

А. Д. АЛЕКСЕЕВ

ИЗ ИСТОРИИ
ФОРТЕПИАННОЙ
ПЕДАГОГИКИ

*Руководства по игре
на клавишно-струнных
инструментах
(от эпохи Возрождения
до середины XIX века)*

ХРЕСТОМАТИЯ

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
КИЕВ — 1974

ОТ АВТОРА

Хрестоматия включает фрагменты важнейших трактатов и школ, посвященных игре на клавире и фортепиано, начиная от времен зарождения клавирной музыки до расцвета пианистического искусства эпохи романтизма. Приводимые отрывки знакомят с высказываниями выдающихся музыкантов прошлого по вопросам эстетики исполнительства, звукоизвлечения, динамики, ритмики, расшифровки мелизмов, развития техники, методики обучения учащихся и т. д. В переживаемый нами период усиливающегося внимания к старинной музыке мысли современников о ее интерпретации представляют особый интерес.

Предлагаемая работа задумана как пособие для студентов высших музыкальных учебных заведений по курсу истории фортепианного искусства в дополнение к существующему учебнику. Содержащиеся в ней материалы, надо думать, привлекут внимание и всех тех, кто интересуется историей музыки, проблемами музыкального исполнения и музыкальной педагогики.

Эта хрестоматия является частью моей кандидатской диссертации, подготовленной во время обучения в аспирантуре Московской консерватории под руководством проф. Г. М. Когана и защищенной весной 1941 года. Некоторые из предлагаемых материалов были впоследствии опубликованы в книге «Клавирное искусство» (М.-Л., 1952), другие печатаются впервые. Не публиковались и два очерка, помещенные в приложениях: «Орнамент в старинной музыке» и «Музыканты XVIII столетия об исполнении танцевальных пьес». Они были также написаны в конце 30-х годов и подверглись лишь незначительной правке.

Все выдержки из иностранных руководств переведены на русский язык мною; заново переведены и отрывки, уже печатавшиеся на русском языке, — в книге Р. Геники «Из летописей фортепиано», в «Материалах и документах по истории музыки» под редакцией М. В. Иванова-Борецкого и в некоторых других работах. Большую помощь в переводах оказала мне моя мать Елена Николаевна Алексеева.

Вставки, заключенные в квадратные скобки, а также сноски, авторство которых специально не оговорено, принадлежат мне.

А $\frac{90101-252}{M208(04)-74}$ 229—75

© Издательство «Музична Україна», 1974.

О СТАРИННЫХ РУКОВОДСТВАХ ПО ОБУЧЕНИЮ НА КЛАВИШНО-СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Великий французский мыслитель Рене Декарт однажды заметил: «Чтение хороших книг является как бы беседой с их авторами, наиболее достойными людьми прошлых веков... в которой [они]... раскрывают лучшую часть своих мыслей»¹. Приведенные слова можно полностью отнести и к старинным трактатам о музыке, к руководствам по обучению игре на клавишных инструментах. Естественно, что не все в этих работах в равной мере близко современному читателю. В некоторых высказываниях мастеров прошлого слышатся отголоски философских и эстетических идей, представляющих уже пройденный этап в развитии человеческой мысли. Кое-что выглядит устарелым с точки зрения современного уровня теории общей и специальной, фортепианной, педагогики. Но лучшие мысли лучших музыкантов продолжают сохранять свою ценность. Знакомство с ними помогает глубже познать процесс формирования передовых художественных традиций, правильно решать некоторые важные вопросы современного музыкального обучения. Богатый опыт мастеров прошлого служит нам опорой в борьбе как против устаревших, но еще не преодоленных рутинных взглядов, так и против новомодных, лишенных жизненной почвы теорий.

Возникновение фортепианной педагогики в собственном смысле слова следует отнести к сравнительно недавнему времени — к концу XVIII века, когда фортепиано, вытеснив прежнего «короля» инструментов — клавесин, заняло его место в музыкальном быту Европы. Уже в ту пору фортепианная педагогика достигла высокого уровня. Это объясняется тем, что она имела богатую предысторию и многое восприняла от клавирной педагогики периода расцвета клавесинизма, а через нее и от органно-клавирной

педагогике эпохи Возрождения¹. Таким образом, фортепианную педагогику следует рассматривать как один из этапов длительного развития теории и практики обучения на клавишных инструментах.

Каждый из этих этапов имел свою специфику. В эпоху Возрождения ведущим клавишным инструментом был орган. Он широко использовался не только в церкви, но и в бытовом музицировании. Для него писалась большая часть сочинений, предназначенных для исполнения на клавишных инструментах. Соответственно с задачами обучения органиста в основном формировалась и методика преподавания игры на этих инструментах. Естественным следствием такой педагогической практики явился синтетический характер пособий: они создавались в первую очередь для органистов, но содержали и сведения, необходимые для исполнителей на клавире.

В руководствах XVI века формулируются основные методические положения, связанные со спецификой игры на клавишных инструментах. Определяются требования относительно посадки, положения рук во время исполнения. Испанский органист Х. Бермудо в своем трактате «Декларация о музыкальных инструментах» (1555) уделяет много внимания рассмотрению вопросов аппликатуры. Приводимые им примеры свидетельствуют об использовании испанскими органистами подкладывания первого пальца и пере-кладывания через первый палец длинных пальцев (гаммообразные последования в восходящем движении рекомендуется играть правой рукой: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 пальцами, левой — 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). Обращает на себя внимание совет Х. Бермудо упражнять *все* пальцы, так как может встретиться место, где все они должны быть употреблены. Эта истина (как, впрочем, и многие другие педагогические находки!) оказалась впоследствии забытой, и ее приходилось вновь «открывать» тем музыкантам, которые справедливо видели вред в канонизации аппликатур, суживающих выразительные возможности игрового аппарата исполнителя².

Итальянский органист Джироламо Дирута в трактате «Трансильванец» (конец XVI века) затрагивает такую важную проблему, как необходимость достижения свободы рук во время исполнения. Рекомендует следить за тем, чтобы руки были мягкими и легкими, он прибегает к меткому сравнению: «Когда, разгорячившись, дают пощечину, затрачивают большое усилие, но когда хотят погладить, поласкать, силы не применяют, рука при этом бывает легкой — такой, как тогда, когда мы гладим ребенка».

¹ Клавир — обобщенное название клавишно-струнных инструментов. В XIV—XV столетиях, в период начавшегося их распространения, это были инструменты, на которых звук извлекался либо при помощи перышка, цеплявшего струну (клавесин), либо путем нажатия на струну небольшой пластинки — тангента (клавикорд). Инструменты с молоточковой механикой (фортепиано) появились лишь в начале XVIII века.

² Подробное изложение руководств испанских органистов XVI века, в том числе и Х. Бермудо, см. в кн.: O t t o K i n k e l d e y. Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts. Leipzig, 1910.

¹ Рене Декарт. Рассуждение о методе. Л., 1953, стр. 12.

И все же какими бы важными и глубокими ни были подчас высказывания, посвященные освоению специфики игры на клавишных инструментах, не это является самым главным и ценным в органно-клавирной педагогике того времени. Она привлекает прежде всего своей общей направленностью на воспитание разностороннего, творчески мыслящего композитора — исполнителя — педагога, для которого сочинение музыки, ее исполнение и обучение ей составляют разные грани единой профессии музыканта.

Такая направленность объясняется отчасти духом времени, передовыми стремлениями эстетической мысли Ренессанса к идеалу гармонически развитой личности. Существеннейшее значение имели и условия деятельности органистов и клавиристов, необходимость писать музыку ко всяким церемониям и празднествам, прелюдировать перед началом исполнения записанных сочинений, сопровождать певцов и инструменталистов по одной лишь строчке басового голоса. В связи с этими требованиями жизни складывался и процесс обучения музыке. Чисто исполнительские моменты чередовались в нем с решением разнообразных композиторских задач, отчего исполнительство приобретало более творческий характер. После изложения начальных сведений о музыке, об игре на инструменте переходили к переложениям на орган или клавир вокальных сочинений, орнаментированию хоралов всевозможными диминуциями (то есть «измельченными» длительностями), затем приступали к сочинению собственных произведений в письменном виде или в виде импровизаций — от маленьких и несложных до больших, развитых по форме.

Конечно, в этой педагогике было еще много методически неразработанного, незрелого. Но ее основополагающая идея — воспитание гармонично развитого, творчески мыслящего музыканта — была глубоко прогрессивной и вдохновляла деятельность многих музыкантов более позднего времени. Естественно, что в разные исторические периоды конкретное понимание этой идеи менялось, наполняясь новым содержанием, что приводило также к изменению форм и методов педагогической работы.

Этап *синтетической органно-клавирной педагогики* простирается примерно до конца XVI столетия. В XVII—XVIII веках размежевание органного и клавирного искусства, начавшееся в эпоху Возрождения, еще более углубляется. Орган все теснее связывает свою судьбу с церковью, клавир же, особенно клавесин, постепенно приобретает значение важнейшего инструмента в концертной жизни и бытовом музицировании. В истории клавишных инструментов наступает новый этап *дифференцированного* обучения игре на органе и клавире, и, соответственно, развития *органной* и *клавирной* педагогики как двух отдельных ветвей музыкально-педагогического искусства.

Порой высшего расцвета клавесинизма стала первая половина XVIII века. Наряду с выдающимися произведениями клавирной

музыки И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатти и французских композиторов в тот период создаются и наиболее значительные работы в области клавесинной педагогики: «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена (1716), «Метода пальцевой механики» Ж.-Ф. Рамо (1724), «Опыт истинного искусства игры на клавире» Ф. Э. Баха (I ч. — 1753, II ч. — 1762) и другие.

Клавесинная педагогика продолжает и развивает основные традиции органно-клавирного искусства эпохи Возрождения в соответствии с запросами нового времени, шлифуя и приравнивая их к специфике клавирного исполнительства. На протяжении XVII и в значительной мере XVIII века еще сохранялись те особенности исполнительской практики, которые предусматривали необходимость владения клавиристом целым комплексом разнообразных творческих навыков. «Кто не знает о том, сколько требований предъявляется клавиристу! — пишет Ф. Э. Бах в предисловии к своему «Опыту». — От него ждут не только законченной, соответствующей всем правилам хорошего исполнения передачи написанного для его инструмента произведения, чего можно требовать от любого инструменталиста, — от него ждут большего». И далее следует перечисление того, что должен был уметь клавирист: сочинять фантазии всевозможных видов, обрабатывать заданные темы «по всем правилам гармонии и мелодии», владеть навыком игры во всех тональностях (тональности с большим количеством диезов и бемолей тогда только начинали входить в употребление), «моментально и безошибочно» транспонировать, читать с листа любые произведения, написанные для любого инструмента, аккомпанировать по генерал-басу, воссоздавая всю ткань сочинения на основе цифрованного, а иногда и нецифрованного нижнего голоса.

Если вспомнить о степени трудности сольных и ансамблевых произведений, с которыми приходилось иметь дело клавиристу середины XVIII века, то перечисленные требования нельзя не признать очень высокими. Выполнение их было под силу лишь музыканту, прошедшему основательную школу обучения в области исполнительского и композиторского искусства, притом обучения, направленного на совершенное овладение многими практическими навыками, необходимыми для разнообразной музыкальной деятельности. Уровень вооруженности этими навыками хорошего клавириста-профессионала XVIII века представляется для современного музыканта высоким, почти недостижимым. В самом деле, многие ли из теперешних выпускников консерваторий в состоянии свободно читать с листа и транспонировать любые произведения (пусть даже средней трудности сочинения баховских времен), не говоря уже об умении расшифровывать генерал-бас и импровизировать всякого рода фантазии?

Разгадку больших достижений педагогики прежних времен следует, видимо, искать в ее специфической направленности на раннее и планомерное воспитание творческой индивидуальности

ученика, осуществлявшееся в тесном взаимодействии с обучением игре на инструменте и необычайно активизировавшее весь педагогический процесс. Напомню, например, о педагогической деятельности И. С. Баха. Известно, что, создавая свои инвенции, он ставил перед учеником широкие задачи: не только научиться «чисто играть в два голоса» и затем «правильно и хорошо обрабатываться с тремя облигатными партиями», но одновременно и «приобрести хорошую выдумку» («inventiones»), а также «солидную предварительную подготовку для композиции» (из полного заглавия к инвенциям). Нетрудно себе представить, насколько более успешным оказывается изучение этих пьес, если ученик всем своим предшествующим музыкальным воспитанием уже как бы приобщен к творческой лаборатории автора, и это является стимулом для его собственных творческих поисков.

В клавирных руководствах нашли отражение и эстетические воззрения того времени. Так, например, в «Трактате о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» Ж. Дени (1650) утверждается мысль о могущественном воздействии музыки на людей, на животных. Это отзвуки средневековых теорий, известных в эпоху Возрождения и получивших развитие в трудах ученых XVII века (см., например, «Мусургию универсалис» А. Кирхера). Пособие Ф. Куперена несет на себе печать художественного мироощущения, характерного для деятелей искусства рококо. В своих высказываниях по вопросам исполнительства великий клавесинист кое в чем перекликается с мастерами Ренессанса, стремившимися привнести дух светской культуры во все сферы духовной жизни человека (достаточно сравнить приводимые в хрестоматии требования относительно посадки исполнителя Дируты и Куперена). Но у Куперена, служившего при дворе французского короля, стремление к галантности проявилось, естественно, в несравненно большей степени, чем у автора «Трансильванца» — францисканского монаха, скромного соборного органиста небольшого итальянского городка.

Особенно большое влияние на клавирное исполнительство оказала теория аффектов. Возникшая еще в древние времена, разрабатывавшаяся в средние века и в эпоху Возрождения, она получила широкое распространение в XVII и XVIII столетиях. Философы-рационалисты во главе с Декартом придали ей нормативный характер. В их представлении пробуждение музыкой тех или иных чувств связывалось с определенными интервалами, гармониями и другими выразительными средствами. С течением времени, в период расцвета сентиментализма, теория аффектов стала тоньше рассматривать связи эмоционального мира человека с явлениями искусства, хотя черты рационалистической нормативности в ней все же сохранились. Именно в эту пору она вызывает повышенный интерес у авторов клавирных руководств и становится основой их эстетических высказываний по вопросам исполнительства. Для Ф. Э. Баха главная задача исполнителя — донести до слу-

шателей те аффекты, которые содержатся в музыкальном произведении; при этом, считал он, «музыкант может растрогать слушателей только в том случае, если будет растроган сам; поэтому он должен уметь проникнуться теми аффектами, которые хочет возбудить у слушателей».

Отстаивая свободу выражения чувств, музыканты времен сентиментализма сделали шаг вперед по пути развития жизненно правдивых принципов исполнения. Однако борьба против условностей рационализма приводила нередко к крайностям иного рода — преувеличению эмоционального начала, непониманию особой природы художественных эмоций и гипертрофии «переживания» артиста во время публичного выступления. Свидетельством этого могут служить некоторые высказывания Ф. Э. Баха, приводимые в хрестоматии, в том числе и цитированные слова о том, что исполнитель должен пробуждать в себе на эстраде те чувства, которые стремится передать слушателю.

В связи с распространением идей сентиментализма в клавирном искусстве заметно возрастает интерес к лирике, певучей мелодике. Обучение «пению» на инструменте выдвигается как одна из важных проблем музыкальной педагогики. Авторы клавирных руководств все больше внимания начинают уделять ритмической гибкости исполнения (*tempo rubato*), необходимой для выявления тонких оттенков чувств, воплощения фразировки вокального типа.

В пособиях XVIII века по сравнению с органно-клавириными трактатами эпохи Возрождения значительно большая роль отводится техническим вопросам исполнения. Наиболее детально разрабатываются проблемы развития мелкой пальцевой техники. Это закономерно связано с возросшим значением ее в клавесинной литературе, с необходимостью ювелирно отточенного исполнения всевозможных мелизмов и орнаментальных фигураций, которые составляют главную виртуозную трудность многих клавирных пьес, особенно французских композиторов. В период расцвета французского клавесинизма появляется даже специальная методическая работа, посвященная преимущественно проблемам техники, — «Метода пальцевой механики» Ж.-Ф. Рамо.

«Метода» Ж.-Ф. Рамо может рассматриваться как обобщение опыта французских клавесинистов в области исполнительской техники. В основу ее было положено развитие активности и самостоятельности пальцев при свободных и экономных движениях руки. Вспомогательным материалом служили специальные упражнения. Ф. Куперен использовал мелизмы и различные пассажи. Ж.-Ф. Рамо начал применять, по-видимому впервые, пятипальцевые упражнения наподобие тех, которые впоследствии получили чрезвычайно широкое распространение в практике пианистического обучения. Взгляды Ж.-Ф. Рамо на развитие техники не лишены известной односторонности, исторической ограниченности (типичное для того времени преувеличение роли механики в биологических, психо-физиологических процессах, недопонимание

взаимосвязанности всех звеньев игрового аппарата и недопустимости представлений о том, что во время игры рука должна быть «как бы мертвой»). Но большинство рекомендаций французского музыканта сохранило свою жизнеспособность, а некоторые из них поражают своей прозорливостью.

В эпоху клавесинизма в методической литературе, посвященной обучению на клавишных инструментах, впервые начинается широкая разработка музыкально-воспитательных проблем. Авторы клавишных трактатов подхватывают идеи, выдвинутые крупнейшими философами и педагогами-просветителями своего времени. На страницах многих пособий высказываются суждения относительно необходимости индивидуального подхода к ученикам, пробуждения у них интереса к занятиям музыкой, самостоятельности в работе. С наиболее ценными из этих высказываний читатель сможет познакомиться по руководствам М. Сен-Ламбера и Д. Г. Тюрка.

Выдвижение на авансцену фортепиано вызвало появление обширной методической литературы для этого инструмента. На первых порах создавались пособия, предназначенные одновременно для фортепиано и клавесина. Примером может служить «Курс обучения на клавесине или пианофорте» Л. Ф. Депрео, изданный в Париже в 80-х годах XVIII века. К концу столетия возникает уже немало руководств, посвященных специально фортепиано. Примечательно, что тот же Депрео, публикуя через десять лет «Новый курс обучения на фортепиано», исключает из заглавия слово «клавесин». Так с конца XVIII — начала XIX века намечается новый этап в обучении на клавишных инструментах, характеризующийся *полной дифференциацией* внутри инструментов клавишно-струнной группы. Черты специфически фортепианной педагогики рельефно выявляются, однако, лишь в методических пособиях первой половины XIX века. Особенно интересны в этом отношении два фундаментальных труда: «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре» И. Н. Гуммеля (1828) и «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» К. Черни (1846).

Период обособления фортепиано от других клавишных инструментов был временем коренных изменений в судьбах музыкального искусства. В условиях капитализировавшейся Европы, интенсивно развивавшегося процесса специализации и разделения труда во всех сферах человеческой деятельности все явственнее стала обозначаться и дифференциация профессий в искусстве. Постепенно происходило размежевание между профессиями композитора, исполнителя и педагога. В связи с тем, что авторы музыкальных произведений значительно полнее фиксировали теперь свои творческие замыслы в нотном тексте, исполнители практически перестали нуждаться в обстоятельном обучении композиции и импровизации. Вместе с тем волна увлечения виртуозностью, захлестнувшая концертные эстрады, вызвала повышенные требования к совершенствованию исполнительского мастерства. Все это при-

водило к переакцентировке внимания многих педагогов-пианистов с воспитания *музыканта*, способного решать разнообразные *комpositorские* и *исполнительские задачи*, на подготовку *виртуоза*, блистательно владеющего *искусством игры на инструменте*.

Лучшие педагоги XIX века, несомненно, понимали опасность начавшегося крена в область техницизма, приводившего к утрате гармоничности в воспитании музыканта. Некоторые из них пытались противопоставить ему прежнюю систему обучения. Так, в конце 20-х годов К. Черни выпустил пособие по импровизации, в котором пишет, что развитие этой области искусства — «важнейшая обязанность и украшение пианиста-виртуоза». Однако мнение К. Черни уже не казалось в те времена беспорным, свидетельством чего могут быть отзывы на это пособие в прессе. По прошествии некоторого времени оно было бы расценено попросту как анахронизм.

Более перспективной явилась иная линия воспитания пианиста — развитие творческого подхода к проблеме интерпретации, к воплощению авторского замысла. Эта линия прослеживается, например, в руководстве И. Гуммеля. Автор его различает два типа исполнения — правильное, относящееся к области механики игры, и хорошее, выразительное, связанное непосредственно с областью человеческих чувств. Выразительность исполнения для И. Гуммеля — «не что иное, как способность и искусство исполнителя проникаться вслед за композитором чувствами, привнесенными им в произведение, способность и искусство вложить их в свое исполнение и донести до сердца слушателя». Это высказывание, в сущности, продолжает мысли музыкантов XVIII века о подлинно художественном исполнении. В последующих работах проблематика творческого отношения исполнителя к вопросам интерпретации стала предметом специальной, значительно более углубленной разработки.

Параллельно нащупывались пути для преодоления узости односторонне-виртуозного обучения пианиста. В этом отношении выдающийся интерес представляет педагогическая деятельность такого музыканта-новатора, как Ф. Лист. Освещенная довольно полно в воспоминаниях его учеников уже в ранний период¹, она являет пример ярчайшей направленности мысли педагога на формирование широко образованного музыканта, способного глубоко проникаться поэтическим содержанием интерпретируемых сочинений и воплощать его в своем исполнении. Исключительно ценны «Домашние и жизненные правила для музыкантов» Р. Шумана (1850). В них в афористически свободной манере изложения набросана целая программа гармоничного, подлинно художественного музыкального воспитания. Не будет преувеличением сказать, что это целый манифест передовой музыкальной педагогики,

¹ См. А. Буассье. Уроки Листа. Перевод с французского, статья и комментарии Н. П. Корыхаловой. Л., 1964.

основанный на лучших ее традициях и проникнутый духом борьбы против всего косного и рутинного, что в ней сохранялось.

Практические достижения Ф. Листа, Ф. Шопена и некоторых других выдающихся педагогов, как и педагогические заветы Р. Шумана, для своего времени были еще явлениями единичными. Вростание идей этих музыкантов в практику обучения и разработка их в методической литературе началась позднее. Но упомянуть о них представлялось необходимым, чтобы полнее обрисовать картину музыкально-педагогической жизни первой половины XIX века.

Фортепианное исполнительство, как и клавирное, испытывало на себе воздействие эстетических принципов различных стилевых направлений. Влияние их сказалось и в преподавании педагогов, в создаваемых ими пособиях. Так, можно говорить о классицистской направленности руководств И. Прача и И. Н. Гуммеля, о чертах романтизма, присущих школе К. Черни и методической работе С. Тальберга.

Значительным завоеванием фортепианной педагогики была разработка проблемы стилей в исполнительском искусстве. В руководствах XVIII века эта проблема только еще намечалась (преимущественно в выявлении особенностей исполнения музыкантов разных национальных школ). Авторы пособий XIX века делают в этом отношении новый шаг вперед. Ф. Калькбреннер и К. Черни приводят стилевую классификацию наиболее репертуарных в их время композиторов, писавших для клавишно-струнных инструментов, связывая характеристики их музыки с манерой ее исполнения автором.

Очень противоречивым было развитие методики обучения пианистической технике. Увлечение виртуозными «рекордами» приводило нередко к гипертрофии технической работы, к отрыву ее от формирования слуховых представлений, к порочной практике воспитания: «сперва техника, потом музыка». Учеников с детства засаживали за бесконечные упражнения, игра которых большей частью превращалась в бессмысленную механическую зубрежку. Особое внимание уделяли развитию силы и самостоятельности пальцев, но неправильная установка на изоляцию пальцев от вышележащих частей руки являлась помехой для приобретения естественных двигательных навыков и приводила нередко к перенапряжению мышц, даже к возникновению профессиональных заболеваний. Сковывающее воздействие оказывали на учеников в большинстве случаев и разнообразны аппараты, которые в те времена начали входить в моду (об изобретении одного из них, «руко-водителя», изобретатель его Ф. Калькбреннер красноречиво повествует на страницах своего пособия).

Одновременно зачастую те же самые педагоги находили пути, способствовавшие подлинной рационализации работы над техникой. Так, И. Гуммель направляет внимание исполнителей на вдумчивое отношение к игре за инструментом, на выработку в процессе

упражнения «тончайшего», внутреннего ощущения пальцев вплоть до самых их кончиков, К. Черни рекомендует при изучении гамм применять различные виды артикуляции и динамических оттенков, что служило противоводием против механичности тренировки и приучало ученика связывать воедино задачи технические и художественные. Примером преодоления доктрины изолированной пальцевой техники и утверждения нового принципа игры — целостного использования пианистического аппарата, освобождения его от сковывающего напряжения могут служить советы С. Тальберга относительно исполнения певучих мелодий. Новаторский характер имели поиски Ф. Шопеном естественных игровых движений и анатомических принципов, связанных с особенностями строения человеческой руки и фортепианной клавиатуры.

В этой борьбе мнений, в столкновении передовых художественных идей с проявлениями всякого рода регрессивных тенденций складывались те принципы, которые легли в основу обучения лучших пианистов-педагогов нашего времени.

ДЖИРОЛАМО ДИРУТА

(ок. 1561—16??)

ТРАНСИЛЬВАНЕЦ

Диалог об истинном способе игры на органе и перышковых инструментах¹ преподобного отца Джироламо Дируты Перуджинца из ордена меньших братьев францисканцев, органиста собора Киоджии. Благодаря этому диалогу можно легко и быстро изучить, как следует располагать на клавиатуре каждую партию², как во время диминуций двигать руками и каким способом прийти к пониманию интаволатуры³, причем истинность и необходимость этих правил подтверждается приводимыми в конце книги токкатами различных выдающихся органистов. Работа только что найденная, крайне полезная и необходимая преподавателям игры на органе. Посвящается светлейшему принцу Трансильванскому. С привилегией. Венеция. Напечатано у Джакомо Винченци. 1597 г.⁴

[Трактат итальянского органиста Джироламо Дируты — выдающийся памятник органно-клавирного искусства XVI и начала XVII века.

¹ Перышковые инструменты (instrumenti da penna) — инструменты клавишно-щипковой группы (клавесин, чембало, спинет и т. д.).

² Подразумевается расположение партий оркестровых или хоровых голосов при переложении их для клавира.

³ Интаволатура — итальянское название табулатуры, т. е. правил фиксации нотными знаками музыкального произведения.

⁴ Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, et instrumenti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta Perugino, Del Ordine de Frati Minori Conu di S. Francesco. Organista del Duomo di Chioggia. Nel quale facilmente, e presto s'impara di conoscere sopra la Tastatura il luogo di ciascuna parte e come nel Diminuire si devono portar le mani, et il modo d'intendere la Intavolatura; provando la verità, et necessitá delle sue Regole, con le Toccate di diversi eccellenti organisti, poste nel fine del Libro. Opera nuovamente ritrovata, utilissima, et necessaria a Professori d'Organo. Al Serenissimo Principe di Transilvania. Con Privilegio. In Venetia. Appresso Giacomo Vincenti. M. D. XCVII. Как полагает немецкий музыковед Кребс, первая часть трактата впервые вышла в 1593 г., до нас же дошло только второе издание ее — 1597 г., вторая часть вышла в 1609 г. Выдержки из трактата заимствованы из работы Кребса (G. Duruta's Transilvano, ein Beitrag zur Geschichte des Orgel und Klavierspiels im XIV J., Leipzig, 1893), где приведено несколько отрывков из диалога Дируты в немецком переводе.

Кроме замечаний об аппликатуре и украшениях, кроме подбора произведений инструктивного характера, автор дает указания насчет посадки, методики выполнения упражнений и т. п. Особенно интересно отметить, что Дирута уже вполне четко разграничивает игру на органе и игру на клавире.

Трактат написан в распространенной в то время форме диалога. Диалог ведется между Дирутой и неким трансильванцем, жителем Семиградья (Трансильвании)¹.]

О правилах, которые следует соблюдать для того, чтобы правильно, с достоинством и грацией играть на органе

[Стр. 322—324] Д и р у т а. — Первое: органист должен сидеть против середины клавиатуры. Второе: не следует делать никаких движений корпусом, а голову и туловище необходимо держать прямо и грациозно (gratoso). Третье: органисту необходимо позаботиться о том, чтобы рука направляла кисть и чтобы последняя была всегда на одном уровне с рукой, не ниже и не выше ее, что имеет место, когда запястье находится слишком высоко. Сказанное об одной руке относится и к другой. Четвертое: пальцы необходимо слегка согнуть и равномерно (gleichmässig) расположить по клавишам. Кроме того, кисть над клавиатурой надо держать совершенно свободной и мягкой, так как без этого пальцы не смогут точно и быстро двигаться. Наконец, пальцы должны нажимать клавиши, а не ударять по ним. Снимать пальцы с клавиш необходимо вовремя.

Эти указания могут показаться не стоящими внимания. Между тем они очень полезны. При соблюдении этих правил звук становится мягким и приятным и органист при игре не напрягается...

Т р а н с и л ь в а н е ц. — Мне очень бы хотелось узнать, как влияет на звук положение головы, прямое или наклонное, а также расположение пальцев на одной высоте и их согнутое положение.

Д и р у т а. — На звуке это не отражается. Но по этим признакам можно судить о том, держит ли себя органист с достоинством и грацией; Клаудио Меруло из Корреджо² потому так привлекал и очаровывал, что соблюдал вышеуказанные правила. Тот же, кто извивается и кривляется во время игры, похож скорее на смешного комедианта. И это не единственный его недостаток. Подобному исполнителю не удастся сыграть произведение по-настоящему, и все очарование музыки теряется. Каждый играет как ему вздумается, и искусство гибнет. Наконец, и трудности часто

¹ Область в юго-восточной части Западной Европы.

² Знаменитый органист, учитель Дируты. Предполагают, что «Il Transilvano» является изложением основных принципов школы Меруло.

возникают только из-за неправильного исполнения. Мне нередко случалось убеждаться в совершеннейшей легкости тех произведений, которые исполнители описанного рода считали трудными...

Как следует держать руку, чтобы она была мягкой и легкой

[Стр. 325—326] Я приведу пример для пояснения того, как следует держать руку над клавиатурой, чтобы она была мягкой и легкой: когда, разгорячившись, дают пощечину, затрачивают большое усилие, но, когда хотят погладить, поласкать, силы не применяют; рука при этом бывает легкой — такой, как тогда, когда мы гладим ребенка.

Что получается, когда нажимают клавиши, и что происходит, когда ударяют по ним

При нажатии клавиш мелодия звучит равномерно и непрерывно, при ударе — разорванно..., так, как если бы певец после каждого звука, особенно после *Minimen* и *Semiminimen*¹, брал дыхание.

Почему исполнители танцев плохо играют на органе

[Стр. 326—327] Они, действительно, плохо играют на органе. Вот почему святейший Тридентский собор запретил играть на церковных органах *Passi e mezzo*² и другие танцевальные вещицы, равно как и двусмысленные, непристойные песни. Нельзя смешивать светское и духовное. Способ игры этих исполнителей танцев, по-видимому, совершенно не подходит для органа; играя на нем музыку, они не могут отказаться от привычки ударять по клавишам, что дает отвратительный звук; вот почему им никогда не удается или удается только в редких случаях хорошо исполнить на органе музыкальное произведение. В свою очередь и органисты никогда не смогут хорошо играть танцы на перышковых инструментах, так как способ игры на них, как я уже вам объяснил, совершенно отличен от способа игры на органе...

¹ *Minima* (♩) соответствует примерно половиной, *Semiminima* — (♩) четверти.

² Старинный танец.

Об игре на органе и об игре танцев на перышковых инструментах

Когда исполнитель танцев собирается играть музыку на органе, он должен соблюдать все те правила, о которых я говорил. Органист же, намереваясь играть танцы на перышковых инструментах, тоже должен придерживаться этих правил, но ему при этом можно позволить прыжки и удары пальцем по клавишам. Основания для этого следующие: во-первых, перышковые инструменты из-за наличия толкачиков (*saltarelli*) и перышек требуют удара по клавише, во-вторых, этим путем можно придать танцам больше грации.

Поэтому органист, играя танцы на перышковых инструментах, может все же ударять клавиши, тогда как исполнитель танцев, играя на органе, не должен этого делать.

Как можно играть музыкально на перышковых инструментах

[Стр. 328—329] Т р а н с и л ь в а н е ц. — Мне очень бы хотелось еще узнать, почему многие органисты играют на перышковых инструментах менее музыкально, чем на органах.

Д и р у т а. — Причин этого я мог бы привести много. Начнем с первой: инструмент должен быть равномерно оперен, должен быть отзывчивым. Игру следует стараться сделать оживленной, мелодию — непрерывной, разукрасив ее трелями и изящными украшениями. Надо попытаться достигнуть на перышковых инструментах того же эффекта, какой производит воздух на органе. Так, например, когда возьмешь на органе *Brevis* или *Semibrevis*¹, они звучат в продолжение всей своей стоимости и клавишу не приходится нажимать более одного раза. Когда же возьмешь эти ноты на перышковом инструменте, они звучат едва лишь половину своей стоимости. Быстрота и проворство руки должны компенсировать этот недостаток, поэтому на перышковых инструментах клавиши следует нажимать чаще, чем на органе...

[Стр. 335] Следует обратить также внимание на то, чтобы во время игры не поднимать пальцы слишком высоко над клавишами... Упражнения надо играть сперва отдельно правой и левой рукой; при этом можно легче проследить, выполняет ли каждая рука предписанные правила.

[Стр. 344] Упражнения в гаммах надо сперва играть *Croma* ми; когда они хорошо пойдут в надлежащем темпе, можно удвоить скорость и играть *Semicroma* ми.

¹ *Semibrevis* (♩) — соответствует примерно целой, *Brevis* (≡) — двум целым.

² *Croma* (♩) соответствует примерно восьмой, *Semicroma* (♩) — шестнадцатой.

Ж. ДЕНИ

(XVII столетие)

ТРАКТАТ О НАСТРОЙКЕ СПИНЕТА И О СРАВНЕНИИ ЕГО ЗВУЧАНИЯ С ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКОЙ¹

[Трактат органиста и инструментального мастера Дени — одно из самых ранних дошедших до нас руководств, посвященных специально игре на клавесине. В нем говорится о настройке инструмента, об исполнении, приводятся несколько занимательных историй об исцелении музыкой больных и о воздействии гармонии на животных (например, рассказывается, как павлин с удовольствием слушал хорошего лютниста и набросился в ярости на плохого). Наконец, у Дени, по-видимому впервые, появляются указания на необходимость широкого применения первого пальца и, еще задолго до Веркмейстера, встречаются упоминания о равномерной темперации].

[Стр. 40] Некоторые при игре ежеминутно качают головой, забавно ворча при этом. Я знал молодого человека, очень хорошо исполнителя, который каждые три такта прищелкивал языком так громко, что я еле удерживался от смеха. Один органист, очень хорошо играющий на органе и спинете (этот органист не из Парижа), исполняя пьесу, которая кажется ему особенно хорошей, забрасывает обе ноги на одну сторону, искривляется и хмурит лицо, что совершенно невыносимо для тех, кто его слушает. Я написал это для предостережения всех, приучивших себя к подобным недостаткам, а также для педагогов, которым следует обратить внимание на то, чтоб их ученики не приобретали дурных манер.

[Стр. 37] Встречаются учителя, которые ставят руки так, что запястье находится ниже кисти (main); это большой недостаток, даже порок, так как лишает кисть силы. Другие ставят запястье выше кисти, пальцы при этом (прямые и напряженные) напоминают палки — это тоже неправильно. При хорошей постановке запястье и кисть находятся на одном уровне с пястно-фаланговыми

суставами пальцев (le gros noeud des doigts de la main). Когда я начинал учиться, педагоги придерживались правила, что при игре нельзя пользоваться большим пальцем правой руки; однако впоследствии я убедился, что если бы клавиристы имели столько рук, сколько у Бриарей¹, то их все равно все использовали бы при игре и при отсутствии на клавиатуре такого количества клавиш.

¹ Traité de l'accord de l'espinette, avec la comparaison du son clavier à la musique vocale. Par J. Denis, Organiste de S. Barthelemy et Maître faiseur d'Instruments de Musique. MDCL (1650). Paris.

¹ Бриарей — гигант из античной мифологии, у которого было сто рук и пятьдесят голов.

КЛАВЕСИННЫЕ ПРИНЦИПЫ ¹

[Сен-Ламбер был известным лютнистом, певцом и учителем пения в Париже во второй половине XVII столетия. Кроме музыкальных произведений, им написано несколько педагогических трактатов, в том числе «Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах» (1680). «Клавесинные принципы» (точная дата написания этого сочинения нам неизвестна, в печати оно появилось только через шесть лет после смерти автора) — бесспорно, один из лучших трактатов всей эпохи клавесинного искусства, впоследствии незаслуженно забытый. В нем обращает на себя внимание попытка — одна из наиболее ранних — анализа необходимых для обучения музыкальных данных и методики преподавания. Мысли автора не только опережают многие высказывания последующих методистов, но не утрачивают своего значения и до настоящего времени. Немалый интерес в трактате представляют замечания об исполнительской практике той эпохи, об украшениях и др.]

[Из предисловия] Для успешного обучения игре на клавесине необходимо обладать прежде всего слухом и хорошей рукой. Слух — это способность с наибольшей степенью точности различать звуки музыки и разнообразные ритмы мелодий (*la différence cadance des Aires*). Желаящие учиться музыке должны проверить, чувствуют ли они, слушая хорошую музыку, что проникаются тем настроением, которое она передает, что их трогает нежная музыка и возбуждает веселая, что они поют внутренне то, что поют или играют другие. Пусть убедятся, чувствуют ли они, что если им хоть немного покажут, они легко достигнут того же, ибо, если что-либо кажется легким — это признак того, что сможешь этим овладеть, если же что-либо кажется непостижимым и трудным, то лучше от него отказаться. Пусть проверят, хорошо ли они разбираются в мелодии и гармонии пьес, ощущают ли ритм мелодий,

¹ Saint Lambert. Les principes du clavecin. Amsterdam, 1702.

следуют ли невольно за текстом, отмечают ли его, сами того не сознавая, движением головы или еще каким-то образом. Наличие всех этих данных и будет свидетельством истинных музыкальных способностей, без которых нельзя сделаться музыкантом... [Под хорошей рукой Сен-Ламбер подразумевает руку с гибкими мышцами, дающими возможность пальцам свободно двигаться.]

Только Аполлон или, вернее, природа
 Может создать поэта и музыканта.
 Без природных дарований напрасны все терзания ума,
 Сколько ни бейся — ничему не выучишься.

Хороший педагог досконально знает способности своих учеников; приспособившись к склонностям и возможностям каждого, он обучает его с помощью наиболее подходящей для него системы. У хорошего педагога столько же различных методов, сколько дарований ему приходится воспитывать. Он находит общий язык с детьми, со зрелыми людьми (*personnes raisonnables*), разговаривает рассудительно и с теми, и с другими, говорит разумно и ясно. Он излагает принципы систематично, всегда в виде простых отдельных понятий, не смущая ума учеников преждевременными тонкостями. Он излагает сперва общее правило так, как будто в нем нет исключений, и выжидает, пока они не встретятся и не дадут повода о них поговорить, т. к. знает, что таким путем исключения будут усвоены лучше; если же о них начать говорить вначале, то они могут заслонить собой основное правило. Переходя от теории к практике, хороший педагог умеет выбрать для каждого ученика пьесы, наиболее подходящие для его пальцев. Он даже может специально сочинить новые пьесы, если в этом будет нужда. Однако, давая сначала ученикам для развлечения несколько легких пьес, он тотчас же с целью исправления определенных недостатков заставляет их играть такие, исполнение которых абсолютно не соответствует свойствам их руки.

Хороший педагог знает, что достичь чего-либо невозможно до тех пор, пока ученик не втянулся в занятия. Хороший педагог владеет особым секретом заинтересовывать ученика. Особенно важно обладать этой способностью педагогам, занимающимся с детьми, т. к. иногда дети, прежде пламенно желавшие учиться игре на клавесине, после третьего или четвертого уроков вследствие своего природного легкомыслия разочаровываются, встретившись с трудностями, и их отвращение заходит иногда так далеко, что упражнение, называемое «игрой» и предполагаемое быть выученным как бы играя, вызывает у них огорчение и слезы. Это уже дело учителя найти средство ободрить своих чувствительных учеников при всех трудностях, приводящих их в отчаяние, и добиться того, чтобы они с удовольствием играли свои маленькие упражнения или, по крайней мере, запаслись выдержкой и мужеством.

... Я не знаю большего недостатка у педагога по клавесину, чем неумение поставить руку своим ученикам, следствием чего являются плохие навыки игры... Этот недостаток часто сохраняется на всю жизнь и служит помехой совершенному исполнению. Причиной его всегда бывает педагог, который нас начинал учить. Поэтому необходимо выбрать учителя, который не привил бы нам этого недостатка.

[Стр. 48] При игре на клавесине невозможно отбивать такт рукой, поэтому надо представить себе идею нужного движения, чтобы отбивать такт мысленно и руководствоваться им при исполнении пьесы.

[Стр. 124] В выборе украшений предоставляется полная свобода. В разучиваемых пьесах украшения можно играть даже в тех местах, где они не обозначены. Можно не исполнять имеющиеся в пьесах украшения, если они покажутся мало подходящими, заменив их другими, по своему выбору. Можно даже пренебречь всем тем, о чем я сейчас говорил., и сочинить новые украшения, по своему вкусу, если способен придумать лучшие; однако здесь следует проявлять известную осторожность и не давать себе слишком много свободы, особенно вначале, т. к. преждевременным стремлением к утонченности можно испортить то, что пытаешься украсить. Вот почему лучше сперва подчиниться авторским украшениям — это даже необходимо — и играть их в пьесах там, где они указаны, пока не приобретешь достаточного опыта, чтобы безошибочно решать, не принесут ли вреда иные... До конца же понять, каким образом надо исполнять все эти украшения, все равно никогда не удастся, т. к. на бумаге хорошо разъяснить это невозможно — ведь способ их исполнения меняется в зависимости от пьес, где их используют... Могу только сказать, что украшения никогда не должны менять ни мелодии (le Chant), ни размера (la Mesure) пьес.

ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАВЕСИНЕ ¹

[Франсуа Куперен, придворный клавесинист и, подобно другим музыкантам из рода Куперенов, органист церкви Сен-Жерве в Париже, был крупнейшим представителем французского клавесинного искусства XVII—XVIII столетий. Современники прозвали его Купереном Великим (Couperin le Grand). Им написано четыре сборника клавесинных пьес и ряд других произведений.

«Искусство игры на клавесине» — характерный образчик педагогики времен галантного стиля. Обычно принято датировать появление трактата 1717 годом. В действительности трактат впервые был напечатан в 1716 г. К 1717 г. относится второе издание, расширенное и дополненное аппликатурными примерами из второго сборника пьес. В предисловии к этому сборнику Куперен пишет: «Тот, кто купил методу 1716 г., может мне ее возвратить, если только она не была в употреблении и не попорчена, и я бесплатно дам другой экземпляр печатания 1717 г. с приложением, относящимся ко второму сборнику моих пьес для клавесина».

Кое-что в трактате Куперена представляет сейчас лишь исторический интерес (например, замечания о посадке) или является своеобразным методическим курьезом (прием устранения неравного по высоте расположения кистей рук при помощи палочки, просовываемой под кисть, находящуюся в слишком низком положении). Но многое в нем имеет существенное практическое значение для интерпретации сочинений французских клавесинистов (см. соображения о расшифровке украшений, об исполнении прелюдий, о темпе и др.). Отметим также перекликающуюся с современными методическими воззрениями и опережающую даже принципы педагогики XIX века мысль Куперена о том, что к игре по нотам

¹ L'art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin, Organiste du Roy etc. Dédié a Sa Majesté. A Paris. Chez: Mr. Couperin Organiste de St. Gervais proche l'Eglise, Le Sieur Boivin, rue S. Honoré à la Règle d'or proche la rue des Bourdonnoix et depuis peu chez Le Sr. Le Clerc Marchand... 1717.

ученик должен приступать лишь спустя некоторое время после начала обучения.]

[Стр. 3—16] Шесть-семь лет — самый подходящий возраст, чтобы начать с детьми занятия музыкой. Не следует думать, однако, что лица старшего возраста не должны учиться, хотя, естественно, для формирования рук и развития их для игры на клавесине лучше начинать как можно раньше.

При игре необходимо изящество, поэтому начнем с положения корпуса во время исполнения музыки.

Посадка считается правильной, если нижняя поверхность локтя, кисти и пальцев находится на одном уровне; в связи с этим надо выбрать подходящий стул.

По мере роста детей им необходимо подкладывать что-нибудь под ноги большей или меньшей высоты для того, чтобы ноги не висели в воздухе и могли поддерживать тело в нужном равновесии.

Взрослым следует сидеть на расстоянии около девяти дюймов от клавиатуры, считая от пояса; детям — соответственно ближе. Середина корпуса должна находиться против середины клавиатуры.

Во время игры на клавесине корпус надо повернуть немного вправо, колени не следует сжимать слишком сильно, а ноги необходимо поставить одну против другой, выдвинув наружу правую.

Избавиться от гримас на лице при игре можно самому, без постороннего содействия, с помощью зеркала, поставленного на пюпитр спинета или клавесина.

Если во время игры одна из кистей находится слишком высоко, то единственное средство, которое я нашел для исправления этого недостатка, это дать кому-нибудь держать гибкую палочку так, чтобы она лежала на кисти с неправильным положением и одновременно была просунута под кисть с правильным положением. При противоположном недостатке¹ поступают наоборот. Этой палочкой не надо стеснять играющего. Недостаток устраняется постепенно. Я очень успешно применял этот изобретенный мною метод.

Не следует отмечать такта ни головой, ни корпусом, ни ногой — это и лучше, и приличнее. За клавесином надо сидеть непринужденно; взгляд не должен быть ни сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо выглядеть так, будто ты ничем не занят. Это можно советовать, разумеется, только тем, кто играет без нот.

Маленькие дети сперва должны играть только на спинете² или на одной клавиатуре клавесина, причем и тот, и другой инструменты должны быть оперены очень слабо³; это обстоятельство имеет огромное значение.

Хорошее исполнение в значительно большей степени зависит

¹ Т. е. если одна из кистей находится слишком низко.

² Спинет — небольшой клавесин с одной клавиатурой.

³ В зависимости от свойств перышек, зацеплявших струны, клавиатура на клавесине могла быть более тугой или мягкой.

от гибкости и свободы пальцев, чем от их силы; потому ребенку, которому позволено с самого начала играть на двух клавиатурах, неизбежно придется напрягать свои маленькие руки, чтобы заставить клавиши звучать; это в свою очередь приведет к плохой постановке руки и жесткости в игре. Чтобы добиться мягкого туше, необходимо, кроме того, держать пальцы возможно ближе к клавишам. Не говоря уже об опыте, здравый смысл подсказывает, что рука, падающая с высоты, дает более резкий удар, чем прикосновение на близком расстоянии, а перышко извлекает из струны звук более жесткий¹.

В начале обучения детям не рекомендуется упражняться без педагога: маленькие слишком рассеянны, чтобы заставить себя держать руки в указанном положении; по крайней мере я после занятий с начинающими детьми из предосторожности уношу с собой ключ от инструмента, чтобы в мое отсутствие они не могли уничтожить в один миг все то, чего я сумел достигнуть с ними за три четверти часа путем таких стараний.

Кроме общеупотребительных украшений — трели, мордента, форшлага и т. п., я всегда заставлял своих учеников играть маленькие упражнения для пальцев в виде различных пассажей или *batteries*². Мы начинали с наиболее элементарных в самых простых тональностях. Незаметно я подводил учеников к наиболее ажурным (*legers*) пассажам в тональностях с большим количеством знаков. Эти маленькие упражнения следует поиграть как можно больше. Они составят готовый материал, который можно будет применить во многих случаях. После раздела об украшениях я приведу несколько примеров таких упражнений, по образцу которых можно придумать и другие.

У тех, кого плохо учили или кто поздно начал, иногда появляются дурные приемы, а мышцы теряют гибкость. Прежде, чем садиться за клавесин, эти люди должны сами или с чьей-либо помощью постараться придать пальцам гибкость, то есть всячески размять их; таким образом приводятся в движение и наши духовные силы, и чувствуешь себя свободнее.

Аппликатура имеет большое значение для хорошего исполнения; однако для передачи всех моих соображений по этому поводу и практического опыта работы с учениками потребовался бы целый том замечаний и примеров различных пассажей; поэтому я ограничусь здесь лишь самыми общими замечаниями. Несомненно,

¹ Это опровергает распространенное мнение, что на клавесине невозможно добиться разнообразия звука с помощью различного туше (ср. также приводимые ниже выдержки из «Опыта» Ф. Э. Баха). Несомненно, однако, что на клавесине различный способ извлечения звука значительно меньше влияет на его характер, чем на клавиатуре и фортепиано.

² «*Batterie* — не что иное, как продолженное (*continueé*) арпеджио, в котором, однако, все звуки играют не связно (*détaché*), тогда как в арпеджио их играют связно» (R o u s s e a u. Dictionnaire de musique). Рамо называл так и поступенные пассажи, исполняемые не связно.

что каждая мелодия, каждый пассаж, сыгранные тем или иным способом, произведут на человека, обладающего вкусом, различное впечатление.

Замечание. Многие не любят играть трели и форшлагги некоторыми пальцами; в этом случае я советую не пренебрегать возможностью развить эти пальцы усердными упражнениями. Лучшие пальцы, однако, тоже совершенствуются. Поэтому ими следует пользоваться чаще, чем худшими, не обращая внимания на старинную аппликатуру, которую надо заменить современной, более совершенной.

Еще замечание. Детям следует показывать табулатуру¹ только после того, как у них «в пальцах» будет уже некоторое количество пьес. Когда дети смотрят в ноты, их пальцы почти неизбежно искривляются и путаются; от этого искажаются и украшения. В свою очередь память развивается гораздо лучше при заучивании наизусть.

Еще замечания. Мужчинам, желающим достигнуть известной степени совершенства в игре, не следует совершать никакой работы, утомительной для рук. Из-за отсутствия такой работы у женщин их руки обычно более приспособлены для игры, чем мужские. Я уже говорил, что исполнение в значительно большей степени зависит от гибкости мышц, чем от их силы; это подтверждается отличием женских рук от мужских, а также тем, что у мужчин левая рука, реже используемая ими в работе, за клавесином обычно гибче правой.

Последнее замечание. Надеюсь, никто из прочитавших все это не сомневается, что я считаю прежде всего необходимым познакомить детей с названием нот на клавиатуре.

Краткие сведения об аппликатуре, которые я привожу для понимания встречающихся здесь украшений

Я установил в этой методе, вопреки моему обычаю, что большой палец каждой руки считается первым; таким образом, цифры, обозначающие порядок пальцев, будут следующие: левая рука — 5, 4, 3, 2, 1, правая рука — 1, 2, 3, 4, 5. Это обозначение применяется мною и в тех многочисленных отрывках из моих пьес, сомнительных в отношении пальцев, которые я стремлюсь прояснить в отношении аппликатуры.

Опыт покажет, как полезна смена пальцев на одной и той же клавише и какую связность это придает игре.

До сих пор казалось, что вдохнуть жизнь в клавесин почти невозможно ввиду того, что каждый из его звуков в отдельности

нельзя изменять: ни усиливать, ни ослаблять. Тем не менее я попытаюсь путем исследований, подкрепляющих то немногое, что даровано мне провидением, пояснить, каким образом я достиг счастья трогать сердца людей, обладающих вкусом, и воспитать учеников, быть может, даже превосходящих меня.

Впечатление, которое я имею в виду (*l'impression-sensible, que je propose*), основано на *cessation* и *suspension*¹ звуков, примененных в надлежащем месте соответственно характеру мелодии прелюдий и пьес. Вследствие противоположности этих двух украшений слух остает в нерешительности. Таким образом, когда смычковые инструменты делают нарастание, *suspension* на клавишине из-за противоположного эффекта словно лишает слух желанного удовлетворения.

[Стр. 22] Форшлагги и *coulé*² надо играть одновременно с басом, т. е. в то время, когда следовало бы взять следующую за ними главную ноту.

[Стр. 26—27] Прежде, чем перейти к маленьким упражнениям, необходимым для того, чтобы иметь возможность играть пьесы, я хочу обратить внимание на то, что трели, морденты, форшлагги, *batteries* и пассажи сначала следует учить очень медленно, а пьесы — разучивать возможно тщательнее. Если будешь регулярно играть шесть пьес различного характера, то сможешь исполнить и много других; если же будешь играть большое количество пьес, то это может привести к беспорядку, особенно у детей, от которого потом трудно будет избавиться.

¹ *Cessation*, или *aspiration* — прекращение звучания до истечения полной стоимости звука (1):



Suspension — запаздывание начала звучания (2):



Cessation и *aspiration*, по-видимому, ведут свое происхождение от Д'Англеберовского *détaché* (небольшой паузы между трелью и мордентом).

Название *aspiration* встречается и у Сен-Ламбера, правда, он в отличие от Куперена подразумевает под ним украшение иного рода.

² *Coulé* — украшение, связывающее отдельные звуки (3):



¹ Т. е. ноты.

Родителям или лицам, занимающимся воспитанием детей, следовало бы проявлять меньше нетерпения и больше доверия к преподавателю, если они уверены в своем выборе, а хорошему педагогу надо делать меньше уступок.

[Стр. 35—36] Мне кажется, что *batteries* или арпеджио — я обещал о них ранее поговорить, — ведущие свое происхождение от сонат, следует несколько реже употреблять при игре на клавесине. Этот инструмент имеет свои свойства, как скрипка — свои. На клавесине, правда, нельзя усилить звук, клавесину не свойственны также репетиции (*batements redoublés*), зато у него есть другие преимущества — определенность (*precision*) звука, четкость (*neteté*), блеск, [большой] диапазон. Следовало бы выбрать средней путь: иногда применять оживленные фигурации (*légèretés*), но избегать медленных построений (*morceaux*) сонат, т. к. их басам совершенно не свойственны лютнеобразные и синкопированные фигурации, которые так характерны для клавесина. Французы, однако, падки на новое в ущерб истинному; они полагают, что схватывают его смысл лучше, чем другие народы. В конце концов приходится признать, что произведения, написанные специально для клавесина, всегда больше подходят для него, чем какие-либо иные. Правда, среди оживленных фигураций сонат есть некоторые, довольно хорошо удающиеся на клавесине: это те, в которых постоянно используются и верхи, и басы.

[Стр. 38] Сонаты привлекают малоподвижных исполнителей незначительным количеством украшений, особенно в *batteries*. Но что же в результате получается? Эти исполнители навсегда лишают себя возможности играть настоящие клавесинные пьесы. Те же, кто сначала играл много пьес, исполняют сонаты превосходно.

[Стр. 39—41] Наш способ записи музыки страдает, мне кажется, недостатком, который является следствием манеры нашего письма. Дело в том, что мы пишем не так, как играем. Итальянцы, напротив, записывают музыку в тех стоимостях, в каких они ее мыслят. Вот почему музыку иностранцев мы исполняем лучше, чем они — нашу.

Последовательно идущие по ступеням восьмые мы играем как ноты с точками (*pointons*)¹, хоть обозначаем (*marquons*) их равными; мы — рабы привычки и таковыми остаемся до сегодняшнего дня.

Посмотрим, откуда проистекает это противоречие. Я нахожу, что мы смешиваем метр (*mesure*) с тем, что называется ритмом или движением (*cadence ou mouvement*). Метр определяет количество и равенство долей (*des temps*) [в такте], а ритм в сущности являет-

¹ *Pointer* — термин, обозначающий пунктирный ритм. В прежние времена во Франции существовал обычай иногда исполнять таким способом последовательно идущие восьмые, обозначенные в нотах равными стоимостями без точек, если только не было написано, что эти восьмые *stoches égales* (равные восьмые).

ся духом (*esprit*) и душой, которые должны быть присоединены к метру. Сонаты итальянцев почти лишены этого ритма (*cadence*), между тем наши произведения для скрипки, пьесы для клавесина, виолы и т. д., видимо, выражают какие-либо чувства. И так как мы не придумали никаких знаков или способов обозначения наших намерений, то стараемся помочь делу тем, что указываем в начале пьес при помощи каких-либо слов — например, «нежно», «быстро» — приблизительно то, что мы хотели бы слышать.

[Стр. 42—45] Нежные пьесы на клавесине, вследствие малой продолжительности его звуков, не следует играть так медленно, как на других инструментах. Ритм (*cadence*) и характер (*gout*) пьесы могут сохраниться и независимо от большей или меньшей быстроты игры.

Заканчиваю свое сообщение советом для тех, кто хочет достичь полного совершенства в исполнении пьес: не стремитесь изучать аккомпанемент раньше, чем через два-три года после начала занятий музыкой. Причины этого следующие: 1) басы *continuo*, имеющие мелодические последования (*progrès chantant*), надо исполнять левой рукой так же чисто, как пьесы; поэтому левая рука должна быть хорошо развита; 2) правая рука, занятая при аккомпанементе только аккордами, находится все время в состоянии растяжения, в результате чего может стать очень жесткой; если же сперва поиграть пьесы, то этого можно избежать. Наконец, если слишком рано начинать играть по нотам, туше может сделаться жестким и тяжеловесным. Это отражается и на игре, если не учить, попеременно с аккомпанементом, пьесы.

Если бы меня спросили, в чем я хотел бы совершенствоваться — в исполнении пьес или в аккомпанементе, я чувствую, что самолюбие заставило бы меня предпочесть пьесы аккомпанементу. Согласен, что нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором, что ничто не сближает нас так с другими музыкантами. Но какая несправедливость! Аккомпаниатора хвалят в концерте последним. Сопровождение клавесина рассматривается в таких случаях только как фундамент сооружения. О нем почти никогда не говорят, хотя на нем лежит вся тяжесть здания, а все внимание, все аплодисменты аудитории принадлежат всецело исполнителю пьес.

[Стр. 51] Прелюдии не только приятным образом возвещают тональность пьесы, которая будет исполнена, но и служат для того, чтобы разыграть руки и часто, чтобы испробовать незнакомую клавиатуру.

[Стр. 60—61] Несмотря на то, что эти прелюдии¹ написаны с соблюдением такта, существует обычай, которому следует подчиняться. Я поясню: прелюдия — свободная композиция, в которой воображение отдается всему, что ему представляется. Но таланты, способные творить экспромтом, встречаются довольно редко. Поэтому те, кто прибегнет к помощи этих регламентированных

¹ Подразумеваются прелюдии, помещенные Купереном в своем трактате.

прелюдий (preludes réglés), должны исполнять их непринужденно, не придерживаясь строго единого движения (mouvement), за исключением случаев, специально мною указанных словом mesuré, т. е. размеренно.

Таким образом, осмелюсь сказать, что музыка, как и литература, имеет во многом свою прозу и поэзию.

Одной из причин того, почему я написал свои прелюдии с соблюдением такта, является та, что благодаря этому их легче будет выучить, а педагогу легче будет научить их играть.

В заключение несколько слов об искусстве игры на клавесине вообще. Мне кажется, не следует удаляться от того, что свойственно клавесину: пьесы с пассажами, с batteries, которые рука способна охватить, с лютнеобразными и синкопированными фигурациями надо предпочесть пьесам, полным выдержанных и низких звуков. При исполнении надо всегда сохранять полнейшую связность; все украшения следует играть весьма точно, те из них, которые состоят из batements¹, — очень ровно, с неуловимой градацией скорости. В пьесах, написанных с подразделением на такты, надо весьма остерегаться как изменять движение, так и выдерживать ноты дольше, чем позволяет их стоимость. Наконец, надо соотносить свое исполнение с хорошим современным вкусом, который несравненно чище старинного.

ПЕРВАЯ ТЕТРАДЬ ПЬЕС ДЛЯ КЛАВЕСИНА¹

Предисловие

(О т р ы в к и)

Сочиняя все эти пьесы, я всегда имел перед собой какой-нибудь объект; мне предоставляли его различные случаи. Таким образом названия соответствуют моим идеям; да будет позволено мне не расшифровывать их. Среди этих названий встречаются, однако, такие, которые кажутся льстящими мне. Поэтому следует предупредить, что пьесы, носящие их, являются своего рода портретами, которые слушатели иногда находили под моими пальцами довольно схожими с оригиналами, и что большинство этих самонадеянных названий дано скорее прекрасным оригиналам, которых я стремился изобразить, чем копиям, которые я делал...

Опыт научил меня, что руки сильные и способные исполнить самую быструю и ажурную (léger) музыку, не всегда являются наилучшими для пьес нежных, для пьес чувства, и я чистосердечно сознаюсь, что гораздо больше люблю то, что меня трогает, чем то, что меня поражает.

ТРЕТЬЯ ТЕТРАДЬ ПЬЕС ДЛЯ КЛАВЕСИНА²

Предисловие

(О т р ы в о к)

Меня всегда удивляло, что после тех стараний, которые я положил на обозначение подходящих для моих пьес украшений, объяснение которых, достаточно вразумительное, я дал отдельно

¹ Pièces de Clavecin, composées par Monsieur Couperin, Organiste de Chapelle du Roi, etc. Premier livre. A Paris, 1713. Перевод этого и следующего отрывка (из предисловия к Третьей тетради) сделан с нового издания сочинений Куперена (Oeuvres complètes de François Couperin, publiées par un Groupe de Musicologues sous la direction de Maurice Cauchie. Editions de L'oiseau Lyre chez Louise B. M. Dyer. Paris, 1932).

² Troisième Livre de pièces de Clavecin, composé par Monsieur Couperin, Organiste de la Chapelle du Roi; ordinaire de la Musique de sa Chambre; et cy-devant Professeur maître de composition, et d'accompagnement de Monseigneur le Dauphin Duc de Bourgogne, Père de sa Majesté. A Paris, 1722.

¹ Трели.

в специальной методе, известной под названием «Искусство игры на клавесине», мне доводилось слышать исполнителей, не выполнивших мои предписания. Это пренебрежение непростительно, т. к. далеко не все равно, какие украшения вставлять в мои пьесы. Я объявляю, что мои пьесы должны исполняться так, как написаны, и что они никогда не произведут должного впечатления на людей, обладающих настоящим вкусом, если исполнители не будут соблюдать буквально все, что я написал, ничего не прибавляя и не убавляя.

ЖАН-ФИЛИПП РАМО

(1683—1764)

ПЬЕСЫ ДЛЯ КЛАВЕСИНА С МЕТОДОЙ ПАЛЬЦЕВОЙ МЕХАНИКИ, В КОТОРОЙ УКАЗАНЫ СРЕДСТВА ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ СОВЕРШЕНСТВА ИСПОЛНЕНИЯ НА ЭТОМ ИНСТРУМЕНТЕ¹

[Жан-Филипп Рамо — один из крупнейших музыкантов Франции первой половины XVIII столетия. Замечательный оперный композитор, автор большого количества клавесинных произведений, по своей художественной ценности не уступающих купереновским, великий теоретик, Рамо был также выдающимся исполнителем на органе и клавесине и одним из наиболее значительных клавирных педагогов XVIII столетия. Являясь в основном представителем искусства рококо, Рамо, однако, в своем творчестве уже отчасти выходил за пределы этого стиля. По сравнению с Купереном в его сочинениях меньше связи с танцевальной сюитой, больше размаха; его фактура разнообразнее и виртуознее. Он нередко применял скачки, у него встречаются гаммы и арпеджио в несколько октав.

«Метода пальцевой механики» Рамо приложена ко второй тетради его клавесинных пьес (1724). Это совсем небольшая, чрезвычайно сжато и лаконично написанная работа. Она весьма характерна для своего времени.]

Совершенство игры на клавесине зависит, главным образом, от правильного движения пальцев. Им можно овладеть с помощью простой механики (*simple mécanique*), необходимо лишь знать, как ее применять.

Эта механика — не что иное, как постоянное воспитание (*exercice*) правильных движений; способность осуществлять эти движения

¹ Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts ou l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument, par Mr. Rameau. A Paris chez Charles-Etienne Hochereau, Quay des Augustins, près le Pont S. Michel, au Phenix, Boivin à la Règle d'or, rue St. Honoré. Перевод «Методы» сделан с издания сочинений Рамо под редакцией Сен-Санса (Jean-Philippe Rameau. Pièces de Clavecin. Publication faite sous la direction de C. Saint-Saëns. Paris. A. Durand et Fils, éditeurs. 1895). «Метода» переведена полностью.

заложена в каждом человеке от природы, как и способность ходить или бегать.

Способность ходить или бегать зависит от степени гибкости связок ног, способность же играть на клавишине — от гибкости пальцев рук у их основания. У всех людей от постоянной ходьбы связки становятся почти одинаково свободными. Между тем пальцы рук не могут приобрести этой свободы из-за недостаточной натренированности в движениях, необходимых для игры на клавишине. Вдобавок и наши бытовые (*particulier*) привычки вынуждают пальцы делать движения, настолько противоположные тем, которых требует клавишине, что свобода их от этого неперестанно страдает. Наконец, препятствием к развитию этой свободы являются даже способности к музыке, которыми мы бываем одарены от природы. Как бы мало мы ни были восприимчивы к этому искусству, мы стремимся передать то, что чувствуем; но все пути к этому скрыты от нас впечатлениями, полученными нашими чувствами; поэтому мы осуществляем наши намерения через силу, а это вредно отражается на исполнении. Мы не можем согласовать свое исполнение с полетом нашего воображения и часто убеждаем себя, что природа отказала нам в том, чего мы лишили себя сами, приобретая дурные навыки. Конечно, не у всех способности одинаковы. Однако, если только нет никакого особого недостатка, мешающего нормальным движениям пальцев, возможность развития их до той степени совершенства, при которой наша игра может нравиться, зависит исключительно от нас самих, и я осмелюсь утверждать заранее, что усидчивая и направленная по верному пути работа, необходимые усилия и некоторое время неминуемо выправят пальцы, даже наименее одаренные.

Правда, то, что потребует от большинства упорной работы, будет, возможно, для некоторых лишь счастливой находкой. Но кто рискнет положиться только на природные способности? Как можно надеяться их обнаружить, не предприняв необходимой предварительной работы для их выявления? И чему можно будет тогда приписать достигнутый успех, как не именно этой работе?

Следовательно, частое и разумное упражнение — верное средство для достижения совершенного исполнения на клавишине.

Основываясь на этом, я придумал особую методику; ее назначение — возродить в пальцах движения, которыми их одарила природа, и увеличить их свободу.

Эта методика, как я уже говорил, — простая «механика». Я предлагаю правила ее усвоения, которые надо признать разумными; думаю, что без точного и последовательного их выполнения обойтись невозможно. Да и недавний мой опыт убедил меня в их целесообразности.

Цифры 1, 2, 3, 4 и 5 обозначают пальцы, о которых я буду упоминать и которые надо применять там, где они отмечены в нотах; таким образом, 1-й будет обозначать большой палец, 5-й — маленький, 2-й, 3-й, 4-й — соответственно остальные пальцы.

За клавишином надо сидеть так, чтобы локти были выше уровня клавиатуры и рука могла падать на нее при помощи лишь одного естественного движения запястья. Первое время локти должны быть выше уровня клавиатуры; тогда рука сможет падать на клавиатуру как бы сама собой. На какой бы высоте локти ни находились, их положение будет правильным, если 1-й и 5-й пальцы можно будет расположить по краям клавиш.

Одновременно с тем, как 1-й и 5-й пальцы расположатся по краям клавиш, локти должны непринужденно упасть по бокам и принять свое естественное положение. Это положение надо хорошо помнить. Его можно нарушить только в случае крайней необходимости, например, при перенесении руки с одного конца клавиатуры на другой. Такое естественное положение локтей и правильная постановка 1-го и 5-го пальцев определяют тот уровень высоты, на котором все люди, независимо от роста, должны сидеть за клавишином — остается только приспособить сидение.

Когда 1-й и 5-й пальцы расположатся по краям клавиш, остальным пальцам, чтобы занять такое же положение, придется согнуться. Впрочем, при описанном выше падении руки на клавиатуру пальцы сами естественно закруглятся в нужной мере, после чего их больше не надо будет ни вытягивать, ни закруглять, за исключением некоторых случаев, когда это бывает необходимо.

Запястье должно быть всегда гибким. Тогда пальцы становятся совершенно свободными и легкими; рука же вследствие этого делается как бы мертвой и служит лишь для того, чтобы поддерживать пальцы и перемещать их в те места клавиатуры, которых они не могут достигнуть сами.

Движение пальцев должно идти только от их основания, иными словами от сустава, который соединяет их с кистью; движение кисти — от запястья, а руки — предположим, что это необходимо, — от локтевого сустава.

К большому движению следует прибегать лишь тогда, когда меньшее является недостаточным. Если можно достать пальцем клавишу, не перемещая при этом руки, а лишь растягивая и раскрывая ее, — надо весьма остерегаться совершать это лишнее движение¹.

Движения каждого пальца должны быть самостоятельными, независимыми от движений других пальцев. Даже при перенесении руки с одного места клавиатуры на другое палец должен нажимать клавишу лишь с помощью собственного движения.

Пальцы должны падать на клавиши, а не ударять по ним, более того, они должны как бы «течь» последовательно один за другим. Это дает представление о том, с какой деликатностью (*douceur*) надо приступать к делу.

¹ Т. е. перемещать руку.

Расположим пять пальцев руки последовательно на пяти нотах или клавишах, как это показано на таблице под названием «Первый урок» [4].



После того, как все пять пальцев расположатся на клавишах (предполагается, что рука при этом находится в положении, указанном выше), надо нажать 1-м или 5-м пальцем соответствующую клавишу так, чтобы при этом ни рука и ни один из других пальцев не сделали ни малейшего движения. От пальца, с которого начали, переходят к соседнему и т. д.; при этом надо следить, чтобы палец, нажавший клавишу, отпускал ее в тот самый момент, когда соседний нажимает другую, так как снятие с клавиш одного пальца и прикосновение к ним другого должно происходить одновременно.

Запомните: каждый палец должен обладать собственным движением. Следите за тем, чтобы после снятия пальца с клавиши он оставался от нее так близко, словно он ее касается.

Никогда не отяжеляйте удара пальцев давлением руки; пусть лучше рука, поддерживая пальцы, сделает их удар более легким — это имеет большое значение.

Движения пальцев должны быть очень ровными, так как благодаря этому приобретаются необходимые легкость и быстрота. Излишняя же торопливость нередко ведет к тому, что упускаешь как раз то, к чему стремишься.

Прежде, чем подвергнуть испытанию силу пальцев, надо постараться освоить движения, которые им необходимы, и выработать каждому из них самостоятельное движение. Поэтому я предлагаю сначала расположить пальцы на клавиатуре лишь для того, чтобы приучиться соразмерять расстояние между ними соответственно клавишам этой клавиатуры. Первое время приходится затрачивать определенное усилие, чтобы заставить пальцы двигаться отдельно друг от друга; поэтому то добавочное усилие, которое пришлось бы приложить для нажатия клавиши, могло бы нарушить совершенство их движений. Следовательно, надо весьма остерегаться того, чтобы сопротивление клавиши не мешало движению пальцев. В связи с этим клавир, на котором упражняются начинающие, должен быть возможно менее тугим; по мере же укрепления пальцев можно выбрать более тугую клавиатуру и в конце концов приучить их играть на самом тугом инструменте.

«Первый урок» надо разучить сперва каждой рукой отдельно, и только после того, как почувствуешь, что движения пальцев

соответствуют указаниям, изложенным выше, можно начать упражняться обеими руками одновременно. Этот «Первый урок» можно начинать одной рукой раньше, чем другой, на любое количество нот. Его следует учить всевозможными способами, пока не почувствуешь, что руки приобрели такой навык, что уже нечего больше опасаться нарушения правильности их движений. Конечно, за один день этого не добьешься; однако путь, указанный мною, бесконечно сокращает учение, необходимое для приобретения желаемой степени совершенства.

Этот «Первый урок», хоть и очень простой, незаметно помогает достичь совершенства в игре на клавесине. Сперва рука приучается поддерживать пальцы и соразмерять расстояние между ними соответственно клавишам. Каждый палец приобретает независимое движение и приучается подниматься в то время, когда другой опускается.

По истечении некоторого времени движения пальцев их сила и вес (*poinds*) уравниваются, а движения рук становятся согласованными как при игре в параллельном (*égaux*), так и при игре в противоположном движениях. В большинстве случаев можно почти с полной уверенностью предсказать, что ученик научится хорошему исполнению, если только учитель будет внимательно следить за соблюдением всех моих указаний при разучивании пассажей и украшений, к которым надо перейти после «Первого урока».

Выучив «Первый урок», можно перейти к маленькому менуэту, помещенному на той же таблице, — никаких дополнительных знаний для этого не требуется. Предварительно надо лишь проставить в нем пальцы и снять украшения.

Если проиграем «Первый урок» быстро, получим *roulement*, если сыграем его звуки раздельно — *batterie*.

Чтобы продолжить *roulement* «Первого урока», надо научиться подкладывать большой палец под любой из других и перекладывать любой из них через большой. Этот способ превосходен, особенно когда встречаются диезы или бемоли. Благодаря ему упрощается исполнение даже некоторых *batteries*.

Следует обратить внимание на то, что перекладываемый или подкладываемый палец должен брать требующуюся клавишу собственным движением. Избегайте, насколько возможно, брать диезы и бемоли, т. е. верхние клавиши, 1-м и 5-м пальцами, особенно в *roulements*; старайтесь в этих случаях, чтобы 1-й палец оказался на клавише, предшествующей диезу или бемолю, — это может облегчить вам исполнение.

Roulements часто исполняются двумя руками; при этом пальцы их поочередно замещают друг друга. Пример этого можно найти в пьесе «*Les Tourbillons*»; буква D обозначает там правую руку, а буква G — левую. В этом виде *roulement* руки проходят одна над другой. Надо внимательно следить, чтобы звук той клавиши, на которую переходит одна из рук, был так же связан с предшествующим, как если бы эти звуки были сыграны пальцами одной и той же

руки. Порядок пальцев здесь такой же, как и в «Первом уроке»; 5-й палец надо применять как можно реже.

Встречаются и *batteries*, в которых руки проходят одна над другой. Исполнение их не представляет затруднения, если руководствоваться замечанием, сделанным по поводу связывания звуков [в *roulement*]. Кроме того, встречается и два других вида *batterie*; примеры их можно найти в пьесе «*Les Cyclopes*». В одном из них руки совершают последовательные движения подобно двум барабанным палочкам, в другом — левая рука проходит над правой и берет попеременно то басы, то верхи. Мне кажется, что *batteries* последнего рода являются моим изобретением, по крайней мере подобных еще не появлялось; в их пользу можно сказать, что глаз получает от них такое же удовольствие, как и слух.

Качество исполнения всех этих различных *batteries* и *roulements* в значительной мере зависит от гибкости кисти. Движения рук при их исполнении должны быть мягкими и легкими, а локтевой сустав даже в тех случаях, когда *batteries* выходят за пределы [позиции] руки, — неподвижным.

Почувствовав, что рука сформировалась, начните понемногу уменьшать высоту сидения до тех пор, пока локти не станут несколько ниже уровня клавиатуры; вследствие этого рука как бы прилипнет к клавишам, что придаст исполнению ту степень связности, какой вообще возможно достигнуть.

При разучивании трели (*tremblemens* или *cadences*) надо поднимать, и притом возможно выше, только те пальцы, которыми играешь. По мере того, как движение осваивается, пальцы перестают поднимать так высоко, и в конце концов большое движение превращается в легкое (*léger*) и быстрое. При завершении трели надо весьма остерегаться ее ускорения к концу: она сама естественно завершается, когда приобретен достаточный навык.

Я считаю, что всему остальному учителя сами могут научить своих учеников, тем более, что дальнейшее вытекает из этих основных, выработанных мною принципов. Надо лишь хорошенько помнить, что чем упорнее будешь их придерживать, тем больше подвинешься в дальнейшем; кому же это надоедает, тот почти всегда становится жертвой собственного нетерпения.

В этом сборнике есть несколько пьес, которые можно транспонировать, например «*Musette*» в *C*, *sol*, *ut*¹, особенно если хотят ее сыграть с виолой, «*Rigaudons*» в *D*, *1a*, *re*. Если «*Doubles reprises*» в рондо покажутся слишком трудными, их можно опустить.

Если рука не может свободно взять одновременно две клавиши, то можно отпустить ту из них, которая не является абсолютно необходимой для мелодии, т. к. не надо стараться делать невозможное.

Эта «метода» является как бы введением в полную систему

¹ Старинное обозначение тональности *C-dur*.

«механики» пальцев на клавесине, которую я надеюсь скоро опубликовать¹. Вся польза этой «механики» еще далеко не осознана, особенно она даст себя знать в аккомпанементе.

Я не хочу утруждать память учащихся бесконечными правилами, которые все равно бесполезны до тех пор, пока не перейдут из головы в кончики пальцев.

Все сказанное мною по поводу клавесина относится и к органу.

¹ В 1732 г. Рамо выпустил значительно более объемистое, но менее важное с точки зрения интересующего нас вопроса «Рассуждение о различных способах аккомпанемента для клавесина или для органа с планом новой методы, основанной на механике пальцев, выведенной из последования основных басов, с помощью которой даже не умеющий читать музыку может сделаться сведущим композитором и искусным аккомпаниатором».

ОПЫТ ОБ ИСТИННОМ ИСКУССТВЕ ИГРЫ
НА КЛАВИРЕ¹

[Ф. Э. Бах, один из сыновей И. С. Баха, как композитор, исполнитель и педагог был едва ли не самым ярким представителем чувствительного стиля. Один из создателей циклической сонаты, стремившийся соединить ясность, изящество французской музыки с напевностью итальянской и глубиной немецкой, Ф. Э. Бах является прямым предшественником венских классиков, в первую очередь Моцарта. «Он отец, мы дети, — говорил Моцарт. — Если кто-нибудь из нас и знает кое-что, этим мы обязаны ему».

Большую историческую роль сыграл педагогический трактат Ф. Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавице». Правда, у Баха, как и у Куперена, много общего с его предшественниками и современниками. Так, например, в трактате флейтиста Кванца, вышедшем годом раньше «Опыта об истинном искусстве игры на клавице», довольно много мыслей, схожих с баховскими. Однако Ф. Э. Бах не только обобщает педагогические принципы своего времени, но и закладывает фундамент педагогики последующего пе-

¹ Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (I ч. вышла в 1753 г., II ч. — в 1762 г.).

Перевод сделан с издания «Опыта» под редакцией В. Нимана: Karl Philipp Emanuel Bach. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbesserten zweiten Auflage des Originals, Berlin 1759 und 1762. Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Walter Niemann. C. P. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1925. Хочется предостеречь тех, кто пожелает ознакомиться с трактатом на немецком языке, от пользования «модернизированным» изданием под ред. Г. Шиллинга (Karl Philipp Emanuel Bach's Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit, herausgegeben von Gustav Schilling. Berlin, 1853). Последний все время, не оговаривая этого, вставляет в текст свои собственные мысли. Предлагаемый нами перевод «Опыта» сверен с факсимильным воспроизведением его первого издания (изд. Лотбар Гофман-Эрбрехт, Лейпциг, 1969).

риода. Все немецкие клавирные трактаты второй половины XVIII столетия носят на себе явные следы его «Опыта».

Трактат Ф. Э. Баха состоит из двух частей. В первой части подробно излагаются вопросы орнаментики (каждому украшению посвящена особая глава), аппликатуры и искусства исполнения. Вторая часть посвящена аккомпанементу, гармонии и «свободной фантазии».]

[Из предисловия] Кто не знает о том, сколько требований предъявляется клавиристу! От него ждут не только законченной, соответствующей всем правилам хорошего исполнения передачи написанного для его инструмента произведения, чего можно требовать от любого инструменталиста, — от него ждут большего. Клавирист должен еще уметь сочинять фантазии всевозможных видов, а также экспромтом обработать заданную ему тему по всем правилам гармонии и мелодии. Он должен одинаково легко играть во всех тональностях, моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любое произведение, написанное как для его инструмента, так и для другого. Он должен в совершенстве владеть знанием генерал-баса, уметь его сыграть различно, с большим или с меньшим количеством голосов, гармонически строго или галантно, при недостаточной цифровке и при слишком обильной, порой обходясь и нецифрованным или очень фальшиво цифрованным басом. Если бас нецифрованный или, что нередко бывает, в нем стоят паузы и, следовательно, основой гармонии является какой-нибудь другой голос, то клавирист, чтобы придать ансамблю больше стройности, должен уметь извлечь генерал-бас из многострочной партитуры. Кто, наконец, в состоянии перечислить все требования, которые предъявляются клавиристу!

В довершение всего клавиристу больше частью приходится иметь дело с незнакомым инструментом; качество и состояние его совершенно не желают принимать во внимание, и часто они не могут служить оправданием для клавириста. Больше того, обычно требуют импровизаций, вовсе не считаясь с тем, есть ли у клавириста в данный момент нужное настроение, совершенно не заботясь о том, чтобы поддержать в нем это настроение или создать его, предоставив для игры хороший инструмент.

[I ч., стр. 1] Истинное искусство игры на клавице предполагает преимущественно правильную аппликатуру, хорошие «манеры» [т. е. украшения] и хорошее исполнение; все это так тесно связано между собой, что не может, да, впрочем, и не должно, существовать порознь.

Об использовании пальцев

[I ч., стр. 11—12] Исполнитель должен сидеть за инструментом против середины клавиатуры, чтобы ему были одинаково доступны как самые верхние, так и самые низкие звуки.

Положение руки является правильным, если передняя ее часть ¹ несколько наклонена в сторону клавиатуры.

При игре пальцы надо держать согнутыми, а мышцы не напрягать, на что следует особенно обратить внимание, т. к. здесь часто допускаются ошибки. Напряженность препятствует всякому движению, особенно возможности быстро растягивать и стягивать руку, что приходится делать на каждом шагу во время игры.

Эта эластичность (*elastische Kraft*) руки необходима при всех растяжениях, пропуске определенных пальцев ², чередовании пальцев на одной клавише, наконец, при неизбежном перекладывании и подкладывании. Вытянутые пальцы и напряжение мышц делают игру неуклюжей. Кроме того, большой палец при этом слишком удаляется от остальных из-за их длины, между тем как на самом деле он должен находиться как можно ближе к ним. Из-за этого большой палец лишается всякой возможности выполнять свои функции. Поэтому тот, кто редко использует большой палец, играет обычно напряженно, тот же, кто использует его правильно, не может играть напряженно, даже если бы захотел. Ему все легко — это сразу видно. Если только исполнитель не приучился почему-либо к излишним телодвижениям (*Gebehrden*), то, зная правильную аппликатуру, он самые трудные вещи будет играть так, что движения его рук станут едва заметны и, что еще важнее, будет слышно, что это ему легко; между тем другой самые легкие вещи сыграет неуклюже, хоть при этом будет сопеть и гримасничать.

Исполнители, не применяющие большой палец, оставляют его висющим вниз, чтобы он не мешал. При таком способе игры самые незначительные растяжения становятся неудобными, т. к. вынуждают пальцы выпрямляться и вызывают в них напряжение. Таким путем не достигнешь ничего хорошего.

Применение большого пальца не только увеличивает число используемых в игре пальцев, но и дает ключ ко всевозможным аппликатурам. Значение этого важнейшего пальца состоит еще и в том, что благодаря ему сохраняется гибкость остальных пальцев, которые поневоле должны сгибаться, когда большой палец то тут, то там возникает между ними. Места, в которых руке прежде приходилось прыгать и напрягаться, теперь с его помощью звучат округло, ясно, при вполне естественном растяжении, следовательно, легко.

Само собой разумеется, что при скачках и больших растяжениях нельзя сохранять расслабленную мускулатуру и согнутые пальцы; даже при «отщелкивании» (*das Schnellen*) ³ приходится порой на мгновение напрягать руки — этому учит нас сама природа. Однако это бывает не часто, поэтому в большинстве случа-

¹ Т. е. предплечье.

² Т. е. когда определенное расположение нот вызывает необходимость играть не всеми пальцами подряд.

³ См. стр. 45.

ев следует держаться указанных предписаний. Приучайте, в особенности детей, чтобы в нужных случаях они как можно больше растягивали руки, а не «прыгали» взад и вперед всей рукой, да еще, как это часто бывает, со сжатыми в комок пальцами. Благодаря этому дети научатся легко и уверенно попадать на клавиши. Да и их руке, обычно сворачивающейся при скачках то на одну, то на другую сторону, уже не так легко будет выйти из надлежащего положения, когда она как бы парит в горизонтальной плоскости над клавиатурой.

Чтобы педагог был вполне уверен, что он показывает ученикам наилучшую аппликатуру, он должен иногда сам попробовать какую-либо необычную фразу. Это обстоятельство не должно смущать его. Могут попасться сомнительные случаи, когда поначалу кажется, что играешь правильными пальцами, однако надо еще подумать, можно ли их рекомендовать другим. К сожалению, на занятиях редко бывает более одного инструмента, чтобы педагог мог играть одновременно с учеником.

Итак, несмотря на бесконечное разнообразие аппикатур, достаточно нескольких основных правил, чтобы разрешить все встречающиеся задачи. Кроме того, благодаря прилежным упражнениям пальцы так привыкают к определенной аппикатуре, что применение ее должно стать и становится совершенно механическим и теперь можно, уже не заботясь о ней, всецело отдаться более существенному.

При игре необходимо все время иметь в виду то, что последует дальше, т. к. оно часто вынуждает нас использовать не обычные пальцы, а какие-либо иные.

[I ч., стр. 10] Почти каждая новая мысль [в музыке] имеет собственную аппликатуру; поэтому и современный способ музыкального мышления, резко отличающийся от прежнего, принес с собой новую аппликатуру.

Наши предшественники вообще больше интересовались гармонией, чем мелодией, вследствие чего и играли большею частью многоголосно (*vollstimmig*). Их музыка не отличается большим разнообразием [в аппикатуре]; большей частью ее можно играть только определенными пальцами. Поэтому [при исполнении многоголосной музыки] гораздо труднее напутать в аппикатуре, чем при исполнении мелодических пассажей, где применение пальцев значительно произвольнее.

В прежние времена клавир не был так темперирован, как в настоящее время, поэтому при игре на нем не использовались, как теперь, все двадцать четыре тональности, в связи с чем не было такого разнообразия пассажей.

Таким образом, мы видим, что сейчас вообще совершенно невозможно обойтись без правильной аппикатуры, раньше это кое-как еще удавалось. Покойный отец рассказывал мне, что слышал в юности больших музыкантов, которые использовали первый палец только при больших растяжениях. Когда постепенно музы-

кальные вкусы изменились, отец вынужден был придумать для себя более совершенный способ употребления пальцев, особенно первого. Этот палец вообще очень нужен в игре, а в трудных тональностях совершенно незаменим. Отец начал использовать его в такой роли, которая, казалось, была назначена ему самой природой; благодаря этому первый палец, прежде бездеятельный, возвысился вдруг до положения главного пальца.

Об украшениях

[I ч., стр. 24] Никто еще, кажется, не сомневался в необходимости «манер» [т. е. украшений]. Это видно из того, что они всюду встречаются в изобилии. Если вдуматься, они и действительно необходимы. «Манеры» связывают ноты, оживляют их, придают им, когда нужно, особый вес и значительность, делают их приятными, в результате чего слушатель становится внимательнее. Они помогают раскрыть содержание произведения; печальное оно, радостное или какое-либо еще — они всегда вносят в него что-то свое. Они в большой степени дают материал и возможность показать хорошее исполнение; от них может выиграть посредственное произведение, лучшая мелодия (Gesang) покажется без них пустой и примитивной, а самое понятное содержание будет всегда казаться неясным.

Сколь велика польза от «манер», столь же может быть велик и вред от них, если выбирать плохие или не к месту и не в должном количестве применять хорошие.

[I ч., стр. 26] Само собой разумеется, что для выражения, например, наивности или печали требуется меньше украшений, чем для передачи других аффектов. Кто в этом отношении придерживается меры, того можно считать достигнувшим совершенства, т. к. он искусно сочетает певучее исполнение на своем инструменте с тем потрясающим и бурным, что составляет преимущество инструмента перед голосом и, следовательно, благодаря такому постоянному разнообразию в состоянии привлечь к себе внимание слушателя и надолго им завладеть.

[I ч., стр. 29] Все «манеры», обозначенные маленькими нотками, относятся к последующей ноте; следовательно, никогда не надо уменьшать стоимости предыдущей ноты — только последующая теряет в своей стоимости столько, сколько содержит маленькая нотка. Это замечание важно потому, что обычно здесь допускают ошибки.

[II ч., стр. 65] До сих пор нет еще единого способа расшифровки ноты с точкой. Поэтому относительно исполнения этого рода нот решили установить определенное правило, которое имеет, впрочем, много исключений. Согласно этому правилу ноты, следующие после точки, должны исполняться возможно короче. Для большинства случаев это справедливо, но иногда приходится делать отступле-

ния от этого правила и выдерживать точку несколько меньше. Эти отступления вызываются или определенным распределением нот между голосами, при котором ноты [разных голосов] должны быть сыграны одновременно, или легкомысленным аффектом произведения, которому не соответствует впечатление настойчивости, вызываемое указанным способом передачи нот с точкой. Таким образом, если придерживаться только одного способа исполнения нот этого рода, то придется пожертвовать остальными.

[I ч., стр. 42—43] Трель — самая трудная «манера». Она удается не каждому. Над ней надо прилежно работать с юности. Прежде всего следует стремиться к тому, чтобы ее удары были ровными и быстрыми...

При разучивании трели пальцы надо поднимать равномерно, но не слишком высоко. Вначале ее следует учить совсем медленно, затем быстрее, причем надо следить, чтобы она всегда была ровной. При исполнении трели (как и вообще при игре) мышцы не должны быть напряжены, иначе трель выйдет неровной, «блеющей». Между тем некоторые пытаются овладеть ею именно таким путем, через силу.

При упражнении в трели не надо ускорять темпа, пока не достигнешь полной равномерности ударов. Верхний звук трели, встретившийся последний раз, следует «отщелкнуть»; для этого надо возможно быстрее отдернуть палец назад после удара, сильно и быстро согнув его и скользнув кончиком по клавише.

Трель надо старательно учить всеми пальцами. Они сделаются от этого более развитыми и сильными. Правда, добиться совершенно одинакового исполнения трели всеми пальцами невозможно хотя бы потому, что в произведениях чаще встречаются трели для определенных пальцев, которые вследствие этого незаметно развиваются больше остальных; кроме того, и от природы пальцы различны...

Надо «иметь» в каждой руке по крайней мере по две хороших трели: в правой — это трели, исполняемые вторым-третьим и третьим-четвертым пальцами, в левой — первым-вторым, вторым-третьим пальцами.

Об исполнении

[I ч., стр. 80—81] Считать, что вся сила клавириста только в беглости — бесспорно, предрассудок. Можно иметь прекрасные пальцы, овладеть простыми и двойными трелями, понимать аппликатуру, свободно читать с листа, сколько бы ни встретилось ключей на протяжении произведения, транспонировать все экспромтом и без всякого труда, брать децимы, даже дуодецимы, играть пассажи (Läufer) и перекрестные скачки (Kreuzsprünge) всевозможных видов и т. п. и при всем том не быть клавиристом понятным, приятным и способным растрогать.

Из опыта мы достаточно хорошо знаем, что исполнители, поставившие своей целью быстроту игры и точность попадания, только

этими качествами и обладают; их пальцы повергают глаза в изумление, но душе слушателя, способного чувствовать, такие исполнители не говорят ничего. Они потрясают слух, не доставляя ему удовольствия, и оглушают рассудок, не удовлетворяя его. Я вовсе не хочу этим сказать, что игра экспромтом не заслуживает похвалы. Большое достоинство быть в ней искусным, и я каждому это советую...

Клавир имеет то преимущество, что на нем можно достичь большей быстроты игры, чем на других инструментах. Надо только не злоупотреблять этой быстротой. Не следует с самого начала играть в преувеличенном темпе...

[I ч., стр. 81—87] Не подумайте только, что я хочу оправдать исполнителей, играющих неуклюже, напряженными руками, исполнителей, навевающих на человека дремоту, отговаривающихся певучестью игры, а в действительности не способных оживить инструмент. Они заслуживают еще большего порицания за надоедливое исполнение своих спотворных выдумок, чем те, кто любит играть быстро. Исполнители последнего рода по крайней мере еще способны исправиться, их пыл можно умерить настойчивыми побуждениями к замедлению. Но оживить натуру ипохондрика, тошнорно проявляющуюся в расслабленных пальцах, если и возможно вообще, то лишь в очень незначительной степени...

В чем же заключается хорошее исполнение? Не в чем ином, как в умении донести до слушателя посредством пения или игры на инструменте истинное содержание музыки и ее аффект.

Различным исполнением можно так изменить одну и ту же музыку, что ее трудно будет узнать.

Если при исполнении слышен каждый звук, если все ноты с соответствующими им хорошими «манерами» играютя непринужденно (mit Leichtigkeit), в нужное время, с необходимой силой звучности, точно соответствующей содержанию произведения, то можно сразу сказать, что это хорошее исполнение. Ему присущи округлость, чистота и плавность звучания.

Чтобы достичь этого, необходимо досконально изучить свойства инструмента, на котором собираешься играть, иначе будешь нажимать клавиши либо слишком слабо, либо слишком сильно. Некоторые клавирные звуки звучат лучше и чище, если на них играют с силой; с другими приходится быть осторожнее, чтобы не перейти свойственного им предела звучания¹. Это уже было отмечено мною во введении. Я повторяю это для того, чтобы исполнители стремились передавать сильные страсти, как, например, гнев, неистовство и т. п., не преувеличенной силой звука, как это обычно делают, а более разумным способом — посредством различных гармонических и мелодических фигураций.

Каждую клавишу, даже в самых быстрых пассажах, надо на-

¹ В те времена клавирные звуки нередко изменяли высоту звука, если на них играли с большой силой.

жимать с надлежащей силой, иначе исполнение будет неровным и неотчетливым. Обычно подобные пассажи играют тем способом, который был рекомендован для исполнения трели...

Некоторые клавиристы играют вязко, точно у них клей между пальцами, и выдерживают звуки дольше, чем нужно. Другие, стремясь избежать этого, играют слишком коротко, словно на раскаленных клавишах. Это тоже плохо. Вообще говоря, средний путь — наилучший; однако в свое время хороши все способы удара.

Недостаточная продолжительность звука и невозможность достичь совершенного ослабления и усиления его, что, пользуясь языком живописи, не без основания называют светотенью, делают певучее исполнение Adagio на нашем инструменте задачей далеко не легкой, т. к. при недостаточном количестве украшений исполнение легко может показаться слишком продолжительным и примитивным, а при чрезмерном их количестве — неясным и смешным.

...Все «манеры» надо исполнять округло — так, чтобы казалось, будто играют простые ноты (simple Noten). Здесь необходима свобода, исключающая все подражательское и механическое. Нельзя играть, как дрессированная птица, — исполнение должно идти из души. Такой клавирист заслуживает всегда большей похвалы, чем какой-либо иной музыкант. Последнему скорее можно поставить в вину странности при пении или игре, чем клавиристу..

Очень полезно слушать как солистов, так и целые ансамбли. Это помогает проникнуть в истинное содержание и аффект произведения, дает возможность судить, несмотря на недостаток нужных обозначений, о том, как надо исполнять его, т. е. играть звуки отрывисто или связно и т. п., а также на что следует обратить внимание при исполнении «манер». Слушать хороших музыкантов тем более необходимо, что все эти тонкости (Schönheiten) подчинены целому ряду случайностей.

«Манеры» следует исполнять в соответствии с расчленением (Einteilung) такта на доли и с той степенью силы, какой требует данный аффект.

Если исполнитель не хочет остаться непонятым, он должен сыграть все ноты и паузы, кроме фермат и каденций, в строгом соответствии с избранным движением; тем не менее, нередко можно намеренно допускать красивые погрешности против такта. Когда играешь один или с небольшим количеством опытных музыкантов, можно изменить иногда все движение в целом — сопровождающие поймут твои намерения и не будут ошибаться, а станут лишь более внимательными. Когда же играешь с большим количеством музыкантов, вдобавок не равных по силе, то можно изменять доли такта только в своем голосе, общее же движение должно быть сохранено неизменным.

Все трудности в пассажах можно преодолеть усиленными упражнениями; для этого в действительности не требуется такой

затраты труда, как для хорошего исполнения технически несложной музыки. Над ней приходится как следует работать тем, кто считает клавиру проще, чем он есть на самом деле.

При открытом выступлении, как бы технически «крепко» (faustfertig) ты ни был, не бери на себя больше, чем можешь, т. к. в это время редко обладаешь нужным расположением духа и спокойствием. Чтобы не взять слишком быстрого темпа и не быть вынужденным потом остановиться, проверь свои возможности и свое состояние на самых быстрых и трудных пассажах. Пассажи, удающиеся дома не всегда и с трудом, не следует играть при открытом выступлении, потому что это требует особого самообладания. Можно также предвзвешенно испытать инструмент, попробовав на нем трель и другие мелкие «манеры». Все эти предосторожности необходимо принять во внимание для того, чтобы, во-первых, исполнение было легким и плавным, и, во-вторых, чтобы избежать боязливых гримас (Gebährden), которые, вместо того, чтобы оживить слушателя, возбуждают в нем досаду.

О темпе произведения можно судить по общему его содержанию, обозначаемому обычно общепринятыми итальянскими терминами, в особенности же по самым быстрым пассажам, которые в нем встречаются.

Следуя этим указаниям, не будешь преувеличивать темпа в Allegro и казаться чересчур сонным в Adagio.

Сопровождающие голоса по возможности надо избегать играть рукой, исполняющей мелодию, для того, чтобы ее можно было вести беспрепятственно, искусно и с полной свободой.

Чтобы научиться хорошему исполнению, надо слушать хороших музыкантов — об этом мы уже упоминали. Добавим, что в особенности не следует упускать возможности послушать искусных певцов, т. к. у них научишься мысленно петь (singend denken) [исполняемое на клавире]. После того, как послушаешь их пение, очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Этим путем большему научишься, чем из пространственных книг и рассуждений, где только и толкуется что о естественности, вкусе, пении и мелодии, между тем как их авторы сами часто не в состоянии связать двух нот естественно, со вкусом, певуче и мелодично, хоть и расточают свои советы направо и налево по своему усмотрению, причем, большей частью неудачно.

Музыкант может растрогать слушателей только в том случае, когда будет растроган сам; поэтому он должен уметь проникнуться теми аффектами, которые хочет возбудить у слушателей; делая свои чувства понятными для них, он заставит их сопереживать.

При музыке томной и печальной он сам делается томным и печальным — это и слышно, и видно по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, веселую или какого-либо иного характера. Страсти его все время сменяют друг друга: едва утихнет одна, как уже пробуждается другая. Эту дань он отдает всем произведениям, написанным выразительно, будь они его

собственные или чужие; в последнем случае он переживает те же страсти, что и автор во время написания произведения. Однако сильнее всего клавирист может захватить слушателей импровизацией фантазии. При этом без мимики нельзя обойтись — это может отрицать только тот, кто, будучи бесчувственным, сидит за инструментом, как изваяние. Насколько неприлична и вредна для исполнения безобразная мимика, настолько же полезна хорошая, ибо она помогает передать слушателю наши намерения. Бесчувственные музыканты, несмотря на свое техническое мастерство и свои в общем неплохие произведения, часто оказывают сами себе плохую услугу. Они не знают, что содержится в их произведениях, т. к. не в состоянии раскрыть этого своим исполнением. Когда же их произведения сыграет музыкант тонко чувствующий, владеющий искусством хорошего исполнения, они с изумлением видят, что оно содержит более, чем они думали и могли предполагать. Таким образом, даже посредственное произведение выигрывает от хорошего исполнения, которое иногда создает ему успех. Богатство аффектов, возбуждаемых музыкой, дает возможность судить о том, какими особыми способностями должен обладать настоящий музыкант и как мудро он должен их использовать, чтобы сообразовать содержание своих откровений со слушателями, их настроением, местом [где он играет] и прочими обстоятельствами.

Природа так щедро одарила музыку, что каждый может найти в ней что-нибудь для себя; поэтому музыкант должен всячески стремиться удовлетворить самых разнообразных слушателей...

Каждую пьесу надо исполнять соответственно ее истинному содержанию и требуемому аффекту; в связи с этим надо отдать должное композиторам, которые предпосылают своим сочинениям, кроме обозначения темпа, еще и слова, разъясняющие их содержание. Однако как ни похвальна такая предусмотрительность, даже она недостаточна, чтобы предотвратить плохое исполнение их произведений в том случае, когда в нотах не расставлены общеупотребительные знаки для исполнения...

Безразлично, ударять клавишу или давить на нее, — все зависит от силы и продолжительности того или другого.

Отрывистые звуки [т. е. staccato]... надо играть различно в зависимости от стоимости ноты — половины, четверти или восьмой, темпа — быстрого или медленного — и написания фразы forte или piano. Выдерживать эти звуки надо всегда несколько менее половины их стоимости. Вообще говоря, встречаются они большею частью при скачках и в быстром темпе.

[I ч., стр. 89] Ноты, которые не написаны отрывистыми [т. е. staccato], связанными [т. е. legato] или выдержанными [т. е. tenuto], надо держать половину их стоимости; но если над ними стоит словечко Ten. [т. е. tenuto], то их надо выдерживать полностью. Этот род нот — обычно восьмые и четверти при умеренном и медленном темпе; играть их надо сильно, с огнем, слегка отталкиваясь от клавиши.

[I ч., стр. 90] При длительном выдерживании звуков можно допустить вольность: время от времени снова ударить долгую слигованную ноту.

[I ч., стр. 91] Чтобы на клавире были ясно слышны все динамические оттенки от пианиссимо до фортиссимо, надо играть с настойчивостью (*ernsthaf*) и силой, не колотя, однако, при этом по клавишам.

[I ч., стр. 92] Если какой-нибудь отрывок повторяется в той же или иной тональности (*Modulation*), особенно со сменой гармонии, то для разнообразия его обычно в одном случае играют *forte*, в другом — *piano*. Все диссонансы обычно исполняют сильнее, чем консонансы, так как они подчеркивают и усиливают страсти, консонансы же их успокаивают.

[I ч., стр. 47] В музыке часто приходится мысленно представлять себе то, чего в действительности слышать нельзя. Например, когда солист играет концерт с большим оркестром, у него всегда в местах вступления *tutti* или оркестрового *fortissimo* звуки пропадают. Тонкие слушатели восполняют эту потерю силой своего воображения.

О свободной фантазии

[II ч., стр. 120—121] Фантазию называют свободной, когда в ней нет членения на такты и встречаются отклонения в большее число тоналностей, чем это бывает обычно в произведениях, написанных или симпровизированных с делением на такты.

Для сочинения последних необходимо изучить композицию во всем ее объеме, для сочинения же фантазий достаточно основательного знакомства с гармонией и знания некоторых правил их построения. Оба вида сочинения требуют природного дарования, в особенности же фантазия. Можно успешно выучиться композиции, делать удачные пробы пера и тем не менее плохо фантазировать. Тому же, кто обладает счастливой способностью фантазировать, я полагаю, можно всегда с уверенностью предсказать большие успехи в композиции, если он только не начнет слишком поздно и будет много писать.

Свободная фантазия состоит из чередующихся гармонических предложений (*Sätzen*), которые можно исполнять в виде различных фигураций и разбитых аккордов (*Zergliederungen*). При этом следует установить начальную и завершающую тоналности. Хотя в свободной фантазии нет деления на такты, но и в ней, как мы увидим ниже, слух требует известного соотношения в смене и длительности отдельных созвучий, а зрение — такого соотношения стоимостей нот, чтобы их возможно было записать. В случае ее записи в начале обычно ставится обозначение такта в четыре четверти и словами указывается темп...

При исполнении фантазий на клавесине и органе необходимо

соблюдать особые предосторожности: на клавесине — не допускать однообразия красок, на органе — возможно лучше связывать звуки и умеренно пользоваться хроматизмами, во всяком случае не нанизывать их цепочкой, ибо органы редко бывают хорошо темперированы. Самые подходящие для фантазирования инструменты — клавикорд и фортепиано. Они могут и должны быть чисто настроены. Приятнее всего звучит на фортепиано регистр без демпферов: он самый пленительный для фантазирования, если только принять необходимые меры против гула.

Иногда перед исполнением какого-либо произведения аккомпаниатору приходится что-нибудь симпровизировать. Этот вид свободной фантазии можно рассматривать как вступление, вводящее слушателей в содержание исполняемого произведения. Клавирист в этом случае более связан, чем при обычной фантазии, когда от него ждут только искусства игры. Такие фантазии должны соответствовать характеру исполняемого после них произведения. Его содержание и аффект служат материалом для вступления, тогда как в фантазии клавиристу предоставляется полная свобода.

[II ч., стр. 124] В свободной фантазии допускаются отклонения из главной тоналности в родственные, более отдаленные и все прочие. В то время, как в произведениях, исполняемых строго в такте, не рекомендуется делать отклонений в чужие и далекие тоналности, фантазия, напротив, звучит слишком примитивно, когда в ней ограничиваются только близкими тоналностями.

[II ч., стр. 127] Не следует также лишать фантазию красоты разнообразия, всевозможных фигураций, всех видов хорошего исполнения. Сплошные пассажи, выдержанные или арпеджированные полнзвучные аккорды утомляют слух. С их помощью нельзя ни возбудить, ни умиротворить страстей, а ведь собственно это и является целью фантазии.

[I ч., стр. 86] Фантазирование вне такта, по-видимому, лучше всего способно выразить чувства, ибо всякий такт — все-таки оковы. По крайней мере речитативы с сопровождением убеждают нас в том, что при быстрой смене аффектов необходимо часто менять размер (*Takt-Arten*) и темп. Поэтому размер (*Takt*) часто обозначают лишь для удобства записи; он не должен связывать исполнителя.

Об инструментах


[I ч., стр. 5—6] Из всех многочисленных видов клавира наибольшим успехом пользуются до сих пор главным образом два — клавесин и клавикорд. Остальные вследствие своих недостатков остались неизвестными либо еще не везде распространены. Клавесин обычно используется в больших ансамблях, клавикорд — для сольной игры. Новейшие фортепиано, если они сделаны хорошо

и прочно, имеют много преимуществ, хотя игра на них требует специального обучения, которое дается не без труда. Они хороши для игры соло и в небольших ансамблях. Мне все же кажется, что хороший клавикорд, разве только если не считать несколько более слабого звука, обладает всеми красотами фортепиано. Кроме того, на нем можно воспроизвести *Vebung*¹ и *Tragen der Töne*² вследствие того, что после удара мы можем воздействовать на любой взятый звук. Таким образом, клавикорд дает наиболее точное представление о клавиристе.

[I ч., стр. 93] Едва ли на каком-либо ином инструменте, кроме клавикорда, можно так отчетливо и ясно исполнить все оттенки *forte* и *piano*.

[I ч., стр. 7—8] Каждому клавиристу следовало бы иметь и хороший клавесин, и хороший клавикорд, чтобы можно было попеременно играть на них всевозможные произведения. Тот, кто хорошо играет на клавикорде, сможет сыграть и на клавесине, но не наоборот. Итак, чтобы научиться хорошему исполнению, надо пользоваться клавикордом, а чтобы приобрести нужную силу в пальцах — клавесин. Если привыкнуть к клавикорду, то при игре на клавесине встретится много затруднений. На нем будет трудно исполнять произведения для клавиря с сопровождением других инструментов, которые приходится играть на клавесине из-за слабости звука клавикорда, а то, что выходит с трудом, не может произвести должного впечатления. Играя постоянно на клавикорде, привыкаешь слишком «ласкать» клавиши; вследствие этого при исполнении на клавесине иногда могут пропадать детали, ибо нажим пальца на клавишу будет недостаточным. Если играть только на клавикорде, то со временем пальцы могут потерять и ту силу, которую имели раньше. Если же клавирист постоянно играет только на клавесине, то он привыкает исполнять все в одних красках, и у него не развиваются различные виды *tupe* (*Anschlag*), которые, как ни странно, осваивает на клавесине лишь тот, кто хорошо играет на клавикорде, хоть, казалось бы, на одном и том же клавесине каждый должен извлекать совершенно одинаковые звуки. Для подтверждения этого нетрудно произвести опыт: дать сыграть на клавесине произведение с одними и теми же «манерами» исполнителю, играющему на хорошем клавикорде, и тотчас же вслед за этим другому, играющему только на клавесине, и проверить, будет ли их исполнение одинаковым.

¹ Вибрация звука, достигавшаяся мягким покачиванием пальца, нажимающего клавишу. Обозначение 

² Обозначалось . Бейшлаг считает, что это было наше *Portamento*. Тюрк в своей «*Klavierschule*» указывает, что при *Tragen der Töne* надо делать нажим на каждую ноту, но при этом держать ее в течение всей стойкости.

О педагоге и педагогике

[I ч., стр. 2] Кроме ошибочных указаний относительно аппликации, «манер» и исполнения, учащимся угрожает еще и неправильная постановка руки, во всяком случае их не отучают от нее. Этим их лишают всякой возможности чего-либо достигнуть. Стоит только взглянуть на их напряженные, словно натянутые на проволоку пальцы, чтобы составить себе представление обо всем остальном.

Почти каждый педагог навязывает ученикам собственные произведения — в настоящее время считается позором не сочинять ничего самому. Таким образом, учащиеся не получают хороших произведений для клавиря других авторов, из которых они могли бы чему-нибудь научиться, под тем предлогом, что эти произведения устарели или слишком трудны.

Вредным предрассудком является сильное предубеждение против французских произведений для клавиря, которые всегда были хорошей школой для клавириста, так как эта нация особенно выделяется чистой и связной игрой. В них точно обозначены все необходимые «манеры», левую руку употребляют, не щадя; нет недостатка и в слигованных звуках (*Bindungen*)¹, которые наиболее существенны для приобретения навыков связной игры. Часто педагог не может сыграть ничего, кроме собственных «творений»; его избалованный и неловкий аппарат сковывает его мысль; он уже и не пишет того, чего не может сыграть сам. Многих считают хорошими клавиристами, хотя они едва знают, как играть слигованные звуки. Результат этого — большое количество жалких произведений для клавиря и множество испорченных учеников.

Вначале учеников мучают безвкусами *Murkus*² и другими популярными песенками. Левая рука служит в них только для того, чтобы колотить, и поэтому становится уже навсегда непригодной для своего истинного употребления, между тем ее-то как раз и следовало бы упражнять разумным способом, ибо ей особенно трудно стать такой же ловкой, как правая рука, которой обычно приходится выполнять все функции левой.

Об аккомпанементе

[II ч., стр. 60—61] Чем меньше исполнителей, тем тоньше должен быть аккомпанемент. Поэтому соло или сольная ария лучше всего дают возможность судить о достоинствах аккомпаниатора. Наибольшее внимание в них следует обратить на то, чтобы

¹ По Тюрку, *Bindungen* — слигованные звуки. Так же расшифровывают этот термин Вольф и сам Ф. Э. Бах в своем «Опыте» (см. стр. 17—18).

² *Murkybässe*, или *Mourquis* — название аккомпанемента в виде разбитых октав. Впоследствии оно было перенесено и на произведения, где использовалось это сопровождение.

совместными усилиями выявить намерения исполнителя ведущей партии. Трудно сказать, чья роль при этом важнее — аккомпаниатора или солиста. Последний затратил, быть может, немало времени, чтобы хорошо исполнить свою вещь, которую он согласно теперешней моде должен отшлифовать самостоятельно, однако он еще не может с уверенностью рассчитывать на успех у понимающего слушателя, ибо только хорошее сопровождение может оживить его исполнение. Между тем аккомпаниатор часто не имеет достаточно времени, чтобы хоть бегло просмотреть предлагаемое ему произведение, и тем не менее должен экспромтом помочь солисту раскрыть перед слушателями красоты, которые тот заучивал так долго и с таким трудом. Тем не менее солисты и певцы обычно все Bravo слушателей принимают на свой счет, не оставляя ничего своему аккомпаниатору. Они знают обычай, по которому все эти Bravo предназначаются им одним.

Достоинство хорошего аккомпанемента — не в многочисленности и пестроте фигураций и не в сильном шуме, производимом без соответствующих на то указаний. Все это легко может повредить главному голосу и отнять у него свободу, в частности, свободу различных изменений при повторениях. Аккомпаниатор имеет иногда много шансов выдвинуться и привлечь к себе внимание понимающего слушателя тем, что, играя совершенно спокойно, выкажет твердость и благородную простоту исполнения, не затмевая блеска солиста. Аккомпаниатор не должен бояться, что слушатель позабудет о нем в случае, если он не будет непрерывно грохотать. Ничто не ускользнет от внимания понимающего слушателя — в его душе мелодия и гармония всегда неразрывны.

В то время, когда главный голос молчит или исполняет простые ноты (simple Noten), аккомпаниатор всегда может дать волю сдерживаемому темпераменту, если того требуют обстоятельства и характер произведения.

О некоторых украшениях аккомпанемента

[III ч., стр. 78—79] Обычно, когда хотят похвалить хорошего аккомпаниатора, говорят, что он аккомпанирует с тактом (mit Discretion). Под этим подразумевают очень многое, а именно: аккомпаниатор умеет хорошо разобраться в содержании произведения, слышит его общее звучание, своих товарищей по исполнению, особенно исполнителя главного голоса, [принимает во внимание] инструменты или голоса, обстановку исполнения, слушателей и т. п. и умеет сообразовать со всем этим свое исполнение. С величайшей скромностью он стремится помочь тем, кому аккомпанирует, добиться желанного успеха, несмотря на то, что сам иногда сильнее их. Эту скромность он особенно проявляет по отношению к непрофессионалам. Он скорее даст им выдвинуться, чем затмит их. Кроме того, он все время сообразуется с намерения-

ми автора и исполнителей, старается помочь им выявить и осуществить свой замысел. Он использует все тонкости исполнения и аккомпанемента, которых требует содержание произведения, стараясь, однако, ни для кого не быть помехой. Потому он применяет свое искусство бережно, не ежеминутно, а лишь там, где оно уместно. Он не должен слишком мудрить, не должен забывать, что у него не ведущая партия, а только аккомпанемент. Он знает, что при хорошем сопровождении произведение оживает, при бедном — даже наилучший исполнитель теряет очень много; оно губит всю красоту исполнения, а главное, и сам он лишается хорошего расположения духа.

Словом, чтобы аккомпанировать с тактом, нужна настоящая музыкальная душа, хорошая голова и доброжелательность.

Аккомпанировать с тактом — значит прощать иногда ошибки других, быть к ним снисходительным. Часто этого требует вежливость, иногда — необходимость. Например, когда нужно надлежащим образом исполнить произведение с большим количеством исполнителей, неравных по силе, то лучшему из них, следовательно и аккомпаниатору, придется делать уступки.

КЛАВИКОРДНАЯ ШКОЛА

Клавикордная школа, или краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное императорского Московского университета студентом Федором Габлицем. 1773.

[Во второй половине XVIII века в России начинает интенсивно развиваться клавирное искусство. Появляется потребность и в руководствах по игре на инструменте. Сначала пользовались иностранными пособиями. Первой клавирной школой, переведенной на русский язык, была работа Г. С. Лелейна (на немецком языке опубликована в 1765 г., в русском переводе появилась восемь лет спустя).

Г. С. Лелейн, клавесинист, скрипач и композитор, был известным в то время педагогом. В своей клавирной школе он выступает сторонником теории аффектов, последователем эстетических идей и методических принципов Ф. Э. Баха.]

[I ч., 1 гл., §§ 3—4] Вначале должно иметь хорошие клави́корды, и чтоб оныя всегда настроены были, в недостатке чего может слух испортиться. Что ж клави́корды для начатия суть лучше клави́цимбалов и пианфорте, есть неоспоримо. Опытом известно, что учащийся на сих последних инструментах никогда не может иметь такой нежности в ударе и выдерживании, как на клави́кордах; а когда ж уже несколько играть умеет, тогда должно приучать пальцы к клави́цимбалам, через что получается сила в игре и проворство в пальцах.

Но когда столько счастлив, что и при хороших клави́кордах получишь хорошего учителя, то и с посредственным понятием более успеха иметь можно, нежели при хорошем понятии у худого учителя.

[I ч., 3 гл., § 2] ... Правда, некоторые не имеют природного дарования к изучению музыки и других наук. Такой недостаток никаким искусством не может награжден быть; однако по большей части худое наставление тому причиною.

[I ч., 7 гл., §§ 1—5] Аппликатура есть искусное употребление пальцев, чтоб способным и ясным ударением клави́сов, предписанными нотами назначенных, голос слуху сделать внятнм и приятным. Сие от многих, которые на клави́кордах играть показывают, почитается за безделицу и пренебрегается: сим господам довольно, когда их ученики, прислушиваясь, могут то играть, что учитель им много раз наперед играл. К чтению нот, к такте, порядку пальцев и проч. им нужды нет; и то они оставляют ученикам своим. Сей есть самый хороший способ и понятнейшего человека испортить и утруждать: учащийся часто с досадою слушает, что его маленькие штучки, как бы худы оныя ни были, всегда приятнее, когда другие по такту и по порядку пальцев их играют, нежели как он. И из сей досады происходит подозрение к учителю и своему понятию; таким образом они или ничего не учатся, или совсем отстанут.

У такого, который с охоты только музыке учится, помеха не очень велика; но тот несчастлив, который для того учится, чтоб впредь самому быть учителем, а в руки такого учителя попадетя: тогда стоит еще больше труда испорченную вещь опять поправить, нежели сначала хорошенько выучить; у иных остается навсегда худая привычка.

Того ради мы на порядок пальцев как на главную штуку практической музыки взираем, а особенно на клави́кордах; и я осмеливаюсь уверять, что без нея по нынешним обстоятельствам ни одной штуки ясно и чисто проиграть не можно.

Главные правила суть следующие: 1) Понеже по природе большой палец и мизинец короче других, так их не должно употреблять к тем клави́сам, которые наверху лежат, кроме октавы, или в нужном случае. Из сего происходит другое правило: 2) сгибай при игрании долгие пальцы, чтоб они на клави́сах в равной линии с короткими лежали: локти должны лежать на теле, а не мотаться; руки надобно выгнуть вон, да не втыкать мизинца, ни большого пальца под клави́корды; не таскай его понапрасну: или прижимай им дощечку, которая под клави́сами; употребляй его с прилежанием. Некоторые думают, что непристойно большой палец употреблять в клави́кордной игре. Сие точно бы так было, если бы я сказал, что непристойно большой палец употреблять к еде или другому какому-нибудь делу. Зад руки так должен прям быть, что если на нея что-нибудь положить, оно не спадет. 3) Когда в находящемся пассаже много тонов по степеням следуют, то поставить надобно большой палец сперва, а потом прочими пальцами по порядку на вышний клави́с ударить, то будет опять рука вольна; а когда ж пассажи сверху книзу идут, то надобно поставить другие пальцы через большой. А противным образом левою рукою надобно поступать.

[I ч., 8 гл., §§ 1—3] Мелодия есть правильная перемена тонов, друг за другом следующих, которые слух увеселяют.

При игрании на клавикорде должно смотреть на позитуру и следующее примечать:

1) Должно сесть прямо против перчеркнутого *c* [т. е. против *do* первой октавы].

2) Сидение так должно учреждено быть, чтоб локти по натуральному их положению немного выше тастатули или клавилов лежали: ибо когда кто низко сидит, что локти ниже клавилов находятся, то игра трудна становится; ибо такое положение течению обыкновенному крови в руках препятствует.

3) Берегись, чтоб головою не мотать, не ворочаться ни туда, ни сюда и убегай всего неприястойного кривления, которое к делу не принадлежит. Учитель за этим довольно усмотреть не может: к дурным привычкам скоро привыкнешь, да не скоро отвыкнешь. Таковым, которые на органах играют, иногда и простительно, когда кажутся, будто бы они ездят по стану, ибо часто искусство, которое они хотят показать на педали, тому причина.

Как учителя своим ученикам часто бездельцы для начала предписывают, в которых ни порядочного голоса, ни порядку в пальцах не находится, и через то слух и пальцы вначале у учеников портят; того ради я здесь несколько начальных штук [т. е. произведений] присовокупил. Я по большей части наблюдал порядок пальцев и голоса: штуки суть простые и показывают только изъяснение нот. Как, например, их по степеням должно скорее брать; в следующих умножается их величина и трудность. Правда, что в скорости от простых до трудных штук приступаем; однако что за польза, когда охотного и понятливого ученика начальными штучками несколько лет *a, b, c* утрудяешь? Кратчайшая и способнейшая средства суть всегда штуки по понятию своих учеников выбирать. При оных совокупаются тоны из *моль* [т. е. минорные], ибо я сие почитаю за погрешность, когда только предписывают учащимся одни тоны из *дуры* [т. е. мажорные]; они тогда очень поздно научают тоны познавать из *молли* и думают сначала, что они всегда фальшиво берут, ибо их слух тонами из *дуры* наполнен и еще не привык к несовершенству, которое в тонах из *молли* находится.

[I ч., 9 гл., § 10] ... Когда музыкант имеет понятие и чувствие, то сие ему больше помогает, нежели все скучно сысканные правила. Но ежели он сего не имеет, то из него, при всех правилах и старании, больше не будет, как механический ремесленный музыкант, ибо свободная наука и искусства зависят больше от понятия, нежели от прилежания, а оба дарования соединенные делают искусного человека.

[I ч., 8 гл., § 6] ... Но не надобно быть таким штукаем, которые сочинены от таких людей, которые сами не имеют справедливую аппликатуру; ибо сие во всех случаях трудно: понеже их худая игра и в самые их сочинения мешается. От таких сочинений начинающим должно остерегаться, когда кто не хочет себя испортить...

но когда кто напротив несколько умеет Баховых сонат¹ играть, то все прочия покажутся ему весьма легкими, которые и только по большей части охотников, а не знающих забавляют.

[I ч., 8 гл., §§ 10—15] ... Как вообще музыка есть выражение страстей, например, радости или печали, любви или ненависти, мужества или трусости, удовольствия или отчаяния и проч., так знающий музыку должен своим игранием сии страсти выражать.

Какая из сих страстей в штуке находится, сие нам объявляет сочинитель: ибо он пред каждую свою штукою некоторая в музыке употребительная поставляет слова...

Понеже играние на клавикордах от удара (*touche*) зависит, то надобно пальцам, сообразуясь с воображением и страстями, ударять и ими будто говорить, дабы тем слушателей привести в те страсти, в которыхы сочинитель хотел их привлечь. Но ежели он сам при сочинении ничего недумал и не чувствовал, как можно от игрока требовать, чтоб произвел что-нибудь, где ничего не находится? Того ради надобно, чтоб музыкант имел чувствительную душу, которая скоро может приходить в страсть; ежели он сего не имеет, то лучше ему учиться какому-нибудь ремеслу, нежели какой свободной науке.

Как в клавикордной игре все зависит от удара, то надобно стараться, чтоб сей удар был приличен штуке: так, например, в *селеу* должно играть, ударяя клавиши плавно, скоро, но выразительно и ясно. *Шутливая* требует такого же удара. *Печальная* штука напротив того требует, чтоб совсем был удар не скор, выдержан и будто бы один тон с другим связан. А многими манерами не должно оную украшать, ибо через то она получает безобразный вид. *Приятная и ласкательная* штука требует по своему качеству приличный, тихий и ласковый удар; в *упрямой* и жестокой должно также крепко ударять клавиши.

Того ради ничто так не дурно, как когда кто, играя *Аллегро*, пальцы весьма тихо или клавиши так скоро и легко движет, будто бы они раскалены были, но напротив того при *Адажио* скачет и только суетные манеры и трели делает, что вообще знак незнания и нечувствия. Не то же ли, если *Арлекин* в своем пестром платье хотел бы трагедию представлять? Словом сказать: в музыке упражняющийся должен иметь природное дарование и страсть, когда он хочет через свою игру возбудить пристрастие. Ибо, которой сам не имеет страсти, как может он других привести в пристрастие? И страсти не имея, может только он своим игранием произвести охоту к танцеванию: но такой недостойн звания музыканта. Хотя и некоторые думают, что больше ничего не надобно, как только не быть глуху и иметь здоровые пальцы, дабы быть знающим в музыке...

¹ Имеется в виду Ф. Э. Бах.

О провозжании рецитативы (повторения)

[III ч., 18 гл., §§ 1, 3] Что есть рецитатива, то каждому упражняющемуся в музыке известно. Она есть музыкальная проза, и как в рассуждении стихотворства, так и в музыке не подвержена толь строгим правилам, как Ария или другия штуки. Она провозждается разными инструментами, а иногда только одним басом... Во втором случае, где провозждает один бас, певчий не привязывает себя ни к какой такте, и аккомпанист должен сообразовать себя ему.

Клавикордный игрок не должен ударять гармонии прямо, но надлежит ему разным образом их пресекать или разделять и останавливаться, пока опять не придет новая гармония. При трудных интервалах певчему делается великое облегчение тем, что аккомпанист по отрыве ударяет прежде его следующие интервалы и как бы в рот кладет.

О фантазиях или игре вдруг вздуманной штуки

[III ч., 20 гл., §§ 3—5] Я признаюсь добросердечно, что страшусь почти давать на сие правила. Ибо как через учение разума не много можно вложить самого разума другому, так и через правила не много можно научить изобретательному искусству музыки. Почему таковыя правила не без основания, в известном разуме, можно назвать фантазиями.

Однако не можно и того отрицать, что понятным головам правила всегда много помощи делают и самое малое показание не бывает без пользы для них. Ибо хорошее понятие без правил подобно кораблю плывущему с распушенными парусами без правителя. Головам слабого ума путь к Парнасу всегда запертым останется.

И так я испытаю, сколько мне удастся; ...похвальное также и произволение. Известно, что одни голыя правила не делают ни хорошего оратора, ни стихотворца, ни живописца, ниже музыканта; и наилучшие теоретики по большей части суть весьма посредственные практики. Однако похвально для оратора, когда периоды его исправны; для стихотворца, когда стихи его хороши, а для живописца, когда рисование его правильно: то также прилично музыканту наблюдать правильное содержание музыкальных периодов, стихов или стоп и исправное положение гармонии.

КАРМАННАЯ КНИЖКА ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ НА 1796 ГОД

ВСТУПЛЕНИЕ ИЗ КРАТКОГО ПОКАЗАНИЯ ИГРЫ
НА КЛАВИКОРДАХ

[ДАНИЕЛЬ ГОТЛОБ ТЮРК

(1756—1813)

*Клавирная школа, или руководство по фортепианной игре
для учащихся и учащихся,
снабженная критическими замечаниями¹*

[В «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год» мы находим и музыкальную игру (составление вальсов из отдельных пронумерованных тактов путем метания костяшек), и занимательные биографии музыкантов, и различные анекдоты из их жизни. Среди всего этого приводится «Вступление из краткого показания игры на клавикордах». Издатель в примечании указывает, что печатает отрывки из книги, автор которой «всеми иностранцами признан великим в теории и практике искусником», но имени его не называет. Сличив приводимые выдержки со школой Тюрка, нам удалось установить, что эти выдержки заимствованы оттуда, кроме фраз, видимо, добавленных переводчиком².

Тюрк — известный немецкий педагог, капельмейстер, органист и композитор — является представителем раннего классицизма. В его педагогическом труде много интересных замечаний о различных стилях исполнения, об орнаменте, аппликатуре, о методике обучения и пр. Некоторые, на наш взгляд, ценные мысли Тюрка, не вошедшие в «Карманную книжку», помещены нами в сносках и в дополнении.]

От издателей:

[Стр. 20—43] Доне ныне нет в сем роде хорошей на русском языке книги. Лелейна клавикордная школа стара; музыка со времени

¹ Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit Kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Türk, Musikdirektor bey der Universität zu Halle, Leipzig und Halle. Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig und bey Hemmerde und Schmetschke in Halle, 1789.

² Эти фразы взяты нами в квадратные скобки.

издания сей книги более распространилась — фигуры и знаки в ней умножились, а сверх того книга сия для большей части публики бесполезна, потому что все примеры подведены под дискантный ключ.

§ 2. Для учения к л а в и к о р д ы, по крайней мере в начале, бесспорно лучше всего; ибо ни на каком ином клавиатурном инструменте нельзя так хорошо снискать тонкости в игре, как на нем. Если впоследствии к ним присовокупятся клавиесин или хорошее прочное фортепиано, то тем большая произойдет из того польза учащемуся; ибо от игры на сих инструментах получают пальцы большую силу и упругость, нежели от клавикордов. Но, чтоб не потерять вкуса в игре, не должно беспрестанно играть на клавиесине и тому подобном. Не могущий иметь обоих вместе пусть лучше изберет клавикорды. Но чем лучше инструмент, тем полезнее он учащемуся. Ибо на х о р о ш и х клавикордах будет он играть гораздо с большею охотою и научится большей приятности, нежели от брянчания по л у б о ш н о м у ящику.

§ 3. Чем ранее кто примется за игру на клавикордах, тем более успевает, по крайней мере в рассуждении проворства. Ибо в самом нежном возрасте пальцы еще так гибки, что с гораздо меньшим трудом можно достигнуть нарочитой степени скорости против того, когда они уже окоченеют и сделаются упрямы. А потому можно чем ранее, тем лучше, если в прочем величина и сила пальцев то дозволит, то есть около седьмого или осьмого года сделать начало.

§ 4. Важнейшее с начала старание состоит в приискании х о р о ш е г о у ч и т е л я (что и на всяком другом инструменте учась наблюдать должно). Обыкновенно правила сего не держатся, ибо предрасудок: что начальным основаниям можно у в с я к о г о учиться, почти у всех один. В чаянии сколько-нибудь сберечь принимаются за самого дешевого, а на деле оказывается, что и самый дорогой обошелся бы дешевле. Ибо опытами дознано, что у искусного и совестного учителя ученики в несколько месяцев более успевают, нежели у худого в целый год ¹.

§ 5. Имеющему искусного учителя без крайней нужды не для чего вверять себя иному, ибо всякий учитель обыкновенно свой имеет способ, следовательно, учащийся много потеряет времени, привыкая к новому способу, не говоря о многих других невыгодах.

§ 6. Учитель, хотя бы он и не был из числа первых игроков, — ибо хорошо учить и превосходно играть суть две весьма различные вещи — должен, кроме нужных познаний, иметь по крайней мере очищенный вкус и хороший розыгрыш [т. е. исполнение]. Дар ясности, снисхождения и терпения нужен ему в весьма высокой сте-

пени ¹. Вообще не может он, в рассуждении различных способностей, со всеми поступать по одному плану. Иные все скоро понимают; с такими должен он тотчас идти далее для того, чтоб они заняты были непрерывным упражнением. Другим нужно много времени и напоминаний, пока они что-нибудь поймут; таким должен он задавать вдруг понемногу и тому подобное. Словом, учитель прилежно должен стараться, чтоб учеников своих как можно скорее сделать искусными музыкантами ². [Но что он учения не должен прерывать иногда по целым неделям, или почасту прогуливать определенные часы, по себе разумеется.]

§ 7. Чтoб от учительского старания был надлежащий успех, предполагается в учащемся, кроме хорошего слуха и нужной способности к музыке ³, природное чувство красоты, сила суждения, охота и постоянное прилежание. Напоминания оного должен ученик соблюдать в точности и ни под каким видом не помышлять о том, чтоб поступать по собственному произволению или выбирать какие захочет уроки ⁴. Он не должен досадовать на то, когда учитель заставит его некоторые места повторять так часто, пока их правильно разыграет. Не понимая же почему то или другое так, а не иначе быть может, должен он учителя просить, чтоб он объявил тому причину или подробнее растолковал, для того чтоб не сделаться только механическим музыкантом.

§ 8. Кто на клавикордах учится играть только для забавы, тому довольно, если он всякий день на то употребит два часа, причислив к ним сначала в неделю по четыре, смотря по возможности и по шести, после того от двух до четырех часов урочных. Поставившему же себе игранье на клавикордах главным своим делом едва ли достаточно всякий день упражнения от трех до четырех часов и, кроме сих, по крайней мере еще один час урочный. Помянутого ж упражнения не должно никогда, или по крайней мере очень редко, пропускать ⁵; равно как и урочные часы без

¹ Он должен уметь так себя поставить, чтобы ученики относились к нему с уважением; в то же время он не должен быть раздражительным, так как терпением (Gelassenheit) добьешься от большинства учащихся несравненно большего, чем бранью. Педагогу нельзя пропускать ни малейшей ошибки учеников, но не надо заставлять их делать ненужные остановки во время исполнения.

² Если у него нет рвения и способности к преподавательской деятельности, то он не должен ею заниматься.

³ Кроме того, часто в первые месяцы нельзя бывает установить — хорошие у человека способности к музыке или плохие. Несколько лет тому назад у одного искусного педагога обучался молодой человек, который вначале обещал очень мало — он с большим трудом выучился нотам, исчислению их стоимости относительно друг друга, правильному применению первых правил аппликатуры и т. п. — и, однако, теперь этот молодой человек — композитор, подающий надежды.

⁴ Он должен всецело предоставить педагогу себя вести; должен иметь к нему доверие и быть признательным ему за его труды.

⁵ Эта фраза в несколько измененном виде имеется в издании школы Тюрка — 1802 г.

¹ И как трудно отвыкать от старых ошибок, которые уже вошли в привычку.

крайней нужды отлагать по целой недели или месяцу, если желательно, чтоб учащийся хорошо успевал, многого не переучивал и не платил двойных денег.

§ 9. С н а ч а л а пусть выберет учитель одне самые коротенькие штучки, дабы начинающий, кроме того расположенный ко многим замечаниям, одного за другим не забывал и вместе не терял охоты к дальнейшему упражнению в музыке. Ведь и в других делах начинают с легкой, для чего ж и не в музыке. П р и л е ж н е й ш и м ученикам может учитель задавать и труднейшие штуки: но если он на такой ноге поведет всех без исключения, то у иного пропадет охота к учению от того самого, что он себе представит непреодолимые трудности.

§ 10. Столь же неправильно заставлять учащегося играть то, о чем он еще не имеет ясного понятия. Всякую малость должно ему прежде или по обстоятельствам в самой игре растолковать. Особенно же полезно пускаться с ним в небольшое критическое разбирательство лежащей перед ним штуки, как например: почему он тот или другой палец употребляет; здесь или там его подвертывает, перекидывает; одне ноты играет скорее других и т. п. По сделанном учащемуся на все изъяснении заставь его самого еще однажды разобрат; из сего можно скоро заметить, все ли он понял и в чем он всего более ошибается. Тогда же научается он и сам кой-что разыгрывать, художнически называть вещи и распоряжаться своими понятиями. Изредка можно делать ему ложные возражения и давать ему их оспаривать, если успехи его тому соответствуют.

§ 11. Желаящим обучаться на клавикордах, конечно, не надлежало бы, наипаче мужчинам, заниматься такими работами, от которых коченеют пальцы; но как впрочем сего не могут избегать все учащиеся музыке, то надобно по крайней мере предварить, что они в этом случае не могут сделаться весьма проворными игроками. Поставивший же себе музыку, особенно же игранье на клавикордах, главным делом, неотменно должен бросить такие работы, потому что нет возможности в снискании нужного проворства тугими пальцами.

§ 12. Клавикорды должны всегда чисто быть настроены, а без того испортится слух и ученик делается неспособным, чтоб обучаться петь или играть на другом инструменте, как, например, на скрипке и тому подобном.

§ 13. Задавать уроки из сокращенных для клавикордов опер, ораторий, кантат и т. п. особенно в начале должно беречься; ибо из сих штук, которые в своем роде могут быть превосходные, учащийся очень худо навывает уставлять персты, особливо же левая рука часто навсегда испортится. Самая малая часть таковых для клавикордов сокращений к тому годится, хотя они впоследствии, когда ученик утвердится в установлении перстов, могут быть полезны для образования вкуса и проч.

§ 14. Учитель не должен всегда для уроков выбирать штуки

одного мастера, ибо у всякого есть свой особый манер, с которым наконец познакомившись, может быть, утвердится исключительная к нему любовь; по тому самому учащийся не бывает в состоянии разыгрывать работы других голосоположников, хотя бы они и не труднее, а может быть, и легче были, согласно с мыслями сочинителя. Того ради должно стараться о доставлении учащемуся пользы разнотою.

§ 15. Другая погрешность очень часто выходит из того, когда начинающему дозволено будет играть всякую штуку до тех пор, пока он наизусть ее вытвердит. Для достижения известной цели, о которой сказано будет ниже, быть это может хорошо, но в чтении нот, в разделении оных, в такте, в уставлении перстов и в проч. ученик от сего упражнения мало или совсем не успевает, потому, что он наконец, ни о чем в таком случае не размышляя, токмо машинально действует. Того ради лучше позволять ему заданный урок твердить только до тех пор, пока он его, при весьма умеренном движении, в связи проиграть может.

§ 16. А чтоб ученик навыв в правильном и хорошем разыгрывании — а этого ведь и требуется — то должен учитель заданную штуку проиграть хотя просто (без произвольных прибавлений), но с выражением. Я же сделал бы это не прежде, пока ученик довольно с нею может сладить; ибо без того выучит он ее, может быть, только по слуху, и займется одна его память, а не рассудок, чего отнюдь не надобно. Кроме того, очень много способствует к образованию вкуса частое слышание хорошей музыки превосходных игроков, особливо ж чувствительных певцов. Кто вместе может учиться на другом инструменте, как, например, на скрипке, флейте и т. п. или и петь, тот получит тем большие успехи в играньи на клавикордах.

§ 17. Многие учителя обыкновенно долгое время сряду выбирают для уроков только такие штуки, которые отмечены одним токмо крестом, много что одним [бемолем]. В первые часы, положим, это хорошо и некоторым образом нужно, но впоследствии надобно ученику предлагать штуки со многими крестами или беями, дабы он заблаговременно привыкал к так называемым трудным тонам.

§ 18. Дабы начинающий скорее научился сыскивать клавицы и не имел всегда нужды с нот отводить глаза, можно ему дать вытвердить наизусть некоторые штуки, но лишь немногие, чтоб играть в темноте. Но чтоб он сначала, с нот не отводя глаз, искал клавицов, этого ожидать не можно — сколь не вредно сие взглядывание в рассуждении связи, ибо и самый искусный в клавикордной игре мастер изредка поглядывает на пальцы. Однако ж учитель по долгу своему обязан, сколько можно, ученика от того удерживать. При тонах, в постепенном порядке поставленных, можно ему взглядывание с нот позволить токмо в первые часы, а потом запретить: но при скачках не легко можно обойтись без сего посредства; однако ж помянутое снисхождение не должно быть слишком долговременное.

§ 19. Первые урочные примеры, хотя бы то были одни скалы обыкновенных тонов C, G, D, F и проч., пусть учащийся сначала играет одною правою рукою. А как с ними в умеренной скорости он станет ладить, то сим упражнением пусть займется левая, и после того уже начнется игра обеими руками. Ибо как бы ни легки были примеры, все уже требуется некоторого проворства на то, чтоб обеими руками играть в одно время.

§ 23. Многие люди обыкновенно спешат (час от часу играют скорее), другие противоположенной подвержены погрешности, называемой запинанием (волочением); того ради учитель должен прилежно за тем смотреть, чтобы учащиеся до самой последней ноты соблюдали начальный размер времени. При бесполезном о том напоминании берется в помощь биение такта или скрипка. Сонливым людям давал бы я в сем случае разыгрывать много скорых, а пылким — часто медленные штуки.

§ 24. От всякой непристойной мины, ужимки, гримасов и тому подобного, равно как и от топоту ногами, отделения такта каким-нибудь движением всего тела, от трясения или кивания головою, от сопения при трели и при каком-нибудь трудном пассаже должно учащихся удерживать с самого начала, какого бы они ни были состояния и пола. Разные музыканты, восхищающие нас своей игрой, приметно уменьшают хорошее влияние, заставляя нас своим карикатуре подобным кривлянием либо смеяться, либо приводя явными своими судорогами присутствующих даже в страх и в ужас. Может ли впрочем какая-нибудь свойству штуки соответственная миная способствовать к сильнейшему выражению, то будет рассмотрено в главе о разыгрывании¹.

§ 25. От заставления учеников играть выученное ими в присутствии многих, а при том незнакомых особ и аятоков музыки, двойная происходит польза.

Во-первых, отменно поощряется охота, учащийся имеет случай показать приобретенные им успехи; а, во-вторых, получит он чрез то благопристойную смелость, в которой к великому вреду своему многие опытные игроки имеют недостаток. Если маленький виртуоз штуки свои разыграет так, что тем можно быть довольну, то приписанная ему похвала с присовокуплением увещания к дальнейшему прилежанию подействует в таком случае гораздо более, нежели в обыкновенный урочный час. Если первые такого рода опыты и не будут соответственны желанию, то хулить его за то не надобно или, по крайней мере, с великой осторожностью. Ибо в таких случаях обыкновенно самое большое участие в неудачном разыгрывании имеет многим людям свойственная робость².

¹ В этой главе Тюрк говорит, что не считает вредною мимику пристойную и соответствующую характеру произведения, но в то же время не думает, «что подобная пантомима придает музыке так много выразительности, как считали раньше».

² Вообще говоря, каждый педагог, когда хвалит или порицает ученика, должен считаться с его характером — по крайней мере, когда имеет дело

§ 27... 1) Должно сидеть прямо насупротив перечеркнутого с, дабы удобно можно было достигать как до самых высоких, так и до самых низких тонов.

2) Между корпусом и клавиатурой должно от 10 до 14 дюймов быть расстояние. Но при том разумеется, что человеку, у которого руки еще очень коротки, можно стул пододвинуть поближе.

3) Не должно сидеть ни слишком высоко, ни слишком низко, но так, чтоб локоть приметно, т. е. несколькими дюймами был выше [уровня] руки. Ибо от держания рук наравне с локтем или еще выше одного, по напряжению нервов, с уменьшением нужной в игре силы весьма усугубляется усталость. (Рук хотя и не надобно прижимать к телу, но и не должно их далеко от него отводить.)

§ 28. Не менее важно также хорошее и правильное держание рук и пальцев, почему нужно заметить следующие правила:

1) Три длинные (средние) пальцы должно всегда держать несколько согнутыми, а большой и мизинец прямо вперед (вытянутыми), дабы не надобно было, по коротковатости последних, руки и локти то совать вперед, то подавать назад. При одних только больших скачках и дальних натяжках необходимо нужно, а потому и дозволяется, держать три длинные пальцы вытянутыми (прямо, не согнутыми).

2) Большой палец должен всегда находиться над клавиатурой, следовательно, никогда не должно его свешивать или упирать им в дощечку для того, что от сих двух погрешностей между прочими могут произойти неизбежные промежутки (неправильные разделения мыслей), прежде нежели большой палец успеет на свое место.

3) Руки должны всегда в равном возвышении быть над клавиатурой. Почему не похвально как-то, чтоб поднимать их слишком высоко после отрывистых звуков, так и то, если они после сведенных между собой (шлифованных) мест [т. е. при legato] почти совсем лягут на клавиши, потому что от того легко может произойти ложная неравность в разыгрании.

§ 29. Кроме сих правил, относящихся к правильному держанию пальцев и рук, нужно учителю в начале особенно присматривать за тем, чтоб ученики по прошествии времени для предписанных нот каждый палец тотчас снимали с клавиши и ни одному не давали бы лежать до тех пор, пока он им опять понадобится.

Ибо от сей столь обыкновенной погрешности, по которой начинающий часто все пять пальцев держит на клавишах, происходит, кроме неправильной гармонии, томное и бессвязное

с учениками известного возраста — т. к. одного похвала сделает более усердным, другой от нее только возомнит о себе. Точно так же неуместное порицание может иметь вредные последствия. Впрочем, важно знать, отчего произошла ошибка — от чрезмерной поспешности или вследствие предвзятой небрежности; важно знать, отчего ученик плохо успевает — от того ли, что мало способен, или от того, что ленив и т. д.

разыгрывание, потому что пальцы, в то время, когда они нужны, часто бывают очень отдалены от своего места¹.

§ 26. Пальцы должны все без исключения быть занимаемы игрою, потому что встречаются такие места, которые без большого пальца или мизинца либо совсем не могут быть выбраны, или только с великим неудобством и шероховатостью. А потому очень не похвально оставлять сии два пальца, особенно же большой, совсем праздно или употреблять их только по крайней необходимости. Многие из нынешних наших музыкальных пьес таковы, что часто хотелось бы иметь еще большее число пальцев.

§ 33. Перестав играть на клавикордах, должно крышку опустить. Ибо через то предохраняются оне некоторым образом от сквозного воздуха; частью ж заграждается сею предосторожностью вход мышам, которые, как известно, много портят струны; она ж служит и к тому, чтоб в них не столько набивалось пыли...

Дополнительные выдержки из школы Тюрка

[Стр. 359] При тяжелом [способе] исполнения (schweren Vortrag) каждый звук (Ton) следует играть определенно, настойчиво и выдерживать полную его стоимость. Легким способом исполнения называется такой, при котором каждый звук играется менее определенно, с меньшей настойчивостью и палец снимается с клавиши несколько раньше, чем истечет полная стоимость ноты. Во избежание недоразумения я должен прибавить, что выражение «тяжелый» и «легкий» относится больше к продолжительности, чем к силе звука... В большинстве случаев, однако, понятия «тяжело» и «сильно» связаны друг с другом.

[Стр. 364] Произведение, написанное в итальянском национальном вкусе, должно, вообще говоря, исполняться средним (полутяжелым) [способом] исполнения, хотя исключения, конечно, встречаются очень часто. Более легким должно быть исполнение французского произведения. Наоборот, вещи немецких композиторов следует большею частью исполнять тяжелым, сильным способом исполнения.

Надо учитывать также и манеру композитора. Произведения Генделя, Себастьяна Баха следует играть с большей настойчивостью (nachdrücklicher), чем современный концерт Моцарта, Кожелуха и др. Сонаты для клавесина не должны исполняться тяжелым [способом], который, однако, следует применить при игре клавирных сонат Ф. Э. Баха.

Тот или иной способ исполнения должен избираться не только

в соответствии с произведением в целом, но и соответственно каждому отдельному месту. В произведении бодрого характера, исполняемом легким способом, могут, тем не менее, встретиться места возвышенного характера, которые следует играть тяжелым способом исполнения. Если применить выражения, употребляемые в живописи, то можно сказать, что некоторые места должны получить свет, другие — тень. Так, например, в фугах и в полифонических (gearbeiteten) произведениях следует преимущественно подчеркивать (mit Nachdruck vortragen) тему (субъект) и имитации, чтобы они благодаря этому рельефнее выступали. Величественное all'unisono также требует тяжелого и крепкого исполнения, если только композитор по каким-либо причинам не желал противоположного.

О длительности ферматы

[Стр. 121] Нельзя точно определить, сколько времени следует выдерживать фермату, т. к. это сильно зависит от различных обстоятельств: играешь ли, например, один или в ансамбле, имеет ли произведение бодрый или печальный характер, украшена ли [т. е. приукрашена ли произвольными добавлениями] фермата или нет и т. д. Если бы можно было отвлечься от всех подобных случайных обстоятельств, то я посоветовал бы при медленном движении выдерживать звуки, над которыми стоит фермата, вдвое больше их стоимости, следовательно, четверть выдерживать как половинную ноту. При быстром темпе этой остановки будет недостаточно, поэтому если стоит четверть, то можно выдерживать приблизительно стоимость целой ноты. При более крупных стоимостях ноту с ферматой следует выдерживать только в два раза дольше, чем этого требует ее стоимость. Если фермата стоит над короткой паузой, ... то в быстром темпе ее надо выдерживать приблизительно от 3-х до 4-х четвертей; при медленном темпе можно удовольствоваться половиной этого времени.

Кванц устанавливает в этом отношении твердое правило, что «во всех трехдольных, Alla breve и двухчетвертных размерах надо, кроме такта, над которым стоит фермата, выдерживать еще лишний такт». В некоторых случаях это будет слишком много.

При обычном двухдольном размере, напротив, следует руководствоваться цезурами (Einschnitte): когда они приходятся на сильные доли такта (Aufheben), надо выдерживать лишние полтакта, когда же они падают на слабые доли (Niederschlagen) — целый такт.

Хотя замечания Кванца и носят несколько общий характер, мы должны быть ему благодарны за них.

¹ Таким ученикам было бы полезно иметь возможность иногда играть на органе, чтобы они поняли необходимость снимать [пальцы с клавиши, когда это нужно].

ВИНЧЕНЦО МАНФРЕДИНИ

(1737—1799)

ПРАВИЛА ГАРМОНИЧЕСКИЕ И МЕЛОДИЧЕСКИЕ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ ВСЕЙ МУЗЫКИ

*Правила гармонические и мелодические
для обучения всей музыки, изданные господином
Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием
на итальянском языке в 1797 году в Венеции.
С итальянского на российский перевод Степан Дехтярев.
Санкт-Петербург. В театральной типографии. 1805.*

[В конце XVIII и в начале XIX столетий в Россию было приглашено много иностранных музыкантов, особенно итальянцев. Одним из таких музыкантов был Винченцо Манфредини. Он пробыл в России с 1755 по 1768 г. и с 1796 по 1799 г. Манфредини работал в Петербурге придворным капельмейстером. Его трактат, вышедший на итальянском языке в 1775 г. и переведенный через 30 лет на русский, интересен как образец итальянской клавирной педагогики конца XVIII столетия. В частности, характерно внимание, которое Манфредини уделяет игре *cantabile*, являющейся одной из отличительных особенностей итальянских клавиристов.]

[Стр. 39—41] Кто желает совершенно играть на клавесинах, тот более всего должен совершенно обучиться скалам всех тонов..., а после может приступить до сонатин и до вариаций, которые состоят на теме короткой, перемежающейся через разные тоны и такты, спешествующих скорейшему движению рук. Потом приступить до *cantabile*, которое изъясняет музыку протяжную, но тяжелую для инструментов клавесных, потому что не можно на клавесах долгого продержания звука сохранить, как равно не можно сделать чрезвычайно сильного и слабейшего выражения там, где над нотами или под нотами находятся сии слова: *forte*, *piano*, которые называются оттенкою светлую и темною музыки. На клавесинах с молотками и сурдинами [т. е. ф.-п.], ежели они хорошо сделаны, хотя не весьма совершенно, но сколько-нибудь лучше, можно выразить помянутые *forte*, *piano* и прочее. Чтобы играть

cantabile как возможно лучше на помянутых инструментах, должно, ударяя клавиши, придавливать более или менее, где нужно, а не ударять оными, и должно играть легато, поднимая палец от клавиши легко, чтобы тронуть следующий клавиш, как поступать должно не только в начале пьесы, но почти и везде.

[Стр. 38—39] Наилучшее искусство рук зависит от движения пальцев в образе легком и приятном для вида, то есть: должны только одне находиться в движении, а не голова, плечи и проч. части тела, ибо таковое напряжение рук не только препятствует совершенной игре, но еще и зрителям неприятно кажется. А чтобы искусно играть, то должно сидеть таким образом, чтобы локти находились немного выше от клавиш или ровно с ними, а не ниже их, для свободного ударения высоких и низких звуков...

[Стр. 99] Обучаться нужно больше музыке чувствительной, где находится совершенно изображенный вкус, дабы можно было скорее привыкнуть ко вкусу как пения, так и игры вкусом.

[Стр. 100] Есть общее правило: когда ноты постепенно идут вверх, то должно прибавлять силы голоса, а когда вниз, то убавлять. Так же, когда увидишь какой-нибудь пассаж, который должен быть повторен, то в первый раз должно его петь *piano*, а в другой *forte* или напротив.

ПОЛНАЯ ШКОЛА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Полная школа для фортепиано, или новый и легчайший способ, по которому можно основательно научиться играть на фортепиано, с изъяснением о нотах, о итальянских терминах и всех необходимых правил, для сего инструмента положенных.

С прибавлением разных примеров для упражнения, состоящих из сонат, польских, рондо, экосесов, вальсов, кадрилией и некоторых народных песен. В Санкт-Петербурге, при Императорской Академии наук, 1816 года.

[Прач, чех по национальности (его настоящее имя Ян Богумир), долгое время работал в Петербурге в различных учебных заведениях учителем музыки. Особенно прославился он своим «Собранием народных русских песен с их голосами» — одним из наиболее ранних печатных сборников русских народных песен. Его фортепианное руководство — первая школа игры на фортепиано, написанная на русском языке. Школа Прача невелика по объему и напоминает по типу изложения материала современные ей небольшие, так называемые практические, западноевропейские школы. По своим педагогическим принципам Прач — типичный представитель эпохи классицизма.]

Каким образом держать руки

[Стр. 10—11] Главный способ получить легкость в пальцах и приятность в игре состоит в строгом примечании, как держать руки, каким образом водить пальцы, чтоб дать им легкое и проворное движение, и, наконец, какую они должны иметь форму во время протверживания. Чтобы держать руки правильно, должно... локти держать выше клавиш, а руки наклонять к клавишам от начала кисти до концов пальцев; руки должно держать не высоко и не слишком низко; пальцы находиться должны на по-

верхности клавиш, в первых суставах согнуты, во втором же скорчены для того, чтоб рука получила круглость; особливо надобно примечать, чтобы пальцы не прямо держать. Пальцы надобно ставить посредине нижних клавиш, чтоб удобнее верхних достать можно. Первый, или большой, палец должен несколько быть согнут и не отдален от конца второго пальца; другие должны быть немного друг от друга отделены, а не стеснены между собою; иначе употребление пальцев не было бы свободно и надобно бы играть всею рукою. Каждый палец без зависимости от других должен двигаться, то есть когда один подымается, то другие ни малейшего движения делать не должны. Когда ученик по сему предписанию держит правую руку и приступает играть сии 5 тонов — *C, D, E, F, G* — поставя первый палец на *C*, второй на *D* и проч., тогда надобно, чтоб другие пальцы находились на поверхности сих тонов и были бы в готовности к ударению; после ударения надобно пальцы приподнять немного выше клавиш, но не распрямляя их, и дать упасть прямо вниз на назначенные клавиши, оставляя палец по мере ноты на оном клавише, а не более и не менее, для того, чтоб тоны не смешались. Сих пять тонов надобно играть взад и вперед до тех пор, пока рука привыкнет играть по предписанным правилам; так же и левою рукою. Весьма остерегаться надобно, чтоб маленький палец по ударении тона не спрямился, не согнулся и не поднялся бы высоко, будучи без употребления; впрочем, по слабости его против других пальцев, надобно стараться чрез частое упражнение дать ему надлежащую силу. Ни большой, ни маленький палец не должен висеть ниже клавиш, потому что другие будут выходить из удобного порядка. Напоследок всякий игрок остерегаться должен, чтоб ногтями не дотрагиваться до клавиш; ибо сие производит весьма противное действие. Такая неосторожность происходит от лишнего загибания пальцев. Всякое необходимо нужное рукодвижение мешает приятности в игре. В двух случаях только сие позволительно: когда случаются паузы, ибо тогда должно отнять руки от инструмента, или когда руки переменить надобно, чтоб чрез то получить ловкое положение, и тогда рука только может двигаться; а та часть руки, от плеч до локтей, должна быть неподвижна. Будет надобно большой палец подставить под прочие пальцы, то должно его подвигать на клавиш прежде ударения и переходить с другими пальцами в тот момент, когда большой палец ударяет. Сие есть единственное средство играть ровно и плавно, иначе в связи тонов будет беспрестанная прерывка. Тоже самое разумеется при переставлении других пальцев чрез большой палец. Почти всегда недостаток успехов происходит от пренебрежения сих важных и полезных первоначальных правил, которые тем паче важны, что чрез них можно избежать дурных привычек, от которых отучиться весьма трудно. Потому и советую сии две статьи подробно рассмотреть и в памяти оные иметь.

ИОГАНН НЕПОМУК ГУММЕЛЬ

(1778—1837)

ОБСТОЯТЕЛЬНОЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО ПО ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ ОТ ПЕРВЫХ ПРОСТЕЙШИХ УРОКОВ ДО ПОЛНЕЙШЕЙ ЗАКОНЧЕННОСТИ¹

[Гуммель, известный пианист и популярный в свое время композитор, ныне незаслуженно почти забытый, был продолжателем традиций своего учителя Моцарта. Его творчество и исполнение, являясь отзвуком раннего венского классицизма, вместе с тем носили на себе явственный отпечаток модного в начале XIX столетия «блестящего стиля». Художественное credo Гуммеля сказалось в его педагогической работе. Его капитальный педагогический труд — фортепианная школа — один из лучших памятников педагогики времен классицизма. Гуммель, правда, не свободен от некоторых предрассудков своего времени (применение аппаратов); однако наряду с этим у него встречается и немало прогрессивных мыслей, например замечание о вреде многочасовых упражнений, предвосхищение игры «комплексами» и т. д.]

Школа Гуммеля имеет весьма внушительные размеры (около 500 страниц большого нотного формата). В ней три части. Первая посвящена начальному обучению, вторая, занимающая больше половины всей школы, — аппликатуры, третья — украшения и упражнениями. Специальные главы касаются вопросов настройки инструмента и импровизации.]

[Стр. XI] Многие учащиеся-пианисты придерживаются ошибочного мнения, что для достижения цели необходимо играть 6—7 часов. Я, однако, берусь утверждать, что если работать систематично, ежедневно и внимательно, то трех часов будет вполне достаточно; всякое упражнение сверх этого времени притупляет

¹ Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung, verfasst und S-r Majestät dem Kaiser von Russland Nicolaus I in tiefster Unterthänigkeit zugeeignet von J. N. Hummel, grossherzoglich sächsischen Hofkapellmeister, Ritter der Königl. französischen Ehrenlegion, Mitglied mehrerer akademischer Gesellschaften. Wien bei Tobias Haslinger. 1828. Перевод сделан со второго, исправленного издания.

и приводит скорее к механическому, а отнюдь не к одухотворенному исполнению, и, наконец, приучив себя к подобным длительным упражнениям, будешь испытывать затруднение, если встретится необходимость исполнить что-нибудь сразу, без предварительной подготовки в течение нескольких дней.

[Стр. 27] Чтобы придать всем пальцам каждой руки одинаковую силу и независимость, мы даем серию маленьких упражнений в пределах квинты при неподвижной руке; их следует учить сперва каждой рукой отдельно, затем обеими руками вместе, пока не сможешь их сыграть совершенно непринужденно и с надлежащей закругленностью.

[Расшифровка некоторых музыкальных терминов]

[Стр. 56—58]. Совсем медленные и несколько более подвижные темпы

Grave	} assai	очень	} тяжело, серьезно						
Largo									
Larghetto	} assai	очень	} протяжно, размеренно						
Lento									
	} sostenuto	сдержанно	} скорее, но немного						
			} протяжно (gezogen), словно в изнеможении (ermattet)						
Adagio, non troppo		не слишком	} медленно, с душой (seelenvoll)						
Andantino		с некоторым движением							
Andante	} maestoso	} величественно	} идя вперед						
				} affettuoso	} растроганно	} (fortschreitend),			
							} grazioso	} любезно (gefällig)	} шагая

Более быстрые и быстрые темпы

Allegretto		довольно бодро, легко и привлекательно						
Allegro	} giusto	} в соответствии с характером произведения						
			} commodo	} покойно (gemächlich)				
					} con spirito	} одухотворенно (geistvoll)		
							} con fuoco	} пылко
} vivace	} с большой живостью							
		Vivacissimo	очень живо и пламенно					
		Presto	еще скорее и поспешнее (flüchtig)					
		Accelerando	все больше ускоряя					
Stringendo	с напором (drängend)							

Decresc. (decrescendo) — убывающая	} Эти слова указывают на уменьшение силы звука
Calando — успокаиваясь	
Diminuendo — уменьшаясь	
Perdendosi — теряясь	
Smorzando — затухая	} Эти слова указывают не только на уменьшение силы, но также и на постепенное замедление темпа
Ritardando — придерживая	
Rallentando — замедляя	
Morendo — замирая	

[Стр. 106] Некоторые ноты для большей связности и более уверенного исполнения фигур иногда следует немного передерживать — они обозначены в примерах маленькой звездочкой¹ (5, 6).



Об исполнении

§ 1

[Стр. 426—427] Различают, и не без основания, *правильное* и *хорошее* исполнение. Последнее обычно называют также выразительным, хотя такое определение кажется мне недостаточно точным. Правильное исполнение относится к области механики игры; оно может быть определено, что мною и было сделано в предыдущем изложении. Закругленность (das Abgerundete) исполнения, соответствие его духу музыкального произведения и каждого отдельного места, тонкий вкус и привлекательность, особенно

¹ Интересное замечание, явно предвосхищающее игру «комплексами».

в украшениях, — такова область хорошего исполнения; на это можно лишь намекнуть (angedeutet werden kann), что я и попытался сделать. Выразительность исполнения — это уже непосредственно область чувства; это не что иное, как способность и искусство исполнителя проникаться вслед за композитором чувствами, привнесенными им в произведение, способность и искусство вложить их в свое исполнение и донести до сердца слушателя. Всего этого никак нельзя обозначить, разве только обычными терминами, которые, однако, заключают в себе мало определенного и могут быть в сущности полезны только тем, кто уже обладает указанными способностями и искусством (welche die Sache schon in sich haben). Раз дело обстоит так, то отсюда следует, что можно пробудить, воспитать, развить и утончить способность к выразительному исполнению, но научить выразительности или выучиться ей нельзя, т. е. она должна быть заложена в самой душе исполнителя и непосредственно из нее переходить в исполнение. Вот почему, собственно говоря, о ней здесь и не может идти речь; можно только сделать некоторые указания по поводу того, что имеет отношение к ней и к хорошему исполнению. Это уже было мною сделано в предыдущем изложении и будет сделано в дальнейшем еще несколько определеннее; подробно говорить здесь следует, собственно говоря, только о правильном исполнении.

§ 2

Что касается хорошего исполнения, исполнения со вкусом, то можно воспитать его и научиться ему, слушая хорошее исполнение выдающихся мастеров, в особенности же одухотворенных певцов. Вообще говоря, артисты и композиторы, прошедшие в юности основательную вокальную школу, обычно не только правильнее оценивают хорошее исполнение, но и собственный мир чувств у них гораздо живее, подвижнее, богаче и нежнее — поэтому-то и произведения их, и исполнение столь выразительны. Те же, у кого есть лишь общее, поверхностное представление о хорошем пении, гораздо реже владеют и хорошим выразительным исполнением¹. То, что достигнуто в этой области только подражанием и заучиванием, легко и быстро распознается как подражательное и заученное даже непосвященными и обычно производит в таком случае еще худшее впечатление, чем просто правильное, законченное и уверенное исполнение.

§ 3

В настоящее время многие пытаются возместить качества, которых им не хватает для хорошего выразительного исполнения, различными внешними приемами, стремясь помочь себе в этом

¹ Гассе, Науман, Глюк, оба Гайдна, Моцарт и знаменитейшие композиторы всех времен пели в юности [прим. Гуммеля].

отношении и скрыть свои недостатки. Сюда относятся искривление корпуса, поднятие рук, преднамеренное изменение выражения лица и взгляда, постоянное, до звона в ушах, употребление педали, надоедливо частое произвольное растягивание темпа (*tempo rubato*), чрезмерно насыщенное нотами украшение певучих мест, за которым едва можно узнать мелодию и характер произведения. Однако я никому не советую впадать в подобную аффектацию и в такие недобросовестные преувеличения; каждой вещи надо отдать должное; подобными вспомогательными средствами причинишь себе скорее вред, чем пользу, а, кроме того, повредишь произведению, что опять-таки вызовет неодобрение и досаду знатоков. Так, например, преувеличенное растягивание *Allegro* отнимет у него блеск и закругленное (*runde*) единство, а преувеличенное разукрашивание *Adagio* — его истинный характер и прелесть. Я этим вовсе не хочу сказать, что в *Allegro* нельзя иногда немного замедлить темп (*etwas hingeben*) и что в *Adagio* совсем не следует употреблять украшений, — просто ни того, ни другого не следует преувеличивать и применять в неподходящем месте. Какова же мера в отношении темпа и каково надлежащее место украшений? Это значительно вернее подскажет внутреннее чутье и собственное чувство, чем какое-либо правило или наставление. Последние смогут лишь предостеречь от явно ошибочного или несоответствующего, указать в общих чертах на правильное и уместное, сделать это правильное и уместное более наглядным посредством отдельных примеров, точно разъясняющих дело; благодаря этому можно пробудить дремавшие до сих пор задатки и развить то, что учеником лишь смутно ощущалось.

Несколько наиболее важных замечаний относительно хорошего исполнения и выразительности

§ 1

[Стр. 427—428] Чтобы овладеть хорошим исполнением и уметь достигать каждый раз нужной выразительности, необходимо стать полным хозяином своих пальцев, т. е. овладеть всеми видами туше. Однако прийти к этому можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев вплоть до самых их кончиков, благодаря чему становится доступным удар любой силы — от наибольшего до легчайшего прикосновения к клавише. Вот почему пальцы всегда должны повиноваться исполнителю — как при самом легком касании клавиши и совершенно свободной руке, так и при сильном ударе и напряженной мускулатуре.

Если исполнитель приобретет это тончайшее внутреннее ощущение и ему станут доступны все виды туше, это не только окажет воздействие на его слух, но через него постепенно повлияет и на чувство, которое станет чище и тоньше. В свою очередь это соз-

даст в его душе предпосылки для подлинно хорошего исполнения и сделает его способным передать свои чувства слушателю, т. е. играть выразительно.

§ 3

...Впрочем, как известно, *Adagio* значительно труднее исполнить надлежащим образом, чем *Allegro*, поэтому хорошее исполнение *Adagio* приходится слышать значительно реже. Обладая неплохими способностями и имея хорошего педагога, можно при большой усидчивости научиться всему необходимому для исполнения *Allegro*; для *Adagio* же, кроме этого, нужны дух в самом высоком и чувство в самом глубоком значении этих слов.

§ 4

Allegro требует блеска, мощи и решительности (*Entschiedenheit*) в исполнении; для этого необходимо пользоваться частично энергией, а частично — бисерной упругостью пальцев (*perlende Schnellkraft der Finger*). Певучие места, встречающиеся в *Allegro*, как уже указывалось раньше, можно немного затянуть (*mit etwas Hingebung vorgetragen*); однако отклонение от господствующего характера и темпа не должно быть слишком заметным, т. к. от этого страдает единство целого, и это целое приобретает слишком рапсодический отпечаток.

§ 5

Adagio, как правило, требует большей певучести, нежности, спокойствия, отчетливости и более равномерного движения (*gleichmäßige Haltung*). Его исполнение является, таким образом, до некоторой степени противоположным исполнению *Allegro*: в *Adagio* следует скорей выдерживать звуки, делать их более протяжными (*getragen*), связанными друг с другом и с помощью хорошо рассчитанного давления более певучими. Украшения в *Adagio* в большинстве случаев надо исполнять более слитно и нежно, чем в *Allegro*, их назначение скорее пленять и очаровывать слушателя, чем увлекать и поражать его.

Об употреблении педали

§ 8

[Стр. 452] Пока ученик не в состоянии еще сыграть произведение совершенно чисто и отчетливо, он не должен пользоваться педалью. Вообще каждому исполнителю следует использовать ее как можно реже; было бы заблуждением полагать, что слушателю меньше понравится пассаж, исполненный чисто и красиво без пе-

дали, в котором отчетливо слышишь каждый звук, чем пассаж, сыгранный с педалью, где воспринимается лишь гул от ряда слившихся звуков.

Только при испорченном слухе можно одобрить подобные злоупотребления; знатоки, несомненно, разделяют мою точку зрения. Ни Моцарту, ни Клементи это было не нужно, чтобы снискать вполне заслуженную славу выразительнейших и величайших клавиристов своего времени: вот доказательство того, что можно достигнуть вершины славы и без этого, не имеющего никакой цены, средства.

О том, как следует играть на различных фортепиано немецкой и английской механики

§ 3

[Стр. 454—455] Нельзя отрицать, что каждая из этих механик имеет свои преимущества. На венской легко могут играть самые нежные пальцы. Она позволяет воспроизводить всевозможные оттенки исполнения, звучит отчетливо и быстро отзывается (*spricht deutlich und prompt an*), имеет округлый, сходный с флейтой звук, который хорошо отличается, особенно в больших помещениях, от аккомпанирующего оркестра; она не требует слишком большого напряжения при исполнении быстрых мест. Эти инструменты отличаются прочностью и почти в два раза дешевле английских. С ними, однако, необходимо и обращаться соответственно их свойствам. Они не выносят ни стремительных ударов и стукотни по клавишам всем весом руки, ни тяжеловесного удара: силы звука на них следует добиваться одной лишь упругостью пальцев (*Schnellkraft der Finger*). Полные (*volle*) аккорды, например, обычно очень быстро арпеджируют, благодаря чему они производят еще большее впечатление, чем если бы их звуки были взяты с той же силой одновременно. Мужчинам надо выбирать инструменты, у которых не слишком мелкая или, как говорят, не слишком поверхностная клавиатура.

§ 4

Английской механике также надо отдать должное за ее прочность и полноту звука. Эти инструменты не допускают, однако, такой законченности исполнения (*Fertigkeit*), как венские, потому что требуют значительно более сильного удара и клавиши погружаются у них гораздо глубже, вследствие чего и освобождение молоточка при повторном ударе не может последовать так быстро. Кто не привык еще к подобным инструментам, тот отнюдь не должен смущаться глубиной опускания клавиш и тугой клавиатурой; нужно только не брать слишком быстрого темпа и непременно играть все быстрые места и рюлады с обычной легкостью. При

исполнении мест и пассажей, которые надо сыграть громко, следует пользоваться, как и на немецких инструментах, силой одних пальцев, не применяя веса руки; дело в том, что так как эта механика не может дать такого множества оттенков звука (*Tonabstufungen*), как наша, то и стремительные удары не дадут более громкого звука, чем природная сила и эластичность пальцев. В первое мгновение чувствуешь себя, правда, немного неприятно, т. к. мы привыкли, особенно в *forte*, при рюладах нажимать клавиши до дна, а здесь их нельзя опускать так глубоко, иначе придется играть с величайшим напряжением и будет вдвое труднее достигнуть законченности. Напротив, мелодия и слиговые звуки приобретают на этих инструментах благодаря полноте звука своеобразную прелесть и гармоническое благозвучие.

Все же я заметил, что, как ни громко звучат эти инструменты в комнате, в большом помещении, где меняется если не природа, то действие их звука, при сложном оркестровом сопровождении они не так хорошо слышны, как наши; это можно приписать, мне кажется, тому, что у этих инструментов часто бывает слишком густой и полный звук, который недостаточно сильно выделяется среди большинства оркестровых инструментов.

СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО
ПО ИМПРОВИЗАЦИИ НА ФОРТЕПИАНО¹

[Работа Черни представляет интерес потому, что систематизирует и подробно описывает всевозможные виды импровизации, распространенные в его время. Приводимые образцы этих импровизаций, сочиненные самим Черни, самостоятельной художественной ценности не имеют, и поэтому не были включены в «Хрестоматию». Книга содержит более 100 страниц нотного формата. Точную дату выхода ее установить не удалось. По-видимому, она появилась в 1829 г., т. к. в конце сентября этого года на нее была помещена рецензия в «Allgemeine musikalische Zeitung», автор которой высказывает предположение, что руководство Черни было навеяно школой Гуммеля (1828 г.).]

Введение

§ 1. Под импровизацией (фантазированием, extemporieren) подразумевают способность музыканта-исполнителя тотчас же в момент возникновения образов, рожденных его изобретательностью, вдохновением или настроением, не только воплотить их на своем инструменте, но и объединить их таким образом, чтобы это могло произвести на слушателя впечатление настоящего музыкального произведения. Способность импровизировать и искусство импровизации заключаются, следовательно, в том, чтобы экспромтом, без особой предварительной подготовки выткать тут же, во время игры, из любой музыкальной мысли, собственной или чужой, род музыкальной композиции; значительно более свободная по форме, чем написанное произведение, она должна тем не менее представлять собой некое упорядоченное целое, по крайней мере настолько, насколько это необходимо, чтобы быть понятной и интересной.

¹ Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte von Carl Czerny. 200-tes Werk.

§ 2. Хотя все это до известной степени может быть достигнуто и на многих других инструментах, тем не менее преимущественно фортепиано благодаря своей всеобъемлемости и разносторонности остается тем инструментом, на котором импровизация может быть превращена в самостоятельную, основывающуюся на определенных правилах отрасль искусства, поэтому развитие ее — важнейшая обязанность и украшение пианиста-виртуоза¹.

§ 3. Импровизация привлекает слушателей также свободой и легкостью соединения мыслей и непринужденностью изложения (Ausführung), чего нет в настоящих композициях (даже если они названы фантазиями). Если хорошее музыкальное произведение можно сравнить с благородным по архитектонике зданием, в котором царит симметрия, то удачная фантазия подобна красивому английскому парку, который, хотя и кажется беспорядочным, в действительности полон неожиданностей и разнообразия и построен разумно, со смыслом и по плану.

§ 4. Для того, чтобы импровизировать, как и для того, чтобы заниматься композицией, необходимо обладать:

1) Природным дарованием (оно обнаруживается обычно уже в раннем возрасте и проявляется в изобретательности, живом воображении, хорошей музыкальной памяти, быстром полете мыслей, благоприятном строении пальцев и т. д.).

2) Основательным знанием всех разделов гармонии (так как искусство правильного модулирования должно войти в плоть и кровь исполнителя).

3) Наконец, полной законченностью исполнения (виртуозностью), т. е. величайшей натренированностью пальцев во всех трудностях, во всех тональностях и вообще во всем, что нужно для хорошего, приятного и изящного исполнения, ибо лучшие наши замыслы остаются бесплодными, если пальцы не в состоянии передать их с легкостью и уверенностью настоящего художника.

Впрочем, тот, кто решил посвятить себя публичному фантазированию по всем правилам искусства, уже этим самым заставляет предполагать в себе наличие всех вышеупомянутых качеств; всякий же иной способный исполнитель сможет получить от изучения настоящего сочинения разностороннюю пользу.

§ 5. Фантазирование можно подразделить на несколько видов, рассмотренных здесь в том порядке, в каком они должны быть усвоены учащимися.

1) *Прелюдии* (Vorspiele) перед началом произведения.

2) *Каденции, ферматы* в середине произведения: при остановках, переходах к теме и т. д.; далее заключительные ферматы

¹ Рецензент в «Allgemeine musikalische Zeitung» делает характерное примечание: «Развитие импровизации отнюдь не следует считать обязательным для каждого пианиста, наоборот, было бы желательно, чтобы не все виртуозы «разводняли» искусство».

в концертах. **Н. В.** Помимо того, что эти два вида импровизации нужны сами по себе, их можно рассматривать также как подготовительные упражнения к настоящему фантазированию и как его составные части.

3) Самостоятельное *фантазирование (импровизация)*, в свою очередь распадающееся на несколько видов, а именно:

а) разработка одной темы во всех употребительных в композиции формах;

б) разработка и соединение многих тем в одно целое;

в) попури в настоящем смысле этого слова, представляющее собой ряд популярных мотивов, наизланных друг на друга при помощи модуляций, пассажей и каденций, без особой разработки каждого из этих мотивов в отдельности;

г) вариации во всех употребительных формах;

д) фантазирование в связном (*gebundene*) и фугированном стиле;

е) капрично свободнейшего, не связного (*ungebundesten*) вида¹.

Само собой разумеется, что все эти виды импровизации могут быть применены и объединены в одной и той же фантазии.

Глава первая

О прелюдиях (т. е. о вступлениях и маленьких фантазиях перед началом исполняемого произведения)

§ 2. Когда музыкант при исполнении сольной пьески, особенно в частном кругу, не начинает непосредственно с самого сочинения, а подготавливает и настраивает слушателей подходящей прелюдией, то это является украшением клавириста, а также лучшим способом попробовать незнакомый инструмент. При этом необходимо, однако, соблюдать меру. Если играешь в сопровождении других инструментов, то следует быть возможно более кратким, ограничившись парой аккордов и блестящим пассажем. При публичном исполнении произведений с оркестром (*Conzertstückes*), особенно если они начинаются с *tutti*, всякое прелюдирование является неуместным.

Глава вторая

О более длинных и развитых прелюдиях

§ 1. Если исполнителю нужно сыграть сольное произведение, к которому сам автор не написал интродукции, например, рондо или вариации, начинающиеся непосредственно с темы, то в этом случае уместно симпровизировать более длинное и развитое вступ-

¹ В качестве образца подобного капрично Черни приводит фантазию Бетховена ор. 77.

ление, в котором должны слышаться отзвуки последующих тем и которое в целом должно представлять собой подходящую интродукцию.

§ 2. В подобном вступлении многие мысли могут быть уже изложены в известной последовательности; пассажи должны чередоваться с певучими местами, а вся интродукция — оканчиваться на доминантсептаккорде, к которому непосредственно будет примыкать тема.

§ 3. Отнюдь не обязательно всегда начинать в тональности произведения. Можно также допустить полную свободу в модуляциях. Однако характер вступления должен оставаться соответствующим характеру музыкального произведения. Само собой разумеется, что в серьезных произведениях (например, в бетховенской сонате *f-moll* ор. 57 и др.) подобные длинные вступления недопустимы вовсе.

§ 6. Существует, наконец, еще один очень интересный вид прелюдирования, который необходимо изучить исполнителю, а именно, прелюдирование аккордами (частично арпеджированными) вне такта, приближающееся к речитативу, кажущееся совершенно неосознанным, подобно блужданию по незнакомым местам. Этот своеобразный вид прелюдирования, особенно типичный для старых мастеров (И. С. Баха, Эмман. Баха и др.), допускает большую выразительность и много поразительных гармонических оборотов: своевременно примененный и хорошо выполненный, он может произвести очень большое впечатление. Однако, если подобное вступление тянется долго, в него следует вплести ритмизованную мелодию.

Глава третья

О каденциях, ферматах и длинных украшениях

§ 1. В середине произведения очень часто встречаются остановки на квартсептаккорде или септаккорде (на последнем, в особенности, при переходе к другому мотиву, темпу или к главной теме), где либо сам композитор предписал каденцию *ad libitum*, либо не лишне сделать по меньшей мере фермату, либо, наконец, где каденция выписана, но слишком коротка и ее можно искусно продолжить.

§ 3. Разобраться в целесообразности этих украшений могут, естественно, лишь исполнители с хорошим вкусом и большой тренировкой. В глубоких и серьезных произведениях (например, в сонате Бетховена *d-moll* ор. 29)¹ всякие добавления были бы крайне неуместны. Напротив, в сочинениях, рассчитанных преимущественно на блестящее, тонкое (*delikates*) или чувствительное (*sentimentales*) исполнение, в вариациях, попури, аранжирован-

¹ Имеется в виду соната ор. 31 № 2.

ных вокальных произведениях и в иной продукции господствующего вкуса, подобные маленькие экспромты часто не только уместны, но и просто необходимы, потому что без них некоторые места показались бы слишком бедными и скучными.

§ 4. При этом исполнителю надо иметь в виду следующее:

а) каденция должна полностью соответствовать содержанию и смыслу произведения и особенно всему предшествующему и последующему; поэтому, если фермата следует после музыки энергичной, то кстати окажется блестящий пассаж; напротив, в нежных местах понадобятся соответствующие им ажурные и изящные украшения;

б) чтобы не нарушать единства целого, каденция никогда не должна быть слишком длинной и рапсодичной;

в) не следует отклоняться в другие тональности и чуждые аккорды; в основе гармонии должен всегда оставаться аккорд, на котором сделана остановка (обычно это доминантсептаккорд);

г) в последующий мотив нужно влиться правильно и приятно с точки зрения голосоведения, для этого обычно необходимо сделать *diminuendo* или *rallentando* до *Tempo di Adagio*. Однако, если последующая тема — быстрая и энергичная, то и переход может быть сделан иногда с помощью быстрого пассажа.

§ 6. О заключительных ферматах концертов

Старинным концертам, например всем моцартовским, большинству бетховенских и т. д., свойственны остановки в конце последнего *tutti*, после которых исполнитель должен симпровизировать большую фермату.

В силу необходимости эти ферматы по своему строению образуют особый вид фантазии. Они могут быть достаточно длинными, чтобы исполнитель позволил себе всевозможные модуляции. Однако в них должны встречаться все интересные мотивы и наиболее блестящие пассажи концерта, которые при желании могут быть больше оттенены и усилены. Ввиду того, что эти ферматы являются в известной мере самостоятельными фантазиями, а также вследствие того, что исполнитель может показать в них свое искусство едва ли не в большей степени, чем в самом концерте, весьма полезно приобрести особенно крепкие навыки в этом виде фантазирования и научиться импровизировать ферматы ко всем концертам этого рода.

Глава четвертая

О фантазировании на одну тему

§ 1. Когда исполнитель садится импровизировать перед большим обществом и вообще перед публикой, его можно уподобить оратору, который стремится ясно и возможно более исчерпывающе экспромтом развить какую-либо тему (*Gegenstand*).

В самом деле, к музыкальному фантазированию применимо так много правил ораторского искусства, что целесообразно продолжать сравнение.

Как оратор должен совершенно владеть языком и речью и уметь без всякого затруднения подобрать любое слово или оборот, так и пальцы исполнителя должны полностью подчинить себе инструмент и овладеть всеми трудностями и механическими навыками исполнения.

Как оратор должен сочетать общую начитанность с глубокими познаниями во всех отраслях своей науки, так и пианист наряду с основательными сведениями по гармонии должен знать и хранить в своей памяти все ценное и великое, созданное мастерами всех времен, и вдобавок быть готовым показать музыкальные новинки, популярные оперные мотивы и т. п.

И как, наконец, оратор избегает сухости и скуки изяществом, привлекательностью, ясностью образов и цветистостью оборотов, так и пианист должен стремиться сделать свое исполнение особенно привлекательным с помощью красивых, исполненных вкуса оборотов, изящных и уместных украшений, осмотрительностью и внимательным отношением к своим слушателям. Правда, импровизируя, особенно при хороших природных способностях и крепких навыках, часто играешь почти бессознательно, как бы в полудремоте, и это только помогает исполнению; оратор так же не думает наперед о каждом своем слове и каждой фразе. Тем не менее, чтобы не отойти от своей задачи, чтобы не сделать исполнение рапсодическим, непонятым и сухим, а разработку (*Ausspinnen*) чрезмерно пространною, исполнителю всегда следует действовать обдуманно (особенно если предстоит разработать заданную тему).

§ 2. Соткать из темы экспромтом целое произведение, притом интересно и правильно, в действительности не так трудно, как кажется, если учесть, что каждая тема без исключения, даже если она состоит из двух, произвольно взятых звуков, путем некоторого изменения метра и ритма может послужить началом для всех видов произведений, существующих в музыке. Возьмем пока следующие, обычные для фортепиано виды:

- а) *Allegro* (приблизительно как первая часть сонаты);
- б) *Adagio* (в серьезном стиле);
- в) *Allegretto grazioso* (просто или с украшениями в галантной манере);
- г) *Scherzo Presto (à Capriccio)*;
- д) *Rondo vivace*;
- е) *Polacca*;
- ж) Тема с вариациями;
- з) Фуга, часто и канон;
- и) Вальсы, экосезы, марши и т. п.

§ 12. Когда исполнитель приобретет навык в разработке экспромтом любой темы в любой из этих форм, ему уже будет легко объединить несколько из них в одной и той же фантазии. Так,

например, можно начать с Allegro, разрабатывать его в течение некоторого времени, затем перейти к Adagio или Andantino, вплести в них фугированный и модулирующий отрывок (о чем говорилось в первой главе) и закончить оживленным рондо. Таким образом мы получим полную фантазию на одну тему, представляющую собой правильное целое, в котором царит единство и определенный характер.

§ 13. Впрочем, не хочу скрывать, что это самый трудный вид импровизации (вечное повторение темы во всех октавах, которое в конце концов надоеет, и бессмысленное блуждание по тональностям — еще далеко не фантазия, как это можно было заключить из всего ранее сказанного). Только при наличии большого таланта и большой работы эта задача может быть блестяще разрешена, доставит удовольствие слушателям и удовлетворит знатоков, для которых этот вид фантазирования собственно и предназначается.

Примечание. В этом виде импровизации непревзойденным был Бетховен. Он и сам, вероятно, не смог бы перенести на бумагу свои мысли и гармонию во всем их богатстве и свою искусную разработку во всем ее величии и последовательности¹. Впрочем, он все-таки оставил два великолепных образца этого рода, а именно: Фантазию для оркестра с хором ор. 80 и финал последней симфонии (хор «К радости», ор. 125). В обоих произведениях одна мысль разработана в разнообразнейших формах. «Искусство фуги» Себ. Баха в своем роде также можно считать замечательным примером этого вида импровизации.

Глава пятая

О свободном фантазировании на несколько тем

§ 2. Мотив, выбранный для начала, в особенности если он короткий, должен часто появляться среди остальных тем; его следует ввести и в конце, так как он является фундаментом, на котором строится все остальное.

§ 3. Характер тем не должен быть слишком различным. Так, например, веселый вальс после похоронного марша не произведет никакого впечатления; такое сопоставление относится уже к пошурри в собственном смысле этого слова или каприччио.

§ 4. ...Так как при этом виде импровизации исполнитель может свободно отдаться полету своих мыслей (правда, в последовательной форме), то часто под его пальцами совершенно непро-

¹ Это мнение Черни, может быть, не вполне отвечает действительности. Однажды, когда Бетховену высказали сожаление, что его чудесные фантазии бесследно исчезают, тот ответил, что это неверно и что он может повторить любую из них, после чего сел за инструмент и, действительно, в точности повторил сыгранную только что перед этим фантазию.

извольно возникают интересные мотивы, которые он может тотчас же использовать. Этот вид импровизации позволяет наиболее непосредственно выявить мгновенное настроение исполнителя (будь оно веселым, радостным или меланхоличным); пожалуй, нет формы, более удобной для того, чтобы изобразить и раскрыть внутренний мир и эстетические воззрения художника во всем величии целого, т. к. здесь необходимо одинаково избегать как полного произвола и беспорядка, так и оков упорядоченного произведения.

ФРЕДЕРИК КАЛЬКБРЕННЕР

(1785—1849)

МЕТОДА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Метода обучения игре на фортепиано с помощью руко-водителя, включающая принципы музыки, полную систему аппликатуры, классификацию изучаемых авторов, правила выразительности, фразировки и музыкальной пунктуации и т. д.¹

[Фредерик Калькбрэннер — один из крупнейших пианистов 20—30-х годов прошлого столетия, типичный представитель «блестящего стиля». Прославился мастерством, виртуозностью и блеском исполнения. Ф. Калькбрэннером было написано много произведений, главным образом салонного жанра, пользовавшихся в свое время большой популярностью. Его «Метода» — характерный образчик фортепианно-педагогических принципов первой половины XIX столетия. Наряду с ошибочными положениями, явившимися данью ложным педагогическим увлечениям того времени (применение аппаратов, чтение книг во время упражнения, принцип обучения: «сперва техника, потом музыка»), в руководстве Калькбрэннера есть ценные мысли и тонкие замечания. Изложение «Методы» выдержано в «блестящем стиле». Язык ее отличается ясностью, лаконичностью, красотой и легкостью. В ней много французского esprit. Связь с французскими педагогическими традициями проявляется не только в форме, но и в содержании трактата. Много говорится об изяществе, упоминается даже знаменитое зеркало Куперена. Порицаются все крупные движения — совершенно в духе Рамо. Наконец, высшим идеалом фортепианной игры провозглашается подражание оркестру — это явно идет от

¹ Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l'aide du Guide mains, contenant: Les principes de Musique, un Système complet de Doigter, la classification des Auteurs à étudier, des règles sur l'expression, sur la manière de phraser, sur la ponctuation Musicale etc., suivie de douze études dédiée aux Conservatoires de Musique d'Europe par Fred. Kalkbrenner, chevalier de la Legion d'Honneur, Op. 108. Bruxelles, chez L. Lahou, éditeur, rue de la Madelaine N 50 [1830].

Адама, учителя Калькбрэннера (другим его учителем был Клементи).

После двадцати страниц словесного текста следует некоторое количество упражнений. В конце приложено 12 этюдов, среди которых имеется четырехголосная fuga для одной левой руки.]

Предисловие автора

[Стр. 2—3] Препятствием для начинающих учиться музыке является чрезмерное напряжение во всем, что они делают; это напряжение — единственная причина того, что их пальцы скрючиваются на клавиатуре и придают руке самый неприятный вид. Очень часто приходится чуть ли не всю жизнь бороться с плохими навыками, усвоенными в течение первых трех месяцев обучения.

Мне также не удалось избежать этого недостатка. Даже после получения мною первой премии Парижской консерватории мой учитель г. Адам всегда бранил меня за трель — когда я играл ее, мой маленький палец так напрягался, что рука казалась изувеченной.

После тысячи бесплодных попыток мне пришла в голову мысль изучить все, относящееся к механизму фортепианной игры с помощью механического приспособления, которое с самого начала дало бы руке правильное положение. Я заметил, что если поддерживать левой рукой правое запястье, то сила оказывается всецело сконцентрированной в пальцах и еще больше возрастает за счет той, которая первоначально расходовалась на напряжение руки и кисти. Этот первый успех меня ободрил; оставалось только найти точку опоры. В негерпении, за неимением другого средства, я отпилил одну из ручек старого кресла, повернул его другой ручкой в сторону клавиатуры и просунул ноги под эту ручку. Теперь я мог полностью наслаждаться достигнутым успехом; мои предплечья опирались на ручку кресла, и это давало возможность пальцам двигаться без малейшего напряжения.

По прошествии нескольких дней я оценил всю выгоду этого нового способа занятий; положение моих рук уже не могло быть неправильным, и, не заботясь более ни о чем ином, мне оставалось лишь играть этюды на пяти нотах. Вскоре я решил попробовать читать, пока пальцы получали свою ежедневную «пищу» (leur nourriture journalière). Первые часы мне казалось это трудным, на следующий день я привык. С тех пор я всегда читал во время работы. Я вхожу в эти подробности в надежде принести пользу другим. Жизнь слишком коротка, чтобы настоящий артист мог изучить все, что ему необходимо знать, не надув время каким-нибудь хитроумным способом. Рафаэль заставлял себе читать, пока рисовал; Вольтер диктовал секретарю в постели и когда одевался — вот превосходные примеры для подражания. Однако вернемся к фортепиано.

Открыв возможность заниматься с опертыми руками, я начал работать по-новому. Заметив, что большинство пассажей всегда кончается пятью звуками и что в гаммах после однократного или многократного подкладывания первого пальца дело опять кончается тем же, я начал упражняться преимущественно на этих пяти звуках, используя их возможно более разнообразно. Это и придало моим рукам и корпусу то спокойствие, даже в самых трудных вещах, которое отмечают в моей игре. Я не советую слишком рано давать ученику гаммы: это может сделать его пальцы скованными. Прежде чем учить подкладывать первый палец, надо убедиться, что пальцы приобрели некоторую независимость.

Руко-водитель, который я выпускаю в свет вместе с этой методой, заменит мое кресло; он позволит установить требуемую высоту посадки за фортепиано; эта высота должна быть такой, чтобы предплечья исполнителя были совершенно горизонтальны.

Об украшениях

[Стр. 8—9] Ускорять группетто и другие украшения — признак плохой школы. Лучшее средство хорошо их почувствовать — это спеть их перед тем, как сыграть; человеческий голос — лучший из инструментов, он должен служить образцом при исполнении всех мелодических пассажей. Вы, стремящиеся стать великими инструменталистами, подражайте хорошим певцам! Гара, Крешентини, г-жа Паста и г-жа Малибран научили меня большему в области игры на фортепиано, чем кто-либо из пианистов.

О педали

[Стр. 10—11] В музыке в пределах от *pianissimo* до *fortissimo* есть тысяча нюансов; поэтому педали *piano* и *forte* (последняя приподнимает демпферы) необходимы; все же остальные, служившие только шарлатанам, усложнявшие производство фортепиано, были упразднены. Венские и лондонские инструменты породили две школы. Особенности венских пианистов — точность, четкость и быстрота исполнения; на инструментах, изготовленных в Вене, играть очень легко; кроме того, демпферы у них для большей отчетливости звучания доведены до последнего верхнего *фа*, вследствие чего мелодия звучит на них очень сухо, отдельные звуки не сливаются друг с другом. В Германии педали почти не были распространены. Английские фортепиано обладают более округлым звуком и несколько более тугой клавиатурой. Это побудило английских пианистов избрать более широкий и певучий стиль исполнения, требующий применения большой педали, чтобы скрыть присутствующую фортепиано сухость. Дюссек, Джон Фильд и И. Б. Крамер, виднейшие представители этой школы, основателем которой был

Клементи, применяют большую педаль, если гармония не меняется; особенно замечателен в этом отношении Дюссек, который во время публичного исполнения играл почти все время с поднятыми демпферами.

Я советую учащимся работать над пассажами (*les traits d'exécution*) без педали, чтобы не затемнять ошибок, происходящих от неопытности. Однако при исполнении мелодических мест и выдержанных звуков я рекомендую рано начать пользоваться большой педалью. Наиболее значительный недостаток фортепиано — невозможность усиливать на нем, как на других инструментах, взятый звук — устраняется большой педалью. Если приподнять демпферы, то начинают вибрировать не только струны, но которым ударил молоточек, но соответственно (*par un rapport d'analogie*) и их квинты и децимы; вот почему последние и называются гармоническими...

Если очень сильно ударить *до* в басу и приподнять демпферы, то по прошествии нескольких секунд будут слышны созвучающие с ним (*vibrer par sympathie*) *соль* и *ми* — квинта и децима. Ясно, насколько это средство может уменьшить сухость фортепиано, если применять его разумно.

Педалью *forte* можно с успехом пользоваться при одном или нескольких, следующих друг за другом аккордах; необходимо только снимать ее при каждом изменении гармонии. Иногда, если нажать ее после взятия звука, она может вновь оживить его. Совершенно необходима она в арпеджио: с ее помощью значительно легче сделать *crescendo*. Педаль, приподнимающая демпферы, окажет большую услугу тем, у кого маленькая рука; она поможет им удерживать слишком широкие аккорды. Я советую играть с ней все пассажи в верхних регистрах. У высоких звуков такие частые колебания, что эти звуки всегда кажутся звучащими несколько сухо, когда их играют без педали. Ученики должны обратить особое внимание, чтобы не оставлять ноги на педали при всех переменах гармонии, в гаммах, хроматических пассажах и особенно в паузах.

О выразительности и об оттенках

[Стр. 12—13] На первый взгляд кажется невозможным составить правила выразительности, порождающейся лишь импульсом души. Однако опыт учит обратному: никогда не ошибается только тот, кто возвысился до анализа впечатления, которое он хочет произвести. Я слышал, как знаменитый Тальма за год до смерти, когда его талант достиг наивысшего расцвета, рассказывал, что часто в юности, поддавшись охватившему его настроению, он не был в состоянии совладать с собою и, вместо слез и ужаса, возбуждал лишь смех. «Теперь,— сказал он нам,— я отдаю себе отчет во всем, воспроизводимые мною аффекты обдуманы и рассчитаны, и, когда я лучше всего собою владею, мне больше аплодируют».

Это великолепный пример для всех, кто играет перед публикой. Душа и пыл необходимы, чтобы передать исполняемые красоты, однако только во время работы можно полностью отдаться вдохновению. Если же начнешь играть со всем пылом перед публикой, то трудно будет почувствовать предел, которого не следует переходить, и грозит опасность так увлечься, что перестанешь чисто играть.

В особенности не следует принимать аффектацию за выразительность, не надо поднимать локти при акценте, наклоняться, гримасничать. Все это вредит исполнителю, т. к. привлекает внимание слушателей и вызывает у них порицание и смех. Лучшее средство избежать этих недостатков или исправить их — это применить руко-водитель и, выучив пьесу наизусть, ставить во время игры на шпигит зеркало. Не следует также в конце пассажа поднимать руки, как будто играешь в «голубь летит» («à pigeon vole») ¹. Пальцы должны всегда оставаться на клавишах или очень близко от них; я отношусь отрицательно ко всем большим движениям.

О способах удара и об изменении фортепианного звука

[Стр. 14] Довольно широко распространено заблуждение, будто фортепиано имеет готовый звук. Напротив, звук хорошего рояля может быть изменен едва ли не в большей степени, чем звук какого-либо иного инструмента. Если играть вытянутыми, почти прямыми пальцами либо ногтями, то из фортепиано много звука не извлечешь; оба эти способа одинаково непригодны. Ударить надо мягкостью пальца; кисть необходимо держать наиболее естественным образом; рука во время движения пальцев должна оставаться совершенно неподвижной; движение кисти может исходить лишь от запястья, пальцев — лишь от фаланги, соединяющей их с кистью. Это важнейшая часть механизма, т. к. от нее зависит звук на фортепиано, и тем не менее именно ей большинство пианистов уделяет меньше всего внимания. Способ удара может варьироваться до бесконечности в зависимости от тех чувств, которые исполнитель стремится выразить: он то ласкает клавиши, то набрасывается на них, словно лев на добычу. Однако, извлекая из инструмента весь возможный звук, надо особенно остерегаться стукотни; на фортепиано надо играть, а не боксировать с ним.

О требованиях, предъявляемых пианисту

[Стр. 19—20] Первое, на что пианисту важно обратить внимание, — это необходимость учить левой рукой все пассажи, которые может сыграть правая, так как между обеими руками должно быть

¹ Детская игра. Дети кладут руки на стол, «салка» должен «осалить» кого-нибудь по руке, играющие же, когда он хочет ударить, поднимают руки, восклицая: «pigeon vole».

достигнуто полнейшее равенство. Для этого надо полностью освоить:

1. Упражнения на пяти нотах.
2. Все диатонические и хроматические гаммы в четырех положениях ¹.
3. Гаммы терциями; хроматические гаммы терциями; сексты и аккорды.
4. Октавы legato, staccato (détachées) и октавные скачки (octaves sautées).
5. Трели простые, двойные, тройные, четвертные, трели в соединении с мелодией.
6. Наконец, пассажи legato, со скачками (sautés), с перекрещиванием рук и соединением всех этих трудностей; исполнять все это надо без напряжения.

Когда мой молодой пианист преодолел все трудности, я раскрываю ему действительное назначение инструмента. Самое совершенное в музыке — это полный оркестр, собрание всех инструментов: отдельные инструменты с их природными особенностями и выразительностью, объединяясь вместе, создают разнообразие эффектов, не оставляющее желать ничего лучшего. Фортепиано — единственный инструмент, который может самостоятельно исполнять значительную часть того, что исполняется оркестром; искусный пианист должен учиться всю жизнь, чтобы достигнуть этой прекрасной цели...

Пианист, умеющий играть только пассажи (traits d'exécution), скоро наскучит, несмотря на все совершенство, которого он мог достичь; необходимо большее — душа, выразительность, сильные аффекты. Нужно, чтоб пассажи были лишь аксессуарами, лишь оттенками на картине; особенно важна полнейшая независимость рук... Горячность без самозабвения, сила без жесткости, мягкость без вялости — вот к чему надо стремиться пианисту.

Об авторах, которых следует изучать.

Их классификация

[Стр. 20] Клементи лучше всех писал для фортепиано. Если можно так выразиться, он проложил нам путь, по которому мы идем... Он является наиболее мужественным из всех пианистов, каких мне приходилось слышать. Октавы, которые он играл, правда, рукой, выходили у него очень хорошо и быстро; его механизм не оставлял желать ничего лучшего.

И. Б. Крамер родился двадцатью годами позже Клементи и даже брал у него уроки; оставаясь в области аппликатуры и формы (la coupe) сонат последователем своего учителя, он избрал во второй период своего творчества ту прелестную, нежную

¹ Т. е. гаммы в терцию, сексту, октаву и дециму.

и связную манеру исполнения, в которой он оставался непревзойденным... На сочинениях Крамера можно научиться преимущественно игре legato и хорошей фразировке — двум наиболее примечательным особенностям его восхитительного таланта.

Дюссек, очень мало работавший в юности над композицией, не создал произведений, столь безупречных с ученой точки зрения, как его предшественники. Однако тонкая чувствительность и изумительная выразительность, которые он вкладывал в свою игру и в свои мелодические пассажи, сделали его образцом изящества; ни одному пианисту еще не удавалось так пленить слушателей, как ему.

О том, как надо заниматься

[Стр. 21—22] Лишь очень немногие вкушают плоды своей работы, на которые так надеются, потому что обычно плохо работают. Когда одаренный всеми природными способностями музыкант не оправдывает возлагавшихся на него в юности надежд и превращается в рядового исполнителя, то это происходит исключительно потому, что у него не было просвещенного руководителя, способного направить его занятия. Стать выдающимся музыкантом совершенно невозможно, если не работать над классической музыкой¹, написанной для фортепиано, и играть лишь современные модные произведения. Хороший механизм, грандиозность исполнения, legato, красивая фразировка и красивое туше приобретаются не варьированными ариями и аранжированными для фортепиано оперными отрывками, а изучением великих мастеров различных школ.

Вот какой план занятий предлагаю я для молодого пианиста, желающего стать выдающимся музыкантом:

1. Метода с руко-водителем.
2. Сочинения Клементи, Крамера и Дюссека.
3. Упражнения Крамера, Клементи — из Gradus'a, Калькбреннера, Мошелеса, Бертини, Шмидта, Кесслера, г-жи Монгеруль и т. д.
4. Фуги И. С. Баха, Генделя, Эммануила Баха, Альбрехтсбергера.
5. Сочинения Гуммеля, Мошелеса, Джона Фильда, Адама, Калькбреннера, Черни, Пиксиса, Бертини, К. М. Вебера, Герца, Риса и всех классиков фортепиано.
6. Бетховен.

Я не позволяю своим ученикам играть фортепианную музыку Бетховена, пока их механизм еще не оформился. Этот возвышенный гений не мог неволить себя аппликатурой; если ученик начнет слишком рано играть его сочинения, он приобретет плохие навыки

и усвоит плохую аппликатуру. Я тем более не разрешаю до конца учения аккомпанировать с партитуры, т. к. в оркестровых произведениях, которые я рекомендую играть для развития вкуса, не расставлена фортепианная аппликатура, вследствие чего они вредны молодому, недостаточно твердому в ней исполнителю.

7. Для завершения учения необходимо проиграть также большое количество произведений, написанных для других инструментов, как-то: для скрипки, флейты, виолончели, — чтобы овладеть хорошим туше и навыком исполнения пассажей с плохой аппликатурой и почти неисполнимых. Например, когда уже нет опасности испортить постановку руки и в аппликатуре чувствуешь себя тверже, очень полезно поработать за фортепиано над скрипичными этюдами Паганини...¹ Мои ученики впоследствии стали очень хорошими преподавателями, так как я, вместо того, чтобы давать им практические указания для каждого конкретного случая, преподносил общие для всех аналогичных случаев правила, которые они должны были применять самостоятельно.

¹ Слово «классический», очевидно, употреблено здесь в том же смысле, что и у Черни (см. стр. 124).

¹ Речь идет, видимо, о каприсах.

КАРЛ ЧЕРНИ

(1791—1857)

ПОЛНАЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА

*Полная теоретическая и практическая фортепианная школа, доведенная в прогрессивной последовательности от начального обучения до высшей степени законченности, снабженная всеми необходимыми, специально для этой цели сочиненными примерами*¹

[К. Черни, ученик Бетховена,— один из крупнейших фортепианных педагогов XIX столетия; у него учились Лист, Тальберг, Дёлер, Куллак, Лешетицкий и другие выдающиеся пианисты; его этюды до сих пор широко используются педагогами. Черни был чрезвычайно плодовитым композитором. Им написано свыше 1000 опусов всевозможных произведений (месс, реквиемов, симфоний, квартетов, фортепианных сочинений и т. д.). Однако все они, кроме этюдов, оказались вскоре забытыми. Как исполнитель Черни не представлял собой ничего особенно выдающегося (современники отмечают, главным образом, его феноменальную память). Подобно Гуммелю, Черни представлял венскую школу пианистов. Однако, если первый был типичным классиком, то второй принадлежал уже к следующему поколению музыкантов, которые, оставаясь во многом на позициях классицизма, отдавали и некоторую дань романтизму.

Педагогический труд Черни — едва ли не самая обширная из когда-либо существовавших фортепианных школ. Он содержит около 600 страниц большого нотного формата. По обстоятельности и пунктуальности это типично немецкая методика. Следуя в основном плану гуммелевской школы (первая часть посвящена начальному обучению, вторая — аппликатуре, третья — исполнению), Черни вводит весьма интересную четвертую часть (или приложение) — «искусство исполнения старых и новых клавирных произ-

ведений». В настоящее время взгляды Черни кое в чем устарели. Таковы некоторые его советы относительно проблем исполнения, использования метронома. Однако у Черни можно найти и ряд новых передовых мыслей. Так, например, наряду с чисто пальцевой игрой в некоторых случаях он советовал пользоваться весом руки, каждое произведение Черни считал необходимым исполнять сообразно стилю, эпохе и т. д.]

I ч. О начальном обучении

[Стр. 5] В первые три месяца обучения следует заниматься с учителем каждый будний день или минимум четыре раза в неделю, а, кроме того, самостоятельно по часу ежедневно, т. к. по возможности надо стараться сократить время обучения первоначальным основам.

Сидеть надо перед центром клавиатуры; локти должны свободно свисать и находиться дюйма на четыре ближе к клавишам, чем плечи, чтобы передняя часть корпуса не могла служить препятствием для движения кисти и руки вдоль всей клавиатуры.

Высоту сиденья необходимо приспособить к росту исполнителя. Локти должны находиться примерно на один дюйм выше поверхности клавиш. Более низкая посадка препятствует движениям рук и утомительна для них...

Голову и верхнюю часть корпуса следует держать прямо и, естественно, чуть наклоненными в сторону клавиатуры, чтобы не касаться спинки сиденья. Надо остерегаться привычки сутулиться — это не только безобразно, но и плохо отражается на игре, а с течением времени может вредно сказаться на здоровье.

[Стр. 6] Верхняя сторона предплечья от локтя до косточек (Knöcheln) согнутых пальцев должна составлять прямую горизонтальную линию, причем запястья не следует ни прогибать вниз, ни выгибать вверх наподобие бугра. Эта линия должна быть возможно более прямой, что составляет одно из важнейших условий хорошего (schönen) исполнения.

[Стр. 17—18] Начальное обучение распадается на:

а) изучение нот, их соотношений, такта и т.п. и б) на возможно более раннее развитие пальцев путем работы над соответствующими, выученными на память пассажами. И то, и другое надо осваивать одновременно. Из-за одного не следует упускать другого. Дело в том, что ждать, пока ученик разовьет пальцы путем чтения нот, значило бы терять массу времени даром, к тому же преодоление одной трудности служило бы помехой для усвоения другой...

¹ Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem etsten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componierten, zahlreichen Beispielen in 4 Theilen verfasst von Carl Czerny. Op. 500, Wien, bei A. Diabelli u Comp [1846].

О применении и подкладывании большого пальца

Первое правило

[Стр. 35] Большой палец надо снимать с клавиши одновременно с ударом следующего за ним пальца; после этого его надо понемногу сгибать вовнутрь, под остальные согнутые пальцы, продолжающие в это время играть, приближая к той клавише, которую ему надлежит взять...

Шестое правило

Подкладывание большого пальца ни в коей мере не должно нарушать спокойствия предплечья; при этом отнюдь не следует делать локтями каких-либо боковых движений; подкладывание большого пальца должно явиться исключительно следствием гибкости его собственного сустава...

Замечания к первой части

[Стр. 165—167] Для молодого начинающего педагога будут не лишними следующие замечания о методе преподавания:

§ 3

Я всегда находил, что с учениками целесообразнее всего обходиться приветливо, весело, не выказывая нетерпения, но в то же время быть твердым; я стремился все необходимые и полезные им сведения излагать ясно и интересно, никогда чрезмерно не перегружать учащихся и делать занимательным даже самое скучное; благодаря этому мне удавалось добиться послушания и внимательности у самых разнородных учеников — и с мягким податливым характером, и бойких, упрямых, с диким нравом. Как в жизни, так и в педагогике, хорошее настроение — большое преимущество.

§ 4

Чрезвычайно важно правильно подобрать для ученика произведения. Бесцельно мучить детей такими сочинениями, которые кажутся им старомодными, непонятными, безвкусными или слишком трудными. Каждый ученик делает значительно большие успехи, если занимается охотно и с удовольствием...

§ 9

Когда ученик наполовину выучит произведение, нужно тотчас же начать другое, с тем, однако, чтобы никогда не забывать первого, а, напротив, постоянно учить и совершенствовать его

параллельно с новым. Естественно, новое произведение больше привлекает ученика, чем то, которое он уже играл много раз, и он будет учить его внимательнее и с большим удовольствием. Несмотря на это, необходимо уже с ранних лет приучать ученика находить не меньшее удовольствие в хорошем исполнении, даже в том случае, когда ему кажется, что пьеска стара и он ее играет чересчур долго. Надо дать ему понять, что значительно важнее то, как играть, чем то, что играть, и что даже незначительная вещь, правильно, искусно и красиво исполненная, может вновь сделаться привлекательной и исполнитель заслужит лишь большую похвалу.

§ 11

Ничто не заставляет ученика так внимательно и прилежно работать над произведением, как сознание того, что ему придется исполнить его перед слушателями. Поэтому педагог должен заботиться о том, чтобы его ученики имели возможность почаще исполнять хорошо выученные ими произведения перед родными или знакомыми, а позже и в небольшом обществе. Кроме того, это наилучшее средство отучиться и исцелиться от так часто встречающейся робости и неуверенности.

§ 16

Метод обучения в настоящем руководстве основан преимущественно на изучении гамм. Гаммы можно, правда, найти и в других фортепианных школах, однако применяются они там совершенно иначе, а, следовательно, и польза от них будет иной. Обычно их используют главным образом для обучения нотам, знакам альтерации, тональностям, да еще, пожалуй, для того, чтобы получить скудные сведения об аппликатуре; ученик с неохотой бьется над ними в течение некоторого времени, тоскуя по развлекательным пьескам, и старается поскорее их забыть.

Между тем, если расположить гаммы в связанной последовательности, как это сделано в настоящем руководстве, они могут и должны служить еще одной важной цели — развитию беглости и ловкости пальцев до высшей степени совершенства. Поэтому они, несомненно, одинаково полезны как начинающему, так и весьма подвинутому ученику и даже опытному искусному исполнителю; нет такой степени мастерства, когда постоянное упражнение в гаммах делается излишним. Как часто даже исполнители, выступающие публично, не могут как следует сыграть даже диатоническую гамму C-dur.

§ 17

... Вот почему некоторую часть упражнений в гаммах надо ежедневно проигрывать перед началом занятий (причем не менее четырех тональностей за раз); в течение этого времени педагог

имеет столько возможностей разъяснить ученику все правила хорошего исполнения, касающихся ровности удара и выдержанности темпа, гибкости пальцев (особенно первого), чистоты игры, правильной аппликатуры и проч., что ученик в конце концов начнет применять их и в изучаемых произведениях.

III ч. Об исполнении

Введение

§ 1

[Стр. 1] В первых двух частях этого руководства указаны все возможные пути для механического и технического развития пальцев и приобретения следующих, необходимых пианисту, качеств:

- а) чистоты и точности игры;
- б) твердого выдерживания такта и точного его членения (*genaue Eintheilung*);
- в) правильного и беглого чтения нот;
- г) крепкого удара и полного красивого звука;
- д) правильной аппликатуры;
- е) большой беглости и легкости в обеих руках даже при исполнении трудных мест;
- ж) точного соблюдения общеупотребительных знаков исполнения, касающихся различия между *forte* и *piano*, *legato* и *staccato*, что может быть изучено чисто механически.

§ 2

Все эти качества, однако, являются лишь средствами для достижения подлинной цели искусства, которая, бесспорно, состоит в том, чтобы вложить в исполнение душу и дух и этим воздействовать на чувства и мысли слушателей.

§ 4

Хоть исполнение и выразительность относятся, собственно говоря, к духовным свойствам исполнителя, тем не менее они настолько зависят от механических или материальных возможностей, что у больших мастеров и законченных исполнителей то и другое обычно сливается воедино и одно кажется как бы естественным следствием другого.

§ 5

Все, что имеет отношение к исполнению, можно подразделить на два основных вида: первый связан с точным соблюдением всех знаков исполнения, расставленных в произведении самим автором, а второй — с тем выражением, которое исполнитель может или должен придать произведению, руководствуясь собственным чувством.

О *forte* и *piano*

§ 2

[Стр. 2—4] Все вышесказанное свидетельствует о том, что на фортепиано можно извлечь по меньшей мере сто различных оттенков силы звука, подобно тому, как живописец может так развести одну и ту же краску, что густой мазок через бесчисленный ряд переходных ступеней, постепенно тая и расплываясь, превращается в тончайший, едва уловимый оттенок (и обратно).

Сколько же средств выразительности дает исполнителю лишь одно *tutti*!

§ 3

Исполнители с неуклюжими и неискусными пальцами не в состоянии воспроизвести все эти нюансы. Они полагают, что играют достаточно выразительно, когда *forte* у них резко отличается от *piano*. Подобно этому и неискусные художники накладывают краску то густо, то прозрачно, без тонких переходов, оттого мы и видим у них лишь пеструю аляповатую мазию.

§ 4

Лучшим средством для приобретения необходимых навыков в этом отношении являются опять-таки гаммы во всех тональностях; их нужно учить теперь следующим способом:

1) *Pianissimo*, 2) *Piano*, 3) *Mezza voce*, 4) *Forte*, 5) *Fortissimo*, причем во всевозможных темпах — от *tempo moderato* до *prestissimo*, вначале, однако, без *crescendo* и *diminuendo*.

Когда ученик овладеет всеми этими степенями звучности, он должен учить те же гаммы с *crescendo* и *diminuendo*: нижний звук играть *pp* или *p*, затем при восходящем движении постепенно увеличивать силу звука, после чего при нисходящем движении опять уменьшать ее до первого *piano*. Здесь также существует много различных градаций, например:

- 1) от *pp* до *mf* и обратно к *pp*,
- 2) от *pp* к *F* » *pp*,
- 3) от *pp* до *FF* » *pp*,
- 4) от *p* (или *mezza voce*) до *F* (или *FF*).

§ 5

Третий необходимый вид тренировки пальцев заключается в том, чтобы каждым из них в отдельности делать ударение. Оно может быть чрезвычайно слабым, еле заметным, но может быть и *mf*, и *F*, и *FF*; остальные пальцы продолжают все время играть *p*.

§ 6

Необходимо отметить, что это ударение не следует делать порывистым движением кисти или руки; оно должно явиться следствием лишь более сильного давления пальца, так что его будешь слышать, но не будешь видеть. Даже при сильнейшем акцентировании отдельного звука или при *crescendo* кисть и руку следует держать возможно более спокойно.

Более точные указания о применении *F*, *p* и т. д.

§ 2

[Стр. 4—10] Можно считать, что каждый из пяти главнейших видов *forte* и *piano* выражает определенный характер и, следовательно, может произвести определенное впечатление, а именно:

а) *Pianissimo* (*pp*) — к клавишам прикасаются так слабо, как только возможно, чтобы игра не потеряла отчетливости; носит характер таинственный, мистический и может при совершенном исполнении произвести на слушателя чарующее впечатление звучащей издали музыки или эхо.

б) *Piano* (*p*) — приятность, кротость, спокойное равнодушие или тихая грусть передаются мягким и нежным, но уже более определенным и выразительным прикосновением к клавишам.

в) *Mezza voce* (*m. v.*) — нечто среднее между *forte* и *piano*: уподобляется спокойно-повествовательному разговорному тону, когда говорят не шепотом, но и не чрезмерно громко и стремятся возбудить интерес скорее к исполняемому произведению, чем к исполнению.

г) *Forte* (*f*) передает мощь, самостоятельность и решительность (*den Ausdruck der selbstständigen Bestimmtheit*), однако в рамках благопристойного, без преувеличения страсти; *Forte*, как правило, исполняется и все, написанное в «блестящем стиле» (*brillante*).

д) *Fortissimo* (*FF*). Ранее уже говорилось о том, что даже при высшей степени звучности никогда не следует выходить за пределы прекрасного, допуская резкие удары и грубое обращение с инструментом. В этих пределах *FF* выражает нарастание радости до ликования, горя до неистовства, блеска до бравуры.

О музыкальном акценте, или ударении на отдельной ноте

§ 1

Известно, что речь состоит из долгих и коротких слогов; первые, на которые падает ударение, должны произноситься протяжно, веско, вторые — коротко и без ударения. Возьмем следую-

щие слова: прошл^ое и буд^уще^е. Долгие слоги обозначены знаком —, короткие ∪; если бы кто-нибудь вздумал произнести эти слова иначе, они прозвучали бы бессмысленно и смешно.

§ 2

Совершенно так же обстоит дело с музыкальными мыслями, где выражение (*Ausdruck*) всегда должно приурочиваться к определенным звукам. В музыке, правда, нет таких точных правил, как в речи, тем не менее тонкое чутье к благозвучию, ясности ритма и особенно характера исполняемого места предостережет музыканта от ошибок в декламации и подскажет путь к наиболее понятному для слушателя выражению чувств. В большинстве случаев новейшие композиторы знаками указывают те ноты, которые они хотят особенно подчеркнуть (*>*, *λ*, *sf*, *sf*, *fz*, *fp*, а также — и т. д.), исполнителю остается лишь точно соблюдать их. При отсутствии подобных обозначений можно, в общем, руководствоваться следующими правилами:

а) Каждую ноту большой стоимости надо играть с большим ударением, чем предшествующую ей или следующую за ней ноту меньшей стоимости, например (7):



В этом примере в правой руке каждая половина акцентируется и, следовательно, играется с большим ударением, чем четверть.

Данное место целиком исполняется *piano*, поэтому следует остерегаться доводить эти акценты до *forte*; они никак не должны звучать громче *mezzo voce*...

Аккомпанемент левой руки не принимает в этом выделении никакого участия, т. к. он движется простыми восьмыми...

К этому примеру необходимо сделать еще одно важное замечание: выделение не должно становиться однообразным. Поэтому в данном предложении, где в каждом такте встречается половинная нота, раз или два на нее не следует делать акцента: более всего это уместно в 4-м и 8-м тактах. Поэтому *cis* (в 4-м такте) ... надо выделять значительно меньше, а то и вовсе не выделять.

Это изменение может быть сделано только в двух упомянутых тактах, потому что на них заканчивается мысль (в 4-м такте — половинный каданс, в 8-м — совершенный), а целое и в отношении выразительности должно сохранять симметрию (соразмерность).

б) Диссонирующие (т. е. неблагозвучные) аккорды обычно играют несколько сильнее следующих за ними консонирующих (или благозвучных)...

в) Одна из важнейших задач исполнителя — никогда не вводить слушателей в недоумение относительно тактового подразделения. Вот почему в некоторых случаях начало каждого такта или даже каждой сильной его доли надо отмечать небольшим ударением. Это особенно необходимо и в тех местах произведения, где в этом отношении может встретиться неясность...

Хотя в данном случае акцент падает на четверть, тем не менее и первая нота такта (чтобы показать его начало) должна быть отмечена ударением, правда, едва уловимым. Дело в том, что слушатель только тогда может следить за исполнением произведения, когда все время правильно схватывает такт и ритм...

Все синкопированные звуки надо играть с небольшими ударениями.

§ 3

Знаки выделения, стоящие при отдельных нотах, усиливают их на одну градацию силы звучности. Так, если какое-нибудь место исполняется *pp*, то звуки *c >* или *Λ* следует играть просто *p*, т. е. лишь с очень слабым ударением...

§ 7

Когда простая мелодия [т. е. мелодия без украшения] повторяется несколько раз, ее можно путем различного акцентирования весьма разнообразно изменять, сохраняя таким образом ее свежесть и привлекательность.

§ 8

В быстрых [повторяющихся] пассажах акцент также может падать то на сильную, то на слабую долю такта.

§ 11

Произведения завершаются или *pp* или *ff* и почти никогда *mf*.

§ 12

Первая часть скерцо при повторении (*da capo*) после трио играется второй раз *pp*, почти без всякого выражения; точно так же исполняется вторая часть скерцо в первый раз.

§ 13

Когда в правой руке идут простые ноты крупной стоимости, а в левой — сопровождение из многих нот, то правую руку надо играть почти *forte*, левую же, напротив, — *piano*.

О crescendo и diminuendo

§ 1

[Стр. 11—12] Отметим прежде всего следующее: чтобы сделать *crescendo*, никогда не следует ни напрягать заметно кисти, ни поднимать более высоко пальцы (при *legato*); необходимо лишь усилить внутреннее мышечное давление и тем самым увеличить тяжесть руки, что, впрочем, не должно страшить на беглости пальцев.

§ 2

Как правило, всякий восходящий пассаж исполняется *crescendo*, нисходящий — *diminuendo*... Это следует соблюдать и в тех случаях, когда композитор не сделал никаких указаний относительно исполнения. Там, где он хочет противоположного, он должен соответствующим образом это обозначить.

§ 3

Если пассаж (не слишком короткий) повторяется два раза подряд, во второй раз его следует сыграть значительно более *piano*... Вообще всякое повторяющееся место второй раз надо исполнять иначе.

О всевозможных градациях legato и staccato

§ 1

[Стр. 14—15] [Здесь так же, как и в отношении силы звука, Черни намечает пять градаций, а именно: *legatissimo*, *legato*, полустаккато или *portamento*, *staccato*, *marcatissimo*].

При *legatissimo* каждую ноту выдерживают дольше ее стоимости. Правда, это применимо лишь при разбитых аккордах. Следует обратить внимание, чтобы таким способом выдерживались лишь консонирующие звуки (т. е. благозвучные, входящие в аккорд).

§ 4

[Стр. 16] Обычное *legato* обозначается лигами, тем не менее его применяют и там, где автор не поставил вовсе никаких знаков. Дело в том, что в музыке исполнение *legato* — правило, все остальные способы исполнения — исключения.

Как мы знаем, *legato* заключается в том, что каждый звук выдерживают в течение полной его стоимости и клавишу отпускают не раньше, чем взята следующая нота. Этим способом исполняются все мелодии, все многоголосные сочинения, все, даже весьма быстрые пассажи.

О portamento (getragenen Anschlag) и полустаккато

§ 1

[Стр. 18—22] Этот способ игры, представляющий для исполнения особую важность, распадается на два главных вида и обозначается знаком $\overbrace{\dots}$, а при отдельных звуках в последнее время знаком τ .

§ 2

Первый вид заключается в том, что долгие ноты мелодии выдерживаются лишь немного больше половины их стоимости, примерно около двух третей ее, поэтому между звуками образуется небольшая пауза. При этом клавиши обычно нажимают несколько сильнее. При нотах сравнительно крупной стоимости каждый раз приподнимается вся кисть целиком, при нотах небольшой стоимости поднимаются только пальцы. В медленном темпе впечатление от такого способа исполнения напоминает речь, прерываемую вздохами...

§ 4

Второй вид применяется в более быстрых пассажах: каждый палец своим мягким кончиком как бы царапает или щиплет клавишу, используя при этом в большей или меньшей степени мышечную упругость (Schnellkraft der Nerven); в результате игра становится чрезвычайно ясной, бисерной и ровной, благодаря чему даже при самых быстрых темпах все пассажи удается исполнить одинаково закругленно (gerundet), полным, но не резким звуком и сохранить при этом красивое спокойствие руки.

Это приблизительно тот же способ удара, который используется для подмены пальцев при быстрых повторениях одного звука; только в данном случае пальцы не следует держать наклонно и боком.

§ 5

Все произведения, написанные в «блестящем стиле», состоящие из большого числа нот и рассчитанные на быстрый темп, надо исполнять преимущественно этим способом, т. к. спокойное legato придаст им вялость и однообразие, а подчеркнутое staccato, наоборот,— слишком много остроты и резкости. Разумеется, всегда могут быть и исключения.

§ 6

При этом способе возможны все оттенки *pp*, *p*, *m. v.* до *forte* включительно. И только *fortissimo* вызвало бы слишком сильное напряжение мышц...

Все места, обозначенные словами *leggiero* или *leggierissimo*, должны исполняться этим способом, как и большинство изящных (geschmackvollen) украшений (особенно в верхних октавах), приобретающих благодаря ему особую прелесть.

§ 7

Указанный способ игры так важен, что его нельзя осваивать между делом на отдельных пассажах. Пианист должен длительное время только им преимущественно и заниматься: и здесь опять-таки прежде всего следует рекомендовать полные упражнения в гаммах; их надо прилежно учить во всех градациях *piano* и *forte*, а также во всевозможных темпах, пока не сможешь по желанию сыграть этим способом любой пассаж (состоящий не из двойных нот).

О staccato

§ 1

Staccato обозначается точками над нотами или нотами небольшой стоимости с последующими паузами и заключается в коротком и сильном (festen) отталкивании клавиши пальцем; при этом не следует особенно поднимать кисть, а пальцы не должны делать вышеуказанного скользящего или щиплющего движения.

§ 2

Как правило, точки над нотой означают сокращение ее длительности вдвое.

§ 3

Staccato неприменимо в очень быстрых темпах; пассажи в темпе *Molto allegro* или *Presto* могут быть исполнены лишь способом «щипка», о котором шла речь выше, т. к. *staccato* в данном случае было бы слишком утомительным.

§ 6

Когда две или три ноты связаны лигой, то вторая (или третья) исполняется отрывисто... Если же в конце маленькой лиги над нотой стоит еще точка, то эта нота должна быть очень короткой, меньше половины своей стоимости.

§ 1

Это наиболее отрывистый способ исполнения, который можно довести до *martellato* (молотить); он позволяет воспроизводить звуки наиболее коротко — они возникают и исчезают с быстротой молнии.

§ 2

Этот способ обозначается маленькими вертикальными острями или черточками, которые ставятся над нотами и которые отнюдь не следует смешивать с точечками.

§ 3

При этом способе исполнения можно поднимать кисть и даже руку несколько выше, особенно при скачках, так как *marcato* в большинстве случаев применяется только при октавах, аккордах и в тех пассажах, где звуки не слишком быстро следуют друг за другом и исполнителю для достижения большего эффекта часто приходится затрачивать много сил.

§ 4

Однако больше всего внимания пианист должен обратить на то, чтобы даже при самом сильном *ff* сохранить красивый звук и чтобы *martellato* не превратилось в стукотню и дребезжание (*Kreischen*).

Об изменении темпа

§ 1

[Стр. 24, 26] Теперь мы переходим к третьему, едва ли не важнейшему средству исполнения, а именно, к разнообразным изменениям предписанного темпа путем *rallentando* и *accelerando* (замедления и ускорения).

§ 2

Выше уже отмечалось, что время, как и силу, можно делить до бесконечности. Каждое произведение, безусловно, должно быть сыграно в предусмотренном автором темпе, который исполнителю надлежит установить с самого начала и вообще твердо в такте, причем движение должно до конца оставаться устойчивым. Однако весьма часто, почти в каждой строчке, встречаются отдельные ноты или места, где необходимы маленькие, часто едва заметные ускорения или замедления, чтобы придать исполнению больше красоты и смысла.

Не только каждое произведение в целом, но и каждое отдельное место выражает какое-нибудь чувство или по крайней мере дает возможность передать его исполнением.

Об исполнении мелодий и украшений

[Стр. 31] Отнюдь не заблуждение полагать, что тон становится звучнее, когда клавишу плотно нажимают до конца. Ноты большой стоимости надо играть таким способом даже в *piano* и *pianissimo*. Руку при этом необходимо держать совершенно спокойно, добиваясь указанного туше лишь путем использования полного ее веса и внутреннего невидимого давления на клавишу. Когда же в мелодии встречается мордент, трель, быстрое украшение или быстрый пассаж, надо тотчас же ослабить руку, чтобы сыграть их с надлежащей нежностью...

[Стр. 33] Ввиду того, что длинные украшения встречаются только в правой руке (левая исполняет в это время какой-нибудь несложный аккомпанемент) и обычно состоят из неравного числа звуков, которые не всегда легко распределить между звуками сопровождения, исполнитель должен обратить внимание главным образом на то, чтобы сыграть эти украшения свободно и независимо от левой, так как слишком боязливое распределение сковывает целое, и оно уже не производит должного впечатления.

Эти украшения надо всегда играть так, как будто они пришли в голову лишь во время исполнения и являются твоей фантазией, импровизацией.

[Стр. 36] Единственный способ научиться их играть — упражняться каждой рукой отдельно в строго определенном темпе, пока не сможешь так точно и естественно исполнить их обеими руками вместе, не заботясь более о распределении, что звуки, приходящиеся на сильные доли такта, будут совпадать в обеих руках и каждая рука сыграет свои пассажи строго равномерно и без малейшего перерыва.

О произвольном арпеджировании

[Стр. 40—41] Многие исполнители так привыкают арпеджировать аккорды, что уже не в состоянии взять одновременно все звуки не только в аккордах, но и в двойных нотах. А между тем, первый способ исполнения надо рассматривать лишь как исключение, а второй — как правило.

[Далее излагаются правила, когда арпеджировать неуместно.] Арпеджировать можно, напротив, все выдержанные и медленные аккорды, образующие мелодию.

О демпферной педали

[Стр. 43] В новейшем фортепианном исполнительстве эта педаль приобрела чрезвычайно важное значение; необходимо хорошенько изучить ее действие, т. к. она дает возможность воспроизводить многочисленные эффекты и добиваться такого полнозвучия, что начинает казаться, будто у исполнителя много рук...

Эта педаль приносит большую пользу прежде всего тем, что с ее помощью можно заставить звучать басовые ноты так долго, как если бы их держала чья-то третья, посторонняя рука, и одновременно с этим исполнять двумя руками мелодию с сопровождением, расположенным от этой мелодии на большом расстоянии. Вследствие этого гармония приобретает такой диапазон и полноту, каких достигнуть двумя руками совершенно невозможно...

[Стр. 47] Остерегайтесь, впрочем, постоянно употреблять эту педаль, т. е. злоупотреблять ею. Все, что применяется слишком часто, утрачивает свою прелесть. Ясная, отчетливая игра остается всегда правилом, остальное является лишь исключением...

Произведения некоторых композиторов почти не требуют педали; произведения других, напротив, совершенно невозможно играть без педали.

Моцарт, Клементи и их современники не могли ею пользоваться, т. к. в то время она не была еще изобретена.

Ее стали применять только в начале этого столетия Бетховен, Дюссек, Штейбельт и другие; Клементи позднего периода также ею пользовался.

Бетховен писал многие фортепианные произведения с расчетом на педаль, например, финал сонаты C-dur op. 53, который без педали не произвел бы никакого впечатления.

Почти все новые композиторы, как-то Рис, Калькбреннер, Фильд, Герц, Лист, Гальберг, Мошелес (в своих новейших сочинениях), пользуются ею очень часто и, само собой разумеется, исполнитель должен брать ее всюду, где она обозначена...

Следует еще отметить, что Бетховен в ранний период обозначал нажатие педали словами *senza sordino*¹. *Con sordino* указывало на то, что ее следует отпустить.

О педали *una corda*²

[Стр. 48] Этой педалью следует пользоваться очень умеренно, и исполнитель отнюдь не должен думать, что с ее помощью можно воспроизводить всякое *piano*.

¹ Вспомним сонату *cis-moll* op. 27, № 2 (I ч.).

² Иначе «Das Verschiebungspedal» — наша левая педаль, сдвигающая клавиатуру в сторону, вследствие чего молоточек ударяет лишь по одной струне (*una corda*) в тех регистрах, где их две, и по двум струнам в тех, где их три.

Наиболее красивое, почетное для исполнителя *piano* является то, которое извлекается пальцами с помощью нежного туше; педаль же *una corda* применима лишь в очень певучих местах, где уместно воспроизвести иные виды звучания.

О метрономе Мельцеля (измерителе такта)

§ 1

[Стр. 48—49] Метроном Мельцеля... очень важное изобретение новейшего времени, и каждый, кто умеет им пользоваться, может извлечь из него большую пользу.

§ 2

Метроном имеет несколько назначений:

1) С его помощью можно точно установить и сохранить на будущее темп произведения, задуманный композитором.

2) Целесообразно и осмотрительно применяя его, даже начинающий сможет составить представление о строгом выдерживании такта.

3) С его помощью подвинутый исполнитель сумеет совершенно отучиться от так часто встречающихся недостатков, как торопливость и неровное выдерживание такта.

4) Наконец, даже законченный артист при помощи метронома сможет укреплять и сохранять устойчивость и ровность игры, особенно в произведениях для фортепиано с сопровождением других инструментов или оркестра.

§ 3

... Tempo $\text{♩} = 88$ — настоящий, ныне употребительный темп вальса.

§ 5

[Стр. 50] Для тех, к сожалению, весьма многочисленных исполнителей, которые привыкли к торопливости и игре вне такта (*Taktlosigkeit*), нет лучшего средства избавиться от этого, чем метроном. Надо запастись терпением и поработать в течение нескольких месяцев над всеми ранее разученными вещами, сначала играя их преимущественно под метроном в немного замедленном (на несколько делений) движении, пока слух и чувство полностью не привыкнут к равномерности темпа (*Symmetrie des Zeitmasses*) — этой столь важной составной части музыки — и пальцы не привыкнут двигаться в соответствии с ней.

О том, как разучивать произведения

[Стр. 51—52] Время, затрачиваемое на разучивание произведения, распадается на три периода:

- 1) тщательное, максимально точное усвоение текста;
- 2) тренировка в предусмотренном автором темпе;
- 3) изучение исполнения.

Эти три периода не следует смешивать друг с другом.

В первый период исполнитель должен, прежде всего, в удобном, если нужно, очень медленном темпе подобрать наилучшую аппликатуру и привыкнуть к ней, а затем научиться исполнять совершенно чисто и правильно нужные ноты и знаки. Лишь после того, как все это будет усвоено, можно перейти ко второму периоду, когда, постепенно преодолев все остановки и спотыкания, проигрывают произведение без перерыва, с каждым разом все быстрее и быстрее, пока в совершенстве не овладеют предписанным автором темпом. Само собой разумеется, что на этой стадии уже необходимо соблюдать обычные знаки исполнения, как-то: *forte*, *piano*, *cresc.* и т. п. Здесь же уместно на время прибегнуть к помощи метронома.

Только теперь наступает третий период, когда детально изучают все предусмотренные оттенки исполнения, как-то *ritard.*, *smorz.*, *accel.* и т. п., а кроме того, призывают на помощь собственное чувство для верной передачи характера произведения (которое исполнитель за это время уже имел возможность выучить).

Если преждевременно перейти от одного этапа к другому, то разучивание произведения может сильно осложниться, ибо без твердого знания нот и надлежащей аппликатуры невозможно играть в темпе, не спотыкаясь. К тому же, пока вынужден играть произведение медленно, разбирая его по слогам, невозможно разгадать и передать его характер. Наконец, нельзя найти и должной меры для *ritardando* и прочих тонких оттенков исполнения, пока в точности не овладел предписанным темпом. *Forte* и *piano*, однако, можно соблюдать уже во втором периоде.

Тем не менее ученик должен стремиться выучить каждое произведение в возможно более короткий срок, так как то, что ему приходится разбирать по складам и учить в течение нескольких месяцев, в конце концов приедается. Правда, количество времени, необходимое для разучивания произведения, зависит от его сложности и размера. И все-таки не следует давать ученику вещи, которые могут отнять у него относительно много времени и которые, следовательно, будут ему не по силам.

Об особенно трудных произведениях

[Стр. 53—54] ...То, что трудно, только тогда звучит хорошо, когда перестает быть трудным для исполнителя.

До тех пор, пока трудные места утомительны, пока при исполнении их отсутствует спокойствие и преодоление их требует му-

чительных усилий, они не могут доставить удовольствия, и исполнитель будет возбуждать у слушателя скорее сострадание, чем восхищение.

Красота звука — лучшее средство сделать привлекательными даже те пассажи, которые кажутся звучащими жестко, перегруженно и фальшиво.

Кто владеет искусством извлекать из фортепиано хороший, красивый звук, у кого он никогда не бывает резким и — даже при *forte* и *fortissimo* — кричащим и чрезмерно сильным, у кого беглость, отчетливость и ясность исполнения доведены до совершенства, тот сможет сыграть даже самые терпкие сочетания звуков так, что они и незнатоку покажутся красивыми и доставят ему удовольствие.

Не так ли и в разговоре: резкий тон иной раз может сделать оскорбительной даже вполне разумную мысль, и, напротив, вежливый, спокойный и кроткий тон смягчает даже те слова, которые без этого показались бы оскорбительными.

Даже при наибольших скачках исполнителю рекомендуется сохранять возможно более спокойное положение корпуса. При этом необходимо избегать и внутреннего, незримого душевного и мышечного напряжения; тот, кто привык к легкому спокойному шагу, может без затруднения пройти много миль; у кого же тяжелая поступь или кто хочет скрыть внешне спокойной ходьбой внутреннее волнение, в первые же четверть часа почувствует, что изнемогает...

Каждое трудное место исполнитель должен учить отдельно до тех пор, пока не сможет сыграть его совершенно уверенно; однако вслед за тем столь же необходимо поучить его в соединении с тем, что следовало до и после него, т. к. нередко это существенно меняет дело. И только после этого можно начать повторение всего произведения, пока исполнение не приобретет надлежащей плавности.

О блестящем исполнении

[Стр. 58—59] В настоящее время, когда столько произведений именуется «блестящими» (*brillant*), или рассчитанными на блестящее исполнение, необходимо более подробно остановиться на особенностях этого стиля и указать границы его применения.

Следует признать, что выступающий перед обществом или публично (например, актер) должен говорить совершенно иначе, чем тот, кто спокойно беседует с одним или несколькими лицами. Однако, чтобы не только стать понятным, но и произвести своей речью желаемое впечатление, вовсе не всегда нужно заметно повышать голос или кричать — необходимо лишь возвысить голос в соответствии с числом слушателей и величиной помещения и придать вес каждому слову.

Клавирист, находящийся в подобном положении, естественно, должен учесть это обстоятельство...

Возьмем, например, следующее место (8):

Allegro moderato

Если его исполнить таким образом, т. е. спокойно, мягко и в умеренном темпе, перед большой аудиторией (например, в большом зале), то оно, быть может, и не произведет неприятного впечатления, но во всяком случае не привлечет особого внимания и не приведет никого в восторг.

Предположим теперь, что это же место в таких же условиях будет исполнено следующим образом (9):

Allegro vivace

т. е. быстро, сильно, пикантно, с подчеркнутыми ударениями и тем движением, которым играют staccato.

Теперь оно не только будет казаться, но и в действительности станет более трудным. Слушатели сделаются внимательнее, об исполнителе скажут, что он в состоянии чисто и точно сыграть скачки обеими руками и может извлечь ясный, «говорящий» звук; при этом можно даже выказать известную бравурность и возбудить желание слушать себя дальше.

Исполнитель, таким образом, играл «блестяще»...

«Блестящее» исполнение имеет следующие характерные черты:

1) Чрезвычайно четкий (klagen), подчеркнутый и сильный удар, благодаря чему звук становится исключительно отчетливым. Поэтому, как правило, всякое staccato и все последующие градации отрывистой игры будут блестящими; строгое legato, напротив, следует отнести к противоположному стилю.

2) Свободное владение высшей степенью беглости, соединенной всегда с возможно большей отчетливостью. Так называемая мазня (Wischen), торопливая и неопределенная «приблизительная» игра (Herumfahren) ни в коем случае не может быть названа «блестящей».

3) Абсолютная чистота, даже в труднейших местах. Правда, чистота является необходимым условием любого стиля исполнения. Однако в «блестящем стиле» ее особенно трудно достигнуть, так как сам способ извлечения звука, особенно при скачках и прочих трудностях, требует значительно большей броскости (Wurfkraft) и каждая фальшивая нота в десять раз больше режет слух.

4) Исполнитель «блестящего стиля» должен обладать большой смелостью и громадной уверенностью, чтобы быть в состоянии сыграть этим способом все, что угодно, в особенности в большом помещении. Ему необходимо иметь чрезвычайно сильные и эластичные мышцы, чего нельзя достигнуть одной тренировки.

Однако весьма ошибочно было бы полагать, что все «блестящее» должно исполняться громко или что все, исполняемое шумно, есть в то же время «блестящее».

«Блестящая» игра должна походить на хорошо распределенное освещение многих тысяч ламп, а не на беспорядочный огонь шутихи в фейерверке.

В произведениях, которые кажутся предназначенными исключительно для блестящего и бравурного исполнения, можно и должно применять все оттенки нежного, грациозного и элегантного исполнения и искренней выразительности; напротив, даже в самых спокойных сочинениях встречаются места, где в известной мере уместен «блестящий стиль»...

Как правило, «блестящий стиль» совместим лишь с быстрыми темпами; в Adagio его можно использовать в лучшем случае лишь для некоторых пассажей, строение и применение которых делает его уместным. Впрочем, это случается нечасто.

Об исполнении страстных и характерных произведений

[Стр. 60] Некоторые фортепианные произведения требуют большой силы, выразительности и беглости, и тем не менее их не следует играть в только что описанном «блестящем стиле». Сюда относится большинство фортепианных произведений Бетховена. Различие заключается в следующем.

В характерных произведениях звуки воздействуют большими массами; пассажи с обильным количеством нот используются лишь для того, чтобы придать идее надлежащую энергию и полнзвучие; каждое задуманное ударение, каждый задуманный нежный нюанс (а поводов здесь для них не меньше, чем где бы то ни было) должны быть рассчитаны скорее на общее впечатление, чем на ясность отдельного звука.

Нежная и легкая пальцевая игра, когда каждый звук ясен, мягок и задорен, редко применяется в этих произведениях; их дух должен быть передан силой (правда, невидимой) руки; все механические навыки исполнителя должны здесь всецело подчиниться замыслу автора. Даже нежные места и украшения не должны служить исполнителю поводом пококетничать.

Об исполнении

[Стр. 62—64] Люди одеваются со вкусом, чтобы показать себя в обществе. Они учатся языку, чтобы пользоваться им при разговоре. Точно так же, желая доставить другим удовольствие, а себе — почет, учатся играть на каком-нибудь музыкальном инструменте...

Когда исполнитель собирается выступить публично (например, в театре), он должен позаботиться о том, чтобы иметь благородный и приличный вид и быть одетым в подобающее данному случаю черное платье, потому что малейший недосмотр в этом отношении может легко вызвать замечания и поставить его в неловкое положение.

После трех полагающихся поклонов (сперва в сторону главной ложи, затем в обратном направлении и, наконец, в сторону средней части) он садится, снимает белые перчатки и делает знак оркестру...

Нашли, что фортепиано лучше всего ставить дискантовой стороной к публике, а басовой — к сцене; таким образом исполнитель сидит лицом к ближайшей, наиболее знатной боковой ложе.

В этом случае большую верхнюю крышку фортепиано не снимают, а только подпирают, благодаря чему звук направляется в сторону слушателей вместо того, чтобы теряться среди кулис...

Природа людей такова, что большую, а значит, смешанную публику необходимо поразить чем-нибудь необычайным; единст-

венным средством для достижения этого является законченное бравурное исполнение в сочетании с хорошим вкусом.

Исходя из этого, молодому артисту и нужно выбирать пьесу для дебюта. Она должна соответствовать современному вкусу и, кроме того, дать повод продемонстрировать преодоление эффектных трудностей и исполнение певучей, приятно разукрашенной кантилены.

Неудачный выбор пьесы уже повредил многим хорошим артистам при их первом выступлении. Этот вред может сравниться лишь с тем, который приносит неправильное исполнение.

Составитель предлагает путь, который он считает наиболее надежным и испытанным и которым сам он следовал всегда при воспитании своих многочисленных учеников, посвятивших себя искусству.

При теперешнем совершенстве фортепиано хороший пианист может вполне отважиться на исполнение сольного произведения даже в большом помещении. Для этого более всего пригодны блестящие фантазии на повсеместно распространенные и излюбленные мотивы...

Когда за исполнителем слава настолько упрочилась, что его слушают охотно, с сочувственным вниманием, он может попытаться удовлетворить требованиям более высокой критики и выбрать серьезные и классические произведения.

Об игре на память

§ 3

[Стр. 70] Способы запоминания, как известно, бывают различные. Один легче подмечает нотный рисунок и должен поэтому пользоваться зрительной памятью, другой легче запоминает последовательность звуков, применяя слуховую память. У многих легко запечатлеваются движения пальцев, и они пользуются осязательной памятью.

Выученное произведение надо ежедневно повторять, чтобы не забыть.

Так надо постепенно учить одну вещь за другой, и в конце концов память станет настолько острой, что будет прочно удерживать длинные и сложные произведения.

§ 4

Приятно и почетно уметь хорошо исполнить на память много произведений и не быть вынужденным постоянно носить с собой ноты. Как часто где-нибудь случайно попадаете фортепиано и как бывает неприятно, когда после нескольких неудачных попыток вынужден извиниться, что не помнишь ничего наизусть.

Наконец, хорошо выученное на память произведение может быть исполнено с известной свободой и легкостью, что придаст ему новую прелесть, и исполнение станет похожим на импровизацию. Мы советуем всем хорошим пианистам постоянно держать в памяти хотя бы дюжину произведений различного рода.

Об особенностях исполнения произведений различных композиторов

§ 2

[Стр. 71—73] Уже в начале XVIII столетия искусство игры на распространенных в те времена клавесинах и клавикордах было поднято Себастьяном Бахом, Доменико Скарлатти и др. на большую высоту (причем, главным образом Скарлатти можно считать основателем блестящей, бравурной игры); только что изобретенное после этого фортепиано (1770)¹ приобрело двух своих величайших исполнителей и преобразователей в лице Моцарта и Клементи.

Клементи, посвятивший себя исключительно игре на фортепиано и сочинению фортепианных произведений², может считаться основателем правильной школы, т. к. умел сочетать блестящую бравурную игру со спокойствием руки, крепостью удара (*solidität des Anschlags*), правильной аппликатурой, отчетливостью и привлекательностью исполнения. Он слыл величайшим пианистом своего времени. Лучшие пианисты следующего поколения были его учениками; они положили начало, каждый согласно своей индивидуальности, различным манерам и школам фортепианной игры.

Свойство тогдашних английских фортепиано, отличавшихся полным и продолжительным звуком, но при этом тугой клавиатурой, значительной глубиной погружения клавиши и недостаточной отчетливостью отдельных звуков в быстром темпе, породило манеру исполнения Дюссека, Крамера и некоторых других с ее нежностью, спокойствием и стремлением преимущественно к певучести — манеру исполнения, которая наиболее соответствует и их произведениям и которую можно рассматривать как противоположную современной четкой (*klaren*) и задорно-блестящей.

§ 3

Манера игры Моцарта, приближающаяся скорее к этой последней, была впоследствии сильно усовершенствована, преимущественно Гуммелем. Она больше соответствовала немецким фортепиано,

¹ Фортепиано было изобретено около 1709 г. флорентийским мастером Бартоломео Кристофори.

² Черни ошибается: Клементи писал не только фортепианные произведения, но и симфонии и др.

у которых клавиатура была легче и мельче, а звук — отчетливее, благодаря чему они и оказались более пригодными для повсеместного распространения и обучения молодежи.

Тем временем появился Бетховен (в 1790 г.); с помощью новых смелых пассажей, педали, необыкновенно характерного исполнения, особенно выделявшегося полным *legato* в аккордах, что породило новый вид мелодии, ему удалось извлечь из фортепиано много до той поры неслыханных эффектов. Его игра не отличалась той чистотой, блеском и элегантностью, как игра некоторых других пианистов, зато она была одухотворенной, величественной, в высшей степени полной чувства и романтики, особенно в *Adagio*. Его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом.

§ 4

Усовершенствование фортепиано, в чем особенно отличились венские мастера, вскоре побудило молодых талантливых пианистов, подросших к этому времени, открыть новый способ игры, частично развив при этом старый, а именно «блестящий стиль», который (в 1814 г.) отличался очень подчеркнутым *staccato*, абсолютной чистотой при исполнении труднейших мест, а также необыкновенно приятной элегантностью и уместным применением украшений; благодаря искусству Гуммеля, Мейербера, Мошелеса, Калькбреннера и др. этот стиль вскоре стал самым излюбленным и был признан наиболее благодарным для исполнения.

§ 5

С тех пор этот стиль приобрел еще больше спокойствия и тонкости (*ruhige Delikatesse*), больше разнообразия в звуке и исполнении, больше *legato* в мелодии и еще более развитый механизм; в настоящее время его следует признать господствующим.

§ 6

Можно считать, таким образом, что существует шесть различных способов исполнения и столько же важнейших школ.

1) Манера игры Клементи, отличающаяся правильным положением руки, крепким ударом и сильным (*festen*) тоном, отчетливым, быстрым исполнением и правильной декламацией; этот способ игры до известной степени рассчитан на большую беглость и выработанность пальцев.

2) Манера игры Крамера и Дюссека: красивое *cantabile*, стремление избежать резких эффектов, поразительная ровность в пассажах как компенсация беглости, в меньшей степени требующейся для исполнения их произведений, и красивое *legato* с применением педали.

3) Школа Моцарта: ясное, в значительной мере уже «блестящее», рассчитанное скорее на *staccato*, чем на *legato* одухотворенное и оживленное исполнение. Педаль применяется редко и вообще не обязательна.

4) Манера игры Бетховена: преобладают характерная и страстная мощь (*charakteristische und leidenschaftliche Kraft*), чередующаяся со всем очарованием *cantabile legato*. Средства выразительности нередко доведены до предела. Пикантный «блестящий стиль» исполнения применяется редко, но тем чаще стремятся достичь массовых звуковых эффектов (*die Totaleffekte*) путем использования полногласного *legato* или искусного применения *Forте*, педали и т. п.

Большая беглость без претензий на блеск. В *Adagio* мечтательность и полное чувства пение.

Сочинения Ф. Риса большей частью требуют подобной же выразительности.

5) Новая «блестящая» школа, основанная Гуммелем, Мейербером, Калькбреннером и Мошелесом. Ее особенности: полное преодоление всех трудностей, наибольшая возможная беглость, нежное и грациозное исполнение разнообразных украшений, абсолютная отчетливость звучания, рассчитанная на любое помещение; правильная, доступная всем декламационность с тонким, изящным вкусом.

6) Из всех этих школ в настоящее время начинает формироваться новый стиль, который можно рассматривать как результат соединения и дальнейшего усовершенствования всех предыдущих. Он представлен в первую очередь именами Тальберга, Листа, Шопена и других молодых артистов и необычайно выделяется применением новых пассажей и трудностей, следовательно, и новыми эффектами, а также использованием в значительно большей мере, чем прежде, всех механических вспомогательных средств современных усовершенствованных фортепиано; этот стиль, как в свое время и все прежние, будет способствовать новому расцвету фортепианного исполнительства.

§ 7

Из этого краткого описания мыслящий исполнитель легко поймет, что каждого композитора надо играть в том стиле, в каком он писал, и что было бы весьма ошибочным исполнять всех перечисленных мастеров на один лад...

Само собой разумеется, что талантливый законченный музыкант может вкладывать в чужое сочинение свой дух и свою индивидуальность, но, конечно, при условии, что характер произведения останется неизменным.

Искусство исполнения старых и новых фортепианных сочинений (приложение, или четвертая часть)

[Стр. 19] Произведения Шопена меньше рассчитаны на блестящие эффекты, чем сочинения вышеупомянутых композиторов¹; несмотря на это, выучить их гораздо труднее. Характер их в высшей степени чувствительный (*sentimental*) и большей частью меланхолический. Исполнение шопеновских произведений рассчитано преимущественно на целесообразное изменение темпа при помощи *ritardando* и все прочие приемы, о которых шла речь в третьей части этой школы. Во всяком случае исполнитель должен обладать высоким мастерством прежде, чем приступит к изучению этих произведений, ибо передача всех оттенков чувства и элегантно исполнение поставлены в них во главу угла (*auf die Spitze gestellt sind*).

[Стр. 23, 30] Природа одарила Листа не только большим талантом, но и чрезвычайно благодарными пальцами и руками. В нем соединяется все, о чем мы до сих пор говорили в отдельности; отсюда понятен тот чудовищный успех, которым он пользовался всюду (даже при первом своем выступлении в детстве). Гениальное, своеобразное толкование (*Auffassung*) и одухотворенность настроений (*geistreichen Humor*) сочетаются у него с таким могучим чувством, какое совершенно невозможно передать словами.

Произведения Листа настолько трудны, что тот, кто захочет сыграть их в подлинно листовском духе, должен хорошо овладеть всеми ранее упомянутыми способами исполнения. Поэтому распространилось мнение — его и поныне следует считать правильным, — что сочинения Листа можно слушать только в его собственном исполнении. Многие места в его произведениях при обычном исполнении звучат чрезвычайно странно и жестко. Однако под его пальцами, каждый из которых даже в быстрейшем темпе кажется словно наделенным собственной душой, все резкости исчезают или становятся столь уместными, что его игра всегда производит поразительное, захватывающее впечатление... По поводу его произведений можно заметить еще следующее: иногда он непрерывно держит педаль при хроматических и некоторых других пассажах в басу, создавая этим звуковую массу, подобную густому облаку, рассчитанную на воздействие в целом. Этот эффект, если его применять не слишком часто и в надлежащем месте, отнюдь нельзя назвать нехудожественным. Ведь и Бетховен несколько раз имел в виду нечто подобное, а новейшая школа пользуется этим эффектом достаточно часто...

Лист весьма часто применяет различные виды *tempo rubato* и при этом так хорошо их рассчитывает, что, подобно прекрасному

¹ Тальберга, Двлера, Гензельта.

декламатору, остается почти всегда понятным любому слушателю и всегда производит огромное впечатление на все классы общества...

[Стр. 31] Первый недостаток современных пианистов — это злоупотребление педалью. Многие исполнители так привыкли к этому, что ими почти вовсе утрачен классический, чисто пальцевый способ игры; они едва ли могли бы надлежащим образом исполнить без педали legato простое четырехголосное предложение; пальцы и слух полагаются у них лишь на педальное связывание звуков и педальные эффекты, и нога играет чуть ли не большую роль, чем пальцы. Вот почему многие пианисты, владеющие всеми тонкостями современного исполнения, совершенно неспособны хорошо сыграть простую сонату Моцарта или Клемента либо фугу Баха.

Второй недостаток заключается в том, что совершенно разучились строго выдерживать темп, и tempo rubato (т. е. произвольное замедление или ускорение темпа) часто доводят до карикатуры. Как часто приходится слышать в настоящее время при исполнении хотя бы первой части гуммелевского концерта (которая вся идет в одном темпе) первые его строки в темпе Allegro, серединную мелодию в темпе Andante, следующие затем пассажи — Presto, некоторые места в дальнейшем опять сильно растянутыми; между тем сам Гуммель так твердо выдерживал темп при исполнении своих произведений, что почти всегда при этом можно было поставить метроном...

Наконец, третий недостаток состоит в том, что многие музыканты, увлеченные прелестью современных произведений, пренебрегают старыми — теми, которые время уже признало классическими¹.

О правильном исполнении сочинений Бетховена

[Стр. 34] Бетховен в пору своего расцвета был одним из величайших пианистов; в исполнении legato, в Adagio, в фуге и особенно в импровизации он оставался непревзойденным; изобретением новых трудностей он повергал слушателей в такое же изумление, как теперь Лист, Тальберг и др. Бетховен, однако, всегда находился во власти минутного настроения и, если бы оказалось возможным в точности воспроизвести его исполнение, то оно, быть может, не всегда показалось бы нам безупречным (в отношении чистоты и отчетливости, к которым сейчас предъявляются совершенно иные требования); в связи с изменением вкуса произошли и перемены в трактовке произведений, поэтому теперь иногда приходится прибегать к иным средствам, чем прежде.

¹ Понятие «классический» в его прямом смысле применимо лишь к тем произведениям, которые время даже после смерти их авторов признало долговечными [прим. Черни].

[Стр. 51] В сонате cis-moll в первой части от 32-го до 35-го такта надо сделать большое crescendo до Forte, вновь убывающее с 36-го по 39-й такт, а также accelerando. При этом Forte следует снять левую педаль, которую Бетховен обычно держал нажатой во всех других местах этой части.

[Стр. 56] Тему финала сонаты d-moll Бетховен симпровизировал, когда однажды (в 1803 г.) увидел у себя под окнами мчавшегося галопом всадника. И так многие его произведения были связаны с какими-либо жизненными обстоятельствами. Каждый звук, каждое движение были для него музыкой и ритмом.

[Стр. 62] Возможно, что Бетховен, так любивший изображать природу, представлял себе при сочинении финала сонаты op. 57 волнующееся в бурную ночь море и доносящийся издали призыв о помощи; во всяком случае подобный образ может дать верное представление о надлежащем исполнении этой величественной звуковой картины. Несомненно, что Бетховена при сочинении многих лучших его произведений вдохновляли видения и образы, почерпнутые либо из чтения, либо из собственной богатой фантазии, и только при достоверном их знании, если бы это всегда было возможно, мы владели бы настоящим ключом к его произведениям и их исполнению. Он редко, лишь в минуты откровенности, говорил об этом. Так, например, Adagio E-dur из квартета op. 59 № 2 пришло ему в голову, когда он однажды ночью созерцал звездное небо и думал о гармонии сфер.

Седьмая симфония, как и «Битва при Виттории», была навеяна событиями 1813—1814-х годов. Однако он понимал, что музыка воспринимается менее непосредственно, когда определенно указано ее назначение (Zweck) заранее сковывает воображение слушателя.

Об исполнении фуг Себастьяна Баха, Генделя и других классиков

[Стр. 127—128] При исполнении всевозможных фуг на фортепиано надо придерживаться следующих правил:

- 1) Тему во всех ее проведениях, особенно в средних голосах, необходимо играть громче сопровождающих голосов.
- 2) Контртему (Contrathema), если она имеется, также надо выделять, однако несколько меньше темы.
- 3) При увеличении числа голосов вследствие вступления нового голоса, а также при восходящем движении можно применить crescendo или più forte.
- 4) Когда одновременно звучат все голоса, обычно уместно играть Forte (ist das kräftige Spiel an seinem Platze).
- 5) Когда остается один голос, то наиболее приемлемым является исполнение piano diminuendo.

6) Если в басу на протяжении многих тактов выдерживается какой-нибудь звук, его следует время от времени повторять: в медленном темпе каждый такт, в быстром — через два такта.

7) Тему, в каких бы голосах она ни появлялась, надо всегда играть с теми же оттенками, что и вначале.

8) Всякую фугу надо исполнять строго в одном темпе. Только перед фермой и в заключительных тактах допустимо *ritardando*.

9) Как правило, все фуги следует играть *legato*, если только паузы или ноты короткой стойкости не указывают на противоположный способ исполнения.

10) Каждый звук надо выдерживать в течение полной его стойкости; арпеджировать или брать звуки не вместе не разрешается. На фортепиано в этом отношении надо играть, как на органе, где все звуки в аккорде берутся определенно (*fest*) и одновременно.

11) Педаль в старинных фугах отнюдь не необходима.

СИГИЗМУНД ТАЛЬБЕРГ

(1812—1871)

ИСКУССТВО ПЕНИЯ В ПРИМЕНЕНИИ К ФОРТЕПИАНО¹

[Тальберг был одним из лучших представителей «блестящего стиля». В 30—40-х годах прошлого столетия этот пианист пользовался огромной популярностью. В 1837 году он даже пытался, правда, безуспешно, оспорить первенство Листа. Игра Тальберга отличалась виртуозным блеском, благородством, изяществом, прозрачностью в пассажах и певучестью в кантиленах, но была лишена значительности и драматизма. Тальберг славился своим искусством «пения» на фортепиано. Среди различных приемов, которыми он достигал большой насыщенности звучания кантилены, следует особо отметить часто применявшийся им прием распределения мелодии между двумя руками². Как композитор Тальберг был популярен, главным образом, своими фантазиями на оперные темы. Приводимые выдержки заимствованы из предисловия к сборнику его транскрипций ор. 70 под названием «Искусство пения в применении к фортепиано».]

...1. Освобождение от всякого напряжения — одно из важнейших условий для достижения полноты звучания, красивого и разнообразного звука. Необходимо, следовательно, чтобы в предплечье, запястье и пальцах было столько же гибкости и подвижности, как в голосе искусного певца.

2. Мелодии (*chants*) широкого, благородного и драматического характера надо «петь грудью», используя все возможности инструмента (*beaucoup demander à l'instrument*), извлекая из него весь звук, который он может дать; при этом никогда не следует *ударять* по клавишам; руку необходимо держать близко от клавиш, она должна погружаться в них, надавливать на них сильно, энергично и с жаром. В мелодиях простых, нежных и изящных надо как бы месить клавиши (*pétrir le clavier*), мять их рукой, словно лишенной

¹ L'art du chant appliqué au piano, op. 70. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

² Введение этого приема связано с именем итало-словенского пианиста Ф. Поллини (1763—1846).

костей, и бархатными пальцами; клавиши при этом надо скорее ощущать, чем ударять по ним.

3. Мелодию следует всегда произносить ясно, отчетливо; она должна быть такой же рельефной, как голос хорошего певца на фоне очень нежного аккомпанемента оркестра...

5. Во время исполнения, безусловно, надо избегать смешной и безвкусной манеры преувеличенного запаздывания нот мелодии после баса, производящей впечатление непрерывных синкоп от начала до конца пьесы. Правда, в протяжной мелодии, выписанной нотами крупной стоймости, запаздывание против баса, особенно на первых долях такта или в начале каждой фразы, производит хорошее впечатление, но оно должно быть еле заметным.

6. Мы настоятельно рекомендуем выдерживать полную стоймость звуков (если нет обратных указаний), так как иначе мелодия звучит на фортепиано сухо и бедно. Для этого необходимо почти постоянно, особенно в многоголосной музыке, пользоваться подменной пальцев. С этой целью мы очень советуем молодым артистам медленно и добросовестно разучивать фуги, ибо только fuga может научить хорошему исполнению многоголосной музыки.

7. ...Аккорды с мелодией в верхнем голосе надо всегда арпеджировать очень коротко, почти не разделяя их звуков, причем давление на ноты мелодии должно быть более сильным.

8. ...Часто для получения некоторых эффектов педаль следует брать после долгих нот мелодии...

9. ...Исполнение простой трех- или четырехголосной фуги в умеренном темпе и ее интерпретация как в смысле правильности, так и в смысле стиля требует и обнаруживает больше таланта, чем самая блестящая, быстрая и сложная фортепианная пьеса. Не ускорять и не играть быстро гораздо труднее, чем принято думать.

10. ...Единственное, что мы посоветуем молодым артистам, это как можно меньше двигать корпусом, как можно спокойнее держать кисть и руку, никогда не ударять клавиши с большой высоты, побольше слушать себя во время исполнения, задавать себе вопросы, быть строгим к самому себе и научиться критически относиться к собственному исполнению. Обычно слишком много работают пальцами и слишком мало головой.

11. Лучший совет, какой мы можем дать, заканчивая эти общие замечания, лицам, серьезно занимающимся на фортепиано, — это учиться прекрасному искусству пения, изучать его и хорошо его себе уяснить... Да будет известно молодым артистам, если это может служить им поощрением, что сам я обучался пению в течение пяти лет под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы.

ФРАНСУА-ЖОЗЕФ ФЕТИС

(1784—1871)

ИГНАЦ МОШЕЛЕС

(1794—1870)

МЕТОДА МЕТОД ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Метода метод для фортепиано, или трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов в данной области и специально метод К. Ф. Э. Баха, Марпурга, Тюрка, А. Э. Мюллера, Дюссека, Клементи, Гуммеля, Г. Г. Адама, Калькбреннера и А. Шмидта, а также на сравнении и оценке различных систем исполнения и аппликатуры некоторых знаменитых виртуозов: Шопена, Крамера, Дёлера, Гензельта, Листа, Мошелеса, Тальберга¹.

[Ф.-Ж. Фетис — известный музыковед прошлого века. В предисловии к своему труду он пишет, что не стремился создать какую-либо новую методику игры на фортепиано, а попытался лишь обобщить все наиболее ценное из предыдущих работ в этой области и сделать «аналитическое резюме из всех методов». Фетис уже частично порывает с прежними педагогическими традициями, с догматизмом педагогов-рационалистов. Его взгляды отличаются широтой и объективностью. Он высказывает ряд чрезвычайно плодотворных и новых по тому времени мыслей, например, мысль

¹ Méthode des Méthodes ou traité de l'Art de jouer de cet Instrument basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faite à cet sujet et particulièrement des Méthodes de Ch. P. E. Bach, Marpurg, Türk, A. E. Müller, Dussek, Clementi, Hummel, M. M. Adam, Kalkbrenner et A. Schmidt ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents Systèmes d'Exécution et de doigter de quelques Virtuoses Célebres tels que m. m. Chopin, Cramer, Döhler, Henselt, Liszt, Moscheles, Thalberg. Ouvrage composé spécialement pour les Classes de Piano du Conservatoire de Bruxelles et pour les Ecoles de Musique de Belgique par F. I. Fetis-Maitre de Chapelle du Roi des Belges et Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles et I. Moscheles Pianiste de S. A. R. Le Prince Albert et Professeur à l'Académie Royal de Musique à Londres. La 2-me Partie contient 18 Etudes de perfectionnement composées par M. M. Benedict, Chopin, Döhler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelsohn, Méreaux, Moscheles, Rosenhain, Thalberg et Wolff. A Paris. Maurice Schlesinger, Editeur [1840].

о том, что не может быть единой универсальной методики постановки руки и неизменных, пригодных на все случаи жизни приемов исполнения, что различные постановки и приемы имеют одинаковое право на существование в зависимости от тех художественных целей, которые стремятся достигнуть.

Не будучи сам выдающимся пианистом, Фетис дал просмотреть свою работу И. Мошелесу, одному из крупнейших исполнителей того времени. И. Мошелес сделал ряд замечаний и прибавил в конце несколько этюдов и упражнений.

У издателя «Методы метод» возникла интересная мысль заказать наиболее выдающимся пианистам того времени специальные этюды для этого руководства. Они и составили вторую часть методы, содержащую «восемнадцать этюдов совершенствования на фортепиано» Тальберга, Дёлера, Гензельта, Мошелеса, Листа, Мендельсона и др. Среди них три жемчужины — этюды Шопена *f-moll*, *Des-dur*, *As-dur*.]

[Стр. 2—3] ...В большинстве старинных метод существовало общее правило, что на черных клавишах не следует играть большим пальцем. Однако в настоящее время в фортепианной музыке встречается значительно больше модуляций, чем в то время, когда были опубликованы эти методы; тональности с бемолями и диезами применяются на каждом шагу. И вот пришли к заключению, что это правило является чересчур строгим для нынешнего времени, что оно будет препятствовать исполнению многих пассажей и, вместо тех неудобств, которые стремились избежать, появятся другие, еще более значительные. Правило из абсолютного превратилось в относительное, то есть первый палец применяют на черных клавишах лишь тогда, когда это необходимо и удобно...

Некоторые известные пианисты считают, что руки должны опускаться на клавиатуру сами собой и быть почти неподвижными, а пальцы, несколько вытянутые, не должны делать больших движений при ударе по клавише. Другие известные пианисты полагают, что при эллиптической и вытянутой форме кисти пальцы теряют силу, что необходимо, чтобы они падали на клавиши отвесно, ударяли энергично и движения их были так велики, чтобы могли сообщить молоточку значительный импульс.

Некоторые известные пианисты учат, что все перенесения кисти при секстах и октавах должны совершаться свободным движением запястья без участия предплечья; другие, не менее известные, утверждают, что в этом случае октавы будут тяжелыми и однообразными, тогда как при фиксированной руке (*en raidissant le bras*) можно добиться большей быстроты, легкости и легче изменять силу звука... В действительности можно с успехом пользоваться обоими способами в зависимости от того, каких результатов хочешь добиться: кистевые октавы всегда придают исполнению энергию и уверенность; при натянутой руке (*en bras tendus*) октавы приобретают больше тонкости...

[Стр. 4] В заключение хочется сделать еще одно замечание,

кажущееся мне важным, так как оно может предупредить возражения, которые могли бы выдвинуть приверженцы той или иной системы: артисты, о которых шла речь выше, виртуозы, принадлежащие к их школам, и многие другие достигли заслуженной славы различными путями. Однако благодаря привычке рассматривать искусство с одной точки зрения, а именно, под углом зрения собственных занятий, они пришли к заключению, что выбранный ими метод — наилучший, и питают мало уважения к другим методам, более или менее сильно отличающимся от их метода. Они забывают, что слава тех, кто следует этим другим методам, или тех, кто видоизменил их, является доказательством того, что эти методы далеко не так порочны, как им кажется, и является лишь следствием наблюдений над другими объектами искусства, наблюдений с другой точки зрения. Талантливый человек ничем не пренебрегает, так как в необъятном мире искусства все может быть применено с пользой. Все дело лишь в том, чтобы знать, когда чем воспользоваться и какой от этого выигрыш.

ФРИДЕРИК ШОПЕН

(1810—1849)

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

[Среди рукописей Ф. Шопена сохранилось двенадцать листов с набросками мыслей по поводу обучения музыке. Это, видимо, эскизы фортепианной школы, которую великий композитор-пианист, по свидетельству его друзей, собирался писать. Заметки Ф. Шопена представляют большой интерес. Попытки определения им специфики музыкальной выразительности, его суждения о соответствии конструкции инструмента строению человеческой руки и стремление в связи с этим нащупать наиболее рациональные пути воспитания игровых движений были необычны для фортепианной методики середины прошлого века и намечали новые пути ее развития. Особенно новаторскими, шедшими вразрез с господствующей системой пианистического обучения, были высказывания относительно аппликатуры — о невозможности и ненужности уравнивания силы пальцев, об использовании их индивидуальных особенностей для достижения определенных художественных целей.

Долгое время заметки Ф. Шопена были собственностью польской пианистки Н. Яноты и публиковались ею в свободном пересказе с произвольными добавлениями. Впервые подлинный текст рукописи был воспроизведен А. Корто в его книге «Аспекты Шопена»¹, с которой сделан перевод приводимых выдержек².]

Л и с т о к 11 [стр. 65] Выражение мысли звуками. Неопределенное (*indéfini*) (неопределимое?) (*indéterminée*?) слово человека — это звук. Проявление нашего чувства звуками. Неопределенный язык музыки...

Л и с т о к 6 [стр. 59] Нельзя не восхищаться гением изобретателя клавиатуры, сообразовавшего ее так хорошо со строением руки. Верхние клавиши, предназначенные для длинных пальцев, служат превосходной точкой опоры. Есть ли что-либо более изобретательное? Много раз люди, ровно ничего не понимающие в фортепианной игре, не подумав, предлагали выравнять клавиатуру. Это значило бы лишить руку всей легкости, уверенности, которую дают ей точки опоры, и вследствие этого чрезвычайно

затруднить движение первого пальца во всех диэзных и бемольных гаммах.

Л и с т о к 8 [стр. 62—63] Надо сесть перед клавиатурой таким образом, чтобы можно было достать оба ее конца, не нагибаясь ни в одну, ни в другую сторону; правая нога находится на большой педали (т. е. на правой), но демпферы в действие не приводятся. Позиция руки будет найдена, если расположить пальцы на клавишах *ми*, *фа-диез*, *соль-диез*, *ля-диез*, *си*.

Длинные пальцы займут верхние клавиши, а короткие — нижние клавиши. Пальцы, опирающиеся на верхние клавиши, надо расположить на одной линии; так же надо расположить пальцы, опирающиеся на белые клавиши, чтобы сделать рычаги относительно равными, что придаст руке наиболее удобную и естественную округленность, соответствующую ее строению.

Гибкая кисть (*main*) и соответственно гибкое предплечье, гибкая рука... Предплечье и рука, закругляя кисть, придают ей необходимую гибкость, которой нельзя было бы достигнуть при вытянутых пальцах.

Поскольку на фортепиано интонация делается настройщиком и, следовательно, этой большой трудности для пианиста не существует, бесполезно начинать изучение гамм с *до*-мажорной, самой легкой для чтения и самой трудной для рук, так как в ней нет никакой точки опоры. Надо начинать с гамм, в которых руки удобно располагаются длинными пальцами на черных клавишах, например, с *си*-мажорной...

Л и с т о к 10 [стр. 64—65] Цель не в том, чтобы уметь все играть одним звуком. Мне представляется, что хорошо выработанный механизм (*un mécanisme bien formé*) — это умение добиваться хорошей нюансировки красивым звуком (*de savoir bien nuancer avec une belle qualité de son*). Долгое время поступали противоестественно, стремясь путем упражнения придать пальцам одинаковую силу.

Пальцы, однако, имеют различное строение, поэтому было бы лучше не уничтожать, но, напротив, вырабатывать прелесть аппликатурной специфики (*le charme de doigtés special*), свойственной каждому пальцу. Сила каждого пальца соответствует его строению. Большой палец — самый сильный, как и пятый, являющийся другой, внешней опорой руки. Третий — более свободный, как точка опоры, второй.., четвертый, самый слабый — «сиамский близнец» третьего, соединенный с ним одной и той же связкой; выбиваясь из сил, чтобы сделать его независимым от третьего, что невозможно и, слава богу, не нужно.

Сколько различных пальцев, столько различных звучаний. Уметь находить хорошую аппликатуру — это все. Гуммель в этой области был наиболее сведущим. Надо использовать не только особенности строения пальцев, но не в меньшей степени и остальную часть руки — это запястье, предплечье и рука (в целом). Не следует все играть запястьем, как предлагает Калькбрэннер.

¹ Alfred Cortot. Aspects de Chopin. Paris, 1949.

² Фрагменты заметок в переводе на русский язык см. также в книгах: Альфред Корто. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. Составление, перевод, редакция текста, вступительная статья и комментарии К. Х. Аджемова. М., 1965; Я. Мильштейн. Советы Шопена пианистам. М., 1967.

ОРНАМЕНТ В СТАРИННОЙ МУЗЫКЕ

Нам, музыкантам XX века, нелегко представить себе, какое огромное значение имел орнамент в старинной музыке. Начиная с XVI столетия, все трактаты об искусстве игры на различных инструментах и руководства по пению пестрят многочисленными указаниями на украшения. «В хорошем произведении «манеры» [т. е. украшения] — Centrum [центр] всего», — говорит немецкий педагог начала XVIII столетия Фурман¹.

Чем объяснить такое исключительное внимание старых мастеров к украшениям? Почему так велика роль орнамента в музыке прошлых веков?

Эти вопросы уже давно занимали музыковедов. Одно время изобилие украшений в клавирной музыке объясняли малой продолжительностью звука клавиесина или клавикорда; чтобы связывать отдельные звуки между собой, думали музыковеды, и приходилось использовать украшения. Через некоторое время, однако, обратили внимание на то, что не только клавирная, но и вокальная и вся инструментальная музыка той эпохи характеризуется наличием большого количества украшений. Пришлось искать какой-то новый фактор, обусловивший расцвет орнамента во всей музыке в целом. Таким решающим фактором, очевидно, являются стилевые тенденции той или иной эпохи, нашедшие свое выражение в различных областях искусства.

Обратимся, например, к искусству Италии XVI столетия. В ее архитектуре вместо простых, ясно расчлененных фасадов раннего Ренессанса (палаццо Строрци), перед нами пышные, с богатой отделкой, значительно более цельно воспринимаемые, словно пронизанные каким-то единым движением фасады сооружений стиля барокко. Стремление к разукрашиванию, к достижению большей слитности звуков мелодии наблюдается и в музыке. Неслучайно именно в это время расцветает искусство так называемых

мых диминуций и колоратур, с помощью которых стараются украсить церковную и светскую музыку, слить воедино написанные нередко крупными стоимостями звуки. Образцы подобных диминуций мы находим у Дируты (10).

10 Хорал

а Диминуция

6

6b

Во Франции пышный, богатый украшениями гранд-стиль XVII века вытесняется в первой половине XVIII столетия стилем рококо. Интерес к орнаменту в это время возрастает еще больше. В архитектуре ясность структурных членений смягчается бурно разросшимся орнаментом. Мы с трудом различаем конструктивную форму, она растворяется в бесконечно извивающихся стебельках, гирляндах цветов, причудливых изгибах линий. Но вот наступает перелом. На первый план выдвигается ясность, простота, отчетливость конструктивного замысла. Орнамент, если и не изгоняется вовсе из обихода, то во всяком случае его значение сильно уменьшается: он становится всецело подчиненным общей конструктивной форме, его роль заключается в том, чтобы подчеркнуть выразительность целого. Это — классицизм. Рококо с его причудливыми украшениями отходит на второй план и постепенно исчезает.

Примерно такой же процесс мы наблюдаем в музыке. В XVII столетии орнамент продолжает играть в ней очень значительную роль и к XVIII столетию достигает исключительно пышного расцвета. Большое значение приобретает он не только в инструмен-

¹ М. Н. F u h r m a n n. Musikalischer Trichter. Berlin, 1706, стр. 64.

тальной, но и в вокальной музыке. Итальянские певцы восхищают всю Европу своими колоратурами, трелями, каденциями. Агрикола рассказывает, как постепенно от простой трели в конце произведения пришли к богато разукрашенной каденции с различными пассажами, скачками¹. Този насмехается над обилием подобных виртуозных кунштюков. «Помыслы теперешних певцов, — говорит он, — сосредоточены на том, чтобы к концу первой части разразиться фейерверком произвольных пассажей; оркестр должен выжидать. В конце второй части певцы удваивают заряд глотки; оркестру становится скучно. Когда, наконец, приходит время третьей останки — бомба, начиненная с таким трудом пассажами, взрывается; терпение оркестра иссякает, и он готов разразиться проклятиями»².

Композиторы-классики в значительно меньшей степени интересуются украшениями, орнамент в их произведениях попадает реже, чем в произведениях стиля рококо. Кроме того, он перестает уже, в сущности, быть украшением, а становится неотъемлемой частью мелодии, и, вместо того, чтобы ставить знак какого-нибудь украшения, композиторы теперь часто предпочитают выписывать нотами те звуки, из которых оно должно состоять.

Для понимания орнаментики старинной музыки очень важно учесть одну из характернейших черт исполнительства прошлых времен — его импровизационность.

В XVI столетии украшение музыки предоставлялось в значительной мере на усмотрение исполнителя, который являлся как бы соавтором композитора. Написанное произведение служило ему лишь канвой; это был «Cantus несложный, обыкновенный, ровный и необработанный», который он должен был превратить в «Cantus изящный, разукрашенный». Исполнитель добавлял новые украшения, импровизировал каденции, варьировал текст при повторении³.

В конце XVII и начале XVIII столетий среди многих музыкантов еще было распространено убеждение, что исполнитель не должен строго придерживаться тех знаков украшений, которые поставил композитор, и что, в сущности говоря, вовсе и не дело композитора выписывать орнамент.

¹ Возникновение этих каденций он относит к началу XVIII столетия. Любопытно отметить, что по времени это совпадает с расцветом стиля рококо.

² P. Tosi. Anleitung zur Singekunst. Berlin, 1757, стр. 196.

³ «Искусство произвольных изменений в арии, — говорит Вольф, — заключается в превращении нот, написанных композитором, частью в большее, частью в меньшее количество звуков, частично в превращении их в другие ноты. Не разрешается делать этих изменений, когда ария исполняется только один раз, иначе слушатель не будет знать, каково же собственно само произведение. Однако при повторении арии они очень уместны; если их не сделать, то слушателю может сделаться скучно» [G. F. Wolf. Unterricht in der Singekunst. Halle, 1784, стр. 104]. Такие изменения обычно практиковались и клавиристами (см., например, репризы сонат и концертов венских классиков, где эти изменения выписаны самими авторами).

Този пишет: «Достаточно обученный ученик будет так хорошо знаком с форшлагами, что встретит смехом композитора, обозначающего их нотами с целью прослыть модным сочинителем или быть принятым за человека, умеющего петь лучше, нежели певцы»¹. Современники обрушивались на И. С. Баха за то, что тот «все «манеры», все маленькие украшения и все, что подразумевают под методом игры, обозначает непосредственно в нотах». «Это не только лишает его произведения красоты и гармонии, — говорили они, — но делает также совершенно непонятной его мелодию»². «В выборе украшений предоставляется полная свобода, — замечает Сен-Ламбер. — ...Украшения можно играть даже в тех местах, где они не обозначены. Можно не исполнить имеющиеся в пьесах украшения, заменив их другими... Можно... сочинить новые».

Для доказательства необходимости украшения музыки самим исполнителем сторонники итальянского пения ссылались даже на природу вокального искусства. «Все убранство пения, — говорили они, — ... принадлежало по праву певцу... Сегодня он расположен к исполнению украшений, которым свойственна мягкость и morbidezza (нега); в другой раз при выходе на сцену ему вспоминаются gorgheggi (род трели), исполненные силы и энергии. Чтобы достигнуть совершенства в пении, он должен уступить минутному вдохновению... Композитор не должен сам писать все украшения, потому что для этого необходимо интимное и совершенное знание применяемого голоса, какое встречается только у самого обладателя голоса — артиста, потратившего двадцать лет своей жизни на его изучение и придание ему гибкости. Украшение, исполненное, я бы не сказал плохо, но вяло, исполненное без brio, разрушает все очарование в мгновение ока. Вы только что были на небесах и вдруг вы попадаете в оперную ложу, а иногда и в класс пения»³.

Наряду со сторонниками того взгляда, что забота об украшении должна лежать по преимуществу на исполнителях, уже в XVIII столетии постепенно начинает раздаваться все больше и больше голосов за ограничение вольностей последних. Композиторы стараются тщательно выписывать украшения, прилагают к сборникам своих пьес таблицы с расшифровкой условных обозначений; они все настойчивей начинают требовать от исполнителей полного соблюдения своих указаний. Так, например, Куперен пишет, что если не будут точно выполнять его предписаний, то его пьесы не произведут должного впечатления. Во времена классицизма конца XVIII столетия, как мы знаем, искусство импровизации начинает отмирать. Импровизация вытесняется и из области орнаментики.

¹ P. Tosi. Anleitung zur Singekunst, стр. 57.

² См. A. Beyschlag. Die Ornamentik der Musik. Leipzig. 1908. Стр. 119.

³ См. С. Мокульский. Хрестоматия по западноевропейскому театру. М., 1936, стр. 148.

Резюмируя все предыдущее, можно сказать: огромное значение орнамента, большое количество украшений в музыке доклассического периода связано с художественными стилями той эпохи. Предоставление известной свободы исполнителю при расшифровке украшений, предоставление ему выбора места и вида украшения обуславливается импровизационностью исполнительства того времени. Классицизм произвел коренной переворот в орнаментике: с одной стороны, он отбросил украшение как самоцель, подчинил его общему замыслу произведения и значительно сократил количество украшений; с другой стороны, подорвал импровизационную основу исполнительства вообще, а тем самым и импровизационность исполнения орнамента.

Несмотря на импровизационную основу исполнения орнамента, в музыке прошлых веков все же существовали правила расшифровки и расстановки украшений в произведениях. Эти правила и служат нам главным ориентиром при исследовании чрезвычайно запутанного вопроса об орнаментике. Не надо думать, однако, что они дают нам возможность разрешить все встречающиеся затруднения — многое остается неясным. Нам трудно составить себе точное представление об импровизации прошлых времен и так же трудно уловить тончайшие нюансы исполнения украшений. Ведь если даже музыкант XVIII столетия, да к тому же такой крупный теоретик, как Маттесон, признается, что «собственно о «манерах» в пении и игре нельзя сказать много определенного — так уже истари повелось, да и не без основания, что дело здесь не столько в правилах, сколько в обычае, большой практике и опыте»¹, — если так говорит Маттесон, то мы, музыканты XX столетия, еще меньше можем сказать определенного об этом отзвучавшем и канувшем в вечность импровизационном искусстве.

Перейдем, однако, к изложению наиболее существенного из того, что говорят об украшениях старинные трактаты.


Прежде всего, бросается в глаза непрерывная эволюция орнамента. Одни украшения появляются на смену другим, меняются способы их обозначения и расшифровка. Подчас один и тот же знак употребляется композиторами для обозначения совершенно различных украшений. Так, например, крестиком (+ или ×) некоторые французы и англичане в старину обозначали форшлаг, Люлли и Рамо — трель, Хейнике — шлейфер, Рейнке и Паксельбель — мордент².


¹ I. Mattheson. Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739, стр. 112.

² A. Weichlag. Die Ornamentik der Musik, стр. IV.

В дальнейшем изложении будет отчасти использоваться материал этой книги. Работа Бейшлага является одной из наиболее солидных в области музыкальной орнаментики. Правда, и в этом труде проблема не ставится с должной широтой; автор даже не касается вопроса о причинах зарождения, расцвета и упадка орнаментального искусства, ограничиваясь цитированием различных источников и советами относительно расшифровки украшений. Вдобавок Бейшлаг слишком «академичен» (в плохом смысле этого слова).

Насколько кратковременным бывало иногда существование какого-нибудь определенного способа расшифровки того или иного обозначения, показывает следующий пример. В середине XVIII

столетия в фигуре  маленькая нотка исполнялась, как короткий форшлаг (Ф. Э. Бах, Кванц). Однако уже Тюрк (1789) причисляет этот форшлаг к разряду сомнительных и считает более целе-

сообразным его рассматривать как долгий (т. е. исполнять ). Такой способ расшифровки этой фигуры обязателен у Моцарта, Гайдна, Керубини, Клементи, а также во многих случаях у Бетховена и Вебера. В дальнейшем этот способ обозначения отмирает.

Перейдем к рассмотрению отдельных видов украшений.

Трель

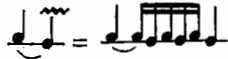
Итальянцы уже в XVI столетии знали трель в ее современном виде. Они обозначали ее обычно буквой и начинали с главной ноты. Дирута различает два вида трели — tremolo (чередование главной ноты и верхней вспомогательной) и grppo (чередование главной ноты и нижней вспомогательной).

Кроме этих двух видов трели, итальянцы употребляли и некоторые другие, ныне не используемые, например, так называемую trillo a l'italienne (или трель Каччини), представляющую собой быстрые повторения одного и того же звука. Итальянские певцы, по свидетельству современников, исполняли эту трель, длившуюся иногда несколько тактов, с невероятной быстротой.

Трель на вводном тоне итальянцы начинали с верхней вспомогательной, так как главной нотой в этом случае считалась тоника. Через некоторое время различие между исполнением трели на вводном тоне и исполнением на других ступенях стерлось, и трель

Он ужасается диссонансам Скарлатти (стр. 85) и считает, по-видимому, непредложным законом, что в музыке не могут существовать параллельные квинты и октавы. Как бесспорным доказательством своего способа расшифровки украшений он пользуется порой ссылкой на то, что в противном случае образуются «запрещенные» квинты и октавы; в действительности, однако, великие мастера прошлого далеко не во всех случаях считали параллельные квинты и октавы запрещенными (см. работу Ю. Н. Тюлина «Параллелизмы в музыкальной теории и практике»). Во всяком случае доказательство необходимости исполнения шлейфера во французской сюите И. С. Баха за счет предшествующей длительности с ссылкой на то, что в противном случае образуются параллельные октавы (стр. 121), кажется весьма сомнительным: у Баха можно найти немало параллелизмов подобного рода. Кроме того, Бейшлаг, как нам кажется, не всегда достаточно убедительно обосновывает необходимость исполнения трели с главной ноты (см., например, стр. 284). Несмотря на все это, книга Бейшлага может служить хорошим справочником по орнаментике. В последние десятилетия появились некоторые новые работы в этой области, например: W. Georgii. Die Verzierungen in der Musik. Zürich u. Freiburg, 1957; R. Donington. The Interpretation of Early Music. L., 1963 и др.

на всех ступенях стали начинать с верхней вспомогательной. Для французской клавесинной музыки уже можно принять как правило, что трель начинается всегда с верхней вспомогательной. Исключения составляют только те случаи, когда нота, имеющая знак трели (французы-клавесинисты обозначали трель ~, ~~, t, +), связана с предыдущей нотой лигой; тогда трель следует расшифровывать следующим образом (эта расшифровка принадлежит Куперену):



Куперен советует долгие трели начинать несколько медленнее и затем постепенно ускорять движение¹. Такие трели, по его мнению, должны заключать в себе три элемента: 1) опору на верхнюю вспомогательную, 2) чередование звуков и 3) остановку.

Количество звуков в трели французскими клавесинистами точно не определялось. Известно, что они достигали большой виртуозности в исполнении трели. Марпург пишет, что во Франции мастерство исполнения трели служило даже мерилем технического совершенства². Поэтому при исполнении французских клавесинных пьес трели в большинстве случаев следует играть быстро, отчетливо и блестяще.

Нахшлаг французскими клавесинистами обозначался или мелкими нотками, или крючком с правой стороны знака трели:



Английские верджиналисты нередко обозначали трель двумя точками. Перселл расшифровывает этот знак следующим образом:



Мы не можем сказать с уверенностью, как надо расшифровывать трель у Скарлатти — с верхней вспомогательной или с главной ноты. Встречающиеся в его сочинениях маленькие нотки перед трелями столь редки, что не позволяют сделать определенных выводов. Сам Скарлатти не оставил соответствующих указаний. Итальянские трактаты, начиная со второй четверти XVIII столетия, рекомендуют играть трель с верхней вспомогательной (Този — 1723 г., Джеминиани — 1740 г., Тартини — середина XVIII столетия, точная дата выхода трактата неизвестна). Однако итальянцы — предшественники Скарлатти — начинали трель с главной

ноты (Дирута, по всей вероятности и Фрескобальди, судя по выписанным нотами трелям в его сочинениях). Немец Фурман, в орнаментике, по-видимому, наследующий итальянскую манеру пения, даже в 1706 г. указывает начало трели с главной ноты. Наконец, судя по одному письму Тартини, в Италии в первой половине XVIII столетия вопреки теории трель часто исполнялась с главной ноты.

Из всех этих фактов следует, что правило начинать трель с верхней вспомогательной, очевидно, распространилось в Италии лишь с начала XVIII столетия, да и то на практике с ним далеко не всегда считались. Скарлатти к этому времени как музыкант уже достиг известной степени зрелости (он родился в 1785 г.), поэтому более вероятно предположить, что в данном вопросе он разделял взгляды своих предшественников.

Столь же неясно обстоит дело с трелью у Генделя. Бейшлаг считает, что Гендель начинал трель с главной ноты и лишь в виде исключения — с верхней вспомогательной, причем в этих случаях он ставил перед знаком трели маленькую нотку. Свой взгляд он подкрепляет ссылкой на органный концерт Генделя, где трель выписана в басовом голосе следующим образом:





Нужно учитывать, что в Англии, где Гендель жил вторую половину своей жизни и написал свои лучшие произведения, прочно господствовала традиция начинать трель с верхней вспомогательной, о чем свидетельствуют таблицы расшифровки украшений современников Генделя — Валлиша и Пасквини. Кажется маловероятным, чтобы, не будучи согласным с этой традицией, Гендель не оговорил способа исполнения своих трелей, ибо он понимал, что его трели будут играть с верхней вспомогательной, раз нет никаких специальных указаний на этот счет. Что же касается примера, приведенного Бейшлагом, то ведь Генделя в данном случае, как нам думается, можно истолковать и так: дабы исполнитель не затушевывал основной гармонии (ведь трель — в нижнем голосе), что легко может случиться, так как трель обычно играют с верхней вспомогательной, трель выписана полностью нотами и тем предупреждена возможность ошибки.




Исходя из всего сказанного, нам кажется более целесообразным в большинстве случаев у Скарлатти расшифровывать трели с главной ноты, а у Генделя, наоборот, — с верхней вспомогательной. Однако надо иметь в виду, что и у того, и другого могут встретиться трели, при расшифровке которых не следует придерживаться этих указаний.

И. С. Бах обозначал трель tr , ~, ~~, Бейшлаг усматривает различие этих знаков в том, что ~ и ~~ всегда обозначают трель без нахшлага, тогда как tr обозначает как трель с нахшлагом, так

¹ Это практиковалось и итальянцами XVI столетия, в частности, Дируттой. Некоторые исследователи считают, что при игре на клавесине постепенное ускорение трели создавало иллюзию усиления ее звучания к концу.

² F. W. Marpurg. Anleitung zum Clavierspielen. Berlin, 1755. стр. 54.

и без него. Знак  у Баха служит для обозначения трели с нижней вспомогательной, знак  он расшифровал так:

 (следовательно, это не обычная трель с верхней вспомогательной); знаками  или  Бах обозначает трель с нахлестом.

В клавирной книжке Вильгельма Фридемана Баха есть таблица украшений, написанная собственноручно И. С. Бахом. В этой таблице трель расшифровывается с верхней вспомогательной. Исследователи, однако, считают эту таблицу скорее сводом наиболее распространенных в те времена украшений, преимущественно французских, и рекомендуют применять ее с известными оговорками для расшифровки орнамента сочинений самого Баха. В частности, и при исполнении трели у Баха Бейшлаг не хочет отходить от своего излюбленного правила начинать трель с главной ноты. Для подкрепления этого взгляда он ссылается на одно место из виолончельной сюиты C-dur, где трель выписана следующим образом (11):



В противоположность Бейшлагу английский исследователь Данрёттер считает, что долгие трели у Баха следует начинать с верхней вспомогательной (особенно, когда нота, предшествующая трели, та же, что и главная нота трели). Исключение из этого правила Данрёттер допускает в тех случаях, когда исполнение трели с верхней вспомогательной может затемнить смысл музыкальной мысли (например, исказить мелодическую линию), как в следующем месте из Allemande в первой партите (12):



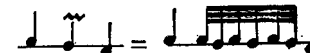
или сгладить скачок на характерный интервал (например, на септиму), или сделать неясной гармонию (например, трель на басовой ноте в четвертой фуге второго тома ХТК, такт 32). Исполнять трель с главной ноты Данрёттер рекомендует также в тех случаях, когда произведение начинается непосредственно с трели и когда с трели начинается какая-нибудь фраза, следующая после паузы.

Эти правила Данрёттера кажутся на первый взгляд очень убедительными. Однако в действительности они страдают одним большим недостатком. Дело в том, что Данрёттер выводит их скорее умозрительным путем, базирываясь больше на рассуждении, чем

на исследовании конкретной исторической эпохи и творчества определенного композитора. В самом деле, почему эти правила не применимы для любого композитора? Ведь при исполнении произведений всякого композитора, а не только Баха, не следует затемнять мелодический и гармонический смысл. К чему в таком случае историческое исследование, изучение определенных стилей? Не проще ли вывести пригодные на все случаи жизни правила и применять их всегда и везде?

Именно так Данрёттер и поступает. Свои правила, выведенные, как он сам пишет, на основании изучения Баха, он с легкостью распространяет на... Шопена. Не приходится доказывать всю антиисторичность такого метода.

Можно было бы привести много фактов, опровергающих правила Данрёттера. В литературе разных стилей встречаются случаи, когда автор, ставя перед началом трели маленькую нотку, предписывает играть трель с верхней вспомогательной, хотя это и может показаться искажением мелодической линии в том смысле, как это понимает Данрёттер. В своем трактате Марпург приводит способ расшифровки трели, явно противоречащий правилу Данрёттера ¹:



и советует композитору, который не хочет повторения звука, лежащего на ступень выше, специально обозначить это посредством лиги. В скрипичной школе Л. Моцарта также есть пример, где трель начинается с верхней вспомогательной, хотя нота, предшествующая трели, находится на ступень выше ².

Из этих примеров следует, что старинные музыканты, во всяком случае некоторые из них, вовсе не считали необходимым связывать исполнение украшений с голосоведением в том плане, как это делает Данрёттер. Иначе трудно предположить, чтобы об этом не упомянул хотя бы тот же Ф. Э. Бах, который так подробно излагает все вопросы, касающиеся орнаментики.

Правила Данрёттера иногда противоречат друг другу. Так, трель в теме тринадцатой фуги из второго тома ХТК Данрёттер расшифровывает с главной ноты, так как с нее начинается произведение. Естественно, этот способ исполнения должен быть выдержан на протяжении всей фуги. Между тем, в 32-м такте он противоречит правилу, согласно которому трель должна начинаться с верхней вспомогательной, если нота, предшествующая трели, является той же самой, что и главная нота трели.

И. С. Бах жил в то время, когда в Германии начинало заметно сказываться влияние французского искусства, в частности,


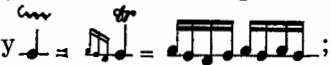
¹ F. W. Marburg. Anleitung..., стр. 56.

² Л. Моцарт. Основательное скрипичное училище. Санкт-Петербург, 1804, стр. 107.

в области орнаментики. Если Фурман (в 1706 г.) и Муршхаузер (1670?—1724) расшифровывают трель с главной ноты, то Вальтер в своем лексиконе (1732) и последующие немецкие композиторы следуют уже французской доктрине, рекомендуя начинать трель с верхней вспомогательной. По-видимому, таким способом следует в большинстве случаев исполнять трели и у И. С. Баха (ведь сам он расшифровывает трель в книжке В. Фридемана с верхней вспомогательной), не считая это, однако, незывлемым правилом. Неслучайно, что Данрёттеру пришлось сделать так много исключений из своего основного правила — начинать трель у Баха с верхней вспомогательной, неслучайно и то, что целый ряд других исследователей не считает возможным безоговорочно применять баховский способ расшифровки трели даже в его собственных сочинениях. В каждом отдельном случае приходится очень тщательно анализировать трель с точки зрения получающихся гармонических сочетаний, сопоставлять по возможности место, в котором встречается украшение, с аналогичным, где нет этого украшения, и только после этого иногда удается более или менее точно определить, с какой ноты следует начинать трель.

Ф. Э. Бах в отношении начала трели уже всецело придерживается французского обычая. Ему кажется настолько очевидным, что трель должна начинаться с верхней вспомогательной, что он — если только композитор не стремится к тому, чтобы перед началом трели был исполнен форшлаг, — считает даже излишним ставить перед ней маленькую нотку.

Ф. Э. Бах различает четыре вида трели:

- 1) обычную  (начинается с верхней вспомогательной);
- 2) трель с в е р х у ;
- 3) трель с н и з у  или маленькая нотка перед трелью и
- 4) пралльтриллер (короткая резкая трель, начинается с верхней вспомогательной).

Нахшлаг Ф. Э. Бах предписывает при долгих трелях, а также в трелях, после которых следует скачок. «Трели без нахшлага, — говорит он, — любят спускающиеся вниз последования; они встречаются главным образом при коротких длительностях». При очень быстром темпе Ф. Э. Бах считает возможным иногда заменять трели форшлагами.

Авторы всех теоретических трактатов, созданных после Ф. Э. Баха, продолжают расшифровывать трель с верхней вспомогательной — Л. Моцарт в скрипичной школе (1756 и 1769), Манчини — в своей школе пения (1774 и 1777), Тюрк в «Klavierschule» (1789 и 1802). Один Тромплиц осмеливается после долгого господства французской манеры расшифровывать трель с главной ноты (школа игры на флейте, 1791 г.). Однако и после него в теории долго царит традиция исполнения трели с верхней вспомогательной (Клементи, Крамер, Прач), пока, наконец, Гуммель в 1828 г. в своей фортепианной школе не провозглашает начало трели

с главной ноты. Его нововведение распространяется повсюду с необыкновенной быстротой. Трудно предположить, чтобы это могло случиться, если бы оно не было заблаговременно подготовлено практикой. Вероятно, уже в начале XIX столетия трель, вопреки теории, обычно играли с главной ноты. Иначе незачем было, остроумно замечает Бейшлаг, Крейцеру и Роде так часто предпосылать своим трелям маленькие нотки, обозначающие начало трели с верхней вспомогательной. Не свидетельствует ли указание Тромплица о том, что в конце XVIII столетия уже кое-где играли трель с главной ноты? Поэтому кажется вполне разумным при расшифровке трелей у Моцарта и Гайдна не придерживаться догматически правила начинать трель всегда с верхней вспомогательной (ни Моцарт, ни Гайдн не оставили указаний относительно исполнения трели в их сочинениях). В их произведениях можно найти места, где исполнение трели с верхней вспомогательной является явно неправильным. Так, во второй вариации «Ah! Vous dirai — je, maman» Моцарта есть следующее место (13):


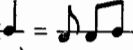







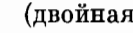

Здесь трель, несомненно, надо играть с главной ноты, так как если начать ее с верхней вспомогательной, то получаются совершенно явные, очень неприятно звучащие параллельные октавы. Кроме того, гораздо естественней начать ее с ноты *do* еще и потому, что она является тематической нотой. У Моцарта и Гайдна нередко представляется более целесообразным начинать трель с главной ноты, за исключением долгих заключительных трелей в каденциях, где обычно хорошо звучат трели с верхних вспомогательных. У Бетховена и романтиков трель, как правило, начинается с главной ноты. Исключение составляет Шопен, который, судя по свидетельству его ученика Микули, иногда начинал трель с верхней вспомогательной.

Форшлаг




Ф о р ш л а г — старинное украшение, упоминание о котором мы находим еще во времена средневековья. Однако обозначать в нотах его начали лишь незадолго до Баха и Генделя, а до той поры исполнение форшлагов предоставлялось всецело на усмотрение исполнителей. Знаками для его обозначения служили сперва крючочки и черточки, затем — маленькие нотки. Сначала эти





последние являлись лишь условными знаками, которые ни в коей мере не указывали на действительную стоимость форшлагов. Впрочем, в этом не было необходимости, так как все они в то время были короткие (это не значило, что они всегда исполнялись так коротко, как возможно; в произведениях спокойного характера их следовало играть несколько медленнее). Долгие форшлагги начинают распространяться лишь в 30-х годах XVIII столетия (см. работы Монтеклера — 1736, Маттесона — 1739 г., Джеминиани — 1740 г.). У Баха мы видим уже совершенно четкое подразделение форшлаггов на долгие и короткие. Просуществовав еще некоторое время и в XIX столетии, долгие форшлагги постепенно выходят из употребления. Композиторы начинают их выписывать прямо в нотах, так как, собственно говоря, они представляют не украшение мелодии, а ее составную часть. У молодого Бетховена долгие форшлагги встречаются приблизительно до ор. 16, а затем остаются лишь в вокальных произведениях. Изредка, и то уже как анахронизм, их можно встретить у Мендельсона, Шумана и Мейербергера. У композиторов более позднего времени долгие форшлагги исчезают совершенно.

Французские клавесинисты обозначали форшлагги (port de voix, cheute, accent) крючочками  =  (Рамо, д'Англебер), маленькими нотками (Ф. Куперен), черточками — наподобие английских верджиналистов ( и  — Лулие). Скарлатти обозначал форшлагги маленькими нотками. Между прочим, у него в каденциях встречаются иногда долгие форшлагги (например, в известной сонате A-dur); И. С. Бах применял для форшлаггов знаки , .

,  (двойная дуга обозначает лишь большую связность исполнения форшлага), Гендель — .

Как уже говорилось, долгие форшлагги появились незадолго до выхода трактата Ф. Э. Баха. Последний устанавливает следующие правила для исполнения долгих форшлаггов: на них приходится половина стоимости ноты, перед которой они стоят, если эта нота распадается на две равные части; две трети — если она делится на две неравные части; вся стоимость — если эта нота слитвана с другой или если за нотой, перед которой стоит форшлаг, следует пауза. В последнем случае пауза уменьшается за счет длительности стоящей перед ней ноты. Все форшлагги, пишет Ф. Э. Бах, должны исполняться громче, чем нота, перед которой они стоят.

Моцарт обозначал форшлагги согласно их действительной стоимости, причем для шестнадцатой он употреблял знак , а для тридцать второй . Впоследствии знаком  стали обозначать короткие форшлагги, но у Моцарта он не имеет еще такого значе-

ния. В очень точном издании гайдновских клавирных произведений (Брейткопф и Гертель, 1799 г.) знаком  обозначается короткий форшлаг, а долгие — выписаны соответственно их действительной стоимости. Однажды в письме Гайдна расшифровывает  как , а не как . Этот способ обозначения относится не только к Гайдну, но и к Моцарту, Бетховену, Веберу, Шуберту, Россини.

Остановимся более подробно на вопросе: за счет стоимости последующего или предыдущего звука следует исполнять украшения, выписанные маленькими нотками, в частности, форшлагги (короткие и долгие). Ф. Э. Бах пишет по этому поводу: «Все «манеры», обозначенные маленькими нотками, относятся к последующей ноте; следовательно, никогда не надо уменьшать стоимости предыдущей ноты». Это правило можно взять за основу и при расшифровке украшений в музыке предшествующей эпохи, так как, по дошедшим до нас сведениям, большинство музыкантов именно таким образом рекомендовало исполнять украшения. Однако необходимо помнить, что это правило нельзя применять догматически. По крайней мере мы располагаем рядом свидетельств, указывающих на то, что им руководствовались далеко не всегда. Так, например, известно, что французы-клавесинисты иногда исполняли форшлагги за счет предыдущей ноты (Сен-Ламбер), что Тартини предписывал все украшения, выписанные маленькими нотками, исполнять за счет предыдущей длительности. Вальтер при расшифровке шлейферов относит их к стоимости предшествующего звука. Наконец, сам Ф. Э. Бах, излагая вышеприведенное правило, тут же добавляет: «Это замечание важно потому, что обычно здесь допускают ошибки». Итак, если при расшифровке украшений, выписанных мелкими нотками, до середины XVIII столетия можно руководствоваться основным принципом исполнения их за счет стоимости последующего звука, то во всяком случае надо иметь в виду, что могут встретиться места, когда эти украшения следует играть за счет стоимости предыдущего звука.

С середины XVIII столетия появляются так называемые проходящие форшлагги, исполняемые за счет предшествующей длительности. Кванц (1752) расшифровывает их следующим образом (14):



Агрикола (1757) упоминает, что некоторые знаменитые исполнители подобные форшлагги расшифровывают аналогичным образом.

К этому же времени относится правило Л. Моцарта, что все короткие форшлагги должны исполняться слабее, чем последующая

нота. Оно свидетельствует о том, справедливо замечает Бейшлаг, что был уже сделан шаг в сторону исполнения коротких форшлагов за счет предшествующей длительности, так как слушатель (особенно если произведение исполняется в быстром темпе) будет воспринимать начало такта там, где слышит ударение. Таким образом, хотя теория продолжала еще крепко придерживаться старых догм, практика исполнения стала постепенно отходить от них.

Это несоответствие теории и практики вынужден был отметить Рельштаб (1790). Он приводит примеры того, как обычно играют украшения, и противопоставляет им старую догму (15):



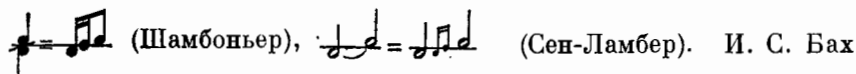
Мильхмейер также пишет, что маленькие ноты в украшениях играют за счет предшествующей длительности (1797).

Однако свою полную победу новый принцип торжествует лишь в XIX столетии. Правда, в начале этого столетия теоретики еще продолжают придерживаться правила Ф. Э. Баха, тогда как на практике с ним, очевидно, почти совершенно уже не считаются.

Таким образом, ни к Моцарту, ни к Гайдну, ни тем более к Бетховену, по-видимому, нельзя догматически применять правила о том, что все украшения, выписанные маленькими нотами, надо исполнять за счет стоимости последующего звука, ибо сами эти композиторы, следуя практике своего времени, часто исполняли их, очевидно, за счет стоимости предшествующего звука.

Кулэ

Кулэ (нем.— шлейфер) состоит из нескольких быстрых звуков, связывающих ноты мелодии. Вначале его обозначали условными знаками, потом — маленькими нотками. У французских клавесинистов оно расширялось следующим образом:



обозначал эти украшения так (16):





следовало исполнить (17):








Что же касается того, исполнялось кулэ за счет длительности предыдущей или последующей ноты, то здесь остается в силе все сказанное по поводу украшений, выписанных мелкими нотами.


Мордент

Ф. Э. Бах различает следующие виды мордента:

долгий (), короткий () и очень короткий, исполнение которого заключается в том, что одновременно берутся две ноты — главная и нижняя вспомогательная, причем вторая сейчас же отпускается.



Выбор того или иного мордента зависел, главным образом, от темпа и длительности ноты, над которой он стоял.

У французов-клавесинистов мордент — pincé, pincement (щипанье) обозначался , , исполнялся ,  или .

И. С. Бах обозначал мордент .

В морденте акцентировалась первая нота. Исполнялся он всегда за счет той ноты, над которой стоял его значок.


Шнеллер


Шнеллер (нем.) обозначался условными знаками  или маленькими нотками , исполнялся, как показывает само название, всегда быстро. Это украшение впоследствии стали называть мордентом (неперечеркнутым). Против такого

незаконного смешения двух различных украшений восставал в свое время еще Марпург. «Смешно называть, как некоторые клавиристы, подобные шнеллеры мордентами,— писал он в «Anleitung zum Clavierspielen». — Этого никогда не следует делать: каждое украшение надо всегда называть его настоящим именем». В музыке XVIII столетия шнеллер исполняется за счет длительности той ноты, над которой стоит его знак. У Бетховена и романтиков шнеллер иногда (например, в кантиленах) расшифровывается за счет длительности предшествующего звука.

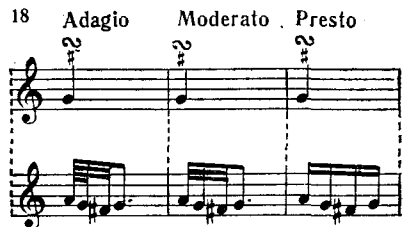
Дубль


Дубль (нем. допшельшлаг), у нас без достаточного основания называемый группетто, — старинное украшение. Знак для его обозначения ввел Шамбоньер (∞). У Шамбоньера дубль рас-


шифровывается следующим образом . Очень скоро, однако, устанавливается привычный нам способ расшифровки этого

украшения  (Рамо, Куперен и др.).



Ф. Э. Бах отмечает, что допшельшлаг в большинстве случаев исполняется быстро. Он дает следующий способ расшифровки допшельшлага при различных темпах (18):



Во времена Моцарта допшельшлаг нередко помещали между восьмой с точкой и шестнадцатой: ; расшифровываются

обычно подобные места следующим образом: .

Знак допшельшлага может стоять или над нотой, или в промежутке между двумя нотами. В первом случае он исполняется:


, во втором .

Допшельшлаг может состоять из пяти нот. В тех случаях, когда он стоит над нотой, с которой непосредственно начинается музыкальная мысль, рекомендуется применять такой способ рас-

шифровки, как, например, в первой части сонаты Бетховена op. 14 (19):




В начале XIX столетия некоторые музыканты начали пользоваться для обозначения допшельшлага знаком ∞ вместо ∞, а знак ∞ употреблять для обозначения перевернутого допшель-

шлага  (Адам, Гуммель). Эта ошибка, правда, не наделала особой путаницы, так как большинство композиторов всегда выписывало перевернутый допшельшлаг нотами.

Необходимо отметить, что все украшения, состоявшие из чередования главной ноты со вспомогательными (мордент, шнеллер, дубль, нахшлаг к трелям), во времена И. С. Баха обычно исполнялись на ступенях диатонической гаммы¹ и в них запрещалось вводить интервал увеличенной секунды. В середине и к концу XVIII столетия усиливается пристрастие к альтерированным вспомогательным. Тюрк даже предписывает всегда исполнять мордент с малой секундой. Правда, его рекомендация не получила всеобщего признания, и композиторы выписывали знаки альтерации вверх или вниз значка украшения, если хотели, чтобы в их украшения были введены альтерированные ступени.

Арпеджио

Восходящие арпеджио обычно обозначали волнистой вертикальной чертой (). У И. С. Баха и Генделя встречаются аккорды, выписанные целыми нотами или половинками, около которых стоит слово «Alegro». В этих случаях следует сыграть арпеджио по звукам выписанного аккорда сверху вниз и обратно. Если длительность аккорда очень велика, то арпеджио надо повторить два раза; наоборот, если длительность его небольшая, можно ограничиться исполнением арпеджио только снизу вверх.



Часто в аккордах, которые должны были быть арпеджированы, ставились косые черточки (так называемая *acciacatura* —


¹ В настоящее время это правило не всегда соблюдается, например, если в украшение входит вводный тон (в миноре) или нижняя вспомогательная к доминанте, то они обычно повышаются.

ачкаатура), обозначавшие, что в этом месте следует взять неаккордовую ноту, но с тем, чтобы тотчас ее отпустить (20):







Следует сказать еще несколько слов о практиковавшемся во времена И. С. Баха способе исполнения некоторых ритмических фигур. Если одновременно в разных голосах появлялись дуольный и триольный ритмы, то считалось, что первый должен подчиниться

второму; следовательно, сочетание  или  в сочи-

нениях И. С. Баха воспроизводится как . Следует также

упомнить, что еще в середине XVIII столетия точка, стоящая после ноты, не имела такого определенного значения, как теперь,

поэтому фигуру  иногда надо было исполнять  (но не всегда); фигуру же  нередко исполняли . Двойной точки (J..) во времена И. С. Баха вообще еще не было — впервые она появляется у Кванца (1752).

Во французской клавесинной музыке существовал своеобразный обычай исполнять последовательно идущие восьмые и шестнадцатые в некоторых случаях пунктирным ритмом. Об этом упоминают многие музыканты: Сен-Ламбер, Куперен, Руссо и др. Однако здесь не было вполне определенного правила и, как и в прочих вопросах орнаментики, очень многое предоставлялось на усмотрение исполнителя.

Монтеклер пишет, что существуют некоторые размеры, в которых восьмые исполняются равными, и другие, в которых они, напротив, исполняются неравными. «Они равны, т. е. обе одинаковой длительности, в размерах C, 2/4 и 3/8. В размерах 3/4 они часто не равны, особенно в ариях для скрипки, где первая восьмая должна быть почти такой же длительности, как если бы она была с точкой» — обозначение (21):



исполнение (22):



При движении мелодии по несмежным ступеням (disjoints) восьмые в размере 3/4 обычно равны. Шестнадцатые в размере 3/8 не равны. Очень трудно дать общие правила по поводу того, когда звуки являются равными, а когда — неравными, так как это определяется характером (gout) исполняемой пьесы. Следует отметить, что всегда не равны те звуки (первый немного длиннее второго), которых для заполнения доли (temps) требуется четыре, в каком бы размере это ни было»¹ (23):



Если композитор хотел, чтобы в его произведении восьмые были исполнены как равные, то он обозначал в нотах «scoches égales» (равные восьмые).

¹ М. Монтеclair. Nouvelle Méthode pour apprendre la musique. Paris, 1709, стр. 15.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

МУЗЫКАНТЫ XVIII СТОЛЕТИЯ
ОБ ИСПОЛНЕНИИ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПЬЕС

«Бал под колоннадой», «Равнодушный», «Сельский праздник»... Когда всматриваешься в эти очаровательные пасторали и идиллии, в которых с такой тонкостью и изяществом гениальный художник запечатлел быт окружавшего его светского общества, в глаза невольно бросается одна особенность. В грациозных полуоборотах маленьких разряженных дам и кавалеров, в их походке, в любом самом незначительном жесте чувствуется необычайная подтянутость, ритмическая организованность; кажется, словно все они исполняют какой-то изысканный танец. В этой особенности картин Ватто ярко отразился дух эпохи.

Танцевальная музыка получила широкое распространение в творчестве композиторов того времени. Уже ко второй половине XVII столетия ведущим жанром в светской инструментальной музыке, особенно во Франции, становится сюита — цикл контрастирующих, следующих друг за другом в определенном порядке танцев, объединенных общей тональностью. Сюита складывалась постепенно, на протяжении ряда десятилетий. Еще в XVI веке намечается тенденция к объединению двух танцев: вслед за медленным двудольным обычно следовал быстрый трехдольный; первый имел плавный спокойный характер, второй был «прыгающим» или «бегающим». Между обоими танцами нередко существовало тематическое родство, иногда второй представлял даже буквальное повторение первого на новой метрической основе¹. Чаще всего объединялись вместе павана и гальярда². К началу XVIII столе-

¹ См. павану и гальярду из сборника P. Attaignant (1530), приведенные Э. Розеновым в его «Новом собрании произведений староклассических мастеров XVI, XVII и XVIII вв.» (М., 1922).

² *Павана* — медленный танец испанского происхождения, имевший вид торжественного шествия. Исполнители паваны двигались с таким горделивым видом, что их уподобляли павлинам; отсюда, по мнению некоторых исследователей, и произошло название танца (pavo — по-латыни павлин). *Гальярда* — быстрый «прыжковый» танец итальянского происхождения.

тия эта пара танцев была вытеснена новой: аллемандой — курантой. К аллеманде и куранте впоследствии присоединилась сарабанда, а затем жига, и, таким образом, во второй половине XVII века окончательно сложилась классическая форма сюиты, как последование двух контрастных пар танцев: аллеманды — куранты и сарабанды — жиги. Кроме этих основных четырех танцев, в сюиту нередко включались дополнительные (между сарабандой и жигой): менуэт, гавот, бурре и др. В таком виде сюита просуществовала, однако, недолго. В первых десятилетиях XVIII столетия начался процесс ее разложения, и во второй половине столетия она оказалась повсеместно вытесненной сонатой.

Обратимся к высказываниям современников относительно исполнения некоторых наиболее употребительных танцев.

А л л е м а н д а («Немецкий танец») была известна еще в средние века, но наибольшее распространение получила в XVII столетии. Во времена Баха ее писали в размере $4/4$ с затактом в одну шестнадцатую, восьмую или три шестнадцатых. Характер большинства аллеманд Баха и Генделя — текучий, движение (обычно шестнадцатыми) — непрерывное: если оно прекращается в одном голосе, его тотчас же подхватывает другой. Аллеманда была танцем для выхода и потому отличалась несколько торжественным колоритом. Вальтер, автор известного «Музыкального лексикона», говорит, что аллеманда характеризуется «серьезностью и важностью; в этом же духе ее следует исполнять»¹. Знаменитый историк и теоретик первой половины XVIII столетия Маттесон, один из основателей «учения об аффектах»², считает, что аллеманда имеет «отпечаток удовлетворенности или довольства»³. Наконец, Тюрк, видный педагог второй половины XVIII столетия, в своей «Клавирной школе»⁴ говорит, что аллеманда «исполняется с серьезностью и не слишком скоро».

К у р а н т а, непосредственно следовавшая за аллемандой, — танец французского происхождения, известный уже в XVI столетии, но достигший особой популярности во времена Людовика XIV. Это был «прогулочный танец», во время которого кавалер с дамой прохаживались вокруг залы, стараясь блеснуть изяществом манер. Характер баховских курант обычно плавный (по-фран-

¹ I. G. Walther. Musikalisches Lexicon. Leipzig, 1732. Из этого лексикона заимствованы и все последующие высказывания Вальтера.

² Учение, получившее большое распространение в XVIII веке. Приверженцы его считали, что каждое музыкальное произведение в целом и каждое его отдельное место являются выражением какого-нибудь определенного чувства (или аффекта, как тогда говорили). Расцвет этого учения не случайно относится ко времени расцвета сентиментализма. Вместе с тем оно носит на себе явно выраженные черты рационализма и механистичности, столь свойственные мышлению XVIII века.

³ I. Mattheson. Der Vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739. Из этой же работы заимствованы все последующие высказывания Маттесона.

⁴ D. G. Türk. Klavierschule. Leipzig und Halle, 1789. Из этой работы заимствованы и последующие высказывания Тюрка.


цзуски *corante* — бегущая, текущая, по-итальянски *corrente* — бегущий, текущий), движение большею частью ровными восьмыми, размер 3/4, 3/2, 6/4, начало с затакта (восьмая или три восьмых). Риман называет этот танец *Perpetuum mobile* староклассической музыки. «Ее исполнение, — замечает Тюрк, — должно быть серьезным, скорее отрывистым, чем связным. Движение куранты не слишком быстрое». «*Entrée*, лур и куранта, — пишет Кванц, — играют пышно, смычок меняется на каждую четверть, будь она с точкой или нет»¹. Не удовлетворяясь словесным определением темпа исполнения танцев, Кванц прибегнул к более точному методу фиксации скорости движения, а именно, к обозначению его с помощью пульса. Выбрав за единицу число ударов пульса здорового человека в минуту (согласно Кванцу, оно равно 80), он устанавливает темпы для некоторых танцев. Благодаря этому мы имеем возможность с полной точностью судить о той степени быстроты, с какой играли танцы в XVIII столетии, или, во всяком случае, с какой их хотел слышать исполненными Кванц, бесспорно, вполне осведомленный музыкант, не доверять которому у нас нет никаких оснований. Указания Кванца опровергают, между прочим, распространенное мнение о том, будто в XVIII столетии темпы были значительно спокойнее современных. Оказывается, в те времена танцы играли не медленнее, а в отдельных случаях даже быстрее (см., например, обозначение темпа бурре), чем принято их играть теперь. Единственное исключение составляет куранта, которая, по Кванцу, должна исполняться в весьма умеренном темпе (в том же темпе, что и сарабанда, т. е. $\text{♩} = \text{м. м. } 80$). Нужно думать, однако, что здесь Кванц допустил ошибку, так как его мнение не подтверждается ни одним известным нам источником. Все авторы, за исключением Кванца, в один голос утверждают, что сарабанда была медленным танцем, а куранта, напротив, довольно подвижным.

С а р а б а н д а — старинный народный танец арабо-мавританского или испанского происхождения. В Испании XV—XVI столетий это был подвижный женский танец соло, носивший настолько фривольный характер, что он систематически подвергался преследованию со стороны церкви и властей и в конце концов был окончательно запрещен Филиппом II и изгнан из Испании. Попав на французскую почву, сарабанда резко изменила свой характер и превратилась в степенный, торжественный танец. Вальтер указывает, что сарабанда — танец важный, исполняющийся медленно. «Характер сарабанды, — отмечает Тюрк, — серьезный, полный выразительности и достоинства, и требует поэтому не только тяжелого исполнения, но и довольно медленного темпа». Во времена

¹ Это и последующие высказывания Кванца заимствованы из его трактата: I. I. Q u a n t z. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 1753 (Neuedruck von W. Niemann. Leipzig, 1906), стр. 209.

Баха сарабанду писали обычно без затакта в трехчетвертном размере. Для нее характерно аккордовое построение (движение четвертями, восьмыми) и сравнительно большое количество украшений.

Ж и г а — английский народный танец. В Ирландии и Шотландии ее танцуют еще и в настоящее время. Происхождение названия жиги окончательно не выяснено. По-видимому, его следует производить от глагола *to jig* и других родственных ему слов, обозначающих различные формы быстрых движений¹. Существовало довольно много разновидностей жиги. Наиболее распространенной во времена Баха и Генделя была жига на 6/8, 12/8 или 12/16 (движение большею частью ровными восьмыми или шестнадцатыми). Нередко встречалась также жига с пунктирным

ритмом  — *Canarie* (обычно на 3/8 или 6/8). Наконец, изредка попадались жиги даже в размере ♩ (см. первую французскую сюиту Баха). Характер жиг обычно прыгающий. Это заметно уже по рисунку их мелодии (частое использование скачков на кварты, квинты и еще более значительные интервалы). Другой особенностью жиг является нередко встречающиеся в них элементы полифонии.

По Маттесону, «отличительная черта обычной или английской жиги — пылкая кратковременная горячность, скоропроходящий гнев». «Жига, — указывает Тюрк, — исполняется довольно коротко и легко. Характер у нее обычно веселый, поэтому и движение ее должно быть быстрым». «Жиги и *Canarie*, — пишет Кванц, — исполняются в одинаковом темпе. Если они написаны в размере

6/8, то на каждый такт следует один удар пульса [т. е. $\text{♩} = \text{м. м. } 80$]. Жига играется коротким и легким штрихом смычка, *Canarie* — коротким и острым».

Обратимся к танцам, не являющимся необходимой составной частью сюиты, но нередко в нее включавшихся. Прежде всего, следует остановиться на *менуэте* — французском танце, начавшем распространяться во времена Людовика XIV и очень скоро ставшим чрезвычайно популярным, любимым светским танцем. Название его происходит от слова *menu* (по-французски — «маленький»), так как он танцевался мелкими шажками. Менуэт, состоявший из грациозных поклонов и жестов, являлся по существу стилизацией светского ухаживания; отсюда понятен его успех в галантный век. «Характер менуэта, — замечает Тюрк, — благородный, привлекательный... Исполняется менуэт в умеренном темпе, с любезностью (*gefällig*), без украшений. (В некоторых местностях менуэты, если они не предназначены для танцев, играют значительно быстрее.)» «Менуэт надо играть с подъемом, — пишет Кванц, — каждую четверть отмечать довольно тяжелым, но коротким штрихом». Темп его Кванц устанавливает следующий:

¹ См. W. D a n c k e r t. Geschichte der Gigue. Leipzig, 1924.

$\text{♩} = \text{м. м. } 160.$ Согласно Вальтеру, менуэт, хотя и писали на $3/4$, но обычно исполняли так, как если бы это была пьеса в размере $3/8$.

Наряду с менуэтом большой популярностью пользовался также гавот (по-видимому, от gavots — названия народа из французской провинции Дофинэ). Этот танец обычно имел размер в ♩ и характерный затакт в две четверти. Вначале гавот был народным хороводным танцем, затем сделался стилизованным светским танцем. Кавалер предлагал даме букет цветов, вслед за принятием которого следовал поцелуй и танец. Маттесон замечает, что настроение гавота — «ликующая радость», что характер его «прыгающий», а отнюдь не «бегающий». По Вальтеру, гавот исполнялся «иногда быстро, иногда медленно». Кванц говорит, что «гавот очень напоминает ригодон, однако темп гавота более умеренный» (темп ригодона: каждый такт-м. м. 80). Согласно Тюрку, «гавот требует умеренно быстрого движения.., характер его приятный и довольно бодрый».

Гавот нередко объединялся с мюзетт, танцем пастушеского характера, имитирующим волынку (выдержанный бас на тонике или на тонике и доминанте). «Мюзетт, — замечает Кванц, — исполняется очень ласково». Темп ее он устанавливает следующий:

$\text{♩} = \text{м. м. } 80$ (в размере $3/4$). Впрочем, добавляет Кванц, «иногда танцорам приходит фантазия танцевать ее так быстро, что на каждый такт приходится один удар пульса». Тюрк указывает, что по сравнению с жигой движение мюзетт несколько более медленное. Характер ее наивный, мягкий, приятный, исполнять ее поэтому надо очень ласково и связано.

Наряду с менуэтом и гавотом в сюиты сравнительно часто включалось бурре. Это старинный французский танец народного происхождения, оживленного движения, «прыгающего» характера, писавшийся во времена Баха обычно в размере $4/4$ с затактом в четверть или две восьмых. Маттесон говорит, что в бурре чувствуется удовлетворенность, беззаботность, спокойствие. «Бурре и ригодон, — замечает Кванц, — исполняются весело, коротким и легким штрихом смычка». Их темп по Кванцу: такт-м. м. 80. По-видимому, однако, бурре не всегда играли в таком быстром темпе. По крайней мере, Тюрк указывает, что его следует исполнять в умеренном темпе.

Из быстрых танцев сравнительно распространены были также англезы («английские танцы», контрганцы, контрдансы). «Англезы, — пишет Тюрк, — бывают большей частью очень оживленного характера и часто имеют несколько комический оттенок... Первая нота каждого такта сильно акцентируется. Движение, хотя и быстрое, но не всегда в одинаковой степени».

В заключение следует упомянуть еще о двух изредка встречавшихся в сюитах танцах: пассье и лур.

Пассье — старинный французский танец, во времена Ба-

ха писавшийся обычно в размере $3/8$ и $6/8$ с затактом в одну восьмую. Тюрк считает, что у этого танца много общего с менуэтом. «Характер пассье, — говорит он, — столь же благороден, как и характер менуэта, но у первого он несколько более бодрый, поэтому и исполнять пассье надо немного подвижнее и легче». Эмоции пассье, по Маттесону, связаны с состоянием приятного легкомыслия. Маттесон уподобляет этот танец женщинам, «несколько непостоянным, но не теряющим из-за этого своей привлекательности».

Лур — танец французского происхождения, по структуре несколько напоминающий Сапагье, что даже дало повод Маттесону причислить его к жигам. В действительности лур сильно отличается от жиг, во-первых, медленным темпом и, во-вторых, связностью исполнения (louger — по-французски связывать, сливать звуки). «Лур, — замечает Вальтер, — пьеса или танец, обычно пишется в размере $6/4$, исполняется медленно и важно». Согласно Тюрку, лур играют «медленно, серьезно и крепко». Кванц устанавливает для них следующий темп: $\text{♩} = \text{м. м. } 80$.

На этом я заканчиваю краткую характеристику исполнения старинных танцев. Как бы ни были лаконичны высказывания музыкантов XVIII столетия относительно танцевальной музыки, их хотелось привести из-за почти полного отсутствия данных об исполнении старинной музыки. Необходимо, конечно, иметь в виду, что эти высказывания носят самый общий характер и их нельзя механически переносить на все случаи, могущие встретиться на практике. Являясь до некоторой степени ориентиром в чрезвычайно сложном вопросе интерпретации старинной музыки, они оставляют в то же время достаточно широкий простор для самостоятельной творческой работы исполнителя и педагога.

ПРИЛОЖЕНИЕ III

МЕТРОНОМИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ЧЕРНИ
К ФОРТЕПИАННЫМ СОНАТАМ БЕТХОВЕНА

Соната f-moll op. 2 № 1	Allegro	
	Adagio	
	Menuetto	
	Prestissimo	
Соната A-dur op. 2 № 2	Allegro vivace	
	Largo appassionato	
	Scherzo	
	Rondo	
Соната C-dur op. 2 № 3	Allegro con brio	
	Adagio	
	Scherzo	
	Allegro assai	
Соната Es-dur op. 7	Allegro molto e con brio	
	Largo con grand espressione	
	Allegro	
	Poco Allegretto e grazioso	
Соната c-moll op. 10 № 1	Allegro molto e con brio	
	Adagio molto	
	Finale	
Соната F-dur op. 10 № 2	Allegro	
	Allegretto	
	Presto	

¹ Эти обозначения заимствованы из четвертой части черниевской школы (стр. 34—69). На стр. 121 в заключительном замечании об исполнении бетховенских произведений Черни говорит, что стремился передать темп и оттенки исполнения в соответствии с замыслом автора, а на стр. 35, — что указал темп, который брал Бетховен при исполнении собственных сочинений. Насколько точно удалось Черни зафиксировать бетховенские темпы, трудно сказать, но тем не менее его указания в данной области представляют значительный интерес. Обращаем внимание скрипачей и других инструменталистов на то, что Черни дает обозначения метронома и для многих камерных произведений Бетховена.

Соната D-dur op. 10 № 3	Presto	
	Largo e mesto	
	Menuetto	
	Rondo	
Соната c-moll op. 13	Grave	
	Allegro molto e con brio	
	Adagio cantabile	
	Rondo	
Соната E-dur op. 14 № 1	Allegro	
	Allegretto	
	Rondo	
Соната G-dur op. 14 № 2	Allegro	
	Andante	
	Scherzo	
Соната B-dur op. 22	Allegro con brio	
	Adagio con molto espressione	
	Menuetto	
	Rondo	
Соната As-dur op. 26	Andante con variazioni	
	Scherzo	
	Marcia funebre	
	Allegro	
Соната Es-dur op. 27 № 1	Andante	
	Allegro	
	Allegro molto e vivace	
	Adagio con espressione	
	Allegro vivace	
Соната cis-moll op. 27 № 2	Adagio sostenuto	
	Allegretto	
	Presto agitato	
Соната D-dur op. 28	Allegro	
	Andante	
	Scherzo	
	Allegro ma non troppo	
Соната G-dur op. 29 ¹ № 1	Allegro vivace	
	Adagio grazioso	
	Rondo	
Соната d-moll op. 29 ¹ № 2	Allegro	
	Adagio	
	Allegretto	
Соната Es-dur op. 29 ¹ № 3	Allegro	
	Scherzo	
	Menuetto	
	Presto con fuoco	
Соната C-dur op. 53	Allegro con brio	
	Introduzione	

¹ Op. 31.

СОДЕРЖАНИЕ

	Rondo			
	Prestissimo			
Соната F-dur op. 54	In tempo di Menuetto			
	Allegretto			
Соната f-moll op. 57	Allegro assai			
	Andante con moto			
	Allegro ma non troppo			
	Presto			
Соната Fis-dur op. 78	Adagio cantabile			
	Allegro vivace			
Соната Es-dur op. 81 ^a	Adagio			
	Allegro			
	Andante espressivo			
	Vivacissimamente			
Соната e-moll op. 90	I ч.			
	Finale			
Соната E-dur op. 101	Allegretto ma non troppo			
	Vivace alla Marcia			
	Adagio ma non troppo			
	Allegro			
Соната B-dur op. 106	Allegro			
	Scherzo			
	Presto			
	Adagio sostenuto			
	Allegro risoluto			
Соната E-dur op. 109	Vivace ma non troppo			
	Adagio espressivo			
	Prestissimo			
	Andante molto cantabile			
	Var 3.			
Соната As-dur op. 110	Moderato cantabile, molto espressivo			
	Allegro molto			
	Adagio			
	Allegro ma non troppo			
Соната c-moll op. 111	Maestoso			
	Allegro con brio ed appas- sionato			
	Adagio			
	От автора			3
	О старинных руководствах по обучению на клавишно-струнных инстру- ментах			4
	<i>Джироламо Дирута</i> . Трансильванец			14
	<i>Ж. Дени</i> . Трактаг о настройке спинета и о сравнении его звучания с во- кальной музыкой			18
	<i>Мишель Сен-Ламбер</i> . Клавеинные принципы			20
	<i>Франсуа Куперен</i> . Искусство игры на клавиесине			23
	<i>Франсуа Куперен</i> . Первая тетрадь пьес для клавиесина (предисловие)			31
	Третья тетрадь пьес для клавиесина (предисловие)			31
	<i>Жан-Филипп Рамо</i> . Пьесы для клавиесина с методой пальцевой механики, в которой указаны средства для достижения совершенства исполне- ния на этом инструменте			33
	<i>Карл Филипп Эммануил Бах</i> . Опыт об истинном искусстве игры на кла- вире			40
	<i>Георг Симон Лелейн</i> . Клавикордная школа			56
	Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год			
	<i>Даниель Готлоб Тюрк</i> . Клавириная школа			61
	<i>Винченцо Манфредини</i> . Правила гармонические и мелодические для обу- чения всей музыки			70
	<i>Иван Прач</i> . Полная школа для фортепиано			72
	<i>Иоганн Гуммель</i> . Обстоятельное теоретическое и практическое руковод- ство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полней- шей законченности			74
	<i>Карл Черни</i> . Систематическое руководство по импровизации на форте- пиано			82
	<i>Фредерик Калькбреннер</i> . Метода обучения игре на фортепиано			90
	<i>Карл Черни</i> . Полная теоретическая и практическая фортепианная школа			98
	<i>Сигизмунд Тальберг</i> . Искусство пения в применении к фортепиано			127
	<i>Франсуа-Жозеф Фетис и Игнац Мошелес</i> . Метода метод для фортепиано			129
	<i>Фридерик Шопен</i> . Методические заметки			132
	Приложение I. Орнамент в старинной музыке			134
	Приложение II. Музыканты XVIII столетия об исполнении танцеваль- ных пьес			154
	Приложение III. Метрономические обозначения Черни к фортепианным сонатам Бетховена			160

Редактор
Л. М. Мокрицкая

Художник
Д. Д. Губов

Художественный редактор
К. Ф. Комарь

Технический редакторы
О. К. Вышенко,
Р. Б. Шейнман

Корректоры
С. Т. Куриченко,
Л. А. Рубинская

Александр Дмитриевич Алексеев

**ИЗ ИСТОРИИ
ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

БФ 38711. Темплан 1974 г. № 229.
Сдано на производство 2. IV. 1974 г.
Подписано к печати 13. XI. 1974 г.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1.
Условно-печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 9,33.
Зак. № 4-1022. Тираж 8770. Цена 85 коп.

Издательство «Музична Україна»,
Киев, Пушкинская, 32.

Главное предприятие
республиканского производственного
объединения «Полиграфкнига»
Госкомиздата УССР,
Киев, Довженко, 3.