

IV. ДИНАМИКА

Сравним между собой динамические средства фортепиано, с одной стороны, и динамические средства клавесина и клавикорда — с другой, мы увидим следующее:

1) Фортепиано не обладает ни октавными ушаениями клавесина, ни возможностью создавать противопоставления звучностей посредством смены регистров и клавиатур. Фортепиано не обладает также выразительной вибрандой клавикорда.

2) С другой стороны, фортепиано обладает чуткой и подвижной динамикой большого диапазона, что недоступно ни клавесину, ни клавикорду.

Каким же образом исполнять написанные для клавесина и клавикорда произведения Баха на нашем фортепиано? Каким образом использовать при этом те богатые динамические средства, которыми оно обладает и которыми не располагали старинные клавишные инструменты?

Не может быть и речи о том, чтобы от этих средств отказаться. Одно из замечательных свойств фортепиано — это возможность исполнять на нем произведения самых различных эпох и стилей. И именно умение найти на фортепиано средства, необходимые для исполнения сочинений различных стилей, является одним из существенных элементов фортепианного мастерства. Так, например, мы считаем необходимым для приобретения этого мастерства изучение клавишных произведений Баха.

Необходимо прежде всего указать, что когда мы говорим об использовании средств фортепианной динамики при исполнении клавесинной музыки, то имеем в виду не попытку имитировать на фортепиано звучность старинных инструментов; речь идет не о

звуконеподражания, и о том, чтобы найти в средствах фортепиано приемы динамики, необходимые для правдивого исполнения клавириных произведений Баха.

Как мы знаем, звук клавирина не меняется опутимо в своей силе в зависимости от того или иного способа удара по клавише. Таким образом, клавиририст придает исполняемому произведению ту или иную окраску не в течение игры (посредством тех или иных приемов удара). Он устанавливает нужные регистры *перед* исполнением.

Пианист не имеет возможности заранее зафиксировать нужные ему звуковые краски, выдвигая, как это делает клавиририст, нужные ему регистры. Он должен перед исполнением представить себе в воображении необходимые ему краски и затем создавать эти краски в самом процессе игры.

Таким образом, первой заботой руководителя будет научить ученика излекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность. Это умение и бы назвал умением организовать звучность согласно избранному плану, умением логично инструментовать на фортепиано*.

Ясности и последовательности фортепианной инструментовки лучше всего учиться, создавая и сравнивая между собою различные по характеру звучности.

Прежде всего речь идет о том, чтобы уметь найти определенную краску, определенную инструментовку для данного произведения. Будет исправляемым, если случайные обстоятельства, технические или психологические, приведут к тому, что различные по характеру произведения исполнятся в одной палитре. Наиболее распространенной ошибкой является здесь следующее положение вещей: в центр внимания ставятся так называемые динамические оттенки, причем эти оттенки приобретают преувеличенный — то произвольный, то надуманный характер. В результате ряд различных произведений исполняется одинаково пестро, то есть с конечном счете в одной и той же монотонно-пестрой звучности. Ведь именно пестроты, несдержанная динамика и приводит в конце концов к впечатлению монотонности.

* Под выражением «инструментовать на фортепиано» понимается умение излекать из фортепиано не случайную, а определенную, необходимую в данном случае звучность. В настоящий момент нас интересует создание на фортепиано звуковых красок средствами динамики. Более широкое обсуждение вопроса о фортепианных красках вышло бы за пределы настоящей работы.

Выработке определенной, соответствующей самой сути произведения инструментовки поможет прежде всего ясное понимание того, что различные произведения могут потребовать для своего исполнения применения различных фортепианных красок. Это различие иной раз удобно сделать ясным для ученика путем образных сравнений. Например, торжественную, праздничную Маленькую прелюдию *C-dur* естественно сравнить с краткой увертюрой для оркестра, в котором принимают участие и трубы, и литавры. Задумчивую Маленькую прелюдию *e-moll* естественно сравнить с пьесой для небольшого камерного ансамбля, в котором мелодию солирующего гобоя сопровождается струнными инструментами.

Уже самое понимание общего характера звучности, необходимой для данного произведения, поможет ученику развить требовательность своего слуха, поможет направить эту требовательность на осуществление необходимого звучания.

Следующим приемом развития искусства фортепианной инструментовки может быть выработка противопоставлений звучностей в пределах данного произведения. Следует обратить внимание ученика на то, что отдельные разделы произведения могут отличаться друг от друга и характером, и, тем самым, звучностью. Так, например, мы видели, что в Маленькой прелюдии *D-dur* первая часть инструментуется звучно и празднично. За полнозвучным кадансом в такте 20 начинается вторая часть, требующая звучности более легкой.

Не так легко найти меру контрастирования звучностей в пределах одного произведения. Эти противопоставления могут звучать правдиво, но могут звучать и надуманно. Они будут надуманными, если мы будем фиксировать наше внимание лишь на требовании контраста, не учитывая роли контраста в произведении, взятом в его целом. И эти оттенки станут естественными, если они будут слышаться как некоторые вытекающие из основной, свойственной данному произведению краски.

Большое воспитательное для слуха значение имеет исполнение двух пьесок в различной инструментовке. Наиболее простым будет случай, при котором каждый из голосов сохраняет в течение всей пьесы свою особую функцию. Такие пьесы являются в фортепианной педагогике незаменимым материалом для обучения инструментовке.

Мы перечислили случаи, когда средствами фортепианной динамики можно внести различие в характер звучности произведе-

ний, отличить отдельные части произведения, средствами динамики подчеркнуть различие двух голосов.

Во всех этих случаях избранная инструментовка сохраняется в течение некоторого фрагмента определенной длительности. Ведь естественно, что инструментовка не меняется от мотива к мотиву, от фразы к фразе. Как это мы и наблюдаем на клавесине, определенная инструментовка сохраняется в течение целого произведения, в течение целого раздела произведения. Иной раз она присваивается данному голосу на протяжении всего его звучания. Описанный способ использования динамических средств вполне может быть, при известном слуховом внимании и дисциплинированности, осуществлен ресурсами фортепианной динамики.

Но если инструментовка ни на клавесине, ни на фортепиано не меняется от мотива к мотиву, то значит ли это, что в ее пределах действие динамических средств должно быть исключено, что в пределах данной инструментовки и исполнении мелодии должна царить полная ровность? Ответа нет. Ведь и в оркестре одна мелодия может быть поручена флейте, другой гобою, и при их исполнении первая окрашена всюду флейтовой звучностью и нигде не превращается в гобойную, и наоборот. Но из этого, однако, не следует, что определенная инструментованная мелодия на всем своем протяжении сохраняет полную динамическую неподвижность. И в пределах определенной и отличной от окружающей инструментованной мелодии мы хотим слышать гибкость и выразительность динамики, соответствующую гибкости и выразительности самой мелодической линии.

Мы видим, что средства фортепианной динамики, применяемые к исполнению некоторой мелодии, естественно распадаются на две группы, выполняющие различные функции. В одном случае средствами динамики создается определенная инструментовка мелодии. Оттенки этой группы мы будем называть оттенками инструментовочными. С другой стороны, средства динамики могут служить гибкому, выразительному и грамматически правильному исполнению мелодии. Оттенки этой группы будем называть оттенками мелодическими.

Смена регистров и клавиатур клавесина является средством создания оттенков инструментовочных. Игра клавикорда лишена таких контрастов. Однако клавикорд дает исполнителю возможность тонкими динамическими средствами придавать мелодии гибкость и одухотворенность.

Фортепиано не может соревноваться с клавесинным в способно-

сти безошибочно создавать контрастирующие между собой тембра, однако фортепиано превосходит клавесин в возможности придавать мелодии динамическую гибкость. И в этом отношении фортепиано как бы разливает то, что заложено во втором старинном инструменте — клавикорде. Таким образом, фортепиано дает в некоторой мере возможность соединить контрастную инструментовку клавесина с гибким, в пределах этой инструментовки, исполнением мелодии клавикордом.

Мелодические оттенки по самому своему строению отличаются от инструментовочных. Они более детальные, так как соответствуют всем поворотам мелодии. Иной раз они невелики: ведь они не должны выходить за пределы, указанные данной инструментовкой.

Если оттенки, исполняющие роль инструментовочных, нетрудно обозначить в нотном тексте, то оттенки мелодические зафиксировать трудно, а подчас и невозможно. О них следует говорить, очевидно, за клавиатурой, и помочь их выработке может скорее педагог, чем редактор.

Необходимо присутствующие в исполнении мелодии оттенки очень многообразны; невозможно даже перечислить их и найти им всем обозначения. Однако разобраться в некоторых простейших случаях возможно и нужно. Мы рассмотрим здесь несколько вопросов, часто возникающих в учебной практике. Первый из них касается исполнения мелодий танцевального типа, второй — исполнения имитаций, третий касается исполнения простейших имбирских и хорических мотивов, последний — связи мелодических оттенков с интонационной направленностью мелодии.

Рассмотрим небольшую пьесу танцевального жанра, например, Менуэт *G-dur* из «Нотной книжки Анны Маргадены Бах». Правая рука все время исполняет в этом менуэте мелодию, левая — сопровождающий мелодию бас. Различие регистров двух голосов менуэта определяет и различие их инструментовки. Естественно правой руке, как исполнившей мелодию, придать звучность достаточно звонкую и яркую, левой, — придать по возможности легкое звучание.

Однако требование цельности инструментовки каждого голоса совсем не содержит в себе, как мы знаем, требования неподвижности динамик, отказа от динамических оттенков.

Обрати внимание на структуру рассматриваемого менуэта. Для выразительного исполнения его мелодии следует прежде всего вслушаться в вопросы-ответные выразительные соотношения чет-тирехтактов (пример 15).

15

Усвоенно вопрос-ответных соотношений действует следующий педагогический прием. Руководитель и ученик расплачиваются за двумя ролями. Первый четырехтакт исполняется учителем. Ученик отвечает на этот четырехтакт-вопрос исполнением второго четырехтакта — ответа. Третий четырехтакт играет учитель, четвертый — ученик. Затем роли можно переменить. Ученик будет «задавать» вопросы, исполняя первый, третий и т. д. четырехтакты. Учитель будет теперь ему «отвечать», исполняя второй, четвертый и т. д. четырехтакты.

Возможно, что при этом музицировании окажется целесообразным одному исполнителю, задающему вопросы, играть свою мелодию чуть-чуть сильнее, отвечающему — чуть-чуть тише. Важно, однако, то, что при этом мы ученика не просто играть немного громче и немного тише (это можно было делать при упрощенных и инструментальных), — мы учим его «спрашивать» и «отвечать» на фортепиано.

После усвоенных опытов исполнения менюэта двумя чередующимися исполнителями исполнение всего менюэта передается в руки ученика. Теперь он сам должен будет создавать и вопросительные интонации одного четырехтакта, и ответы — другого. Выразить эти вопрос-ответные соотношения помогут средства динамики. Можно первому четырехтакту придавать звучность чуть более твердую, второму — более легкую. Можно попробовать и противоположный порядок. Полезно сравнить оба порядка, послушаться, который лучше, и к этому лучше вернуться.

При всем этом мы можем наблюдать отличие мелодических оттенков от оттенков инструментальных. Если при создании инструментовки следует добиваться четких различий в силе звучности, уславливать и отбатывать их, то в оттенках мелодических цель обратная — провести их так, чтобы они воспринимались не как различие в силе звучности, а как различие в выразительности интонаций. Все это сложно? Слишком сложно? Не думаю. Руководитель не должен бояться трудности, если дело идет о том, чтобы научить ребенка «высказываться» за фортепиано. Ребенок ведь способен научиться этому искусству. Им нужно лишь разумно и терпеливо руководить.

Показанный на примере Менюэта *G-dur* способ изучения может быть применен во всех случаях, когда выразительность мелодии связана с двутактовым или четырехтактным ее построением. Например, в Полонезе из Французской сюиты *E-dur* (пример 16).

16

Рассмотренный случай исполнения мелодий, построенных из четырехтактов, является, конечно, случаем простейшим. Но именно подобные простейшие задания являются особенно плодотворными, так как приобретенный на них опыт будет помогать ученику в дальнейших, более сложных случаях. Они сведут для ученика всяким различие между оттенками инструментальными и оттенками мелодическими.

Мы наблюдали, как требование целостной инструментальной голоса сталкивается с противоречиями, источником которых является само строение исполняемой мелодии. Требование целостной инструментальной голоса может, впрочем, оспариваться и иначе. Источником противоречия в этом случае окажется структура многоголосного произведения в целом. Но здесь мы приходим ко второму из вопросов, которые собрались обсудить. Я имею в виду вопрос об исполнении имитаций.

Сформулирую этот вопрос в том виде, в котором он чаще всего предлагается на практике: «Следует ли при исполнении на фортепиано многоголосных произведений Баха выделять имитации, которыми они так богаты?»⁴ Этот же вопрос ставится и в другой, частной, форме: «Следует ли во всех случаях выделять темы в баховской фуге?»

Начну с предварительного замечания. Что означает, собственно говоря, «выделять», «подчеркивать», «показывать» мотив (тему)? Если речь идет об исполнении многоголосия с такой ясностью, чтобы все имитации, все проведенья темы были бы слышны, то надо ответить на поставленный вопрос утвердительно. Конечно, следует стремиться к тому, чтобы имитируемые мотивы, проведенья темы были бы слышны. Это ясно. Однако на деле предлагаемый вопрос имеет несколько более узкий смысл. Обыкновенно спрашивающего интересует — нужно ли выделять имитируемые мотивы темы посредством более звучного их исполнения. Вот на этот вопрос нельзя дать какого-либо однозначного ответа.

Прежде всего, в самом вопросе в скрытом виде содержится неправильное положение, будто бы для того чтобы сделать тему слышной, нужно ее обязательно играть громче. Выделение темы звучным исполнением совсем не является единственным способом сделать ясным ее проведенье. Наряду с более звучным исполнением существует еще и прием подчеркивать, какой-либо голос не посредством более сильной звучности, а посредством звучности *иной*, *отличной* от соседних голосов, при этом хотя бы и менее громкой.

Последний способ особенно часто применим на фортепиано к басовому голосу. Исполняемый самым легким образом басовый голос при сопоставлении с звонко исполняемой партией правой руки лучше воспринимается более ясно, чем если бы он составил с звучными верхними голосами один громкий звуковой поток, в котором верхние и нижние голоса мешали бы друг другу своей монотонной громкостью.

Если мы будем исполнять проную руку Полонеза из Французской сюиты *E-dur* звонко, а левую легчайшим образом, то левая рука будет восприниматься яснее, чем если бы она соревновалась с правой в силе звучности.

Если в правой руке выполнять ряд соответствующих интонационных оттенков, а левая будет все время идти *pianissimo*, не участвуя в оттенках правой, то именно совершенно отличная от правой ма-

нера исполнения и приведет к ясности как басовой линии, так и всей пьесы».

Повторю: подчеркивание громкостью не является ни единственным, ни лучшим во всех случаях способом сделать мелодию ясной.

Вернемся, однако, к вопросу, следует ли динамически подчеркивать имитации. Я уже указывал, что на этот вопрос нельзя дать однозначного во всех случаях ответа. В каждом отдельном случае исполнитель должен находить ответ снова и снова.

Маркирование имитаций не всегда является наиболее существенным моментом, определяющим динамику исполнения. Могут быть иные существенные требования, которые отодвигают на второй план вопрос об имитациях. Одним из таких требований, ограничивающих подчеркивание имитаций, является принцип полифонической инструментовки.

Вот суть дела. Имитация есть проведенье той же мелодии в другом голосе. Следовательно, чтобы имитации вообще были бы возможны, должны существовать два голоса. Факт существования двух голосов очевиден, если эти два голоса исполняются двумя различными инструментами, двумя певцами. Ведь в таком случае каждый исполнитель создает свою реальную мелодию, слышную уже по той причине, что она порождается или потоком дыхания, или реальным движением смычка. Но далеко не так обстоит дело при исполнении двухголосия на фортепиано. Ведь при исполнении на фортепиано не создается двух реальных голосов. Фиктивные, ударяется лишь определенное количество клавиш, порождается определенное количество тонов, в сумме составляющих тоны обеих мелодий. Не было бы заблуждением считать, что в условиях фортепианной игры эта сумма сама собой воспринимается как распределенная по двум голосам. Нажатие клавиш не создает еще действительных голосов. Речь идет не о том, хорошо или плохо исполняются эти два голоса. Два певца могут не наилучшим образом исполнять свои мелодии. Здесь идет речь не о качестве исполнения, а о самом существовании двух голосов. Именно оно должно быть, прежде всего подтверждено в фортепианном исполнении. И это создание образа двух голосов дело не такое уже простое.

⁴ Оттенки правой руки имеют мелодический характер, они обособлены в мелодии верхнего голоса. Но они не обособлены мелодично нижнего голоса и поэтому в нижнем голосе исполняются не distinctly. Очень часто можно видеть примеры, в которых степень подчеркивания различиями Черны, делать оттенки обязательно одновременно во всех голосах мешает различие голосов, то есть исполняется полифония.

Для создания этого звукового образа необходимо:

1) тонам, принадлежащим одной мелодии, придать единство, которое останется единством, несмотря на различные мелодические оттенки;

2) установить на слух какое-то соотношение (различие) двух красок, присвоенных нашим двум голосам. Именно установление этого различия больше всего помогает пианисту создать образ двух голосов.

Следует отдать себе отчет, что описанный принцип инструментации в конечном счете противоречит принципу динамического маркирования (подчеркивания) имитаций. Действительно, принцип инструментации двухголосия требует:

1) единства в окраске каждого голоса;

2) различия между красками двух голосов.

Между тем динамическое маркирование имитаций, проводимых по двум голосам, приводит к следующему:

1) подвергается испытанию само единство голоса, так как в нем динамически выделяется какой-то ограниченный отрезок мелодии;

2) ослабляется различие двух голосов, так как в каждом из них наличествует динамически одинаково подчеркнутый мотив.

Таким образом, на фортепиано, при несомнительном подчеркивании имитаций, само существование двух голосов будет подвергаться сомнению. Может создаться впечатление, что имитируемый мотив проводится не по реальным голосам, а просто по всему диапазону фортепиано, и именно это блуждание мотива по tessiture инструмента оказывается моментом, в наибольшей степени нарушающим ощущение многоголосия.

Маркирование имитаций может быть иной раз нецелесообразным еще и по следующей причине. Предположим, что при вступлении имитируемого мотива во втором голосе первый исполняет противосложение. Может случиться, что подлежащий имитации мотив и следующее за ним в том же голосе противосложение составляют последование, целостность которого существеннее самого подчеркивания имитаций. Точнее говоря, имитация в другом голосе может быть вытлена и примененна иной, более слабой звучности. Между тем для придания целостности теме и следующего в том же голосе противосложения нужна единство звучания.

Примеры. В Маленькой прелюдии *C-dur* (пример 17) маркирование и без того усной имитации басового голоса в такте 4 наруши-

ло бы целостность рисунка верхнего голоса, который поднимается в течение трех тактов, достигает своей первой точки *e* и затем спускается в ряде мужественных затактовых мотивов.

В Импровизации *C-dur* (пример 18) в первых двух тактах существенно целостность мелодии такта 1, целостность инструментации верхнего голоса в течение двух тактов и, наконец, ясность вопросо-ответных соотношений тактов 1 и 2. Таким образом, целесообразно верхний голос считать основным и придать ему некоторую зловещность. Имитирующие обороты нижнего голоса будут ясны и при легком звучании его в течение двух тактов.

Предположим, что основная мелодия исполняется правой рукой; левой руке поручены сопровождающие голоса, в которых проводится имитация основной мелодии (чаще всего ее начало).

В этом случае подчеркивание имитаций в сопровождении нарушило бы основной порядок инструментовки. Пример — Маленькая прелюдия *e-moll*:

Маркирование рисунка шестнадцатых при проведении их в левой руке не нужно и в Маленькой прелюдии *F-dur*. И здесь более благодарным является проведение единообразной инструментовки в правой и левой руках (см. пример 32). При указанной инструментовке упорядочиваются звучности верхних и нижних голосов. При ясности голосоведения делится сама собой ясна и переключка фанфар, и возникающая из этой переключки целостность четырехтакта.

Маркирование имитаций бывает, наконец, невозможным в случае тесной стретты, в которой все голоса имеют тематическое значение. Здесь существенным будет сохранить единство звучания многоголосной ткани в целом.

Приведем теперь обстоятельства, делающие маркирование имитаций целесообразным.

1. Часто основной характер произведения связан с постоянным чередованием мотивов, с постоянной переброской их из одного голоса в другой. Переключка голосов входит в этот случай в основной образ произведения. Именно с подобной переключкой связан игровой, светлый, не лишенный юмора характер Итальянской *F-dur*, Прелюдии *E-dur* (пример 20).

Эти произведения следует начинать изучать, четко маркируя имитируемые мотивы. Затем, наряду с переключкой, слух уяснит также и единство основных мотивов (послышки) с последующими противосложениями.

2. Маркирование мотива может проводиться без ущерба для ясности голосоведения, если эта ясность поддерживается не только инструментовкой отдельных голосов, сколько их совместным участием в движении трехголосных или четырехголосных гармоний. В полифонии многоголосия нельзя уже рассчитывать на выдержанную инструментовку отдельных голосов. По ходу диалектной гармонии вполне возможно, не нарушая целого, подчеркнуть отдельные обороты, составляющие существенную часть общего гармонического движения.

Подводя итоги, подчеркнем еще раз, что вопрос о маркировке имитаций и тем нельзя разрешить унифицированно. Само ожидающее единого совета-рецепта следует считать вредным, так как оно притупляет наше внимание к действительному многообразию возможных решений, связанному с самим многообразием музыки.

Я говорю об этом по той единственной причине, что на практике мы ежедневно наблюдаем вредное действие поисков единого правила. Мы часто наблюдаем надуманные решения, а также шарашье от одного надуманного решения к другому, и то время как исполнителью нужно найти истинный ответ, в каждом отдельном случае используя все свои способности и знания.

Большинство приведенных выше примеров касалось различ-

ной инструментонки *двух* голосов. При большом количестве голосов, в более сложных полифонических сочинениях целесообразно стремиться к раздельной инструментонке голосов в течение всего произведения. Однако и здесь опыт, приобретенный на двухголосии, может быть использован.

В пятиголосой фуге W. K. *F-d-moll* (пример 21) в экспозиции представляется целесообразным подчеркивать вступающие друг за другом темы: вступление их ясно и без всякого подчеркивания. Гораздо важнее установить какой-либо порядок в инструментонке голосов. Представляется целесообразным придать известную твердость альта, вступающему в экспозиции вторым. Это подчеркивание внесет ясность в двухголосие; однако продолженное, оно внесет порядок и в трехголосие. В конце концов маркируемый альт сольется в ход пятиголосых гармоний, но и здесь не бесполезно, если пылкий слух исполнителя будет продолжать следить за ним до конца экспозиции, до каданса в параллельном мажоре.

Маркирование среднего голоса, вступающего в данном случае

перым, целесообразно и в экспозиции фуги W. K. *F-es-moll* (пример 22). И здесь подчеркивание альта поможет упорядочению инструментонки, создаст как бы звуковую ось всего построения.

Не нужно думать, что именно маркированный голос воспринимается яснее всего и притом в ущерб остальным. Маркирование голоса не выделяет, а, как уже выше указывалось, отделяет его от остальных. Маркированный голос не затмевает, таким образом, окружающие его голоса, напротив, он показывает пример целостного звучания голоса и тем самым настраивает слух на более ясное восприятие окружающих голосов.

Два последних примера выходят за пределы школьной практики. Я не думаю советовать проходить указанным способом со школьником пятиголосные фуги. Умение слышать инструментонку следует развивать на простых двухголосных примерах, на которых и возможно добиваться точного, ясного проведения заданной инструментонки.

При переходе к более сложным образцам многоголосия количество инструкций со стороны педагога должно уменьшаться и ученик должен в работе все больше и больше полагаться на свое воображение, на требовательность своего слуха, на приобретенные ранее умения.

Увеличение количества указаний педагога при усложнении задачи является симптомом отрицательным, показывающим, что ученик недостаточно подготовлен на более простых образцах. В подобных случаях, ввиду отсутствия инициативы ученика, педагог иной раз пытается регламентировать детали, вообще не подлежащие регламентации. Лучше давать конкретные указания в простых случаях, чем весьма общие в сложных. Нельзя начинать проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии.

Итак, инструментовка фуг приводилась не как образец для учебной работы, а с целью показать глубокое значение изучения более простых образцов.

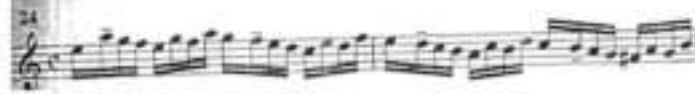
Третьим из случаев использования динамических средств фортепиано, которые мы хотим рассмотреть, является исполнение простых имбирных и хорезмских мотивов, которыми так богата музыка Баха. Динамические средства могут в немалой степени содействовать ясности этих мотивов. Динамическими средствами мы можем подчеркнуть в мотиве существенное, придать более легкое звучание второстепенному, тем самым собрать мотив воедино и придать ему смысл целого высказывания.

Обратимся к примерам. Начнем с затактовых мотивов. Естественно ожидать, что ясности затактового мотива будет содействовать маркирование опорного момента, к которому этот затактовый мотив стремится. И действительно, подчеркивание сильных времен, к которым стремятся дзактакты, — прием основной из основных.

Однако подчеркивание опорного момента не является единственным средством, помогающим ясности построения мотива. Ведь наряду с опорным моментом затактовый мотив имеет еще один существенный момент — начальный. И иной раз именно подчеркнув начало мотива, мы больше всего содействуем его ясности. В Инвенции *C-dur* в верхнем голосе мы наблюдаем последовательный ряд обращенных главных мотивов инвенции. Неужели, чтобы сделать их ясными, следует расчленить мотивы цезурами:



В данном случае расчленение звучало бы нарочито. Однако у нас есть средство сделать ясным строение мотивов и без преувеличенных цезур. Я имею в виду маркирование первого тона каждого мотива:



Приведенный здесь прием не терпит никакого формализма при своем осуществлении. Нет ничего легче, как небрежным акцентированием слабых шестнадцатых превратить их в сильные и тем внести полную путаницу в звуковое построение. Дело не в том, чтобы просто акцентировать отмеченные в примере 24 шестнадцатые. Дело в том, чтобы они слышались как маркированные начальные тоны затактовых мотивов. Некоторые редакторы предлагают обеспечить указанное маркирование особой аппликатурой — первые тоны затактовых мотивов исполняются первым пальцем:



Средствами динамики возможно иной раз придать четкость и хорезмским мотивам. Так, например, хорезмские мотивы из Польеза Французской сонаты *E-dur* требуют четкой акцентировки. Следует энергически атаковать рукой первые восьмые хорезм. Вторые слабые восьмые должны как бы скрываться в тени предшествующих им сильных. Впрочем, дело не сводится к одним лишь динамическим приемам. Сильные восьмые следует исполнить *stato*, следующие за ними слабые — *staccatissimo* (см. пример 16).

Часто мы наблюдаем в клавиатурных баховских произведениях последовательности шестнадцатых, которые при первом взгляде могут показаться сплошными пассажами. При более внимательном вслушивании мы убеждаемся, что наши пассажи имеют определенное мотивное строение. Они являются непрерывным рядом

мотивов. При известной дисциплинированности можно простыми динамическими средствами сделать это мотивное строение ясным.

Очевидно, что нижеприводимый фрагмент Малевичкой прелюдии *d-moll* (пример 26) складывается из мотивов:



26

Это строение можно сделать очевидным, подчеркнув тактовую фазу и опорный пункт и исполнив легко фазу хоревическую. Ученику можно дать соответствующую инструкцию в еще более простой форме: «Весь пассаж играется звучно (*forte*), *piano* исполняются лишь две шестнадцатые». Доведите этот прием до полной четкости, и вы убедитесь, насколько он делает ясным мотивное строение.

Пассажи из Прелюдии W. K. I *D-dur* расчленяются на мотивы:



интонационно направленные попеременно то вверх, то вниз. Это мотивное строение может быть усилено двумя способами. Первый состоит в подчеркивании начального тона восходящего (четного) мотива:

27

Второй прием состоит в придании звонкости всем восходящим (четным) мотивам, которые тем самым отделятся от нисходящих:

Читателю легко будет на слух убедиться, в какой мере изложенные приемы делают ясным строение мелодии.

Приведенные выше приемы акцентировки мотивов являются прекрасным способом развития слуха, внимания, дисциплины, в этом их польза. В некоторых случаях они могут сохраниться и в исполнении. Нам кажется, однако, что главное из дисциплинирующее действие на слух приучено к ученику. Никак не следует настаивать на проведении этих приемов, раз только они изучены учеником и запечатлены в его требовательном слухе.

Наряду с ролью динамики в исполнении мотива, нам бы хотелось здесь упомянуть о ее роли в исполнении скрытого дыхания. И здесь средствами динамики возможно придать ясность рельефу скрытого в орнаменте голоса. Таковы фрагменты Малевичкой прелюдии *c-moll* и Аллеманды из Французской сюиты *E-dur* (пример 29).

29 a

6

Последним случаем использования мелодической динамики, который мы здесь рассмотрим, будет динамика в ее связи с интонационным рельефом мелодии. Я имею в виду динамическую окраску, связанную с интонационным направлением мелодии, ее повышением или понижением. Этот вид лежит как бы между оттенками мелодическими и инструментальными.



С самого начала обучения важно стать на некоторый путь упорядочения. Раз этот порядок будет внесен в самые первые шаги обучения, создастся возможность развития требовательного слуха, который сможет впоследствии разрешать более сложные вопросы. Повторю, дело не в правилах, а в воспитании слуха, изыскательного и стремящегося к порядку.

У. АРТИКУЛЯЦИЯ

Применение средств динамики в баховском клавирном искусстве ограничено самими свойствами клавиесина. Между тем интересно, что именно вопросы динамики подвергаются самому оживленному обсуждению, как только речь заходит об исполнении клавиесинных произведений Баха на фортепиано. Что касается практики, то передо мной наблюдаем динамику чрезмерную, лишённую подлинной дисциплины, преувеличенную, монотонную в своей мажорной эмоциональности.

Иное положение наблюдаем мы по отношению к вопросам артикуляции. Существенная роль артикуляции при исполнении клавиесинных произведений Баха определяется самими свойствами клавиесина, которые он разделяет с другими клавиесинными инструментами того времени — клавикордом и органом. Ни один из этих инструментов не имеет средства, аналогичного фортепианной правой педали. На фортепиано мы можем после удара снять руку с клавиши и продлить звук педалью. В этом случае звук должен быть прекращён уже не движением пальцев, а опусканием демпферов, управляемых педалью (то есть ногой). В отличие от фортепиано, на клавиесине (как и на клавикорде, и на органе), если мы снимаем руку с клавиатуры, звук в тот же момент прекращается. Уже одно это свойство клавиесинных инструментов баховского времени делает позицию левых (ручные) приемы связывания и расчленения. Приемы эти применяются уже не суммарно по всей звуковой ткани, как при польской фортепианной педалью, а раздельно по каждому голосу. Если клавиесинист намерен исполнить что-либо *legato*, он добивается связанного звучания тонов, тщательно связывая клавишу с

клавиршей. Если музыка требует более расчлененного исполнения, то характер этого расчленения, его выраженность зависит от выработки определенного мимического приема, от того или иного способа отпускать клавиши.

Значение артикуляции в клавирном искусстве основывается, однако, не только на свойствах клавишного, оно определяется также общим значением артикулирования в баховском искусстве. Обсуждение этой проблемы выходит за рамки настоящей работы. Обширный материал о значении артикуляции в музыке Баха читатель может найти в книге Альберта Швейцера «И. С. Бах», созданной в свое время переводом по клавидам на исполнение произведений Баха. Много поучительных деталей можно найти и в книгах Келлера «Органное произведение Баха» и «Клавирные произведения Баха». Наконец, вопросу о роли штрихов в баховском искусстве посвящены III и IV главы моей работы «Артикуляция».

Ограничусь здесь самыми краткими замечаниями.

Если мы обратимся к подлинникам баховских произведений — к кантатам, оркестровым сюитам, концертам, — то в большинстве случаев встретимся с партитурами, снабженными штрихами. Большое значение придавал Бах также и обозначению штрихов в оркестровых партиях. Так, например, иной раз, ввиду отсутствия времени, он выпускал из своих рук партии, не прокорректированные, однако с представленными штрихами. Если Бах придавал такое значение артикулированию своей музыки, то как же объяснить, что наряду с партитурами, снабженными штрихами, имеются партитуры, лишенные штриховых указаний?

Исследователями высказано убедительное предположение, что с наибольшей тщательностью Бах предоставлял штрихи в тех произведениях, исполнение которых не предполагалось под его руководством. В тех же случаях, когда речь шла о произведениях, которое предполагал исполнить сам Бах, обозначение штрихов оказывалось менее необходимым. Тем самым открывалась возможность появления так называемых «необозначенных» текстов, «необозначенных» произведений — партитур, в которых штрихи не указаны.

Существование необозначенных текстов не означает, однако, того, что произведения, в них зафиксированные, не нуждаются в определенном артикулировании. И обозначенные, и необозначенные по каким-либо причинам партитуры созданы одним и тем же автором, и в любом случае артикулирование остается важнейшей

жизненной основой исполнения баховской музыки. Разница лишь в том, что в обозначенных произведениях штрихи определены самим автором, в произведениях необозначенных решение вопросов артикуляции становится обязанностью исполнителя, педагога, редактора.

Именно так обстоит дело с клавирными произведениями, которые в большинстве своем принадлежат к произведениям необозначенных*.

Чтобы убедиться в необходимости расшифровки необозначенных текстов, сравним исполнение необозначенного текста, с одной стороны, скрипачом, с другой — пианистом.

Скрипач склонен исполнить необозначенную партию сплошь раздельными штрихами, пока не натолкнется на обозначенную в тексте лигу. «Я играю все раздельными штрихами, так как в партии лиги не указаны», — скажет скрипач.

В противоположность этому пианист будет играть необозначенный текст *legato*, пока не натолкнется на знак, требующий расчленения. «Я играю все *legato*, так как в тексте не было указано ни *staccato*, ни *non legato*», — скажет пианист.

Изложенное противоречие показывает, что в рассматриваемом случае и скрипач, и пианист были одинаково неправы. И в том и в другом случае надо было не держаться буквы, но взять на себя труд расшифровки не указанных в необозначенном произведении штрихов.

Следует указать на неравномерную разработку вопросов артикуляции в различных отраслях инструментальной педагогики. В скрипичной педагогике никто не сомневается в значении, которое имеет изучение штрихов. Штрихи составляют важнейший раздел уч-бы скрипача.

Другое положение наблюдаем мы в фортепианной педагогике, в которой до самого последнего времени вопросы артикулирования изучались мало. Одной из причин такого положения является, по моему мнению, неправильная оценка средств романтического пианизма. К сожалению, средства эти часто подгадываются (может быть и неосознанно) средствами пианизма «вообще»; приемам игры романтического пианизма приписывается не соответствующий им диапазон действия. Эти приемы приписываются к испол-

* Вполне возможно не заметить от того, что в некоторых редких случаях штриховые обозначения в клавирных произведениях Баха имеются.

ленно чуждых их характеру произведений XVII и XVIII веков. Но тем самым тормозится действительная разработка приемов, а романтический пианизм культивируемых недостаточно, — и смею в виду искусство штрихов.

Наши замечания об артикуляции мы начнем с вопроса, который чаще всего возникает в школьной практике, а именно: какая артикуляционная манера является основной при исполнении клавирных произведений Баха. При этом имеется в виду альтернатива между двумя манерами — манерами игры связной и игры расчлененной. Часто приходится слышать, что овладение баховской полифонией требует совершенствования *legato* и что именно *legato* является основным приемом исполнения баховских клавирных произведений. Существует, однако, и другое мнение (представители его опираются на имя и авторитет Ф. Бузони), утверждающее, что основным приемом исполнения клавирного Баха является игра расчлененная (*non legato*). Приведенные два мнения выступают часто в категорической форме, претендуя на доминирующее положение в практике.

Интересно отметить, что если брать не единичных исполнителей, а общий уровень практики в наших школах, училищах и вузах, то до последнего времени доминировала игра связная. Исполнителей, штрих широко применявших при исполнении, скажем, клавирных концертов, штрих *non legato*, встречали с некоторым недоверием. Их спрашивали: «Почему, собственно, вы играете *non legato*?»

Положение, однако, резко изменилось с 50-х годов. Сейчас нередко можно встретить исполнителей (особенно исполнителей младшего поколения), увлекающихся игрой *non legato*. Они утверждают, что именно этим штрихом нужно исполнять старинную музыку. И мы можем иной раз услышать целые произведения, состоящие из нескольких частей разного характера, исполненные одним и тем же, инварирующим выражение мелодии, штрихом.

Очевидно, что оба приведенных мнения неправомерны в своей односторонности. Бесцельно решать, следует ли ученика учить играть *forte* или *piano*, учить играть *allegro* или *adagio*.

Ясно, что исполнение требует овладения и игрой полнозвучной и легкой, и игрой стремительной, и игрой спокойной. Но также бесцельно решать вопрос: что является характерным для Баха — *legato* или *non legato*? Искусство артикулирования клавирных произведений требует развития и связной, и расчлененной игры, отработки этих приемов, искусного их противопоставления.

Вся история клавирного искусства полна сопоставлений игры связной и игры расчлененной. Еще Дирута (ок. 1560—16??) в своей работе «Трансильванец» дает характеристику этих двух манер игры, причем различие их он связывает с двумя различными инструментами — с клавесином и органом, а вместе с тем и с двумя видами музыкальных произведений — произведениями танцевальными и произведениями полифонического склада. Для играющих на клавесине он считает характерным исполнение танцевальной музыки, при этом исполнению в манере расчлененной, отрывистой. Для играющих на органе он считает характерным исполнение музыки полифонической и при этом в манере связной, плавной.

Однако противопоставление жанров и манер, подмеченное Дирутой, фактически не сводится к противопоставлению органа и клавесина. Ведь это противопоставление может быть усмотрено и внутри литературы органной и литературы клавесинной. В органной музыке наряду с линией, развивающейся из хоровой полифонии (фуга), наличествует противостоящая ей линия инструментально-клавишной виртуозности (токатта). Также и в клавесинном искусстве наряду с танцевальной сюитой, токкатой и виртуозным концертом наличествует и ветвь полифоническая, выходящая свое завершение в баховских синфониях и фугах. Уже это богатство жанров заставляет нас ожидать многообразия культивирувавшихся в клавесинной игре штрихов.

В трактатах XVIII века о клавесинной игре мы находим указания на необходимость выработать расчлененную игру. Здесь имелось в виду не выражение *staccato*, а раздельность звуков, воспринимаемая как жесткость игры. Очевидно, полагалось, что расчлененное произнесение тонов является условием, обеспечивающим игру четкостью. И очень хорошо, если рекомендуемая в указанных местах расчлененная игра будет изучаться мелодиями исполнителями и войдет в фонд тех штриховых приемов, которым пианист должен овладеть. Но указанный здесь прием никак не может считаться единственным или доминирующим. На необходимость выработать и иной прием — прием игры *cantabile* — указывает сам Бах (см. с. 4), считающий выработку игры *cantabile* чуть ли не главной педагогической целью своих инвенций и синфоний.

Противопоставление игры расчлененной и, с другой стороны, игры *glisbo* связной является перед нами в истории клавирного искусства также при сравнении игры Моцарта и игры Бетховена. Моцарт, судя по современникам именно игрой четко расчлененной,

Бетховен внес в фортепианную игру новую краску — глубокой *legato*.

Однако моцартовские штрихи требуют для своего осуществления также и слитности; бетховенские — и мастерства *legato*, и владения многообразным средством *non legato*.

Следует полагать, что попытка установить какой-то доминирующий в клавирной игре штрих является педагогически исцелесообразной. Искусство штрихов развивается не на выработке отдельных абстрактных приемов, а на сопоставлении штриховых манер*.

Изучение артикуляции лучше всего начинать с изучения двухголосных произведений, в которых каждому голосу присваивается своя особая артикуляционная окраска.

Именно этот случай демонстрируют примеры 31 а, б, в, г (Симфония *a-moll*, Аллеманда из Французской сюиты № 6, Маленькие прелюдии *F-dur* и *D-dur*). Нижний голос движется в этих примерах восьмыми, исполняемыми *staccato*, верхний — исполняется *legato*.

* Здесь идет речь о выработке известного штрихового мастерства, то есть о работе в старинной классической школе. В младшей классике может, конечно, идти речь лишь о выработке первоначального понятия о *legato* и раздельной выпонимании последовательности из нескольких тонов.

Смысл противопоставления не изменится, если стаккатированно подлежат не тоны одного голоса, а комплекс, состоящий из двух голосов. Например, первые такты Маленькой прелюдии *F-dur*:

Часто противопоставляемые шестнадцатые *legato* и восьмые *staccato* обмениваются местами; таким образом, и правая и левая рука попеременно «упражняются» в игре *legato* и *non legato*. Это мы наблюдаем и в приведенном примере, и в фрагменте из фуги Генделя (пример 33; см. также примеры 20 а, б).

Несколько сложнее следующий трехголосный образец (пример 34, фуга W. К. I *E-dur*), в котором левая рука исполняет два голоса — один *legato*, другой *staccato*. Этот пример не относится уже к школьной учебе, но указывает ту подготовку, которую школьник должен приобрести.

34

Что касается работы над приведенными примерами, то надо отметить следующее: *staccato* в нижнем голосе, которое вырабатывает ученик, приобретет ясность и выразительность, если он будет слышать это *staccato* на фоне глубоко связанного исполнения верхнего голоса. Очень часто именно в этом пункте совершается следующая педагогическая ошибка: левая рука разучивается действительно *staccato*. Однако правая рука при этом играет «ликаяким» штрихом, то есть манерой случайной, не создающей определенной артикуляционной краски. Лишенный определенного штриха верхний голос дезориентирует наш слух, мешая осознавать как определенную краску также и артикулирование нижнего голоса.

Итак, если педагог дал задание в левой руке выработать расчлененный штрих, он должен проследить:

1) чтобы выработка этого штриха проводилась не механически и при активном участии слуха (штрих надо слышать!);

2) чтобы ученик слушал не одну краску, а живое сочетание двух красок.

Инструкция — «играй левую руку *staccato*» — следует дополнить: «правую при этом играй *legato*».

Изучение контрастирующих штрихов является существенным приемом работы над артикуляцией. Наряду с ним, конечно, можно изучать и исполнение обоих (всех!) голосов в какой-либо одной манере. Может возникнуть и более сложная задача: противопоставить друг другу две различные манеры *non legato* — одну более (левая рука), другую менее краткою (пример 35, Хоралы из предлодия *G-dur*).

35

Наконец, возможно еще более сложное противопоставление: два голоса (скажем, левая) играют все время *staccato*. Этой ровной последовательности стaccатированных восьмых противопоставляется богатая и переменчивая штриховка правой руки (пример 36, Влеманда из Французской сюиты № 6).

36

Последние примеры требуют уже значительного мастерства. Впрочем, начинать работу надо с более простого сопоставления *staccato* — *legato*. Лишь после изучения этого сопоставления целесообразно переходить к сопоставлениям более сложным (*staccato* — *non troppo legato*, *staccato* — многообразные штрихи)*.

Что касается меры расчлененности типов, то представляется невозможным указать какую-либо исчерпывающую ее классификацию. Мера необходимого в данном случае *staccato* не может быть заранее предопределена, ее следует каждый раз находить на слух. Но если невозможно перечислить все разновидности *staccato* и указать правила для применения того или иного вида, то все же можно указать на несколько основных типов *staccato*, которые следует изучить.

1. В условиях фортепианного исполнения очень часто применяется короткое *staccato* в басовом голосе. Таким способом удается сгладить некоторую грузность нижнего регистра фортепиано, сде-

* В приведенных примерах в большинстве случаев стaccатированность левая рука. Сильно содействует, что аналогичные противопоставления могут быть продемонстрированы и при обратном распределении штрихов между руками.

лать более прозрачной многоголосную ткань, в частности сделать более ясным соседний с басом голос. По контрасту со стаккатирующим басом верхние голоса, исполняемые свисто, приобретут более протяжную звучность.

2. Острое и звонкое *staccato* применится в произведении светлого, праздничного характера (Марш *D-dur*, Маленькая прелюдия *F-dur*), а также при исполнении оживленных имитаций (Маленькая прелюдия *E-dur*, Инвенция *F-dur*).

3. Наряду с этим мы встречаем и более продленный штрих, который часто называют *non legato*. В задумчивой Маленькой прелюдии *c-moll* (пример 37) левая рука исполнит восьмые



non legato таким образом, что восьмушка длится примерно одну шестнадцатую и отделится от следующей восьмой — паузой также в одну шестнадцатую. В данной прелюдии, впрочем, не надо подчеркивать ритмический момент синхронизации тона и не следует определять точно меру расчлененности. Слух, руководящий главно движущейся рукой, сам найдет эту меру.

4. Наконец, можно привести примеры такого *non legato*, которое обладает максимально возможной для данного штриха продленностью. Это как бы *non legato*, в котором тона едва заметно отделены один от другого. Примеры такого максимально продленного *non legato* мы находим в Полонезе *g-moll* из «Нотной книжки Анны Маргалены Бак»:



Рассматривая использование средств фортепианной динамики, мы различали оттенки «инструментовочные» и оттенки «мелодические» (см. раздел «Динамика»).

Приведенные выше примеры (31 а, б, в, с) показывали штриховые приемы как краски, распространяющие свое действие на данный голос в течение целого раздела мелодии. В этом смысле действие штрихов было аналогично инструментовочным оттенкам.

Укажем теперь на другую роль артикуляции, которая аналогична действию мелодических оттенков. Я имею в виду использование штрихов для достижения ясного и правильного произнесения мотивов*.

Из вопросов, сюда относившихся, мы остановимся на двух.

Первый касается способа отделить один мотив от другого, то есть артикуляции межмотивной.

Второй касается отчетливого исполнения самих мотивов, то есть артикуляции внутримотивной.

Основной межмотивной артикуляцией является цезура. Установить цезуру между мотивами, сделать «паузу» перед исполнением нового мотива — можно ли себе представить более простое средство выработать в ученике ясное представление о мотивной структуре мелодии!

Самым несомненным видом цезуры является обозначенная автором пауза между мотивами (пример 39, Прелюдия *W. K. G-b-moll*).



В остальных случаях необходимость цезур устанавливается исполнителем. Он может получить известную помощь от хорошей редакции. Однако советы редактора пойдут ему на пользу, если он отдаст себе отчет в необходимости самостоятельно разбираться в строении мелодии. В первых двух тактах Инвенции *C-dur* (пример 40)

* Под «ясное об этом» — в III главе моей работы «Артикуляция».

40

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система имеет две стaves: верхнюю (с нотами a_1 , b_1 , a_2 , b_2) и нижнюю (с нотами a_1 , a_2). Вторая система также имеет две стaves, продолжая мелодию.

пауза расчленяет два проводимых в нижнем голосе основных мотива a_1 и a_2 . В верхнем голосе этой паузы нет. На соответствующем месте расположены мотивы b_1 и b_2 . Естественно, если эти мотивы и слева и справа будут отграничены цезурами.

Все указанные мотивы начинаются на второй восьмой или второй шестнадцатой такта (или полутакта).

Цезуры перед мотивами, начинающимися на второй восьмой, трудно осуществимы и во всех случаях проводятся. Что касается цезуры перед мотивами, начинающимися на второй шестнадцатой, то в одних случаях (например, перед мотивом a_2 в такте 2) она необходима и надо научить ученика ее осуществлять; в других случаях (в тактах 3, 4, в секвенциях верхнего голоса, построенных на образцах основного мотива) цезуры были бы неестественны (см. примеры 23, 24, 25). Они сохраняют, впрочем, свое педагогическое значение. Они могут быть применены на одном из уроков как прием, преследующий цель сделать ясным для ученика само строение мотива. После того как ученик поймет мотивное сложение мелодии, настаивать на исполнении цезуры не следует.

При изучении Маленькой прелюдии *C-dur* для укрепления основного строения мелодии можно делать цезуры перед второй восьмой такта. Эти цезуры следует «стереть» после того, как они выполнили свое учебное назначение. Часто можно облегчить выполнение задания, предложив ученику такую аппликацию, которая содержит уже в себе самой необходимость сделать цезуру. Та-

кова, например, аппликатура и правой руке в такте 1 Инвенции *C-dur* (см. пример 51).

Правильно установленная цезура делает иной раз ясным не только строение мотива и фраз, но и расчленение целых разделов произведения. Такова цезура в первом голосе, заключающая первый раздел Симфонии *C-dur* (пример 41).

41

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система имеет две стaves: верхнюю (с динамикой *ff*) и нижнюю (с динамикой *forte*). Вторая система также имеет две стaves, продолжая мелодию (с динамикой *meno forte*).

Относительно осуществления самой цезуры нельзя дать каких-либо общих правил. Мера расчленения определяется каждый раз на слух. Следует лишь отметить, что далеко не всегда последняя нота перед цезурой должна быть коротко стаккатирована (ошибка, часто встречающаяся в игре учеников).

Очень часто (и это особенно характерно для артикуляции баховских произведений) последнюю ноту перед цезурой следует исполнять по возможности *tenuto*. В этом случае сама цезура превращается в краткий разрыв звуковой ткани. При известном внимании и упражнении оказывается вполне возможным соединить в исполнении и выдержанности последнего тона мелодии, и краткой «паузой» перед началом следующего ее раздела.

Прекрасным образцом такого соединения *tenuto* финальной ноты с цезурой является пример 16. Поскольку цезура обеспечена самой аппликацией, исполнитель может уделить внимание прослушиванию всех финальных тонов фраз и предложений.

В приведенных выше примерах мы наблюдали, что межмотивная цезура может обозначаться весьма различными способами. Она может быть обозначена паузой, вертикальной чертой, окончанием лиги, словом *staccato* на ноте перед цезурой.

Последние три способа удобно продемонстрировать на фрагменте нижнего голоса Инвенции *C-dur* (пример 42).

42 а



Перейдем теперь к вопросам внутримитричного произнесения. Прежде всего, поскольку речь идет об исполнении мотивов, следует научить ученика различать основные типы мотивов. (Конечно, в какой момент и в каком размере следует сообщать ученику сведения о строении мотивов, должен решить руководитель.) При этом следует использовать сведения, которые школьник получает в классах сольфеджио и теории*.

Во всяком случае, школьник должен различать:

1) мотивы ямбические, которые идут со слабого времени на сильное и часто заканчиваются заставками;

2) мотивы хорезмические, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой.

Что касается произнесения ямбических мотивов, то наибольшее внимание здесь должно быть уделено изучению расчлененного артикулирования. Суть дела выяснится из примера 43 (Концерт для клавира *g-moll*, Фуга *g-moll* W. K. II, Прелюдия из Партиты *B-dur*).

43 а



* Пригласив классик теории и сольфеджио целесообразно пересмотреть с тем, чтобы учеником получался и как бы следил за мотивом, которые приняты в воспитательских классах.



Примером стаккатоированного ямба являются энергичные ямбические мотивы в Маленькой прелюдии *C-dur* (см. пример 17).

В приведенных примерах заглавные тоны стаккатируются. Опорные тоны полностью выдерживаются. Описания артикуляции придает ямбическим мотивам свойственную им энергию и четкость.

Многие темы фуг приобретают отчетливость в связи со стаккатоированием заката, с которого они начинаются (пример 44, фуги *Cis-dur* и *F-dur* W. K. I.).

44 а



В случае, если ямбический мотив состоит из нескольких тонов, иной раз все они исполняются расчлененно (пример 45, Симфония *C-dur*):



В Марше из «Нотной книжки Анны Магдалены Бах» противопоставляются две группы затактовых мотивов (*a* и *b*). Это противопоставление целесообразно подчеркнуть применением двух различных видов *non legato*.

46

Стаккатирование является существенным, но совсем не единственным приемом исполнения затакта. Наряду с расчлененными затактами, во многих случаях требуется слитованное их произнесение (пример 47, Трио-соната *Es-dur*).

47

Характерным произнесением хорев следует считать свигание сильного времени со следующим за ним *слабым* (пример 48, Преддвдв *f-moll* W. K. II, тема фуги из Партиты *e-moll*, пьеса из «Нотной книжки Анны Магдалены Бах», Фуга *fis-moll* W. K. I).

Следует отметить, что в этих примерах демонстрируются не отдельные мотивы-хорев, а хоревческие окончания более сложных мотивов или хоревческие обороты, вкрапленные в течение мелодии. В ряде примеров мы наблюдаем в мотиве, состоящем из трех тонов, взаимодействие его стаккатированного имбиического начала и слитованного хоревческого окончания.

48

В Полонезе *g-moll* хоревческая группировка двойных терций определяется самой аппликатурой (пример 49).

49

Наряду с загибанным хорев мы часто встречаем в баховской музыке так называемые мужественные хорев. Название их связано с тем, что отчлененное произнесение хоревческого окончания придает ему характер мужественного шага.

Когда мы говорим о произнесении мотивов, нельзя рассчитывать заменить изучение музыки поисками каких-либо правил. Найти эти правила невозможно, искать их вредно. Речь идет не о поисках правил, а об изучении основных приемов. Изучение это воспитывает слух, делает его требовательным, подготавливает ученика к дальнейшим самостоятельным шагам.

В заключение хотелось бы заметить, что не следует преувеличивать трудности изучения всего многообразия штрихов. Практика показывает, что ученик, который хорошо овладел игрой *legato*, тем самым уже подготовил себя к овладению *taccato*. Тот, кто выработал *staccatissimo*, тому нетрудно будет добиться и более протяженного *non legato*. Ведь дело заключается лишь в том, чтобы научить ученика слышать, как он артикулирует, научить его понимать, что характер сгибания руки с клавишей имеет выразительное значение.

VI. ТЕМП

Какое бы мы ни взяли музыкальное произведение, в его нотном тексте навряд ли могут содержаться указания, исчерпывающе определяющие все стороны его исполнения. Необходимые для исполнения произведения градации темпа и звучности навряд ли могут быть полностью определены в нотной записи. Однако мера указанной «неопределенности» различна по отношению к произведениям различных эпох.

При всей многозначности музыкального произведения, в исполнении которого каждый исполнитель вносит свои оттенки смысла, свой градус темпа, — при всем этом в подавляющем большинстве случаев бывает ясно нечто основное — то направление, в котором вообще возможны поиски характера и темпа; или хотя бы бывает исключен ряд направлений, в которых эти поиски заведомо невозможны. Так, например, при всем многообразии решений очевидно, что I часть «Лунной» сонаты Бетховена исполняется в движении задумчивом и спокойном; III часть той же сонаты — в движении стремительным и бурным. Нет исполнителя, который бы попытался придать I части характер бурный, а III — спокойный.

Однако не так обстоит дело при исполнении произведений старинной музыки и, в частности, произведений Баха. Как это ни парадоксально, но часто одно и то же произведение Баха трактуется различными исполнителями и редакторами прямо противоположным образом.

В чем же причина описанных разночтений, характерных именно для произведений старинной музыки (в частности, для произведений Баха)? Разночтения эти останутся необъясненными, если мы будем пытаться обосновать их какой-либо одной причиной. Все

дело в том, что они связаны с несколькими причинами разного порядка.

1. Слушание музыки, которое нам, возможно, и кажется непосредственным, окружено целым рядом данных, обуславливающих то или иное ее восприятие. Сюда относятся и слуховой опыт, образующийся в результате «общения в музыке», и схватывание смыслового значения мелодий, жанров, текстов; понимание закономерностей построения музыкальных форм; различение творческих направлений; знание творчества отдельных композиторов, свойства музыкальных инструментов. Естественно, что присутствие всех этих данных забывается при слушании современной нам музыки. Но если мы забудем об их отсутствии при слушании в музыку старинную, мы рискуем сделаться жертвой нашего незнания, заблуждения.

Таким образом, первым поводом к описанным выше разночтениям служат заблуждения, ошибки, порожденные незнанием фактов истории.

2. Однако еще чаще, чем незнание, причиной разночтений являются шаги познания старинной музыки. И это отнюдь не парадокс. Предположим, что, неудовлетворенные своей неосознанностью, мы решили познакомиться с основными данными об исполнении старинной музыки. Изучение этой проблемы никогда не прекращалось, не прекращается, и нет недостатка ни в книгах, ни в редакциях, ни в дисках, ни, наконец, в живых исполнительских коллективах, осуществляющих на практике тот или иной взгляд на исполнение старинной музыки. Знакомство с этим материалом не разрешит указанных выше противоречий. Напротив, количество разночтений будет все расти. Станет несомненным, что музыканты каждой эпохи, изучая старинную музыку, приходят к своему, отличному от предшественников ее пониманию. И если каждая эпоха дает невольнито старинной музыке свой, особый и отличный от других эпох рекомендацию, то ясно, что мы не можем найти готовых рецептов, мы должны решать вопросы трактовки, исполнения старинной музыки сами. Но нужно ли при этом решать каждый вопрос так, как будто мы его решаем впервые? Очевидно, что опыт поколений музыки: тот не мог пропасть даром, и каждому исполнителю старинной музыки основные вехи этого опыта должны быть известны. И, конечно, исполнителю баховской клавишной музыки нужно знать работы крупнейших деятелей романтического исполнения музыки Баха — Черни, Булова. Должен быть известен W. К. Бузо-

ли, первого музыканта, выступившего с отрицанием «романтического» клавирного Баха. Со времени издания W. К. Бузони прошло, впрочем, около 70 лет, и представляется интересным сравнить с редакцией Бузони творчество современных нам исполнителей Баха — органистов, дирижеров, пианистов, клавесинистов.

Впрочем, тема о романтическом и антиромантическом направлении в исполнении произведений Баха выходит далеко за пределы нашей работы. Каждое из этих направлений отнюдь не представляет единства, и мы не ожидаем от читателя, что он займет какую-либо определенную позицию по отношению к этим течениям. В частности, следует подчеркнуть, что не является единым течением антиромантизм, претендующий разрешить все проблемы старинной музыки, приобретший в последнее десятилетие значительное влияние в разных областях музыкальной практики и даже породивший в исполнении ряд приемов, напоминающих по своему характеру моду.

Кроме отмеченных субъективных причин различий, существует еще объективная причина, создающая возможность различного истолкования и исполнения произведений старинной музыки. Эта причина лежит в некоторых глубоких отличительных чертах музыки XVI—XVIII столетий. Дело в том, что произведения старинной музыки не фиксировались авторами в той законченной форме, как это имело место в XIX и XX столетиях. Они дают поэтому обширный и непривычный для музыкантов XIX и XX веков простор модификациям исполнения. Приведем несколько кратких примеров. Если мы возьмем музыкальное искусство X—XII веков, то мелодии того времени не фиксировались точно их создателями ни по интонации, ни по ритму. Движение мелодии изображалось особыми знаками — невами, передававшими лишь общий характер мелодического движения.

Мелодии XV—XVI веков часто записывались композитором в виде белых нот, определявших лишь общий план мелодии. В полном виде она создавалась исполнителем, который, применяя свое искусство украшать мелодию, расшифровывал последовательность белых нот, превращая ее в богато орнаментированную мелодию.

Полифонические произведения XVI—XVII веков записывались большей частью без применения тактовой черты, и, таким образом, ритмическое их строение могло пониматься исполнителем весьма различно.

В партитурах того же времени инструменты или указывались приблизительно, альтернативно, или вовсе не указывались. Более

того, часто не определялось даже, какие партии партитуры следует петь, какие играть на инструментах. Таким образом, исполнители решали, что будет поручено инструментам и что певцам.

В произведениях так называемой эпохи генерал-баса (XVII—XVIII вв.) предполагалось, что в исполнении принимает участие некоторое гармоническое сопровождение (на клавесине, органе, люте), которое, однако, точно не выписывалось, а обобщенно указывалось автором в виде цифр.

Каким же образом была возможна подобная многозначность записи, и не приводила ли она к искажению замысла композитора?

Не следует себе представлять многозначность записи произведений старинной музыки как одно лишь несовершенство. Многозначность записи потому и была возможна, что она соответствовала глубоким свойствам самой музыки того времени, многозначности, заложенной в самом произведении. Темпа музыки XVI—XVII веков еще не приобрели качества индивидуально-педагогической характеристики, требующей для своего осуществления определенной краски, определенного, единственно возможного темпа. Эти качества сложились значительно позже, в произведениях классицизма и романтиков.

Что касается баховской темы, то ей среди та возможность многообразных решений, которую мы наблюдаем в музыке XVI—XVII столетий. В самой природе баховской темы лежит возможность многообразного ее осуществления, известная возможность различия ее окраски, исполнения ее в различных темпах. На каком инструменте исполнить: А. К. — на клавесине или клавире? Для какого инструмента написана, например, «Kunst der Fuge», «Musikalisches Orphee»?

Но даже если определено, что данное произведение должно играть, скажем, на органе, то какие регистры, какие клавиатуры нужно использовать? Ведь в одном случае речь идет о маленьком органе, имеющем одну клавиатуру, три регистра и расположенном в каморке; в другом — об органе-волокесе, имеющем пять клавиатур, 120 регистров и расположенном на хорах громадного собора. Очевидно, что Бах мог поручать осуществление своих произведений столь различным инструментам и в столь различных условиях. Именно потому, что его темы содержали в себе возможность различного осуществления. И, конечно, наряду с различиями тембровыми, в баховской теме заключена была возможность различия темповых.

И, наконец, последнее. Возможность различных темповых решений в сильнейшей мере поддерживается педагогическим «наклоном» баховских клавирных сочинений. Так, например, одну и ту же инвенцию (скажем, Инвенцию *F-dur*) может исполнить в одном случае школьник, начинающий учебу, в другом случае — заканчивающий учебу, в третьем — пианист-виртуоз, выходящий во всеоружии возможностей, знаний и опыта. Очевидно, что инвенция будет исполнена в различных темпах, соответствующих возрасту и возможностям исполнителя.

Однако, как истинно педагогическое произведение, инвенция, хотя и исполненная в различных темпах, во всех трех случаях неизменно будет обладать объективно присущей ей структурой. Вместе с этими наблюдениями мы вернулись, наконец, к практическому вопросу учебы; именно в практике учебы мы не можем не встретиться вновь и вновь с вопросом, что же понимать под верным темпом данного, изучаемого школьником клавирного произведения.

В течение длительного времени мне приходилось встречаться с педагогами музыкальных школ и обсуждать с ними вопросы изучения и исполнения легких клавирных произведений Баха. В этих встречах приходилось, конечно, касаться и вопроса темпа. Естественно, что, вникая в какую-либо инвенцию, маленькую прелюдию, менуэт из «Нотной книжки Анны Магдалены Бах», мы исполняли эту пьесу в спокойном, лишенном всякой торопливости темпе. Этот темп соответствовал тому, что целесообразно для школьников II–IV классов. Кроме того, при условии спокойного, неторопливого темпа было удобнее всего вслушаться и разобраться в рассматриваемой пьесе. И вот, когда, казалось бы, усвоена структура произведения, выяснен его характер, найдены педагогические задачи, которые в течение долгого времени могли бы направлять работу школьника, в этот момент и бывал частенько озадачен вопросом, который, как мне казалось, сводил на нет все достигнутые в сосредоточенном труде результаты. «Ну хорошо, — приходилось мне слышать, — вот мы разобрали маленькую прелюдию, сделали ряд полезных наблюдений. Но ведь мы все это наблюдали в условиях медленного темпа. А этот медленный темп есть темп учебный, przygotowawczy к истинному. Как же должна звучать наша прелюдия в действительности? Каков ее настоящий темп?»

Мне приходилось начинать мой ответ с вопроса на вопрос: а что означает, собственно, выражение — *настоящий темп*? Почему тот темп, в котором протекает плодотворный труд ученика, является

не настоящим, а лишь подготовительным? Но к чему же он подготавливает? К исполнению на концерте? И тот темп, в котором наша маленькая прелюдия будет исполняться на концерте, это и будет настоящий темп? Но о каком же, собственно, концерте идет речь?

— Ведь все мы хорошо знаем, как редко исполняются маленькие прелюдии на концертах. И мы знаем, какое громадное место занимают они в учебе школьника. Долго, долго будем мы бродить по концертам в поисках легких клавирных пьес Баха и навряд ли найдем их там. Зайдем лучше в первую встретившуюся нам музыкальную школу, и уже в коридоре мы, наверное, услышим то, что тише всего искали на концертах. Мы услышим и маленькие прелюдии, и инвенции. Но почему же всю громадную работу, проводимую тысячами школьников и сотнями руководителей, подчинить, как путеводной звезде, требованиям какого-то несуществующего концерта-фантома?

Мы знаем, что сам Бах предвизначал легкие клавирные пьесы не для концертов, а для учения. И мы должны считать настоящим темпом инвенции, маленькой прелюдии, менуэта, марша — темп, который в данный момент полезнее всего для ученика. Какой же темп является в данный момент наиболее полезным? Тот темп, в котором данная пьеса лучше всего усвоенно исполняется. Ведь если не считать на всех ступенях учебы необходимым стремление к наилучшему исполнению, тогда получится, что мы надеемся путем большого числа повторений плохого исполнения прийти к исполнению хорошему.

Итак, предположим, что мы признали, что правильным темпом является тот весьма несмелый темп, в котором ученик лучше всего играет данное произведение. Не следует, однако, представлять себе этот учебный медленный темп как одну лишь подготовку к темпу более быстрому, — он преследует цель более глубокую: быть подготовкой к пониманию музыки. Мысль о достижении скорости содержит в себе много предвзвешенного. Она создает неправильное представление, что основная цель ученика — переходить от более медленного темпа к более быстрому. Это представление затемняет основное назначение спокойных темпов — дать возможность вслушаться в музыку. То, что приобретает школьник при работе в медленном темпе — понимание музыки, — является наиболее существенным. И важно научить его тому, чтобы именно понимание музыки он считал своим основным достижением, тем, что должно

остаться и закрепиться во всей дальнейшей работе. Достижение же более быстрого темпа он должен считать обстоятельством менее существенным и притом допустимым лишь в случае, если не нарушается основное — качество исполнения.

Значение сдержанных темпов проявляется на всех этапах работы. Бывает, что ученик, играющий вези быстро, не может сыграть их медленно. Иной раз это обстоятельство не является даже для него неожиданным. Он осознает его, завладевает о нем и даже подолжен, если руководитель предлагает ему сыграть пьесу не в легком для него быстром темпе, а в «трудном» медленном. Все это противоречит основным требованиям учебы. Нельзя допускать исполнения в быстром темпе, если еще не видится исполнение медленное.

Еще один, часто встречающийся, случай. Ученик может исполнить задание в медленном темпе, он может исполнить его и в быстром. Однако его затрудняет исполнение в среднем темпе. Это свидетельствует опять-таки о недоработке, о том, что выработанные механизмы движения не подчиняются слуху и мышлению ученика. Они срабатывают лишь на некоторых определенных темповых уровнях. Следует добиваться, чтобы ученик, раз усвоив данное произведение в медленном темпе, не переходил бы сразу к быстрому, а провел бы работу через все средние темпы, сохраняя в каждом из них ту осмысленность и естественность, которые он приобрел уже на первом этапе работы.

Впрочем, путь учения обыкновенно идет таким образом. Выработать игру, действительно руководимую требовательным слухом, бывает нелегко. На это часто затрачиваются недели, а то и месяцы работы в сдержанных темпах. Но как только ученик добился самообладания и игра его подчиняется самоконтролю — достижение более подвижных темпов идет как бы само собой. Быстрота с которой происходит овладение все большим и большим темпом измывает подчас и руководителя, и самого учащегося. Эта быстрота продвижения является прямым результатом предшествующей тщательной работы, в течение которой движения ученика удалось подчинить требованиям его слуха и разума.

Сдержанного темпа при разборе произведения требует уже стремление к ясному, устойчивому выполнению всех долей метра. Той же сдержанности темпа требует и стремление к постижению мелодии. Следует приучить ученика понимать каждый пассаж, каждый орнамент как движение мелодическое. Следует представить себе темы, как будто бы они поются, пропевать их в голос или мыс-

ленно, про себя. Этим путем легче всего установить темп, лишний и спешки, и неподвижности.

До сих пор мы говорили о необходимости преодолеть стремление к быстрым темпам. Это стремление не является единственной зомехой в учебе. Нужно указать теперь на другую, противоположную, опасность. Опасность, тащающая в медленном темпе.

Цель медленного темпа — дать школьнику возможность вслушаться в течение музыки. И работа в медленном темпе оправдана, если эта цель достигается. В тех медленных темпах, с которых начинается изучение клавирных пьес, должно содержаться поэтому всегда некоторое мелодическое движение.

Необходимо, чтобы игра в медленном темпе была интересна для учащегося, чтобы он получал от нее удовлетворение. Но этот интерес будет присутствовать лишь в том случае, если упражнения в самом медленном темпе всегда будут иметь полную музыкальную значимость, будут являться шагом в постижении музыки, если этот медленный темп не превратится в ряд замедленных, монотонных, не имеющих связи с самой музыкой движений. Вспомним еще раз: «Длительно повторяя плохое исполнение, нельзя прийти к исполнению хорошему».

Мы видели, что существенной чертой баховской темы является возможность осуществления ее в различных модификациях темпа и краски. Это многообразие возможных решений умножается еще, по отношению к клавирным произведениям, их инструментальным характером.

Но, «свободенные от целого ряда конкретных требований, не оказываемся ли мы погруженными в море неопределенности? Ответ — нет. Изучающий баховское произведение находит в нем множество закономерностей, предвещающих к исполнителю глубоко объективные требования. Видимость неопределенности возникает только перед тем, кто пытается фиксировать прежде всего тот исполнительский фактор, который как раз обладает наибольшей переменчивостью (темп). И чтобы избежать ощущения неопределенности, надо направить внимание на наиболее объективные моменты в произведении.

Эти объективные моменты дает нам прежде всего изучение баховского языка. Язык баховских произведений — язык богатый, полный закономерностей. Изучить грамматику баховской речи, научиться правильно произносить баховских тем, стройному изложению экспозиции баховской фуги, правильному построению

всей фуги в целом, правильной инструментовке (здесь имеется в виду фортепианная инструментовка) полифонических произведений, правильному пониманию танцевальных ритмов в баховских сюитах и партиях и, наконец, грамматически правильному произнесению баховских мотивов — этими объективными моментами полно все изучение баховской клавирной музыки.

Мы приводили в качестве примера возможного многообразия темпов исполнение Инвенции *F-dur* тремя пианистами в возрасте от 8 до 30 лет. Мы считаем теперь необходимым заметить, что при всем различии в темпе и в характере, связанном с возрастом исполнителя, во всех трех случаях основные структурные моменты произведения будут тождественны (если только все три исполнителя будут представлять различные этапы основательной школы мастерства).

Во всех трех случаях восьмые основного мотива исполняются расчлененно. В течение всей Инвенции имитации основного мотива четко вступают на второй восьмой такта. В отличие от основного мотива (см. пример 54, мотив *a*) шестнадцатые противосложены (см. мотив *b* в том же примере) исполняются *legato* или, во всяком случае, более связано, чем восьмые основного мотива.

В правой руке тактов 21–23 левую и правую проводит скрытый голос; то же и левой руке в тактах 24, 25. Энергичный характер двух концовок — I части инвенции (в *C-dur*)⁵ и всей инвенции (в *F-dur*) — поддерживал четкими вступленными затактовыми мотивов (в тактах 9, 10 и, соответственно, 31, 32) и ставкаторовидным восьмыми (в тактах 11 и 33).

И все эти тождественности — при полном различии в темпах!

Следует, однако, добавить, что при всем многообразии возможных темпов каждый педагог по ходу работы над произведением стремится все же определить некий основной характер произведения, присущий ему в любом исполнительском варианте; определить тип движения, свойственный произведению, определить ту область, в которой данному исполнителю целесообразно искать темп.

Ответ на эти вопросы естественно пытаться найти у мастеров исполнения, у знатоков старинной музыки. Следует, впрочем, отметить, что не всегда игра крупнейших пианистов, добившихся выдающихся результатов в исполнении Баха, может явиться примером для непосредственного последования. Мы можем ценить игру ученика Ф. Бузони Эжена Петри, отраженную в его редакциях баховских произведений. Эти редакции отмечены глубоким пониманием строения баховской мелодии, мудрой артикуляцией, динамическим планом, ап-

пликатурой. Однако мы не можем советовать брать пример с необычно быстрых темпов Петри. Еще более изумимся мы мастерству Г. Гудла и опять-таки не можем считать заслуживающими последования его чрезмерные темпы. Также чрезмерны темпы С. Е. Фейнберга, записавшего на диск все 48 прелюдий и фуг Баха.

Большое поучительного в отношении темпов мы почерпнем не у пианистов, а в действительности хоров и камерных оркестров. Поучительным будет изучение баховских ораторий, кантат, инструментальных концертов. Полезно изучать также мастеров органной и клавишной игры. Что касается исполнения клавирных произведений Баха на фортепиано, то здесь, как нам представляется, наиболее уравновешенных результатов в своих темпах добилась М. В. Юдина. Но именно ее трактование клавирных произведений Баха является не только самым лучшим, а трактованием музыканта, глубоко проникшего в старинное искусство и поставившего свою непревзойденную точку на службе этому пониманию. Слушать баховские произведения — хорные и камерные, органные и клавишные — этим советом мы, собственно, могли бы закончить настоящий раздел.

Далее следует несколько наблюдений и практических замечаний.

Правка показывает, что в большинстве случаев учащиеся (впрочем, не только учащиеся) имеют склонность играть баховские *allegro* слишком быстро, а *adagio* слишком медленно. Следует иметь в виду, что баховское *adagio* не должно быть нарочито растянутым, оно должно во всех случаях содержать некоторое движение. С другой стороны, баховские *allegro* не обладают той стремительностью и порывистостью, которые иной раз старается им приписать некоторые пианисты. Приемная спутанности и порывистости *allegro* большею частью заключается в том, что какая-либо из метрических долей такта не осознается, проглатывается. Когда же руководитель добивается того, чтобы все метрические доли⁶ были осознаны, то часто и игре устанавливается трудно преодолимая тенденция к замедлению. Таким образом, тенденция к ускорению оказывается у учащегося часто связанной с ритмической вялостью, с уменьшением быстро считать. Что касается неподвижности медленных произведений, то она связана с тем, что при осознании отдельных метрических долей не осознается мелодия в целом. Стоит только на слух распознать расплывчатую как бы «за метром» более протяженную мелодию, и игра приобретает свою естественную текучесть.

⁵ По-прежнему считавшим дело зарешенным каждый раз в зависимости от структуры музыки и от особенностей развития ученика.

Не следует, конечно, думать, что единственной задачей при работе над *allegro* является расчленение метрических долей, а при работе над *adagio* — достижение слитного мелодического движения. Выше указывались лишь чаще всего встречающиеся на практике недостатки — именно спутанность в *allegro* и неподвижность в *adagio*.

Однако осознание метрических долей в *allegro* является лишь ступенькой к достижению естественного, непринужденного движения мелодии. Тщательно просчитать все метрические доли бывает необходимо и в *adagio*. Это относится, прежде всего, к орнаментам, состоящим из шестнадцатых, тридцатьвторых и шестьдесятчетвертых, которыми так богаты баховские *adagio*.

Последний вопрос, который мы затронем, — это способы обозначения темпа (и характера). Рассмотрим три способа:

- 1) общепринятые итальянские термины;
- 2) описательные выражения на отечественном языке;
- 3) указания метронома.

1. Нами отмечалось уже, что баховские клавирные произведения в большей своей части лишены темповых обозначений. Представляется, таким образом, малоцелесообразным привлекать к определению темпов баховских произведений по существу чуждую им шкалу итальянских терминов, назидательную свое развитие познав, в творчестве классиков и романтиков.

2. Последнее время мы наблюдаем попытку избежать употребления стандартных итальянских темповых обозначений и предварять клавирные пьесы Баха описательными выражениями на языке той республики, в которой данная редакция издается. Слова — *весело, важно, выразительно, напевно, энергично*, — эти слова полезны и полезны на уроке. Они могут иногда являться счастливыми находками талантливого музыканта. Мы полагаем, однако, что нецелесообразно оснащать такими выражениями целые сборники. Указанные обозначения, претендующие объяснить содержание произведения, на самом деле отвлекают от вслушивания в музыку. Они размагничивают исполнителя, порождают в нем опасную мысль, что содержание произведения может быть вложено в то или иное слово.

«Как же не указать "*Allegro*" или "*Adagio*", "бодро" или "выразительно"? Ведь лишенный этих наводящих указаний школьник может совсем заблудиться», — говорят сторонники словесных указаний характера и темпа. Однако я полагаю, что «блуждание» в поисках правильного характера и темпа есть неотъемлемая составная часть учебы. Без поисков правды найти ее по словесной указке

нельзя. Кроме того, ведь школьник не одинок, рядом с ним находится его руководитель. Важно лишь, чтобы руководитель помог ему слушать и понимать музыку.

3. Я считаю наиболее полезным и конкретным, минуя как употребление темповых терминов, так и описательных выражений, указывать предлагаемый темп по метроному. Конечно, обозначения метронома не должны считаться единственно правильными скоростями. Указывая метроном, редактор определяет лишь ту область, в которой, по его мнению, целесообразно искать правильный темп.

Ниже (с. 72) я привожу сводку метрономов, указанных Черни и Келлером применительно к нивенциям, синфониям и маленьким прелюдиям*.

Будет ли читатель считать правильной одну редакцию или другую, выберет ли свой, третий путь, в любом случае указания метронома являются конкретным материалом, который он использует в своем обдумывании. Сравнивая между собой указания редакторов, он приобретет уверенность в самостоятельных поисках.

Автор этих строк в своей редакции легких клавирных произведений указывает к каждой пьесе два метронома: один соответствует самым первым шагам изучения пьесы, второй соответствует зрелому ее исполнению.

Для слова об использовании в учебе метронома. Метроном дает возможность изучать указания различных редакторов, сравнивать с этими указаниями свои собственные соображения о темпе, делать время от времени проверки, проверки темпа; проверять, насколько выдерживается темп, то есть насколько отличается темп, в котором закончилась игра, от того темпа, в котором она началась, в какой мере темп выдерживается в различных разделах произведения.

Мы видим, что метроном как учебное пособие дает возможность ряду проверок.

Не надо разрешать ученику играть целое произведение под метрономом. Это было бы вредно. Однако необходимо требовать от ученика, чтобы он умел играть под метрономом. Неумение координировать свою игру с ударами метронома следует считать некоторым недостатком, который надо стремиться устранить.

* Редакции Черни создавались в 1840-е годы. Несмотря на более чем столетнюю давность, редакции эти принадлежат к числу наиболее распространенных. Келлер в 1950 г. выпустил с двумя изданиями: «Органное сочинение Баха» и «Клавирные сочинения Баха». В этих двух трудах он дает свои предложения, касающиеся всех органов и клавирных сочинений Баха.

	Черин	Келлер		Черин	Келлер
<i>12 маленьких прелюдий</i>			<i>Нисвенци</i>		
1. C-dur	♩ = 104	♩ = 63	1. C-dur	♩ = 120	♩ = 63
2. C-dur	♩ = 116	♩ = 92	2. c-moll	♩ = 108	♩ = 52
3. c-moll	♩ = 116	♩ = 72	3. D-dur	♩ = 80	♩ = 138
4. D-dur	♩ = 84	♩ = 66	4. d-moll	♩ = 72	♩ = 60
5. d-moll	♩ = 112	♩ = 116	5. Es-dur	♩ = 108	♩ = 72
6. d-moll	♩ = 60	♩ = 60	6. E-dur	♩ = 144	♩ = 96
7. e-moll	♩ = 108	♩ = 112	7. e-moll	♩ = 182	♩ = 72
8. F-dur	♩ = 88	♩ = 88	8. F-dur	♩ = 144	♩ = 116-126
9. F-dur	♩ = 84	♩ = 66	9. f-moll	♩ = 116	♩ = 46
10. g-moll	♩ = 104	♩ = 92	10. G-dur	♩ = 152	♩ = 108
11. g-moll	♩ = 92	♩ = 76	11. g-moll	♩ = 105	♩ = 58
12. a-moll	♩ = 88	♩ = 72	12. A-dur	♩ = 84	♩ = 72
			13. a-moll	♩ = 104	♩ = 89
			14. B-dur	♩ = 88	♩ = 88
			15. b-moll	♩ = 104	♩ = 92
<i>6 маленьких прелюдий</i>			<i>Симфонии</i>		
1. C-dur	♩ = 112	♩ = 132	1. C-dur	♩ = 96	♩ = 60
2. c-moll	♩ = 60	♩ = 116	2. c-moll	♩ = 100	♩ = 63
3. d-moll	♩ = 72	♩ = 60	3. D-dur	♩ = 92	♩ = 76
4. D-dur	♩ = 92	♩ = 76	4. d-moll	♩ = 84	♩ = 54
5. E-dur	♩ = 126	♩ = 84	5. Es-dur	♩ = 100	♩ = 48
6. e-moll	♩ = 80	♩ = 132	6. E-dur	♩ = 84	♩ = 84
	<i>Фугетты</i>		7. e-moll	♩ = 88	♩ = 56
c-moll	♩ = 96	♩ = 64	8. F-dur	♩ = 92	-
C-dur (I)	♩ = 96	♩ = 84	9. f-moll	♩ = 68	♩ = 46
C-dur (II)	♩ = 100	♩ = 80	10. G-dur	♩ = 100	♩ = 96
			11. g-moll	♩ = 60	♩ = 44
			12. A-dur	♩ = 112	♩ = 84
			13. a-moll	♩ = 60	♩ = 108
			14. B-dur	♩ = 96	♩ = 54
			15. b-moll	♩ = 112	♩ = 72