоны размещаются. Это, во-первых, — область кадансов. От длинной ноты (нередко снабженной знаком трети), которая приходится обычно на кадансовый доминантную или субдоминантовую ступицу, разматывается мелодическая зигза, чем оттягивается момент появления топки:

175 [Andante, mesto]

Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 2



a piacere

Пассажами могут быть расчленены и оба элемента каданса — неустой и устойчив:

[*Allegretto giocoso*]

Ф. Лист, Венгерская рывовина № 12

176

Allegretto giocoso

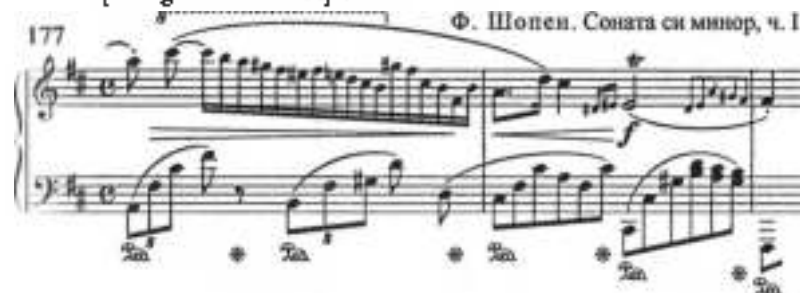
Мелодический разлив может начинаться и от заключавшей коланс тонисской гармонии, с которой композитору как бы жаль расставаться.

Во-вторых, пассажи педитом — своего рода микрокатенды — появляются на стыках разделов, образуя переход к новой части сочинения.

В-третьих, педитом могут изображаться «разливы» мелодии шутри фрэзы, приходящиеся и на интонационные опоры, и на промежуточные тоны на слабых долях.

[Allegri maestoso]

Ф. Шопен. Соната си минор, ч. I



Назову еще одну причину применения педита в фортепианной литературе.

Использование такой записи связано с процессом расширения звукоцветовой и динамической палитры рояля. Прозрения Бетховена, начавшего раскрывать огромный звуковой потенциал инструмента, получили дальнейшее развитие в творчестве романтиков, причем каждый из них шел своим путем. Так, Лист, создавая свои как он сам выражался «фортепианные оркестры», добивался звучания, которое было бы сопоставимо со звучанием оркестра. Шопен искал новых красок, используя потенциал самого фортепиано. Выписывая ноты педитом, композиторы стремятся подчеркнуть особый характер звука и, следовательно, особые прикосновение.

Первая часть листовского Этюда ми-бемоль мажор по Карлу Паганини начинается, как известно, с пассажа мелкими нотами:

Andantino, capriccioso

178

В первом варианте этюда композитор записал эту гамму нотами обычного размера. Что заставило его изменить запись? Наверное, желание придать пассажиру характер *jeu perlé* — «жемчужной игры».

Пало полагать, к поиску особого тембра, к «инструментовке» приглашает исполнителя Дебюсси в своем этюде «Противоположные звучности», когда записывает педитом фразу в верхнем регистре, звучащую на фоне выдержанных аккордов (см. пример 136).

В сфере *piano* педит знаменует звучание легчайшее, воздушное, прозрачное, здесь часты пометы *leggeramente* (*leggerissimo*), *dolcissimo*, *delicato* (*delicatamente*, *delicatissimo*), *volubile*, *grazioso*; в сфере *forte* — яркое, виртуозно-блестящее (сопутствующие ремарки — *con forza*, *rinforzando*, *fortissimo*, франц. *lumineux* — «ярко, светясь»).

Педитом копируются фоновые фигурации, которые звучат выше или ниже темы-мелодии либо окружают ее и сверху и снизу, создавая известный эффект игры тремя руками. Такие фигурации часто бывают ритмически упорядочены, и выбор для их копирования педит преследует цель обмануть не ритмически сложившееся исполнение, а дистанцию, отделяющую фон от солирующего голоса, показать, что должно звучать на втором

накане. К такому наглядному способу записи, передающему дифференциацию звуковых пластов, часто прибегает Лист. В «Мазепе» из «Этюдів трансцендентного исполненія» вибрирующую, виолончельного тона, мелодию в среднем слое фактуры сопровождает трезвучная гармоническая фигурация и легкие арпелжато в басах. Обильно представлена запись этого формата в этюде «Воспоминание», где ею изображены легкие звуковые кружева, взнесенные над мелодией и ее гармонической поддержкой, а также участки виртуозных каденций.

Листовской манере следует Ц. Франк в своем раннем (оп. 3) Первом большом квинтете, где мелодический голос второго тематического материала вынесен нормально, а аккомпанирующие раскожненные гармонии вместе с басовым голосом — петитом.

Принцип стратификации фактуры может проводиться на протяжении всего произведения. Так нотированы «Кольбельная» Листа, Прелюдия фадизь минор из оп. 28 Шопена и его же Этюд оп. 25 № 1. Этюд особенно интересен тем, что в нем, по выражению А. Малинковской, в полной мере раскрыты «обертонные легкие» рояля. Непрерывное фигурационное движение поддерживает мягкую вибрацию обертонового спектра, создавая средствами фортепиано образ золотой арфы (см.: Малинковская, 95–96).

Петитом нотируют череду звуков в конце пьесы, в которой «интерпретируется», исчезает заключительная гармония.

179 [Allegro molto]

С. Барбер. Эккурс № 4

Этот способ записи используется также в живописующих, звукоподражательных местах. В «Вечерних гармониях» Листа из его «Трансцендентных этюдов» аккомпанирующие аккорды арпеджиато, выделенные петитом (в эпизоде *Più lento con timido sentimento*), должны имитировать, по указанию виолы, звуки арфы. В другом этюде из того же сборника («Метель») петитом нотирован фон из трепетного тремоло и «завываний» хроматических пассажей, выдерживаемый на протяжении всего сочинения. В «Женевских колоколах» из «Голов странствий» — колокольные гулы и звоны.

В Первой сонате Скрябина петитом выписан хорал, прерывающийся на время тяжелой поступью траурного марша, завершающего сопратный цикл. Хорал изложен половинными нотами, головки конк, как известно, остаются не затерченными. Эта картина мелкомасштабной, прозрачной записи работает на образ совершенной бесплотности, призрачности звучания, предусмотренной авторскими указаниями *Quasi niente* (букв. «почти ничто») и *pppp*.

В «Полифонической тетради» — цикле из двадцати пяти полифонических прелюдий Р. Щедрина единожды прибегает к петиту. В 6-й (одностраничной) прелюдии («Подголоски») две строки ближе к концу пьесы, изложенные в спокойном ритме четвертей и восьмых, записаны петитом. Исполнительские указания, проставленные в начале этого раздела *ppp dolciss. (sotto voce)*, — говорят сами за себя.

В рамках одного музыкального материала запись мелкими нотами нередко сменяется обычной записью (или наоборот) либо чередуется с ней. Смысл подобных эволюций должен быть ясен исполнителю. Разбираться в их причине — увлекательнейшее занятие!

В Четвертой релюдии (раздел *Andantino*), при переходе к быстрой части, Лист записывает пассаж сначала петитом, а затем нотами обычного размера:

180 [Andantino]

leggeramente

5

8

con grazia

Detailed description: This page of a musical score contains measures 180 through 189. It is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into seven systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 180-181) features a melody in the treble staff with the instruction 'leggeramente' and a fermata over the final note. The second system (measures 182-183) continues the melody. The third system (measures 184-185) shows a more complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. The fourth system (measures 186-187) continues with similar sixteenth-note patterns. The fifth system (measures 188-189) concludes with a melodic phrase in the treble staff and a few notes in the bass staff, marked 'con grazia'. Measure numbers 5, 8, and 11 are indicated at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively.

Чтобы понять, почему он так поступает, присмотримся к структуре пассажа. Восходящий ход состоит из двух параллельно (на расстоянии малой терции) идущих хроматических гамм, излагасмых звеньями, поочередно. В той его части, что дана педитом, опорные тоны (на что указывает группировка с помощью вязок по четыре) приходятся на нижнюю гамму. На тринадцатом секвентном витке вязка объединяет не четыре, а шесть нот, благодаря чему происходит «сбой», и пассаж продолжает свое восхождение, так сказать, «с другой ноги»: опорные тоны приходятся теперь на верхнюю хроматическую гамму. Благодаря этому порочленению к опорной ноте пододит не один шагок на секунду, а целых три выходящих тона, что придает пассажи больше энергии, устремленности, блеска. Сфера действия *leggitamente* заканчивается, пассаж входит в истрические берега, ложается гармоническая поддержка, идет параданне, и все эти перемещы отмечены возвращением к обычной записи — возвращением, как мы только что убедились, далеко не случайным, подсказывающим исполнителю, что следует изменить характер тунса.

С обратным приемом — переходом от обычной записи к педиту — мы встретимся в Первой балладе Шопена:

181 [Moderato]

Мелкие ноты появляются во второй половине такта. Эти восемнадцать звуков можно было бы потировать в виде трех четвертной шестнадцатых. Шопен, однако же, предпочитает записать их четвитом, чисто условными восьмыми, взятыми по одну нотку, как бы приглашая исполнителя к ритмически свободной их передаче, а также подсказывая характер звука — менее насыщенного, более легкого, ажурно-кружевного.

Не должны проходить мимо внимания исполнителя и те места, где запись мелодии обычными нотами чередуется с четвитом.

В лисовском Этюде ми-бемоль мажор по Капрису Паганини различномасштабной записью подчеркивается диалог реллик, различисных в разных регистрах:

[Andantino capriccioso]

Впрочем, диалог двух «персонажей» задан и отражен в нотации с самого начала этюда (см. пример 178 на с. 190).

Вот пример из музыки Листа:

Ф. Лист. Венгерская реллика № 6



За исключением начального форшлага ноты уменьшенного размера не являются мелизмами. Это — равноправные с другими тоны мелодии, но произносимые в свободной расподической манере (*quasi improuvisato* — пишет Лист).

Столь же органично вписаны в музыкальную ткань мелкие ноты в первом разделе (*Lento a capriccio*) Восьмой расподии. Поначалу Лист не ставит размера. Расподия открывается двумя высказываниями в печально-меланхолическом, эпическом тоне, каждое из которых занимает гипертрофированно большой такт, занимающий целую строку. Но и тогда, когда (с третьего такта) появляется указание размера, мелкие ноты, не вмещаясь в рамки такта, то и дело нрывают предписанную двухдольность, провозируя на свободу (*a capriccio*) в темпоритмическом отношении исполнение. При этом запись петитом, как и в Шестой расподии, не предусматривает иного характера звука, иного туше.

В следующем примере из Седьмой расподии свободная декламация «в цыганском стиле», изложенная мелкими нотами, сплетается строго метризованными восходящими гаммами. Казалось бы, эти гаммы тоже можно было бы изобразить петитом, но, точно выписанные, они (наряду с ацентированными мелодическими нотами на сильных долях) обеспечивают прочность метрического каркаса (см. пример 184 на с. 197).

Особого внимания заслуживает в этом плане и Тарантелла («Венеция и Неаполь»). Ее средний раздел, озаглавленный «Неаполитанская канцона», записан в двух масштабах: обычным шрифтом — только мелодия канцоны, петитом —

184 **Lento** *Im trotzigen, tief sinnigen Zigeuner-Sal vorzutragen*

The image shows the piano accompaniment for exercise 184. It consists of two systems of staves. The first system has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass line starts with a series of eighth notes, marked 'non legato' and 'marcato assai'. The treble line has a melodic line with some grace notes. The second system continues the piece, with a long melodic line in the treble clef and a bass line with some chords and eighth notes.

во сопровождение (ажурные гармонические фигурации вместе с басом):

185a **Савлопа Наркотиана**
cantando

The image shows the piano accompaniment for exercise 185a. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The treble line has a melodic line with some grace notes, marked 'cantando'. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piece, with a long melodic line in the treble clef and a bass line with some chords and eighth notes. There are dynamic markings 'p' and 'mf' in the bass line.

Но вот что интересно: в конце начального периода Лист величником переходит на педаль.

1856

5

p

dolce

pp

smorzando

Почему он не выдерживает избранных им принципов записи?

Концы периода характеризуется **структурным расширением** (шесть тактов вместо ожидаемых четырех), и на этом участке мелодия канцонны получает импровизационно-свободное развитие, причем скорее в инструментальной, чем в вокальной манере. Для такого завершения Лист и избирает запись четным. Та же особенность прослеживается и далее. Там, где мелодия утрачивает свой вокальный характер и разрабатывается в инструментальном духе, Лист переходит на четит. Исполнитель, думаю, поступит правильно, если станет соответственно изменять характер туше, переходя от однородно-полнозвучной (*cantando*) игры к иному — облегченному, разнообразно тембрированному звучанию.

Петь, правда, случаи, когда использование пети́та не предусматривает ни особого характера звучности, ни метроритмических исключений, а преследует чисто прагматическую цель — упрямить, котную запись, избежать нагромождения мелких длительностей. Так, в Этюде оп. 25 № 7 Шопен, все убыстряя мелодическое движение по мере динамического подъема в кульминации, отказывается от точного расчета метрических длительностей и записывает пятьдесят восемь звуков, приходящихся на кульминационный такт, пети́том, на одной нитке, «удлиненными» восьмилки:

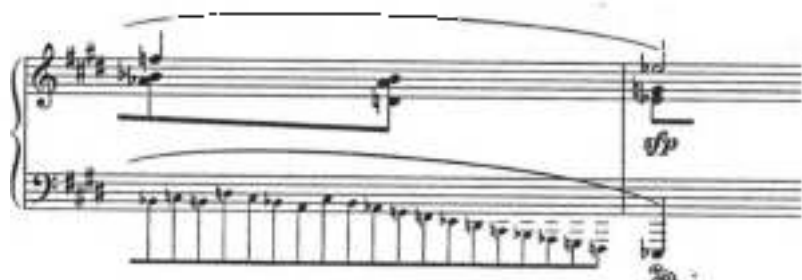
186 [Lento]

cresc.

f

rit.

ff



Число практическое значение имеет запись петитом в пьесе австралийского композитора П. Грейнджера — свободной обработке старинной ирландской песни. Вся пьеса погирована петитом, за исключением мелодии самой песни, которая таким способом кино выделена:

187 Fairly slowly flowing $\frac{3}{4}$ -ая кп

1-я строфа



Манера записывать свою музыку всегда индивидуальна, как и индивидуален почерк человека. Это относится и к такому композитору нотами, как петит. Было бы интересно (и поучительно) разобраться в том, когда и с какой целью обращаются к петиту композиторы разных стилистических направлений и эпох.

Россыпая звукового жемчуга богата фортепианная музыка Листа с ее яркой виртуозностью и симфонической трактовкой рояля. Петит используется им в рапсодиях и концертных этюдах, в фортепианных транскрипциях, в романтико-лирических пьесах, в концертах для фортепиано и оркестром. Маленькими нотами Лист записывает блестящие виртуозные каденции, фоновые флуорации, капризные мелодические флюоритур.

Наше уже приводились примеры из его фортепианной музыки (в том числе из венгерских рандолий). Перелистаем их еще раз. Петит естественно вписывается в текст этих сочинений с их импровизационностью, заданной самой природой жанра. Запись мелкими нотами отсутствует лишь в четырех рандолиях из шестнадцати, и тому есть свои причины. Петит не используется в Пятой рандолии, озаглавленной *Héroïde-Héroïque* — эстивеской песне во славу героя, выдержанной в духе траурного марша, ни в Третьей, идущей в столь же размеренном движении, ни в Пятинадцатой — *Rakocsi-marsch*. В Одиннадцатой вступительная часть (*Levato a sarcissio*) с ее контрастной динамикой, свободной организацией фраз, отделившихся друг от друга ферматой (иных такты не укладываются в четырехдольный размер), с обилием пассажижей и выписанными тремоло, воспроизводящими звучание цимбал, могла бы быть нотирована — вся целиком — петитом. Однако Лист предпочел здесь обычный масштаб ниг, желая, очевидно, сохранить метрическую определенность и дихтусную екиерархию тактовых долей — сильных и слабых.

У Шумана петит встречается очень редко. Это связано с характером его фортепианного письма — многопланового, отличающегося особо выразительным, концентрированным, подчас фрагментарным мелодизмом, остриний и разнообразием ритма, отсутствием интереса к «бриллиантовости», к каскадам пассажей и иным эффектам виртуозного исполнительства.

В Юмореске, которую он сам назвал в письме к своей невесте «большой», в этом действительно объемном циклическом произведении петит использован всего один раз, а именно в такте 4) заключительного раздела:



В этом лирическом излиянии с его раздумчивыми замедлениями и длительными остановками на ферматах встречаются несколько указаний *Adagio*. Как мне кажется, Шуман употребляет здесь этот термин в его изначальном смысле как обозначение скорости не темпа, а характера музыки; *Adagio*, то есть спокойно, удобно, «вольготно». В одном из фрагментов, отмеченных этим словом, композитор и прибегает к *petitu*.

Отчего Шуман не оформил этот мелодический оборот, представляющий собою выписанные триплетом, в виде квинтоли шестнадцатыми в нормальном масштабе? Ср. хотя бы аналогичный оборот из «Карнавала» — в портрете Овсебиа:



Пытаюсь понять причину такой записи и прихожу к мысли, что композитор не стремился выразительно обрисовать контур этой мелодической ячейки, не предусматривал интонационно насыщенного прояснения всех ее элементов — произнесения, которое подводило бы к *re* на сильной доле, а слышал триплетом как череду звуков, выполняющих затактовую четверть *фа*, поддерживающих, протлевающих звучание этой ноты и ослабляющих как бы на втором плане. Восходящий ход на сексте мыслился им, по-видимому, не от последнего *фа* в триплетом, а от первого *фа*, приходящегося на четвертую долю.

В пестрой веренице образов «Карнавала» композитор прибегает к *petitu* лишь два раза. Один раз — в портрете Шопена;

190 [Agitato]

ritard.

Мне почему-то кажется, что в тот момент, когда Шуман выбрасывал этот портрет, ему мог вспомниться фрагмент из Первой шопеновской баллады (см. пример 181 на с. 194). Эта прямая аллювия из шопеновский стиль сделана, впрочем, почти шумановски. У Шопена — одна мелодическая вставка, которая истончается до пети́та, у Шумана обозначенные пети́том топы — это побег, отросточек от основной мелодии, что так характерно для его полифонизированной, слышимой подголосками фактуры.

Еще один раз пети́т используется в «Дню в саду», где обозначает второй динамический шаг, что выражено также оттенками *pp* и *p*.

191 Comodo $\text{♩} = 140$

Здесь можно представить двух прогуливающих и беседующих участников праздника. Впрочем, вот комментарий самого Шумана, содержащийся в его письме И. Менцелсу: «Promenade — прогулка, как бывает на немецких балах, рука об руку со своей дамой» (Ш у м а н, 298).

Рассмотрим теперь, как использует мелкие ноты в своих фортепианных сочинениях Шопен. Он применяет их реже, чем можно было бы ожидать, памятуя и о рубатности, свойственной его собственной исполнительской манере, и о его любви к тончайшим оттенкам, лежащим в сфере тихой звучности. Это объясняется, на мой взгляд, характером его мелодики, в которую органично включены мелизмы — группетто, финиши, морденты, трели. Выделяясь в мелодию, мелизмы растворяются в ней, от чего она становится не только более узорчатой, прихотливой, но и «густеет», наливается певучестью. Эта украшенная мелодия записывается нотами обычной величины даже там, где ритмический рисунок, не «входящий» в метрическую сетку, было бы проще нотировать пеститом. Что ж, тем больше оснований отнести к каждому случаю его употребления с предельной внимательностью.

Вспомним концовку Первой баллады:

192 [Presto con fuoco]

riten.

Изображенная обычными нотами, соль-минорная гамма, проходящая путь в три октавы от одной точки до другой, кажется легкой, плавной, певучей (несмотря на очень быстрый темп) и легкой⁴¹.

А теперь обратимся к Прелюдии ре минор изopus 28.

[Allegro appassionato]

194a

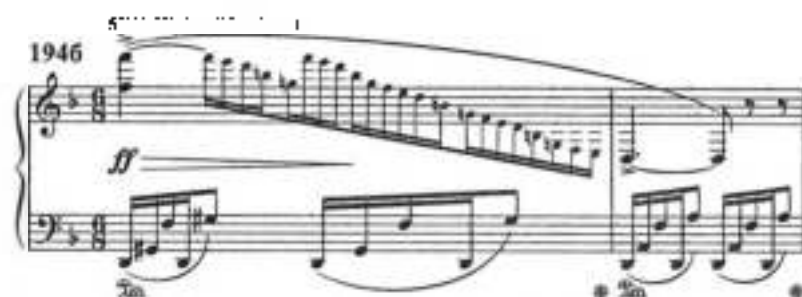
The image shows a musical score for measures 194a and 194b of Rachmaninoff's Prelude in C minor, Op. 28, No. 7. The tempo is marked 'Allegro appassionato'. The right hand plays a rapid ascending scale starting on C4, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). There are some markings like '2m' and '3m' under the left hand notes.

⁴¹ Рахманинов, завершая Эгюд-картинку оп. 33 № 7 каво сознательной влюбленкой на концовку шенцовской баллады (той же соль минор, тот же четверкстактовой размер, та же восходящая гамма в обеих руках), запевывает пассаж педантом:

193 [Moderato]

The image shows a musical score for measures 193 and 194 of Rachmaninoff's Prelude in C minor, Op. 28, No. 7. The tempo is marked 'Moderato'. The right hand plays a rapid ascending scale starting on C4, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include fortissimo (ff) and pianissimo (pp).

У Шопена гамма захватывает все пространство такта, у Рахманинова она концентрируется на последней его четверти, являясь как бы разрозненной тиратой в сильной доле следующего такта.



В пассажах мелкими нотами (тех же гаммах, а также арпеджио) аккумулярована огромная энергия. Ими соединяются два звука мелодии, причем первый из них — доминантовый тон или тон уменьшенного септаккорда — требует разрешения в близлежащую тонику, но неудержимо рвущися вперед, несущиеся с ускорением пассажи одним махом закидывают последнюю высоко вверх или низвергают ее, разъединяя в пространстве акт разрешения⁴². Писателю, взявший на себя труд разобраться, почему композитор прибегнул здесь к петице, сыграет эти молниенподобные последовательности мелких нот иначе, чем заключительные гаммы в Балладе. Там их тяжелый раскат лишь «подтверждает» тонику, а пассажи прелюдии взвиваются или обрушиваются, перенося от неустоя к устоя стремящийся разрядиться энергетический заряд.

А вот еще один пример того, как тонко Шопен дифференцирует разные способы записи. В экспромте оп. 29 метрически свободное количество звуков мелодии выписано нотами обычного размера, а в одном месте — размера уменьшенными.

⁴² Шопен метрически упорядочивает пассажи и выписывает ускорение с помощью вязок, объединяющих все возрастающее число нот. Однако длительность, которую он при этом собирает, это не тридцать-вторые, как можно было бы ожидать, а шестнадцатые, обладающие большей метрической весомостью.

195a [Allegro assai, quasi presto]

f *p* *leggiero*

2m * 2m *

195b

dolcissimo *con forza*

2m * 2m *

195в rit. *ten.*

p *ten.*

2m * 2m * 2m * 2m * 2m *

В первых двух примерах варьированно распыты части мелодии. Хотя здесь стоят указания *leggiero* и *dolcissimo*, мы сыгралы эти мелодические последования звуком певучим и опертым, равномерно распределяя их по четырем долям такта. В третьем примере пеститом отмечен кружковой узор

доминантной гармонии в кадансе. Мелодическая вязь легчает, «вспарывает». Здесь естественно снять вес руки и поклониться себе играть этот узор ритмически свободно.

В шопеновских вальсах, мазурках, полонезах метрический «курсет», свойственный танцевальным формулам, не благоприятствует широкому использованию педиты, этого разрушителя метричности. Шопен прибегает к мелким потам всего в двух вальсах и трех мазурках, где ими передаются «разливы» мелодии внутри или в конце мотива, которые следует играть «деликатнейшим образом» (*delicatissimo*):

Ф. Шопен. Мазурка оп. 17 № 4

196 [*Lento ma non troppo*] *delicatissimo* *ten.*

Специального упоминания заслуживает использование педиты в вальсе оп. 69 № 1:

197 [*Lento*] *cresc.* *f*

Записывая таким образом хроматический ход, Шопен, видимо, стремился передать прием portamento — скользящего, глиссандирующего перехода от звука к звуку без выделения отдельных промежуточных ступеней, перехода, возможного в вокальном исполнении и при игре на

струнных смычковых, но осуществимого на рояле лишь косвенным образом⁴³.

В трех (всего-то!) полонезах дегагом выписаны гаммы обеими руками или одной рукой, обычно заполняющие все пространство такта и гордо и взлетающие на *crescendo* к следующей сильной доле:

Ф. Шопен. Пьесы оп. 53

199 [Maestoso]

⁴³ Аналогичный пример и Ноктюрна оп. 15 № 2:

198 [Larghetto]

dolciss. *poco riten.*

Об артикуляционном приеме *rolamento* и фортепьянной штрихе см.: Корыхлова, 2007, 232–236.

Эти блестящие, виртуозные пассажи не колеблют метрического пульса танца-песенки, укладываясь в заданный темп-ритм.

Особняком стоит вступление к Полопецу-фангшани оп. 61. От каждого из аккордов четырехжды повторенного возгласа по длине, указанной Шопеном, педалью воспаряет тиска, танцевальная череда звуков из обертонового ряда:



Что касается шопеновских этюдов жанра, выросшего из моторных прелюдий и токкат, непрерывность и ровность движения также не располагают к сильным отклонениям от метрического пульса. За исключением уже упоминавшегося Этюда оп. 25 № 1 с его выдержанной на протяжении всего сочинения стратификацией, мелкими нотами записаны вступление к «виодоульскому» Этюду оп. 25 № 7 и два фрагмента мелодии (см. пример 186); обертоновый ряд, рожденный заключением Этюд оп. 25 № 5 ми-мажорным аккордом, и финальная гамма на четыре октавы в этюде оп. 25 № 11.

Орizzo более широкое применение педит находит в шопеновских ноктюрнах, не связанных, в отличие от пьес и танцевального жанра, определенной метроритмической формулой. Тут и поэтичнейшие кадещии в заключительных разделах, записанные мелкими нотами без тактовых черт (оп. 9 № 2 и 3), и патетический речитатив октавами — соло левой руки (оп. 27 № 1). Тут и исстивающий перебор тонов заключительной тонической гармонии последнему аккорду вослед (оп. 37 № 1).

Но также Шопен использует петит, варьируя тематический материал и распевая его в кадансовых оборотах либо внутри мелодии на гармоническом неустое:

201 [Larghetto] Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 15 № 2

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne Op. 15 No. 2, measures 201-204. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Larghetto'. It shows a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melodic line features a 'petit' (trill) in measure 203. The bass line has a 'senza rigore' (without rigour) marking in measure 203. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and articulation like 'leggero'.

См. также ноктюрны оп. 27 № 2, оп. 32 № 1 и 2, оп. 37 № 1, оп. 62 № 1. Впрочем, надо признать, что даже в ноктюрнах мелодическая вязь чаще передается нотами обычного размера.

Применение петита у Шопена в большинстве случаев исполнено глубочайшего смысла. Во Второй балладе петит исполняван всего один раз. Первый раздел завершается мягким раскатом тонического фа-мажорного аккорда. И без того приглушенное (*sotto voce*) звучание еще более затихает, мелодические очертания размываются, движение останавливается. В атмосфере наступившего оцепенения остается лишь едва слышимый, повторяющийся терцовый тон — ля, вслед за чем в следующем такте внезапно срывается и с грохотом катится лавина:

[Andantino]

202

smorzando

Presto con fuoco

8

ff

Шопен нотирует последний такт перед новым разделом петитом, чтобы выразить и «топизлу» звучания, и полную ритмическую свободу. (И опять, в некоторых изданиях, это респектирующее *ла* изображается кривыми нотами, да еще метризуется!)

В Четвертой балладе композитор также обращается к этой фирме записи одиножды, перед репризой главной темы, где от *ла*-мажорного аккорда разбегается гармоническая фигурация, замирающая на фермате. Далее появляется сама эта тема, чье начальное звено Шопен записывает мелкими нотами (см. пример 203 на с. 213).

Почему он сразу не возвращается к «нормальным» ногам? Тому есть, на мой взгляд, две причины. Во-первых, запись петитом говорит о том, что тема должна звучать поначалу в столь же призрачной (и свободной) манере, что и предшествующая ей миниатюрная канцонца. Она рождается из последней, оставаясь в ее атмосфере, показываясь робко, неуверенно, как бы пробуя почву. Во-вторых, такой записью композитор при-

[Andante con moto]

203

smorzando

2m * 2m *

rallentando

2m * 2m * 2m * 2m *

a tempo

p legato

включает наше внимание к этой трансформации, которую претерпевает тема при данном ее появлении. В ней несомненно изменена интерваллика, немного смягчен ритмический рисунок, а главное — переосмыслена интонация. Шопен сменяет тактовую черту, так что на сильной доле (я с нее и начинаю запись «нормальными» нотами) оказывается теперь вторая триоль темы, а первая триоль — первая мелодическая ячейка, ставшая катактом и записанная легато, в следующих проведениях отскочится. Возвращаясь к обычному масштабу записи после тактовой черты, Шопен ясно показывает, каким будет «блик» темы в ближайших ее проведениях до восстановления ее в прежнем

виде⁴⁴. Исполнитель, конечно же, подчеркнет начальный тон трансформированной темы и изменит характер тупе.

В Фантазии петит появляется в коде. После мощных аккордов (*Adagio sostenuto*), воспроизводящих, в другом эмоциональном ключе, начало центрального хорального эпизода, следует речитатив сопранового тембра:

204 *Adagio sostenuto*

Assai allegro

Состоящий из трех разделенных паузами и ферматами мотивов — трех повисающих в воздухе трепетных вопросов, этот речитатив является своего рода тихой кульминацией всего сочинения. Шопен выделяет его петитом.

Внимание к петиту, умение разобраться в том, почему композиторы прибегают к записи мелкими нотами, позволяет исполнителю правильно оценить художественный смысл изображенного таким способом фрагмента произведения и найти для своей интерпретации соответствующие средства выразительности.

⁴⁴ Со стремлением подчеркнуть трансформацию тематического материала через необычность его записи мы встречались у Бетховена, где он использовал прием ильценки направлением шпильки (см. выше, с. 23).

На каком языке?

На нотных страницах рассыпаны шквенные указания темпа и его модификаций, динамики, артикуляции, даны определения характера музыки, а также рекомендации по технике игры (например, «левая рука играет над правой») и другие замечания практического характера типа *verte* — «(во время) перевернуть (страницу)» или *come vento* — «(играть), как (указало) ветер». Мы привыкли к тому, что все эти ремарки даются обычно на итальянском языке.

Указания, которые композитор адресует исполнителю, начинают появляться в европейской музыке в самом конце XVI — начале XVII в. К середине XVIII столетия они складываются в более или менее стабильную систему. Поскольку в этот период особым престижем в Европе пользовалась итальянская школа, языком, на котором начала изъясняться Музыка, оказался итальянский. С тех пор, несмотря на неоднократные попытки свергнуть его господство, итальянский язык так и не сдал своих позиций.

Преимущество итальянской музыкальной терминологии состоит в ее интернациональном характере: изначально вопреки во всеобщее употребление, итальянские термины понятны музыканту любой страны. Кроме того, они обладают устойчивым значением, каждый из них вызывает в сознании музыканта определенные музыкальные ассоциации.

И все же с ранних пор в европейской музыке обнаруживается тенденция прибегать к родному языку. Английский язык используется вёрджишалистами. Ремарками на французском

изобилует музыка французских клавеснистов. Со второй половины XVIII века начинает складываться исполнительская терминология на немецком языке. Немецкие ремарки можно встретить в вокальной музыке Моцарта. Начиная с оп. 48 («Шести песен»), они появляются у Бетховена.

По мере того как указания исполнителю становились все более развернутыми, подробными и одновременно индивидуализированными и общепринятыми итальянских терминов оказывались недостаточны, композиторы все чаще обращались к родному языку. Широко используют его композиторы-романтики с характерным для них чувством национального самосознания. Достаточно вспомнить вокальные опусы Шуберта, вогные страницы Шумана или поздние опусы Вагнера. Но-французски разъясняют свою музыку Дебюсси и Равель. К своему языку прибегают Вилла Лобос, Бриттен, Лютославский и другие композиторы, принадлежащие к разным национальным школам. Из русских композиторов одним из первых стал представлять ремарки на русском Балакирев.

Обозначения на родном языке понятны всем его носителям. Кроме того, каждое такое слово или словосочетание, будучи частью общенационального языка, обладает смысловыми оттенками, богатым ассоциативным рядом. Вспомним, что писал Бетховен издателю Г. Гертелю по поводу Двадцать шестой сонаты, каждая из частей которой имеет, как известно, программные заголовки на немецком и — параллельно — французском языках⁴⁵. «"Lebe wohl" — это совсем не то же самое, что "Les adieux". Первое обращено от глубины сердца лишь к кому-то одному; второе же — целому собранию, целым городам» (П и с ь м а Б е т х о в е н а, 1970, 442).

Посмотрим на фортепианную литературу под углом зрения того, на каком языке адресуется к нам композитор. Когда он делает выбор в пользу родного языка, когда все ремарки в том или ином произведении даны исключительно на французском,

⁴⁵ Двадцатью и обозначения тона и характера музыки, представленные в начале каждой части и финала сонаты.

немецким, английском, польском и т. п., приближена заключается только в том, чтобы их понять. Если исполнитель не знает данного языка, ему остается либо падеяться на то, что в издании ремарки переведены, либо обратиться к соответствующему словарю. Когда же на страницах одного произведения итальянские термины соседствуют с указаниями на другом языке (и даже на одном!), такие случаи заслуживают специального обсуждения. Так, к примеру, у бразильца Вилы Лобоса можно встретить в одной пьесе коктейль из трех языков — итальянского, родного ему португальского и французского. У испанского композитора Х. Турины — та же смесь, только вместо португальского он использует, естественно, испанский.

Более того: в фортепианной литературе встречаются исполнительские обозначения, где в одном словесном выражении смешаны разные языки: итальянский и французский (*pesu à pesu crescendo et animé; sempre pp et sans retarder; morendo jusqu'à la Fin* у Дебюсси), итальянский и португальский (*crescendo poco a poco* у Вилы Лобоса), итальянский и английский (*half staccato* у А. Копленда; *very sporadic, sempre crescendo* у Л. Талля), итальянский и немецкий (*wieder accelerando;ischer als Tempo I* у А. Берга) и т. п. Такие «монстры» можно объяснить тем, что соответствующие итальянские термины так прочно вошли в сознание пишущего, что он просто не замечает получающейся смеси, тем более, если это — языки близко родственные, принадлежащие к одной семье романских языков, берущих свое начало в латыни (как, например, итальянский, французский, испанский, португальский).

Каждый композитор, который заменяет итальянские термины словами родного языка, руководствуется, очевидно, какими-то соображениями. Понять, почему он так поступит, не всегда возможно. Скажем, с какой стати американский композитор Д. Крейтон в «Сельском танце» из оп. 24, где подавляющее число ремарк дано на английском языке, пишет *indecise* и буквально через такт — *crescendo* того же значения? И все же, примираясь с неизбежностью таких же подпадающих

объяснению случаев, а также оставляя в стороне особенности индивидуальной манеры, попробуем выявить общую тенденцию подобного смешения языков.

Обращение композиторов к своему языку легко понять, когда в ограниченном, устоявшемся фонде итальянских терминов они не находят нужных им обозначений. К примеру, среди общеупотребительных итальянских терминов нет слова, соответствующего немецкому *innig* (искренне, душевно, сердечно)⁴⁶. Эту характеристику, излюбленную композиторами немецкой школы, мы встретим уже у Бетховена, если пользоваться Мендельсоном, Шуман. В Двадцать восьмой сонате Бетховен пишет по-немецки: "Etwas lebhaft und mit innigsten Empfindung" (немного оживленно и с искреннейшим чувством). В следующем тут же переводе этой ремарки на итальянский вторая ее половина опущена: композитор не нашел, очевидно, соответствия этому немецкому прилагательному в итальянском языке.

Словами *Alllegretto*, poco vivace определяет К. Шимановский темп и характер своей Мазурки (оп. 50, № 2) и добавляет: *piasznie*. Это польское слово означает «грубовато», «фамильярно», «бесцеремонно». А выражение *avec charme* (обаятельно, с шармом), используемое Пуленком в Вальсе? Для передачи этого французского оборота речи аналога в итальянской терминологии также нет, как нет аналога и для выражения *singlez les arpeggiatures* (подхлестывайте, стегайте форпиаги) в том же сочинении.

Передвигаем страницы фортепианных *livres* Дебюсси. Un peu gauche (немного неуклюже), — пишет он в «Кольбельной слона» из «Детского уголка». Doux et estompé (мягко и

⁴⁶ Итальянское *vivace* употребляется как музыкальный термин редко. Итальянские же *piu*, *affettuoso* — слова, которые можно встретить в изданиях пуломанской музыки в качестве перевода немецкого *innig*, имея иной смысловой оттенок.

танушсванно) — в том же сборнике («Снег танцует»). *Sagement* (старательно, умненько) стоит вместо обозначения темпа в Первом этюде. *Expressif et pénétrant* (выразительно и проникновенно) — в Десятом этюде, *lumineux* (светосенно, ослепительно) — в Одиннадцатом. В Прелюдиях мы найдем такие определения образной стороны музыки, как *léger* (воздушно), *âpre* (резко, жестко), *éclatant* (ослепительно, блестяще), *flottant* (перспитительно, расплывчато), *fluant* (ускользающ), *incisif* (резко, колю), *moqueur* (насмешливо), *gaillard* (яростно), *spécieux* (примитивно) и т. д. и т. п. Применение французского в этих случаях определяется тем, что соответствующие итальянские слова либо редко используются, либо вообще не входят в фонд итальянской музыкальной терминологии.

Чем более развернута, чем более подробна характеристика музыки, тем больше оснований ожидать, что она будет дана на родном композитору языке. Вот некоторые примеры из сочинений Дебюсси. *Se rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* — «Этот ритм должен звучать фоном печального и зазеленелого пейзажа» (Прелюдии, «Шаги на снегу»); *Peu à peu sortant de la brume* — «Постепенно выходя из тумана» (Прелюдии, «Затолуемый собор»); *Loigné, mais clair et joyeux* — «Издалька, но ясно и радостно» (Десятый этюд); *Avec une élégance grave et lente* — «С серьезной и выделительной элегантносью» (Сарабанда из цикла «Pour le piano»); *Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)* — «Оживленно (с легкостью фантастичной, но отточенной)» («Движения» из цикла «Образы»).

Однако композиторы сплошь и рядом прибегают к своему языку не по причине отсутствия итальянских терминов или их редкого употребления, а вместе с терминами общепотребительных, распространенных. Обращение к родному языку диктуется потребностью наиболее точно и полно выразить характер музыки.

По своим наблюдениям, предпочитаем, оказываемое родному языку, имеет место преимущественно в сфере образной

характеристики музыки, а также указаний темпа и его модификаций. Что касается динамических и артикуляционных обозначений, итальянский язык одает свои позиции значительно реже. *Forте* и *piano*, *crescendo* и *diminuendo*, *staccato* и *legato* сравнительно редко подвергнутся переводу. Это относится и к словам-уточителям — *sempre* (всегда, постоянно, все время), *subito* (внезапно, сразу), *piu a piu* (постепенно, шаг за шагом) и т. д. Зато нередко можно встретить «технические» указания на родном композитору языке (*англ. press down silently* — «бесшумно нажать клавишу») или *first time, second time* — «первый раз, второй раз»).

Поэтому, что на своем языке можно более точно и дифференцированно передать оттенки чувства, настроений, характера, «тона» музыкального высказывания, и это положение в «особых» доказательствах не нуждается⁴⁷. Приведу один только пример.

Брамс в своем фирменном творчестве использует обозначения на немецком чрезвычайно редко. Но вот в первой части Сонаты фа минор, где, как и в других его опусах, царит итальянский, где характер музыки передается терминами *agitato* и *arrassionato*, *dolce* и *misterioso*, *grandioso*, *resante*, *passivo*, *con fuoco*, он вдруг определяет тему связующей партии словами *fest und bestimmt* (твердо и определенно). А во второй части, в начале раздела *Poco più lento*, пишет: *Ammerst leise und zart*, хотя, казалось бы, можно было написать по-итальянски — *molto piano e teneramente*. Брамс мог бы повторить вслед за Бетховеном, перефразируя его: «*Leise und zart* — это совсем не то же самое, что *piano e teneramente*»⁴⁸.

⁴⁷ Естественные стреловидные обозначения фпд используемых предельных выключаются, разумеется, и у итальянских композиторов, в обозначениях которых можно встретить указания, не являющиеся собственно терминами: *esultante* (презмерно, преувеличенно), *arato* (интуитив, погасший), *finito* (скрипка, осторожно), *indugiando* (запоздывая) и т. д. и т. д.

⁴⁸ Несколько лет назад мне довелось вести мастер-класс в консерватории Люксембурга — страны, где все ее жители говорят на трех официально признанных языках, свободно переходя с одного на другой. Я вели занятия на французском, но, когда дошло дело до сочинений Шу-

А вот о темповых ремарках стоит поговорить особо. Темп как организатор музыкального времени имеет для жизни музыкального произведения огромное значение. Не случайно композиторы стремятся определить его как можно точнее. Впрочем, темповым указанием нередко сопутствуют определения характера музыки. Оба эти параметра тесно связаны друг с другом. Да и сам темповый термин почти всегда говорит не только о скорости движения (его количестве), но и об его характере (качестве). Более того, и в образной характеристике содержится информация о темпе.

Обратимся к музыке Шумана, где мы найдем подтверждающие сказанному.

В своих ранних фортепианных опусах «Вариациях на тему АВЕССО», «Бабочках», «Этюдах по капризам Паганини» оп. 3 и оп. 10, «Экспромтах на тему Клары Вик» (первая редакция), в «Карнавалах» (где весь цикл в целом и отдельные пьесы озаглавлены по-карнавальному нарядно — по-французски), в Первой и Третьей сонатах он использует только итальянскую терминологию.




Начиная с 1837 года картина меняется. 21 сентября 27-летний музыкант пишет своему коллеге, пианисту и композитору А. Гензельту: «Односельцо указаний для исполнителя, у меня вопрос: не следует ли нам ввести немецкие обозначения? Скоро я пришлю Вам свои Фантастические пьесы. Вы увидите там, что это выглядит совсем хорошо. Итак, вместо Allegro — *R a s c h* [быстро] или *Feurig* [с огнем] и т. п. Гоноря далось о пьесах Гензельта, полученных им от автора для публикации. Шуман замечает: «Allegro *raциональ* уже правильно; по-немецки я написал бы что-нибудь вроде *flückernd bewegt* [в выспрей степенн подвижно] или *schnell und mit flückerst starker Empfindung* [быстро и с оченн сильным чувством]» (Ш у м а ц. 296).

маня, поймавши себя на том, что вставляю во французскую речь немецкие выражения. Чтобыл явствен на душевные прикосновения, определены жгучую звучность, настроение той музыки, французского явилo доставало...

И действительно, в сочинениях, вышедших из-под его пера после указанной даты, композитор, широко используя итальянские термины, устанавливает определенную темпу и характер музыки в начале пьес, а также помечает смену темпов в начале разделов формы чаще всего на родном немецком. И как хороши эти определения! Их выразительность, точность попадания, «сочность» особенно бросаются в глаза, когда сопоставляешь их с данными ту же переводами на итальянский.

Откроем «Танцы Давидсбиюллеров» (пикет этот, замечательный ранним — шестым —opusом, был создан как раз в 1837 году, позже других сочинений, получивших следующие номера). Разве *frisch* (бодро, живо) то же, что итальянское *animato* (как это немецкое слово передано в пьесе № 8) или *vivacente* (в № 15)? А *schgeduldig*? Не просто *agitato* (взволнованно), а «истерически»! Можно ли сравнить также нейтральное итальянское *Presto* и рекомендацию на немецком *Schritt rasch und in sich hinein*, то есть «отдель быстро и сосредоточенно»? Об *innig*, которое, конечно же, не *innimo*, уже говорилось. А еще есть *Wild und lustig* — «буйным весельем» или *Etwas hahnbüßchen* (петушась, задорно) — ремарка, характеризованная в первой рецензии третьей пьесе цикла.

В «Фантазии» оп. 18, в «Арабеске» оп. 17 — все тот же принцип: определение характера движения в начале пьесы и ее разделов — немецки, остальные указания — на итальянском.

Аналогичные закономерности наблюдаются и у других немецкоязычных композиторов. По-немецки большей частью передаются образные характеристики и темповые указания. С особой тщательностью определяется характер движения. Перелистаем «Три фортепианные пьесы» оп. 11 Шёнберга, знаменующие переход композитора к атонализму. Здесь обращают на себя внимание уже обозначения начального темпа: *Mäßige* ; *Mäßige* ; *Bewegte* . Иными словами, Шёнберг указывает ту или иную пульсацию, определяя ее скорость по-немецки («умеренная четверть», «подвижная восьмая»).

Но еще интереснее, как он определяет темповые процессы. В названном цикле фортепианных пьес композитор использу-

ет по одному разу *accelerando* и *rosso stringendo*, а кроме этих итальянских указаний — немецкие *schneller, rascher, fließender, flüchtiger, beschleunigt* и *drängend*, целых шесть синонимичных определений! Каждое из них отличается своим смысловым нюансом, как отличаются друг от друга русские «быстрее», «скорее», «подвижнее», «живее», «проворнее», «резвее», «стремительнее», «более бегло», «гибче».

В своей пьесе «Герника (по Пикассо)» среди итальянских терминов П. Дессау использует всего два немецких указания — *drängen* и *nicht eilen*, по сути содержащих важные для композитора уточнения. Так, по сравнению с привычным и «нейтральным» *accelerando*, у немецкого *drängen* — другой оттенок смысла: напряженное движение подводит к ремарке *feroce* (сварсно).

Или возьмем немецкое *breit*. Что соответствует этому слову в итальянской терминологической лексике? Какой термин оно замещает? *Largo*? Но в этом итальянском обозначении содержится, помимо идеи широты, представление о медленней, тяжелой поступи; его применение вызывает в памяти соответствующие музыкальные ассоциации (достаточно вспомнить *Largo e mesto* из Седьмой сонаты Бетховена). *Adagio* также отягчено определенным смыслом⁴⁹. Немецкое *breit* лишено этих созначений и не предполагает уж очень медленного движения. Как мне кажется, *breit* указывает на неторопливое развёртывание музыкальной мысли, на такое исполнение, при котором и мыслям и чувствам **п р о с т о р н о**.

А теперь отправимся к французским музыкантам. Уже Курперен (едва ли не первый начавший это делать) обозначает по-французски в своих клавирных сочинениях характер движения вместе с определенным образом настроения пьесы. Вот примеры авторских предписаний из его «Сюиты» (*Ordres*), приведенных в начале пьес: *Sauvement* (в современной орфографии

⁴⁹ О семантике *Adagio* и *Largo* см.: Корыхалова, 2007, 36–39, 57–61.

gaiement) — «весело», «живо»; Pesamment, sans lenteur — «тяжеловесно, не меншая»; Légèrement, sans vitesse — «легко, но быстро»; Modérément et uniment — «умеренно и ровно»; Vif (Vivement) — «живо»; Tendrement, légèrement et lié — «нежно, легко и связано». Наконец, просто Tendrement, просто Gracieusement и даже Naïvement — «книжно, беснечко».

От Куперена перейдем сразу к «Клоду французскому», в чьей музыке прослеживаются черты, родственные творчеству мастера XVIII века, и перелистаем один из наиболее популярных егоopusов — Прелюдии, где с помощью словесных обозначений композитор достаточно подробно комментирует их образное содержание, тонкую и частую смену состояний и настроений.

Дебюсси явно не испытывает потребности в установленных итальянских определениях темпа. Во всех двадцати четырех прелюдиях общая характеристика темпа и характера музыки даны по-французски. Для медленного темпа, помимо употребленного один раз Grave, Дебюсси использует французское же Lent (аналог итальянского Lento, наиболее нейтрального по значению из итальянских определений медленного движения), которое обычно получает у него дополнительные характеристики («медленно и значительно», «печально и медленно», «медленно и меланхолично»).

Следующая градация на шкале темпов в Прелюдиях — Calme (спокойно, безмятежно), опять же с дополняющими определениями («очень спокойно и печально»; «с глубоким спокойствием, в слегка густом тумане»; «спокойно, с некоторой выразительностью»). Область умеренных темпов представлена терцием Modéré (итал. Moderato), с указанием на меру движения (очень умеренно) или с дополнительными образными характеристиками («в свободном ритме и ласково»; «гармонично и гибко»; «нервно и с юмором»). Наконец, для выражения быстрого движения композитор пользуется французским словом Animé (оживленно) и единичным указанием Rapide et léger (быстро и легко).

В трех случаях темп определен отсылкой к жанру (кабинеты, кэк-уока, скерцо), и еще в одной прелюдии («Танец Пёска») дается определение *Capricieux et léger* (капризно и легко), рисующее образ шатовливого духа из шекспировской пьесы, на скорость же движения указывает поставленный метроном (метрономическими обозначениями снабжена кстати говоря лишь одна треть Прелюдий).

Дебюсси широко использует в этомopusе итальянский термин *libero*, однако, не довольствуясь им, употребляет, помимо французского *librement* (свободно), и другие, также французские, выражения, содержащие дополнительные, по сравнению с *libero*, смысловые оттенки и соответствующим образом сравнивающие исполнителя. Таковы *sans rigueur* (без строгости, без точности, свободно), *à l'aise* (удобно, непринужденно), *soUPLE* (гибко). Последнее обозначение предполагает гибкость не только темпоритмическую, но и интонационную.

Что касается указаний, связанных с ускорением и замедлением движения, они даются в Прелюдиях почти исключительно по-французски. Мы не найдем ни одного *accelerando*, ни итальянских же синонимов этого широко употребляемого термина, которые отличаются от него и друг от друга оттенками смысла, далеко не всегда улавливаемыми теми, кто не знает итальянского (*affrettando*, *animando*, *incalzando*, *rettando*, *credendo*, *stringendo*, *rauvivando*, *risvegliando*). Из всего этого богатства Дебюсси отбирает и использует в их французском эквиваленте *animando* и *scitando*. Впрочем, смысл этих слов для французов прозрачен и в их итальянском варианте, ибо в их основе лежат общие для романских языков латинские корни. (Еще один французский синоним — *presser* — употреблен в этомopusе всего один раз.)

Обе французские ремарки, отсутствие invece ускорения, различны по смыслу. *Animez* (2-е лицо множественного числа повелительного падежа от глагола *animer* — «оживлять», «воодушевлять») или *en animez* (деепричастная форма глагола) используются Дебюсси в прелюдиях медленного или умеренного темпа и означают не столько реальное ускорение,

сколько выход из статичного состояния. Несторопливые до того движение оживляется, замедление и затихание сменяются воодушевлением, подъемом (см. «Звуки и ароматы в вечернем воздухе релот», т. 9, 28; «В знак уважения С. Пикавику...», г. 12; «Капопа», т. 17 и др.).

У слова "settez" ("setter") или "en settant" — иной оттенок смысла и иная сфера применения. Дебюсси обращается к этому указанию (близкому по значению итальянскому *stringendo*) в пассажах умеренного темпа, где оно ставится, наряду с расширяющимися динамическими вилками, на коротких, в два-три такта, отрезках, и трижды в быстрой, бурной прелюдии «Что видел западный ветер». Здесь нагнетание, сжатие, как бы уплотнение времени всякий раз сопровождается значительным нарастанием, подводящим к кульминационной точке.

Для торможения звукового потока Дебюсси использует обороты *plus lent* (медленнее), *un peu retardé* (немного запаздывая), *trairé* (растянуто, как бы шлывясь), но главным образом *ritenu* (*en ritenuto*). Итальянское *ritenu* встречается в Прелюдиях один только раз.

Как мне кажется, композитор предпочел эти французские определения их итальянским аналогам — *ritenu* и *ritardando* ясности ради. Не знающий достаточно итальянского может не уловить различия между этими разными формами одного глагола. Разница тем более ускользает от русскоязычного музыканта. Эти итальянские термины, как и их французские аналоги, переводятся в наших терминологических справочниках обычно одинаково — «замедшить», «задержать». Так понимают их и большинство исполнителей. Между тем значение их различно.

Ritenu (причастие прошедшего времени от глагола *ritenu* — «сдерживать», «умерять»), как и итальянское *ritenu*, не несет в себе идеи замедления. Этим указанием предписывается сразу сдержать движение. В сущности, оно близко по смыслу выражению *tempo mosso*. Речь идет о смене одного движения другим, более умеренным.

Вот композитор предоставляет *ritenu* в «Танге Шёкя» на первые экспонированные звуки рояля Оберона (т. 6), чтобы, выдержав первоначально взятый темп, привлечь к этому приему особое внимание. Вот выделяет этой пометой на приложении трех тактов легкие всплески спокойной воды в «Марусах» (т. 45–47) или кульминационные такты в соблазнительном, выматывающем как-улке («Генерал Лавинь, эксцентрик», т. 67–69). Некоторое торможение темпа предписывается словами *un peu retenu* на целой странице «кулетучивающихся звучаний» (А. Корго) в «Гуманах», в прелюдии «Что видел западный ветер», чтобы обозначить временное затихие до полного ураганного шквала (т. 26–32). Во всех этих местах — повторю — предусматривается не замедление, а более сдержанный темп.

Что же касается выражения *en retenu*, оно, как и итальянское *ritardando*⁵⁰, в своей дескриптивной форме (задерживая, умеряя, замедляя) имеет значение темпового *и р о ц с с а*. Проследим, как точно Дебюсси обозначает свои намерения в заключительном разделе прелюдии «Звуки и ароматы...». После указания *en retenu* следует *plus retenu* (более сдержанно) и на последних тактах *encore plus lointain et retenu* (еще более отдаленно и сдержанно), то есть после замедления музыка врет некоторое время в более медленном (но без дальнейшего замедления!) движении, а затем в еще более медленном. Иными словами, торможение происходит не как равномерный спуск по длинному пологому склону (что нередко приходится слышать). Начиная в этой манере, торможение протекает затем в виде спуска по двум уступам, своего рода темповым террасам.

Но наиболее примечательно французское словечко *séjour*, которое именно Дебюсси, как считается, вводит в оборот и в изобилии применяет. Это слово полюбилось соотечественникам Дебюсси, а также композиторам других национальностей (в особенности принадлежащих к романскому арсеналу)

⁵⁰ О значении итальянского *ritenu* в его сопоставлении с *ritardando* см.: К о р ы х в о л о в а, 2007, 69–70.

и заняло прочное место в списке музыкально-исполнительских терминов. Его используют Раверль, Дюода де Северак, Ибер и другие французские композиторы, его можно встретить в музыке Вилла Лобоса, Де Фанья и многих других. Несмотря на популярность, быстро забываемую этим словом, его значение остается не вполне ясным. В сущности, речь идет не об исполнении французской ремарки вместо соответствующей итальянской, а о введении нового музыкально-исполнительского термина, наделенного собственным значением.

Sédez не равнозначно простому указанию замедлить, и передача его итальянским *ritardi*, как это часто делается в музыкальных энциклопедиях и терминологических словарях, не раскрывает полностью его смысла. Постичь его помогает семантика самого слова. *Sédez* означает «уступите, поддайтесь», а именно — поддайтесь совершенству изменению: перепаду звучности, смене фактуры, ритмического рисунка, артикуляционного приема, регистра и т. п. *Sédez* указывает на перелом — пусть незначительный — в течении музыки, на переходные (неопределенные) состояния, что прекрасно подходит к творчеству родоначальника музыкального импрессионизма — импровизационно-свободному, изменчивому, полному неожиданностей, тонких деталей и неуловимых оттенков. В сфере действия этой ремарки исполнитель как бы колеблется, раздумывает, медлит в поисках подходящей случаю выразительности. Звучность несколько ослабевает (иногда каприз — резко усиливается), движется, как правило, притормаживаясь. Не случайно после фрагмента, отмеченного словом *sédez*, часто следует пометка *a tempo*.

Указание *sédez*, как мне кажется, предполагает также определенную релаксацию. Подчиняясь ему, исполнитель должен несколько расслабиться, «отпустить» себя, испытать ощущение легкости, парения, отдалиться полету фантазии⁵¹.

⁵¹ Подробнее об этом французском словечке см.: Корихидови, 2007, 76–80.

К области темповых ремарок относится, естественно, и само слово *tempo*. Этот итальянский термин (а также *Tempo I* и *tempo*) Дебюсси употребляет наряду с французским *Mouvement* (также *1^{er} mouvement*, *au mouvement*)⁵². В терминологических словарях и нотных изданиях эти выражения переводятся на русский одинаково (в первоначальном темпе, в темпе). Однако французское *mouvement* в его синонимичности с *Tempo* имеет иной смысловой оттенок. Определить его, провести границу между итальянским *Tempo* и французским *Mouvement* не проще, чем установить значение *cédez*.

Семантика пары «*tempo* — *mouvement*» рассмотрена Г. Хаймовским в статье, посвященной темповым и агогическим обозначениям в фортепианной музыке Дебюсси. Обозначение *tempo* обычно встречается, по его мнению, «там, где нужно выявить опорно-метрическую сторону движения, где возникает потребность в строгой ритмической дисциплине». Ремарка *mouvement* связана с «пластически-живым, гибким течением музыки», подразумевая не столько соблюдение скорости движения, сколько выражение его индивидуального характера (см.: Хаймовский, 117–120).

С таким пониманием в целом можно согласиться, однако попробую в свою очередь сформулировать различие этих лексем — различие, надо признать, весьма субтильное.

Tempo (а *tempo*) говорит о необходимости восстановить первоначальный или бывший до того темп. В этом смысле указание *Tempo* действительно стоит на страже ритмической дисциплины, обеспечивая темповое единство произведения, столь важное для существования его как целостности. *Mouvement* менее ригористично. Им предусматривается восстановление движения после внезапного «выпадения пульса», вслед за торможением, обозначенным скринирующими словами (*rit.*, *ritenu*, *cu ritenuto*, *retardé*, *cédez* etc.), после *zoppo*

⁵² Параллельное использование итальянского *Tempo* и французского *Mouvement* имело место еще у Кутюрена. К этой семантической паре прибегают Раavelь и другие французские композиторы.

темповой неопределенности, сбоя мерности (на что указывал *libato*, опять же *cédez etc.*), причём восстановление эти совершается без особой оглядки на основную темповую характеристику.

К примеру, восхитительная миниатюра «Девушка с волосами цвета льна» протекает в свободном темповом режиме, о чем говорит поставленное в первом же такте указание *sans rigueur* (без строгости). Дебюсси трижды предписывает в конце синтаксических построений, на очень коротком участке (такт и менее такта), *cédez*, а затем, с помощью пометы *Mouvement* (или *Au mouvement*) предлагает продолжить движение.

Сходный пример — в «Танце Пёкля». Обозначение *Carriéieux et léger*, стоящее в начале, приглашает к темповой свободе и непринужденности исполнения. После коротких замедлений Дебюсси использует опять же *Mouvement*.

А вот в предлодии «Прерванная серенада» после помет *rit.*, *ritenu*, *cédez*, *libato* поставлено уже итальянское *Tempo*. При всей ритмической прихотливости этой жанровой картинки здесь важна несуклопная точность горделивых гитарных перебивов, которые должны звучать, вопреки всем перебивам и перебивам, чётко, в едином, цементирующем всю пьесу, темпе.

Подобной языковой политики Дебюсси придерживается и в других своих сочинениях. Перелистав страницу его вальса «*La plus que lente*». Здесь используются, как и в Прелюдиях, итальянское *libato*, итальянские же диалитические обозначения и — что несколько неожиданно — определения характера музыки (*appassionato*, *con morbidezza*). Обозначения же темпа в начале дано по-французски (*Lent*), а затем, на протяжении всей пьесы, следуют друг за другом подробно выписанные характеристики темпа *Mouvement*, *Andanté*, *Tempo animé*, *Moins animé*, а также указания на темповые сдвиги (*ritenu* и *en retournant*, *animé*, *en animant*, *en seyant*, *cédez*, *plus lent*).

Неудовлетворенность чересчур общим значением расхожих итальянских терминов, в результате чего композиторы начина-

ют использовать лексемы родного языка с тем, чтобы более дифференцированно и тонко передать желаемые оттенки выразительности, может быть прилишествоствована на еще одном примере из фортепианного творчества Дебюсси. Речь идет о термине *marcato*.

В своих Прелюдиях композитор полностью отказывается от этого распространенного термина, заменяя его ремарками на французском. В прелюдии «Звуки и ароматы...» под вишей вишнего голоса он дает следующую рекомендацию исполнителю: *La basse un peu appuyée et soutenue* (Нижний голос несколько подчеркнуто и выдержанно) вместо привычной итальянской ремарки «*Il basso un poco marcato e sostenuto*». Французское *appuyée* по сравнению с итальянским *marcato* означает не только «подчеркнуто», но и «концёрто», то есть использование французского слова позволяет передать желательный характер звука.

В остальных прелюдиях вместо *marcato* мы находим французские *marqué* и *en dehors* (бука. вопиc, снаружи). В нашей справочной литературе оба эти «заместителя» переводятся по-русски словом «выделяя», в зарубежных справочниках и полных изданиях — итальянским *marcato*. Однако, как показывает анализ текста, Дебюсси применяет их в разном значении, с разной целью.

Marqué практически равнозначит итальянскому *marcato*. Дебюсси проставляет его чаще на отдельных аккордах, слабейших черточкой-*tenuto* и длительно выдерживаемых (см. имитацию ударов колокола в «Взвонявшем соборе», т. 17–18, в «Опавших листьях», т. 30, 32), либо, наоборот, на коротких созвучиях, как в «Фейерверке», где на непрерывно звучащем фоне разгорается огня вспыхивают острые секунды (т. 7, 9). Помета *marqué* встречается и на отдельных нотках, предусматривая подчеркнутое произнесение каждой нота («Танец Пика», т. 92–94; «Холмы Алакапри», т. 54, 58; «Удита», т. 46–47).

Определение *en dehors* имеет иной смысл. Оно относится к мелодиям, звучащим на однородном фоне треле- и тремолообразных фигураций, гаммообразных пассажей, повторяющихся аккордов, к репликам отдельного голоса, прерывающимся

в музыкальную ткань (см., например, «Паруса», т. 5; «Менестрели», т. 70-71, 74-75; «Фев — прелестные танцовщицы», т. 79; «Оставшие листья», т. 24 и др.). При этом композитор нередко дозирует степень выделения, указывая *en reu* (немного) или *très* (очень) *en dehors*. Отмеченный этим выражением мелодический отрезок следует выдвинуть на передний план, вылучив отенить на фоне аккомпанирующих голосов, благодаря чему создается звуковая перспектива, рождается ощущение многомерности, разноплановости звукового пространства. В отличие от *marqué* (и от *marc.* *marcato*), *en dehors* не предполагает подчеркивания каждого звука. Мелодия интонируется с естественными для нее подъемами и спусками⁵³.

Теперь понятно, почему Дебюсси не использовал в Прелидиях итальянского термина *marcato*. Пометы на французском позволили ему дифференцировать разные типы выделения: подчеркивание целого мелодического оборота при сохранении естественности фразового движения и дыхания (*en dehors*) и маркированное произнесение отдельных тонов (*marqué*).

Касаюсь вопроса о применении композиторами родного языка, автор энциклопедической статьи об исполнительских ремарках английский музыковед Д. Феллоуз видит существенную разницу между итальянскими терминологическими обозначениями и словами на других языках. Иерархически появляю-

⁵³ В своей книге, посвященной мутке французских импрессионистов, А. Алиявин, рассматривая вторую из «Трех песен Франци» Дебюсси, неверно толкует выражение *en dehors*. Он пишет, что эта ремарка говорит об «эффекте отдаленной звучности (*en dehors*)», который, наряду с другими приемами, придает песне «колорит таинственности, мелодичности» (Алиявин А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963. С. 117). На самом деле в фортепианной партии романсы (т. 14) значится: *la mg. en reu en dehors* (левую руку совсем выделить). Вот пример того, как нецаривающее цоцивание авторской размерки вносит в музыку не принадлежащий ей смысловой оттенок.

цимся в нотных текстах. За *Adagio*, к примеру, напоминает он, стоит целая история развития, превратившая его в термин, используемый во всей европейской музыке. Немелкое же *langzaam* или английское *slow* органично вписаны в общенациональный язык, что препятствует их эволюции в направлении превращения в термины. По мнению Феллоуза, можно изучать, в какой степени композиторы используют слова своего языка, но отыскивать у последних признаки музыкальных терминов не приходится (см.: *Fellows*, 679).

Конечно, слова на разных языках, к которым прибегают композиторы в своих сочинениях, отнюдь не обнаруживают тенденции к массовому переходу в категорию музыкально-исполнительских терминов, но нельзя думать, будто процесс формирования последних завершился раз и навсегда. Какие-то исполнительские указания выходят из употребления, какие-то другие приобретают значение термина. Те французские ремарки, в которых только что шла речь (*en dehors* по сравнению с *parqué*, *moderément* наряду с *Tempo*, а особенно *cédez*), в том их значении, в каком они выступают в творчестве Дебюсси, по существу, уже прочно вошли в музыкально-терминологическую лексику. Подчеркнутые композиторами (в первую очередь французскими, а также принадлежащими к романскому ареалу), эти ремарки нашли у них широкое применение.

Кстати говоря, мне кажется, что в музыке XX века, наряду с итальянским, сохраняющим свои позиции языка музыкально-исполнительской терминологии, успешно пробивает себе в этом качестве дорогу язык французский. Предпочтение ему отдают не только композиторы, говорящие на родственных романских языках. Мы встречаем французские ремарки в американской музыке, в музыке русской, например у Стравинского⁵⁴ и особенно у Скрябина.

⁵⁴ В фортепианной транскрипции «Петрушки» — музыки, изобилующей оттенком *forte* во всех его разновидностях. Стравинский в двух местах пишет «Масленница» *très fort* (очень громко), один раз даже с восклицательным знаком, а в конце «У Петрушки» (в кодифицированной версии) пишет *très mordant* (очень резко, пронзительно).

Скрябин использует их в симфонических сочинениях (Третьей симфонии, «Прометее»), в фортепианных опусах. Обратимся хотя бы к его сонатам. Французскими ремарками насыщены нотные тексты последних пяти сонат. Это связано со специфической программностью, свойственной музыке Скрябина, и со столь же специфичной образной сферой. Причудливый мир таинственных дуновений и зовов, томления, экзотических колебаний, окрыленности, светящейся вибрации и тому подобного появляется в ремарках — пока еще итальянских — Четвертой и Пятой сонат.

Начиная с Шестой, Скрябин переходит на французский — язык, который своим самым звучанием, особенностями своей фонетической структуры великолепно вписывается в атмосферу его опусов зрелого и позднего периодов. На итальянском дается преимущественно обозначения динамики и темпа. Ремарки же на французском образуют своего рода словесную партитуру, путеводитель по образному миру музыки Скрябина, соответствующим образом настраивая исполнителя. Именно на французском его характерная образность находит адекватное словесное выражение, именно на этом языке под пером композитора в тексте сонат рождаются такие неординарные указания к исполнению, как *avec une sombre majesté* (с мрачной величественностью), *avec une sévère volupté* (с небесной нежностью) или *avec une douceur de plus en plus enivrante et empoisonnée* (с нежностью все более ласкающей и отравленной).

Что же остается подождать и посмотреть, удастся ли французскому языку в XXI столетии закрепить свои позиции и стать вторым интернациональным языком, на котором говорит с нами Музыка...

Проникая в смысл музыки

Воистину, потный текст неисчерпаем... Можно во всех деталях знать произведение, но приходит день, когда пачинаешь видеть на потных страницах незамеченные ранее подробности, и в музыке открываются новые смыслы. Так случилось у меня с Аппassionатой, а точнее, с темой, которая звучит на протяжении всей первой части сонаты (ее отголоски слышались и в финале) и которую принято называть темой судьбы.

Как известно, одна из центральных тем бетховенского творчества — борьба Человека с Судьбой. Достаточно вспомнить хотя бы Семнадцатую сонату, где этой коллизии посвящена первая часть. Но сейчас я имею в виду ту лаконичную и выразительнейшую формулу, состоящую из трех повторяющихся звуков с остановкой на нижележащей ступени, которая впервые явилась Бетховену, когда он писал финал своей Пятой сонаты оп. 10 № 1. Настойчивый «стук» Судьбы — ярко экспрессивный оборот в интервале уменьшенной септимы, венчает кульминацию перед репризой.

205 [Prestissimo]

Тема станет знаменитой после того, как ляжет в основу Пятой симфонии. Лей-ритмом судьбы «прострочено» все ее полотно. Стан основой главной партии в первой части, этот ритм обнаруживается и в других частях, драматизируя, обостряя развитие музыки.

Первые наброски Лихасионаты относятся к 1804 году (соната была завершена в 1806-м). В первые месяцы того же года начались работы и над Пятой симфонией, и появление в сонате тематического зеркала, постоянно присутствовавшего в сознании композитора, легко объяснимо. Бетховен, естественно, не повторяет его буквально. В симфонии мотив в его основном виде имеет терцовую структуру, его ритмический рисунок пачивается со слабой доли; три затактовых восьмые устремлены к четвертому звуку, приходящемуся на сильную долю ($\overset{\text{♩}}{\text{♩}} \overset{\text{♩}}{\text{♩}} \overset{\text{♩}}{\text{♩}} \overset{\text{♩}}{\text{♩}}$). В основе мотива сыгнаты — ход на малую секунду и триольный ритм ($\overset{\text{♩}}{\text{♩}} \overset{\text{♩}}{\text{♩}} \overset{\text{♩}}{\text{♩}}$)⁵⁵.

Если проследить все трансформации, которым подвергается в сонате тема судьбы (изменения интервалов, направления мелодического движения, гармонической окраски, регистрово-полюжения), вдруг замечаешь, что тема эта ни в интонационном, ни в образном плане вовсе не однородна, что не везде, где звучит легко узнаваемый ритмический оборот, его должно интерпретировать как «стук судьбы». Как мне представляется, в результате столь характерной для творческой маэстры Бетховена тематической работы происходит диалектическое раздвоение мотива. В трансформированном виде он получает другое образное наполнение, ставаясь символом человека, вступающего в жестокую схватку с судьбой.

Разумеется, вся музыка сонаты идет от первого лица, от лица ее лирического героя, но там, где Человек входит в непосредственное соприкосновение с Роком, он начинает разговаривать на мифифицированном языке последнего. При такой

⁵⁵ Эта ритмическая формула появляется, впрочем, и в scherzo Пятой симфонии ($\overset{\text{♩}}{\text{♩}} \overset{\text{♩}}{\text{♩}} \overset{\text{♩}}{\text{♩}}$).

трактовок тематизма оказываются предельно ясными и все перипетии борьбы, и ее исход, иными словами, обнаруживаются заложенными в музыку, хорошо читаемая программа.

В своей монографии, посвященной принципам музыкальной формы в сонатно-симфонических циклах Бетховена, Вл. Протопопов замечает, что не следует связывать бетховенский музыку какие-то программы, отождествляя темы с определенными героями, что в его «непрограммной музыке <...> следует говорить о жизни ее тем в рамках определенной структуры, о перемещах их на протяжении произведения» (Протопопов, 193). Однако сам исследователь пишет о сонатной форме Бетховена как о «действительном процессе, в котором участвуют персонажи-темы, взаимодействующие между собой в сложные взаимоотношения и проходящие разнообразные этапы развития» (Гамжоев). Такие «персонажи-темы» и обнаруживаются в Аппассионате, и взаимоотношения их «прописаны», на мой взгляд, гораздо детальнее, чем это обычно представляют.

Обе темы имеют общий ритмико-тональный контур. Дальше начинаются различия. В мотиве судьбы при всех его появлениях (за двумя исключениями, о которых речь впереди) сохраняется интервальная (нисходящий ход на малую секунду) характеристика и положение на VI ступени, вводящей в доминанту⁵⁶. Мотив человека направлен вверх, к свету, размер интервального шага и гармонизация варьируются. Темы разведены также регистрово: при прямом их сопоставлении лейтмотив судьбы излагается в более низком, лейтмотив человека — в более высоком регистре⁵⁷.

Обратимся к нотным страницам.

Впервые оба мотива появляются в сонате в лоне глянцовой партии (см. пример 206 на с. 238).

Трепетное высказывание лирического героя сонаты внезапно прерывается мотивом судьбы, который звучит загаспю,

⁵⁶ При проведении тем в увеличении она смещается на III-II ступени.

⁵⁷ Сходное регистровое противопоставление можно увидеть для аналогичной образной характеристики в первой части Семнадцатой сонаты.

206 [Allegro assai]

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction marked *pp*. The second system includes a *poco ritardando* section followed by a *a tempo* section, with dynamics *pp* and *f*. The third system features a rapid sixteenth-note passage in the right hand. The fourth system concludes the piece with a final chord marked *pp*.

издалека, но оттого кажется еще более устрашающим. Еще одна фраза – и стук раздается снова, и со следующей реплики человек уже вступает в прямой контакт с рокотом, и тут впервые появляется тема (как уже говорилось, модифицированная тема судьбы), которая будет характеризовать человека везде, где между ним и рокотом завязывается прямой диалог.

Первая реакция человека еще неумеренна, робка, но вот он взрывается яростным протестом. Низвергающийся, а затем

взлетанный пассаж буквально сметает зловещую гостью, являя со временем отступить и затаяться (*riano subito*). Мотив судьбы дан здесь в виде мелодического «скелета», без характерного полтора звука *ре-бемоль*. Бунт человека заряжает энергией второе проведение темы главной партии с ее торжественно-грохочущим восхождением аккордовых масс (т. 17, 19).

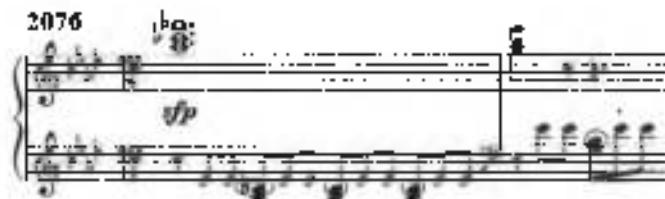
Изучение эскизов к сонате открывает замечательную подробность. Оказывается, Бетховен не сразу пришел к такому решению. В набросках начавшийся диалог ведется на уже экспонированном материале. Такт 11 (т. 2 в примере 206) повторяется в ответ на реплику судьбы — еще раз, непосредственно переходя в пассаж шестнадцатыми. Иначе говоря, в этом первоначальном наброске человек еще не включен в прямой контакт с роком, он еще не говорит с ним на равных, на одном языке.

Интересен и набросок конца предложения (т. 15–16). Тема судьбы здесь не воспроизводится. Нота *соль* на сильной доле, разделяя звуки мотива (*ре-бемоль* и *до*), превращает тематический оборот в обычный каланс. В окончательном варианте композитор уберет это *соль*, и мотив судьбы займет свое место в общем драматургическом плане сонаты.

В связующей партии судьба снова заявляет о себе. Посредством смятого бегущего триолой восьмыми вновь звучит и увеличивается ... ее тема. Примечательно ее сходство в таком варианте с ритмом лейтмотива из Пятой симфонии: мотив, после паузы, начинается со слабой доли такта. Перед приближением побочной партии, исполненной гармонии и доброты, образ судьбы начинает как бы распадаться: последний топ темы отсрочен во времени.



2076



Следующий раз лейтмотив судьбы является в заключительной партии, в первоначальном ритмическом режиме. К нему неслучайно разбег по тонам уменьшенного септаккорда, а последний звук мотива продлен задержанием:

208



И опять мы можем наблюдать, как композитор набрасывает в своей записной книжке один за другим два варианта мелодического оборота для будущей заключительной партии (т. 54) и только с третьего варианта приходит к троекратному повтору *фа-бемоль*, то есть еще раз выводит на сцену персонажа-тему судьбы.

Мы снова слышим эту тему и разработку при приведении связующей партии, а следующая акт драмы разворачивается в конце раздела, в его кульминационной зоне, когда противники сходятся в решающей схватке (см. пример 209 на с. 241).

Поначалу ни одна из противоборствующих сил не может одолеть другую. Это проявляется в том, что мелодический рисунок обеих тем оказывается выровненным. Эта фаза борьбы притихает в педальном гуле, образованном потоками пассажира по тонам уменьшенного септаккорда и раздающимися далее ударами на фоне аккордового тремоло. Но рок одерживает верх: мотив судьбы восстанавливается в первоначальном

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The left hand (bass staff) maintains a consistent eighth-note accompaniment throughout. The right hand (treble staff) features a melodic line with several notes circled, indicating specific points of interest or emphasis. The first system begins with a forte dynamic marking (*ff*). The fourth system concludes with a *p dimin.* marking, indicating a piano dynamic and a decrescendo. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8.

виде. С этого момента Бетховен предпринимает снять педаль. Он вряд ли руководствовался при этом заботой о благозвучии. Через заключительную часть коды композитор, не задумываясь, смешает на одной педали секундовый ход *ре-бемоль — до*. Резко уменьшая массу одновременно звучащих тонов, он, на мой взгляд, хотел подчеркнуть, что расстановка сил в грозном последикте изменилась.

Слибавсь под ударами, человек в отчаянии повторяет за судьбой ее приговор. Снова отчетливо (по-прежнему без деланья!)

слышится голос реки, и снова человеческий голос послушно воспроизводит его приказ. Мотив судьбы повторяется вновь. Из его заключительной ноты *do* вытягивается непрерывно пульсирующая нить *дольных*, и на этом облитом ритмическом фоне, на органном пункте доминанты начинается динамическая реприза. Ее первое предложение (т. 134-151) идет на этом навязчивом биении. Контраверза судьбы с человеком принимает еще более острый характер, и еще более гордым утверждением возможности человека звучит (*в мажоре!*) второе проведение основной темы.

Финальная схватка разрывается перед последним разделом кюды (*Piu Allegro*), когда вихрь шестнадцатых в каденции резко прерывается, и на *piano*, переходящим в *pianissimo*, опять завязывается диалог двух тем.

210

sempre Fa

ritardando

p diminuendo

p

sempre Fa

Adagio

pp *p*

Fa

Più allegro



И опять педаль выступает как фактор драматургического развития. Предписанная здесь Бетховеном одна педаль, на которой звучит секундовый интервал, усиливает ощущение неустойчивости, неопределенности. Сначала человек уступает грозному противнику (его реплика как бы стягивается вниз, смещаясь на октаву), затем вовсе умолкает, и в низком регистре раздается отчужденный (уже без педали!) стук. На *Adagio* время как будто останавливается, наступает момент полной неопределенности, все замирает в ожидании, а затем раздается могучий голос человека, сумевшего преодолеть предначертания судьбы.

В первый и единственный раз неустойчиво звучащая интонация завершается тоническим аккордом. Но и тема судьбы, в которой — второй раз на протяжении части — изменяется интервальный шаг (в данном случае кварта вместо малой секунды), приходит к утверждающей тонической октаве. Значит ли это, что скватся закончилась вничью? Или человеку удалось переиграть рок, подчинив его своей воле? Мне видится здесь еще одно возможное толкование. Противостояние не закончено. На последней странице первой части (т. 249—256) оба мотива

в ритмически усеченном виде



прежнему противостоят друг другу.

Тема рока еще раз мимолетно появляется в бушующей финали. В двух последних тактах перед разработкой, когда указание *diminuendo* внезапно и резко приглушает кипение фигураций, снова раздается пасторожески звучащий знакомый лейтмотив:

dimin.

La seconda parte due volte

pp

fa

fa

Как и в связующей партии из первой части сонаты (см. пример 207а), он дан здесь в увеличении и ритмическом варианте, сближающем его с темой судьбы из Пятой симфонии (соль-бемоль на сильной доле такта относится, надо думать, к предыдущему арпеджированному ходу). Дальнейшего развития тема судьбы не получает, но ее краткое появление еще более усиливает общий накал музыки.

... Вот так погружение в картину нотного текста, в котором великий музыкант запечатлел свое гениальное творение, позволяет увидеть новые сопряжения образующих его элементов, вскрыть драматургические ходы, а значит — глубже проникнуть в смысл музыки.

И в заключение...

Артур Шнабель призывает подходить к нотному тексту «с неослабевающим любопытством», тогда — добавлю — и нем начинаю открываться новые, незамеченные доколе подробности. Впрочем, «подробности» — не совсем то слово. Разве все, о чем шла речь в этой книге, всего лишь какие-то детали, которыми в конце концов можно и пренебречь? Конечно же, нет. Характер записи нотной и вязок, то или иное произнесение пунктирного ритма на триольном рисунке, мера приостановки музыкального движения на ферматах, семантика знака усиления и ослабления звучности — виолки, реализация арпеджио и зависающих лиг, смысл педита и исполнительских указаний не на «музыкальном итальянском», а на других языках — все это имеет самое прямое отношение к раскрытию содержания произведения, к пониманию примененных для его воплощения средств выразительности.

В нотном тексте нет (и по определению не может быть) ничего «лишнего» — такого, мимо того можно позволить себе пройти. Мне хотелось пролить свет на те координаты потапы, над которыми — как показывает мой многолетний опыт педагога-пианиста — обычно не задумываются. Разумеется, полные страницы заключают в себе еще немало других моментов, заслуживающих нашего внимания и изучения.

Список использованной литературы

- Алжиков К.* Незабываемое. Воспоминания. М., 1972.
- Аронова Е.* Графические образы музыки: Культурологический, практический и информационно-технологический взгляды на современную музыкальную нотацию. Новосибирск, 2001.
- Бабура-Скода Е. и Д.* Интерпретация Моцарта. М., 1972.
- Вадура-Скода П.* К нариску об орнаментике Гайдна // Как исполнять Гайдна / Спект. доступ. ст., комп. А. Меркулова. М., 2003.
- Бейлиаг Л.* Орнаментика в музыке. М., 1978.
- Белкина Г.* Шафос преодоления. Алмагитические заметки о мелодике Бетховена. СПб., 2001.
- Бетховен Л. ван.* 32 сонаты для фортепиано: В 3 т. / Ред. А. Шибела. М., 1985.
- Бетховен Л. ван.* Сонаты для фортепиано в двух томах / Урокост. Ред. П. Егорова и Д. Часовникова. СПб.; М.; Краснодар, 2004. Т. 1.
- Влагов Д.* Автограф и исполнительское прочтение сонаты оп. 57 («Аллигатор») // Бетховен: Сб. статей. М., 1972. Вып. II.
- Влагов Д.* К пониманию диалектов авторского текста (Заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973. Вып. 3.
- Бобровский В.* Соната Бетховена с/з-молл "Quasi una fantasia" («Лунная») // Бетховен. Сб. статей. М., 1972. Вып. II.
- Бойкс Э.* Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. М., 1993.
- Гельфанд Я.* Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации. Мичигана, США, 2007.
- Голубитская И.* Искусство подальзаган. М., 1967.
- Гольденвейбер А.* 32 сонаты Бетховена. М., 1966.
- Гульд Гл.* Нет, я не эксцентрик: Беседы, интервью / Интервью с Г. Монсенником. М., 2003.
- Директорские исполнительство:* Практика, история, эстетика. М., 1975.
- Дудка Ф.* Основы нотной графики. Киев, 1977.
- Кирцов А., Оленье Ю., Павчинский С.* Руководство по графическому оформлению нотного текста. 3-е изд. СПб., 2004.
- Кирова А.* О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. М., 1963.
- Коршулова И.* За вторым роялем: Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб., 2006.
- Коршулова И.* Музыкально-исполнительские гермины: Волыжниковские, развлия значения и их отгавки. использованно в разных мнцах. Изд. 2-е, дополн. СПб., 2007.

- Курт Э. Основы лирического контрапункта. М., 1931.
- Мадригалова А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного индивидуализма. М., 2005.
- Мильштейн Л. Очерки о Шопене. М., 1987.
- Мой Шопен. Письма / Ред. П. Егорова. СПб., 2005.
- Мур Дж. Пианист и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М., 1987.
- Николаевский Е. О музыкальном геме. М., 1965.
- Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 5-е. М., 1987.
- Цихолович А. Фортепианная ступь русского Скрябина // А. Н. Скрябин. Сб. статей к столетию со дня рождения (1872–1972). М., 1973.
- Цихолович П. Симфоническое творчество Бетховена // Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967.
- Письма Бетховена. 1787–1811. / Сост., вступит. ст., комм. П. Филиппова. М., 1970.
- Риман Г. Качества фортепианной игры. М., 1907.
- Романова Д. Полифонический диалог Р. Штрауса (24 прелюдии и фуги). М., 1973.
- Фингеринг Н. Музыкальная триадитика, или Новый и легчайший способ изучения правил музыки для игры на фортепиано. М., 1836.
- Финман Н. Подвиг как Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Вопросы фортепианной педагогики. М., 1963. Вып. 1.
- Хайловский Г. Некоторые особенности темповых и исторических обязанностей Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. М.; Л., 1965.
- Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма / Сб. ст. М., 1978.
- Харлап М. Нотные длительности и параллель их реального значения // Музыкальная академия. 1997, № 2.
- Чайков К. К портрету Г. Гюльда — личности и музыканта // Исследователь и музыкальное приращение. М., 1989.
- Шуман Р. Письма (1817–1840). М., 1970. Т. 1.
- Rosenstein S. Chopin. Interpreting His Notational Symbols. USA, 2005.
- Christiani A. Das Verständnis im Klavierspiel: Eine Darstellung der dem musikalischen Ausdruck zu Grunde liegenden Principien von Standpunkte des Pianisten. Leipzig, 1886.
- Sterny C. Leber den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke / Hrsg. u. kommentiert von P. Badura-Skoda. Wien; London; New York, 1963.

- Dichler J.* Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel. Wien; München [1963].
- Dichler J.* Interpretationsprobleme bei Schuberts Klaviermusik // Oesterreichische Musikzeitschrift. 1972. Hf. 4.
- Fallows D.* Tempo and expression marks // Grove's Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. 1995. V. 18.
- Heidrick E.* Dynamics or Motion? An Interpretation of Some Musical Signs in Romantic Music // Piano Quarterly 140, 1987-1988.
- Maschke I.* Studien für das Pianoforte... mit... erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben... Op. 70. M., 1878.
- Read G.* Music Notation. A Manual of Modern Practice. New-York, 1979. 2. Ed.
- Rothschild Fr.* Vergessene Traditionen in der Musik. Zur Aufführungspraxis von Bach bis Beethoven. Zürich, 1964.
- Saint-Arroman J.* L'interprétation de la musique française: 1661-1789. I. Dictionnaire d'interprétation (Initiation). Paris, 1988. Vol. I.
- Stebiski Z.* [Przedmowa] // Casella A. 11 utworów dziecięcych. Kraków, 1968.
- Schwarz W.* Mißverständnisse in der Haydn-Interpretation. Dargestellt an Beispielen aus seiner Klaviermusik // Oesterreichische Musikzeitschrift. 1976. Hf. 1.
- Türk D.G.* Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen... Leipzig u. Halle: Neue Ausgabe, 1802.

Указатель музыкальных произведений

Барбер С.

Экскурс № 4 191

Барток Б.

Микрокосмос 35-36, 178-179

Музыка ночи 138, 179

Бах И. С.

Сарабанда (Партита № 6) 114

Хорошо темперированный клавир

Прелюдия до-дизь мажор (г. I) 130

Прелюдия ре мажор (г. I) 130

Прелюдия ми-бемоль мажор (г. I) 130-131

Прелюдия си-бемоль мажор (г. I) 130

Прелюдия ре мажор (г. II) 55

Фуга ми мажор (г. II) 55

Бетховен Л. ван

Баденская оп. 126 № 1 99-100

Сонаты

№ 1 оп. 2 № 1 34 23, 108, 138

№ 2 оп. 2 № 2 39 40, 136-137

№ 4 оп. 7 80

№ 5 оп. 10 № 1 117, 119, 138-140

№ 7 оп. 10 № 3 21-22, 37-38, 80-81, 138 139

№ 8 оп. 13 80, 86-87

№ 10 оп. 14 № 2 36 37

№ 13 оп. 27 № 1 84

№ 14 оп. 27 № 2 20-21, 56, 59, 60 62, 74 75, 80,
86, 107-108, 137-138, 185-186

№ 15 оп. 28 80, 86

№ 16 оп. 31 № 1 141-142

№ 17 оп. 31 № 2 44 45, 117-119, 140, 235, 237

№ 18 оп. 31 № 3 142-143

№ 21 оп. 53 79-80

№ 23 оп. 57 23, 241, 235-244

№ 26 оп. 81а 85

№ 28 оп. 101 60-62, 85, 86, 218

№ 29 оп. 106 86, 102, 140

№ 30 оп. 109 119-120

Бразе И.

- Вартация на тему Генделя оп. 24 32—33
 Концерт для фортепиано с оркестром оп. 15 47—48
 Рапсодия оп. 79 № 2 38—39
 Соната фа минор оп. 5 32, 39—42, 147, 220

Букстехуде — Прокофьев

- Органная прелюдия и fuga 134

Гейли Й.

Сонаты

- Ноб. XVI/2 58, 88
 Ноб. XVI/6 88
 Ноб. XVI/7 44
 Ноб. XVI/8 44
 Ноб. XVI/19 88
 Ноб. XVI/20 89
 Ноб. XVI/22 89
 Ноб. XVI/38 89
 Ноб. XVI/39 88, 89
 Ноб. XVI/43 89
 Ноб. XVI/46 88
 Ноб. XVI/49 89
 Ноб. XVI/52 131

Григ Э.

- Соната оп. 7 70 71

Дебюсси К.

- La plus que lente 230

Образы

- Движение 162
 И луна спускается... 155—156, 161—162
 Колокола сквозь листву 167—168
 Посвящается Рамо 150—151

- Паводы («Эстампы») 169

- Прелюдии 224—232

- Вереск 165

- В знак уважения С. Шуберту... 225—226

- Ворого Альгамбры 127—128

- Генерал Лявиль, эксцентрик 227

- Девушка с волосами цвета льна 230

- Затонувший собор 151, 154, 231

- Звуки и ароматы... 225, 226, 227, 231

Канона 225-226
Миньстрелия 84, 231-232
Опавшие листья 231, 232
Пируса 165-167, 227, 231-232
Прорывавшая березиди 230
Танец Пёка 120-131, 227, 230, 231
Туманы 237
Ундина 127, 231
Фоя, престольные танцовщицы 164-165, 231-232
фейерверки 237
Хомы Анакапри 154, 157-158, 164, 231
Что видел западный ветер 226, 227

Римг рипи

Сарибанди 34-35

Токкити 34

Двенадцать этюдов

№ 8 160

№ 10 127, 150-151, 190

Дессау П.

Герники (по Пикассо) 223

Элитек Г.

Текуче оц. 13 № 2 110-111

Ибер Ж.

Токката 156

Казелла А.

11 пьес для детей 175-176

Козэлл Г.

Протквы Мланонои 148

Лнет Ф.

Венгерские рапюдиц

№ 1 120, 184-185

№ 2 146-147, 183-184, 187-188

№ 4 145, 182-183, 192-194

№ 6 143, 145, 195-196

№ 7 196

№ 8 196

№ 11 201

№ 12 188

Жекевские колоколи (с Альбом путешественника) 91-92

- Концерт для фортепиано с оркестром ми-бемоль мажор 71-72
 Погребальное шествие 80
 Соната си минор 18-19, 33 34, 145-146
 Сонет Петрарки № 123 46 47, 122
 Тарантелла («Венеция и Цевполь») 196-198
 Часовня Вильгельма Телля («Годы странствий») 126
 Эпос ми-бемоль мажор по Карлусу Паганини 189-190, 195
 Этюды трансцендентного исполнения
 Вечерние гармонии 192
 Воспоминание 190-191
 Мазера 190-191
 Метель 192

Метнер Н.

- Сказка оп. 34 № 1 115

Моцарт В. А.

- Восемь вариаций К 613 83

Сонаты

К 284 135

К 309 135

К 331 123

К 457 78-79, 80-81

- Фантазия ре минор 87

Мусоргский М.

- Баба-Яга («Карикюси с выставки») 29

Прокофьев С.

- Аллегло (из сюиты по балету «Золушка» оп. 97) 158-159

- Молодость оп. 22 178

Сонаты

Вторая оп. 14 72-73

Третья оп. 28 72-73

Шестая оп. 82 178

- Танец джунглей с лириками (из сюиты по балету «Римма
и Джульетта» оп. 75) 159

Пуленк Фр.

- Вальс 218

- Вечные движения 163

Раavelь М.

- Альборада 115

- Благородные и сонтигасальные напсы 158, 159-160

- Гробница Куперса 171-173

Ночной Гаспар
Скварбо 160, 170
Удлина 169-170

Рахманинов С.

Баркарола оп. 10 № 3 102-103
Вариации на тему Корелли, оп. 42 181-182
Мелодия оп. 3 № 3 73-74
Этюд-картина оп. 33 № 7 205

Рачин А.

Аккордовый этюд 176-177

Росселлини Р.

Языческие поэмы 116, 121, 160-161, 174-175

Северак Д. де

Ця кашкулах 84

Скрябин А.

Прелюдия оп. 11 № 12 82
Первая соната оп. 6 192
Этюды
оп. 2 12-14
оп. 8 № 11 14-15

Фалька М. де

Арагонети («Испанские пьесы») 173-174

Чайковский П.

Детский альбом оп. 39
Утренняя молитва 7-10
Зимнее утро 10-11
Камеринская 52
Концерт для фортепиано с оркестром № 1 оп. 23 11-12,
124, 126

Шёкберг А.

Вальс (Пять фортепианных пьес оп. 23 № 5) 128-129
Сюита для фортепиано оп. 25 129
Три фортепианные пьесы оп. 11 222-223

Шимановский К.

Мазурки
оп. 50 № 2 218
оп. 50 № 3 177

Шопен Ф.**Баллады**

№ 1 оп. 23 94-95, 98, 99, 194-195, 203, 204-205

№ 2 оп. 38 211-212

№ 3 оп. 47 43-44

№ 4 оп. 52 45-46, 187, 212-214

Баркирала оп. 60 101**Вальсы**

оп. 34 № 2 17-18, 107 108

оп. 69 № 1 208-209

Мазурки

оп. 17 № 2 100

оп. 17 № 4 208

оп. 24 № 4 93, 98

Ноктюрны

оп. 9 № 2 и 3 210

оп. 15 № 2 209, 211

оп. 27 № 1 210

оп. 27 № 2 211

оп. 32 № 1 и 2 211

оп. 37 № 1 211

оп. 48 № 1 134

оп. 48 № 2 101

оп. 62 № 1 98-99, 124-125, 211

Полонезы

оп. 26 № 1 16-17, 186 187

оп. 53 209-210

Полонез-фантазия оп. 61 62-65, 184, 210**Прелюдии** оп. 28

№ 9 65-67

№ 13 113 114

№ 24 205-206

Скерцо, оп. 20 18, 83-84, 93-94, 98**Сонатя**

си-бемоль минор оп. 35 122 123, 184

си минор оп. 58 67-68, 189

Фантазия оп. 49 105-106, 214**Экспромт** оп. 29 31, 206-208**Эtüды**

оп. 10 № 1 28-29

оп. 10 № 11 133-134

оп. 25 № 1 191

оп. 25 № 5 127

оп. 25 № 7 199-200

оп. 25 № 9 26-28

оп. 25 № 11 68 69

Этюд фа-минор (из Трех этюдов) 95 96, 99

Шуберт Ф.

Экспромт оп. 90 № 1 56-57

«Воспоминания мечты» (из вокального цикла «Тебедина песнь») 57

«Водной потоку» (из вокального цикла «Земный путь») 57-58

«Историяшка» (из вокального цикла «Прекрасная мельничиха») 57

Шуман Р.

Большая соната оп. 14 69

Венский карнавал оп. 26 51

Детские сценки

О чужих странах и людях 62

Прощание дядя 15-16, 48

Карнавал оп. 9

Прембула 3-4

Полонез 202-203

Паганини 110

Прогулка 203-204

Пюццелетты оп. 21 № 1 69-70

Ночные мысли оп. 23 № 4 129

Нестрые листки оп. 99 109-110

Романс оп. 32 49-51

Соната фа-дур минор оп. 11 32, 153-154

Танцы Давидсбондштерн оп. 6 222

Ужасежа оп. 20 48 49, 69, 201 202

Шедриш Р.

Пятифигурная тетрадь 192

Приморская и фуга ля-мажор 38

Содержание

Предисловие	3
Фортепиальная партитура	7
Под одной крышей	30
Синхронно или	53
Расчитать фермату?	76
Вилка. Hairpin, soufflet	90
Раскатить аккорд	112
Зависающие лиги	150
Нотный лист	180
На каком языке?	215
Проникая в смысл музыки	235
И в заключение	245
Список использованной литературы	246
Указатель музыкальных произведений	249

Поздравки Полины КОРЫХАЛОВА

УВИДИТЬ В ПОТНОМ ТКАСТЕ...

О каноничных проблемах,

о которых стиливаются традиции (и не только они)

Музыкальный редактор А. В. Мушкетер. Художественно-технический редактор Т. И. Кай. Корректор Т. В. Лавина. Нотный набор К. М. Симонова. Макет и компьютерная верстка Т. К. Чалыковой.

Формат 60x90/16. Буза. офс. Гарн. тайп. Пол. л. 16. Уч.-изд. л. 17,5.

Издательство «Композитор» Санкт-Петербург.

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45

Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-64-97

E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства полный магазин «Северная звезда»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26

Тел./факс: 7 (812) 312-97-96 E-mail: severnira@mail.ru

Отпечатано в издательстве «Композитор» Санкт-Петербург