

IV. ДИНАМИКА

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

1) Фортепиано не обладает ни октавными удвоениями клавесина, ни возможностью создавать противопоставления звучностей посредством смены регистров и клавиатур. Фортепиано не обладает также выразительной вибрацией 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 слагаемых 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

звукоподражании, а о том, чтобы найти в средствах фортепиано приемы динамики, необходимые для правдивого исполнения клавирных произведений Баха.

Как мы знаем, звук клавирина не меняется ощутимо в своей силе в зависимости от того или иного способа удара по клавише. Таким образом, клавириинист 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 клавириинист, 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 извлекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность. Это умение я бы назвал умением организовывать 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 неправильным, если случайные обстоятельства, технические или психологические, приведут к тому, что различные по характеру произведения исполняются 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 в конечном счете в одной и той же монотонно-пестрой звучности. Ведь именно пестрая, несдержанная динамика и приводит в конце концов к впечатлению монотонности.

* Под выражением «инструментовать на фортепиано» понимается умение извлекать 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 мелодия 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 видоизменения основной, свойственной данному произведению краски.

Большое воспитательное для слуха значение имеет исполнение двух голосов 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. 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 выключено, что в пределах данной инструментовки в исполнении мелодии должна царить полная ровность? Отнюдь нет. Ведь и в оркестре одна мелодия может быть поручена флейте, другая 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 определенно и отлично от окружающего инструментованной мелодии мы хотим слышать гибкость и выразительность динамики, соответствующие 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 ярких контрастов. Однако клавикорд дает исполнителю возможность тонкими динамическими средствами придавать мелодии гибкость и одухотворенность.

Фортепиано не может соревноваться с клавесином в способно-

сти безошибочно создавать контрастирующие между собой тембры, однако фортепиано превосходит клавесин в возможности придавать мелодии динамическую гибкость. И в этом отношении фортепиано как бы развивает 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 соответствующим 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 скорей 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 ямбических и хоренческих мотивов, последний — связи мелодических оттенков с интонационной направленностью мелодии.

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

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

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

15



Уяснению вопросо-ответных соотношений содействует следующий педагогический прием. Руководитель и ученик располагаются за двумя роялями. Первый четырехтакт исполняется учителем. Ученик отвечает на этот четырехтакт 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 учим ученика не просто играть немного громче и немного тише (это можно было делать при упражнениях в инструментовке), — мы учим его «спрашивать» и «отвечать» на фортепиано.

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

При всем этом мы можем наблюдать отличие мелодических оттенков от оттенков инструментовочных. Если при создании инструментовки следует добиваться четких различий в силе звучности, осознавать и отрабатывать 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 Менуэта *G-dur* способ изучения может быть применен во всех случаях, когда выразительность мелодии связана с двухтактовым или четырехтактовым ее построением. Например, в Полонезе из Французской сюиты *E-dur* (пример 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 сделают для ученика ясным различие между оттенками инструментовочными и оттенками мелодическими.

Мы наблюдали, как требование целостной инструментовки голоса сталкивается с противоречиями, источником которых является само строение исполняемой мелодии. Требование целостной инструментовки голоса может, впрочем, оспариваться и извне. 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?» 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 проведения темы были бы слышны, то надо ответить на поставленный вопрос утвердительно. Конечно, следует стремиться к тому, чтобы имитируемые мотивы, проведения 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 проведение. 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 подчас 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 правую 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 проведение той же мелодии в другом голосе. Следовательно, чтобы имитация вообще была бы возможна, 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, единую 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. Фактически, ударяется лишь определенное количество клавиш, порождается определенное количество тонов, в сумме составляющих тоны обеих мелодий. Но 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. И 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.

* Оттенки правой руки имеют мелодический характер, они обоснованы в мелодике верхнего голоса. Но они не обоснованы мелодикой нижнего голоса и поэтому в нижнем голосе исполняться не должны. Очень часто именно зредная привычка, в немалой степени поддерживаемая редакциями Черни, делать оттенки обязательно одновременно во всех голосах мешает различению голосов, то есть исполнению полифонии.

Для создания этого звукового образа необходимо:

1) тонам, принадлежащим одной мелодии, придать единство, которое останется единством, несмотря на известные 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 инструментовки в конечном счете противоречит принципу динамического маркирования (подчеркивания) имитаций. Действительно, принцип инструментовки 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 неосмотрительном 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 тесситуре 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 существование самого подчеркивания имитаций. Точнее говоря, имитация в другом голосе может быть выявлена и применением иной, более слабой звучности. Между тем для придания целостности темы и следующего в том же голосе противосложения нужно единство звучания.

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

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



В Инвенции *C-dur* (пример 18) в первых двух тактах существенны: целостность мелодии такта 1, целостность инструментовки 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 звонкость. 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 проводятся имитации 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 делается 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 этом случае в основной образ произведения. Именно с подобной переключкой связан игровой, светлый, не лишенный юмора характер Инвенции *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 (восьмушки) с последующими противосложениями.

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

Подводя итоги, подчеркнем еще раз, что вопрос о маркировке имитаций и тем нельзя разрешить унифицированно. Само ожидание 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 шарахание от одного надуманного решения к другому, в то время как исполнителю нужно находить искомый ответ, в каждом отдельном случае используя все свои способности и знания.

Большинство приведенных выше примеров касалось разделя-

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

В пятиголосной фуге W. К. *G-b-moll* (пример 21) в экспозиции представляется нецелесообразным подчеркивать вступающие друг за другом темы: вступление их ясно и без всякого подчеркивания. Гораздо важнее установить какой-либо порядок в инструментовке голосов. Представляется целесообразным придать известную твердость альту, вступающему в экспозиции вторым. Это подчеркивание внесет ясность в двухголосие; однако продленное, оно внесет порядок и в трехголосие. В конце концов маркируемый альт вольется в ход пятиголосных гармоний, но и здесь не бесполезно, если пытливый слух исполнителя будет продолжать следить за ним до конца экспозиции, до каданса в параллельном мажоре.

Маркирование среднего голоса, вступающего в данном случае

первым, целесообразно и в экспозиции фуги W. К. *I es-moll* (пример 22). И здесь подчеркивание альты поможет упорядочению инструментовки, 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 затемняет, 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 инструментовку следует развивать на простых двухголосных примерах, на которых и возможно добиваться точного, ясного проведения заданной инструментовки.

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 шаткие в сложных. Нельзя начинать проходить фуги и синфонии, 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 ямбических и хореических 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 затакты, — 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 хореическим мотивам. Так, например, хореические мотивы из Полонеза Французской сюиты *E-dur* требуют четкой акцентировки. Следует энергически атаковать рукой первые восьмые хореев. Вторые слабые восьмые должны как бы скрываться в тени предшествующих им сильных. Впрочем, дело не сводится к одним лишь динамическим приемам. Сильные восьмые следует исполнять *tenuto*, следующие за ними слабые — *staccatissimo* (см. пример 16).

Часто мы наблюдаем в клавирных 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 Маленькой прелюдии *d-moll* (пример 26) складывается из мотивов:

Это строение можно сделать очевидным, подчеркнув затактовую фазу и опорный пункт и исполнив легко фазу хорейскую. 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 уяснено двумя способами. Первый состоит в подчеркивании начального тона восходящего (четного) мотива:

Второй прием состоит в придании звонкости всем восходящим (четным) мотивам, которые тем самым отделяются 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 их дисциплинирующее действие на слух приурочено к учению. 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 мотивов, нам бы хотелось здесь упомянуть о ее роли в исполнении скрытого двухголосия. И здесь средствами динамики возможно придать ясность рельефу скрытого в орнаменте голоса. Таковы фрагменты Маленькой прелюдии *c-moll* и Аллеманды из Французской сюиты *E-dur* (пример 29).

Последним случаем использования мелодической динамики, который мы здесь рассмотрим, будет динамика в ее связи с интонационными 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.

30



В примере 30 на гребни интонационных волн (длиной в один такт) вынесены верхушки мотивов, составляющие как бы скрытый голос. Кроме того, эти гребни волн, если сравнивать их между собой, составляют восходящее по трем ступеням движение.

Динамика, соответствующая этому интонационному строению мелодии, будет также двойкой. Во-первых, она может подчеркивать верхушки интонационных волн. Во-вторых, она может подчеркивать также восходящее направление в последовании этих верхушек.

Описанные оттенки связаны с интонационным направлением мелодии и поэтому, казалось бы, являются оттенками мелодическими. Однако целесообразно представить себе также их связь с самыми общими звуковыми свойствами клавирина. Клавирин не имел оттенков, которые зависят от воли и намерений исполнителя. Но он обладал гаммой цельной, блестящей, направленной от торжественных и легких басов к светлым и блестящим верхам. Эта гамма, присущая самому клавирину, придает определенную темброво-динамическую окраску всякому интонационному узору, на клавирина исполняемому. То обстоятельство, что этот темброво-динамический характер клавириной гаммы (при данных избранных регистрах) не может быть изменен по произволу исполнителя, содержит в себе утверждение звукового порядка, который и помогает выявлению интонационного рельефа исполняемых мелодий.

И очевидно, что все сложные динамические оттенки, о которых мы говорили по поводу первых тактов Маленькой прелюдии *C-dur*, сами собой осуществляются на клавирине именно ввиду заложенного в клавириной гамме неизменного тембрового и динамического порядка.

Иное наблюдаем мы в фортепианной игре. Возможность по желанию извлекать тон большей или меньшей силы является богатым выразительным средством фортепиано. Наличие этого средства вместе с тем составляет особую трудность фортепианного исполнения и ставит перед учащимся особые задачи, требует выработать умение сохранять среди всех динамических оттенков основную, свойственную данной мелодии звучность; сохранять динамический порядок, динамическую направленность той гаммы, которая лежит в основе исполняемой мелодии.

Но не является ли описанная трудность одной из причин, по которой изучение образцов клавириной литературы стало неотъемлемой главой учебного репертуара пианиста? Не потому ли мы придаем особое значение изучению клавириных произведений Баха, что, изучая их, школьник приобретает незаменимый опыт организации звучности, звучности, которая обладает и гибкостью, и чуткостью, и вместе с тем определенностью и целостностью*.

Во всех наших замечаниях об использовании средств фортепианной динамики при исполнении клавириных произведений красной нитью проходило различие оттенков инструментальных и оттенков мелодических. Наблюдая связь описанных двух значений, которые могут принимать фортепианные динамические оттенки, мы касаемся очень глубоких вопросов музыкального исполнения, мы сталкиваемся здесь в конечном счете с вопросом о связи между планом и импровизацией, между интеллектуальными и эмоциональными силами исполнителя. Конечно, все это очень сложные вопросы, но нельзя ведь думать, что, обсуждая вопросы детской педагогики, можно их обойти.

Впрочем, дело педагога — найти простые, послынные, конкретные пути к воспитанию, по существу, сложных умений. Эти простые пути все же имеются, и ряд простейших приемов мы уже указывали. Высказанные по поводу ряда простейших приемов мысли не составляют правил, решающих вопросы исполнения. Исполнение нельзя свести к выполнению правил. Приведенные соображения — не правила для исполнения, а отправные точки для воспитания требовательного слуха.

* Конечно, школьник изучает клавириные произведения Баха прежде всего для того, чтобы изучить музыку Баха. Но можно ли проникнуть в суть музыки, минуя самые основные вопросы инструментального осуществления? Пытаться изучать музыку в полном отрыве от этих вопросов — не означает ли это верхоглядства, слобренного произволом?

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. Повторяю, дело не в правилах, а в воспитании слуха, взыскательного и стремящегося к порядку.

V. АРТИКУЛЯЦИЯ

Применение средств динамики в баховском клавирном искусстве ограничено самими свойствами клавирина. Между тем интересно, что именно вопросы динамики подвергаются самому оживленному обсуждению, как только речь заходит об исполнении клавириных произведений Баха на фортепиано. Что касается практики, то нередко мы наблюдаем динамику чрезмерную, лишенную подлинной дисциплины, преувеличенную, монотонную в своей малоправдивой эмоциональности.

Иное положение наблюдаем мы по отношению к вопросам артикуляции. Существенная роль артикуляции при исполнении клавириных произведений Баха определяется самими свойствами клавирина, которые он разделяет с другими клавишными 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 прекращен уже не движением пальцев, а опусканием демпферов, управляемых педалью (то есть ногой). В отличие от фортепиано, на клавирине (как и на клавикорде, и на органе), если мы снимаем руку с клавиатуры, звук в тот же момент прекращается. Уже одно это свойство клавишных инструментов баховского времени делает понятным значение, которое имеют в исполнении клавирной музыки мануальные (ручные) приемы связывания и расчленения. Приемы эти проводятся уже не суммарно по всей звуковой ткани, как при пользовании фортепианной педалью, а отдельно по каждому голосу. Если клавирист намерен исполнить что-либо *legato*, он добивается связанного звучания тонов, тщательно связывая клавишу с

клавишей. Если музыка требует более расчлененного исполнения, то характер этого расчленения, его выравнивание зависят от выработки определенного мануального приема, от того или иного способа отпущать клавиши.

Значение артикуляции в клавирном искусстве основывается, однако, не только на свойствах клавиесина, 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», создавшей в свое время перелом во взглядах 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 проставленными 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 проставлял штрихи в тех произведениях, исполнение которых не предполагалось под его руководством. В тех же случаях, когда речь шла о произведении, которое предполагал исполнять 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 необозначенным*.

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

Скрипач склонен исполнять необозначенную партию сплошь отдельными штрихами, пока не натолкнется на обозначенную в тексте лигу. «Я играю все отдельными 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 играл 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 учбы 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 нашему мнению, неправильная оценка средств романтического пианизма. К сожалению, средства эти часто полагаются (может быть и неосознанно) средствами пианизма «вообще»; приемам игры романтического пианизма приписывается не соответствующий им диапазон действия. Эти приемы привлекаются к испол-

* Положение несколько не меняется от того, что в некоторых редких случаях штриховые обозначения в клавирных произведениях Баха имеются.

нению чуждых их характеру произведений XVII и XVIII веков. Но тем самым тормозится действительная разработка приемов, в романтическом пианизме культивируемых недостаточно, — я имею 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, 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, нивелирующим выражение мелодии, штрихом.

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

Ясно, что исполнение требует владения 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 «Грансильванец» дает характеристику этих двух манер игры, причем развитие 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 исполнение 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, находящая свое завершение в баховских синфониях и фугах. Уже это богатство жанров заставляет нас ожидать многообразия культивировавшихся в клавесинной игре штрихов.

В трактатах XVIII века о клавесинной игре мы находим указания на необходимость вырабатывать расчлененную игру. Здесь имелось в виду не выраженное *staccato*, а раздельность звуков, воспринимаемая как ясность игры. Очевидно, полагалось, что раздельное произнесение тонов является условием, обеспечивающим игре четкость. И очень хорошо, если рекомендуемая в указанных методиках расчлененная игра будет изучаться молодыми исполнителями и войдет в фонд тех штриховых приемов, которым пианист должен владеть. Но указанный здесь прием никак не может считаться единственным или доминирующим. На необходимость вырабатывать 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 глубоко связной является перед нами в истории клавирного искусства также при сравнении игры Моцарта и игры Бетховена. Моцарт изумлял современников именно игрой четко расчлененной.

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

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

Следует полагать, что попытка установить какой-то доминирующий в клавирной игре штрих является педагогически нецелесообразной. 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*.



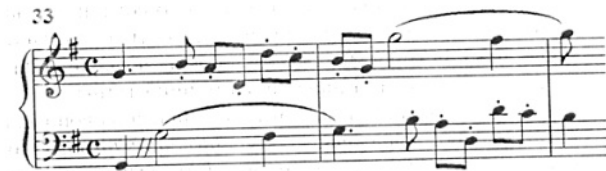
* Здесь идет речь о выработке известного штрихового мастерства, то есть о работе в старших классах школы. В младших классах может, конечно, идти речь лишь о выработке первоначального понятия о *legato* и раздельном исполнении последовательности из нескольких тонов.



Смысл противопоставления не изменяется, 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, fuga W. K. 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.



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 «никаким» 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, а при активном участии слуха (штрих надо слышать!);
- 2) чтобы ученик слушал не одну краску, а живое сочетание двух красок.

Инструкцию — «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 краткую (пример 35, Хоральная прелюдия G-dur).

35



Наконец, возможно еще более сложное противопоставление: одна рука (скажем, левая) играет все время *staccato*. Этой ровной последовательности стаккатированных восьмых противопоставляется богатая и переменчивая штриховка правой руки (пример 36, Аллеманда 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 тонов, то представляется невозможным указать какую-либо исчерпывающую ее классификацию. Мера необходимого в данном случае *staccato* не может быть заранее предreshена, 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, сле-

* В приведенных примерах в большинстве случаев стаккатировалась левая рука. Само собой разумеется, 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 стаккатированным басом верхние голоса, исполняемые связно, приобретут более протяженную звучность.

2. Острое и звонкое *staccato* применяется в произведениях 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 исполняет восьмые



non legato таким образом, что восьмушка длится примерно одну шестнадцатую и отделяется от следующей восьмой — паузой также в одну шестнадцатую. В данной прелюдии, впрочем, не надо подчеркивать ритмический момент снятия тона и не следует определять точно меру расчлененности. Слух, руководящий плавно 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 тоны едва заметно отделены один от другого. Примеры такого максимально продленного *non legato* мы находим в Полонезе *g-moll* из «Нотной книжки Анны Магдалены Бах»:



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

Приведенные выше примеры (31 а, б, в, г) 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 относящихся, мы остановимся на двух.

Первый касается способа отделять 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 «вдох» перед вступлением 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. *Gb-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)

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



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

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

Цезуры перед мотивами, начинающимися на второй восьмой, легко 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 обращении 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 мотивов. После того как ученик поймет мотивное сложение мелодии, настаивать на исполнении цезуры не следует.

При изучении Маленькой прелюдии *C-dur* для уяснения мотивного 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, аппликация в правой руке в такте 1 Инвенции *C-dur* (см. пример 51).

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



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 артикулирования баховских произведений) последнюю ноту перед цезурой следует исполнять по возможности *tenuto*. В этом случае сама цезура превращается в краткий разрез звуковой ткани. При известном внимании и упражнении оказывается вполне возможным соединять в исполнении и выдержанность последнего тона мелодии, и краткий «вдох» 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 черточкой, окончанием лиги, знаком *staccato* на ноте перед цезурой.

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

42 а



б



в



Перейдем теперь к вопросам внутримотивного 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*.

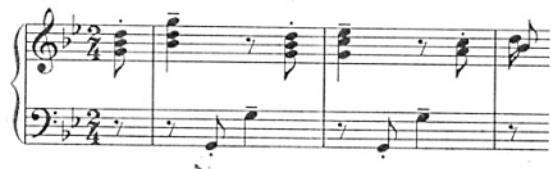
Во всяком случае, школьник должен различать:

1) мотивы ямбические, которые идут со слабого времени на сильное и часто называются затактами;

2) мотивы хорейские, 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 уясняется из примера 43 (Концерт для клавира *g-moll*, Фуга *g-moll* W. К. II, Прелюдия из Партиты *B-dur*).

43 а



* Программы классов теории и сольфеджио целесообразно пересмотреть с тем, чтобы учащиеся получали в них те сведения о мотиве, которые нужны в исполнительских классах.

б



в



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

В приведенных примерах затактовые тоны стаккатируются. Опорные тоны полностью выдерживаются. Описанная артикуляция придает ямбическим мотивам свойственную им энергию и четкость.

Многие темы фуг приобретают отчетливость в связи со стаккатированием затакта, с которого они начинаются (пример 44, фуги *Cis-dur* и *E-dur* W. К. I.).

44 а



б



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

45



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*.

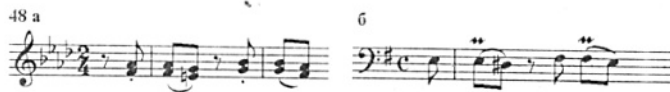


Стаккатирование является существенным, но совсем не единственным приемом исполнения затакта. Наряду с расчлененными затактами, во многих случаях требуется слигванное их произнесение (пример 47, Трио-соната *Es-dur*).



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

Следует отметить, что в этих примерах демонстрируются не отдельные мотивы-хореи, а хорейские окончания более сложных мотивов или хорейские обороты, вкрапленные в течение мелодии. В ряде примеров мы наблюдаем в мотиве, состоящем из трех тонов, взаимодействие его стаккатированного ямбического начала и слигванного хорейского окончания.



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



Наряду с залигванным хореем мы часто встречаем в баховской музыке так называемые мужественные хорей. Название их связано с тем, что отчлененное произнесение хорейского окончания придаст 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 *staccato*. Тот, кто выработал *staccatissimo*, тому нетрудно будет добиться и более протяженного *non legato*. Ведь дело заключается лишь в том, чтобы научить ученика слушать, как он артикулирует, научить его понимать, что характер счисления руки с клавиши 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, свои градации 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 стремительном и бурном. 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 относится 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, свойств музыкальных инструментов. Естественно, что присутствие всех этих данных забывается при слушании современной нам музыки. Но если мы забываем об их отсутствии при вслушивании 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 разночтения являются шаги познания старинной музыки. И это отнюдь не парадокс. Предположим, что, неудовлетворенные своей неосведомленностью, 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 исполнителю старинной музыки свои, особые и отличные от других эпох рекомендации, 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 музыкантов не мог пропасть даром, и каждому исполнителю старинной музыки основные вехи этого опыта должны быть известны. И, конечно, исполнителю баховской клавирной музыки нужно знать работы крупнейших деятелей романтического истолкования музыки Баха — Черни, Бюлова. Должен быть известен W. К. Бүзо-

ни, 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 разночтений, 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 — невмами, 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. Темпы музыки XVI—XVII веков еще не приобрели качества индивидуально-неповторимой характеристики, требующей для своего осуществления определенной краски, определенного, единственно возможного темпа. Эти качества сложились значительно позже, в произведениях классиков и романтиков.

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

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 комнате; в другом — об органе-колоссе, 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 звучностях: именно потому, что его темы содержали в себе возможность различного осуществления. И, конечно, наряду с разночтениями тембровыми, в баховской теме заключена была возможность разночтений 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 исполнять в одном случае школьник, начинающий учебу, в другом случае — заканчивающий учебу, в третьем — пианист-виртуоз, находящийся 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 практическим вопросам 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 вопросов 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 школьника II–IV классов. Кроме того, при условии спокойного, неторопливого темпа было удобнее всего вслушаться и разобраться в рассматриваемой пьесе. И вот, когда, казалось бы, выяснена структура произведения, выяснен его характер, найдены педагогические задачи, которые в течение долгого времени могли бы направлять работу школьника, в этот момент я 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, приготовляющий 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 тщетно искали на концертах. Мы услышим и маленькие прелюдии, и инвенции. Но почему же всю громадную работу, проводимую тысячами школьников и сотнями руководителей, подчинять, как путевой звезде, требованиям какого-то несуществующего концерта-фантома?

Мы знаем, что сам Бах предназначал 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 учеником 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 неспешный темп, в котором ученик лучше всего играет данное произведение. Не следует, однако, представлять себе этот учебный медленный темп как одну лишь подготовку к темпу окончательному. Учебный темп имеет своей главной целью не подготовку к темпу более быстрому, — он преследует цель более глубокую: быть подготовкой к пониманию музыки. Мысль о достижении скорости содержит в себе много вредного. 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 вещи быстро, не может сыграть их медленно. Иной раз это обстоятельство не является даже для него неожиданным. Он осознает его, заявляет о нем и даже недоволен, 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 вяжется 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 изумляет 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, лишенный и спешки, и неподвижности.

До сих пор мы говорили о необходимости преодолеть стремление к быстрым темпам. Это стремление не является единственной помехой в учебе. Нужно указать теперь на другую, противоположную, опасность. Опасность, таящаяся 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 инстинктивным характером.

Но, освобожденные от целого ряда конкретных требований, не оказываемся ли мы погруженными в море неопределенности? Отнюдь 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 произнесению 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 партитах 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 противосложения (см. мотив *b* в том же примере) исполняются *legato* или, во всяком случае, более связно, чем восьмые основного мотива.

В правой руке тактов 21–23 ясно и легко проводится скрытый голос; то же в левой руке в тактах 24, 25. Энергичный характер двух концовок — I части инвенции (в *C-dur*) и всей инвенции (в *F-dur*) — поддержан четкими вступлениями затактовых мотивов (в тактах 9, 10 и, соответственно, 31, 32) и стаккатированием восьмых (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 являться примером для непосредственного последования. Мы можем ценить игру ученика Ф. Бузони Эгона Петри, отраженную в его редакции 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 изумляемся мы мастерству Г. Гульда и опять-таки не можем считать заслуживающими последования его чрезмерные темпы. Также чрезмерны темпы С. Е. Фейнберга, записавшего на диски все 48 прелюдий и фуг Баха.

Больше поучительного в отношении темпов мы почерпнем не у пианистов, а в деятельности 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 толкование клавирных произведений Баха является не толкованием пианиста-виртуоза, а толкованием музыканта, глубоко проникшего в старинное искусство и поставившего свою непревзойденную технику на службу этому пониманию. Слушать баховские произведения — хоровые и камерные, органные и клавишные — этим советом мы, собственно, могли бы закончить настоящий раздел.

Дальше следует несколько наблюдений и практических замечаний.

Практика показывает, что в большинстве случаев учащиеся (впрочем, не только учащиеся) имеют склонность играть баховское *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 стараются им приписать некоторые пианисты. Причина спутанности и порывистости *allegro* большей частью заключается в том, что какая-либо из метрических долей такта не осознается, проглатывается. Когда же руководитель добивается того, чтобы все метрические доли* были осознаны, то часто в игре устанавливается трудно преодолимая тенденция к замедлению. Таким образом, тенденция к ускорению оказывается у учащихся часто связанной с ритмической вялостью, с неумением 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 расположенную как бы «за метром» более протяженную мелодию, и игра приобретает свою естественную текучесть.

* Неполная считанная доля определяется 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 шестидесятых, 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, нашедшую свое развитие позже, 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 нужны 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 правдивого 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 правдивый темп.

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

Будет ли читатель считать правильной одну редакцию или другую, изберет 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.

Два 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 прикидки, 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 метроном. Это было бы вредно. Однако необходимо требовать от ученика, чтобы он умел играть под метроном. 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. выступил с двумя книгами: «Органные сочинения Баха» и «Клавирные сочинения Баха». В этих двух трудах он дает свои предложения, касающиеся всех органных и клавирных сочинений Баха.

	Черни	Келлер		Черни	Келлер
12 маленьких прелюдий			Инвенции		
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	♩ = 69	♩ = 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	♩ = 108	♩ = 58
12. a-moll	♩ = 88	♩ = 72	12. A-dur	♩ = 84	♩ = 72
			13. a-moll	♩ = 104	♩ = 69
			14. B-dur	♩ = 88	♩ = 88
			15. h-moll	♩ = 104	♩ = 92
6 маленьких прелюдий			Синфонии		
1. C-dur	♩ = 112	♩ = 132	1. C-dur	♩ = 96	♩ = 69
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
Фугетты			7. e-moll	♩ = 88	♩ = 56
c-moll	♩ = 96	♩ = 66	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	♩ = 66	♩ = 54
			15. h-moll	♩ = 112	♩ = 72