

OCR и форматирование Nina & Leon Dotan (07.2004)
ldn-knigi.lib.ru (ldn-knigi.narod.ru ldn-knigi@narod.ru)

{X} - Номера страниц соответствуют началу страницы в книге.
В оригинале сноски находятся в конце соответствующей страницы, здесь
- сразу за текстом!

Комментарии к помеченным (*) словам находятся в конце книги.

И. БРАУДО

*Об
органной и клавирной
музыке*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение
1976

Составитель А. Браудо

Вступительная статья и комментарии Л. Ковнацкой

Общая редакция М. Друскина

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. Ковнацкая. Артист, педагог, ученый</i>	3
К вопросу о логике баховского языка	13
Единство звучности	39
Возрождение органа	77
Вопросы обучения игре на органе	83
Что надо знать композитору, пишущему для органа	99
Заметки о советской органной музыке	132
Приложение. Клавесин и клавикорд	145
Комментарии	150

Исайя Александрович Браудо

Об органной и клавирной музыке

Редактор *А. В. Вульфсон*

Художник *С. И. Широков*. Худож. редактор *Т. С. Пугачева*.

Техн. редактор *Р. Г. Ганкина*. Корректор *Е. Е. Ротманская*

Подписано к печати 12/1 1976 г. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Печ. л. 9,5 (9,5). Уч.-изд. л. 10,38. Тираж 9000 экз. Заказ № 2424. Цена 71 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение 191011, Ленинград,
Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.

АРТИСТ, ПЕДАГОГ, УЧЕНЫЙ

Выдающийся органист, энтузиаст старинной музыки, крупнейший ее знаток и исследователь, наставник нескольких поколений ленинградских музыкантов, вдохновенный пропагандист современного органного творчества... Нерасторжимы разнообразные стороны деятельности Исая Александровича Браудо (1896-1970), отражающие многогранность этой яркой личности. Именно сплетением качеств художника и ученого, органичным их сплавом определяется самобытность, которой отмечены все проявления творческого духа замечательного музыканта.

И. А. Браудо — крупнейший современный органист. С его именем связана целая эпоха нашей музыкальной культуры. Его деятельность, обогатившая культурную жизнь Ленинграда, образует отдельную главу многовековой истории органного исполнительства.

Около полувека афиши Ленинграда, Москвы, Риги, Таллина, Еревана, Минска и других городов возвещали органные концерты Браудо. Пять десятилетий его имя собирало в концертные залы почитателей творчества Баха, любителей органной музыки, поклонников искусства старых мастеров, людей, заинтересованных в судьбах современного и особенно советского органного творчества, и всех, кто просто любит музыку.

Впечатляющая сила искусства И. А. Браудо была необычайной. Он полностью владел органом. Знание истории и техники органостроительства позволяло ему видеть в том или ином инструменте представителя отдельного органного «рода» и доставляло видимое наслаждение узнавать в нем наследственные черты, фиксировать новые. Браудо поражал точностью диагноза — можно было предположить, что профессор долгие годы работал органным мастером, строя и реставрируя инструменты разных эпох и национальных традиций. Он умел разгадать индивидуальную акустическую тайну, заключенную в каждом органе.

Но, вопреки моментальному определению, «пальпирование» бывало тщательным и терпеливым: вслушиваясь в дыхание инструмента, Браудо будто хотел исключить любую неожиданность, наяву услышать предполагаемое. Здесь ученик — помощник профессора воочию встречался с методом исполнительских вариантов, которым Исая Александрович постоянно и неумолимо пользовался не только в педагогической, но и в исполнительской практике.

Игре профессора Браудо в равной мере были присущи строгость и свобода. Романтические композиции в его интерпретации обретали классическую стройность, собственно классические сочинения — импровизационную свободу и романтическую приподнятость. Все средства — ритмическое дыхание, исполнительские приемы, агогика, движение динамических волн, регистровый план — служили созиданию музыкальной формы. Слушатель приобщался к становлению музыкального потока — от произношения мелодии до строительства всей композиции.

В интерпретации замечательного органиста аскетически обнаженной выступала конструкция чакон Пахельбеля и Букстехуде, архитектурная стройность баховских творений; графическими были черты Канцоны Габриели и Прелюдии Маршана, Фантазии Булля и пьес Арауксо, роскошной становилась лепка форм хоралов Франка и вариаций Листа...

И. А. Браудо был чутким стилистом: музыку разных эпох он трактовал непосредственно, его интерпретация создавала ощущение подлинности. Эстетическое чутье в прочтении музыки было безошибочным, будь то произведения Перотена, Бёрда, Фрескобальди, сочинения Баха или композиции Мессиана. Глубокое постижение музыкальных стилей, основанное на {4} историческом и теоретическом знании, открывало Браудо язык музыки, позволяло проникать в суть исполняемого и доносить до слушателя стиль автора через особенности его музыкальной речи. Здесь уместно вспомнить слова Б. В. Асафьева: «В своих жизненных встречах я находил только у двоих людей среди серьезно мыслящих музыкантов остро живое постижение полифонического языка в его интонационных процессах: у базельского органиста и музыковеда Я. Гандшина и в Ленинграде у Исайи Александровича Браудо» (Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 5. М., Изд-во АН СССР 1957, с. 191.).

Браудо был равно замечательным органистом (или клавесинистом, подобно старым мастерам) и пианистом, несмотря на существенные различия в требованиях, которые эти инструменты предъявляют исполнителям. Клавесин и орган лишены одного из важных факторов выразительности — динамических оттенков; их клавиатура словно обезличивает, уничтожает искусство туше. Фортепиано же, отзывающееся на силу прикосновения, напротив, богато динамическими красками. Очевидно, что принципы исполнения на этих инструментах различны. Браудо писал: «Поучительно видеть, как художественное творчество находит... отсутствующий фактор окольным путем». Сам же он, выдвинув в теории принцип «единства звучности» и введя понятия «постоянного» и «переменного тембро-динамического лада», в исполнительстве безупречно владел такой комплементарностью: динамическая гибкость и тембровое разнообразие не иллюзорно, а реально слышались в его игре на фортепиано, органе, клавесине.

В браудовском исполнении тема — имею в виду, прежде всего баховскую тему — представала как мысль во всем многообразии оттенков: мотивная структура определена, ясен ритмический и интонационный облик, рельефна фразировка, слышно динамическое сопряжение мотивных опор. Подчас казалось — органист знает, подобно современникам Баха, тайну связи между искусством музыкальным и ораторским (Об этом также упоминает Б. В. Асафьев в предисловии к переводу книги Э. Курта «Основы линейного контрапункта» (М., 1931, с. 31).). Тема возникала в полноте живых, подчас противоречивых интонационных связей. Сыгранная по-разному, она каждый раз звучала как откровение, как слово сказанное.

Слушающему игру И. А. Браудо показались бы странными и несправедливыми слова И. Стравинского о том, что орган «никогда не дышит». У Браудо как раз всегда поражало дыхание музыки.

В значительной мере оно создавалось гибким ритмом, оживляющим мысль, воплощенную в музыкальной речи. Достаточно вспомнить, как напряженно ожидалось появление темы в последнем экспозиционном проведении баховской фуги, в педалях, как готовило его неуклонное становление мануальной экспозиции и как после естественного, подобного глубокому входу *ritardando* наконец вступала тема, разрешая напряженность ожидания.

В музыке, исполняемой Браудо, явственно проступала стилистическая преемственность и одновременно ощущалась историческая перспектива. Романтические черты обретали баховские масштабные композиции (к примеру, Фантазия и фуга *g-moll*. Дорийская токката). Отдельные хоральные прелюдии утонченностью звучания напоминали романтическую миниатюру. Вместе с тем в Пассакалье и фуге (а также в Фантазии и фуге *c-moll* подчеркивалась архаичность, связи с многовековой традицией вариации на *basso ostinato*. Эти две тенденции органично слились в трактовке монументальной Органной мессы — одной из последних работ Исая Александровича.

Каковы же истоки формирования исполнительского стиля И. А. Браудо, его самобытной личности?

Учение поначалу шло извилистым путем, было прерывистым. Среди первых учителей — С. Майкапар, ученица и ассистент А. Зилоти А. Страхова, о которой Исайя Александрович вспоминал как о лучшем своем педагоге в годы детства. В 1913—1914 годах (Браудо 17-18 лет) музыкальные занятия продолжаются у Н. Ильенковского, учителя Глазунова, и у известного петербургского скрябиниста, ученика А. Есиповой, П. Романовского. В 1914 году Исайя Браудо поступает в консерваторию в классы М. Н. Бариновой {5} (фортепиано) и Я. Я. Гандшина (орган) (Я. Я. Гандшин (1886-1955) — швейцарский органист и музыковед, ученик М. Регера и К. Штраубе в Лейпциге, Ш. М. Видора в Париже, профессор Петербургской (Петроградской) консерватории в 1909-1920 гг.). Следующие три года (1915-1918) он живет в Москве: уроки у А. Гольденвейзера идут одновременно с занятиями на медицинском факультете (три курса которого окончены) и посещениями философских семинаров в университете. 1919 год застает Браудо в Киеве, где с ним занимается Ф. Блуменфельд; затем — переезд в Одессу; там он учится на математическом факультете университета.

Итак, наряду с музыкальными занятиями — аналитическая химия, анатомический театр, семинар по изучению философских трудов Анри Бергсона, математическая логика, труды И. П. Павлова... Музыка, казалось бы, — только фон, на котором рельефнее обозначаются другие интересы, весьма разносторонние. Но подспудное развитие артистической личности продолжается, чтобы привести к созревшему решению — стать органистом. Внезапно И. Браудо все бросает и возвращается в Ленинград к Гандшину, в то же время становясь учеником И. С. Миклашевской по фортепиано. После отъезда Гандшина он переходит к Н. К. Ванадзину, по классу которого и оканчивает консерваторию спустя два года.

5 июня 1923 года А. К. Глазунов пишет письмо профессору Лейпцигской консерватории Карлу Штраубе с просьбой принять

молодого талантливое органиста, особо отмечая его «исключительную любовь к своей специальности». Зимой 1924 года Браудо проводит в Париже, а зиму 1926 года — в Германии. Стремясь охватить многое, он учится у выдающихся органистов того времени — Фрица Хайтмана (в Берлине), Альфреда Ситтарда (в Гамбурге), Гюнтера Рамина (в Лейпциге); занимается у ученика Сезара Франка — Луи Вьерна, встречается с Шарлем Мари Видором (у которого некогда учился игре на органе Альберт Швейцер). Так Браудо знакомится с двумя крупнейшими европейскими органными школами — французской, «централизованной» и охваченной строгими правилами (впоследствии Исайя Александрович любил показывать, как и в чем даже Оливье Мессиян несет на себе печать школы), и немецкой, по его словам, «объединенной отсутствием единства и отработанности», музыканты которой более свободны, и потому их индивидуальные отличия проявляются ярче. Эти поездки дали богатейший материал пытливому уму и чуткому слуху музыканта.

С 1923 года начинается педагогическая деятельность И. А. Браудо. Около полувека — вплоть до последних своих дней — Браудо вел в Ленинградской консерватории классы органа и фортепиано. Эти два класса были, в сущности, «сообщающимися сосудами». Не только потому, что все (или почти все) пианисты, общавшиеся с Исайей Александровичем, испытывали сильное влечение к органу (Сказанное относится и к признанным мастерам (М. В. Юдина, например, неоднократно писала Исайе Александровичу о своем желании учиться у него игре на органе, на протяжении долгих лет возвращаясь к этой мысли), и к студентам консерватории (одним было дано совмещать занятия в обоих классах, другим разрешалось посещать лишь общие уроки, иным же приходилось испытание органом преодолевать)).

У пианистов и органистов, учеников Браудо, была общая цель — научиться музыкальной осмысленности, овладеть культурой «единства звучности». Надо полагать, педагогические методы профессора Браудо найдут своих исследователей и будут изучены, здесь же хотелось бы рассказать немного о первом — самом специфичном этапе обучения в органном классе.

Поступившего в органный класс удивляло, что обучение начинается с «азов» — Маленьких прелюдий и Инвенций Баха, причем не за органом, а за фортепиано. Недоумение росло. В классе все были равны: все зависимости от основной специальности, подготовки (пианист ли, теоретик, виолончелист или дирижер), от таланта или степени технической оснащенности — всем давались прелюдии, инвенции. И оказывалось, что остаться наедине с баховским двухголосием не просто. Мнимая легкость оборачивается неловкостью — несложные мелодические линии под строгим контролем слуха вдруг предстают искаженными; рождается смущение, нерешительность, а нечеткость {6} намерения вызывает путаницу — и музыка угасает. Желаящему осуществить свой замысел будто сопротивляется сама клавиатура: то в хореическом мотиве выскочит слабый второй звук, то цезура, на миг затянутая, прервет музыкальную мысль или сообщит ее течению суетливость. А бывало и так: замысел определен, намерения неукоснительно осуществлены — музыка же обезличена, безжизненна. Об этом Исайя Александрович писал: «... Не чувствует ли каждый исполнитель, смело взявшийся за... легкую партию, какую-то робость и нерешительность, когда он остается вдруг один в звуковой сфере со

своими примитивными пассажами? Не чувствует ли он, что ему как будто не на что опереться, и потому начинает растерянно шататься?» (См. с. 41 настоящего сборника.). Думаю, не ошибусь, если скажу, что через это состояние проходили все ученики Браудо. И начиналась кропотливая работа над инвенциями, маленькими прелюдиями, частями из баховских сюит: учитель считал, что на пути к большой цели не существует мелочей, которые были бы недостойны внимания. В искусстве точно выполнять простейшие приемы он видел залог выдающихся успехов.

И. А. Браудо раскрывал перед учениками самую сущность музыки, структуру ее языка, помогал услышать и постичь ее изнутри, давал знания, идущие вглубь, сквозь внешний, формальный облик произведения и стиля. В результате исполнитель переживал качественное обновление слухового опыта. Для многих уроки Исая Александровича становились открытием музыкального мира заново, равным второму рождению. Именно на этом, первом этапе занятий, — перефразируя Пушкина, — ремесло было «поставлено подножием искусству». Однако в подобной работе, как и во всем, что делал Браудо, «цехового» — фортепианного или органного — было немного (не случайно равновелик был интерес к его урокам у студентов и преподавателей разных кафедр).

Учеников И. А. Браудо, быть может, поначалу озадачивала своеобразная педагогическая импровизационность — особенно если речь шла об артикулировании темы или артикуляционном плане всего произведения. В этом процессе наиболее интересным являлось изначальное, во множестве вариантов представленное прочтение темы-мысли. Учитель придавал решающее значение экспозиции «вождя». Для него в теме с первого же момента заключался смысл всего сочинения и ключ к его дальнейшему развертыванию. Он заставлял осознавать тему, постигая смысл и ценность каждого звука, каждого интервального хода.

От урока к уроку профессор предлагал разные, подчас диаметрально противоположные планы и приемы, за которыми, казалось, ускользала цель. Раскрытие и постижение образной емкости темы, богатства речевых нюансов, их поиски и затем претворение, готовность к переключению — переосмыслению штрихов, утверждение оптимального варианта — лишь овладев всем арсеналом и пройдя через все стадии работы, исполнитель оказывался способным проникнуться мыслью, чувствами и языком играемой музыки, мог естественно и свободно раскрыть ее характер, ее содержание. Нередко, когда упорядочивалась ткань и структура произведения в целом, Исая Александрович вновь возвращал к теме; ее кристаллизация должна была стать результатом работы, чтобы в процессе исполнения явиться источником музыки. В итоге артикуляция представала не только средством выразительности, но и композиционным фактором.

Свой метод работы с учениками Браудо называл «методом вариантов». О педагогическом смысле и значении этого метода он писал: «Метод вариантов имеет целью закрепить все... связи между идеей, знанием, слухом и движением», он «прежде всего, требует определенного анализа фактуры... Выбатывая все элементы и оставляя за исполнителем широкую свободу выбора, метод вариантов научает координировать анализ и импровизацию...

Он научает импровизировать не звуками, движениями и эмоциями, а импровизировать мотивными построениями и идеями. Тем самым метод вариантов {7} устанавливает координацию идеи и эмоции, то есть помогает формированию верховного центра всего исполнительства» (См. с. 73 настоящего сборника.).

Добавлю: метод вариантов позволял Исaйе Александровичу руководствоваться в педагогической деятельности задачей, обращенной к определенному человеку. Сознал это ученик или нет — обычно он не бывал поставлен об этом в известность, — но он должен был преодолевать этапы работы, решая задачу, ему одному поставленную. На занятиях Браудо не беседовал с учениками о своих принципах, занимаясь делом конкретным, казалось бы, сиюминутным. Лишь читая труды профессора, слушая доклады, в которых затрагивались вопросы педагогики, ученик понимал, каким условиям должна была удовлетворять его работа.

В педагогике обнажались, представляли расчлененными и многократно увеличенными отдельные элементы исполнительского феномена Браудо, его художественной натуры, отражавшиеся в любом деле, которым он занимался. Это — поэтичность и интеллектуализм («Знание не вредит игре», — любил он повторять), духовный артистизм и неутомимость мастерового, поучительность и игра ума.

Оригинальна, своеобразна школа И. А. Браудо. Имею в виду не только его непосредственных учеников — а среди них такие крупные советские органисты, как В. и Н. Бакеевы, А. Браудо, С. Дайч, А. Котляревский, Н. Оксентян, В. Стамболцян, М. Шахин и другие. Браудо создал нечто качественно иное — им привита у нас традиция исполнения старинной музыки. Свою школу он, по-видимому, понимал воплощенной не столько в каждом следующем поколении учеников, в какой-то мере перенявших его мастерство и художественный опыт, сколько во всех музыкантах, с кем ему приходилось общаться, то есть представлял ее себе не концентрированной — и тогда ограниченной областью педагогики, — а распыленной, основанной на совместном музицировании, на живом общении посредством музыки. Потому он много работал с камерными оркестровыми коллективами, исполнителями — инструменталистами и певцами (пользующимися международной славой и малоизвестными студентами консерватории), вел семинарские занятия с композиторами, встречался с педагогами, организовывал абонементы современной органной и старинной музыки.

Теоретические труды И. А. Браудо явились обобщением опыта педагогической и исполнительской деятельности. Его научные интересы определились еще в ранние годы. В 1926 году по инициативе Б. В. Асафьева при Институте истории искусств был организован Баховский кружок, в центре которого стал Браудо — исполнитель и исследователь. Первый концерт Исaйи Александровича прошел под знаком Баховского кружка; в сборнике Института — как непосредственный результат деятельности кружка — был опубликован его композиционный и исполнительский анализ органной прелюдии и фуги a-moll И. С. Баха (См. в настоящем сборнике статью «К вопросу о логике баховского языка»). Затем, в 1927 году, последовало издание Шести полифонических пьес, в предисловии к которым намечены принципы

артикуляционной теории Браудо. Его усилиями в 1937-1940 годах был создан Баховский кружок в Ленинградской консерватории с участием других ее педагогов (Н. В. Бертенсона, М. С. Друскина, М. Б. Шахина). Предполагалось опубликовать сборник исследований на основе проведенной работы, но война помешала осуществлению этого плана. Деятельность кружка несомненно стимулировала и углубила исследовательские интересы Браудо. Ее питали также широкие контакты с крупнейшими теоретиками (Б. А. Асафьевым, Х. С. Кушнareвым), исполнителями (Ю. И. Эйдиным), искусствоведами (И. И. Иоффе) (Книгу И. И. Иоффе «Мистерия и опера» (1937) И. А. Браудо высоко ценил; см. статью »Единство звучности«). Именно в эти годы Исая Александрович интенсивно работал над своей артикуляционной {8} теорией (См.: Л. Баренбойм. Теория артикуляции И. А. Браудо и ее значение для исполнительской и педагогической практики. В сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5. М., «Музыка», 1969, с. 85-89; а также: Л. Баренбойм. Теория артикуляции Браудо. «Советская музыка», 1965, № 11, с. 139-141.), которую он разрабатывал в статьях, докладах, затем — в книге «Артикуляция. О произношении мелодии», в неоконченном труде об артикуляции Бетховена и других исследованиях. (см. на нашей стр. – ldn-knigi)

В научном наследии И. А. Браудо итоговое значение несомненно имеет «Артикуляция» — книга уникальная, подобной которой нет в нашей музыковедческой литературе (за нее в 1965 году автору была присуждена ученая степень доктора искусствоведения). Посвящена она исследованию одного из важнейших средств музыкальной выразительности — рассмотрению артикуляционных процессов, закономерностей произношения мелодии. Как видно из предшествующего изложения, проблемы артикуляции являлись основными во всей научной и творческой жизни профессора Браудо: сквозь этот ракурс им исследовалась музыка разных эпох и стилей.

В книге произношение (артикулирование) выступает как сила, способная наделить музыку смыслом или лишить ее осмысленности. Подвергается анализу самое сокровенное, то, казалось бы, неуловимое, благодаря чему мы слышим и воспринимаем музыку как речь. Приемы музыкального синтаксиса, логически систематизированные, образуют теорию, призванную строению музыкальной темы придать выпуклость, образу — рельефность, мысли — ясность. Гамма артикуляционных приемов насыщена, богата градациями. Кажется, только математически точное мышление в состоянии разять то, что является, в сущности, моментом в развертывании процесса и что поддается воспроизведению лишь чуткой интуицией артиста. В работе Браудо интуитивное переходит в четко осмысленное, и вместе с тем артикулирование предстает в такой поразительной множественности, которую дает нам лишь живое звучание музыки. За тончайшими наблюдениями, образными анализами слышны характер произведения, стиль композитора, исполнительская традиция, музыкальная эпоха.

Столь широкий исторический охват музыкальной культуры и одновременно аналитическое проникновение в ее глубины делают содержание книги особенно емким. Направленная к воспитанию исполнителя, книга Браудо дает интересные и новые методы анализа теории (обратив его внимание и на методы забытые); много ценного

для культуры своего ремесла обнаружит в ней композитор. Адресованная широкому кругу музыкантов, книга тем не менее сложна: прихотливая мысль автора ведет не всегда прямо, уводит иногда в более отвлеченный анализ, где умопостижение становится напряженным. Но — всегда движимая внутренней логикой, она вскрывает суть музыки, ее язык, ее речь.

Внимательного читателя поразит в книге сочетание несоединимого: вникая в игру абстрактных формул, логические построения браудовской теории, трудно вообразить ее автора исполнителем—возникает представление об ученом, всю жизнь свою посвятившем теоретическому анализу музыки, классификации типов ее произношения. И вместе с тем этот труд, напоенный звучанием музыки, мог написать только опытный и талантливый исполнитель.

Вряд ли артикуляционная теория Браудо сможет быть последовательно осуществлена тем, кто ожидает найти в ней для себя готовое решение. Обнаруженное среди бумаг Исая Александровича его письмо частично подтверждает сказанное (Письмо, которое привожу с любезного разрешения Л. Н. Браудо, адресовано известным болгарским скрипачам Д. Шнейдерман и Э. Камиларову, воспитанникам проф. Ю. И. Эйлина в Ленинградской консерватории.).

«Вместе с этим письмом посылаю вам мою книжку, вышедшую из печати в марте этого года. По поводу этой книги два примечания:

1. Как раз когда шли корректуры, я был болен, это единственная причина, которая могла бы объяснить, почему в этой книжке целый ряд опечаток; так или иначе, я позволяю себе карандашом исправить то, что, мне кажется, может помешать чтению.

2. Я говорю «помешать чтению», но может ли находящийся в здравии {9} исполнитель прочитать эту книжку. По-моему, ее действительно прочитать трудно, а скорее надо медленно, не спеша почитывать. Я не испытывал никогда потребности рассказывать партнерам или ученикам излагаемые в книжке теоремы, и совсем не потому, что я в этом пункте не общителен, а только по той причине, что сама по себе она не может принести пользы; она может принести пользу только, если попадет в руки музыканта, который знает музыку. Например, я с удовольствием могу подтвердить, что ученики, с которыми у меня наибольший контакт, все же не имеют понятия о всех хитроумных построениях... Могу сказать и другое — такой ученик, читая книгу, во-первых, с удовольствием узнает в ней что-то, что он практически знал и раньше, и только не думал, что все эти закономерности так забавно раскладываются.

Итак, какая же польза от этой книжки? Уверяю вас, что она не иссушает дарования, если таковое имеется. Она не может также снабдить дарованием, если его нет. Однако закономерности артикуляции очень большая сила в руках артиста, обладающего дарованием. Таким образом, законы артикулирования помогают лишь тому, кто знает музыку.

Допускаю, что книжка может принести и вред, а именно в том случае, когда человек, не богатый музыкальной интуицией, делает ошибки бессознательно; в руках такого человека анализ будет вреден, потому что он будет совершать ошибки — и значительно большие — уже сознательно...»

Над книгой А. И. Браудо трудился на протяжении нескольких десятилетий, а одновременно с ней готовились к печати другие работы, читались доклады, записывались отдельные мысли. Остановлюсь вкратце на тех трудах, которые из-за своей незавершенности не могли быть включены в данный сборник.

Значительна научная ценность фрагментов широко задуманной работы о темах фуг I тома «Хорошо темперированного клавира» в семи редакциях — Бузони, Гермера, Келлера, Линднера, Муджеллини, Римана и Черни. Цель этого исследования — показать фразировку и артикуляцию тем баховских фуг в сравнении семи чаще всего используемых на практике редакций. Здесь — в этих фрагментах — рассыпаны замечания поразительной теоретической точности и исторической чуткости как в отношении конкретных тем, так и в отношении редакций в целом.

Прочитую сначала несколько характеристик. «Тема B-dur принадлежит к тому меньшинству баховских тем, в которых секста выявляется ранее терции. Мажорные темы этого типа отличаются известной легкостью, остротой, я бы сказал, остроумием». О теме фуги cis-moll: «Тема, которая в своей молчаливой сосредоточенности отбрасывает с себя руку редактора, тема, казалось бы, не нуждающаяся в артикуляционных обозначениях». Представляют интерес аналитические наблюдения: «Бузони считает эту фугу (f-moll.— Л. К.) слабейшей в сборнике. Эта fuga не может быть слабейшей уже потому, что она совершенно единственная по своей фактуре. Она является единственной строфической фугой».

Браудо показывает, как характер редакции отражает личность редактора, направленность его интересов. «Трудно критиковать Римана, его обозначения неверны по той простой причине, что они подчеркивают в теме самое несущественное. Как будто Риман не слышит темы, не чувствует ее образов, но наблюдает лишь привидения своих теорий, блуждающие, подобно лешим, в мощных лесах баховской фантазии... Можно быть несогласным с Черни, Келлером, Муджеллини, Линднером, но все же всегда можно плодотворно объяснить их намерения, так как это реальные артистические намерения, а не поиски заранее решенных теорем». И далее: указания Бузони, в сравнении с Муджеллини, обращены «более к фантазии и пылкости, чем к техничности исполнителя»; «как обычно, все свои намерения Черни пытается выразить через динамику», а Бузони — через артикуляцию.

Это исследование, по замыслу Исая Александровича, должна была замыкать сравнительная таблица, в которой каждая из 24-х тем I тома была бы приведена во всех семи редакциях.

Своеобразием отмечена работа «О движении пианиста при игре на {10} фортепиано», важнейшие положения которой автором полемически заострены. Статья представлялась И. А. Браудо частью (IV главой) предполагаемого труда «Об исполнении произведений И. С. Баха» и имеет варианты — наброски, очерки и доклады. В ней Браудо наиболее последовательно излагает свою систему движения. Здесь интересны соображения по поводу гигантского разрыва между существующей литературой по данному вопросу и творческой практикой.

«Опыт игры на фортепиано разрабатывался рядом школ. Каждая из этих школ вырабатывала определенные приемы игры, определенные

термины, в которые она пыталась вложить свой опыт. Однако далеко не все школы отразили его в литературе. Многие из них совсем не имеют литературного отражения, другие же представлены рядом афоризмов, весьма общими положениями, которые более интересны для читателя славной подписью их автора, чем действительным содержанием. Кроме того, даже высказываемые положения бывает иногда весьма трудно критически оценить, ибо они полностью понятны лишь тем, кому известна мысль автора до начала чтения труда».

С другой стороны, «сформулированное в литературе подчас не отражает реальных событий исполнительского искусства... Основная причина специфических взаимоотношений между практикой, теорией и литературой кроется в том, что сам предмет изучения является не только предметом искусства и науки об искусстве». Здесь Исая Александрович имеет в виду специфический ракурс исследования исполнительского искусства — физиологический, который и становится фундаментом всех высказанных соображений (в архиве И. А. Браудо сохранились две подборки конспектов, на одной из которых помечено: «докладывалось Ухтомскому», на другой — «докладывалось Орбели») (А. А. Ухтомский (1875-1942) и Л. А. Орбели (1882-1958) - крупнейшие советские ученые-физиологи.).

Центральное место в работе отведено изучению движений, которые являются, по выражению Браудо, «входом в поток игры», так как они несут в себе смысловое (или эмоциональное) руководство движением в целом. И. А. Браудо предлагает термин «вход в движение» и придает этому фактору едва ли не решающее значение в овладении движением. Исследователь выдвигает три требования к тому движению, которое претендует на роль основного:

1. «Игровая деятельность может прочно опираться лишь на выборку из числа мышечных возможностей, которые накрепко заложены в нервной системе как древний комплекс, являющийся основой нашей жизнедеятельности».

2. «Для того, чтобы определить основное движение игры, нужно сначала определить основной элемент фактуры», то есть основное движение должно выполнять «определенную фактурную схему».

3. «Движение, которое осуществляет определенные фактурные элементы, должно быть способным входить в систему связи с эмоциональными и волевыми силами организма», иными словами, оно «приравнивается к речевому акту, осуществляющему интонацию».

Рассматривая микродвижения в крупном плане, И. А. Браудо выводит их из физиологического состояния человеческого организма и связывает с его высшей нервной деятельностью.

Много других вопросов фортепианной педагогики — не только движения! — затрагивает он в этой работе.

«... Самое поразительное противоречие фортепианного движения состоит в том, что, с одной стороны, это сверхтонкое рычажное движение, производимое под сверхтонким акустическим контролем, но, кроме того, и с другой стороны, само исполнение, сама деятельность пианиста в целом является речью не менее выразительной, чем человеческое пение, и все же — речью, выраженной рычажным движением. Именно этот основной конфликт фортепиано ставит в центре всей фортепианной педагогики проблему единства рационального и эмоционального».

Подвергая изучению культуру движения, И. А. Браудо подчеркивает ее непосредственную зависимость от исторически изменившегося отношения к проблемам артикуляции — притом не в музыкальной науке, а в {11} композиторской практике. «Культура движения,— пишет он,— падает вместе с исчезновением интереса к артикуляции: искусство артикуляции... было одним из самых жизненных моментов баховской музыки. Правильная артикуляция ... оркестровой партии порой была дороже Баху, чем правильная корректура... Артикуляция богато развита и у Моцарта. Но уже у Бетховена она отступает на второй план, и в XIX веке не играет столь значительной роли — ни у Листа, ни у Шопена. Она совсем растворяется в искусстве импрессионистском». Итак, подведя свою систему движения вплотную к искусству произношения мелодии, Браудо рассматривает связь движений с мотивом и со штрихом. Его система построена «для артикулирующей мотивной игры».

На основе этой работы И. А. Браудо были прочитаны доклады «О движении» на разных исполнительских кафедрах Ленинградской консерватории. Предлагаемая им система движения перерастала рамки фортепианного исполнительства, ее принципы обнаруживали тенденцию ко всеобщности.

Упомяну еще одну статью Исая Александровича — она называется «Икт»; правда, на ее титульном листе просто стоит знак «—», который, как пишет на первой же странице автор, не имеет единого определения в справочных изданиях. Выясняя суть такого обозначения, Браудо погружается в детальный мелодический анализ и вводит понятие трехчленного мотива (предикт—икт—постикт). В мире микромелодических явлений все подвижно, изменчиво — чуткое ухо и верный глаз исследователя фиксируют внимание читателя на отдельных существенных моментах. Например, отмечается, как наиболее характерное явление, бифункциональность звука, борьба в нем функций постикта и предикта, которая возникает из соподчинения мотивов при иерархии масштабов, а также при соприкосновении мотивов одного и того же масштаба. Благодаря необычайной образной яркости изложения, сугубо теоретические вопросы предстают в интерпретации ученого артистически осмысленными. К примеру, постиктовую связь, которая соединяет предикт последующего с иктом предыдущего, Браудо называет «постиктовой тенью». Или вот как раскрывает он смысл завершающей пьесу тоники в низком регистре: она «всегда представляется звуком подчеркивающего значения... Это одна нота—мотив, нота, в которой живут три мотива со всей полнотой их экспрессии... Она представляет собой как бы квинтэссенцию экспрессии икта — экспрессию, взятую в чисто мелодическом проявлении вне всякого метрического принуждения».

Из работ, представленных в данном издании, выделю статьи «Что должен знать композитор, пишущий для органа» и «Заметки о советской органной музыке», ибо они отражают особую область деятельности И. А. Браудо.

Среди советских органистов Браудо первым знакомил аудиторию с композиторским творчеством XX века. Вьерн, Видор и Бёльман, Онеггер, Жоливе и Роже-Дюкас, Пуленк и Мессиан, Регер и Хиндемит,

Яначек, Сокол и Эбен звучали в его концертах. Но центральное место в современном репертуаре занимали сочинения советских композиторов. Здесь Браудо сыграл роль «будителя», вызывая своим вдохновенным искусством интерес композиторов к органу.

Обновление и развитие советского органного творчества связано с именами двух крупнейших исполнителей, долгие годы возглавлявших органные классы Московской и Ленинградской консерваторий — А. Ф. Гедике и И. А. Браудо (А. Ф. Гедике с 1920 по 1957 год, И. А. Браудо с 1923 по 1970 год). Гедике был композитором, в его наследии значительное место занимают произведения для органа. Браудо не сочинял музыку, и потому его усилия были направлены на творческие контакты с композиторами. В результате рождается множество органных сочинений. За Пассакальей и фугой Х. С. Кушнера вскоре следуют его же Соната, Токката и Пять прелюдий М. А. Юдина, Фантазия Ю. Н. Тюлина.

Связь Исая Александровича с композиторами постепенно принимала характер систематической работы, в орбиту которой втягивались крупнейшие музыканты Ленинграда. Весной 1933 года Ленинградская консерватория обращается ко всем композиторам Советского Союза с приглашением {12} принять участие в конкурсе на органное сочинение. В Комиссию конкурса вошли Б. В. Асафьев, Х. С. Кушнерев, М. О. Штейнберг, Л. В. Николаев, В. В. Щербачев, А. И. Маширов и И. А. Браудо. Среди условий конкурса обращает на себя внимание § 6: «В целях содействия композиторам в знакомстве с органом устанавливаются консультации... в Малом зале консерватории». Эти консультации проводил Исая Александрович Браудо.

Систематические семинарские занятия с композиторами, интенсивная деятельность по сохранению и «оживлению» органного инструментального фонда, широкая концертная практика — все это не могло не отразиться на состоянии органной литературы. Афиши 30-х годов (особенно второй половины), свидетельствуют об активном интересе советских композиторов к органу: звучат пьесы Н. Гана и Б. Майзеля, О. Евлахова и В. Шокина. Именно благодаря инициативе Браудо к началу 40-х годов ведущая роль в возрождении органной культуры принадлежала Ленинграду. В результате — орган входит в музыкальную жизнь, и композиторы пользуются этим инструментом в своих оркестровых партитурах: так, в первом варианте опера «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича содержала органную (сольную) Пассакалью — антракт между 4-й и 5-й картинами.

Война прервала активную деятельность Браудо, он был эвакуирован в Пермь. Новый взлет обозначился в 50-е годы — и спустя десятилетие появляется ряд новых сочинений: Пастораль и fuga С. Слонимского, сюиты Ю. Фалика и А. Туника, Концерт для органа с оркестром Г. Белова, Пассакалья А. Мнацаканяна и А. Кнайфеля, инвенции Б. Тищенко...

И. А. Браудо десятилетиями неутомимо трудился, активно стимулируя обращение ленинградских композиторов к органу. Подвижническая в своей сути, эта работа была вызвана неустанной заботой о том, какой вклад внесут современники, советские композиторы, в многовековую историю органной музыки.

Так в творческой жизни И. А. Браудо смыкается прошлое с современностью: в теоретических ли исследованиях, в концертных ли программах предстают они как звенья единой неразрывной цепи—эволюции европейского художественного опыта, и в то же время как новый этап научной мысли об этом опыте.

В заключение еще несколько слов о содержании настоящего сборника. В его основу положены ранее не публиковавшиеся стенограммы докладов И. А. Браудо, прочитанных в Ленинградской консерватории в 30-х — начале 40-х годов, а также статьи 20—30-х годов. Автор частично отредактировал их, окончательная же редакция осуществлена при подготовке к печати.

Открывающая сборник статья — первое исследование молодого музыканта — представляет и сейчас значительный интерес. В следующих далее работах затронут широкий круг проблем, касающихся по преимуществу исполнительского мастерства, что находит наиболее полное выражение в статье «Единство звучности» (для ее пояснения в Приложении приводится фрагмент из ранее опубликованной книги, в котором даются сведения о технических особенностях и специфической выразительности старинных разновидностей клавира). В то же время во всех статьях сборника разносторонне освещены выразительные возможности органа.

Л. Ковнацкая

К ВОПРОСУ О ЛОГИКЕ БАХОВСКОГО ЯЗЫКА

Каждому, кто работает научно-исследовательски или творчески-исполнительски в области баховской музыки, знакомы два ощущения, которые можно простейшим образом сформулировать так: 1) чем больше углубляешься в музыку Баха, тем дальше уходишь из сферы личного творчества и вступаешь в некоторую систему мышления, и 2) по мере того, как вживаешься в эту систему, зарождается ощущение рациональной построенности ее на нескольких крайне простых основных принципах. Это последнее ощущение рождается как смутное эстетическое одобрение и, постепенно усиливаясь, доходит до степени предчувствия какого-то необычайно простого и очевидного открытия. Бах не мог формулировать это открытие иначе, как всем построением своего творчества. Полтора-два десятилетия творчество шло иными путями, не встречаясь с проблемой баховской музыки. Теперь эта проблема снова творчески освещена, и на основе полутора-двух десятилетней антитезы мы ищем пути к логической формулировке основ баховского мышления. Но рациональное постижение схем баховского мышления делается вообще возможным лишь на основе постижения баховской музыки; в плане анализа это обозначает — на основе применения соответствующих методов исследования, достаточно чутких, чтобы уловить творческий разрез звуковых построений Баха, так как только в творческом разрезе мы можем надеяться подметить рациональные законы построения органического.

В конце своей книги «Фуга»* Праут заявляет, что все перечисленные им положения не создают образа живой фуги. Он приводит комическую фугу Моцарта, написанную по всем правилам. Конечно, на основе анализа нельзя воссоздать живой организм. Никто не может требовать от учебников фуги правил, по которым можно было бы создать живую фугу. В этом Праут прав. Но следует поставить другой вопрос: анализируют ли музыканты, мыслящие подобно Прауту, существенное или останавливаются на второстепенных технических деталях. Анализ органических явлений никогда не воссоздает жизни, но он плодотворен лишь тогда, когда пытается схватить предмет в его существе. Проникнуть за внешнюю схему, понять принцип жизни — таковы конечная цель и исходный импульс всякого изучения. Неполнота достижения венчает труд, но не может быть его предпосылкой.

{14} Если музыкальное произведение есть система необратимых соотношений, то что должны мы понимать под анализом произведения? Звуковое тело произведения создает в нас (Звуковой образ вызывает в нас другие образы. Но каково отношение понятий «звуковой образ» и «музыкальное произведение», и вызывает ли в нас музыкальное произведение какие-либо образы — этого вопроса я не касаюсь.) систему соотношений, эквивалентную звуковой системе. Это — с одной стороны. С другой же стороны, соотношения психические проектируются обратно на звуковую ткань и освещают некоторые связи, иначе, может быть, оставшиеся бы в тени. Не являются ли физиологические факты фонарем, освещающим анатомическое исследование? Уже из этого следует то, что орудием анализа могут быть и соотношения звуковые и соотношения психической сферы.

Чтобы понять произведение, мы ищем те соотношения, которые ассимилируют звуковое вещество. Поэтому орудием и предметом анализа может явиться всякое соотношение, эквивалентное какому-либо соотношению звучания.

Я сказал только что: «орудием и предметом» — это не оговорка и не неточность. Анализ состоит в связывании звуковой системы с некоторой системой X , затем системы X с системой Y . Системы X и Y могут рассматриваться и как орудия анализа звуковой системы и как предмет анализа. В процессе анализа это безразлично, так как связываемые системы симметричны по отношению к процессу связывания. Итак, анализу могут подлежать и соотношения математические, и соотношения пластические, динамические, соотношения мысли, соотношения эмоциональные, социальные, наконец, все соотношения, эквивалентные соотношениям причины и следствия. Наука объясняет факты, она сводит одну систему фактов к другой. Можно ли заранее указать, к какой именно системе приведет исследование и к какому классу явлений будет принадлежать эта система?

Очевидно, что это выясняется лишь в результате исследования. Аналогично и в музыке. Мы не имеем никаких оснований предполагать, что та система, к которой мы сведем систему звучаний, будет системой числовой, акустической, ритмической, тональной. Такое ограничение результата может быть основано лишь на сужении задачи определенной точкой зрения, но не требованием научности вообще. Не ограничивая анализа определенной точкой зрения, мы придем к анализу музыкального произведения в целом. Предметом этого анализа будет жизнь произведения, в какой бы плоскости эта жизнь не проявлялась. Мы приходим, таким образом, к понятию комплекса. Понятие комплекса выдвигает на первый план связи жизни, связи органические, в противовес связям рациональной системы. Именно музыкальное произведение — комплекс имеет в виду Игорь Глебов, когда говорит о курсе слушания музыки:

«.. Делать все это следует в плане окружения восприятия музыки беседами {15} на темы, с музыкой соприкасающиеся, чтобы внушить, что она не является какой-то одинокой и оторванной от всей жизни и культуры областью» (И. Глебов [Б. В. Асафьев]. Принцип контраста в музыке и его методическая роль в постановке занятий по слушанию музыки. В сб.: Вопросы музыки в школе. Л., 1926, с. 129—130.). И если восприятие музыки есть координирование эквивалентных соотношений, то научному исследованию могут с одинаковым правом подлежать соотношения и числовые, и эмоциональные. Но нам важна не столько эта равноправная параллельность числовых и органических систем, сколько иное творческое их сплетение.

Начало числа и начало органическое сплетены уже в том факте, что числа объемлют жизненные события, а эти последние, в свою очередь, осмысленно расчленяются математическими схемами, не утрачивая при этом своей сути; наоборот, в верном расчленении как будто еще больше заостряется сущность органического процесса. Мы видим, таким образом, жизненное наполнение числа и числовое разложение жизни. Но граница между тем и другим относительна. Хаотические экспрессивные явления под взором исследователя кристаллизуют свою непрерывную энергию в числовые формы, и, наоборот, конденсирование числовых форм, синтезирование их

органическим актом делает числовые схемы непрерывно органическими фактами. Арифметика жизненных явлений строится на органическом создании образа единицы, и эта единица, эта первоначальная реальность, есть экспрессивный континуум. Лишь тогда арифметика исследует жизненное явление, а не самое себя, и механизм анализа будет включен в ту область, в которой мы пытаемся произвести расчленение. Только на основе динамики Баха может быть создана схема его мышления. Только творческое постижение музыки Баха может бросить свет на рациональные основы его мышления.

Эта работа была задумана и в большей части своей осуществлена до ознакомления с «Основами линейного контрапункта» Эрнста Курта.* Ознакомившись с книгой Курта, я после некоторых колебаний решился все же закончить настоящую работу, считая, что некоторые ее положения не были еще высказаны полностью. Стержнем для построения ряда формулировок мною взята органная fuga Баха a-moll. Исходя из отдельных моментов фуги, я иду каждый раз в сторону обобщения, стремясь прийти к соединению с более общими положениями. Затем снова возвращаюсь к фуге и иду дальше по ее стволу к следующему обобщению.

1

Тема — основная мысль фуги. В чем же смысл этой мысли? Тема начинается с тоники. Как разобраться в смысле {16} дальнейших изгибов? В первом же такте мы видим, что ритмические волны (пример 1 а) выносят на своих гребнях три диатонические ступени — *a*, *h*, *c*. Следовательно, смысл, результат нотных зигзагов — подъем. Как рабочий технический прием, позволим себе внести в рисунок темы некоторые изменения (пример 2).



Допустим, что вместо *a* второго такта стоит *d* (это допущение нами будет впоследствии исправлено, и будет внесен соответствующий корректив). Подъем первого такта продолжается в четырех восьмых второго. Что происходит после этого? Теперь волны становятся длиннее и сложнее. Длина волны — целый такт (пример 1 б). Гребни волн идут теперь по ниспадающей линии *f*, *e*, *d*, *c*. Теперь мы можем формулировать основную пластическую мысль темы: тема начинается подъемом от тоники, достигает в *f* кульминационной точки, здесь поворачивает и спускается на терцию. Этот процесс может быть наглядно выражен

линией .

Теперь мы можем устранить наше вспомогательное допущение. Перед самой кульминацией голос нарушает плавность подъема спуском на тонику (вместо допущенного *d*). Однако, если мы будем стремиться трактовать мелодическую линию как динамический процесс, то нетрудно будет уловить пластический смысл этого поворота. В первой половине подъема линия поднимается в течение шести восьмых на терцию (*a—c*). Во второй же половине происходит ускорение: на протяжении трех восьмых достигнут уже подъем на кварту (*c—f*). Чем же объясняется это усиление подъема к кульминационной точке?

Именно тем, что голос, оставивший уровень опоры в первой ноте, снова вернулся к нему, чтобы, с силой оттолкнувшись от него, подняться к кульминации. От кульминационной точки начинается спуск. Спуск медленнее подъема. Голос парит, спускаясь, влекомый тяжестью, со ступени на ступень. Притяжение септими каждый раз снижает линию на соседнюю ступень. Сопротивление силе тяжести, парение явствует из синкоп спуска. Вот пластическая мысль темы:



{17} Еще два замечания о пластике темы.

1. Существенными для характера темы являются отношения длины подъема и спуска. Допустим, что подъем длиннее спуска. Тогда линия вся будет насыщена тяжестью, притяжением вниз. Длинный подъем с трудом преодолевает тяжесть. Тяжесть разворачивает свое действие в быстром срыве. Наоборот, если подъем короче спуска, то линия насыщена упругостью силы (подъем) и легкостью парения (спуск). Действие силы (Я условно противопоставляю силу тяжести.) быстро разворачивается в крутом подъеме. Тяжесть не может сорвать движение; спуск—не срыв, а парение. В нашей фуге мы имеем второй случай. Подъем длится полтора, спуск—три такта. Итак, спуск в два раза длиннее подъема. Есть еще и третий случай, когда подъем по длине равен спуску. Типичным для такой темы будет спокойный, созерцательный характер. Тяжесть уравновешена силой. Уравновешенность эта ослабляет ощущение динамичности и приводит скорее к впечатлению идеального соотношения:



2. Далее нужно указать еще на то, что кульминации предшествует самый большой скачок—на квинту. (В теме есть и большие интервалы, но то — интервалы ритмического и гармонического орнамента, а не интервалы мелодической линии.) Этот факт очень характерен: в большинстве фуг Баха кульминационная точка связана с наибольшим скачком. Существенно, предшествует ли скачок высшей точке или следует за ней. В первом случае самый большой скачок направлен вверх, во втором—вниз. В первом случае—яркое проявление силы, во втором—подавляющее действие тяжести. В нашей теме мы имеем первый случай. Замечу еще, что мы слышим скачок на сексту, а не на квинту. Нота *e* есть лишь нота посредствующая, ведущая к *f*. В этом характерном случае вставка предваряющей ноты еще более усиливает динамику скачка. Она «озвучивает» пустое пространство скачка, дает звуковой след предполагаемому полету. Кроме того, она вплавляет энергию скачка в связь линии, соединяя в одно движение действие силы (скачок) с тяготением самого звука (тяготение полутона).

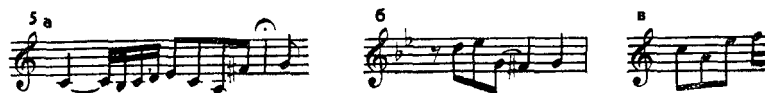
Отмечу различие этих двух видов энергии. Первое — это энергия воли. Второе — результат свойств материала. Если скачок на определенный интервал есть действие силы, то тяготение {18} полутона есть тяготение инерции. Если мы вслушаемся в скачок, то ясно различим двоякую природу первого и второго движений:

(Здесь должен подчеркнуть, что фиксирую внимание не на звуковом процессе, а на

мелодическо-динамическом. Я предвижу указание на то, что



мною игнорируемая цезура и что при правильной артикуляции указанные мною соотношения не будут иметь место. Но ведь явления артикуляции (звукового осуществления) отнюдь не параллельны явлениям мелодической пластики. Возможны случаи, когда именно цезуре, нулевой звуковой точке, соответствует максимальное динамическое напряжение, и наоборот — прочнейшей звуковой спаянности, моментам напряженного звукового осуществления соответствуют пластические образы инерции.).



Уже рассмотрение первой фазы темы, подъема, дает нам возможность сделать некоторые выводы о том, какими путями может идти вообще анализ мелодической линии. Это обобщение будет исходить из первых признаков процесса, то есть изменения или, говоря иначе, установления какой-то «различности».

Нам ясна двоякая природа скачка (силы) и секунды (инерции). Несмотря на это, восприятие мелодии (я не говорю об анализе) не расчленяет указанных двух элементов и относит не только силу, но и инерцию к некоторому единому носителю мелодической энергии. И, действительно, мы знаем, что сила и инерция слиты в процессе движения. Инерция есть свойство материи. Но, с другой стороны, она — эхо силы: эхо, звучащее лишь благодаря свойствам материи и все же повторяющее осмысленное восклицание силы. Когда действует сила, восприятие расчленяет силу от движущегося тела. Сила — активна, тело — пассивно. В явлении инерции происходит как бы слияние движущего и движущегося.

Итак, инерция не есть только «инертность», но и энергия. Будем помнить теперь, что если мы ищем носителя инерции звука, то можем найти его не только в материи, но и в явлениях энергии (инерция — энергия вещества). Трактую мелодию как единство, мы, естественно, относим все явления интонации к некоему носителю этого единства. Единство не дано нам в физическом мире: оно является чем-то, что мы привносим в звуковое явление. (Не в мелодию — ибо мелодия есть звук + единство!) Разыскивая это привносимое, мы должны в первую голову обратить внимание на наше стремление синтезировать звуки. Это стремление зарождается уже у границ самого восприятия звука. Стремление схватить единство естественно выражается в подведении под пунктирную диатонику непрерывного звукового тока.

{19} При восприятии мелодии происходит борьба между нашим желанием проецировать мелодию на непрерывность и реальной формой, в которой нам является мелодия. Эта борьба приводит к эффекту упругости натянутой непрерывной струны. Упругость этой струны концентрирует свое давление на гранях нашей звуковой системы, на ступенях. Ступени являются нам как точки приложения напряжения сплошного звукового поля. Следовательно, элементарное стремление воссоздать единство звуковых явлений заключается в отнесении их на непрерывное звуковое поле. Это элементарное стремление приводит к эффекту тяготения на гранях ступеней. Тогда понятно, что тяготение сильнее на полутоне, чем на тоне.

Полутон ближе к непрерывности и легче вызывает образ непрерывной упругости.

Мы относим различные по природе факторы мелодии к одному носителю. Это единство не условно, не частично, но абсолютно. Как определить это единство? Мы его находим в динамическом процессе мелодии. Несомненно, что, определяя мелодическое целое как динамическую систему, мы определяем уже некоторым образом искомое единство. Но следует поставить еще другой вопрос. Если мелодическое единство есть динамическая система, то как объяснить чередование действия силы и инерции? Мы должны в понятие нашей динамической системы ввести такое дополнительное определение, которое бы позволило объяснить включение и выключение силы.

Обратимся сначала к восприятию. Вслушиваясь внутренним слухом в обозначенные на предыдущем примере звуковые образования и восприняв эту деталь в целом темы, мы уже по одному «поведению» движущегося тела, к которому мы относим мелодию (Если мелодия есть динамическая система, то она есть движение какого-либо тела.), угадываем в нем тело одушевленное. Таким образом, мы приходим к соединению инерции и силы в одушевленном теле. Носителем мелодического единства становится существо.

Науман* говорит о пластике. Курт — о динамике. Беккер* говорит уже о том, что мелодическое всегда предполагает дыхание. Если поиски носителя мелодического единства привели к термину «дыхание», то остается сделать последний шаг и прямо сказать, что дыхание есть проявление жизни одушевленного существа.

К этому же выводу можно прийти чисто логическим путем. Повторяю вопрос: как объяснить включение и выключение силы? Двояким образом. Это включение приходит либо от воли, либо от материи. В первом случае мы приходим к образу одушевленного тела, во втором случае—к внутренним «химическим» источникам силы. Обе возможности не исключают одна другую. Но первый же пример, в котором нельзя будет обосновать единство мелодии на энергии звуков (на звуковых {20} соотношениях), заставит нас прибегнуть к понятию воли. А раз так, то открыт и путь толкования мелодии как психического явления. Подчеркну, что я говорю не о психическом процессе восприятия мелодии, но о мелодии как психическом явлении. В предложении рассматривать мелодию как психическое явление не заключается ничего «метафизического». Предвижу два вопроса: если мелодия есть психическое явление, то кто является носителем этой психики, а если никто, то может ли быть внеличное психическое явление.

Все эти чисто метафизические вопросы совершенно не затрагиваются вышеприведенными рассуждениями. Я говорю лишь, что при последовательном рационализировании понятия мелодии мы натываемся на необходимость определить ее как явление психическое, что если мы хотим анализировать мелодию, мы должны рассматривать ее как явление психическое. Это есть необходимое допущение, делающее возможным изучение мелодического фактора. Вопрос о том, существует ли мелодия как психическое явление, я не затрагиваю. Чтобы сделать это топкое различие более наглядным, приведу следующий пример в виде диалога.

А. Если вы хотите анализировать «Войну и мир» Толстого, вы должны допустить, что Безухов живой человек.

Б. Это допущение невозможно. Живой человек должен жить в определенном месте и в определенное время. Вы же сами знаете, что Безухов нигде и никогда не жил.

А. Вы меня неверно поняли. Я вовсе не утверждаю, что Безухов существует или существовал когда-либо. Я только утверждаю, что для того, чтобы понять «Войну и мир», вы должны допустить, что Безухов живой человек. Отказавшись от этого допущения, вы лишаетесь возможности воспринимать «Войну и мир», вы превращаете это произведение в набор слов.

Я думаю, что аналогия с приведенным примером ясна.

Отгораживаюсь и от другого толкования, говорящего, что мелодия есть психический процесс воспринимающего. Я анализировал не восприятие мелодии, а самую мелодию, совершенно не занимаясь вопросом, существует ли мелодия во мне или вне меня. Ученый изучает растение, а не свое восприятие растения, хотя, конечно, познает растение через свое восприятие.

Укажу на две опасности при толковании мелодии как психического явления: 1) следует ясно различать мелодию как психику от психики воспринимающего; 2) само собой разумеется, что при анализе психические элементы мелодии никоим образом не исчерпывают всей закономерности и не должны в анализе заслонять элементов конструктивных.

2

Возвращаюсь теперь снова к теме. Основной пластический остов ее нами был уже выяснен. Всматриваясь теперь в {21} буквальный текст темы, мы замечаем следующее. В теме 50 звуков. Из них лишь два не вмещаются в следующую схему:



Таким образом, мы имеем постоянный изгиб: за движением вверх всегда будет следовать движение вниз, потом опять вверх и т. д. Повод к такой структуре дает педальная техника органа требующая зигзагообразного расположения пассажиров. Не буду обсуждать сейчас вопрос, являются ли технические условия действительной причиной указанной структуры. Я думаю, что техника здесь только повод и что причины глубже. Укажу на следующие функции зигзагообразной структуры:

1. Лишь сопротивление вызывает силу, действие силы узнается лишь по борьбе с тяжестью, то есть в изгибах.

2. Изогнутая пластина прочней прямой. Причина этого в том, что сложнее и многообразнее связи, которые нужно разрывать, сгибая пластину. То же и в мелодической линии. Тем сильнее утверждает она свою форму, чем больше вмещает в себе разнородных пластических натяжений. Натяжения побочных деталей укрепляют основное направление.

3. Изгибы наполняют жизнью каждый момент и, оживляя элементы, оживляют и целое.

4. Зигзагообразная линия ярче прямой, так как она укрепляет свой контур двумя рядами точек.

5. Она впитывает в себя гармонические соотношения, делая их пособием своих линейных намерений.

6. Применение изгибов разрешает одну из основных трудностей звукового движения. Трудность эта — в ограниченности звукового поля и особенно в ограниченности поля мелодической линии (объем голоса). Процесс в области мелодического есть борьба силы и тяжести, понижения и повышения. Но каким образом развернуть длительный процесс в узком звуковом поле? Очевидно, что здесь на помощь приходит изгиб. Изгиб концентрирует энергию, собирая большое напряжение на небольшом (вертикально) пространстве. Сравним линии:



Науман подробно останавливается на линейном строении темы, но мало говорит о ритмических ее свойствах. Всмотримся {22} в метрическую конструкцию нашей темы. Первое, что бросается в глаза, это очень четкая метрическая сетка, на которой нанесен рисунок. Это — сетка шестнадцатых. Тема построена всего на двух категориях: шестнадцатых и восьмых. Однако выясненный нами раньше мелодический смысл темы позволяет говорить и о наличии рисунка четвертей: я говорю о скрытых четвертях *a*, *h*, *c* первого такта. Важно отметить ясность сетки и отсутствие пробелов в употреблении категорий. Пробел был бы, если бы употреблялись, скажем, шестнадцатые и восьмые, четверти же отсутствовали.

Совершенные произведения имеют как бы избыток закономерности. Они воспринимаются как простая очевидность. Анализ же вскрывает в этих ясных до очевидности построениях множество пересекающихся закономерностей и связей, причем эти связи, скрытые для восприятия, вырастают под анализирующим взглядом. Так усложняется строение гармоничного человеческого тела под ножом анатома. Насколько проста общая идея организма, настолько сложно строение его тканей.


1. Первое, что я отмечу, — это то, что метрические категории переходят одна в другую по порядку — четверти, восьмые и шестнадцатые. В первом такте мы имеем орнаментированные четверти. Затем идут восьмые — *c*, *a*, *e* и, наконец, цепь шестнадцатых.


2. В подъеме чередуются в ритмическом оживлении шестнадцатые и восьмые. Затем в трех напряженных восьмых поток шестнадцатых пресекается, чтобы потом разлиться в плавном спуске. Так мы задерживаем дыхание на прыжке.

3. Конструктивные детали: а) в первом такте шестнадцатые и восьмые смешаны в ритмическом оживлении, затем они разделены и выступают отдельно; б) до кульминации мы имеем и шестнадцатые и восьмые. После кульминации обе системы вдвинуты одна в другую (двухголосие в одноголосии):



4. Отметим еще следующую закономерность в ритме темы. Ритмическая жизнь темы определяется пульсацией ясно выра-


женных мотивов. Первый мотив — . Он повторяется.

Затем идет мотив . Итак, первая половина темы —

подъем — складывается из трех мужских мотивов.* Мотивная структура спуска менее выражена. Мотивные подразделения для вос-

{23}

приятия не обязательны. Во всяком случае, мужской характер мотивной структуры выражен меньше женского. Таким образом, голова темы — подъем — складывается из ясно выраженных мужских мотивов. Спуск — пассивные секвенции гармонических ор-

наментов. Запомним хорошо мотивы . Они

будут играть значительную роль в развитии фуги.

Указанные выше свойства темы фуги a-moll характерны для тем Баха вообще. Науман недостаточно подчеркивает то, что эти свойства характеризуют исключительно баховскую тему. Мне кажется, что если вообще на эти свойства до сих пор не обращалось достаточного внимания, то еще тем более недооценивалась исключительная характерность их для баховской темы. Я думаю, что они могут служить точным реактивом на баховскую тему. Эти пластические законы отсутствуют еще у предшественников Баха, они неведомы XVII веку. Они неведомы ни Букстехуде, ни Фрескобальди, ни Генделю, ни Муффату, ни французским органистам XVII века. То там, то здесь мы находим их зародыши, находим иногда даже воплощение отдельных законов, но нигде не находим совместного их проявления. Эти законы совершенно игнорируются в фугах Бетховена, Моцарта, Шумана, Мендельсона, Регера. Иногда мы находим их как будто в школьных фугах, но эти фуги редко бывают жизнеспособны и всегда отклоняются от баховских канонов в каком-либо отношении. Тот, кто впитает в себя сущность изложенных выше пластических законов, отличит безошибочно баховскую тему от тем его предшественников, современников и наследников. Пластические законы, воплощенные Бахом, никем ни до него, ни после него не воплощены с подобной полнотой.

Подробная трактовка этой темы увела бы нас слишком далеко. Здесь намечу лишь основные пункты. В добаховской фуге не выработаны все перечисленные моменты: 1) описанная выше пластическая система, состоящая в подъеме, кульминации и спуске; 2) прочные затактовые мотивы; 3) метрическая сетка; 4) непрерывный переход метрических категорий. Особенно интересны два пункта:

1. Темы добаховской полифонии либо лишены ясной линейности, либо не замкнуты, то есть состоят из движения в одном лишь направлении, без замыкающего возвращения. Полуоткрытый рот считается выразителем наивности, несформированности. Такова открытость и замкнутость линий Фрескобальди, Кабесона.

Замкнутый рот—выразитель решимости преодоления. Простая открытость замкнута Бахом в твердый свод. Темы Кабесона и Фрескобальди совмещают в себе простоту с ясной сосредоточенностью. Они состоят в одном лишь простом высказывании без всякого осложнения. Отсюда их чистосердечие. Простое {24} высказывание не знает силлогизма, не знает своего обоснования, оно не возвращается к своему истоку—основе истинности. Простое высказывание не оглядывается назад и не возвращается к своим предпосылкам. Баховская тема — не одно только высказывание, дыхание, слово, она уже силлогизм, мысль, завершенная логически, опирающаяся на свое обоснование и возвращающаяся к своему началу. То, что для Фрескобальди является темой, будет для Баха лишь элементом.

2. Вот еще черта баховского реализма. Бах всегда устремляется от земли, поднимается своей силой и снова опускается на землю. Спуститься на землю и снова подняться—это слишком свободно. Своды всегда опираются на землю. Только пластическим сводом строит Бах, знающий земное притяжение. Предшественники его не знали притяжения. Их темы парят в свободном пространстве. Их темы не знают тяготения; вместе с тем они не знают и сопротивления, а значит — и мускулов, преодолевающих сопротивление. У них еще не сформированы затактовые мотивы, носители энергии. Высказывание их — не воля и не знание, а лишь простое высказывание.

Послебаховский период характеризуется распадом завоеванных пластических законов. Метрическая сетка не выявлена. Чередование категорий импульсивно разорвано. Особенно важны ритмические отличия. Моцарт, Бетховен, Шуман часто сопоставляют четверть с шестнадцатой или даже половину с шестнадцатой. Импульс разрывает пластику. Законы инерции нарушены. Фуга становится не динамическим процессом, но произвольным порождением нервных толчков или же аморфной тканью. Пластическая конструкция моста* тоже нарушена. Нет уже силы уравновесить движение, заключив его. Цепкость и прочность мотивной работы ослабевают больше всего из-за разрушения метрической сетки. Бывают, однако, как я уже указал, и случаи полной атрофии мотивов.

Повторяю в сжатом виде характеристику баховской темы.

1) Линеарность. Линия Баха проникнута линеарностью, то есть движением по соседним ступеням. В этом именно ее пластическая сила.

2) Замыкание линии в подъеме и спуске.

3) Выработанная ясная метрическая сетка.

4) Движение по соседним метрическим категориям.

5) Четкость мужских мотивов. Совокупность этих свойств создает необычайную по упругости пластическую систему. Как в интонационном, так и в ритмическом отношениях воплощен принцип непрерывности (переход к соседней ступени и к соседнему ритму). Рациональное осуществление принципа непрерывности предполагает ясную сетку, диатоническую и метрическую. Формообразование идет всегда по пластическим законам и не прерывается нигде импульсивными прорывами. Импульс введен в самую пластику. Нет ничего выходящего за пределы звукопластики. Я считаю эти свойства исключительными свойствами баховской темы.

Вернемся теперь к оставленной нами теме и продолжим ее анализ. Тема кончается на *c*. Таким образом, начавшись с тоники, она затем при спуске не достигает исходной точки. Это очень существенный момент в характеристике темы. Темы, возвращающиеся к своему началу, производят впечатление сосредоточенности, суровости, замкнутости (фуга *es-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира»).

В нашем случае мы видим другое: не использованная энергия падения дает возможность голосу взвиваться наверх широким взлетом, распространяющимся от e^1 до a^2 . Искушенные в пассажных оборотах, мы притупили в себе чуткость к горизонтальным перемещениям. Но то, что не вызвало бы особого интереса в листовской фактуре, то является исключительным явлением в ткани баховской фуги. На протяжении трех восьмых кодетта распространяется на область децимы:



Весь этот ход построен чисто гармонически. Гармонические орнаменты встречались в теме и раньше, но они всегда служили, как я показал, линейным целям. Необычное средство служит определенной конструктивной цели — подняться и освободить место для второго голоса. Если тема возвращается в тонику, то завершенность ее так устойчива, что голос склонен осуществлять подъем скачком на октаву (Я говорю про те случаи, когда ответ вступает снизу.). Таким образом, чтобы преодолеть инерцию завершенности и облегчить подъем, голос пользуется связью гармонической, тождеством октавы:



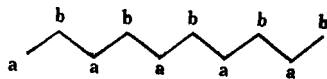
Мы видим, что в нашем случае тема не возвращается к исходной точке. Свободно взвиваясь, она не принуждена прибегнуть к лаконическому обороту октавы, но все же она пользуется гармонической опорой. Всякое широкое движение, лишаясь опоры в тяготении секунды, стремится опереться на гармонические колонны. К смыслу подъема можно подойти и с другой точки зрения. Ведь мы можем рассматривать экспозицию как конструктивную схему (так делает Праут), можем рассматривать ее и как экспрессивную систему. Подобно этому, и подъем голоса с целью дать место другому является не только внешним {26} схематическим приемом, но и глубоко выразительным происшествием. Если сочетание голосов есть не только их комбинация, но и совместное их действие, то рассматриваемый подъем есть первое проявление этой «совместности». Проникнувшись пластически законченным образом темы, слушатель ярко воспринимает внезапный подъем. Голос убегает наверх, слушатель ожидает появления нового вестника в опустевшей сфере. Воссоздавая не только единство мелодии, но и единство всей системы экспозиции, слушатель ищет причину подъема и находит ее в существе, возникающем в нижней части поля. Следствие (подъем) предшествует причине (вступление нового голоса) — отсюда ощущение приготовления, ожидания.

Я позволю себе несколько остановиться на этом месте и сравнить экспрессию кодетты с экспрессией пластических фигур. Вспомним трактовку благовещения в картине Боттичелли. Экспрессия этих фигур может быть намечена уже двумя простыми линиями. Одна линия проникающая, провозглашающая, другая — принимающая:



Эти две фигуры, связанные одним смыслом, происшествием, можно обозначить как взаимообратные. Но интересно то, что эти линии, являясь обращением пространственным, имеют каждая еще одно обращение в плоскости внутренней волевой экспрессии. Считая при том же внешнем движении левую фигуру активной, а правую пассивной, мы получаем другую экспрессию — левая фигура призывает, правая — следует.

Призывает ли верхний голос выступление нижнего или он уходит от вступающего нижнего голоса? Образ, реализованный в звуках, более тонок, чем образы пластические; он не может быть точно определен в указанном смысле. Его выразительность не вмещается в выразительности пространственных фигур. Тот или иной оттенок зависит от фразировки. Намечу две схемы:

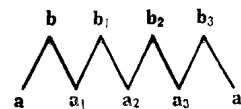


Представим себе линию (простейший символ процесса); будем обозначать буквами а и в следующие за этими буквами отрезки. Мы можем сгруппировать отрезки двумя способами (ba) (ba)... и (ab) (ab)... Если мы будем воспринимать линию как проекцию экспрессивно-динамического явления, то найдем следующее экспрессивное различие указанных двух группировок.

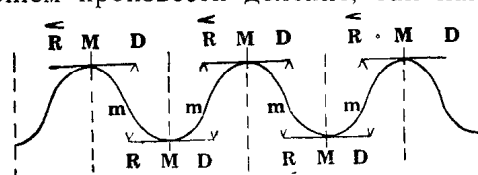
{27} В первом случае преобладает сила, стремящаяся вверх, спуск в является здесь приготавливающим, предваряющим подъем. Уже в спуске живет сила поднимающая. Во втором случае выделяется действие тяжести. Подъем а предваряет здесь спуск, уже в подъеме чувствуется тяжесть, которая будет реализована в спуске. При связывании указанной схемы с явлением фразировки часто возникает следующая трудность. Мы сможем большею частью констатировать мотивы (aba) и (bab) (а и в здесь звуки-точки, а не отрезки). Однако трудность заключается в том, что некоторые точки будут удвоены, нам надо будет их употреблять два раза: как конец предыдущего мотива и начало последующего. Впрочем, это удвоение точек будет непреодолимой трудностью только для того, кто принимает не доказанное нигде предложение — «линия разбивается на мотивы». Справедливым будет другое: в мелодической линии мы можем обнаружить некоторые органические образования — мотивы. Но соотношение этих мотивов часто не может быть понято в плане экстенсивном.

Неустрашимы случаи, когда мотивы являются нам в плане интенсивном. Это и будет тот экспрессивный остаток, который не сводим к динамике неодушевленного тела и который приводит нас к соотношениям интенсивным, психическим. Удвоение узловых точек есть сопротивление непрерывности попыткам разубить ее. Это — как бы струп, нарастающий на разрезанной живой ткани.

В нерасчлененности мотивов мы нащупываем интенсивную (психическую) природу мелодии. Но, вникнув в технические детали указанной трудности и сравнив процесс расчленения линии с процессом расчленения мелодии, мы нащупаем конструктивную сторону трудности деления.



В приведенной фигуре мы можем точно ограничить отрезок ab от отрезка ba_1 . Отрезки разделяются в точке b . В мелодии линии выпали и остались лишь точки. Не имея отрезков, мы не можем произвести деление, так как объектом деления стала бы сама делящая точка. Вывод: конструктивная трудность расчленения мелодии в том (я говорю о данном примере), что объект деления условно преобразован.



Из приведенного рисунка мы видим: чтобы произвести деление мелодии, исходя из мелодического (динамического) принципа, мы должны

Линия символизирует мелодический процесс, мелодическую непрерывную функцию. Пунктирные линии, проходящие через точки M , делят процесс на динамические волны. Деление происходит в точках кульминации. Линия RD — диатонические ступени, на которые проектирован непрерывный мелодический процесс. Точки R — моменты вступления звука, ритмические «представители» интонаций.

{28} разбить звуки посередине. Здесь натываемся на второе условие, еще больше удаляющее структуру мелодии от первоначального континуума. Это второе условие—ритм. Каждый звук имеет своего представителя—начало звучания. Именно это начальное мгновение определяет ритмическую систему (в общем случае). Но именно эта структура звука противоречит структуре мелодической, для которой вступление звука есть максимальное условное отклонение от континуума (смотри предыдущий рисунок, отрезки Dm и Rm). Итак, членения диатоники и ритмики противоречат членениям мелодическим (Деление по гребню волны произвольно. Но, во всяком случае, трудно ожидать совпадения делений мелодических с делениями ритмо-диатоническими. Из рисунка ясна и связь диатоники с ритмической системой. Ритмо-диатоника есть рациональное изображение непрерывного процесса.).

Ритм, ритмическая система—это грани тех диатонических форм, в которые выливается и в которых застывает мелодическая струя. Выше я говорил, что грани диатоники — это точки приложения упругих сил. Эти точки укреплены на каркасе ритма (Здесь повторяется общая механика интеллектуального построения процесса движения. Интеллект воссоздает движение из неподвижностей, которые располагает экстенсивно. Но и наше практическое действие, построенное на рациональной схеме, несет цепью разрядов от одной фиксированной точки к другой.).

Вернемся к двум родам группировки. Мы видели, что «музыкальное действие» (по аналогии с арифметическим действием) не обладает ни свойством переместительным, ни свойством сочетательным. Изменения в способе группировки меняют экспрессию оставшихся неизменными частей. Тот же подъем меняет свою экспрессию в зависимости от того, предварен ли он спуском или спуск следует за ним. Очевидно, что впечатление от целого меняется в зависимости от

группировки. На эту очевидность не стоило бы и указывать. Важно другое. От группировки меняется не только общий результат, но — что интереснее всего — меняются и сами слагаемые. Формулируем это свойство: «Некоторые изменения в системе целого изменяют экспрессию частей». Мы имеем, очевидно, формулировку закона контраста. Интересно то, что мы обычно мыслим закон контраста в плоскости экстенсивных отношений. Здесь мы натолкнулись на обобщение закона контраста, действующего и в мире интенсивном. Так, пространственное противопоставление, с одной стороны, и жизненная связь, с другой, подчиняются одному и тому же логическому закону, называемому в мире экстенсивном законом контраста.

Теперь пойдем дальше. Кодетта кончается женским мотивом. Женские мотивы в фугах Баха встречаются гораздо реже мужских. В данном случае употребление этого мотива имеет определенный конструктивный, а вместе с тем и экспрессивный смысл. Смысл этот — остановить поток шестнадцатых, чтобы дать прозвучать первым звукам ответа. Внезапная остановка {29} была бы не пластична. Она могла бы иметь место в случае определенного торможения, производимого согласно особому экспрессивному намерению. Конечно, такому торможению не место в экспозиции, где происходит лишь развертывание. Остановка на сильной части такта была бы слишком решительна. Остановка на слабой части не раздробляет движения. Первый голос дает ответу вступить, а затем быстро поднимается. Он поднимается еще раньше, чем его принудил к подъему альт. Почему?

Потому, что «вождь» уже знает тему. Он предвидит движение второго голоса и заранее считается с ним. Голос, провозгласивший вождя, и дальше остается вождем, знающим и руководящим движением спутника. Отмечу дальше характерное экспрессивное отклонение от элементарных классических законов. Одна из главных черт баховского контрапункта — взаимное дополнение голосов (Курт). Если один голос движется, другой стоит. Движения дополняют друг друга, и получается сплошная цепь.

Рассматриваемая фуга вся пронизана потоком шестнадцатых. Во всей фуге лишь 8 восьмых не заполнены шестнадцатыми. Остановка на h^2 (7-й т.) — единственный случай, когда целая четверть (= трем восьмым) не заполнена шестнадцатыми. Очевидно, этот прием имеет определенное экспрессивное значение, он вызывает экспрессию ожидания (вспомним поднятый указательный палец, предвещающий событие, или занесенную вверх дирижерскую палочку). Еще одна деталь. В шестом такте впервые появился мотив α (пример 12 а). Этот мотив произошел из мотива β (пример 12 б) путем прибавления к нему еще одной затактовой шестнадцатой. Мотив α будем называть дважды затактовым мотивом. Мотив β , повторяясь несколько раз в первых тактах, теряет свою затактовую экспрессию. Более ярким выразителем ее становится мотив α . Замечу, что если бы мы вычеркнули в шестом такте первую шестнадцатую мотива, то совершенно уничтожили экспрессию взлета и ожидания. Получилась бы плоская и симметричная конструкция. Начинаясь с более сильного времени, полет утерял бы свою стремительность.

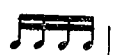


Верхний голос предвидит скачок альты и ждет, чтобы альт достиг

кульминации. Ожиданием своим он усиливает экспрессию восьмых *g*, *e*, *h*. Как только альт достиг кульминации, начинается совместный спуск, оба голоса идут вместе. Но теперь соотношение голосов изменилось: верхний голос не ведет, а следует за нижним и следует, сопротивляясь. Обратим внимание на две кварты (7-й и 8-й т. т.); каждый раз скачок тщетен. Притяжением септим *h—c*, *a—h*, *g—a* сопрано влечется вниз.

{30} Сопро-

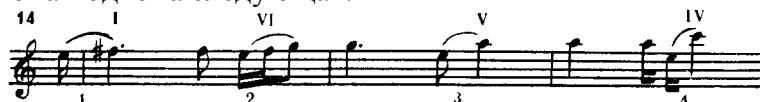
тивление протянутых четвертей (*h*, *a*, *g*) рождается из мотива



Мотив этот, очевидно, взят из головной части темы, только что произнесенной альтом. Так, верхний голос, сопротивляясь притяжению, спорит с нижним голосом его же мотивами. Он как бы говорит: «Ведь ты сам так только что сказал». В третий раз (9-й т.) секвенция изменяется. Голос поворачивает на четвертой шестнадцатой и избегает скачка на кварту. В этом повороте уже заложено начало следующего большого подъема. Пока что линия спуска еще не нарушена, через *h*, *a* и *g* она достигает в десятом такте *fis*.



Впечатление подъема еще не установилось, мы колеблемся определить, будет ли спуск или подъем. Но инерция спуска уже разрушена, в последних шестнадцатых есть уже «вызов». Во-первых, голос избежал оборота кварты, который себя уже дважды «скомпрометировал», дважды приведя к спуску. Во-вторых, все же ощущается поворот наверх. Этот небольшой изгиб будет использован дальше. Схема подъема следующая.




Мы видим, какая простая пластическая мысль лежит в основе сложного узора 9-го—12-го тактов. Интересно, что в ритмическом отношении осуществлено максимальное разнообразие. 1) Все четыре кульминации находятся на разных долях такта:

1-я — на I, 2-я — на VI, 3-я — на V, 4-я — на IV. Таким образом, гребни волны сдвигаются все время в сторону предварения. Расстояние между гребнями 5 четвертей. Впрочем, нижний голос сохраняет явно выраженную симметричность по отношению к тактовой черте. Однако здесь не верхний этаж сдвинут налево, а верхний голос стремится достигнуть кульминации. 2) Эта любопытная комбинация очень мало бросается в глаза. Причина—опять ритмическое разнообразие в осуществлении четырех скачков: 1-й = $\frac{1}{16}$. 2-й = $\frac{2}{16}$. 3-й = $\frac{1}{8}$. 4-й = $\frac{1}{16}$.

Я уже говорил о дважды затактовом мотиве. Здесь он снова подготавливает скачок на гребень волны. Мотиву α больше свой-

ственно окончание | , чем мо-

тиву β . Во-первых, как я уже указал, в нем больше стремительной легкости. Кроме того, мотив  был бы симметричным, что ослабляло бы динамику синкопы.

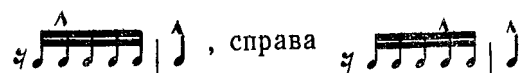
{31} От c^3 следует стремительное падение прямыми гаммами, отмечу, что заключительная точка (15-й т.) находится не в самом низу спуска, а на гребне небольшого подъема, намечающегося во второй половине 14-го такта. Первый признак подъема — то, что на сильном времени голос находит на вводный тон, расположенный в самой нижней точке. Вводный тон еще подчеркнут увеличенной секундой *gis*. Сопрано поднимается от *gis* до *c*. Впечатление подъема усиливается еще тем, что альт изворачивается из-под давления понижающей увеличенной секунды и, повышая *f* в *fis*, дает восходящий замкнутый тритон. Глаз, быть может, и не откроет в рассматриваемом месте повышения. Указанные детали делают его несомненным для слуха.

Я остановился на этой подробности вот почему. Очень часто каданс, заключающий какую-либо линию, состоящую из подъема и спуска, расположен не в нижней точке. Мы воспринимаем его как заключение на среднем положении. Экспрессия каданса соединяется здесь с экспрессией «середины». В результате появляется образ музыкального «вывода». В выводе соединены элементы первого и второго суждений. Вывод музыкальный есть нахождение середины между нижней и верхней кульминациями.

Теперь я перестану шаг за шагом следить за судьбою линии и ограничусь рядом замечаний, которые отчасти послужат впоследствии материалом для более общих положений, отчасти же дадут повод наблюдать совместное действие факторов экспрессивного, конструктивного и логического с их взаимным переплетением.

С такта 20-го мы имеем характерный случай сплетения голосов с расходящимися кульминационными точками (Курт). Переходя от ясно выраженных и крепко сконструированных имитаций к имитационным побегам, состоящим из двух-трех нот, мы нащупаем непрерывный переход от имитации к более основному явлению, к силе, вызывающей имитацию. Примитивное выражение этой силы мы найдем в координировании двух действий. Самый простой случай — перебой, пульсация, разбитая по голосам. Расхождение кульминаций — зародыш явления имитации.

В середине 22-го такта — водораздел. Слева от него преобладает ритм



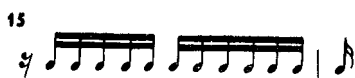
Интересно, что это превращение происходит у разделяющей линии путем {32} точного обращения. В 22-м такте альт является обращением тенора. Далее из этого нового ритмического мотива производятся иные мелодические образования. Ритмический мотив остается неизменным до такта 26. Но он является все в новых мелодических формах. В 23-м и 24-м тактах имитационное зерно все время преобразуется. Так последовательно применяется Бахом постоянное сотрудничество тождественного и различного.

Бах слишком хорошо знает, что лишь на канве тождественного мы воспринимаем изменения и что тождественное может жить лишь в постоянно преобразующейся форме.

С 27-го такта — расцвет экспозиции. Соединяются все ритмические элементы.

В 32-м такте тема кончается, в басу же продолжается поток шестнадцатых. В 35-м такте шестнадцатые баса иссякнут, и на смену им двинется поток шестнадцатых в верхних голосах. Но мы видим, что этот поток верхних голосов зарождается уже в 32-м такте. В 32-м такте 2 шестнадцатых (мотив женский); в 33-м к ним слева прилепляются еще 2 (мотив женский); в первой половине 34-го такта мотив повторяется. Во второй половине 34-го такта два изменения: 1) перестановка превращает мотив из женского в мужской; 2) кроме того, слева прибавлена одна шестнадцатая. Мы снова убеждаемся в приготавливающей функции дважды затактового мотива. Действительно, он приводит в такте 34 к сплошному потоку шестнадцатых. В 35-м такте поток удваивается альтом.

Частый случай: сопрано, отвечая басу, подкрепляется альтом (Бах бережно хранит и передает из голоса в голос нить движения. В 34-м такте сопрано уже идет сплошными шестнадцатыми. Бас кончает тактом позже. Так зашит шов и укреплен альтом, заменившим иссякнувший бас.). Относительно дважды затактового мотива замечу, что простое его повторение дает сплошную линию (пример 15); поэтому он часто и предваряет сплошное движение.



В тактах 35 и 36 применен принцип развития, узаконенный рифмой, но редко применяющийся в музыке. Опорой развития служит не зерно $xa+xb+xc...$, а заключение $ax+bx+cx...$



В такте 39 видоизменяются детали на тождественном фоне (бас во второй половине 40-го. т.). То же в тактах 45-48, где на секвенции крайних голосов выделяется свободный средний.

{33} Забегая вперед, отмечу подобные же случаи в тактах 57, 60. Бас идет четырехкратной секвенцией, верхние же голоса все время преобразуются в движении.

Пример развития: в 57-м такте восьмые, в 58-м сначала 4 шестнадцатых, затем 5, в 59-м такте сначала 5, затем 6 шестнадцатых. После этого — сплошной поток.

В 60-м такте экспрессивный прием: голос останавливается в экспрессии вопроса-ожидания. Вытянутое e^2 предсказывает вступление темы. Я уже говорил об экспрессии поднятого пальца. Вместе с вступлением темы опускается и рука.

Теперь я оставлю толкование текста и вернусь к замечаниям общего характера.

Уже с первых шагов развития фуги, уже в развитии экспозиции мы не можем не заметить того значения, которое приобретают определенные мелодические образования—мотивы. В баховской фуге мы можем ясно отличить строение образа, называемого темой, от указанных мелодических образований. Тема есть как бы зерно, творение, законченное в себе. Это есть жизненный принцип фуги. Из темы же или из окружающей среды рождаются отдельные незаконченные мотивы—движения. Каждый из этих мотивов есть только элемент, элементарный порыв, неорганизованный, неочерченный точно, вечно текущий и изменяющийся. Тема есть носитель тождества, мотив—носитель развития, изменения, рождения. Эти строки могут вызвать изумление — не повторяю ли я азбучную истину: тема не есть мотив. Эта истина азбучна по отношению к современной гармоническо-ритмической музыке. В мелодическом искусстве вопрос не так прост. Сравнивая Баха с его предшественниками, мы видим, что у них, с одной стороны, не выработался еще упругий мотив, с другой же стороны, тема еще не организовалась. Часто тема является одним лишь мотивом, как я раньше говорил — одним лишь простым высказыванием, без всякого осложнения. Ткань же фуги у них представляет собой мало дифференцированный поток. Из этого бесструктурного вещества Бахом извлечены и организованы, с одной стороны, тема как законченное архитектурное целое, с другой стороны — мотив как зародыш движения. Я уже указывал на разложение темы послебаховской фуги. Разлагаются и мотивы, ткань становится тестообразной. Во многих страницах фуг Шумана и Мендельсона нельзя найти ни одного жизнеспособного стойкого мелодического образования. Тема опущена в совершенно пассивную среду (Это одна крайность послебаховской фуги. Другая указана раньше (нарушение ритмической пластики импульсивными толчками).).

{34}

Фуга a-moll построена вся на мотивах, взятых из темы. Это

мотивы шестнадцатых  и восьмых  ;

в теме содержится еще и мотив четвертей — это *a*, *h*, *c* первого такта. Действительно, мотив четвертей впервые выступает в 41-м такте у баса именно в таком виде — *d*, *e*, *f*. Мотив четвертей имеет склонность являться в самых элементарных формах (пластический закон неподвижности больших масс). Он появляется или в виде простейшей диатонической последовательности (4-й т.) или простейших последовательностей гармонических (квинтовые ходы 113-го—120-го тт.). Можно, наконец, говорить еще о ритмическом мотиве целых нот (135-го—139-го тт.). Этот гигантский мотив проявляет уже полную мелодическую неподвижность и грузно покоится на одном звуке.

Если деятельность мотивов четверти и целой нельзя признать очевидной, то на действии мотивов шестнадцатой и восьмой основано существование всего здания фуги. Здесь мы имеем опять важный пластический закон. Бетховен и Шуман или совсем не употребляют мотивных образований или же приходят к другой крайности: к сопоставлению несмежных (ритмически) мотивов. Бетховен часто строит фугу на сопоставлении четвертей и шестнадцатых. Как ни парадоксально,

то же делает и Букстехуде, но Бах, заключивший союз с непрерывностью и подчинившись всем условиям интерполирования на диатонической сетке, ищет воплощения непрерывности и в ритмической структуре. В области ритма он также создает твердую сетку и на этой сетке ищет всегда смежного. Он знает, что пластика основана на непрерывности и что непрерывность может быть познана нами только в разрывной транскрипции.

Я только что упомянул, что, в отличие от Баха, мышление его предшественников не выработало еще в ткани фуги стройных мелодических образований. (Я говорю не о теме, носителе тождества, но об образах, несущих в себе динамику развития.) Мы пришли здесь еще к одной характеристике музыки Баха. Эта характеристика будет касаться, впрочем, не пластики Баха, но (да будет мне позволено так выразиться) логических предпосылок его музыкального мышления, логических предпосылок развития. Я отмечал уже много раз, что музыка Баха вся пропитана пластическими условиями схем воплощения, что нигде импульс не разрывает пластики, что все его творческие намерения введены в рамки пластики. Может быть, на этом основано ощущение, что в музыке Баха нет воздуха, нет простора, что он всегда ограничен стенами — координатами. Действительно, Бах мыслит на координатной сетке. Отсюда — такое следствие: ограничившись ладовой и метрической сетками, Бах вместе с тем делает свою музыку эквивалентной системе отдельных точек, {35} то есть системе твердых тел или целых чисел. Тем самым эта музыка связывается с миром мысли, оторванным от континуума и отраженным в системе твердых тел. В музыке начинают оживать соотношения понятий. На некоторые из этих соотношений укажу сейчас.

Я уже говорил об определенных мотивных образованиях в фугах Баха. Каковы особенности деятельности мотивов? Особенности эти формулируются очень просто.

Если мы имеем в данный момент некоторое мотивное образование, то можем, большею частью, указать на источники этого образования в предыдущем. С другой стороны, мы можем точно также указать и на следствия этого образования в будущем. Таким образом, в мотивных преобразованиях мы имеем прочное выступление ряда причин и следствий. Эта связь имеет ясно логический характер. Поводом к употреблению слова «логический» является оттенок обязательности, который присущ баховской ткани. Всмотримся в это явление.

Всякое образование, сформулированное Бахом, приобретает фатальную склонность продолжать свое существование в дальнейших повторениях. Редким у Баха будет оборот, который употребляется один раз. Корни этой особенности заходят очень глубоко.

Легко установить различие элементарных образований и образований сложных. Ясно, что мотив есть элементарное образование. При анализе мотив может быть разложен на акустические точки, но в плане мелодическом он неделим. Мы называли выше темы — мотивы предшественников Баха простыми высказываниями. Но могут ли быть даны в форме элемента логическое высказывание, утверждение, мысль? Очевидно, это невозможно. Определенное высказывание (противопоставляю определенное высказывание простому) всегда содержит в себе различие и соотношение различенного. Также и в музыке. Определенное высказывание невозможно без повторения: действительно, оно невозможно без различения, различие же содержит

в себе повторение, хотя бы повторение понятия объекта. Это мы и видим в том, во всяком законченном музыкальном образовании. Мы имеем в этом случае некоторый расположенный процесс. Этот процесс оказывается законченным, так как содержит в себе повторение, заключение. Повторение и заключение, которых нет в элементарном мотиве, вносится Бахом в процесс развития. Мотив не повторенный не является для Баха реальностью. Он становится действительным высказыванием лишь тогда, когда он повторяется. Итак, повторение мотива может быть обосновано самой логической структурой развития (мышления).

Но кроме того повторение может иметь и другой корень, для нас еще более интересный. Оно может быть объяснено перенесением в сферу музыки функции «слова», «термина». Понятие {36} слова не может существовать без понятия повторения. Слово имеет определенный смысл лишь постольку, поскольку его можно повторить, и повторить в том же смысле. Цепь возможных повторений подразумевается уже в единичном слове, и эта подразумеваемая цепь и есть основание реальной функции слова, как орудия речи. Подразумеваемое повторение и делает слово из простого высказывания определенным высказыванием, термином.

Но что получится, если мы попытаемся осуществить это свойство слова-термина в музыке? Возможность повторять слово с тем же смыслом есть условие его существования. Но как осуществить это условие в музыке? Условная возможность, очевидно, не может быть приурочена к единичному мотиву. Сделать из элементарного мотива определенное высказывание (слово) возможно только одним способом — действительным повторением. Мотив, произнесенный один раз, есть случайное образование, результат каких-то обстоятельств. Мотив повторенный делается силой, термином, активным фактором развития. Одна точка не определяет направления; прибавление лишь одной еще второй точки вырезает из бесчисленного снопа линий одну определенную. Так и одно только повторение уже преобразует случайный оборот в сознательную силу (Мы слышим на непонятном нам языке ряд слогов, выкриков. Мы не знаем, слово ли это или «просто так». Но вот та же комбинация повторилась еще раз. «Это, наверное, что-нибудь обозначает», — думаем мы и ждем от дальнейшего объяснения смысла.).

Мы видим, как рационализация непрерывного звукового пространства привела Баха к точечной диатонической сетке; рационализация времени привела к точечной метрической сетке. За рационализацией ткани следует рационализация самого процесса развития. Рационализируя процесс, Бах и здесь создает мир раздельных вещей, мир соседних внеположных образований. Боюсь, что эти утверждения будут толковаться как оценки. Это — не оценки, а лишь наблюдения. Во всяком случае, вопрос о рационализации ткани и процесса крайне сложен. Является ли рационализация проявлением рациональной психики или интуитивным угадыванием этой рационализации как неизбежного средства? Я не затрагиваю здесь этого вопроса. Во всяком случае, грандиозные динамические замыслы Баха привели его к воплощению динамики в системах раздельных предметов.

Целое число — орудие овладения континуумом (Дифференциальное исчисление обосновывается путем арифметическим!). Поток крови движется ударами сердца. Звук пульсирует в диатонике, время в метрической сетке. Развитие пульсирует в повторении мотива. Слово живет в бесчисленности своих повторений.

Непрерывный поток мысли течет в отдельных словах. И здесь мы наталкиваемся на основную механику действия интеллекта, {37} крепко основанного на конструировании непрерывного из прерывного, движения из отдельных фиксированных точек.

Последний из вопросов, которых я здесь коснусь, — вопрос о форме фуги a-moll.

Вопроса о схеме фуги я не затрагиваю. Возможно, что такой схемы вовсе не существует и что говорить о схеме фуги столь же бессмысленно, как говорить о схеме произведения и гармонического стиля вообще. Когда мы пытаемся определить форму произведения, мы часто рассматриваем его как застывшее тело, как архитектурную постройку. Можно рассматривать произведение как органическое целое. Идя еще дальше, мы можем рассматривать произведение как динамический процесс. Но все эти три подхода объединяются в одном: единство произведения во всех трех случаях находится в плане временной протяженности. Как бы различно ни трактовалось это единство, оно всегда начинается первым звуком и кончается последним. То, что зажато между этими двумя моментами и рассматривается нами как единство. Из этого отрезка времени и добываются нами все образы: образ звуковой, воспоминание о нем, синтез поэтический, синтез динамический, синтез формальный. Все эти синтезы всегда зажаты между двумя точками — началом и концом. Между тем, кроме указанных подходов возможен еще один.

Когда мы представляем себе определенного человека, которого мы знаем, скажем, пять лет, то мы совсем не представляем этого человека обязательно в виде его истории (сокращенной или полной) за эти пять лет. Естествоиспытатель, может быть, и скажет, что «Петров» — это совокупность таких-то и таких-то восприятий, полученных нами за такой-то промежуток. Но тот, кто знает живого «Петрова», никогда не будет представлять себе, вместо его личности, ряд фактов, зажатых между двумя датами. Единство человека познается нами не только как единство времени, но и как единство личности. Единство же во времени будет единством исторического процесса. То же самое имеет место и по отношению к музыкальному произведению, в данном случае — к фуге. Слово «фуга» может пониматься как обозначение носителя динамических пертурбаций; то же, что понимается обычно под этим словом, будет названо в таком случае историей фуги. Таким образом, единство произведения мы можем трактовать не только как единство процесса, но и как единство носителя этого процесса. С этой точки зрения единство процесса будет уже единством производным.

В анализе, конечно, мы будем анализировать, прежде всего, поведение, то есть процесс. Но мы сможем его толковать как историю некоторой системы. При первом общем взгляде на фугу мы не можем не отметить следующего конструктивного приема: бас, начиная от его вступления в 26-м такте до 51-го такта, нигде не выпадает. С 51-го такта бас молчит {38} до 95-го (44 такта). Вступив в 95-м такте, бас не выпадает уже до конца. Так намечаются общие очертания, которыми мы будем руководиться. Тот, кто внимательно вслушивается в фугу, заметит, что ткань ее не остается однородной. Фуга переживает какую-то эволюцию, ткань ее меняется в течение этой эволюции. Попробуем сформулировать указанную переменную.

Вначале ткань фуги характеризуется наибольшей полифоничностью.

Голоса выступают с наибольшей самостоятельностью. Эта самостоятельность не дает возможности возникнуть устойчивым образованиям — вертикальным и горизонтальным.

- 1) Склонности к гармоническим колоннам нет.
- 2) Также нет и склонности к периодизации. Секвенции не дают больше двух звеньев. Третье звено почти всегда варьировано. Сильно стремление секвенций к превращениям, изменениям и распаду.
- 3) Голоса все время переплетаются, не соединяясь в группы.
- 4) С этим связана и ритмическая пестрота. Ритмические моменты еще не расслоились.
- 5) Основной мотив — мотив шестнадцатых с его производными (три, четыре, пять, шесть шестнадцатых) .

С переходом к средней части строение ткани меняется:

- 1) Заметно расслоение ритмических элементов по голосам. Различные голоса делаются представителями разных ритмов. Пример: от 66-го до 77-го такта, то есть на протяжении 11 тактов, бас все время идет восьмыми, в то время как два верхних голоса дают сплошной (нигде не удвоенный) ряд шестнадцатых.
- 2) Секвенции проявляют склонность к устойчивой организации. Кроме увеличения числа звеньев важно отметить и другое обстоятельство. В первой части секвенции чередовались с непериодизованной тканью. Во второй части мы видим сплошную цепь секвенций. Одна секвенция непосредственно следует за другой.
- 3) Мелодическая ткань обнаруживает склонность давать гармонические обороты. В первой части преобладают линейные мотивы. Во второй развиваются гармонические орнаменты.
- 4) Выступает мотив восьмых. К концу второй части он доминирует и приводит к третьей части.

В третьей части:

- 1) Голоса проявляют тенденцию соединяться в группы—в 116-м такте два верхних голоса образуют одну группу, нижние—другую; в 120-м такте три верхних голоса образуют одну группу; в 124-м и 125-м тактах — драматическое противопоставление верхнего голоса трем нижним; в 135-м такте—союз двух верхних голосов.
 - 2) Во второй части мелодическая линия давала уже гармонические побег. Сейчас же мелодическая ткань слагается в полнозвучные гармонические ходы.
 - 3) Ритмические мотивы расслаиваются. Со 135-го такта окончательно расслоились шестнадцатые и восьмые.
 - 4) В третьей части впервые появляется ритмический мотив половин: он уже появился на момент в первой части, но только теперь выступает во всей своей полноте.
- {39} Элементы, сплетенные в полифонию первой части, пройдя через организационную вторую часть, расслоились в третьей и привели к компактным гармоническим массам, к драматическим сопоставлениям. Контрастность сопоставлений все усиливается; вместе с тем усиливается и драматическое напряжение. В 139-м такте сопоставляются шестнадцатые с половинами. Фуга кончилась. Силы ее расслоились окончательно. В течение процесса были использованы все заложенные в теме мотивы.

Гармонический синтез получил слишком сильное развитие в третьей части фуги, чтобы служить непосредственно после этого синтезом заключающим. Для того чтобы подготовить заключительный синтез, нужно было ввести некий антитезис, элемент совершенно новый, контрастирующий. Вихрь тридцать-вторых имеет функцию нового антитезиса, подготовляющего заключительный кадансовый синтез.

{39}

ЕДИНСТВО ЗВУЧНОСТИ

ВСТУПЛЕНИЕ

Две группы трудностей

Каждый исполнитель, работающий над старинной музыкой, в частности над исполнением произведений Баха, сталкивается с трудностями двоякого рода.

Первая трудность связана с определением основного характера произведения, его темпа и звучности.

Независимо от того, имеем ли мы дело с произведением Бетховена, Шопена или других композиторов XIX и XX веков, обычно бывает ясно само направление, в котором вообще возможны поиски, или во всяком случае исключается ряд таких направлений, в которых поиски заведомо невозможны.

Конечно, каждый исполнитель вносит свои оттенки в исполнение, скажем I или III части бетховенской «Лунной сонаты», по-своему осмысливает произведение. Но во всех случаях, для всех исполнителей остается несомненным, что I часть «Лунной» исполняется в спокойном, задумчивом движении, в то время как финал этой сонаты играется стремительно и бурно. И тут вряд ли кто-либо предложит противоположное решение, а именно, чтобы I часть игралась громко, а III задумчиво.

Следовательно, несмотря на образную многозначность произведения, в подавляющем большинстве случаев его исполнение может быть отнесено к одному из наиболее общих типов. Эти типы в целом определяют и общий тонус движения, и характер звучности.

{40} Однако не так обстоит дело со старинной музыкой. Как это ни парадоксально, но часто одно и то же произведение И. С. Баха трактуется различными исполнителями и редакторами прямо противоположно. Если возьмем заключительные такты крупнейших органных пьес Баха, то всегда можем назвать по крайней мере двух редакторов, из которых один предлагает заканчивать пьесу *forte*, а другой *piano*.

Действительно, как кончается органная прелюдия a-moll Баха из II тома? * Казалось бы, в полнозвучном *fortissimo*. Однако в редакции Штраубе (издание 1908 г.) указано *pianissimo*. Грандиозное нарастание в конце фуги, казалось бы, требует полного органа, тем не менее приходится слышать органистов, и притом великолепных, которые кончают фугу *pianissimo*. Или возьмем последние такты органной прелюдии D-dur из IV тома. Мощные аккорды с двойной педалью требуют использования всех звуковых ресурсов органа. Но Бузони, а вслед за ним многие органисты, исполняют эти такты вновь *pianissimo*.

Допустим, что приведенные разночтения коренятся в романтизирующей (и, как считают некоторые, — в искажающей подлинную суть музыки) трактовке Штраубе и Бузони. Но свободно ли от разночтений современное исполнительство? Играется ли прелюдия b-moll из I тома WTK (WTK—сокращенное обозначение «Хорошо темперированного клавира» Баха („Das Wohltemperierte Klavier").) piano или forte? Кончается ли прелюдия f-moll из I тома pianissimo или fortissimo? Кончается ли fuga Es-dur из II тома pianissimo или fortissimo, с какой степенью громкости заканчивается Хроматическая фантазия? Нужно ли исполнять первый хор «Страстей по Матфею» спокойно и piano или в тревожном движении и forte? Какие из хоралов тех же пассионов надо исполнять pianissimo, а в каких давать постепенное нарастание звучности вплоть до fortissimo? Предлагаются различные решения, и все эти решения, вместе взятые, дают полную дугу спектра, то есть представляют собой совокупность всех возможных вариантов, что в конечном счете не дает никакого решения.

Итак, дело здесь не в обычных проблемах, возникающих перед исполнителем, а в некоторых особенностях, свойственных музыке Баха. С этой первой трудностью связана и вторая, касающаяся вопросов техники.

Каждый исполнитель, работающий над произведениями Баха, несомненно не раз сталкивался со случаями, когда отдельные, казалось бы, самые простые фрагменты совершенно неожиданно оказывают исполнителю сильнейший отпор при попытках овладеть ими, причем не так легко бывает уяснить, в чем же, собственно, состоит трудность этих простых оборотов и почему они при всей своей простоте оказывают такое сопротивление.

{41} В качестве примера сошлюсь на концерт a-moll Баха для четырех клавиров. В каждой партии имеется двухголосная музыка первой или второй степени трудности, и, однако, сколько мучений доставляют исполнителю начальные четыре такта этого концерта или первая каденция 3-го клавира (двухголосная музыка 2-й, 3-й степени трудности). Не чувствует ли каждый исполнитель, смело взявшийся за эту легкую партию, какую-то робость и нерешительность, когда он остается вдруг один в звуковой сфере со своими примитивными пассажами? Не чувствует ли он, что ему как будто не на что опереться, и потому начинает растерянно шататься? Или, скажем, в чем трудность фрагмента a-moll из сольного клавирного концерта d-moll и почему трудно выразительно и уверенно исполнить Аллеманду из VI французской сюиты?

Невольно встает вопрос, имеем ли мы здесь дело с двоякого рода трудностями — одну в определении содержания данного произведения, другую — техническую, или, может быть, между ними есть связь и в конечном счете обе трудности могут быть объяснены некой общей причиной? Естественно предположить, что такая связь должна существовать, потому что образной содержательности должна соответствовать определенная техника, и данная техника способна осуществлять музыку только этого содержания. Но из общих положений еще не следует вывод о том, как же понимать эту связь в отдельных конкретных случаях. Представляется важным показать, в чем, собственно, состоит взаимозависимость между отмеченными группами трудностей. И если мне удастся наметить хотя бы самую элементарную, но конкретную связь между ними, — моя задача будет решена.

Попытаюсь найти некую общую точку пересечения круга идей с кругом технических проблем. Эту точку пересечения буду искать в инструменте. Имею в виду основной инструмент музыки начала XVIII века — клавесин и рядом с ним орган, как братский клавесину инструмент. Полагаю, что есть надежда именно в клавесине вскрыть, с одной стороны, некоторые специфические черты техники исполнения старинной музыки, а с другой, найти в нем — в его материальном выражении — некое отражение идей музыки того времени.

Вкратце о том, как думаю искать это пересечение техники и идей в инструменте. Меня будет интересовать не столько сам клавесин в его фактической исторической данности, но в большей мере технические и художественные закономерности, составляющие характеристику клавесина. К этим закономерностям, техническим и художественным, хотелось бы подойти не столько исторически, сколько со стороны практически-художественной (См. в Приложении статью «Клавесин и клавикорд», в известной мере дополняющую высказанные здесь мысли.— *Ред.*). Меня будет интересовать клавесин не только {42} таким, каким он был, но и самый процесс понимания, познания и воспроизведения клавесинной музыки современным пианистом. Таким образом, к пониманию клавесина подхожу через постановку вопроса о том, как исполнять клавесинную музыку на фортепиано. Предлагаемая постановка вопроса имеет некоторые преимущества:

во-первых, она исторически активна, поскольку рассматривает клавесин не только таким, каким он был, но и каким мы хотим его сейчас воссоздать;

во-вторых, она активна и практически-исполнительски, ибо рассматривает исполнителя и исполнительское творчество в связи с исследованием старинной музыки. Ведь изучается опять-таки не самый клавесин, но живые для нас идеи, лежащие в основе клавесина, изучается живая сущность инструмента в том виде, в каком он живет в творчестве современного исполнителя.

1

Человеческий голос является естественным прообразом всех музыкальных инструментов, или — как можно было бы сказать сегодня, в век, столь богатый инструментами, — самым естественным из инструментов. Действительно, все свойства звука — и высота, и сила, и краски, все в голосе зависит от человека, им обладающего, и все подчиняется бессознательным или сознательным импульсам его «хозяина». Мы можем представить себе музыкальные инструменты как производный ряд, в котором в разной степени механизировано и рационализировано звуковое творчество. Мастер, создавший скрипку, дает в руки скрипачу струну, резонатор, на котором эта струна вибрирует, и смычок. Это все дано скрипачу, но от скрипача зависит и высота, и сила, и тембр извлекаемого звука. Мы можем указать инструменты, в которых звук в большей степени определен самим инструментом и в меньшей степени зависит от исполнителя. Интонация на духовых инструментах уже не зависит в той мере от играющего, как интонация скрипача. Наконец, на фортепиано и высота, и тембр уже механизированы и зависят вполне от инструмента — исполнителю остается, казалось бы, только одно — с той или иной степенью силы

ударять по клавишам.

Но параллельно с этими попытками механизировать звукоизвлечение все более разрастаются споры о том, в какой мере подобная механизация ограничивает или оставляет неприкосновенной инициативу исполнителя. И фортепиано, казалось бы, изъясвшее тембр из ведения исполнителя, спровоцировало острый спор о том: действительно ли не существует тембр на фортепиано?

{43} Оставим в стороне полемику, которая велась и ведется по этому вопросу. Но все же замечу: если бы даже было доказано, что исполнитель может извлечь из фортепианной струны два звука одинаковой силы, но разного тембра, то подобные варианты по своей значимости были бы во всяком случае неизмеримо низшего порядка, чем те красочные средства, которыми, вопреки теориям, так богато фортепианное исполнение. Одновременно напомним, что фактически существующая красочная игра основана не на каких-то тончайших акустических нюансах, подлежащих установлению через эксперимент, а на красочном эффекте, опирающемся на использование совершенно иных факторов, основанных на комбинированном взаимодействии ритмики, динамики и артикуляции.

Итак, тембр, изгнанный или почти изгнанный самой конструкцией механизма фортепиано, тем не менее является важным фактором в игре пианиста, хотя и воссоздается «окольным» путем. Не буду подробнее останавливаться на этом дискуссионном вопросе.

Перейду к клавесину. Тут мы встречаемся с прямо противоположным явлением.

В клавесинной клавише зафиксирована и высота, и тембр, и, более того, зафиксирована сама сила звучности. Если посредством нажатия фортепианной клавиши мы извлекаем тихие и громкие звуки, то при нажатии клавесинной клавиши мы получим звук, громкость которого не изменяется от силы прикосновения к ней (Или почти что не изменится. Здесь я не намереваюсь оценивать значение этого, возможно существенного, микрофактора. Вообще же о микрофакторах см. в моей книге «Артикуляция».).

Вокруг этой проблемы также велись споры. Перечитывая высказывания авторов старинных трактатов о клавесине, а также высказывания современных музыкантов, изучающих клавесин, найдем весьма разноречивые утверждения. С одной стороны, встретимся с подтверждением, что клавесинная клавиша не дает динамики; с другой стороны, столкнемся с утверждением, будто профан не извлечет из клавесина и десятой доли его звучности, тогда как мастер клавесинной игры извлечет из него все свойственные этому инструменту динамические возможности.

Вполне возможно, что сила звука, извлекаемого из клавесинной струны, в известной мере поддается варьированию в зависимости от силы нажима на клавишу. Но не этими микродинамическими явлениями определяется динамическая жизнь клавесинного искусства, и, конечно, не эту микродинамику клавесина имела в виду Ванда Ландовская,* когда говорила о том, что только мастер может извлечь из клавесина присущее ему полнозвучие. Она, естественно, имела в виду не «динамику клавиши», а динамическое дыхание клавесина в целом. Подобно тому, как красочная жизнь фортепианной игры основана не на **{44}** микроскопической красочности звучания отдельно взятой фортепианной клавиши, так и динамическое дыхание клавесина опирается не на микродинамику, а на совокупность всех известных мастеру средств клавесинной игры. Из них мы назовем четыре наиболее разительных:

полнозвучие фактуры, агогика вертикали (арпеджирование), использование времени, как поля, в котором может развернуться длящееся полнозвучие и, наконец, сокращение времени и учащение ударов. Здесь не место подробнее останавливаться на этих исполнительских факторах клавесинной игры, составляющих динамику клавесина как инструмента. Нас будет интересовать другой богатейший разрез динамики клавесина — разрез, как мне кажется, до сих пор еще мало исследованный и вместе с тем ведущий нас от ремесленных, в лучшем смысле этого слова, вопросов исполнения к самым общим принципам клавесинного искусства, принципам одновременно и содержательного, художественного, и технического порядка.

Что такое «ровность динамики»?

Представляется важным подвергнуть рассмотрению понятие ровности — понятие, которое, как принято считать, характеризует специфику клавесинной и родственной ей органной динамики. Действительно, если исполнитель по своей воле не может извлечь из клавесинной клавиши тихие и громкие звуки, то он как будто не может усиливать и ослаблять звучность исполнения, не может воспроизводить на клавесине столь любезные нашему сердцу *crescendo* и *diminuendo*. Следовательно, клавесинист обречен на постоянно ровную в отношении динамики игру. Эта ровность, казалось бы, является непреложным объективным фактом, следствием бездинамичности клавесинного звука. Но если эта ровность входит в основополагающую характеристику клавесина, то может ли исполнитель старинной музыки на современном фортепиано не учитывать этой характеристики? Если действительно клавесин лишен динамических оттенков, то не должен ли современный исполнитель клавесинных пьес на фортепиано отказаться от этих не существовавших в эпоху клавесина оттенков? Не будет ли отказ от динамических оттенков первым долгом исторически правдивого исполнения?

Не под влиянием ли размышлений такого рода находился Сен-Санс, когда писал в 1896 году об исполнении музыки Баха:

«Я не берусь окончательно судить о подобных вопросах, но, поскольку вы хотите знать мое мнение, я скажу, что играть Баха, делая либо турнир из оттенков, либо играть совершенно без нюансов, я считаю одинаково ошибочным. Из двух ошибок, если надо делать выбор, я безусловно предпочту вторую, которая оставляет форму в неприкосновенности, не меняя ее характера.

{45} Совершенно очевидно, что фуги, где форма преобладает, правильное играть сурово; но в прелюдиях выражение чувства или характера настолько очевидно, что нюансы напрашиваются сами собой. На клавесине или органе этого нельзя было делать: было бесполезно на это указывать. Но другие инструменты не были в таком же положении, однако мастера этой эпохи не дают указаний как скрипке, так и клавесину, как оркестру, так и органу. О чем это говорит? О том, что нюанс, как я уже указывал в моем маленьком предисловии (т. е. в предисловии к Рамо), был вещью побочной, которой пренебрегали, он не составлял, как сейчас, часть общей идеи. Но изъять его совершенно из исполнения, мне кажется, было бы педантичным преувеличением, особенно когда это касается произведений такого крупного колориста, как Бах.

Нужно, с моей точки зрения, оттенки применять просто, без предвзятой щедрости, то есть таким образом, чтобы избежать всего того, что манерно и что преуменьшает характер музыки.

Что касается смысла, который придается произведению, то его можно найти, если сравнить с музыкой кантат, понять которую легче, следя за смыслом слов. Аналогии очень многочисленны, и мы видим, когда автор хочет выразить радость, грусть и т. д., тогда можно сознательно употреблять то или иное движение, тот или другой оттенок. Это применение должно иметь единую цель выявить мысль автора, сделать ее понятной для слушателя. Всякий нюанс, который имеет целью произвести эффект сам по себе, привлечь внимание к исполнению, должен быть изгнан. Так, по крайней мере, я понимаю исполнение произведений Баха: следуя этим принципам, я всегда его исполнял» (C. Saint-Saëns. *Les nuances dans la musique de Bach*. — "Le Guide musicale", 42^{me} année, 1896, № 22, p. 427).

И не от этого ли круга идей отправлялся Д'Альбер, когда приходил (в предисловии к своей редакции WTK) к противоположным выводам: «Динамические оттенки — естественное проявление человеческих эмоций. Возможна ли богатая жизнь этих эмоций в клавишинной музыке, лишенной динамической жизни?»

Наконец, «клавишинная ровность» — не тяготеет ли она над последователями Бузони, увлекающимися идеями «террасообразного» исполнения, идеями динамики, подобной смене регистров или смене клавиатур? На первый взгляд, тезис о ровности клавишинной игры имеет веское историческое обоснование и потому исключает возможность дискуссии. Между тем, как это, впрочем, часто бывает, якобы неоспоримый тезис может быть подвергнут сомнению. Не является ли наиболее известная из всех редакций WTK, редакция Черни, практической демонстрацией не только критики тезиса ровности, но более того — {46} полного его ниспровержения? Чувствуем ли мы, что пылкая фантазия Черни ограничена, сдержана исторически непреложным законом ровности? Чувствуется ли в редакции Черни хотя бы отголосок исторически правдивого образа клавишина?

Чем же является тогда редакция Черни? Редакцией, пытающейся вскрыть для последующих поколений творчество великого композитора, указывающей путь к исполнению старинной музыки на новых инструментах, который открывает новые возможности перед исполнителем, или она является произвольной игрой артиста, осуществляющего не баховские идеи в новом инструментальном обличье, а лишь пользующегося дошедшими до нас баховскими формами для своих произвольных фантазий и эмоции? И, наконец, если тезис о ровности неоспорим и непреложен, то как могут до сих пор оказывать воздействие редакции, отрицающие этот тезис?

Вместе с тем возникает еще один вопрос: если тезис о ровности неопровержим, то можно ли практически его осуществить? Подобная постановка вопроса является отнюдь не парадоксальной. Ведь современный музыкант не может целиком подчинить свое исполнительское творчество этому тезису. Тогда остается или игнорировать его, или вообще уйти из области старинной музыки, которая ставит перед нами столь несовместимые контрверзы: «Оттенки недопустимы — да здравствуют оттенки!» Таков, собственно, логический ход мысли, лежащей в основе редакции Черни и вместе с тем характеризующей отношение музыканта XIX века к старинной музыке.

Однако порвал ли с этим игнорированием «инструментально-исторической» правды Бузони, художник, достаточно пристально изучавший клавесинное и органное искусство и вдохновлявшийся образом клавесина и органа во всей своей пианистической работе?

Да, Бузони ввел и проповедывал в теории и в практике идею террасообразной игры, идею органной регистровки на фортепиано. Он культивировал игру планов, оттенки *subito*. Бузони боролся за эти формы динамики, он боролся против применения в музыке Баха необузданного богатства фортепианных нюансов — поистине гигантская работа художника! Однако что означают акценты, стрелки, словесные и графические указания на *crescendo* и *diminuendo*, которыми снабжает Бузони свои редакции? Они менее случайны и поэтому с еще большей силой прирастают к звучащему «телу» произведения, начиная словно составлять неотъемлемое его свойство.

Но что же в том, что их меньше и что они вернее обозначены? Что в том, что Бузони боролся за террасообразную игру? Может быть, эта борьба за регистровку являлась данью историзму, которую он хотел заплатить тяготеющей над ним исторически правдивой «ровности», чтобы откупиться от нее, чтобы, раз отдав дань неумолимой исторической правде, — служить {47} баховской музыке всеми оттенками, которыми человеческое сердце выражает себя в звуке и которые человек хочет слышать в звучащей музыке.

Итак, является ли принцип ровности клавесинной игры верховным принципом исполнения старинной музыки? Предвосхищая дальнейшее, здесь скажу, что, пожалуй, правы те, кто, несмотря на историческую «правду», утверждает, что правильно или неправильно, но ровность не может быть творческим принципом исполнения старинной музыки. Плохо только то, что это отрицание принципа ровности происходит нередко в форме субъективно окрашенной атаки на историю, в форме бунта против истории. Но бунт этот основан не на одном только исполнительском солипсизме и направлен он не столько против исторической правдивости, сколько против действительно ошибочной формулировки верховного принципа ровности.

Таким образом, обе точки зрения — и отвергающая принцип ровности, и утверждающая главенствующее значение его, — взаимно дополняя друг друга, в равной мере исходят из неверных предпосылок.

Еще о ровности.

Что же такое ровность? Что означает фраза «мы имеем два звука одной и той же силы?» Если это два звука одной и той же высоты, тогда мы имеем просто два совершенно эквивалентных звука, равных и по высоте, и по силе; но если мы взяли на каком-либо инструменте *до* малой октавы и *до* первой октавы, имеет ли смысл утверждение, будто эти два звука имеют одну и ту же силу? При более внимательном рассмотрении оказывается, что само понятие равной силы весьма сложно. Ведь под силой можно подразумевать разное: с термином «сила» связывается и усилие, которое мы прилагаем, извлекая звук, и амплитуда колебания струны, и работа, которая производится струной, и работа, которая воздействует звуковым потоком на квадратный сантиметр барабанной перепонки, и, наконец, субъективно ощущаемая громкость.

Естественно, что сравнение силы двух звуков по разным критериям даст различные результаты. В акустике под силой принято

понимать работу, производимую звуковым потоком на квадратный сантиметр барабанной перепонки. Но, если построить ровную по силе восходящую гамму, то в смысле громкости мы получим гамму не ровную, а с большим изгибом, с кульминацией во второй октаве.

Следовательно, чтобы получить гамму, ровную по громкости, мы должны сконструировать особую кривую силы звука. Тогда, однако, акустическая кривая силы будет функцией от нашего субъективного представления о громкости. Но одинаково ли представление о ней у разных людей, на разных инструментах, в разных эпохах, и не подчиняется ли эта кривая {48} ровной громкости каким-то закономерностям, которые, надо полагать, исторически изменчивы?

Теперь спросим себя, что же означают две ноты, равные по тембру? Если это будет одна и та же нота, тогда будем иметь просто два идентичных звука, равные и по высоте, и по тембру; но если взять две ноты на расстоянии октавы, то получим сложные взаимоотношения. Акустики говорят, что два звука имеют один и тот же тембр в случае, если у них одинаковая характеристика обертонов. Однако, если сравнить обертоновую характеристику флейты в низком регистре с обертоновой характеристикой кларнета в том же регистре, то эти тембры будут более схожи, нежели характеристика флейты в низком регистре и характеристика той же флейты в высоком регистре. Таким образом, оказывается, что флейта в низком регистре имеет больше сходства с кларнетом в том же регистре, чем со своим собственным верхним регистром.

Что же означает в таком случае понятие гаммы единого тембра? Реально оно осуществляется гаммами, сыгранными на определенном инструменте. Но гамма, сыгранная на определенном инструменте, представляет, как мы видим, не теоретически ровный тембр, а «идею» некоторого, исторически сложившегося тембра (Инструменты, дающие максимально ровные по тембру гаммы, производят обычно впечатление неких отвлеченных акустических приборов, имеющих весьма ограниченное художественное значение.).

Гамму, осуществляющую определенный тембровый и динамический процесс и практически реализованную в определенном инструменте, я называю тембро-динамической гаммой. В осуществлении тембро-динамической гаммы участвуют два человека — мастер, создавший инструмент, и исполнитель, играющий на этом инструменте. Конечно, мастер, создающий инструмент, определяет известные свойства тембро-динамической гаммы, он определяет рамки возможностей, в которых будет находиться фактически сыгранная тембро-динамическая гамма. Созданными мастером возможностями пользуется исполнитель. Человек, играющий на данном инструменте, может представить тембро-динамическую гамму этого инструмента разными способами — тем самым он вносит в ее осуществление свою инициативу.

Несколько по иному происходит этот процесс на клавишине и органе.

Как мы знаем, исполнитель не воздействует на тембр органной и клавишной клавиши (Как и везде в этой работе, я употребляю выражение «динамика клавиши», «тембр клавиши», условно подразумевая под этим динамику и тембр звуков, производимых нажатием клавиши.) и не вносит свою инициативу в тембро-динамическую характеристику гаммы. Поэтому можно сказать, что тембро-динамические гаммы клавишины и органа — {49} это гаммы, которые всецело созданы мастерами, построившими клавишину и орган;

это гаммы, скажем, созданные Арпом Шнитгером или Зильберманом.* Такую гамму, не зависящую от исполнителя и заданную мастером, создавшим инструмент, я называю постоянной тембро-динамической гаммой (в отличие от переменных тембро-динамических гамм рояля, скрипки, голоса и т. д.).

Постоянный тембро-динамический лад.

Всмотримся пристальнее в ресурсы постоянной тембро-динамической гаммы клавесина и органа, гаммы, осуществляющей некий исторически обусловленный процесс изменения тембра и динамики. От чего зависит тембр органной трубы? Во-первых, от мензуры, то есть от соотношения ширины трубы к высоте. Вообще говоря, чем шире мензура, тем чище основной тон и тем слабее развиты обертоны; чем меньше мензура — тем больше выдвигаются обертоны. Во-вторых, тембр зависит в значительной мере от формы выреза. Если вырез выше и отверстие широкое, звук будет беден обертонами; низко поставленный вырез будет давать большее богатство обертонов. Тембр органной трубы зависит также от материала, ибо избранный мастером материал определяет микроформу воздушного столба. Наконец, тембр зависит от силы давления воздуха, вдуваемого в трубу.

Остановимся на вопросе о мензурах и представим себе 60 трубочек, соответствующих гамме. Можно было бы предположить, что если эти трубочки составляют один инструмент, то есть один органнй регистр, то и мензура этих трубочек должна иметь одну и ту же величину, то есть мензура должна быть постоянной. Однако оказывается, что величайшие мастера органа, особенно в эпоху расцвета органного искусства в XVII—XVIII веках, пользовались не постоянной мензурой, а переменной. Мензура на протяжении гаммы менялась, и именно в этом пункте проявилось величайшее искусство органнх мастеров.

Когда исследователи начали изучать мензуры Арпа Шнитгера и искать формулы и математические законы, по которым мензуры изменялись, то оказалось, что мензуры этого мастера не укладываются в математическую формулу и что процесс изменения мензур представляет у него весьма сложную и математически неопределимую кривую. Мензуры Арпа Шнитгера не увеличиваются и не уменьшаются от начала до конца, но дают более изысканные и извилистые кривые. Очевидно, этой сложной переменной мензурой Арп Шнитгер преследовал цель дать более сложную характеристику процесса изменения тембра. Но ему, видимо, было недостаточно поставить процесс изменения тембра в зависимость от мензуры переменной, хотя бы и сложной, — он усложняет тембровый лад еще тем, что кривую изменения вырезов не ведет параллельно кривой мензур, но дает {50} самостоятельное движение самой кривой вырезов. Таким образом, Арп Шнитгер вкладывал в создание тембра динамической гаммы идею некоего сложного процесса. Если мы будем играть эту гамму, то тембро-динамика будет претерпевать очень существенные изменения. Но они, эти изменения, обусловлены не одной переменной величиной—тут наблюдается перекрещивание зависимостей, и тембровая гамма, как процесс, тем самым является функцией, зависящей от нескольких переменных.

Я предлагаю тембро-динамическую гамму, которая является не механическим результатом какой-нибудь конструкции или попыткой

осуществить внешний принцип ровности (или иную формальную схему), но которая несет в себе более сложную идею тембро-динамического процесса, — такую тембро-динамическую гамму предлагаю называть тембро-динамическим ладом. Я избираю в данном случае слово «лад» потому, что в подобной тембро-динамической гамме заложен принцип организации, имеющий определенный художественный смысл и представляющий собой результат величайшего искусства нескольких поколений мастеров. Если мы возьмем органнй регистр и сыграем на нем гамму, то будем иметь заранее заданный, постоянный тембро-динамический лад с заключенной в нем идеей сложного процесса. Но, если соединим два регистра, то есть два тембро-динамических лада, идеи которых различны, — тогда получим лад еще более сложный, в котором будет воедино связана судьба двух «идей».

Обратимся к органу в целом. В тембро-динамическом ладе (органное tutti) вслушаемся в две постоянно борющиеся группы регистров — в группу миксур и язычковых регистров.* Микстуры и язычки — антиподы, так как их тембро-динамические лады находятся в постоянном напряженном противопоставлении. Тембро-динамический лад микстуры идет снизу, из тьмы наверх — к свету. Если же играем гамму на группе язычков сверху вниз, мы переходим в области все большей мощности. Если микстура подавляет нас блеском, который рвется наверх, к свету, то язычки подавляют мощностью, которая нарастает, спускаясь вниз.

Что же представляет собой тембро-динамический лад органа в целом? Он несет в себе множество весьма сложных и взаимно противоречащих друг другу процессов, и каждое передвижение по такому тембро-динамическому ладу всегда будет связано со множеством изменений во всех участвующих в органе тембро-динамических ладах. И это движение по тембро-динамическому ладу будет постоянным движением за одно и против другого, усилением одних характеристик и одновременно ослаблением других.

{51}

Постоянный тембро-динамический лад в действии.

Представим себе постоянный тембро-динамический лад в действии. Если сыграем на нем гамму, то с наибольшей откровенностью извлечем из клавиатуры ту идею процесса, которая вложена в постоянный тембро-динамический лад его создателем, органнм или клавирным мастером. Композитор извлекает из этой гаммы необходимые ему фактурные, в том числе мотивные обороты. Возьмем, предположим, какую-нибудь мелодическую фразу, имеющую нижнюю или верхнюю точку опоры. Повтор этой фразы по ступеням гаммы образует секвенцию, в которой в замаскированном виде осуществляется та же идея процесса постоянного тембро-динамического лада. Отмеченная идея процесса, заложенная в тембро-динамическом ладе—именно эта идея!—наполняет живым тембро-динамическим содержанием мелодию композитора, записанную в нотах.

Коснемся теперь вопроса скрытого двухголосия. Оказывается, что существование этого столь характерного для баховской мелодии явления теснейшим образом связано со свойствами постоянного тембро-динамического лада. Ведь весь структурный смысл скрытого

двухголосия, взятого в наиболее общем виде, заключается в захватывании единой мелодией одновременно двух регистров. И понятно, что эти два интонационных регистра будут выявлены с наибольшей яркостью в том случае, если в каждом из них дана какая-то определенная, то есть конкретная в данном контексте, тембро-динамическая характеристика. Ясно, что скрытому многоголосию эту характеристику придает тембро-динамический лад.

Если понимать скрытое двухголосие в самом общем виде, как захват в мелодии двух различных регистров, то при секундовом движении, представляющем в элементарном виде основную идею мелодического движения, фраза непосредственно переходит от одной ступени к смежной. Здесь еще нет перехода из регистра в регистр. (Ведь еще меньший мелодический шаг означал бы уже отсутствие всякого движения, то есть пребывание на одном звуке.) В секундовом ходе лишь намечена элементарная идея движения (Правда, в секундовом ходе содержится некоторая тенденция к выходу за пределы регистра, но эта тенденция определяет лишь потенцию будущего развития.). Но при включении следующего интервала — терции — данный голос не только преодолевает интонационное пространство — он переходит из одного регистра в другой. Четко очерчены эти две мелодические фигуры — секундовая и терцовая — в постоянном тембро-динамическом ладу. В данном ладу секунда ярко отлична от терции, потому что секунда воспринимается нашим слухом еще в том же регистре: это словно ее ближайший брат, близнец. Иное ощущение возникает при терцовом соотношении: терция переключает наше восприятие в иной ряд, {52} устремленный вверх, к свету, или вниз, к тени (Здесь я не имею в виду осуществление процесса движения (и в поступенном движении ощущается направленность к свету или тени) — речь идет об эффекте темброво-красочном.). Эта закономерность с наибольшей очевидностью проявляется именно в постоянном тембро-динамическом ладу по той причине, что мелодические типы, сыгранные в постоянном ладу, словно забронированы им от субъективного, искажающего фактурные закономерности воздействия исполнителя.

С тех же позиций обратимся к рассмотрению функции мотива. Мы уже убедились, что семантическим значением в постоянном тембро-динамическом ладу наделяются такие мелодические явления, как прямолинейное гаммообразное восходящее или нисходящее движение, секвенция, мелодическая периодичность, опирающаяся на опорную восходящую или нисходящую линию, скрытое двухголосие, захватывающее различные регистры, и, наконец, противопоставление секундового и терцового сложения. Во всех этих случаях ясно, каким тембро-динамическим содержанием наполняются мелодические формы, «брошенные» на постоянный тембро-динамический лад. Но и мелодический атом, каковым является мотив, всегда имеет некий рельеф, он реализует свой ритм в определенном интонационном осуществлении. Интонационный рельеф мотива неизбежно приобретает тембро-динамическую окраску—«жизнь» мотива выявляет закономерность того тембро-динамического лада, в котором он движется, и обратно — тембро-динамический лад, на который брошен мотив, освещает, конкретизирует его «интонационную идею». Постоянный тембро-динамический лад опять-таки является как бы защитником мотивной жизни от индивидуальных и часто произвольных воздействий исполнителя. Таким образом очевидно, что постоянные тембро-динамические лады клавирина и органа играют роль освещения, придающего определенный и

закономерный рельеф мотивным образованиям.

Перейдем теперь к многоголосию. Обычно считается, что многоголосная фактура требует выделения того или иного голоса. Почему же Бах решился бросить на лишенную динамики органно-клавирную клавиатуру фактуру своих прелюдий или фуг, пронизанную многоголосием. И вообще: может ли быть отчетливой полифоническая игра в условиях постоянного тембро-динамического лада? Над разрешением этой задачи работали поколения инструментальных мастеров. Они пытались создать тембро-динамический лад, обладавший тем свойством, благодаря которому многоголосная фактура в условиях этого лада обеспечивала звучание всех голосов.

На чем же основана способность постоянного тембро-динамического лада давать прозрачную многоголосную игру? Она определяется известной сложностью построения самого лада. Если {53} играется четырехголосная пьеса, и все четыре голоса находятся в различных точках тембро-динамического лада, и во всех четырех точках одновременно с интонационными изменениями происходят некоторые закономерные тембро-динамические изменения, причем они идут не параллельно, а в различных направлениях (например, в то время, как наверху нарастают микстуры, внизу усиливаются языковые), тогда каждый из четырех голосов будет жить своей тембро-динамической жизнью. Подобная тембро-динамическая жизнь голосов может быть ограниченной по размаху, но зато сложной и закономерной по строению — она-то и определяет многоголосные возможности постоянного тембро-динамического лада.

Итальянский орган эпохи Ренессанса ограничивался по преимуществу одной клавиатурой, но регистры этой единственной клавиатуры отличались сложными переменными мензурами. Одновременно в Германии органы имели несколько клавиатур, мензуры не давали сложной кривой, а строились более схематично. Нам теперь понятна эта взаимосвязь количества клавиатур и мензур. Для того, чтобы на одной клавиатуре дать прозрачную многоголосную игру, нужно создать на ней сложный тембро-динамический лад, который был бы способен по-своему освещать интонационное движение всех четырех голосов. И становится ясным, что в тех случаях, когда многоголосная игра опирается на пользование несколькими клавиатурами, не представляется столь необходимой выработка сложных тембро-динамических ладов. Отсюда можно сделать вывод: отсутствие сложного тембро-динамического лада, способного рельефно осветить многоголосие, требует — в виде компенсации — наличия нескольких клавиатур для полифонической игры.

Подытоживая ход изложения настоящей главы, дам краткую формулировку свойств постоянного тембро-динамического лада.

Во-первых, в постоянном тембро-динамическом ладу заранее задана тембро-динамическая система. Она заложена мастером в самом инструменте, исполнитель же, опираясь на эту систему, извлекает необходимые ему возможности. (Сказанное, естественно, относится и к композиторам, которые в те далекие времена одновременно являлись и исполнителями.)

Во-вторых, в постоянном тембро-динамическом ладу, созданном мастером органа или клавесина, осуществляются некоторые закономерности сложного динамического процесса. Проникнуть в «тайны» этих закономерностей не легко: идеи, положенные в основу

тембро-динамических ладов старинных инструментов, окажут солидное сопротивление исследователям, которые пожелают проникнуть в данную область. Но все же главное можно отметить: тембро-динамическая кривая изменяется не от одной переменной, а одновременно от многих независимых переменных; сами эти переменные — мензура, форма выреза, давление — являются сложными функциями, на этот раз уже функциями {54} (да позволена мне такая игра слов) искусства величайших мастеров, создателей постоянного тембро-динамического лада. И, сравнивая нашу формулировку с термином «ровность», употребленным в начале настоящей работы, мы видим, что закономерности тембро-динамического лада невозможно уложить в механическое понятие «ровности».

Тембро-динамический лад органа и клавесина — это не механическая ровность, основанная на некоем «не могу» органной и клавесинной клавиши, но плод многовекового творчества мастеров, вложивших в клавиатуру инструмента образ сложно-закономерной динамической системы.

В заключение — несколько замечаний.

Что же — существуют, в конечном итоге, динамические оттенки в клавесине и органе? Разумеется, существуют, только они зависят не от исполнителя, а от инструментального мастера и от композитора. Они, эти оттенки, заложены в тембро-динамическом ладу инструмента и в фактуре исполняемого произведения старинного автора. Но неужели активность исполнителя не имеет никакого отношения к динамическим оттенкам органной и клавесинной игры? Действительно, произвол — рациональный или эмоциональный — исключается. Исполнителю отведена, однако, существенная роль — дать ритмическую жизнь произведению.

И здесь — еще один парадокс. Выше было сказано, что исполнитель, играющий на органе или клавесине, не вправе прибегать к динамическим оттенкам — они предопределены самой клавиатурой и фактурой пьесы. Но клавиша фортепиано не может дать тембра, и все же пианист его воспроизводит. Точно также клавиша органа или клавесина не может дать динамического оттенка, и все же их клавиатура дает динамические оттенки. Исполнитель, играющий на органе или клавесине, не может по своей воле породить динамический оттенок, и все же он порождает его, давая динамическому оттенку, запрятанному в недрах тембро-динамического лада, определенную ритмическую жизнь. И динамический оттенок, притаившийся в клавиатуре органа и предопределенный закономерностями тембро-динамического лада и фактурой, брошенной на этот лад, вызывается именно волей исполнителя к действительной жизни во временной своей длительности, то есть в характере движения и ритме исполняемого произведения.

Но вряд ли исполнитель сможет вызвать эти притаившиеся в клавиатуре возможности к истинной жизни, если он не будет подлинным знатоком динамических закономерностей постоянного тембро-динамического лада. Он должен их знать и понимать. Больше того: он должен их чувствовать и слышать, он должен понимать, как мелодия динамически живет в предначертанных условиях. Кроме того, он должен знать, на какую позицию он сам встанет по отношению к этим закономерностям в избранном {55} ритме. Ведь в характере своего исполнения он может идти параллельно законам тембро-динамического

лада и может идти против них. И, чтобы овладеть такой исполнительской свободой, он должен овладеть спецификой постоянного тембро-динамического лада и возможностями осуществления мелодики в данном ладу.

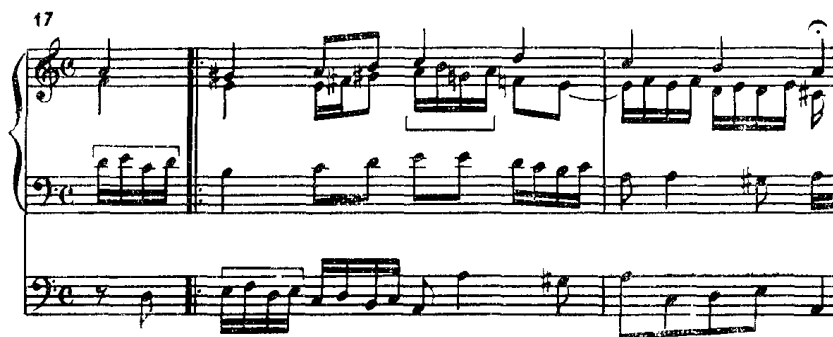
2

В настоящем разделе мне придется несколько отклониться от проблемы тембро-динамического лада. Но под конец я вернусь к ней.

Лейтмотивы?

Общеизвестны труды Альберта Швейцера и Андре Пирро.* Оба исследователя, каждый по-своему, сосредоточили внимание на вокальных произведениях Баха, а также на его хоральных прелюдиях, то есть на произведениях, связанных с текстом. Швейцер и Пирро утверждают, что Бах выражает в своей музыке содержание текста путем использования известных музыкальных фигур, наделенных определенным образным смыслом. Причем особое значение придается пространственной направленности мотивов. Нет надобности повторять аргументацию авторитетных баховедов, ограничусь несколькими наглядными примерами.

В хоральной прелюдии № 5 (на текст «Christ lag in Todesbanden») гармония орнаментирована с начала до конца одним простым мотивом (пример 17).



Этот мотив проводится попеременно в различных голосах на каждой четверти такта. Представляется вполне естественным, что в этом нисходящем мотиве выражается идея инерции, земного притяжения, тяжести, опускания, не преодолеваемого никакой направленной вверх силой. Но этот же образ доминирует в тексте хорала. Что характеризует тело уснувшего (или {56} умирающего) человека, как не преобладание инертных сил, направленных фатально вниз и никак не преодолеваемых?

Возьмем другую хоральную прелюдию, № 14 («Erstanden ist der heilige Christ»). В ней столь же последовательно проводится идея, выраженная в слове «erstanden» — «воскрес» (пример 18a). Она провозглашается альтom, затем тенором и, наконец, торжествует в лаконичном и неопровержимом ходе баса на квинту вверх.



Это не только нотный рисунок, который {57} фиксируется глазом: мы слышим его непрерывное стремление вверх, и аналитик, сидящий в нас, изумляется, каким же образом в звуках воплощено это непрерывное «erstanden», непрерывное восхождение, не выходящее, однако, за пределы нотного стана.

И, когда идея подъема всецело овладела нашей фантазией, «erstanden» мы слышим и в нисходящей квинте, словно нисходящий ход подтверждает: да, да, не сомневайтесь, все равно это так, как было сказано... (Пример 18б).

Теперь обратимся к хоральной обработке «O Lamm Gottes» из VII тома и рассмотрим в последние ее строки (пример 19).

Здесь обнаружится упорное чередование двух яростных мотивов — одного восходящего, другого нисходящего. Не хотел ли Бах тем самым сказать, в согласии со словами текста: «...И воцарится мир, и все стремления, согласные между собой и несогласные, все объединятся, не прекращая своего движения, в согласном мире».



{58} Я привел три элементарных случая использования мотивов, направленных вверх и вниз. Выразительная сила этих мотивов, конечно, не однозначна. Возьмем, например, нисходящий мотив из четырех нот, использованный в хорале № 16 из V тома («Es ist das Heil uns kommen her»). Движение вниз, взятое в другом контексте, в другой окраске и динамике, выражает не инертность смертного часа, а, наоборот, образ света, спускающегося к нам с высоты (пример 20).



Не буду далее умножать примеры, ибо семантическое значение поднимающихся и нисходящих мотивов у Баха бесконечно разнообразно.

Линеарность.

Значительность указанного явления заставляет нас серьезно задуматься: что же представляют для Баха эти выразительные мотивы? Имеем ли мы здесь дело с лейтмотивами, с какими-то знаками, символами, которыми Бах условно пользуется? Швейцер и Пирро, подтверждая этот факт, не дают ответа на вопрос о его происхождении. Не даст ли нам искомый ответ Эрнст Курт, труд которого столь же хорошо известен? Основное его положение может быть сформулировано так: «Мелодия есть выражение, процесса подъема и падения».

Выделим другие мысли Курта.

Во-первых, исследователь указывает, что любое сложное тематическое образование основывается у Баха на рельефе опорной линии.

Во-вторых, Курт утверждает, что особенно характерны для интерлюдий его фуг наиболее отвлеченные тематические образования, то есть, попросту говоря, самые элементарные, схематично восходящие и нисходящие мотивы.

Полемизируя с Швейцером и Пирро, Курт говорит, что в мотивах, которым они придают некое значение, смысл, по его мнению, обусловлен не данным текстом, а иными, более общими причинами.

«... Овеществление через движение, — пишет Курт, — не может находиться только в ассоциативной связи с представлениями и впечатлениями движений, сама же связь ведет нас к напряжениям психической энергии, лежащим гораздо глубже в основах мелодического становления».

Курт выступает против утверждения о зависимости без текстовой инструментальной музыки Баха от музыки, связанной с текстом. Он уточняет далее, что как в инструментальных темах, так и всюду у Баха, содержание движения, как таковое, должно рассматриваться в его чисто архитектурной связи со строением, развитием и формой в целом (без какого бы то ни было конкретного расшифровывания).

{59}

Спиритуалистическое пространство

Итак, Швейцер и Пирро, с одной стороны, и Курт — с другой, говорят о неких процессах движения в музыке. Советский исследователь И. И. Иоффе с иных позиций подходит к этой проблеме.* Он говорит, что художникам эпохи барокко (то есть XVII и первой половины XVIII века) свойственно определенное мировоззрение, которое именуется «спиритуалистическим».

Иоффе указывает, что в различных искусствах и в различных слоях общества (я имею в виду баховскую эпоху) культивировались образы, соответствующие «ярусам спиритуалистического пространства». Придворное искусство, изнеженное и стремящееся уйти от образов реальной борьбы, стремится замкнуться в верхней сфере спиритуалистического пространства; оно становится пасторальным, замкнутым в себе миром. Народное искусство, по мысли исследователя, выражает насмешку, иронию и протест в гротесковых образах «низкой» сферы. Центральное же, «большое» искусство бюргерства, вдохновленное современными передовыми идеями, разрабатывает образы среднего яруса спиритуалистического пространства. И в этом «большом» искусстве средний ярус является центральным полем в борьбе за жизненные идеалы.

«Спиритуалистическое пространство», — говорит Иоффе, — является прежде всего некой неизменяемой и заранее данной системой. Мир создан, мир уже существует, структура этого мира дана в спиритуалистической системе с тремя ярусами (небо, земля, подземный мир). И второе: внутри этой системы мы имеем процесс борьбы. Больше того — можно сказать, что весь жизненный смысл этой системы состоит в борьбе, что ведется в среднем ярусе человеком, колеблющимся между верхом и низом. Но при всей сложности этой борьбы процесс всегда происходит внутри системы, никогда за ее пределы выйти не может. Борьба происходит за достижение света внутри системы, но не за изменение самой системы.»

Следовательно, наиболее остро борьба протекала в среднем ярусе спиритуалистической системы. Но само наличие борьбы опасно для системы, претендующей на незыблемость. И передовые художники, устанавливая новую образность, обретая новую технику, разрабатывая

методы диалектики борьбы, именно благодаря этой диалектике преодолевали, в конечном счете, рамки спиритуалистической системы и открывали путь к новому, жизненно оправданному гуманизму.

Реприза

Теперь можно попытаться объединить соображения, высказанные в первом и в этом разделе.

Если сопоставить формулировку постоянного тембро-динамического лада, данную в конце предыдущего раздела, и приведенную выше характеристику спиритуалистического {60} пространства, то станет очевидной существующая между ними глубокая связь. Станет также понятным, что, например, Арп Шнитгер в своих сложных постоянных тембро-динамических ладах, в интонировке регистров органа выражал идеи спиритуалистического пространства. Не покажется тогда странным, почему Бах мог «бросить» на, казалось бы, лишенные динамики клавиатуры органа и клавесина грандиозные динамические построения и почему он, связанный со спиритуалистическим мировоззрением, мог выражать всю динамику своих мыслей на инструментах с постоянным тембро-динамическим ладом — на клавесине и органе, — якобы лишенных динамики.

3

«Факты» и закономерности

Третий раздел я начинаю с введения нового образа — современного фортепиано. Обратимся к тем «бехштейнам», «блютнерам» и «стейнвеям», которые стоят в наших концертных залах, в классах консерваторий, на которых учимся играть, игру на которых слушаем.

Вопрос, нас интересующий, заключается в следующем: как исполнять на современном фортепиано музыку, написанную более 200 лет назад композиторами, которые не имели понятия о возможностях фортепиано, и созданную для клавесина, о котором не имеют или почти не имеют понятия исполнители наших дней.

Ответу на этот вопрос посвящено немало усилий исследовательских и исполнительских. Интерес к нему не ослабевает — наоборот, за последние десятилетия все возрастает. И, несмотря на расцвет исследовательской и исполнительской работы в этой области, мы еще до сих пор не имеем четко сформулированных положений, в которых определялись бы основные принципы.

Разберем наиболее простые ответы на поставленный нами вопрос.

Нередко полагают, что при исполнении клавесинной музыки на фортепиано следует стремиться не к использованию ресурсов, предлагаемых современным инструментом, но к передаче характера клавесинной игры, клавесинной звучности. Это мнение распространено не только среди широких кругов учащихся и любителей, но и среди некоторых музыковедов: например, Фридрих Блюме* так писал в 1926 году: «Нельзя извлечь серебристое, яркое звучание клавесина из современного рояля. Более всего можно добиться подражания ему путем острого и точного пальцевого удара. Игра при участии руки или предплечья делает тон мягче».

Наряду с этим мнением, широко распространено и другое, которое гласит: дело не в тембре клавишных струн, не в разности клавишной клавиатуры, не в отрывистом звоне клавишного пассажа. Представители этого второго мнения говорят: {61} люди сегодняшнего дня не могут слушать так, как слушали в XVIII веке; современные музыканты должны выражать музыку прошлого согласно велению своего сердца, согласно требованиям своего слуха; откинем же догмы архива и музея, используем при исполнении старинной музыки все средства современных инструментов, — композиторы прошлого поблагодарили бы нас за такое обогащение их музыки, если бы они могли эту благодарность высказать.

В противопоставлении этих двух мнений слышны отголоски спора «о ровности», о которых шла речь в первом разделе. Подобно спору о ровности, мы имеем здесь, с одной стороны, исторический «факт в себе», некую историческую «правду», как закон, принуждающий нас к подчинению подразумеваемому историческому прошлому и не разрешающий нам допытываться о смысле самих фактов. С другой стороны, наблюдается стремление к полной ликвидации исторической правды во имя свободы непосредственного художественного творчества, свободы, граничащей в данном случае с произволом.

Но в какой мере сформулированные только что две точки зрения открывают путь к подлинному познанию художественного наследия? Казалось бы, первая точка зрения обеспечивает какое-то историческое правдоподобие, но в то же время она минует существо вопроса и ведет по пути внешнего подражания прошлому, игнорируя в процессе исполнения факторы художественного творчества.

Исполнительскому же творчеству дает полный простор вторая точка зрения. Но, к сожалению, на этот раз простор оказывается безграничным, а цель исполнения неясной, так как уводит от подлинного постижения наследия далеких прошлых времен.

Из критики изложенных двух точек зрения само собой возникает новое положение, которое можно так сформулировать: при исполнении клавишной музыки на современном фортепиано следует передавать не физическое свойство звука и клавишных возможностей, но закономерности, лежащие в основе клавишного искусства. И если закономерности постоянного тембро-динамического лада являются действительно существенными в клавишной и органной игре, то их осуществление на современном фортепиано можно считать опорным принципом исполнения старинной музыки в целом. Решение этой задачи — при всей ее сложности и технической трудности — должно с лихвой оправдать себя. Любые условия, любой хитроумный анализ или оригинальные приемы, любая искусная тренировка, имеющая целью воспроизведение закономерностей тембро-динамического лада, — все они приближают нас не только к исторически правдивому инструментальному принципу, не только к воспроизведению звуковой идеи старинного инструмента, но и к образному миру музыкального искусства отдаленных эпох.

Вписанный клавесин

Но как приступить к осуществлению закономерностей постоянного тембро-динамического лада на фортепиано? Здесь более чем существенным представляется одно соображение, которое, при всей своей простоте, к сожалению, часто игнорируется. Его можно сформулировать так.

Если бы речь шла об извлечении из фортепиано каких-нибудь звучностей или тембров, то можно было говорить о попытках максимально использовать все возможности фортепиано. Но если речь идет, в первую очередь, не об извлечении мощностей и тембров, а об осуществлении закономерностей, то тогда, конечно, наиболее очевидным путем будет не максимальное использование звучности фортепиано, а, наоборот, мудрое и по определенному принципу проводимое ограничение звуковых средств.

Фортепиано, в отличие от клавесина и органа, не является инструментом с постоянным тембро-динамическим ладом. Более того, фортепиано является антиподом клавесина и органа в том смысле, что в зависимости от воли исполнителя дает возможность из одной клавиши извлекать звуки огромного динамического разнообразия. Фортепиано принадлежит к инструментам, с наибольшей силой реагирующим на всякое изменение физического усилия, проявленного исполнителем, и потому чуткость фортепианной клавиатуры представляет злейшую опасность, подстерегающую исполнителя. Фортепианную клавиатуру можно сравнить с хаотическим морем возможностей. Поведение исполнителя по отношению к этому морю хаоса должно быть весьма различным в разных случаях. Если говорить о педагогических принципах, то в одних случаях следует развивать у ученика доверчивость к этому потоку неожиданных возможностей, стараться научить его больше доверять своим бессознательным порывам. Такой толчок часто научает пианиста плавать в колеблющемся море фортепианных возможностей, или, как в таких случаях говорят, — петь на инструменте с той свободой, с какой поет человек. Иной же раз — наоборот — нужно всеми силами пытаться пробудить у ученика боязнь звукового коварства клавиатуры, необходимо пытаться научить его самоконтролю путем тренировки.

Осуществление закономерностей постоянного тембро-динамического лада на фортепиано требует, прежде всего, умения путем ограничения вырезать из необъятного поля фортепианных звучностей нужную в данном случае звуковую закономерность.

Итак, клавесин не нужно создавать на фортепиано. Клавесин (подразумевается: «закономерности клавесина») заключен внутри мира фортепианной звучности. Современное фортепиано дает расширение динамических возможностей клавишных инструментов — его предшественников. Образ клавесина остался заключенным внутри многообразия фортепианных возможностей. Точно также образ постоянного тембро-динамического лада оказался лишь одной из бесчисленных скрытых в фортепианной {63} клавиатуре возможностей, причем возможностью основательно забытой. И это понятно: среди бесконечного количества возможностей не так легко, оказывается, найти нужную нам закономерность этого лада. Или — скажем еще конкретнее — оказывается не так легко отыскать в «бехштейне» лад Зильбермана.

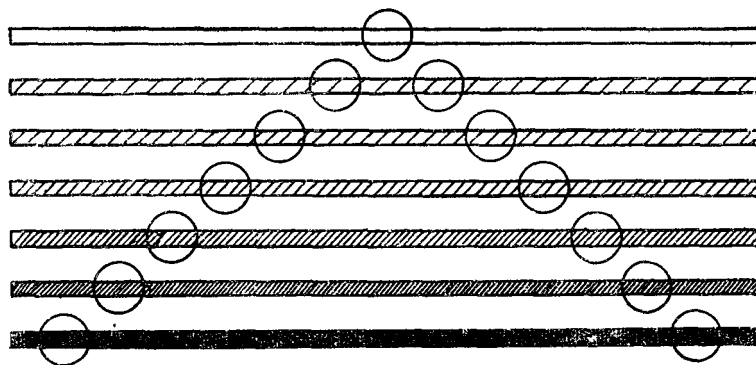
Через фактуру к ладу

Какой же звуковой рельеф хотим мы вырезать из богатого материала фортепианной клавиатуры? Ведь известно, что существует бесчисленное множество тембро-динамических ладов, что даже каждый регистр органа (регистр — в смысле «голос») имеет свой тембро-динамический лад, что каждый инструмент наделен им, что каждая историческая эпоха строила свои особенные тембро-динамические лады и что каждый старинный инструментальный мастер наделял их специфической характеристикой.

Какой же из этих ладов должен стремиться извлечь из фортепианной клавиатуры исполнитель, играя старинную музыку? Любой? Или каждый раз другой для иной пьесы? А может быть, все постоянные тембро-динамические лады, вместе взятые, имеют какую-то общую закономерность, и эта общая закономерность осуществляется сама по себе, когда слишком не задумываешься о выборе определенного решения?

Оказывается, что можно продвинуться еще дальше в поисках руководящих принципов, если только стремиться не к воспроизведению «неопровержимых фактов», а к выражению закономерностей.

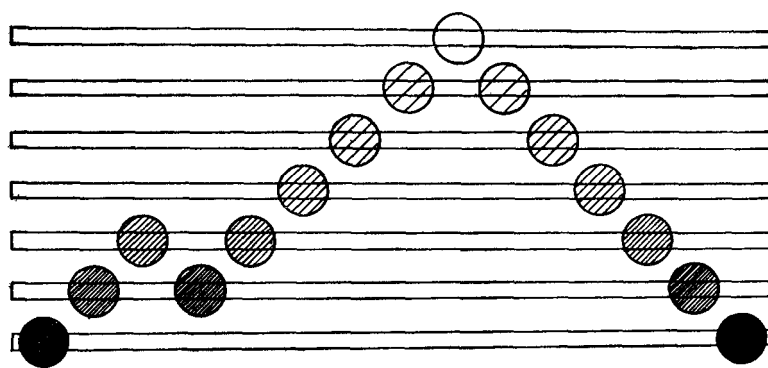
В клавесинной игре тембро-динамический лад живет в фактуре. Желая воссоздать образ клавесина на фортепианной клавиатуре, следует начать с обратного: мы должны начать с осуществления фактурного рельефа; и только через фактурный рельеф можно вызвать в воображении образ постоянного тембро-динамического лада.



Тембро-динамический лад клавесина

{64} Указанная связь иллюстрируется двумя приводимыми чертежами. На первом (см. с. 63) видим, как тембро-динамическое освещение мелодии возникает из различно окрашенных клавишей, вернее струн клавесина; на втором (см. ниже) — как последовательно-закономерное динамическое освещение мелодии средствами фортепианных клавишей воссоздает образ некоего постоянного тембро-динамического лада.

Итак, мы продвинулись дальше: мы не ищем в фортепиано ни тембра клавесинной струны, ни постоянства клавесинной клавиши, ни даже подражания какому-то определенному, заранее заданному тембро-динамическому ладу, мы начинаем непосредственно с последнего звена, с осуществления того фактурного рельефа, который выявляется клавесинной клавиатурой.



Закономерности тембро-динамического лада клавиесина на форте-пиано

Знание, слух, движение, идея

Впрочем, предложенный путь не так прост и не движение, идея столь уж легка. Здесь требуется мастерство или точнее воспитание мастерства, для чего необходимо учесть по меньшей мере четыре положения.

1. Нужно знать закономерности фактуры, ее основные типы (секвенция, наличие в мелодической фигуре опорной линии, скрытое двухголосие, секундовое и терцовое сложение, интонационную направленность мотива и т. п.). Знания отдельных формул недостаточно: исполнитель тогда уподобляется шахматисту, усвоившему некоторые дебютные ходы. Для мастера цепь ходов в процессе движения представляется одним связным элементом. Фактурные типы не существуют в музыке отдельно, как изолированные формулы. Они живут в музыкальной речи, и исполнитель должен понять их действительное сосуществование в реально звучащей музыке. Ведь что может сделать пианист в воссоздании клавиесинного искусства на фортепиано, если он лишь робко разбирается в фактурных формулах? Следовательно, их знание — первый шаг пианиста к овладению закономерностями клавиесинного искусства.

{65} 2. Надо уметь слышать эти фактурные закономерности. Знать — это еще не значит слышать. Слух есть своеобразный орган познания, и можно великолепно слышать и целое и ряд его элементов, но все же не уметь услышать определенных, скрытых в целом закономерностей (именно услышать, а не только знать).

3. Нужно знать приемы, которыми можно воспроизвести на клавиатуре те или иные фактурные формулы, типы — воспроизвести определенным мускульным (механическим) движением или осмысленно-звуковым. Пианист должен овладеть физическими движениями, способными вызвать к жизни звучащую фактуру.

4. В работе над старинной музыкой пианист погружается в мир идей баховского искусства, и он должен понимать путь осуществления этих идей в конкретных фактурных приемах и типах. Этот тезис не является тавтологией предшествующих. В данном случае подразумевается следующее: чтобы овладеть техникой исполнения старинной музыки, надо отчетливо представить себе неразрывность связи образно-содержательного с технически-исполнительским.

Высказанные положения выглядят, быть может, несколько схематично, но рассмотрим, как они действуют в реальной исполнительской практике.

При первом же взгляде окажется, что все четыре предпосылки тесно между собой переплетены.

Вдумаемся сначала в соотношение знания и слуха. Указывалось, что слышать музыку вообще и даже любые ее элементы значит не только уметь вслушиваться в фактурные закономерности; ведь слушать музыку — это значит уметь и синтезировать и анализировать, причем одновременно (Речь идет по преимуществу о воспитании ученика и о работе исполнителя над произведением.). Столь сложное сочетание анализа и синтеза основано на тренировке внимания, концентрирующего и разъединяющего. Ибо развитое знание фактурных форм не только в типических случаях, но и во всех сложных пограничных и переходных формах, существующих в практике, оказывается сильнейшим стимулом для развития слуха, ориентирующегося в мелодической фактуре. Далее оказывается, что слух связан не только со знанием исполнителя, но в сильной степени — с движением его рук. И эта последняя связь весьма многообразна.

Прежде всего вслушаемся в свою собственную игру. Для развития фактурного слуха поначалу необходимо накопление опыта, плодотворного только в том случае, если фактурные формулы правильно звучат. Но как этого добиться? Осознания внутренним слухом недостаточно для воспроизведения на инструменте четкого движения, своего рода «фотографической картины» музыкального образа. Однако неразвитый слух еще не способен к передаче необходимых фактурных закономерностей.

{66} Тут получается замкнутый круг: для развития слуха нужен опыт, а для слухового опыта необходимо овладеть движениями, с помощью которых пианист рождает за фортепиано музыкальные образы. Но эти движения, если они «фотографируют» внутренний образ, предполагают, как необходимую предпосылку, его осознание внутренним слухом.

Предположим, что такой образ имеется — обладают ли наши движения способностью к его передаче? Более всего этой способностью, пожалуй, наделены голосовые связки, предназначенные самой природой для воспроизведения звуков согласно внутренним импульсам. Но наши руки и пальцы не созданы для пения; мелодии же, которые мы должны играть пальцами и руками, в конечном счете, призваны «петь». Иначе говоря, наши руки не обладают неограниченной возможностью в воспроизведении задуманных звуковых образов.

Для того чтобы научиться движениями их выражать, надо быть мастером, нужно заранее знать приемы, которые облегчают создание тех или иных звуковых построений (Во избежание недоразумений считаю необходимым подчеркнуть, что, конечно, идеалом инструментальной игры является игра, свободная от всякого анализа, которая в своей свободе и интуитивности подобна пению. (Анализ и интуиция взяты здесь в отношении процесса инструментального осуществления пения). Пение на инструменте—это высший идеал инструментальной игры. Но одновременно это не натуральное пение. Инструмент, разум, опыт, пение — нераздельны. Путь исполнительского мастерства имеет целью установить гармонию между инструментом и пением, анализом и эмоцией, художественным наследием и исполнителем.). Вместе с тем владение определенными движениями, которые соответствуют тем или иным фактурным формулам, помогает накоплению слухового опыта. Так мастерство движений становится стимулом развития музыкального слуха; молодой артист, лишенный знания таких движений, обречен на бесплодные поиски: слух его засоряется и дезориентируется.

Теснейшая взаимосвязь слуха и исполнительских движений является важнейшим фактором в формировании артиста.

Идея и техника

Тем самым возникает группа связей между сферой идей баховского искусства и исполнительскими средствами их воплощения. Таковы:

1) знание фактуры, 2) фактурный слух и 3) искусство фактурного движения (Фактурное движение — движение руки при осуществлении исполнительского замысла.). Подразумевается, естественно, не общее положение о том, что исполнитель должен проникнуть в круг идей исполняемого им автора — речь идет о конкретных формах этих связей.

Выражению образов страдания, борьбы, победы подчинены все аспекты музыки Баха, этим идеям служат и концепции модуляционного плана, и ритмика, и тембровая игра, и, наконец, {67} мелодическая работа во всем ее многообразии. Однако в данной статье музыка Баха рассматривается с точки зрения ее связи с закономерностями постоянного тембро-динамического лада, и потому, в первую очередь, мы заинтересованы мелодическими формами как средствами выражения идей старинной музыки.

Баховский мотив — в центре нашего внимания. На его изучении развивается аналитическая способность музыканта, оттачиваются и совершенствуются движения рук исполнителя. Созданию техники и раскрытию картины спиритуалистической трагедии служат и все другие средства: фактурные формулы и типы, приемы мотивной работы, всякое перемещение горизонтали, изменения мелодического сложения, игра регистров.

В развитии слуха участвует внимание. Но известно, что внимание не есть неиссякаемый источник, из которого можно безнаказанно черпать. Таково закономерное строение человеческого организма: внимание дает наибольший эффект, если оно организовано вокруг жизненно плодотворной цели.

Но при изучении искусства какая же цель может считаться более разумной и плодотворной, чем цель постижения идей? И лишь в движении к этой разумной цели внимание окажет нам неограниченную помощь. Поэтому только тот артист, который способен воспламениться идеями баховского искусства, научиться слышать то, что нужно слышать, поймет жизнь мотива в старинной музыке.

Вместе с тем в исполнительской практике постижение идеи не может осуществляться лишь рационалистическим методом. Формирование исполнительского мастерства основано не на возведении сознанием определенной концепции, но на умении мобилизовать силы организма вокруг тех задач, для решения которых организм еще не выработал необходимых приемов. В мобилизации имеющихся ресурсов вокруг новых для организма целей, наряду с идеей, играет громадную синтезирующую роль влияние эмоций.

Эмоция

Эмоция — необходимый и важнейший фактор исполнительского мастерства. Как это ни парадоксально, но, к сожалению, этот факт излишне хорошо известен всем — и педагогам и учащимся. К эмоциональному «допингу» прибегают — увы! — слишком часто, —

«слишком» потому, что эмоциональный допинг не столько мобилизует силы вокруг некой цели, сколько искусственно подхлестывает функции организма. Именно поэтому до сих пор не упоминалось об эмоции как о необходимом моменте в изучении искусства далеких времен. Когда же речь идет о старинной музыке, сильно возрастает опасность архивного отношения к наследию. Дабы отвергнуть такое в корне неверное отношение, необходимо особо акцентировать важное {68} значение эмоционального фактора. Ощущать и исполнять старинную музыку надо столь же непосредственно и эмоционально, как любую другую музыку.

Вряд ли необходимо подробнее обосновывать этот тезис. Безжизненное, лишенное эмоциональности исполнение сразу ощущается, но в чем неправильности этого исполнения, определить труднее. Однако, если оно лишено идейной направленности, неграмотно фактурно (впрочем, мы знаем, что безыдейность и фактурная безграмотность — в общем одно и то же), технически неправильно, то именно в силу отмеченных причин исполнение становится безэмоциональным, и оно не станет лучше, если «взвинтить» исполнителя каким-нибудь искусственным способом, побудить его к нарочитой эмоциональности. Да это и нельзя назвать эмоциональностью, ибо эмоциональность есть заинтересованность организма в достижении цели; это скорее попытка изображения того, как вел бы себя исполнитель, если он мог эмоционально исполнить то, что в данном случае ему эмоционально чуждо или недоступно.

Вот почему, говоря о работе над исполнением произведений Баха на фортепиано, о развитии умения слышать тембро-динамический лад, анализировать его явления и тренировать движения, помогающие на фортепиано извлечь закономерности клавишинной клавиатуры, наконец, говоря о необходимости понимания идей баховского искусства, которым должна быть пронизана вся эта работа, я обошел молчанием роль эмоции. Горе исполнителю, который захочет проникнуть в область старинной музыки, миновав путь познания и тренировки, который захочет заменить познание и труд огнем своих эмоций. Исполнение старинной музыки не есть способ изжить силы своего организма, но есть умение возродить к новой жизни идеи старинного искусства и строить технику, необходимую для выражения этих идей. Тогда исполнитель восстановит в области исторически отдаленного от нас искусства ту гармонию между знанием и эмоцией, которая отличает всякое мастерство и искусство.

Заключим приведенными соображениями наши замечания об идее и технике. Думается, что исполнение клавишинной музыки на фортепиано является благодарнейшим полем для демонстрации отмеченных взаимоотношений. «Идея» клавишина заключена в самой клавишинной гамме, тогда как пианист должен своей волей и своим постижением идей старинного искусства извлечь из фортепиано все технические формы клавишинной игры, и через понимание идеи, через развитие слуха и знания движений воссоздать образы старинного искусства на современном фортепиано.

В подтверждение сказанного приведем примеры, демонстрирующие процесс исполнительско-учебной работы.

Принцип единства звучности

Начнем с дискуссионного вопроса об оттенках *crescendo* — *diminuendo*. Нам уже известно, что звучности динамические оттенки на клавишине существуют, но они содержатся в самом инструменте и в фактуре пьесы, тогда как на рояле *crescendo* и *diminuendo* должны быть воссозданы пианистом. Причем — и на это уже указывалось — основная трудность состоит в том, что фортепианная клавиатура предоставляет исполнителю слишком много соблазнов выбора.

Владение богатством пианистических ресурсов не столько обеспечивает пианисту возможность воспроизвести динамику клавишина и органа, сколько служит тому препятствием. Ведь суть дела не в безграничности динамических ресурсов фортепианной клавиатуры, а в том, как ими пользоваться при выражении инструментальной «идеи» клавишина или органа.

Вспомним, в чем главное различие между *crescendo* на фортепиано и тем *crescendo*, которое «вложено» в тембро-динамическую гамму клавишина. *Crescendo*, типичное для фортепианного искусства, выражает процесс, который начинается в одной сфере звучности и в своем росте и напряжении выходит за пределы первоначальной системы, переключается в иные сферы. Аналогичные *crescendo* находим и в оркестре, скажем, Вагнера или Листа. Изменение во что бы то ни стало, достижение крайних контрастов, крайних пределов звучности — таковы характерные задачи фортепианной динамики (Конечно, фортепиано знает не только оркестровую динамику. Я не стремлюсь свести всю фортепианную динамику к одному типу, не игнорирую и возможности микродинамики. Здесь речь идет об одном основном и особенно типичном для фортепиано виде динамики.).

Однако клавишинная гамма также может передать процесс неуклонного роста, ибо контраст и борьба противоположных сил не чужда и старинной музыке. Но ведь в те времена понятия «движение, борьба, победа» трактовались иначе, чем их понимали, например, романтики. В искусстве Баха эти понятия все же заключены в рамки заранее предустановленной иерархии. Борьба ведет от тени к свету, но и тень и свет отграничены изначально созданной системой. Поэтому клавишинное и органное *crescendo*, выражающее динамику процесса, не стремится выйти за пределы этой системы. И высшим критерием здесь является единство звучности, что и подчеркнуто в названии настоящей работы. Как же его осуществить на фортепиано?

Исходя из собственного педагогического опыта, предлагаю пути приближения к искомой цели.

Главное — обращение к определенным приемам движения. Следует исходить из того, что трудность в осуществлении клавишинного *crescendo* на фортепиано состоит в его ограничении: единство звучности должно быть достигнуто на протяжении всего оттенка. Пианисту часто не удается добиться этого потому, {70} что он не способен контролировать движения, посредством которых воплощается избранный оттенок. Контроля же он лишен по той причине, что не осознал элементы своих движений. Для верного их осознания можно применить два педагогических приема.

1. Следует сосредоточить внимание ученика на том штрихе, которым он берет каждый звук в отдельности; осознав этот штрих, он

сможет по своему произволу повторить его определенное число раз, и тогда ему станет ясно, что, варьируя этот штрих, он варьирует и силу звука. Но разве обычно пианист не осознает, каким образом он ударяет клавиши? В известной мере, конечно, осознает, но для осуществления закономерностей клавиsinного *crescendo*, принимая во внимание специфичность задачи, необходима большая степень отработанности штриха и большая степень контроля над штрихом.

2. Следует сосредоточить внимание учащегося не на штрихах, сопровождающих отдельные звуки, но на некоторых движениях, помогающих объединить ряд звуков в одну цепь. Нередко существует возможность дать пальцам — без особого контроля — выполнять звукоизвлекающую роль, и все внимание при этом направить на те обобщающие и обширные движения или ощущение верхней части руки, из которых и будет проистекать требуемое единство звучности. Особенно поможет в этой работе развитие ощущения, которое И. Т. Назаров* называл «чувством единства тонуca».

Названные приемы имеют наибольшее значение в фактуре секундовой, в гаммообразных последовательностях, например — в движении куранты из Французской сюиты E-dur. В гаммообразных последовательностях соседние клавиши весьма схожи и в смысле механическом и в смысле тембро-динамическом, поэтому часто представляется возможным осуществить принцип единства звучности непосредственно из ощущения «единства тонуca».

Иначе обстоит дело в фактуре терцовой (сильно разбросанной). Примером может служить аллеманда из VI Французской сюиты. В более раскинутой мелодии ярче проявляются специфические требования тембро-динамического лада. Тут пианист сталкивается сразу с двумя различными факторами: с принципом единства звучности, требуемого клавиsinной клавиатурой (или, что то же самое, — с требованием выявить данную фактуру), и, с другой стороны, — с механикой и акустикой фортепиано.

Конечно, и здесь ощущение единства тонуca может служить опорной осью во всей работе пианиста. Вряд ли он добьется звукового эффекта, не использовав определенных приемов, помогающих из хаоса фортепианной клавиатуры извлечь разное и все же единое. Сформулировав таким образом цель, мы нашли в ней само определение структуры движения. Эта структура так {71} определяется: единое по звучности осуществляй единым движением; разное по звучности — разным движением (Примером такого приема в схематическом виде является качание руки для выявления скрытого двухголосия.).

Вернемся, однако, к вопросу о *crescendo*.

В выработке клавиsinного *crescendo* можно исходить и не из движений; тогда надо попытаться мобилизовать организующую силу ученика, поставив ему некую психологическую цель. Нередко после того, как обескураженный многими неудачами ученик спрашивает, какого же, собственно, качественного объема должно быть это *crescendo*, дабы оно не выходило за пределы единства, следует обратить его внимание на то, что в самой постановке вопроса содержится ответ: надлежит сделать наименьшее из всех тех *crescendo*, которые воспринимаются слухом как явные и отчетливые для слуха нарастания. Если же сделаете *crescendo* еще меньшим, то оттенок будет уже неопределим — слух его не воспримет. Иными словами, делайте *crescendo* для того, чтобы ясно и отчетливо выразить его идею, то есть идею динамического роста, чтобы

показать, как развивается тембро-динамический лад, но не делайте *crescendo* для того, чтобы поразить слушателя разнообразием звучностей и тембров. Если при минимуме средств удалось добиться ощущения отчетливого роста, вы добились успеха.

Ученик должен понять, что его всегда поджидают две опасности. Одна состоит в безвольности, нечеткости оттенков, когда идея не выражена, потому что она не нашла своего физического осуществления. Другая опасность: физическое осуществление проведено с таким размахом и избытком, что динамическая и тембровая катастрофа вытесняет из сознания слушателя идею самого оттенка. Чтобы добиться от ученика умения находить нелегкую среднюю дорогу одновременно сильной и сдержанной игры, выразительного и все же замкнутого оттенка, предлагаю применить следующий психологический прием. Я говорю ученику: «Только не ослабляйте звучности!» — и, боясь потерять то, чем он уже владеет, ученик немного отдаляется от опасности падения звучности, упорно и осторожно продвигается по найденному пути.

Иногда приходится объяснять так: «Не теряйте ни одной ноты, потому что в ладе клавесина ни одна нота не может быть потеряна. С другой стороны, ни одна нота на клавесине не возьмет на себя смелость повести за собою *crescendo*, но все звуки будут в равной мере служить этой идее.»

Обратимся теперь к *diminuendo*. Неудачи здесь объясняются заблуждениями чисто психологического свойства. Ошибка состоит в предположении, будто подобно тому, как делают *crescendo*, следует приложить какое-то усилие, чтобы сделать *diminuendo*. Но это не верно. Действительно, для *crescendo* требуется {72} усилие: ведь при поднятии тяжести мы прилагаем силу, но при опускании не толкаем ношу вниз — лишь бережно поддерживаем, опускается же она сама. То же происходит и с *diminuendo* на рояле. Делая *crescendo*, «толкаем» звучность к нарастанию, тогда как при *diminuendo* надо стремиться не ослаблять звучность, а как можно дольше удерживать звуки от их фатального и инертного стремления заглухнуть.

Естественно, указанные приемы — только замечания, наталкивающие на правильный путь. Эти замечания звучат преимущественно как ограничения. Однако только пройдя этот предварительный путь и почувствовав себя свободным в ограничениях, только поняв связь идей баховской музыки с техникой игры и пережив это единство идеи и техники, молодой пианист станет действительным мастером старинного искусства.

Метод вариантов

Перехожу к вопросу о том, как научить ученика осуществлению клавесинной фактуры на фортепиано. Метод, предлагаемый мною, прост. Он состоит в применении четкого анализа фактуры и систематического проведения ее различных элементов одного вслед за другим. Этот метод я называю «методом вариантов». Впрочем, определить его словесно труднее, чем привести примеры (нотные образцы таких примеров даны в конце этой статьи — см. с. 74-77, примеры 21-25).

Предвижу вопрос: в предлагаемых примерах трактуются вопросы не принципа единства звучности, как такового, а мотивной фразировки, то есть того, что требует включения других исполнительских факторов — артикуляции, агогики, акцентуации и т. п.

Признаю, что при изложении метода вариантов затрагиваются проблемы, выходящие за пределы принципа единства звучности. Тем не менее детали метода имеют непосредственное отношение к этому принципу. Ибо, подходя к данной границе, мы улавливаем глубокую связь всех факторов исполнительского искусства, объединенных сутью музыки Баха, которая покоится на работе с мотивом. Связь же принципа единства звучности с принципом мотивной игры очевидна (О мотивной игре см. в книге «Артикуляция»). Ведь если творческий смысл постоянного тембро-динамического лада состоит в том, что он является опорой для развертывания фактурной, то есть мотивной борьбы (внутри системы (Я имею в виду систему постоянного тембро-динамического лада, как он дан на органе и клавесине.)), то, естественно, при воссоздании старинной музыки на современном клавишном инструменте следует исходить в первую очередь из динамики метода, приводящего (при мастерском его осуществлении) к образу клавесинной или органной системы. Акцентуацией, агогикой {73} и артикуляцией создается мотив, что тем самым подводит исполнителя к пониманию единства системы.

В историческом разрезе скрещиваются два пути: клавесинный — от системы-лада к мотиву и фортепианный — от мотива к системе-ладу.

В фортепианном преобразовании клавесинного искусства проявляется процесс исторического освоения художественного наследия: оно по-новому освещается приемами искусства «наследников»; такое освещение исторически субъективно, но в то же время это освещение вскрывает объективно существующие исторические связи современной нам культуры с культурой отдаленных от нас эпох.

Вернемся, однако, к методу вариантов. В чем его педагогический смысл?

Метод вариантов имеет целью закрепить все те связи между идеей, знанием, слухом и движением, о которых говорилось выше.

Метод вариантов прежде всего требует определенного анализа фактуры и приучает исполнителя верить в этот анализ, то есть понимать, что этот анализ не есть нечто теоретическое, не относящееся к музыке, но в своем исполнении ему фактически нужно будет осуществить так или иначе этот анализ.

Метод вариантов устанавливает координацию между анализом и движением, он делает анализ руководящим принципом движения, а само движение подобием исполнительского анализа.

Метод вариантов научает исполнителя слушать то, что он знает, научает слышать то, что он осуществляет своими движениями и осуществлять движениями то, что он слышит.

Но порой возникали возражения: не запутывает ли ученика такой метод, уводя его в лес вариантов и не указывая выхода? Действительно— можно играть и так и этак, но как же надо играть?

Практика показала, что те, кто проходит через метод вариантов, понимают, что это есть предварительный путь, приводящий исполнителя к знанию и одновременно дающий ему полную свободу. Метод вариантов ставит и знание, и слух, и движение на службу истине, но при этом он оставляет полную свободу исполнителю, потому что никогда не говорит ему, как же нужно играть (Эрудиция нужна шахматисту, ему нужны знания и вариантов, и комбинаций, но партию решит за доской искусство борьбы.).

Вырабатывая все элементы и оставляя за исполнителем широкую свободу выбора, метод вариантов научает координировать анализ и импровизацию. Более того: он расширяет до предела именно роль

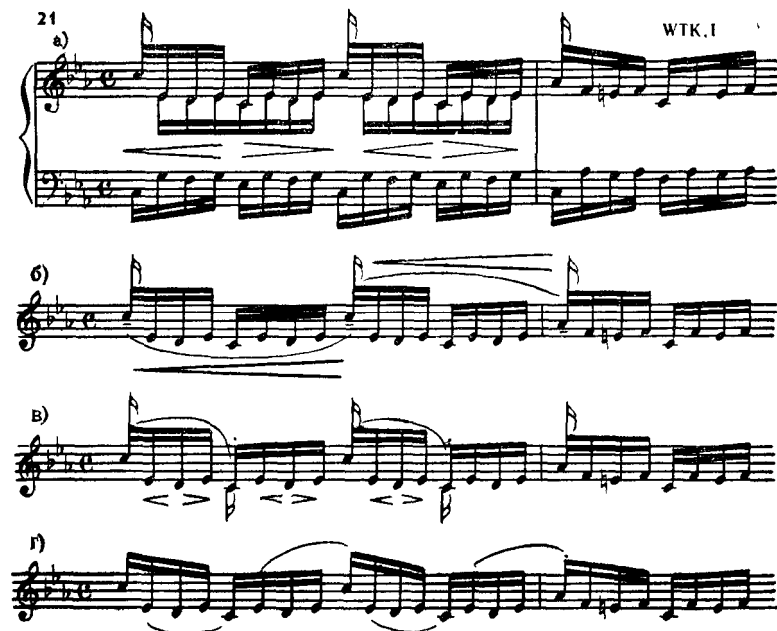
импровизации. Он научает импровизировать не звуками, движениями и эмоциями, а импровизировать {74} мотивными построениями и идеями. Тем самым метод вариантов устанавливает координацию идеи и эмоции, то есть помогает формированию верховного центра всего исполнительства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Клавесин или фортепиано?

И последний вопрос: на каком же инструменте нужно играть клавесинную музыку — играть ли ее на клавесине или на фортепиано? Если клавесин своеобразный инструмент, который в самом своем существе несет идеи той музыки, которая для него написана, то не лучше ли старинную музыку играть на клавесине? Ведь на клавесине сами собой возникают свет и тень тембро-динамического лада, нужно ли делать попытки искусственно воссоздавать их на фортепианной клавиатуре?

Но когда спрашивают — на каком инструменте «нужно играть» клавирные произведения Баха, мне всегда хочется ответить вопросом на вопрос: что означают эти слова «нужно играть»? Для кого нужно? Для самой старинной музыки, для какой-то абстрактной исторической истины? Ответ может быть только один; это нужно для нас, для развития нашего пианизма — нам нужно изучать клавирные произведения Баха на фортепиано. От этого выиграет прежде всего фортепианное искусство, которое не может полностью и гармонично развиваться, если будет лишено старинной музыки.



{75} Но что же это за инструмент—наше современное фортепиано?

Одни говорят: фортепиано — своеобразный организм, имеющий свою природу, и то, что его природе отвечает, то на нем и следует играть. Фортепиано — не абстрактный, всеядный инструмент, оно требует своей собственной литературы, которая способствует его расцвету.

Другие, наоборот, утверждают, что это универсальный инструмент, на котором можно играть произведения не только Бетховена и Шопена, Листа и Дебюсси, но и любую другую музыку, специально для рояля не написанную.



Момент «f» может быть подчеркнут:

- 1) динамикой— forte,
- 2) артикуляцией
 - а) tenuto на фоне *leggiero*;
 - б) staccato на фоне legato;
- 3) агогикой:
 - а) посредством tenuto без ритмического изменения рисунка;
 - б) посредством собственно агогического продления.

Бесспорно, в лице фортепиано мы имеем инструмент, который является своего рода «историком» и в этом своем назначении он более «историк», чем какой-либо другой инструмент. Несомненно, что это «инструмент-энциклопедист», являющийся основным средством познания всеобщей истории музыки. Но из такого бесспорного положения вовсе не следует, что фортепиано — эклектик, не имеющий своего лица.

Фортепиано родилось не как аппарат для приспособления чего-то к чему-то. Если на нем исполняется все наследие, то, с другой стороны, оно само является венцом некоей эволюции. Ведь «инструмент-энциклопедист» рожден историей: он не является сторонним ее наблюдателем. Этот инструмент-историк создавался таким образом, что в нем, в развитии его возможностей, «звучит» сама история. Фортепиано не есть абстрактный аппарат, совокупность любых возможностей. Но фортепиано не есть также «„бехштейн" в себе и для себя».

Из фортепиано можно извлечь «историю» не потому, что это аппарат, который ко всему может приспособиться, но потому, что в нем заложена глубокая связь с наследием. И, в частности, в фортепианной клавиатуре содержатся тембро-динамические лады старинного искусства.

Я думаю, что культура тембро-динамического лада, понимание его творческих возможностей, культура единства {76} звучности — в плане ли анализа, в плане ли развития слуха или постижения музыки — эта культура нужна нашему пианизму.

Освоение наследия баховской музыки, освоение наследия клавесина и органа необходимо современному пианизму.

23

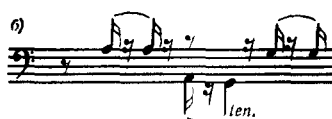
И. С. Бах. КОНЦЕРТ d-moll



ВАРИАНТЫ ДЛЯ ПРАВОЙ РУКИ



ВАРИАНТЫ ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ



24

WTK, I



25a

Вивальди — Бах КОНЦЕРТ для 4 фортепиано

РАСХОЖДЕНИЕ МОТИВА И ШТРИХА

ВОЗРОЖДЕНИЕ ОРГАНА

Орган. Немой наставник, сопровождавший европейскую музыку с самой ее колыбели. («Organum» — первое прораствание из одноголосия. «Organisare» — играть на органе, играть вообще на каком-либо инструменте, наконец,—организовывать звуки, то есть создавать музыку.) Затем — исчезнувший и схороненный под двойными затворами церкви и музея. Теперь — снова пробуждающийся после двухсотлетнего сна.

Всмотримся в этот сложный образ. В центре мы увидим немое и величественное строение органа, плод тысячелетнего сотрудничества музыки, техники и науки; сложную организацию—машину, уже в своей схеме вмещающую застывший принцип звучания. Над ним и вокруг него расположатся: органное {78} творчество — «исполинская копилка давних, очень давних опытов восприятия окружающих человека явлений и фиксации их в организованных звучаниях» (Игорь Глебов [Б. В. Асафьев] Полифония и орган в современности. Л., "Academia", 1926, с. 8.); органная игра — искусство управлять механизмом, организовывать механическую ткань, вмещать в нее волю и силу — искусство переплавлять материю во внушение речи; органная школа—тайна ремесла, преемственно передающийся способ «добывания огня».

Начало XX века — поворотный пункт, с которого начинается возрождение по всем указанным направлениям. Романтический орган XIX века находит свое завершение в типе гиганта — симфонического органа; навстречу ему возрождается полифонический орган Баха. Наряду с церковным органистом, появляется органист—исполнитель-виртуоз. Развитие органного исполнительства выливается в создание органных

школ. Деятельность органистов-виртуозов выводит орган из его изолированного положения и включает органное искусство в современную музыкальную жизнь. Рождается светский орган. В концертных залах, в громадных выставочных помещениях (Париж — Trocadero, Бреславль — Jahrhunderthalle) строятся органы-гиганты.

Развертывающимися в нашей музыкальной жизни силами орган вызывает к пробуждению. Я имею здесь в виду возрождение инструментализма и линейной полифонической динамики.

1. Исследования Арнольда Шеринга открывают нам инструментальную музыку XIV — XVI веков.* Представление, будто тогда существовало только вокальное искусство а cappella, оказывается порождением XIX столетия. Очевидно, мы видели то, что хотели видеть, и нужны были изыскания Шеринга, чтобы сделать для наших глаз зримыми те лютни, псалтериумы, портативы* и виолы, которые изображены Мемлингом и Рафаэлем. Подобно веселому, многоручному рою инструментов, несущихся к нам из эпохи раннего Возрождения, образы забытых инструментов-«плебеев» осаждают наших современников. Композиторы оставляют монополю царственный струнный квартет и обращаются к бесконечно разнообразным инструментальным комбинациям. Восстание инструментов взрывает вязкий монолит симфонического оркестра и преобразует его в искрящееся явление камерного оркестра. Те же силы, которые открыли для наших глаз изображенное на картинах Мемлинга, заставляют нас находить в сочинениях Моцарта и Бетховена забытые страницы инструментальной изобретательности. Наконец наступление инструментов идет по линии уличной музыки.

Я уже не говорю о семействе саксофонов, ставшем классическим. Арфа, барабан и гребенка. Удивится ли кто-либо сейчас такому оркестру? И еще далее—несуществующие инструменты вызывают к изобретателям о своем существовании. Само электричество {79} поддается жажде звучания. Тагер создает универсальный электрический орган — «сферофон». Инструменты объявляют войну исполнителям. Фирма «Welte» конструирует ряд механических инструментов. Механическая музыка выступает с почетом на празднествах в Донауэшингене.*

Подобно актерам Пиранделло, ищущим своего автора,* осаждают нас рой исчезнувших, забытых, возрождающихся, не изобретенных еще инструментов, стремясь преодолеть свою немоту и огласить пространство своим живым, неиспробованным еще шумом. Строение органа слишком монументально, чтобы образ его мы могли вплести в рой наступающих на нас инструментов. Но во всяком случае нам понятно будет возрождение органа, как инструмента инструментов. Действительно, орган представляет крайнюю степень инструментализации по двум направлениям.

С одной стороны, мы находим в нем доведенный до конца принцип инструментализации, принцип механизации пения. В скрипке механизировано лишь звучащее тело. Интонация и динамика подчинены исполнителю непосредственно. Флейта механизует интонацию. Рояль механизует интонацию и ограничивает динамическую инициативу исполнителя начальным моментом звучания. Наконец, на органе и интонация, и динамика, и тембр — все механизировано, и воле исполнителя предоставлено лишь вызвать к звучанию рационально определенный и механически заранее приготовленный звук (Тембр не только механически фиксируется в определенном наборе труб (регистре), но

осуществляется попытка рационально расчленить явление тембра и механически построить его из элементов, то есть обертонов. Эти обертоны, выделенные в отдельные, по желанию включаемые и выключаемые, регистры (микстуры), придают органу совершенно специфический инструментальный колорит.).

2. Доводя принцип инструментализма до полного завершения (дальнейшая механизация ведет уже к механической музыке?), орган вместе с тем представляет и максимальное развитие этого принципа. Орган есть богатейший и совершеннейший коллектив инструментов, дающий калейдоскоп звучностей, от скользящего эхо до монументальных звуковых глыб.

3. Но, максимально осуществляя идею инструментальности, идею механизированного пения, орган одновременно осуществляет в предельном отвлечении и принцип его единства — принцип единства дыхания. Бесконечное дыхание — вот принцип органного звука. Правда, это бесконечное дыхание пересекается и дробится принципом инструментального механизирования. Оно расчленено в отдельных, заранее механически приготовленных звуках. Но лишённые динамического вздоха и ритмического акцента, органские тоны формируются исключительно по принципу длительности. Таким образом, фактически расчлененное и осуществленное только в дифференциале непрерывное дыхание {80} устанавливает свое первенство в области творчески формирующего принципа. Это первенство непрерывного дыхания делает орган полифоническим инструментом.

Что характеризует процесс звучания рояля, скрипки? Энергия вступления. Каждый звук концентрирует всю свою живую энергию в начальном моменте. Длющийся звук стушевывается перед новой вспышкой. Воля концентрируется в желании зазвучать. Нежелание прерваться, желание длиться—вот сущность органного звука. Поэтому всякий замысел, не только мелодический, но также и ритмический или колористический, в условиях органного звука проявляет склонность к линейным образованиям. Длительность есть основа органного искусства. Как я уже говорил, органский ритм лишен акцента. Это—не точечный ритм, а ритм реального соотношения длительностей. Лишенный акцента, он не знает метрического принуждения, часто разрывающего реальные соотношения. Точечный ритм классической фазы — ряд волевых вспышек в безвольном времени. Ритмическая же воля органа — в волевой заполненности непрерывно длящегося времени. Ритм органа — это линейная динамика. Техника органной игры — линейная агогика.

Нам будет теперь ясно, что орган всегда являлся проводником полифонии, достиг кульминации вместе с ее расцветом и затем был забыт со смертью Баха, с концом полифонической фазы. Возрождение полифонической мелодики — вот второе явление в современной музыкальной жизни, вызывающее забытый XIX веком орган к действию.

4. Мы видели, что творчески организующим принципом органного искусства является динамика линейности. Но мы видели также, что по своему инструментальному принципу орган осуществляет крайнюю рационализацию звуковой ткани, разлагая ее на вполне рациональные в своей определенности звуки. Таким образом, мы можем сказать, что органное искусство есть разрешаемая в звуковой области проблема построения динамической системы из рациональных элементов, проблема рационального разложения динамического процесса.

5. Органные звуки, лишённые в своей определенности возможности преобразования, лишены также возможности отражать субъективную сферу исполнителя. Они забронированы от всякой субъективной пульсации сложным передаточным механизмом. Экспрессивная система органного тона делается поэтому эквивалентной системе вдуваемого сжатого воздуха. Но давление постоянно. Таким образом, эмоциональный субъективизм изгнан из элементов органного искусства — вполне рациональных, константных и инертных.*

Действие равно противодействию! Мерой константности, рациональности и инертности органного звука измеряется иррациональная линейная динамика, гигантский симфонический напор органного искусства.

{81} 6. Мы пришли здесь к особенно ценному для нас фактору — огромному симфоническому диапазону того коллектива механизированных инструментов, который синтезирован в органе.

Громаден, во-первых, пространственный коэффициент органного искусства. Интимный рояль гаснет в больших помещениях. Наоборот, тесные стены душат орган. Нужны громадные воздушные поля для того, чтобы лавины органного звука могли развернуться.

7. Распространяя свое влияние на громадные пространства, орган вместе с тем наводняет эти пространства с подавляющей и непреклонной мощностью. В своем многозвучии орган выходит далеко за пределы всякого сравнения с нашим повседневным звуковым масштабом. Наш слух ориентируется на звуковое напряжение процессов повседневной жизни. Будучи перенесен в сферу симфонического воздействия, он соприкасается с различными, искусственно усиленными при помощи резонаторов, звуковыми процессами. Но всегда эти звуковые процессы имеют своей непосредственной основой работу человека, действие индивидуума.

В своем затопляющем, заставляющем нас содрогаться многозвучии орган выходит, повторяю, за пределы всякого сравнения с действиями и волей индивидуума. Он затрагивает ту, обычно неприкосновенно покоящуюся, область нашего слуха, к которой относятся восприятия стихийных, катастрофических событий. Он отдаляет наше сознание от образов индивидуальных и вводит его в сферу событий космических. И именно, как космическим событием, мы бываем физиологически потрясены исчерпывающим, как бы пронизывающим и наполняющим нас органным звуком.

8. Но не только в пределе напряжения стихийно подавляет нас органнй звук. Он остается космическим и в предельном разряжении, в отдаленнейшем эхо.

Звучность симфонического оркестра есть сумма отдельных, разнородных, субъективно окрашенных и эмоционально пульсирующих звучностей. Звучности эти в своей многообразной индивидуальной определенности размещены, подобно цветам спектра, по звуковой вертикали. Орган также есть ансамбль механизированных инструментов. Но каждый из этих инструментов своей звучностью равномерно заполняет всю звуковую вертикаль. Мы имеем флейту от *C* субконтроктавы до *F* пятой октавы; тромбон от *C* субконтроктавы до *F* четвертой октавы и т. д. И в пределах каждой из этих звучностей мы можем иметь комплекс неограниченной сложности: флейтовые, скрипичные, трубные аккорды в 8, 10, 16, 20 голосов (при помощи автоматических удвоений).

Из освобождения звуковых образований от субъективно пульсирующих элементов и из предельного равномерного расширения поля каждой звучности следует то космически {82} подавляющее влияние, которым обладают входящие в орган звучности. Каждая из этих звучностей — не оркестровый индивидуум, а замкнутая в себе сфера, вызывающая в нашем сознании образ стихии.

9. Физиологически подавляющее действие органа основано на:

- а) механизированности звука каждой из составляющих орган сфер;
- б) суммировании этих сфер;
- в) автоматическом включении обертоновых простых и сложных сфер от отдельных обертонов до 12 составных обертоновых рядов;
- г) на автоматическом умножении музыкальных построений, то есть автоматическом отражении их в верхние и нижние октавы.

10. Наконец, для управления всем этим легионом звучностей, повелевающих на протяжении громадных полей, не нужны десятки оркестровых работников, ибо управление этим симфоническим колоссом находится в руках одного человека.

11. Пользуясь для своего сборника хоралов мелодиями уличных песен и подтекстовывая к ним хоральные тексты, Лютер говорил: «Почему должны мы отдавать черту все красивые песни?»

Можем ли и мы пройти мимо инструмента, призванного наполнять громадные своды и обращаться к тысячам?

Цель вышеизложенной краткой дедукции из принципов органа — поставить вопрос об актуальном для нас значении органного искусства. Тема эта выходит за пределы данной статьи. Указываю поэтому лишь главные тезисы.

Наряду с романтическим симфоническим органом — преемником органа XIX века, развивается старинный полифонический орган (типа Преториуса — Баха), орган для кинематографа, механический орган, новый тип фисгармоний (Kunstharmouium). Опыты с электрическим органом. Сильное распространение светского органа, в особенности — в США. Наука и школа, вдохновленные идеей возрождения полифонии («Молодежное движение» в Германии*), расчищают путь для нового полифонического творчества. Однако знаменательным является то, что творчество пока безмолвствует.

Во Франции органная литература замыкается Франком, в Германии Регером. После Регера можно назвать лишь несколько вещей, заслуживающих внимания. Колоссальный спрос на органную музыку и большой интерес к ней, вызванный светским концертным органом, заставляют издательства наводнять рынок громадным количеством макулатуры. Органный каталог издательства Novelle имеет шестьдесят страниц мелкого шрифта, но он заполнен преимущественно переложениями из сочинений Шпора, Гиллера, Шумана, Чайковского, Аренского. . .

В противовес этому у нас, несмотря на отсутствие исторической национальной органной традиции, имеются несомненные ростки новой полифонической органной литературы. {83} Произведения, написанные за последние годы Х. Кушнareвым и М. Юдиным — самое интересное в новейшей мировой органной литературе.* И эти ростки живого творчества следует ценить дороже всей пышности органного строительства на Западе. Наша задача бережно хранить и выращивать эти знаменательные и редчайшие побеги новой ветви музыкальной культуры.

ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ОРГАНЕ

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТЕХНИКИ (МЕХАНИКА)

Методология обучения органной игре вытекает из самого понятия полифонии, основы техники — из внутренней логики полифонического процесса. Первоначальные навыки заключаются в овладении приемами игры на мануалах и педалях (то есть ножной клавиатуре).

Мануалы, то есть ручные клавиатуры, тождественны у фортепиано и органа. Тем самым в общих чертах тождественно исполнение двухголосия. Но чем более усложняется полифоническая ткань, тем сильнее обозначаются различия. К органной специфике ученик подходит только после ознакомления со всеми трудностями, которые возникают при исполнении двухголосия. При переходе к трехголосию возникают специфически органные трудности. Элементарные фортепианные приемы здесь оказываются уже недостаточными. С момента различения фортепианной и органной техники и начинается изучение собственно органа. Отличие органного трехголосия от фортепианного состоит в требовании абсолютного legato. Впоследствии именно отклонения от этого legato приобретут для нас особый интерес. Но в начале обучения осуществление абсолютного legato — необходимая предпосылка органной полифонии. Осуществление абсолютного legato на органе требует применения ряда особых приемов. Перечислю их:

- 1) аппликатура без первого пальца (восходящее и нисходящее движение);
- 2) скольжение всеми пальцами с черной на белую клавишу и с белой на белую;
- 3) скольжение первым пальцем с белой на черную клавишу;
- 4) передача голосов из одной руки в другую;
- 5) смена пальцев на одной ноте, смены двойные и тройные;
- 6) скачки, заменяющие legato.

Существенную роль играет растяжка движений. Часто возражают против нее при игре на рояле, так как она ослабляет {84} активность; на органе растяжение необходимо. Важно с самого начала поставить диагноз, то есть определить у ученика недостающие движения, и соответствующими упражнениями эти движения развить.

Органное legato развивается на клавирных сочинениях Баха, исполняемых на фортепиано. Только овладев приемами legato, можно приступить к собственно органной литературе.

Что касается педальной техники, то она вырабатывается в трехголосии. Если любые два голоса можно исполнить двумя руками на двух мануалах, то лишь появление третьего голоса потребует добавления педали.

Овладение педальной техникой начинается не с упражнений для одной педали, а сразу с полифонически сложных сонат Баха, которые считаются одними из самых трудных среди произведений Баха. Предлагаемая система имеет историческое оправдание: сонаты написаны Бахом для своих учеников, именно на них вырабатывалась техника. Но и сегодня они являются необходимым педагогическим подспорьем для каждого органиста. Технически трудные пассажи в действительности легко сыграть одними ногами.

Более того: отдельные пассажи из труднейших фуг Баха, играемых в конце всего курса обучения, можно давать в виде упражнений начинающим. Трудность появляется лишь при соединении независимых движений, соединении нескольких, хотя бы и очень простых линий. Регер говорил, что педальные этюды в виде трио — превосходное средство для пробуждения и укрепления понимания полифонии, которая есть внутренний нерв подлинно органного стиля. Он утверждал далее, что техническая цель всякого преподавания органной игры — это добиться независимости обеих рук, одной от другой и от ведения педального голоса.

Таким образом, лишь овладение полифонической тканью служит залогом приобретения технических навыков. Трудность независимых движений — это и есть трудность осуществления их единства. В этом — первооснова органной техники, что применимо не только к педальной технике, но и к ручной. И здесь, наряду с приспособлением рук и с выработкой движений, мобилизуются комбинационные способности ученика, в том числе его способность осознавать сложные многоголосные движения.

Работа на протяжении первых месяцев распределяется следующим образом. На рояле проходятся трехголосные инвенции Баха. Отдельные приемы трехголосной игры развиваются упражнениями. Одновременно с этим на сонатах Баха приобретается педальная техника. Педальными упражнениями служат пассажи из других произведений Баха. После того, как пройдено несколько инвенций и несколько сонат, ученик имеет возможность исполнять три голоса руками, а четвертый — педалью. Это дает возможность перейти к четырехголосным произведениям. Изучаются хоралы Баха и наиболее легкие из прелюдий {85} и фуг. В первые месяцы главная работа заключается в овладении схемой. По мере овладения схемой является необходимость в культивировании исполнительских приемов.

ПРИНЦИП ИСПОЛНЕНИЯ (ОРГАНИКА)

Принципы органного исполнения вытекают из сущности полифонии, из скрытых в ней динамических процессов.

Исполнение есть новое рождение произведения. Следовательно, исполнитель должен пробудить в себе те силы, которые порождают произведение. Эта необъятная задача, стоящая перед всякой исполнительской школой, приобретает особенную остроту в применении к органу, ибо не так просто проникнуть в сферу сил, создающих полифоническую музыку, нащупать нерв полифонии. Живое ощущение полифонии утеряно нами, если сравнивать его с баховским временем, тем большая ответственность ложится на школу, которая призвана развить в ученике действительное понимание полифонической, а тем самым и органной музыки.

Не углубляясь в эту необъятную тему, укажу лишь на несколько важных моментов. Речь идет в первую очередь о развитии мелодического чутья, причем уточним: чутья полифонической мелодии. Понимание полифонической линии обусловлено наличием у исполнителя особого рода энергии. Эта мелодическая энергия отнюдь не тождественна с общим мелодическим чутьем или с музыкальностью вообще. Конечно, мелодическая энергия есть один из элементов музыкального дарования. Однако в настоящее время этот элемент не является центральным.

Можно себе представить современного музыканта-практика, в даровании которого мелодическая энергия играет второстепенную роль (например по сравнению с чувством ритма, тембра, колорита и т. п.). Но именно без этой способности невозможно исполнение полифонии.

Чувство полифонической линии развивается в результате длительного общения с музыкальными произведениями—носителями «линейной энергии». Если же говорить о культивировании этого дарования, то здесь имеет значение постоянное связывание мелодических процессов с процессами механическими или психическими. Можно пробудить в ученике наводящими указаниями активное желание проникнуть в сферу экспрессивной пластики, экспрессивной динамики. В этом случае музыкальное дарование развивается окольным путем, через сферу динамических и пластических образов. Укажу еще на то, что для развития в органисте мелодического чутья не обязательно ограничиваться одним органом. Наоборот, желательно постоянное чередование занятий на органе с занятиями на рояле. Ведь {86} орган лишен динамических оттенков, тем самым отпадает одно из самых доступных проявлений мелодической энергии—усиление и ослабление звука. Весьма логичным представляется начинать развитие мелодического чутья с одноголосия, а именно — с инструментального одноголосия. Имею в виду сонаты Баха для скрипки соло. Исполнение их на рояле не представляет технических трудностей и позволяет сосредоточить все внимание на развертывании полифонической линии. Вместе с тем ученик выходит за пределы обычного определения полифонии, он доходит до истоков ее, до линейной энергии.

Обратимся к тем средствам, которые дает орган исполнителю. Необходимо сразу отграничиться от области регистровки. Это искусство в известной мере абстрагировано от процесса исполнения: можно сделать регистровку, не играя на органе, и, наоборот, не умея регистровать, исполнить пьесу, пользуясь чужой регистровкой. Регистровка есть вид сотрудничества с автором. Она кончается еще до того, как началось исполнение. Являясь последним заключительным звеном фиксации произведения, она не принадлежит к области исполнения, непосредственно творимого на эстраде. (О регистровке подробнее говорится дальше.)

Итак, отвлекаясь от регистровки, сосредоточим внимание на принципе органного исполнения, на средствах, дающих возможность исполнительского творчества в пределах одной краски. Что является оформляющим началом инертного механического органного звука?

Орган — инструмент, исключаяющий возможность динамических оттенков. Фактором, подменяющим их отсутствие, становится ритм, отношения временные. (Б. Л. Сабанеев* говорил, что органное исполнение основывается на хронометрии.) Являясь единственным творческим принципом, ритм приобретает совершенно особое значение. Однако нельзя представить дело таким образом, будто из двух элементов фортепианного исполнения — ритма и динамики — последний отпадает, и остается лишь жизнь ритмическая. На рояле творческие задачи исполнения распределяются разнообразным образом: оба отмеченных начала действуют то порознь, то соединяясь, тогда как на органе их соотношение совсем другое. Выпадение фактора динамики перекладывает на плечи ритма большую ответственность. Если на рояле возможно вполне корректное исполнение, обходящееся без сколь-нибудь поддающихся учету агогических оттенков, то на органе это невозможно.

Намечая в общих чертах основные средства органного исполнения, особое внимание поэтому уделим ритму, причем в его детальном, мельчайшем проявлении.

1. К первой группе приемов отнесем все отклонения от метрической сетки.

а) Прежде всего это агогические оттенки. Их {87} исключительное значение ясно без особых разъяснений. Замечу только, что средствами агогики возможно вызвать у слушателя впечатление акцента, а также смежных с акцентом коротких динамических волн. Любое ритмическое расширение воспринимается как усиление звука.

б) Специфический прием — ритмическая борьба двух голосов или двух групп: они идут параллельно в разном ритме.

в) Наконец — явление, которое называют ритмическим пульсом, ритмическим нагнетанием и ослаблением. Это явление непосредственно граничит с ощущением крупных объединяющих связей («чувство формы»).

2. Ко второй группе отнесем все приемы, основанные на укорачивании и удлинении ноты, хотя бы и без изменения ее метрического значения. Два звука, выписанные как соседние, могут быть сопоставлены бесконечным числом способов: они могут покрывать друг друга, могут точно переходить один в другой, либо быть разделены небольшой паузой; они могут быть осуществлены лишь как точки, разделенные размеренным молчанием. Обо всех этих отклонениях и идет речь. Перечислим важнейшие из приемов.

а) Любой разрыв, подчеркивая вступление следующего за ним звука, способствует возникновению впечатления акцента, поэтому, чтобы сделать в данной точке акцент, надо перед ней произвести разрыв.

б) Разрыв позволяет по-разному организовать звуки: то, что разделено разрывом, относится к двум различным ритмическим образованиям; то, что заключено между двумя разрывами, предстает в виде единства. Таким образом, разрывы позволяют образовывать мотивы, фразы, предложения и т. д.; они подчеркивают моменты тождества, сопоставляя их, как единства. Однако обнаруживается любопытное противоречие двух перечисленных функций разрыва. Обратим внимание на затактовые мотивы, ибо они, как носители направленной к развитию силы, играют совершенно исключительную роль в музыке Баха. Желая подчеркнуть затактовый мотив (возьмем для примера классическую затактовую кварту), исполнитель обычно стремится придать ему некоторую энергию. Мы достигнем этого, подчеркнув сильное время, то есть сделав разрыв перед ним. С другой стороны, подчеркивая мотив, должно стремиться изолировать его из окружающей ткани. Для этого следует сделать разрыв по краям. Итак, разрыв перед акцентом разрушает самое существование мотива, как единства, связывание же мотива, как единства, уничтожает главное его действие — затактовую сущность. Это противоречие, не имеющее общего решения, является главной проблемой органной фразировки. При решении данного вопроса, естественно, принимается во внимание ряд других факторов: мелодический, гармонический, агогика, контекст. Большей частью правильное решение состоит в чередующемся применении {88} двух указанных приемов. Это приводит к сложной и живой системе перебоев.

в) Третий прием — употребление *legato* и *staccato*. Ясно, что имеются бесконечные градации между этими двумя видами. Все они, кроме, пожалуй, точечного *staccato*, применимы на органе.

Применяется legato и staccato в целях контраста, различения, распределения. Могут контрастировать: мельчайшие элементы в пределах мотива; мотивы со своим окружением; две одновременные линии—одна в соотношении с другой, наконец, могут контрастировать крупные планы. Тут особенно часто применяется прием выделения гармонических ходов посредством staccato на фоне диатоники, исполняемой legato.*

г) Укажем на особенно важный ресурс — так называемое органное туше. Суть его состоит в том, что вся бесчисленная палитра переходов от staccato к legato и наоборот применяется на больших линиях как краска, как удар, как манера. Это туше, основанное на мельчайших изменениях в способе соединения соседних звуков, составляет совершенно индивидуальную и характерную для исполнителя манеру. Таким образом видно, что, с одной стороны, казалось бы, первоначальный элемент ткани— одна нота, фактически распадается на два момента: звук и молчание. С другой стороны, эти две экстенсивные величины синтезируются в один элемент — звук как элемент восприятия, синтезируются в явление качества. Все перечисленные выше приемы агогики и фразировки воспринимаются не как отклонение от метра и не как ряд разрывов, а лишь как ясность и выразительность игры. При хорошем исполнении мы никогда не слышим фразировки—мы слышим фразу. Также манеру связывать два звука мы воспринимаем как звучность, как колорит, как тембр. На одной и той же регистровке один играет мягко, другой жестко. Больше того, манера проводить определенный способ удара является фактором выразительным. Настойчивое проведение манеры фразировки дает впечатление строгости, суровости. Наоборот, свободное проведение этой же манеры дает впечатление свободы, легкости.

Оглядываясь теперь на пройденный путь, видим, как далеко отстоит органное исполнение от элементарного legato, с которого начинался курс. Если вначале говорилось, что только абсолютное legato позволяет создать ткань, которую можно квалифицировать как полифоническую, то теперь приходим к расширенному толкованию понятия legato. Наряду с реальным legato появляется legato иллюзорное, психологическое.

Однообразный ряд звуков, взятый определенным способом, создает впечатление legato. Единообразие и ровность отделенных друг от друга звуков рождает ощущение непрерывного ряда. Теперь уже по отношению к этому условному legato (фактически же non legato) производятся все отклонения. Интересно, что не только по впечатлению, но и по способу {89} исполнения, non legato, играющее роль legato, оказывается связанным с элементарным legato. В игре больших виртуозов сложные полифонические связки, исполняемые non legato, играют той же аппликатурой, что и абсолютное legato. Отсюда напрашивается вывод: non legato, как заместитель связной игры, есть абсолютное legato, приподнятое на волосок от клавиш. Сначала вырабатывается точная и абсолютная связь, затем эта связь приподнимается, оставляя ровные просветы между соседними звуками.

Чем вызывается необходимость применения этого приема?

Вступление звука после молчания есть подчеркивание звука. Когда вступает каждый звук, подчеркивается вся линия, и плавное non legato воспринимается как особенно ясное legato.

Другая причина — чисто акустическая.

Орган плохо звучит в небольших помещениях. При отсутствии должного резонанса звуки «прекращаются» моментально, что производит впечатление механичности и неподвижности. В больших же помещениях с отличным резонансом каждый звук сопровождается прилегающей к нему слабой тенью, что и придает особенное очарование звучанию органов в соборах. С другой стороны, эхо больших помещений сливает соседние звуки, накладывает один на другой. Ровное *non legato* компенсирует это заплывание звуков. Так эхо смягчает переход одного звука к другому, а *non legato* придает этому смягченному переходу ясность. Замечу еще, что каждый орган и каждое помещение требуют особого коэффициента ровности.

Теперь, перечислив основные приемы органного исполнения, укажем на особенности постановки руки. Простота этого вопроса есть обратная сторона необычайной сложности машины. В вокальном исполнении, к примеру, машина отсутствует—тем сложнее вопрос о технической школе пения, так как организм исполнителя должен воспроизвести в себе звучащую машину. На скрипке задача облегчена: дано звучащее тело и резонатор; исполнитель дает интонацию, силу и тембр. На рояле машина усложняется: в ней уже зафиксирована интонация, варьированию поддается лишь сила удара.

Необычайно усложненная машина органа осуществляет своими средствами и интонацию, и силу, и тембр. Что же ложится на плечи исполнителя? Это уже было указано — один лишь ритм. С другой стороны, органнй звук неподвижен, механичен и неизменен. Не поддаваясь никакой смягчающей отделке, он выдвигает на первый план реальность деления, придает решающее значение малейшим временным соотношениям. Но если время есть единственный пластический материал органного исполнения, то основное требование органной техники есть хронометрическая точность движений.

Какая же манера удара дает наибольшую точность? Манера, связанная с наименьшим количеством передвижений. Экономия {90} движений, сведение их до минимума, предоставляет возможность с наибольшей скоростью передавать машине приказ. Если на органе важна не сила удара, а только момент удара, то не имеет смысла ни одно из движений, дающих силу,— подъем руки или подъем пальца. Более того: каждое лишнее движение уменьшает точность приказа. Таким образом, при органном исполнении пальцы все время касаются клавиш, готовые мгновенно передать им приказ. Для уточнения движения желательно их постоянно держать наготове. Только приготовив движения, мы придаем им необходимую точность.

Если скрипачи говорят об образовании между правой рукой и смычком «сустава игры», если говорят, что скрипач со скрипкой составляет один организм, то об органисте, впряженном в орган целиком—ногами и руками, — уместно сказать: он должен быть неподвижен, как координатная система. Если для пианиста существенным является качество удара, то у органиста вернее было бы отметить качество приказа. Однако надо культивировать не только приказ о нажмe клавиши, но в равной мере и приказ об ее освобождении. Приведенный образ координатной системы находит себе соответствие в постановке ног: органист не смотрит на ноги, когда играет, он держит все время колени вместе, измеряя расстояние на ножной клавиатуре посредством образуемого ногами угла.

Очевидно, чем неподвижнее эта система, чем меньше лишних движений

делают ноги, тем точнее весь аппарат.

Неподвижность является основой постановки, от которой впоследствии органист отходит. Экономия движений важна вначале, когда происходит изучение «времени и пространства». Раз пространство и время изучены, нет необходимости в неподвижности. Главную роль приобретают художественные моменты. Работа состоит в выработке автоматических движений, соответствующих данному плану. Тогда может возникнуть новый метод работы — преувеличение движений. Неподвижность не следует смешивать с напряженностью. Виртуозность и на органе возможна лишь при полном освобождении всего тела. Следует предпочитать работу на больших рычагах. Двигаются не только ступни, но и вся нога.

Еще раз подчеркнем тезис о превалирующем значении ритма в органном исполнительстве. Тем большее значение приобретает вопрос о развитии чувства ритма.

Общеизвестно, что ритм есть наименее поддающаяся развитию способность. Под этой способностью, однако, подразумевают чувство метра и метрических пропорций. Мы же имеем дело не с развитием метра, а с развитием чутья к отклонениям от него. Эти отклонения порождаются только творческой активностью. Можно ли пробудить к развитию ритмическую инициативу?

Инициативу развивает само общение с музыкальными произведениями и опыт, но существенное значение имеет и развитие {91} ряда ассоциаций. Ритмическая инициатива — следствие индивидуальных свойств, она есть одно из глубочайших проявлений личности. Поэтому именно развитие ритма больше всего достигается обходным путем. Необходимо охватить всю отрасль внутренней жизни, помнить, что ритмическая инициатива коренится весьма далеко от внешней музыкальности и, возможно, не связана с нею вовсе. Не пытаюсь даже определить этого трудного пути, отмечу один первоначальный пункт. Если ученик достаточно технически окреп, необходимо попытаться разрушить в нем обычную и необычайно прочную ассоциацию музыкального произведения с нотной записью. Именно прочностью этой ассоциации объясняется беспомощность при первой необходимости оторваться от этой записи ради выполнения ритмического оттенка. Надо создать в исполнителе постоянное представление о том, что нотная запись есть след некоего движения, след воздействия силы, борьбы этой силы с инерцией. В первую очередь надо вызвать к жизни всю массу динамических представлений.

Укажу на простейший случай. Часто при окончании какой-либо пьесы или «абзаца» бывает важным выяснить, прекращается ли действие силы или оно тормозится. В первом случае сила перестает действовать моментально, в этом заключен смысл окончания. Во втором случае мы имеем дело с постепенным торможением. То же и при вступлении какой-нибудь мелодии. В одних случаях, когда силен элемент массы инерции, движение развивается по физическому закону постепенного ускорения — мы требуем плавного вступления. В других случаях активность стирает ощущение массы и мы требуем акцентированного вступления.

Обращу еще внимание на механическую транскрипцию понятия модификации темпа. Определенная скорость есть определенное положение рычага на дуге скоростей, изменение скорости — передвижение рычага. Однако при одном и том же положении рычага, при одной и той же скорости характер движения меняется в зависимости

от малейших изменений в уклоне пути. Это и есть модификация темпа.

Заканчивая на этом замечания об исполнении, под конец добавлю, что часто понимание полифонии может быть значительно развито указанием на смысл, экспрессию полифонической линии. Тут полезно введение следующих терминов: подъем, скачок, падение, тяжесть, инерция, парение, упорство, растерянность. Также экспрессия в отношении линии может быть пояснена понятиями: ожидать, следовать, вести за собой, сопротивляться, повторять, задерживать, помогать и т. д.

Выше больше места уделялось вопросам исполнительского творчества, нежели вопросам техническим. Из этого, однако, не следует, что их соотношение в преподавании таково же. На органе малейшая неточность приводит к катастрофическим {92} последствиям. Поэтому в вопросах техники нет той пунктуальности и педантичности, которые были бы излишни. В отношении же исполнительского творчества, само собой разумеется, необходима крайняя осторожность, я бы сказал — скупость указаний.

РЕПЕРТУАР

План работы в течение первых месяцев намечен. В дальнейшем главные усилия направлены на изучение произведений Баха в полном объеме, что послужит главной осью овладения искусством игры на органе.

После того как ученик достаточно освоился с музыкой Баха, как основой органного исполнительства, начинается концентрическое продвижение: с одной стороны, в сторону его предшественников, а с другой — в сторону композиторов XIX века. Вслед за Бахом изучается Букстехуде и Мендельсон. Затем мы продвигаемся к Регеру и Франку и к новейшей литературе, а с другой стороны, подходим к XVII и к XVI векам к немецким, французским, итальянским и испанским авторам XVI — XVII веков. Так осваивается вся органная литература, начиная от ее зарождения до сегодняшнего дня.

В течение периода обучения продолжается работа над техникой рук. Особенно полезны для органиста упражнения Гедике, Брамса, школа legato — staccato Черни, школа для фисгармонии Карг-Эллерта.* Наконец, проходятся четырехголосные клавирные произведения Баха, что дает возможность при подключении педали исполнять пятиголосие.

Если педальные упражнения мало дают начинающему, так как эта техника требует прежде всего независимости ног, то для молодого артиста, владеющего уже такой независимостью, вполне уместны упражнения, на которых вырабатывается легкость и выразительность педали.

Количественный минимум пьес, который должен пройти обучающийся игре на органе, приблизительно следующий: 4 сонаты Баха (желательно 6), 15 трехголосных инвенций, 3 прелюдии и фуги W. T. K., 6 этюдов legato и staccato, 25 хоралов Баха, 15 прелюдий и фуг и 2 сонаты Мендельсона, 2 прелюдии и фуги Букстехуде, 5 пьес предшественников Баха, 3 пьесы Франка, 5 пьес Регера и т. д. — вплоть до современных советских и зарубежных авторов.

Приведенный список является минимальным. В нем возможны замены (например, не упомянуты Видор, Лист, которые могут быть включены вместо одной из пьес Мендельсона, Брамса или Регера), равно как и расширение репертуара. Указан лишь основной фундамент

художественного наследия, на котором зиждется обучение игре на органе.

{93}

РЕГИСТРОВКА

Регистровка — область органного искусства, в которой с наибольшей ясностью проявляется расхождение между суждениями специалистов и той массы слушателей, которые не являются органистами.

Чтобы правильно подойти к проблеме регистровки, необходимо рассеять распространенные предрассудки и ложные представления. Отметая в них то, что является плодом незнания, следует все же присмотреться к причинам, из-за которых упорно сохраняются столь неправильные, с точки зрения специалистов, суждения.

Первое, что приходится слышать в отзывах об игре органиста, это замечания о регистровке. Несравненно меньше говорится о ритме, фразировке, чувстве формы — эти качества обычно не обсуждаются. Такой повышенный интерес к регистровке приводит к превратному представлению о том, будто самое трудное в органной игре — это умение распределять и «вытягивать» регистры. Оценивая технические виртуозные достижения артиста, непросвещенный слушатель не замечает его действительно громадной технической работы и отмечает в своем сознании лишь управление рычагами регистров.

В связи с этим приведу выдержку из рецензии одного немецкого музыкального критика начала XIX века (рецензия написана на концерт Макса Регера), где говорится: «Слушателей можно разбить на две группы. К первой группе относятся те, которые действительно желают слушать музыку. Ко второй — те, которые хотят себя ублажать лишь красками и игрой регистров. Именно эта вторая группа составляет подавляющее большинство слушателей... Чему же изумляться, если многие органисты озабочены не столько тем, чтобы продуцировать подлинную музыку, сколько тем, чтобы поражать толпу красочными эффектами и заставлять ее думать, будто она слушает музыку, тогда как на самом деле она слушает не музыку, но лишь игру красок.»

Откуда же возникают подобные заблуждения?

В своем стремлении оценивать органное исполнение слушатель, далекий от органических основ этого искусства, склонен проецировать его на более знакомые явления. Он накладывает свое восприятие на схемы оркестрового и, чаще всего, фортепианного искусства. Отсюда и рождаются ложные суждения. К тому же для слухового восприятия регистровка является наиболее рельефным фактором, тогда как для того, кто ощущает внутренний строй исполняемого, регистровка отодвигается на второй план и становится одним из средств воплощения композиторского и творчески-исполнительского замысла.

Истинный нерв органного искусства — пластика в пределах одной краски. Средства этой пластики — ритм, агогика, акцентуация. Какое же место займет тогда регистровка? Можно ли {94} вообще говорить об «искусстве регистровки»? Оно не существует, подобно тому, как на рояле не существует «искусства делать оттенки». Разве можно сказать про пианиста, что у него «хорошие оттенки»? Качествами пианиста, подлежащими оценке, являются чувство формы, мелодическое дарование, чутье колорита, эмоциональная импульсивность.

Искусство же «делать оттенки» должно быть обсуждено согласно каждому из указанных пунктов в отдельности, причем по любому из них возможен самостоятельный ответ. Не подлежит единой оценке «искусство оттенков» в целом. Общими для этой области являются:

1) техническое совершенство или несовершенство аппарата, производящего оттенки (умеет ли пианист или не умеет выполнять усиление и ослабление звука), 2) статистический факт — количество оттенков с учетом их типичности для данного исполнителя и данного стиля.

С искусством органной регистровки дело обстоит точно так же. Регистровка есть реализация различных творческих импульсов, и потому высказывания суждений о ней в целом возможны далеко не всегда.

Что касается первого из двух общих для всей области оттенков критериев, то он не применим к регистровке: техническая трудность в вытягивании регистров не является заслуживающей внимания проблемой. Попутно отмечу, что вовсе не обязательно играть без помощника. Конечно, удобнее это делать самому органисту, но если регистровка сложна и требует помощи, то отказ от помощника надо рассматривать как псевдовиртуозный фокус, не имеющий ровно никакого эстетического значения.

Однажды один из крупнейших европейских органистов XX века, исполняя какую-то трудную пьесу, с удивительной ловкостью сам менял при этом регистры, что привело в изумление окружавшую его группу любителей. Один из них спросил виртуоза: «Скажите, что нужно делать, чтобы развить в себе такую ловкость в управлении регистрами»? На это последовал ответ:

«Пойдите домой и занимайтесь фортепианной техникой, остальное как-нибудь уж выйдет».

Что же касается второго из названных выше пунктов, то есть статистического учета явлений регистровки, то удастся лишь установить, что органист *А* меняет регистры часто, а органист *Б* редко. Но что является в данном случае достоинством, а что недостатком — определить вне всех других аспектов исполнения нельзя.

Ограничив теперь само понятие регистровки и устранив обычно преувеличенное его толкование, рассмотрим его позитивное значение. Прежде всего, исполнитель не является творцом регистровки в той мере, как это обычно полагают.

Что касается более близких к нашему времени авторов, то они большей частью обозначают регистровку, и исполнителю остается только применить эти указания (хотя нередко скупые {95} и неопределенные) к тому инструменту, которым он в данный момент располагает. Правда, музыка Баха, его предшественников и современников крайне скудна в отношении подобных указаний. Но дело даже не в таких обозначениях, а в некоторых общих предпосылках органного исполнения. Эти предпосылки дают возможность извлекать из самого нотного текста указания, не обозначенные композитором. Знание этих предпосылок составляет школу, которая передается от поколения к поколению путем личного общения. Поэтому значительная часть того, что относят к индивидуальной манере артиста, на самом деле является лишь следованием определенной традиции, очевидным для осведомленного органиста. Существуют и отклонения от общепринятых норм, их модернизация и стилизация, но это — исключения из правил.

Итак, органист, хорошо ориентирующийся в современных традициях регистровки, опирается на некоторые эстетические критерии,

позволяющие ему распределять и вытягивать рычаги регистров даже в том случае, когда в нотном тексте нет на этот счет никаких указаний.

Первый элемент регистровки — знание основных стилистических законов органной музыки. Обязательно также знакомство с различными стилями исполняемой музыки.

Второй элемент — умение применять общие принципы регистровки (обозначенные автором или установленные анализом) к данному инструменту. Необходимо уметь включать совокупность ресурсов данного инструмента в цепь уравнений, связывающих каждый инструмент с ему подобными. Это сравнение основывается на тождестве функций органов, как законченных в себе исполнительских аппаратов. Тем самым устанавливаются соответствия между различными возможностями у самых разных инструментов. То, что уместно на одном органе, неуместно на другом. Это — своего рода сравнительное инструментоведение.

Отсюда, в-третьих, вытекает, что органист должен уметь вникнуть в сущность данного инструмента, поставить диагноз его возможностям и недостаткам. Каждый орган поэтому требует специальных приемов регистровки. На пишущей машинке учатся писать, повторяя многократно одну и ту же фразу. Подобно этому о регистровке можно сказать следующее: необходимо сначала исчерпывающе изучить один инструмент, извлечь из него все возможности, затем можно перейти к другому, чтобы изучить его столь же основательно. Исчерпывающее знание двух инструментов даст больше, чем поверхностное знакомство с десятками. Опыт регистровки рождается в стремлении исчерпать все возможности данного инструмента с его ограниченными ресурсами. Задача становится плодотворной только при достаточном ограничении.

{96} Среди способов развивать понимание средств органа отмечу:

- 1) знакомство с основными его видами (история типов);
- 2) упражнения в составлении диспозиции и критика этих проектов.

Подобные упражнения в высшей степени развивают сознательное отношение к ресурсам инструмента. В педагогическом смысле полезно составлять диспозиции лишь небольших органов. Ограничение небольшими ресурсами, скажем, десятью регистрами, стимулирует изобретательность. Тогда тот, кто составляет проект, всеми способами стремится достигнуть максимума полезности при минимуме средств, то есть максимума плотности. Лишь стесненность узкими рамками научает нас понимать ценность каждого ресурса. Вполне овладев опытом составления диспозиции на 10—25 регистров, можно перейти к использованию 50—60. Без наличия такого практически-исполнительского опыта не имеет смысла обращаться к обширным диспозициям. Сначала надлежит изучить каждую регистровую возможность. Изучив ее, обучающийся вместе с тем намечает те критерии, которые он применит при оценке данного органа. Оценка же его возможна только путем перекрестной критики, то есть критики по нескольким направлениям. Вот, в общих чертах, все, что можно сказать об искусстве регистровки в целом. Из способов обучения отмечу, с одной стороны, изучение музыкальной литературы, ее исторических стилей, а с другой — общих принципов органного строительства и различных его типов.

Вкратце отмечу функции регистровки.

Являясь одним из исполнительских средств, она прежде всего направлена на выявление тембра и динамики (силы звука). Специфическим свойством органа является то, что тембр и сила у него не пересекаются, но связаны. Если дан тембр, то дана и сила, и наоборот — определенная сила требует столь же определенного тембра. Подобная взаимосвязь основана на постоянстве тембра и силы каждого регистра, что отчасти имеет место и у других инструментов, но нигде она не выражена с такой непреложностью, как в органе. Указанная взаимосвязь составляет одну из главных трудностей регистровки. Творческие задания поэтому действуют одновременно по двум направлениям — динамического и тембрового плана.

Следовательно, главными функциями регистровки являются следующие:

- 1) динамический план,
- 2) тембр, как таковой,
- 3) тембровый план как фактор формы,
- 4) выявление полифоничности (прозрачности) ткани,
- 5) членение полифонической ткани в целях формально-композиционных,
- 6) акустическая целесообразность,
- 7) точность и экономия средств в осуществлении замысла.

Вне знания стиля и инструмента регистровка как исполнительское творчество должна оцениваться отдельно по отмеченным функциям, и только после этой раздельной критики может быть дана их сводная характеристика.

{97} Изучение органной регистровки распадается на следующие моменты:

1. Элементарное знакомство с устройством органа:
 - а) теоретическое,
 - б) практическое.
2. Классификация регистров, изучение групп.
3. Подробное изучение данного органа.
4. Основные соединения.
5. Непрерывная динамическая скала.
6. Противопоставления по горизонтали.
7. Противопоставления по вертикали:
 - а) верхний голос,
 - б) средние голоса,
 - в) бас (здесь рассматриваются все случаи динамической лестницы от solo до tutti).
8. Регистровка отдельных фрагментов.
9. Трактровка произведений Баха. Основные принципы:
 - а) смены клавиатур,
 - б) регистровки.
10. Коробка * как фактор динамики и как фактор формы.
11. Знакомство с литературой.
12. Знакомство с обозначениями французской и немецкой школы.
13. Знакомство с типами органов: орган баховских времен, французский орган XVII века, современные немецкие органы, современный французский орган.
14. Составление диспозиций и их критика.
15. Работа в качестве помощника.

16. Регистровка без органа («типическая»).

Занятия по этой схеме могут быть начаты с первого же года обучения. Этим занятиям должно предшествовать лишь самое элементарное знакомство с органной техникой. Сразу же могут начаться опыты самостоятельной регистровки. Должно особо подчеркнуть важность самостоятельной работы. Необходимо требовать составления самостоятельных проектов регистровки и лишь исправлять планы, задуманные самими учащимися.

ОРГАН И РОЯЛЬ

Клавиатуры органа и рояля тождественны. Отсюда тесная близость двух инструментов. Она может быть прослежена в разнообразных планах. Так, в плане историческом: великие клавесинисты были одновременно и великими органистами; французские органисты XVII века писали пьесы для клавесина или органа; Бах аккомпанировал кантатам за клавесином или за органом; в сборники, которые он назвал «Klavierübung», то есть «Клавирные упражнения», Бах включил свои органные произведения; его органная Пассакалья в первой редакции предназначалась для клавесина с двумя клавиатурами и педалями и т. д.

В 1896 году на связь органа и фортепиано указал Ганс Бюлов: «Все выдающиеся виртуозы органа, насколько нам известно, одновременно были большими или меньшими мастерами {98} рояля. Лишь значительный пианист может дать нечто значительное на органе. И современный органист только на плечах пианиста добирается до «отца всех инструментов»... Если бы мы не убедились в этом эмпирическим путем, на непреложных фактах, то есть на живых артистах, мы бы взялись доказывать это путем указаний на сходство обоих инструментов и особенно на различие в пределах этого сходства с перечислением необходимых упражнений.»

Органная техника основана на технике пианистической. Это следует, как уже указывалось, из структурно-анатомического тождества клавиатур. Поэтому отдельные приемы органного исполнения имеют аналогии в фортепианной игре. Ясно, что у обоих инструментов тождественны приемы агогики и акцентуации. Обнаруживается некоторая общность в области туше, ибо движения, с помощью которых достигается ровность и прозрачность звука, аналогичны на обоих инструментах. Выработка на рояле не только динамически ровной линии, но и окраски звука приводит на органе к определенному виду legato, то есть величине художественного порядка. Поиски ровного туше— равно необходимая и пианисту, и органисту гимнастика руки, слуха, внимания, воли.

Еще одна аналогия. С первого взгляда, казалось бы, невозможно связно исполнить на органе громоздкие аккорды Макса Регера. Впоследствии, однако, органист замечает, что необходимо тщательно связывать лишь звуки верхнего голоса, тогда как разрывы в средних голосах производят впечатление не скачков, а отчетливости. Поэтому органист добивается особых движений, постановки и напряжения четвертого и пятого пальца правой руки. Аналогично этому неровность фортепианного звука (массивные струны внизу, тонкие наверху) вырабатывает у пианиста привычку сосредоточивать вес руки на пальцах,

исполняющий верхний голос. Не лишено вероятия, что указанные усилия тождественны и для клавиатуры органа. Но будь они и различными, важно то, что и пианист и органист вырабатывают движения некоторой части руки независимо (условно) от других движений. Поскольку техника локализуется не в периферии, но в центре, важна способность сознательно выделить некоторую часть руки — для одного или для другого движения.

Подобно тому, как пианист извлекает звук посредством удара, скрипач — ведением смычка, так же и органист должен уметь говорить на своем инструменте с тончайшим чутьем к всевозможным переходам от legato к staccato и наоборот. Лишь путь овладения фортепианной техникой ведет к этой трудно достижимой цели. Так молодой органист приобретает культуру движений руки и необходимое развитие всех пальцев, ибо орган чувствителен к любой неточности, поэтому даже самый простой на первый взгляд пассаж требует совершенной техники.

{99} Итак, изучение органа возможно лишь на основе развитой пианистической техники. Причины тому следующие:

- 1) тождество клавиатур,
- 2) тождество двухголосия и основных движений,
- 3) тождество агогики и акцентуации,
- 4) аналогии в туше,
- 5) аналогичные приемы,
- 6) точность требует выверенной культуры движений руки.

Но кроме этих аналогий есть еще одно немаловажное обстоятельство, заставляющее органиста часто обращаться к роялю: на органе нельзя неограниченно много заниматься, нельзя вырабатывать механику. Орган—инструмент, к которому обучающийся сможет подойти, пройдя долгий подготовительный путь: сначала с карандашом изучаются ноты, затем рояль, потом педаль-флюгель. Когда исполнительский механизм упрочен, вещь технически завершается на учебном органе. И только вполне готовая, она переносится на большой орган.

Повторяю: путь — ноты с карандашом, рояль, педаль-флюгель, малый орган, большой орган — обязателен, и к следующему этапу можно подойти, только пройдя предшествующий. Закончу указанием на общие причины необходимости для органиста основательного знания рояля.

1. Органная литература недостаточна для всестороннего музыкально-эстетического развития; фортепиано восполняет пробелы.

2. Органист — музыкальный деятель, проводник возрождения органной культуры; знание рояля—необходимое подспорье каждого музыканта.

3. Органист-пианист может способствовать развитию полифонического фортепианного стиля.

ЧТО НАДО ЗНАТЬ КОМПОЗИТОРУ, ПИШУЩЕМУ ДЛЯ ОРГАНА

Год смерти И. С. Баха — 1750 год — можно условно считать концом эры расцвета органного искусства. В предшествующую эпоху орган стоял в центре музыкальной жизни. Мимо органа не мог пройти ни один видный композитор того времени — все они одновременно были органистами. С 1750 года начинается столетие забвения органа. В течение этого столетия было уничтожено громадное количество старинных

инструментов, построенных величайшими мастерами органа. Можем ли мы себе представить, чтобы аналогичную драму пережили, скажем, скрипки Страдивариуса? Не означает ли эта гибельная ревизия, которой подверглись инструменты величайших мастеров, лишь то, что музыкальное искусство XIX века стояло в глубоком внутреннем **{100}** антагонизме по отношению к органному искусству? Ведь под видом ревизии был уничтожен и материальный его оплот. И не является ли естественным, что с Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта начинается пора неведения органного искусства. Лишь со второй половины XIX века и затем в начале XX намечается возрождение интереса к нему. Однако мощное течение возрождения все же лишено той глубины и органичности, которые необходимы для действительного преодоления такого неведения.

Любопытный образец этого — органные партии в партитурах опер и балетов. Не стану подробнее останавливаться на фактуре органного соло, скажем, в балете «Эсмеральда» Пуни (оно вызывает лишь недоумение). Но даже если взять знаменитое органное соло в «Фаусте», то и здесь должны будем признать тот факт, что Гуно знал орган меньше, чем любой другой оркестровый инструмент. Наивности, которые здесь содержатся, заметны каждому сколько-нибудь сведущему в органе. Не стоит приводить дальнейшие примеры, должен только сказать, что ни слава, ни величие композитора не помогают в тот момент, когда маэстро предстоит написать небольшое органное соло.

Из своей практики упомяну лишь об одной органной партии, которая произвела на меня особенно сильное впечатление. Автор, задумавший монументальный конец своей оратории, хотел украсить этот конец поддержкой органа. Он начал партию органа музыкой, исполнявшейся лишь одними руками, то есть на мануалах, и в своем постоянном нарастании вызывавшей сильнейшее ожидание вступления баса. Наконец вступал бас. Он вступал на несуществующем в ножной педали звуке, и органист должен был торжественно держать эту несуществующую ноту на протяжении ста тактов!..

В течение 15 лет мне приходилось постоянно сталкиваться с композиторами, пишущими для органа, и я убедился в том, что в большинстве случаев освоение этого инструмента представляет большие и своеобразные трудности. Композитор изучает оркестр и все входящие в него инструменты сначала в теории, а затем на практике. Но как и где композитору приобрести те сведения, которые дадут ему действительное знание органа?

В настоящей статье мне хотелось бы сделать попытку сформулировать в общих чертах то основное, чем должен руководствоваться композитор, пишущий для органа.

Начну с критики ряда распространенных и якобы очевидных положений.

1. Мне часто приходилось слышать, что композитор, пишущий для органа, если он хочет действительно изучить инструмент, должен хотя бы в некоторой мере научиться на нем играть. Считаю это утверждение неправильным. Научиться играть на органе — весьма нелегкое дело. Кроме того, нет никакой уверенности, что по ходу собственных звуковых экспериментов композитор действительно найдет основные закономерности **{101}** органного письма. Первые годы изучения органа могут лишь дать повод для заблуждения.

(Полное знание органа, конечно, самая лучшая помощь композитору, пишущему для органа. Но полужнание (исполнительское) может быть горше незнания.).

2. Обычно утверждают, что композитор должен быть знаком с искусством регистровки, должен знать регистры органа, их тембры и комбинации. Это утверждение также считают неправильным. Каждый орган представляет собой своеобразный инструмент, отличный от других органов. Знать одну скрипку — это значит знать скрипку вообще. Знать одно фортепиано — это означает знать фортепиано вообще. Но что собственно общего между органами в 5, 30, 70 и 180 регистров? Ведь тембры регистров это как раз то, что делает один орган неузнаваемо непохожим на другой. А между тем композитор должен ведь написать свое сочинение не для одного какого-то инструмента, но для органа вообще. Его сочинение должно быть приспособлено и для исполнения на органе в 20 голосов и для исполнения на органе в 120 голосов. Ясно, что изучение тембров регистров не даст композитору понимания общих законов, лежащих в основе органного искусства.

3. Нередко композитор, обращающийся к органу, пытается прежде всего уяснить себе применение в игре и в композиции октавных удвоений, которыми, как он слышал, богат орган. Композитор прежде всего обращается к шестнадцатифутовым, восьми-, четырех- и двухфутовым регистрам, предполагая, очевидно, посредством их комбинирования осуществить развитие своих музыкальных замыслов. Такое направление интереса композитора, на мой взгляд, бесполезно, оно не дает ему никаких ведущих знаний и держит его в заблуждении. Октавные удвоения органа следует рассматривать на первых шагах лишь как тембровое обогащение, но отнюдь не как перенесение музыки в другую октаву. Октавные удвоения на органе — это не высота, а тембр, и поэтому композитор должен считать всю органную клавиатуру звучащей так, как для нее музыка пишется.

4. Наконец, часто композиторы полагают, будто должны изучить искусство пользоваться в игре несколькими клавиатурами. Они считают, что вся динамика, все развитие зависят от смен клавиатур, посредством которых и достигается выделение подголосков, динамические оттенки и т. д. Конечно, смена клавиатур (мануалов) — прием, существенный для органной игры. Однако усиленный интерес к разнообразию в пользовании мануалами не является интересом плодотворным. Тембры регистров, октавные удвоения, смены клавиатур — все это, конечно, важно для органной игры, но не здесь должен искать композитор то основное, что откроет ему доступ к подлинному знанию существа органного искусства.

{102} Таковы те ошибочные положения, с которыми я сталкивался на протяжении 15-летней работы с композиторами, изучающими орган и пишущими для него.

Что же является главным?

Первое и основное, что должен сделать композитор — это научиться писать (а это значит — мыслить) музыку для органа, состоящего из одной клавиатуры и имеющего один-единственный регистр. Писать музыку для одного неизменного регистра — вот чему должен научиться композитор. Если эта музыка будет возможна на одной клавиатуре и на одном регистре, то она удастся и на любом органе.

Приведу два основания высказанному тезису. Во-первых, очевидно, что указанный путь весьма педагогичен. Он предлагает изучить сначала один регистр, то есть изучить элемент, из которого складывается

вся органная игра. Однако дело не только в этом: в одном регистре заключено все своеобразие органной игры. Свое существо, скрытое в игре одного регистра, орган делит с клавесином, вторым основным инструментом старинного искусства. При всем различии в тембре и способе извлечения звука орган и клавесин сходятся в одном свойстве, которое существенно для них и которое оказывается связанным с глубокими стилистическими особенностями старинного искусства. Это свойство, отличающее их от всех других инструментов, состоит в следующем: сила и качество извлеченного звука из органной или клавесинной клавиши не зависит от силы удара по клавише. Таким образом, органная клавиатура не предоставляет исполнителю возможности осуществлять какие-либо оттенки. Как принято говорить—органная клавиатура (здесь речь идет о клавиатуре при неизменном количестве регистров) не имеет оттенков. Органная игра лишена той динамической живости, которая свойственна иным инструментам, она лишена динамических оттенков.

Но, как показано в моей работе «Единство звучности», органная игра все же имеет динамические оттенки—правда, они зависят не от исполнителя, а от композитора и от органного мастера, построившего орган. Действительно, хотя сила звука на органе не зависит от удара по клавише, но все же гамма, сыгранная на органе, имеет какую-то динамическую определенность; она как бы стремится из тени к свету, переходит из одной тесситуры в другую, и, пробегая клавиатуру с нарастанием или падением силы, определенным образом сохраняет или модифицирует свой тембр. Сыгранная на органе гамма является неким тембро-динамическим процессом, и он определяется интонировкой того регистра, на котором гамма сыграна. Но композитор, пишущий для органа, бросает на органную клавиатуру не гамму, но орнамент своей мелодики. Очевидно, что этот орнамент на постоянной клавиатуре даст какой-то тембро-динамический рельеф, определяемый, во-первых, интонировкой органа {103} и, во-вторых, орнаментом самой мелодии. Игра в пределах постоянного тембро-динамического лада (так буду называть игру на органной клавиатуре с одним или несколькими неизменными регистрами) лишена целого ряда привычных для исполнителя возможностей (О понятии тембро-динамического лада см. названную выше статью «Единство звучности».).

Постоянный тембро-динамический лад не дает возможности динамического акцента, он не дает возможности оттенить произвольной динамикой одни звуки и притушить другие, придать больше яркости одному обороту и увести в тень другой. Постоянный тембро-динамический лад лишает исполнителя возможности вмешаться каким-либо способом в течение мелодии, направленной так или иначе композитором. И композитор, пишущий для постоянного тембро-динамического лада, не может рассчитывать на то, что исполнитель подвергнет его мелодию какому-либо динамическому освещению. Брошенная на такой лад мелодия композитора предстанет перед слушателем в своей полной и неприкрытой объективности. Исполнитель не прибавит никакой динамической жизни к тому, что с беспристрастием выскажет о мелодии постоянная тембро-динамическая игра органного регистра. Таким образом, композитор, пишущий для тембро-динамического лада органа, должен быть готов отдать свою мелодию на беспристрастный суд неизменной игры органного регистра. Тем более обязан он проникнуть в те законы динамики, что скрыты в самом

постоянном тембро-динамическом ладу.

Эти законы существуют, и они присущи всем органным регистрам, они составляют суть самой игры органной клавиатуры, суть самой органной игры. Полагаю, что закономерности постоянного тембро-динамического лада являются именно тем, что отделяет органное искусство от игры на других инструментах. В других инструментах закономерности тембро-динамического лада лишь присутствуют, служат лишь отдаленной логической основой, которая отрицается действительно живой игрой. В органной же игре закономерности постоянного тембро-динамического лада являются верховным и единственным принципом, на суд которого отдается созданная композитором мелодия.

В настоящей статье не место давать более подробное эстетическое обоснование его свойств. Этот лад является художественным явлением, живущим в музыкальной практике. Познание его закономерностей дается в самом процессе творчества композитора или исполнителя. Не думаю, чтобы эти закономерности можно было логически и словесно исчерпывающе определить. Однако кое-что все же определить можно, и это кое-что послужит изучающему орган композитору существенной опорой в его поисках. Может показаться, что замечания, которые в {104} дальнейшем сделаю относительно закономерности тембро-динамического лада, относятся собственно не к органу, а вообще являются основами логики музыкальной фактуры. Однако только что было указано, что специфичность органной фактуры состоит не столько в абсолютном своеобразии требований, сколько в том, что фактура органного сочинения определяется в основном закономерностями постоянного тембро-динамического лада.

Первым свойством органной клавиатуры, которое должен учитывать композитор, является громадная чувствительность ее ко всякому интонационному повышению и понижению. Эта чувствительность органной клавиатуры к интонационным передвижениям объясняется тем, что интонационный орнамент не корректируется никакими динамическими оттенками. Именно поэтому внимание, освобожденное от всякой динамической детализации, всецело и с громадной пристальностью направляется на то единственное, что происходит в звучании, а именно — на интонационное изменение. Если принять во внимание эту максимальную чувствительность органной клавиатуры к высотному сдвигу, то станут ясными и вытекающие из него требования большей «пологости» (плавности) интонационной волны. Большая или меньшая пологость мелодической волны часто может явиться критерием возможности сыграть ту или иную фактуру на органе. Если отказаться от особых звуковых соображений и подойти к эксперименту с достаточной слуховой объективностью и непредвзятостью, то следует признать, что этюд Шопена оп. 10, № 2 звучит на органе вполне ясно, что, по моему мнению, определяется тем, что все три составные элемента фактуры с достаточной систематичностью сохраняют в течение всего этюда свое тесситурное положение (Под тесситурой в данном контексте разумеется понятие высотности звука или регистра — в обычном смысле этого слова (то есть не как «регистра органа»)). Движение гаммы, замедленное хроматизмом, оказывается достаточно пологим. Стойко держатся своей тесситурой и остальные два элемента — бас и аккорды средних флосов. Хорошо звучит на органе также этюд Шопена оп. 25, № 2: правая рука — потому, что все мелодическое движение ее с ясностью выражено в самом высотном орнаменте и для

своего пояснения не требует никаких особых динамических средств, левая рука тоже оказывается удовлетворительно звучащей по той причине, что представляющаяся глазу скачкообразность ее движения в самом деле оказывается лишь разложенным посредством скрытого многоголосия движением стойкого в тесситурном отношении гармонического фона. Таковы два контраста приведенной выше интонационной плавности.

Первый же этюд Шопена (ор. 10) не может быть сыгран на органе, так как пассажи его с чрезмерной быстротой пробегают по всей клавиатуре. На рояле блеску и свету верхов с {105} достаточной силой противопоставляется полнозвучие и известная ударная сила басового регистра. На органе нижние звенья пассажа беспомощно пропадут и будут совершенно оттеснены блестящими верхами. По той же причине не может звучать на органе финал «Лунной» сонаты Бетховена. Во-первых, здесь, как и в первом этюде Шопена, пассажи со слишком большой быстротой пробегают по всей клавиатуре; но, кроме того, здесь есть и второе препятствие — порывистость музыки тут столь велика, что два аккорда *sf* под конец пассажа не могут удовлетвориться одним лишь интонационным превосходством. Недостаточным оказывается их выдвигание чисто интонационным путем — конец пассажа нуждается в акценте, которого на органе нет.



Требование пологой и плавной высотной кривой обуславливает явление обыгрывания основной интонационной опорной линии.

Примером такого обыгрывания основной линии являются темы многих органных фуг Баха. Напомню здесь вторую половину темы a-moll (пример 26а), где обыгрыванию каждой из спускающихся секунд *f*, *e*, *d*, *c* посвящены 12 шестнадцатых. В теме D-dur обыгрыванию спускающихся мелодических вершин *h*, *a*, *g*, *f* посвящено каждый раз 8 шестнадцатых, которые каждый раз пластически распределены в две группы по 4 шестнадцатых (пример 26б).

Описанное выше явление подробно изучено Эрнстом Куртом, и, как кажется с первого взгляда, это является вообще характерным для манеры письма Баха (независимо от свойств инструмента). Однако если сравнить темы клавесинных фуг с приведенными только что органными, то увидим, что клавирные темы лишены столь пространно фигурированных пологих ниспадающих линий. Из сравнения явствует, что именно органная тема требует более распространенных, содержательных, длинных плавных спусков.

Если перейдем теперь от баховской фуги к виртуозной Токкате французского органиста-композитора Шарля Видора, то в совершенно ином замысле, в совершенно другой музыке и другой фактуре найдем то же явление богатого орнаментального колорирования простой и медленно передвигающейся по тесситуре основной линии (пример 27а). В токкате из «Готической сюиты» Л. Бёльмана* — снова другая фактура, но вновь тот {106} же принцип орнаментального окружения основной

линии (пример 276).



Наконец, еще два примера из другой области. Хорал С. Франка a-moll. Обратим внимание на длинный подъем, подводящий к репризе (пример 28). В этом симфоническом нарастании и орнаментирующее движение, развивающее мелодику Adagio, и сами сдвигающие всю музыку на секунду вверх обороты представляют собой суть симфонического crescendo. Подобно этому и финальное нарастание в Хорале Франка E-dur, приводящее к последней вариации, построено на обыгрывании восходящих мелодических ходов (пример 29).

В данном случае поднимающиеся гармонии и их мелодическое колорирование составляют самую суть ведущего к кульминации подъема. Ту же идею колорированного подъема демонстрирует предпоследняя вариация из Пассакальи Х. Кушнарера (пример 30).

Органный звук, взятый сам по себе, слишком неподвижен и механичен, чтобы быть выразителем мелодических или симфонических замыслов композитора. Он оживает в орнаменте, и орнамент этот, восполняя в своем движении то, чего лишен органной звук в своем единичном виде, становится действительным элементом органной мелодики. Но раз приведенные в движение посредством орнамента органские звуки, перемещающиеся, быть может, в пределах тесситур небольшой, но полной значения в условиях органного искусства, делают носителями мелодического или симфонического развития. Это явление обнаруживается и в теме фуги, и в виртуозной токкате, и в симфоническом нарастании хоральной фантазии, пассакальи и т. п.

Выше указывалось, что орган лишен возможности что-либо подчеркивать и что-либо скрашивать в мелодии, брошенной на органную клавиатуру; мелодия предстает перед слушателем с полной ясностью и элементарностью, где органной регистр представляет слушателю структуру исполняемой мелодии с детальностью, строгостью и отчетливостью беспристрастного судьи. С тем большей яркостью на органе проступает одна из основных драм орнаментированного мелодического движения — имею в виду противопоставление мелодической секунды и гармонической терции. Секунда, хотя и одновременно звучащая, {107} требует своего разрешения в консонансе; терция, хотя и включенная в аккорд, требует мелодического заполнения. На органе, лишенном акцента, филировки звука, возможности смягчить или подчеркнуть интонационный конфликт, слушатель с необычайной ясностью воспринимает момент, когда движущиеся голоса распределяются в консонирующем аккорде. И ничем не прикрытая, ничем не смягченная секунда предстает перед слушателем в полном своем конфликтном стремлении, которое длится, не иссякая, до тех пор, пока она не разрешится в слитную терцию.



{108} Поэтому на инструменте, на котором секундовые столкновения подчеркнуты в непреклонной длительности, а консонантные терции в гармонической слитности, — на органе «драма» секунды и терции является основной драмой всего колорированного мелодического движения.



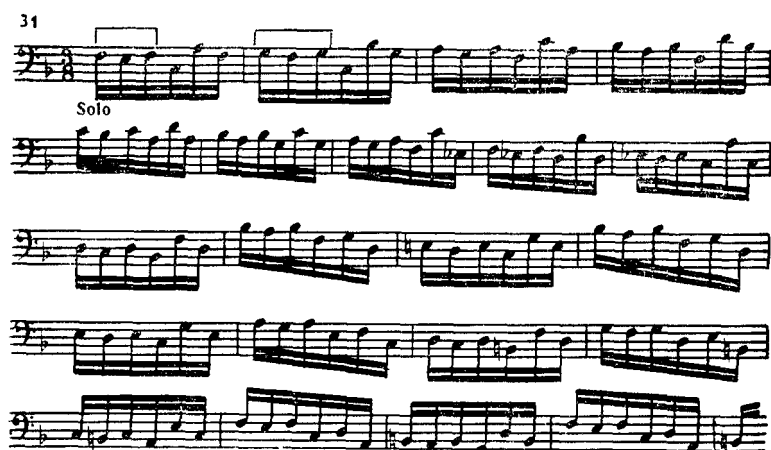
Не нужно тут приводить новые примеры. Не является ли секундовая искра блестящим бликом, в котором живет и блестит орнамент баховских органных тем a-moll, D-dur? Не секундовой ли искрой освещено мелодическое движение блестящей Токкаты Видора? Не звучит ли Токката Бёльмана более тускло и монотонно уже по одному тому, что она лишена секундовой блески?

В Токкате Баха F-dur в течение 26 тактов первого педального соло (или 32-х тактов второго соло) на сильном времени {109} каждого такта находится секундовый оборот — формула мордента — секунда мелизма нигде более не встречается. Ту же закономерность находим и во втором голосе канона. Каждый исполнитель знает, что именно биение секунд мордентов дает искру, свет, акцент словно бесконечному бегу этой бесподобной Токкаты. В секундах оживают неподвижные, казалось бы, органные регистры (пример 31).

Наконец — последнее предварительное замечание. Основной характер постоянной темброво-динамической гаммы — это движение снизу, из тьмы — наверх, к свету. Иерархия ряда звуков, сыгранных на органном регистре, устанавливается по этому непоколебимому принципу. Отсюда всякая более возвышающаяся нота будет старшей по отношению к ноте, ниже расположенной.



Таким образом звуки, {110} составляющие линию интонационно освещенных верхушек, представляют собою совокупность старших нот, которые будут конкурировать с точками метрически сильными. Если интонационные блики совпадают с метрически сильными моментами, они совмещают свое действие. Если они не совпадают, то их главенство для слушателя, пожалуй, более очевидно, чем главенство метрическое, которое еще нужно чем-то подтвердить. И опять-таки не нужно приводить новых примеров. Не верхние ли ноты, подчеркнутые к тому же секундовой игрой, определяют общие контуры баховских тем a-moll и D-dur? Не по верхним ли точкам, поддержанным секундовым биением, бегут пассажи видоровской Токкаты? По той же причине на органе возможно исполнение пассажей этюда Шопена op. 25, № 1.



Парадоксальное явление! На органе нет фортепианной педали, которая может продлить звучание отпущенной клавиши. Между тем ноты, которые берутся пятым пальцем правой руки и которые составляют мелодию названного этюда, конечно, не могут быть удержаны. Таким образом ноты мелодии в данном случае исполняются *staccatissimo*. Несмотря на это, они создают иллюзию свободно льющейся кантилены. Разгадка заключается в том, что звуки, несущие в себе очертание мелодии, располагаются в этюде *As-dur* так, что за ними сохранено безусловное интонационное преимущество. Они расположены в особой высоте по отношению к поддерживающим их гармониям, и в блестящей тесситуре они столь доминируют, что сохраняют свободную выразительность мелодии даже в труднейших технических условиях, в силу которых они принуждены исполняться *staccatissimo*. Эти возвышающиеся над фоном звуки созданы для первенства с такой естественностью, что их вынужденная краткость превращается в образ свободно льющихся мелодических нот. И по той же причине, по которой органнй регистр {111} светится и блещет в пассажах этюда *As-dur*, тот же регистр будет звучать матово и маловразумительно в пассаже шопеновского прелюда *fis-moll*. Несущая мелодия этого прелюда спрятана в среднем регистре, и не светлая тесситура, а свободный нажим руки пианиста доводит мелодию до слушателя. По той же причине неясно и нервно будет на органе звучать фон, подобный фону бетховенской «Лунной сонаты»; неясен будет ритмический сильный момент внизу, нервировать будут беспричинные интонационные вспышки фона на слабой доле каждой четверти.

Диктатура высотности, что определяет свет и тень в мелодике, определяет и старшинство голосов в многоголосной игре. На органе всегда будет запевать верхний голос, и всегда будет рискованным надеяться, что в среднем голосе можно с полной внятностью провести какую-либо тему. Очень часто приходится сталкиваться с мнением, что выделение тем или подголосков в средних голосах осуществляется на органе посредством применения игры на двух и больше клавиатурах. Надежды, которые начинающий композитор возлагает на применение двух-мануальной игры, считаю малоосновательными. Значение двух-мануальной игры сильно преувеличивается как профанами, так и начинающими композиторами. Композитор должен стремиться осуществить в основном свои замыслы в фактуре, которая звучит благодаря своей структуре, будучи исполненной на одной органной клавиатуре.

Хотя игра на одной клавиатуре и на одном органном регистре есть основа органной игры и основа органного письма, тем не менее некоторое и даже существенное значение имеет игра на двух клавиатурах. Раньше, чем продолжать анализ основного случая одноклавиатурной игры, отчасти из педагогических соображений, остановлюсь на двух-мануальной игре.

Возьмем сначала одновременную игру на двух клавиатурах. Вот основное, что нужно помнить композитору, желающему использовать этот прием:

1. Мелодия, исполнение которой поручается второй клавиатуре, должна иметь точное начало и точный конец. Вступление мелодии на первой ноте и окончание ее на последней должно диктоваться не какими-либо аппликатурными техническими соображениями, а точным

мотивным ее строением. На органе невозможен постепенный, плавный, вкрадчивый переход с одной клавиатуры на другую. Вступающий в новой звучности голос обладает новым тембром, и момент вступления должен быть моментом разграничения как в тембровом отношении, так и в мелодическом. Необходимо, чтобы композитор писал бы органную партитуру не как клавир, в котором можно при исполнении что-то подчеркнуть и что-то скрасить, чтобы он не рассчитывал {112} на ретуширование своих мыслей посредством тех или иных подчеркиваний, но писал бы органную партитуру как партитуру оркестровую, в которой каждая мелодия, порученная какому-либо инструменту, имеет точное начало и точный конец.

Органная партитура должна, впрочем, отличаться от оркестровой еще большей точностью в том смысле, что в оркестре путем филировки и взаимного приспособления возможны вкрадчивые-вступления или нивелирующая передача мелодии из голоса в голос. Игра органных регистров не обладает подобной способностью к нюансировке, поэтому мелодии, поручаемые различным мануалам, должны быть с большой пунктуальностью отграничены от смежного мелодического движения. Пример сложной аппликатуры, но логичной в смысле мотивном, представлен в соотношении разных мануальных партий в Хорале E-dur Франка (пример 32).



2. Самым частым случаем применения одновременной игры на двух клавиатурах будет следующий: правая рука исполняет мелодию на одной клавиатуре, левая рука исполняет фон на другой. Этот случай играет большую роль, чем какие-либо другие, и он должен быть детально изучен композитором. Выделение голоса в среднем регистре встречается исключительно редко. Выше уже неоднократно подчеркивалось громадное преимущество, которым обладают на органе верхние области тесситуры. Доминирование верхов (в смысле не динамики, а возможности восприятия мелодического движения) так велико, что при попытке выделить мелодию в среднем голосе исполнитель {113} должен как бы пойти против коренных свойств органа. Выделить мелодию в среднем голосе оказывается так трудно, что практически при регистровке приходится в таких случаях регистрировать левую руку в три-четыре раза сильнее правой. Но даже и при таких усилиях все же выделение мелодии

Отсюда вытекают последствия:

2) если правая рука играет *con tutta forza*, то выделение левой件 невозможно.

33

A musical score for a three-part setting of 'The Rose Tree'. The score is written for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a homophonic style with a clear harmonic structure. The Soprano part features a melodic line with some grace notes. The Alto and Bass parts provide harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence.

Предъявляет ли орган какие-либо особые требования к солирующей в верхнем голосе мелодии? Одно из условий уже известно: некоторая стройность и выдержанность интонационного рельефа мелодии, ее сдержанность и плановость в отношении передвижения по тесситуре. Однако не всякая мелодия, удовлетворяющая этому требованию, будет удаваться на органе. Надо еще иметь в виду, что выдержанная нота на органе не имеет ни вибрации, ни филировки.

Несомненно, что композитор должен учитывать и эту особенность органа.

Чем же может быть согрета якобы холодность длящихся органных звуков, выполняющих мелодию? Длинная нота, как уже говорилось, не филируется и не вибрирует. Она может, однако, присвоить себе ту экспрессию, которую подскажут ей движение гармоний и мелодий средних голосов. Вспомним хотя бы, сколько успевает продумать и перечувствовать верхнее *fis*, которое длится два такта и которым заканчивается хоральная прелюдия Баха «Herzlich thut mich verlangen» (пример 34).



Наряду с этим есть и другое средство. Если органный звук лишен жизни во время своей длительности, то нельзя ли все же развернуть скрытое в этой ноте выражение, связанное с текстом, всеми выразительными его слогами? Так произносит Бах текст идущего четвертями хорала в орнаментах хоральной прелюдии «Wenn wir in höchsten Nöthen sein» (пример 35).

{115} Каждому, кто действительно «прочитывает» эту философскую лирику, ясно, что здесь не украшается мелодия, а произносится смысл тех гармоний, которые несут в себе движение хорала.

Говоря буквально, в вышеизложенном содержатся как бы два требования: колорировать длинные ноты либо орнаментом, либо дополнительным гармоническим или мелодическим движением в сопровождающих голосах. Нельзя, однако, рассматривать эти два требования как непререкаемые — следует считать их наиболее естественными для органной фактуры.



Отклонения от приведенных требований объясняются особыми причинами, в частности, стремлением создать специфический колорит. Так, в хоральной прелюдии «Erbarm dich mein, o Herre Gott» Бах цитирует *cantus firmus* в строгом движении половинных нот (пример 36). Этот отвлеченный напев сопровождают будто прислушивающиеся к тексту хорала гармонии, порученные аккордам *pizzicato*: мелодия отделена от аккомпанирующих голосов. Эта ее неприкосновенность подчеркивается к тому же суровыми оборотами. Аккомпанирующие голоса не наделены собственными мелодиями, но в отрывистом *staccato* они комментируют слова, скрытые, схороненные в отвлеченном *cantus firmus*.

Но встречаются также хоралы, изложенные движением ровных четвертей. (Правда, движение гармонии все же согрето мелодическим дыханием.) Выразительность такого хорала основана на некоторых особых обстоятельствах: он представляет собою цитирование какого-то общеизвестного гимна, и именно его общепонятность делает излишним какое-либо особое пояснение в гармонизации. Поэтому последнее проведение темы понятно после того, как слушатель проследил ее рождение из {116} всей цепи вариаций. Возможно, что этот гимн, исполненный в статических аккордах всего органа, понятен и сам по себе, ведь уже по самой своей сути он является лаконическим подытоживанием пройденного развития. Весь смысл этой цитаты гимна — в ее крайней лаконичности, простоте и общепонятности. Горе композитору, который блуждает аккордами по органной клавиатуре в поисках смутного содержания. Я предложил бы начинающему автору колорировать и гармонизировать свои неясные мелодии до тех пор, пока ему не удастся достичь формулы, ясной без всяких комментариев.

Воздержусь от попытки обрисовать точнее закономерности органного колорирования, они достаточно явствуют из хоралов Баха, из мелодий Франка — замечу лишь, что в той мере, в какой органная игра беднее других инструментов в отношении динамики и акцентировки, в той же мере должно быть богаче и логичнее мотивное строение органных колоратур. Слово баховского хорала с особенной ясностью понимается нами именно в ясных мотивах колоратуры и ясных комментариях гармонизации.



Двухклавиатурная игра представляет возможность целого ряда вариантов. Мелодия, порученная правой руке, может проводиться на солирующей клавиатуре вместе с удвоением. На солирующей клавиатуре тогда дается простое изложение основной мелодии с сопутствующей ей второй. Колорированное выразительное движение может быть поручено в таком случае партии левой руки. Я имею здесь в виду баховский хорал «Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf» (пример 37), где {117} устанавливается двухголосное изложение хоральной темы. Весьма рискованным, однако, на органе является изменение количества голосов на солирующей клавиатуре. Найденная регистровка, дающая правильное соотношение правой и левой руки, будет сохранять свою стройность только до тех пор, пока сохранится неизменной фактурная схема. Ведь выбранная регистровка приспособлена именно к данной фактуре и вместе с ее изменением она теряет свою правильность.



Конечно, можно себе представить в двухмануальной игре такую нивелирующую регистровку, которая будет сохраняться при любых изменениях фактурной схемы. При такой регистровке (т. е. при весьма близкой окраске партий левой и правой рук) можно было бы, скажем, начинать проведение мелодии одногласно, а затем, по желанию, увеличивать и уменьшать число голосов в солирующей клавиатуре. Однако нивелирующая регистровка сводит на нет весь смысл двухклавиатурной игры, ибо ретушевка не является ни принципом фактуры, ни принципом регистровки. Действительно смыслом двухмануальной игры, оправдывающим ее применение, является проведение на двух клавиатурах двух ясно различимых звучностей.

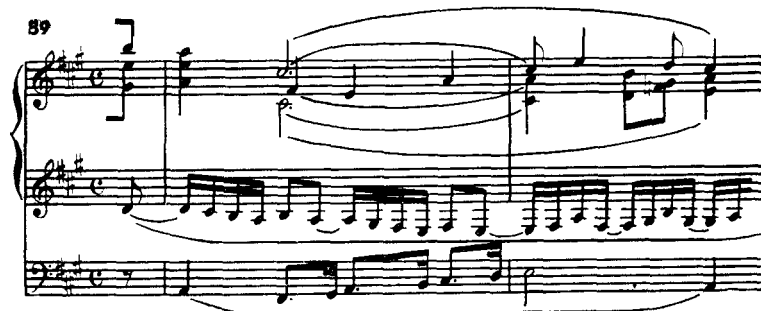
{118} Типическим случаем «соло» и «фона» на органе будет выделение верхней мелодии на одном из язычковых регистров, например, гобое или кларнете. Но именно при игре на язычковом регистре ведение второго голоса производит сильное искажение в соотношении звучностей. Насколько один гобой рельефно произносит мелодию, настолько же два гобоя словно «съедают» друг друга. То же самое наблюдаем при игре на Quintaton. Вообще говоря, это явление мы будем находить при игре на всех богатых обертонами регистрах, то есть как раз на тех регистрах, которые особенно приспособлены к исполнению сольных мелодических линий.



Дело, впрочем, не столько в акустике, сколько в нарушении сути образов. Существенным является именно сопоставление одного характерного голоса — в правой руке (гобой) — левой, где (как фоновые) используются несколько флейт. Появление в правой руке второго гобоя нарушит естественность всей картины.

Наряду с простейшим двухголосным изложением основной темы, возможно изложение целыми аккордовыми комплексами. Приведу здесь двухклавиатурную игру в разработке пьесы Франка *Cantabile* (см. пример 33 на с. 113).

Любопытным образцом такого случая является также *Adagio* из Сонаты Б. Майзеля (пример 38). Здесь мелодия излагается все время комплексно в аккордовом движении. В левой руке на другой клавиатуре дано оstinатное движение восьмыми. Приведенная фактура граничит, собственно, с проблемой выделения мелодии в среднем голосе. Выше я отозвался о таком приеме с большой осторожностью. Однако оstinатное движение {119} оказывается наиболее выполнимым, так как именно однообразное повторение какого-то движения облегчает восприятие мелодического движения. Полагаю, что оstinатное движение в том виде, как оно дано у Майзеля, легче регистрировать, чем действительное проведение мелодии в среднем голосе, как оно дано в соединении двух тем в Хорале *a-moll* Франка (пример 39).



В двухклавиатурной игре возможно, наконец, раздельное полифоническое использование каждой из клавиатур. Так, в баховских хоралах есть случаи, когда правой руке поручается проведение хоральной мелодии, изложенной двухголосным каноном. При этом в хорале «*Liebster Jesu, wir sind hier*» левая рука в это время выполняет

многоголосный фон (пример 40а); в хорале «Hilf Gott, dass mir's gelinge» левой руке поручена одноголосная оstinатная фигура (пример 40б).
 {120-стр. перенесена, ldn-knigi}

40 a In Canone alla Quinta

forte

piano

6 In Canone alla Quinta

{119}

В побочной партии органной сонаты Х. Кушнарева и правая, и левая руки трактованы двухголосно (пример 41). Правой руке поручено двухголосное изложение самой темы (мелодии с неотъемлемым от нее гармонизирующим вторым голосом, движущимся в дополнительном ритме), левой руке поручено выполнение фона. Этот случай интересен тем, что ясное ощущение полного фона дается весьма ограниченными средствами. Отсутствует прежде всего органная педаль — казалось бы, характернейшая опора всякого органного фона. Впечатление фона создается в левой руке всего лишь двумя голосами: нижним, состоящим из длинных нот (длительностью в один-два такта), и верхнего,

состоящего из восьмых, в основном дающим терцовое колебание. Впечатление полнотвучия от такой аскетической инструментовки объясняется полнотвучием гармоний. Так, голоса фона служат опорой для темы, излагаемой двухголосно; со своей стороны, тема, и в особенности ее подголосок, определяют окончательно гармонию, полнотвучие которой они охотно делят с голосами фона. Дополняя друг друга, обе клавиатуры поддерживают одна в другой и гармонию, и экспрессию мелодических оборотов.

Мы перешли, однако, уже к вопросу о фактуре фона. Образцом многоголосного полнотвучного сопровождения, {121} комментирующего мелодию, являются и упомянутый выше хорал «Herzlich thut mich verlangen» и Adagio из Хорала a-moll С Франка. Наряду с этой, пожалуй, основной для полифонического изложения формой, существуют и другие случаи. Например, простое аккомпанирующее колеблющееся движение.



Колеблющийся фон — редкий для Баха прием. Мы находим его в хорале «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ», в котором Бах, очевидно, хотел выразить какое-то таинственное глубокое природное явление (пример 42). В этом хорале Бах воздержался от многоголосного, как бы слишком рационализированного изложения, он стремился найти опору хоралу в простом аккордовом колебании.



Более богата колеблющимися фонами романтическая органная литература. Колеблющийся гармонический фон в левой руке — излюбленный прием в симфониях Вьерна* (пример 43).



Я только что упоминал подобный фон в Сонате Кушнарера. В романтической литературе часто находим густые фоны, {122} мягкое

полнозвучие которых создается специальными приемами. Прежде всего, можно затронуть левой рукой квинту, лежащую ниже нажатой в педали клавиши, — так мы создаем квинту в области «между контрабасом и виолончелью». Если угодно, мы воссоздаем так эффект контрабасов *divisi*.

Как известно, орган с трудом допускает прием репетиции. Репетиция на органе неясна, ввиду отсутствия акцента на сильной ноте, а также из-за отсутствия атаки в самом звуке. Однако репетиция, неуместная на органе в характере нервно-порывистом, вполне возможна при движении спокойном, длительно повторяющемся. Движение аккомпанемента в баховском хорале «*Erbarm' dich...*» (см. пример 36) или в *Adagio* из концерта Вивальди, переложенного Бахом на орган, надо считать типичным для истинного органного адажио (пример 44).



В виртуозной органной литературе можно найти еще целый ряд типов фактур сопровождения. Приведу пример *staccato* — аккомпанемент из медленной части Четвертой симфонии Видора (пример 45, см. аккомпанемент шестнадцатых).

В его *Andante* неорганная, казалось бы, фигурация возможна по той причине, что сильные времена подчеркнуты в совершенно иной тесситуре, не опасющейся никакой конкуренции со стороны средних голосов. Метрические акценты даются пиццикато «контрабасов». Характерны для инструментовки видоровского *Andante* выдержанные ноты в левой руке. Именно эти выдержанные ноты соединяют пиццикато басов с фигурацией левой руки, именно они и дают всему движению партии левой руки характер фона-опоры (Напрашивается аналогия с педалью в оркестре, не свойственной баховскому оркестру.).

Различие баховского органного письма от письма органистов-романтиков в использовании выдержанных фоновых звуков соответствует разнице в оркестровом письме двух эпох. В эпоху цифрованного баса переплетение оркестровых голосов поддерживалось течением гармонии, выраженной в цифрованном баса. Наглядно видно, как появление двухголосного фона валторн, скажем, в симфониях Саммартини создает в оркестре краску, противоречащую течению гармонии цифрованного баса. Однако здесь мы уже перешли к эстетической разнице рассматриваемых двух фактур. Эпоха цифрованного баса исходила {123} из спиритуалистического представления о звуковом пространстве (См. об этом в моей работе «Единство звучности»). Его основная смысловая координата расположена по вертикали; в таком представлении еще не выявлено ощущение глубины. Именно замена спиритуалистического пространства более чувственным пространством приводит к развитию образов фона. Применительно к средствам оркестра это означает развитие красочного фона, создающего чувственную звуковую перспективу.



Бывают случаи, когда композитор перегружает органную партитуру выдержанными нотами, затемняющими содержательное движение голосов. Стоит убрать эти лишние тянущиеся голоса, и партитура сразу же выигрывает в ясности. Однако этот случай я считаю более редким. Чаще встречался обратный случай, когда композитор, привыкший к фортепианной игре, не учитывал «сухости» органной партитуры, которая лишена и сложных внутренних оркестровых педалей, а также и фортепианной педали. Композитору, пишущему для органа, нужно с большой прозорливостью выбирать фактуру, действительно соответствующую характерному для его мышления колориту. В случае же, если его замыслы выражаются в полифоническом сплетении голосов или в самом течении гармонии, специальные фоновые голоса излишни.

{124} На органе, однако, создание фона не сводится к выписыванию только долго длящихся звуков. Громадное значение имеет не выписанная и точно не зафиксированная педализация, пытающаяся заменить эффект фортепианной педали. Эта невыписанная педализация состоит в том, что органная партитура предусматривает такие аппликатурные возможности, которые позволяют исполнителю по желанию продлевать те или иные подлежащие продлению звуки. Подобная скрытая, подразумеваемая возможность педализации, является одним из существеннейших факторов органной игры. От того, допускает ли произведение или не допускает такую педализацию, часто зависит его большая или меньшая органность. Яркий пример такой возможности педализации—главная партия из Концерта В. Волошинова для скрипки и органа (пример 46).

При исполнении органной партии точно так, как она написана композитором, мы имели бы «сухую», «прыгающую» звучность, которую слушатели сочли бы явно неорганной. Между тем это парадоксально неорганное место допускает целый ряд педалей, которые можно исполнять крайними пальцами обеих рук: «неорганная» фактура при умелом педализировании приобретает плавную стремительность и длинное мелодическое дыхание. Однако мы перешли от обсуждения вопроса о фоне, порученном левой руке, к обсуждению вопроса о явлениях, присущих органной партитуре вообще.

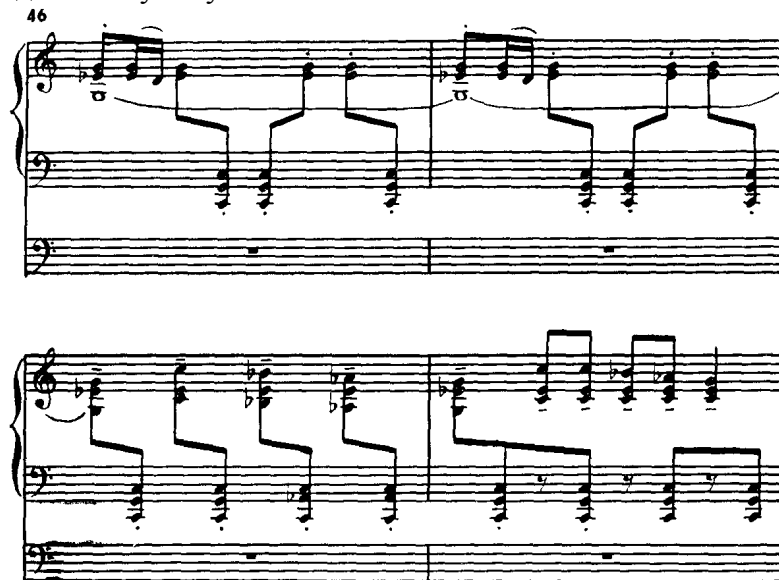
Раньше, чем окончательно покинуть вопрос о двухклавиатурной

игре, рассмотрю последний вопрос.

В хоральных прелюдиях Баха, предназначенных для исполнения на двух мануалах, на одной клавиатуре непрерывно проводится *cantus firmus* хорала, на другой дается непрерывный фон. Такому ясному и совершенно категорическому разрешению вопроса о мелодии и сопровождении соответствует, вероятно, категоричность самого отношения Баха к трактуемой им мелодии. *Cantus firmus* хорала не может входить в более сложные взаимоотношения со своим фоном по самому своему смыслу, то есть по той причине, что хоральная мелодия является в качестве не индивидуального пения, а высказывания определенного догмата. Догмат в такой степени возвышается над действительностью, что это отношение вполне выражается в догматически ясной схеме двухклавиатурной игры.

В романтической же органной музыке самый образ солирования является уже в ином свете: классическим примером такого сложного и характерного для романтической музыки отношения сольных и аккомпанирующих моментов является *Cantabile* Франка.

Интересно сравнить романтическую структуру со структурой *Andante* Концерта d-moll Вивальди — Баха. И тут музыка начинается с тезиса, высказываемого голосами фона, затем после медитации сольного голоса (пример 44) снова в неизменном {125} виде повторяется тезис фоновых голосов. Тут также—пример размышления в музыке, но еще лишенного, естественно, романтических черт. Однако и вивальдиевское размышление отлично по своей схеме от размышлений баховских хоральных прелюдий. Солирующий голос и фоновые голоса находятся здесь уже не только в соотношении смысловом, но двух различных красочных чувственных образов, помещенных в звуковое пространство, имеющее даль и глубину.



Главенствующий образ содержится не в сольном голосе. Он создается путем красочного ему противопоставления. В баховском же хорале сопровождающие голоса лишь освещают слова излагаемого догмата. Они находятся с ним в смысловом диалогизирующем соотношении, хотя в известной мере выражают взаимосвязь субъективного и объективного, личного и догматического.

В качестве примеров двухклавиатурной игры я приводил целый ряд баховских хоральных прелюдий.

Мне хотелось бы сослаться еще на один пример: хоральную прелюдию «Ich ruf zu dir», где весь фон, порученный левой руке, изложен одногласно. Правая рука исполняет хорал, педаль *pizzicato* восьмушками дает бас к этому хоралу, левая рука движется непрерывным узором шестнадцатых. Таким образом глубокие полнозвучные и полные текстового значения гармонии этого хорала выражены (для глаза) в схеме сухого прозрачного трио. Полнозвучие гармонии этого хорала основано не на фоновых голосах и не на богатстве многоголосового сопровождения, а лишь на богатстве и выразительности подразумеваемого *basso continuo*, {126} в котором как бы сконцентрировано все значение гармонии хорала.

Хорал «Ich ruf zu dir» перевел нас из области двухклавиатурной игры по схеме «сольный голос и его сопровождение» в область органного трио, где один голос исполняется правой рукой на одной клавиатуре, второй—левой рукой на другой клавиатуре и, наконец, басовый голос на ножной клавиатуре. Форма трио развита с исчерпывающей полнотой в шести баховских органных сонатах. В них представлены все типы фактуры.

Выделю прежде всего «камерное трио». На трех клавиатурах органист исполняет пьесу, будто предназначенную для трех сольных инструментов. Хотя этот род трио весьма близок к оживленному камерному ансамблю, однако все же, мне кажется, что в условиях органа эта игра обладает рядом специфических черт. Характерным для органа считаю стремление голосов образовывать между собой различные группы. Вообще говоря любые два голоса могут образовать группу против третьего голоса, и, наконец, все три голоса могут составить одну ритмическую группу. Последний случай встречается как особый прием главным образом в заключительных кадансах. Что касается Других возможных групп, то чаще всего мы встречаем группы, образованные двумя верхними голосами против баса. Примером может служить медленная часть из Третьей сонаты (пример 47).

Это — словно камерная пьеса для двух сольных инструментов в сопровождении *continuo* (кстати, музыка этого *Andante* действительно появляется в другом месте в указанной инструментовке). Образующиеся группы могут приводить к полному ритмическому изложению или же к частичному параллелизму, когда один голос лишь подчеркивает скрытое двухголосие другого голоса.

В сонатах — много страниц действительной полимелодики. Однако все же полагаю, что склонность голосов к группировкам особенно характерна для органной фактуры. Таковы начало I части Пятой сонаты, таков финал Первой сонаты. Наряду с этими образцами более сухого подвижного трехголосия есть и эпизоды большого полнозвучия (главным образом в медленных частях). Оно создается, с одной стороны, более богатым течением гармонии, с другой — более сложным диалогом солирующих голосов. В медленной части Пятой сонаты имеем сопоставление того и другого принципов. *Largo* начинается насыщенным диалогом двух верхних голосов, который приводит затем к более спокойной группировке голосов в различных параллелизмах.

Специфические для органа черты создаются и особыми условиями для басового голоса. На педальной клавиатуре, так же как на мануалах, часто мелодия движется шестнадцатыми. Однако основным типическим для органа случаем будет {127} замедленное движение басового голоса, вдвое более медленное по отношению к мануалам.

В финале сонаты e-moll Бах проводит тему в басу в упрощенном виде, считая неуместным давать в педали излишне детальные шестнадцатые.



Начинающий писать для органа композитор особенно часто грешит в отношении неверного использования педали. Внимательное изучение сонат Баха лучше всяких правил пояснит особый характер органного баса. Повторяю, что наиболее типичным для органа считаю следующую схему: на двух ручных {128} клавиатурах два сольных инструмента соревнуются в богатой двухголосной игре, тогда как опорные гармонии выражены ходами басового голоса на педали. Время от времени педальный голос может принимать то или иное участие в многоголосном соревновании верхних голосов, однако затем он снова должен вернуться к своей роли. Таким образом, основной узор: шестнадцатые — в руках, восьмые — в ногах.

Мне пришлось значительно задержаться на рассмотрении ряда случаев двухклавиатурной игры. Конечно, она имеет на органе существенное значение, но не является основной. Я на ней остановился подробнее из соображений методических, ибо двухклавиатурную игру рассматривать легче, нежели игру на одной клавиатуре. Именно ясное внешнее ограничение схемы делает более легким анализ и представляет нам фактурные взаимоотношения в отточенном виде.

Кроме того, ограничения, налагаемые двухклавиатурной игрой на саму схему фактуры, приводят к значительным ограничениям формы. Поэтому рассмотрение отдельных случаев двухклавиатурной игры оказывается весьма удобным для выделения из непрерывно текущей изменчивой области органной фактуры ее наиболее типических черт. Все изученное на примерах двухклавиатурной игры может быть перенесено в игру одноклавиатурную.

В одноклавиатурной игре различные фактурные схемы существуют уже не в том раздельном виде, в каком мы это изучали на игре двухклавиатурной. И. С. Бах, который дал нам в хоральных прелюдиях образцы строжайшей догматической двухклавиатурной игры, бросал на органную клавиатуру громадную симфоническую импровизацию своей большой фуги e-moll. И действительно, на протяжении этой фуги, которая нигде не требует обязательной двухклавиатурной игры, мы видим и настоящую фугу, и пассажную клавиатурную игру, и драматическое противопоставление клавиатурных аккордов движениям баса, и различные группировки трех ручных голосов на двух мануалах (с расслоением их на группы с идущими параллельно голосами), и многоголосное трио, и полнозвучную четырехголосную игру, в которой как бы совмещаются и аккорды basso continuo, и пассажи виртуоза — и все это брошено на одну клавиатуру и приведено в единство в ходе симфонической импровизации.

Умение находить в одноклавиатурной органной игре богатство фактурных возможностей и является собственно искусством инструментовать свои замыслы для органа. Нижеследующие замечания не преследуют цели зафиксировать это умение в систематическом ряде правил. Полагаю, однако, что эти замечания направят мысль композитора, изучающего орган, к их постижению.

{129} Сравним прежде всего подробно разобранный выше случай выделения верхнего голоса на солирующей клавиатуре с одноклавиатурной игрой. Как я уже указывал, одним из основных свойств игры в постоянном тембро-динамическом ладу является доминирование верхнего голоса. В одноклавиатурной игре никоим образом нельзя рассчитывать на специальное выделение мелодий средних голосов. Между тем за верхним голосом (и без специального выделения на солирующей клавиатуре) в постоянном тембро-динамическом ладу сохраняется несомненное превосходство.

Превалирование верхнего голоса зависит, конечно, в известной мере от интонировки данного регистра. При исполнении одного и того же фрагмента на разных регистрах верхняя мелодия может выделяться с различной степенью яркости. Если данный регистр интонирован таким образом, что напряжение и яркость отчетливо возрастают, то на этом регистре будет выделяться верхний голос, движущийся в более напряженной и яркой тесситуре. Меньше будет выделяться верхний голос на регистре, интонированном так, что верхняя его тесситура смягчена. И хотя композитор должен учитывать особенности органных регистров, реализация фактуры на том или ином регистре — это все же дело органиста-исполнителя.



В общем же, надо считать, что мелодия, скажем, баховской хоральной прелюдии «Wir Christenleut'» при ее исполнении (как это Бах и предполагал) на одной клавиатуре будет звучать с достаточной легкостью и теплотой (пример 48). Конечно, ясность верхней мелодии зависит от самой музыки хорала, чему {130} помогает, прежде всего, напевность, выразительность мелодии, а также течение гармонии хорала, отдельные мелодические ходы сопровождающих голосов и образующиеся в гармонизации напряжения между ними.

Выиграла ли бы мелодия этого хорала, если ее выделить на особой клавиатуре? В каких случаях можно удовлетвориться естественным выделением верхнего голоса в постоянном тембро-динамическом ладу? В каких желательно подчеркнуть верхний голос на особой клавиатуре?



Решение этих вопросов зависит от самой музыки. Мелодия «Wir Christenleut'» звучит ясно при игре на одной клавиатуре, так как по самому замыслу она лишь первая среди равных. Она главенствует над остальными тремя, находясь с ними в тесном сопряжении. Это сопряжение по самому своему смыслу благоприятствует ясности верхнего голоса. Впрочем, единство голосов в сопряжении вытекает из основного образа хорала, в данном случае из самого текста. «Wir Christenleut'» — это множественное число; разве оно не требует в большей мере слияния всех голосов в игре одной клавиатуры и не противоречит ли это «мы» выделению мелодии на другой клавиатуре? Ведь выделение солирующей мелодии вызывается необходимостью индивидуального образа и возможно тогда, когда возможен связанный с со-лированием индивидуальный образ.

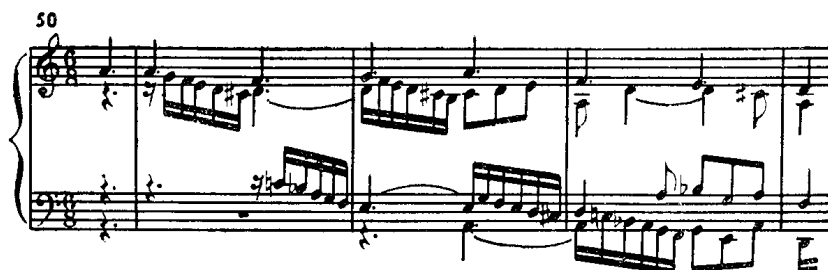
Вот еще множественное число: «Wenn wir in höchsten Nöthen sein».

Однако, как это явствует и из текста, и из музыки, в форме этого множественного числа дается индивидуальная медитация (см. пример 35 на с. 115). Образ этого индивидуального размышления дан и в тексте, и в музыке, и в фактуре, и, наконец, в органной регистровке на двух клавиатурах.

Впрочем, индивидуализация верхнего голоса не требует обязательного выделения на особой клавиатуре. Даже если мы сыграем хоралы «Wenn wir...» или «Das alte Jahr vergangen ist» (пример 49) на одной клавиатуре, то все же, в силу самого фактурного расслоения, будет ясно солировать верхний голос.

Если сравним звучание этих хоралов (исполняемых на одной клавиатуре) с хоралом «Vater unser im Himmelreich», то {131} поймем, что то или иное соотношение солирующих и вторящих голосов зависит прежде всего от самой фактуры и от разделения в ней голосов (пример 50). Регистровка не создает — не может и не должна создавать своими собственными средствами перспективы голосов; она может лишь подчеркнуть соотношение голосов, возникающее из самого образа и осуществленное в фактуре.

В отношении верхнего голоса я указал на простейший и безотказно действующий прием освещения его в одноклавиатурной игре. Этот прием состоит в удалении солирующего голоса от фоновых голосов и переводе его в особо освещенную тесситуру. По отношению к средним голосам подобный схематический прием невозможен. Однако имеется ряд благоприятствующих моментов.



Прежде чем их изложить, укажу, что именно в этом пункте в сильнейшей мере проявляется степень понимания композитором специфики органных регистров. Все дело заключается в том, чтобы учитывать доступную для органа выразительность средних голосов. Равно часто встречаются две противоположные ошибки у композитора, приступающего к изучению органа.

1. Переоцениваются возможности средних голосов, и им поручается движение, во-первых, не достигающее ясности, и, во-вторых, — вследствие этого — приводящее к неясности целого.

2. Недооценивается выразительность средних голосов, и композитор возлагает все надежды, скажем, на общее гармонико-мелодическое изложение своих мыслей, забывая при этом, что отсутствие на органе ряда выразительных средств (взаимоотношение мелодических и гармонических оборотов в динамике, вибрации, шлифовке) может быть возмещено только с помощью выразительных комментариев второстепенных голосов. Таким образом воздух, что тратится на звучание средних голосов, идет не на выражение мыслей, но на их заглушение лишними, неодушевленными тонами.

Теперь мы можем вернуться к изложению главных тезисов о функции средних голосов в органной фактуре.

1. В особенно благоприятном положении находится средний голос, отдаленный от другого на большой интервал. Чаше всего {132} такие условия складываются для тенора (Имеется в виду четырехголосное сложение: над тенором расположены сопрано и альт, внизу — бас.), который движется в одном комплексе с верхними голосами, но отделен большим пространством от баса.

2. В столь же благоприятных условиях находится средний голос, образующий секундовые конфликты с одним из соседних голосов.

3. В благоприятном положении находится также средний голос, контрастирующий с соседними в смысле характера движения, то есть движущийся на фоне окружающих его покоящихся голосов.

4. В благоприятном положении находятся и средние голоса, мелодическое движение которых особенно подчеркивается значительностью выполняемых ими гармонических функций.

ЗАМЕТКИ О СОВЕТСКОЙ ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ

<...>Начну с двух попыток М. А. Юдина.* Он только кончил тогда Ленинградскую консерваторию и показал мне вариации, написанные им еще студентом. Юдин считал, что вариации эти должны выиграть в органной транскрипции и таковую сделал. Однако она, в общем, не удалась и ничего существенного не внесла в органную литературу.

Затем Юдин показал мне Прелюдию и фугу для органа, написанные уже специально для этого инструмента. Прелюдия носит явные следы заимствования некоторых оборотов у Баха, скорее даже у Букстехуде. Фуга написана на тему обычного типа и развивается в «школьных» канонах и динамических нарастаниях, хотя в этом сочинении уже заметны некоторые черты оригинального замысла.

После этих двух опытов Юдин принес мне Токкату на старинные русские напевы, в которой дана совершенно новая, неожиданная, свежая и своеобразная трактовка органа.

Я считаю Токкату М. А. Юдина большой удачей автора, неповторимым по своеобразию произведением: в нем в концентрированном виде представлено то, что отличает, по-моему, органную советскую музыку, а именно: разработка специфически органной фактуры на новом мелодическом материале. В рапсодической форме Юдин разработал несколько старинных русских напевов. Ему удалось найти тот необычный вид органной фактуры, в которой этот новый мелос мог жить и развиваться, обнаруживая в этом развитии свои новые стороны.

{133} К сказанному добавлю, что Токката отнюдь не является приспособлением некоторого мелодического материала к некому инструменту. Трактовка органа, найденная в Токкате, соответствует выразительным возможностям не только инструмента, но и напевов, положенных в основу произведения.

Еще несколько соображений, касающихся фактуры Токкаты. Юдин часто пользуется в ней параллелизмами: сначала сектаккордами, затем квартовыми ходами и пассажами. Невольно хочется сопоставить такие пассажи с параллелизмами, которыми богаты, скажем, виртуозные пьесы Дюпре.* Французский автор пользовался ими по двум причинам:

во-первых, эти пассажи, вероятно, хорошо удавались виртуозу из-за строения его руки; во-вторых, квартовые ходы благодарны для показа

игры регистров. Однако мелодическая манера письма Дюпре механистична, тогда как квартовые пассажи юдинской Токкаты обусловлены не автоматизмом в использовании фактурных возможностей органа, а самим складом тематизма.

М. А. Юдин написал еще ряд произведений: Пастораль, задуманную сначала для иных инструментов, Органный марш, и другие. Специально для органа задуманы и созданы композитором Шесть пьес, которые мало известны, но, однако, не лишены интереса.

Они менее значительны, чем Токката, но все же их следует рассматривать как эскизы, сделанные автором в том же направлении: в них зафиксировано шесть замкнутых в себе статических прелюдийных моментов. Каждая пьеса дает один отграниченный и сосредоточенный в себе образ. Пьесы основаны, как и Токката, на старинных русских напевах и разрабатывают образы этих последних.

Для хора, сопрано и органа М. А. Юдин написал вокальную сюиту «Колонии кричат». Здесь орган трактован как симфонический инструмент, которому поручается сопровождение и в хоровых и в сольных вокальных частях.

Наконец, после ряда небольших опытов, Юдин еще раз вернулся к органу для создания композиции еще более крупной, чем Токката. Это — Концерт для органа, струнного оркестра и литавр. Впрочем, об этом концерте я скажу несколько позже. Сейчас же перейду ко второму основному явлению ленинградской органной музыки — к творчеству Х. С. Кушнарева.* С его органными работами я познакомился примерно тогда же, когда и с первыми пьесами Юдина.

Окончив Ленинградскую консерваторию в 1923 году, Кушнарев написал в классе композиции как задание по вариации органную Пассакалью и фугу. Я помню, что появление этого произведения вызвало некоторое недоумение из-за формы и инструмента, избранных автором для воплощения своего замысла. Вряд ли сейчас возникло бы недоумение при обращении к форме пассакальи. Однако в те времена условия академической учебы, {134} коренившиеся в дореволюционной практике, были совсем иными. В начале 20-х годов работа в классах композиции часто отличалась рутинной и опиралась на некоторые излюбленные в данной школе и в данном классе шаблоны. Игнорировались автономные индивидуальные качества студента — будущего композитора. Казалось бы, тогда можно было бы ожидать, что консерваторский академизм опирался на музыкальную литературу как на основной исторический фонд учебы. Однако и это не имело места: академизм чурался как личного творчества учащегося, так и самого наследия, понимаемого во всей совокупности истории музыкального искусства. Антогенез и филогенез творчества — и тот и другой ставились под подозрение, приносились в жертву догмам, узким вкусовым школьным шаблонам. Было принято писать вариации, при этом такие, которые навсегда оставались затерянными в классных архивах. Однако, как показывает пример Х. С. Кушнарева, самостоятельная попытка ориентироваться в исторически-музыкальном наследии и выйти за пределы предписанных заданий, дала композитору возможность одновременно обрести и творческую самостоятельность.

Пассакалья Кушнарева является одной из лучших в мировой органной литературе. Правда, формальные признаки пассакальи встречаются у Франка, например, во втором хорале, но там это лишь один из элементов развития. В этой связи нельзя не вспомнить имя Регера,

автора нескольких пассакалий, более или менее отличающихся одна от другой. Тем не менее в них есть черты общности. Темы обычно несколько отвлеченные, сильно хроматизированные, хотя и включают в себя диатонические обороты. Однако эти обороты неорганично сочетаются с хроматизмом всей темы. В первых же вариациях хроматизмы освещаются неожиданными гармониями. Восьмые, а затем шестнадцатые, оживляют движение; после них вступают тридцать-вторые с различными пассажами. Пассакалью завершают аккордовые нарастания, приводящие к торжественному концу. Слабая сторона регеровских пассакалий в том, что в них развитие и нарастание оторваны собственно от темы, лежащей в их основе.

Я считаю Пассакалью Кушнарера одной из лучших органных пассакалий прежде всего потому, что в основу ее положена тема, имеющая ясный мелодический смысл. Ее динамически-фактурное нарастание является не отвлеченным, не воспроизводится путем механического нагромождения восьмых, шестнадцатых и тридцать-вторых, но возникает вследствие действительного роста шага, заложенного в самой теме.

Это — превосходная цепь вариаций, развивающих благороднейшую тему и ведущих ее через ряд созерцательных, торжественных, мечтательных вариаций к последней, заключительной, где осуществляется грандиозное завершение развития остигатной темы. В Пассакалье Кушнарера хочется далее отметить историческую эрудированность автора — свойство, которое я {135} считаю неотъемлемым и абсолютным достоинством композитора. Кушнарев знает — и знает не только как теоретик и историк, но как музыкант — творчество Баха, он знает также органное творчество Франка. Кушнарев не только его знает, но владеет той техникой, средствами которой выражает глубокий авторский замысел. Кушнарев демонстрирует в Пассакалье знание и владение приемами баховских и франковских пьес и вместе с тем он создает произведение, связанное в своих истоках с национальным звуко-созерцанием автора. Я думаю, что значение этого произведения состоит именно в том, что историческое знание не остается только формальным знанием, а приводит к синтезу исторического и современного, традиционного и национального.

Пассакалья Кушнарера много и с успехом у нас игралась, и надо надеяться, что она сохранится в советской музыке как классическое органное произведение.

Через год после завершения работы над Пассакальей Х. С. Кушнарев закончил Сонату для органа, которая по отношению к Пассакалье явилась дальнейшим шагом вперед.*

В Сонате в ином виде дано соотношение исторического и индивидуального, автономного. Если Пассакалья является мастерским «восстановлением» старинной формы, где, наряду с исторически устойчивой техникой звучат собственные авторские интонации, то в Сонате нас увлекает самобытная речь композитора, в которой лишь при анализе обнаруживаются исторические традиции, органически спаянные с автономными.

В органной литературе трудно назвать произведение, которое в данном жанре можно было бы поставить в один ряд с Сонатой Кушнарера. В шести сонатах Мендельсона нет в точном смысле слова «сонатности», впрочем, это не входило в намерения их автора. Мендельсон, очевидно, считал, что органу можно поручить

осуществление «современной» (т. е. современной Мендельсону) музыки, но при этом полагал, что органу не свойственна сонатная масштабность. Немало сонат написал Рейнбергер.* Истинно сонатными являются по преимуществу первые части симфоний Видора, Гильмана,* Вьерна. Но там более преобладает виртуозный концертный элемент. Многоглаголивые сонаты Регера. Лучшая среди них—I часть сонаты d-moll; однако и на ее музыке лежит печать бурлящей и мятущейся импровизации.

С такой исторической перспективы надо оценивать Сонату Кушнарева.

Величественный вопрос сформулирован во вступлении в противопоставлении аккордовых и пассажных контрастов. Экспозиция открывается спокойным фугато главной партии. Его развитие рождает смятение и борьбу (связующая партия). Напряжение длительного движения иссякает в истинно органном постепенном спуске по трем ступеням. Движение замерло в басу; теперь в самом верхнем регистре, на третьей клавиатуре, начинается светлая побочная партия. Разрастаясь, она затем вновь {136} возвращается к своему исходному звучанию; в успокаивающемся движении побочной партии мы слышим две гобойные фразы. Эти две краткие фразы образуют заключительную партию — движение иссякает. Из тишины глубокого баса начинается разработка. Подымаясь, падая, чтобы снова подняться еще выше, разработка увлекает, наконец, весь орган в борьбу—ту, что ведется мотивами главной партии. Борьба непосредственно подводит к кульминации, к формулировке главной темы со всей возможной мощностью органных фанфар. Вопросительная генеральная пауза. Ответ не найден в главной партии. Может быть он будет дан побочной? И, действительно, возникая из двух робких вопросов, она развивается далее и, нагнетаясь, приводит к tutti. Короткой коде остается дать окончательный ответ на вопрос, поставленный во вступлении.

В течение ряда лет Соната Кушнарева ежегодно игралась в Ленинграде, часто по несколько раз в год. Я уверен, что этому произведению суждена долгая жизнь и что оно заслуживает быть названным классическим произведением советской и мировой органной литературы.

Теперь я хотел бы перейти к двум произведениям, законченным примерно в 1933 году. Они вспоминаются мне одно рядом с другим отчасти потому, что стали центральным событием во время проведенного тогда Ленинградской консерваторией конкурса на органные произведения — этот конкурс, задуманный в рамках нашей страны, вызвал резонанс и за рубежом.* Оказалось, что достаточно было заметки, появившейся в бюллетене одного нашего торгпредства, чтобы в адрес конкурсной комиссии поступило из-за границы около полутора десятка органных сочинений, в которых преобладали академические мендельсоновские перепевы. В противовес им произведения В. В. Волошинова и М. А. Юдина поразили, каждый в своем роде, богатством и оригинальностью замысла. Оба произведения относятся к концертному жанру.

Концерт Юдина, который я считаю несомненной удачей автора, продолжает в несколько ином направлении его же Токкату. Если в последней Юдин опирался на старинный русский напев, то в органном Концерте мелодический состав не столь резко очерчен. Здесь и типичные для творчества Юдина декламационные и импровизационные обороты (вступление I части), и столь же характерная для него напевная главная

партия сонатного *allegro*. В побочной партии проходит излюбленное Юдиным напевное размышление, связанное с образным строем медленных тем Токкаты. Наряду с этим, колорит концерта определяется и иными моментами, имеющими отчасти танцевальный, отчасти песенно-романсовый характер. Например, чувствительным напевом оказывается заключительная партия I части и ярко выраженным плясовым эпизодом — вторая заключительная той же I части. Средняя часть Концерта — прелестная, зачаровывающая {137} пастораль, где представлен органический сплав элементов: собственно пасторального, несколько отвлеченного характера, и интонации чувствительного романса. Тема III части — пляска откровенно праздничного склада. Вначале изложенная в виде фугато, она затем приводит к броским, декоративным оборотам (характерны в этом плане гармония и ритмика). В своем светлом, откровенно-радостном характере эти обороты вызывают образ некоего праздничного баяна, но лишенного развлекательной функции и несводимого к эпизоду, а приподнятого до образа, символизирующего праздник общенародного масштаба. В развитии финала слышны также обороты, знакомые нам по Токкате. Однако здесь параллелизмы лишены того мелодического характера, какой они имели в Токкате, они звучат более декоративно.

Я считаю удачей, что М. А. Юдину удалось с большим благородством соединить до сих пор никогда не соединявшиеся сферы: звучание праздничного бытового баяна и ликующие пассажи и аккорды органа — казалось бы, инструмента отвлеченного и противоречащего в своей отвлеченности любым бытовым ассоциациям. Но в том и заключается успех концерта, что это кажущееся далекое сопоставление проводится автором ярко и убедительно. Старинный инструмент соединяется с новыми праздничными и мечтательными интонациями. В этом синтезе бытовые инструментальные напевы приподнимаются над конкретными бытовыми связями и вводятся в круг якобы отвлеченного инструментального искусства и его крупных форм.

Позволю себе, однако, указать на ряд недостатков Концерта Юдина, которые несомненно сужают его жизнеспособность. Во-первых, из-за не совсем удачного окончания финала произведение кажется незаконченным: заключительный синтез финала оказывается по размаху ниже того, что было обещано в развороте музыки всего Концерта.

Во-вторых, в инструментовке много непрактичного. Например, из-за неудачного расположения финального аккорда струнного оркестра губится созданное с исключительной искренностью настроение пасторали. Надо надеяться, что автор исправит указанные недостатки и продолжит свою работу, столь плодотворно начатую Токкатой и Концертом.

Прежде чем обратиться ко второму из названных выше произведений — к Концерту В. В. Волошинова,* где сопоставлены орган и скрипка, вкратце коснусь некоторых общих вопросов.

Эти два инструмента являются, пожалуй, наиболее древними из всех существующих в настоящее время, то есть применяемых в нашей музыке. И как ни странно, эпоха расцвета органного искусства, эпоха великого органиста Баха и великих скрипачей Вивальди и Тартини дала очень немного произведений для скрипки с органом.

Действительно, что мы имеем для такого состава в музыке XVIII столетия? — Арии Баха, в которых рядом с голосом {138} имеется облигатная скрипка и в которых орган исполняет роль *continue*, но может

быть заменен в этой роли и клавесином; сонаты Генделя, Корелли, в которых опять-таки возможна замена органа клавесином.

В век великих органистов и великих скрипачей двум основным инструментам XVIII столетия, органу и скрипке, не случилось встретиться в равноправном и развитом музыкальном соревновании.

Еще меньше затронута эта тема в музыке Мендельсона, Листа, Шумана, Брамса — романтиков, возрождавших орган после столетнего забвения. Также мы не имеем скрипичной музыки с органом в творчестве органистов по призванию — Франка и Петера.

Ныне, однако, концертирующие органисты Запада стремятся включать скрипку в свои программы. Как же они ее используют?

Если их не удовлетворяет скромная роль органа, исполняющего *basso continuo* в сонатах Генделя, Корелли, они обращаются к переложениям и поручают скрипке вокальное *Largo* Генделя, флейтовую Сицилиану Баха, «Мелодию» Глюка, заимствованную из его оперы, и т. д. Органисты обращаются также и к музыке XIX и XX столетий, стараясь приспособить для скрипки и органа все мелодическое, что в ней имеется, для чего, в частности, перекладываются сочинения Чайковского, Аренского, Глазунова, Лядова.

Я рад, что мне выпала честь участвовать в первых исполнениях крупного романтического произведения для органа и скрипки, написанного советским автором. Я имею в виду Концерт Волошинова, который, по моему убеждению, является по своей значительности уникальным опытом в мировой литературе. В то же время это талантливое сочинение, написанное с подлинным лирическим подъемом, не лишено недостатков.

В процессе своего рождения Концерт несколько раз переделывался, план его менялся. Автор даже несколько раз отказывался от своего произведения, объявлял его неудачным и вообще хотел его изъять из обращения. Уже одно это «биографическое обстоятельство» говорит о наличии некоторых дефектов в этом сочинении.

Прежде всего, нельзя признать вполне органичным его самый план, в частности, тональный план, не имеющий принципиального единства и несколько случайный. Разнохарактерен также и сам язык. Наряду с находками и страницами, которые принято называть счастливыми, в Концерте встречаются и так называемые общие места, нарастания и падения, посредством которых автор, очевидно, хотел соединить свои мысли. Наконец, разношерстна и инструментальная фактура, много раз переделывавшаяся, часто в связи с предполагаемым или уже состоявшимся исполнением.

{139} При всем том я считаю Концерт Волошинова замечательным произведением и — вновь это повторяю — уникальным в мировой органной литературе двойным концертом для органа и скрипки.

Произведение это, три части которого длятся примерно 30 минут, занимает целое отделение. Оно слушается с неослабным интересом и с одинаковым удовлетворением переживается исполнителем и слушателем. Автор не стремится в нем ни опровергать академические нормы, ни им следовать — он идет, прежде всего, путем своей художественной правды. Концерт Волошинова привлекает, он понятен даже такому слушателю, который не знает органа. В чем же секрет указанного противоречия? По моему, дело в том, что волошиновский Концерт — это талантливая и темпераментная импровизация как со стороны формы, так и фактуры. Успех этой «импровизации» обеспечивается двумя обстоятельствами.

Во-первых, мелодика Концерта отличается большой текучестью, широтой дыхания. Она лишена тональной успокоенности и какого-либо тонального схематизма. Ей присуща постоянная трепетность, влекущая всегда к неким новым модуляционным оборотам, в новые и новые тональные сферы.

Во-вторых, в отличие от трепетной, изменчивой текучей мелодической интонации, ритмика Концерта отличается большой ясностью и динамической определенностью. Доминирующую роль в этой ритмике играют затактовые мотивы. Именно в виду определенности и ясности ритмического движения все темы произведения оказываются связанными друг с другом. Сопоставим, например, темы вступления и первую тему I части в ее ритмичном и певучем проявлении, или тему связующей партии и мотивы побочной, или всю мелодику II части. Этим затактовыми движениям противостоят энергические «удары» темы финала, но и эта тема сопровождается отмеченными затактами. С таким же ритмическим складом связана и вторая тема финала. Тем большую силу приобретает на фоне этого ритмического стиля энергичный монолитный шаг заключительного марша в Ми мажоре.

Несомненно, что в Концерте осуществляется определенная симфоническая идея и что автор ищет здесь и последовательно находит синтез положенных в основу произведения образов. Но все же отдельные моменты Концерта впечатляют больше, чем ощущение его целостной композиции. Автор словно находится во власти своего артистического таланта. Он увлечен мелодической фантазией и ритмическим темпераментом и не может полностью подчинить основной идее богатство овладевающих им музыкальных образов.

Мне хотелось бы назвать эти недостатки концерта «плодотворными» недостатками изобилия.

{140} Укажу на ряд характерных и впечатляющих моментов:

1. Вступление-диалог.
2. Вступление скрипки.
3. Изложение главной партии.
4. Диалоги средней части.
5. Флейты-пикколо органа в средней части.
6. Марш в финале.
7. Пиццикато басов органа в финале.
8. Реприза финала.
9. Заключительный марш.

Я перечислил увлекательные фрагменты Концерта, они убедительны и ярки в живом исполнении. В целом же это образец крупного инструментального построения, в котором камерными средствами создается истинно симфоническое дыхание.

Остановлюсь далее на сонате Б. С. Майзеля *, написанной в 1938 году. Ее I часть — большое сонатное *allegro*, вторая *Adagio*, развивающееся на остинатной фигуре, и третья — праздничное рондо.

Сонате чужда драматическая импровизационность, присущая Концерту Волошинова. Не характерна для нее и глубина в синтезе противоречий между «историческим» и «автономным», что свойственно произведениям Юдина и Кушнарева. Но именно в ней впервые в советской литературе применен к органу тот песенный склад мышления, который мог сформироваться только в результате многолетней борьбы за новую массовую песню.

Воспитанный в этой среде, Майзель трактует и побочную партию I части и все течение II части в духе, характерном для нашего современного песенного творчества. Удачей композитора явилось то, что ему удалось, во-первых, выразить этот новый интонационный склад в органной фактуре так, что создается ощущение полного внутреннего сродства органной фактуры и брошенных на орган напевов. И, во-вторых, ему удалось сочетать в разработке Сонаты эти напевы с иными, более драматическими моментами.

Однако есть недостаток, значительно суживающий жизненный путь произведения. При трактовке быстрых драматических эпизодов I части Майзель не учитывает некоторой моторной статичности органа — инструмента, которому не свойственны взволнованные синкопы, переменчивые, внезапные ритмы. Я полагаю, что драматические замыслы автора могли бы быть сохранены и выражены в более плавном, более свойственном органу дыхании.

При условии этих поправок Соната Майзеля могла бы с честью занять свое место в ряду современных органных сонат.

Несколько раз обращался к органу и Д. Д. Шостакович. Он обращался к нему не для создания камерно-симфонических произведений, но в связи с работой над музыкой к кинофильмам и над оперой. Насколько мне известно, Шостакович специально органа не изучал. Между тем оказалось, что и без такого предварительного изучения он с первых же опытов полностью овладел спецификой органной фактуры. Это парадоксальное {141} обстоятельство объясняется, по-видимому, ярким талантом Шостаковича. Этот талант подсказал ему, что при сочинении пьес для органа требуется не столько общее знакомство с инструментом, его регистрами, сколько проникновение в логику фактуры органной музыки. Такое проникновение достигается прежде всего изучением и усвоением существующей литературы для этого инструмента.

Шостаковичу удалась его fuga из фильма «Златые горы».

Fuga отличается совершенной инструментальной фактурой и показывает свойственное композитору свободное владение инструментальным мышлением. Д. Д. Шостакович настолько владеет логикой инструментального изложения, что вся его музыка инструментальна. Кроме чисто инструментальных эффектов, то есть нахождения верной фактуры, выводимой из общего представления о логике органного изложения, Шостакович достиг еще большего — он написал блестящую инструментальную пьесу фугированного стиля, в которой пластичная тема фуги оказалась звучащим выражением драматической ситуации важного эпизода фильма. Забастовка, демонстрация, стрельба, разбегается выходящая из ворот завода толпа... Из ощущения этой ситуации рождается тема, а из темы «разбегается» и сама fuga <...>

Небольшой Марш для труб и органа написан Д. Д. Шостаковичем к фильму «Подруги» (1935). Наконец, укажу на большую Пассакалью — антракт к третьему действию оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (1932). В ней две крупные удачи: во-первых, из драматической ситуации рождается тема и все образы органной Пассакальи; во-вторых, музыка выражена с мудрой инструментальной, чисто органной логикой.

Одновременно мне хочется указать также и на некоторое заблуждение автора.

Д. Д. Шостакович поручает в кульминационный момент проведение темы средним голосам. Так могут звучать фанфары в

оркестре, но на органе, в момент кульминации, фанфары будут хорошо слышаны только в верху, а в ряде случаев и в басу, но ни в коем случае не в среднем регистре.

Наряду с перечисленными крупными работами, я хочу также указать на ряд более мелких пьес, написанных другими ленинградскими композиторами и представляющими тот или иной интерес.

К органу нередко обращался А. А. Михайлов*: им были написаны Токката, Пастораль, Сюита для скрипки и органа, Прелюдия для квартета медных духовых и органа. (К сожалению, последние две пьесы еще не были исполнены).

Органной пьесам Михайлова, однако, свойственны некоторые недостатки, характерные для всего его творчества в целом. Произведения композитора выдержаны в некоем отвлеченно-гротесковом плане. Поэтому не всегда понятно, чем, собственно, вызвано ироническое заострение этого гротеска. Кроме того, {142} гротеск этот имеет несколько статический характер: музыка движется от одной тактовой черты к следующей и потому лишена большого дыхания. Однако в тех случаях, когда Михайлов строил свои сочинения на более жизненной мелодике, у него получались пьесы, вошедшие в органную репертуар.

Из всего написанного композитором с успехом исполнялась Токката, построенная на живых затактовых мотивах. Это — своеобразное органное скерцо.

Две пьесы для органа — Пастораль и Марш — написаны Н. К. Ганом.* Это интересный опыт создания в области малых форм развлекательной органной музыки.

Интересен также замысел С. Я. Вольфензона, написавшего Три вокальные пьесы в сопровождении органа.* В качестве текстов своих произведений автор взял надписи, высеченные на памятных плитах, установленных на Площади памяти жертв революции.

В 1940 году к органу обратился О. А. Евлахов.* Им написаны две прекрасные пьесы — Пастораль и Прелюдия. Эти два эскиза показывают, что Евлахов обладает рядом свойств, ценных в работе композитора, пишущего для органа: он способен создать произведения, цельные по образам и развитию положенных в основу сочинения мыслей. Развитие это автор проводит лаконично, просто и с большой сосредоточенностью. Пастораль—это прелестная акварельная картинка, в Прелюдии же дана истинно органная медитация, развивающаяся из простых интонаций через ряд речитативов к импозантному органному tutti.

К тому же 1940 году относится Поэма для голоса, органа и двух арф В. П. Шокина.* Произведение это написано на стихи Джамбула и построено на народных напевах. Несмотря на ряд технических неполадок и излишнюю ритмическую усложненность письма, Поэма Шокина заслуживает внимания, как дальнейшая после работ Юдина попытка продвижения органной литературы в сторону народной музыки. Прежде всего— интересно то, как Шокину удалось положить на орган народные напевы. Во-вторых, в произведении с текстом нового типа роль органа стала многозначной: он выступает и инструментом, создающим фон, и в драматическом диалоге вместе с голосом и арфами. При этом орган несет функцию не только солирующего инструмента, но как бы симфонического ансамбля, способного подытожить в своем tutti все, что достигнуто в вокально-инструментальной игре. Наконец, орган также «изображает» звучания народных инструментов, то печальные, то праздничные.

С объединением подобного типа бытового и праздничного мы уже встречались в концерте М. А. Юдина. Ту же плодотворную противоречивость движения мы находим и в трактовке органа В. П. Шокиным. Правда, в его Поэме больше намечено {143} принципиально нового, чем осуществлено. Тем не менее опыт Шокина должен быть продолжен.

Особый интерес, по-моему, представляет произведение, мало-исполняющееся и, возможно, забытое самим автором. В 1931 году Андрей Баланчивадзе, тогда кончавший Ленинградскую консерваторию, написал для органа фугу. Эта фуга представляется замечательной по следующим обстоятельствам. Баланчивадзе, прошедший в консерватории весьма серьезную полифоническую школу у Х. С. Кушнарера и глубоко проникший в законы баховской фуги, написал для органа пьесу, совершенную по пластичности, спокойствию и логичности течения. В этом смысле его фуга представляет прекрасный образец полифонического мышления. Но вдвойне ценно то, что столь пластичное фугированное развитие, обнаруживающее глубокое проникновение в законы построения фуг, основывается на звуковой системе, опирающейся, очевидно, на грузинскую народную музыку. В этой своеобразной системе перевернуто, с нашей точки зрения, соотношение терции и кварты. Квартовые параллелизмы ощущаются в данной системе как классические параллельные терции и сексты; вместе с тем интервал терции звучит как диссонанс, разрешающийся в кварту.

Таким образом, фуга Баланчивадзе представляет уникальный по своему значению опыт синтеза своеобразной национальной звуковой системы с достижениями европейского полифонического мышления. Мне хотелось бы сопоставить это полузабытое произведение с фугированными фрагментами органных сочинений Пауля Хиндемита. Хиндемиту, казалось бы, свойственно проникновение в секреты баховской техники, но даже в отношении ритмической пластики полифония Хиндемита менее напевна, чем опыт фуги Баланчивадзе. И понятно почему: ведь ритмическое полифоническое мастерство Хиндемита не опирается на какой-либо реально существующий, в наше время бытующий музыкальный напев. Именно поэтому, при всем глубоком знании ритмических законов баховской фуги, Хиндемит не может подняться до истинно звучащего и поющего фугированного развития. Он дает попытку синтеза исторической мудрости с формальными изобретениями авторской фантазии, тогда как опыт Баланчивадзе дает нечто большее—органический синтез национальной живой звуковой системы с баховской фугированной техникой.

<...> По ходу моих ежегодных концертов, посвященных советскому творчеству, я, естественно, знакомился с органными сочинениями А. Ф. Гедике и М. Л. Старокадомского.* Из сочинений последнего мне известны несколько академическая Пассакалья, названная автором «Круг», и замечательный Органный концерт (1935)—замечательный прежде всего по своему суровому настроению и по цельности мастерского воплощения.

{144} В памяти осталось необычайное впечатление от самого начала Концерта: медленно мерной поступью сменяющие одна другую гармонии органного tutti; над ними грандиозная мелодия оркестрового унисона — и по интервалике, и по широте дыхания. По словесным намекам автора, мне представились здесь немые величественные стихии, скалы, ледяные глыбы, неподвижная стремительность ледяного вихря.

Этот образ скал и ледяных глыб мне представляется пламенным по сравнению с холодным, искусственно оживленным орнаментом органного Концерта Хиндемита, построенного в некой произвольно придуманной автором звуковой системе, тогда как за Концертом Старокадомского слышится живая образная мелодика Чайковского.

Примененное выше слово «образ» выражает самый смысл, значение и жизнь искусства и, как мне кажется, особо выделяет советскую музыку в целом и одну из интереснейших глав в ней — советскую органную музыку.

Вместе с тем хочу указать и на недостатки Концерта Старокадомского. При общей технической выравненности его три части неравноценны. Побочная партия первой части в условности своей и формальности не сочетается с образом главной партии. А в финале несколько суховатые и нарочитые речитативные каденции выпадают из общего убеждающего движения.

Из произведений А. Ф. Гедике наибольшее впечатление на меня произвела Прелюдия для трубы, арфы и органа (1947). Прелюдия эта отмечена своеобразным пасторальным колоритом; образ и музыкальный язык сочетаются в ней в гармоничном единстве<...>

Кушнарев, Юдин, Волошинов, Старокадомский и другие советские композиторы показали, как старинный инструмент — орган — оживает к новой жизни. В их работах мы видим живое и живительное противоречие между наследием и оригинально претворенным, «автономным», национальным по мелодике и образности творчеству.

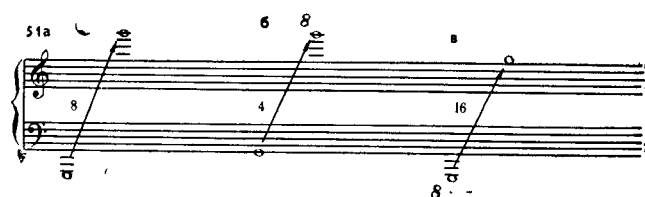
Наша органная литература — интереснейшая глава советской музыки, и более того — европейской музыки XX века в целом. Глава начатая. Глава, которая еще будет продолжена и развита.

КЛАВЕСИН И КЛАВИКОРД

Клавикорд — небольшой музыкальный инструмент, с соответствующим его размерам тихим звучанием. При нажатии на клавишу клавикорда приводится в звучание одна, соотнесенная с этой клавишей, струна (В целях уменьшения размеров инструмента количество струн клавикорда было часто меньшим, чем количество клавиш. В этом случае одна струна обслуживала (посредством соответствующего механизма) несколько клавиш.). Клавикорду не свойственны яркие оттенки и звуковые контрасты. Однако, в зависимости от характера нажима на клавишу, мелодии, исполняемой на клавикорде, может быть придана некоторая звуковая гибкость, и даже более того — тонам мелодии может быть придана известная вибрация.

В отличие от тонкой и задушевной звучности клавикорда, клавесин обладает игрой более звучной и блестящей. При нажатии на клавишу клавесина может быть по желанию исполнителя приведено в звучание от одной до четырех струн. В эпоху расцвета клавесинного искусства существовал целый ряд разновидностей клавесина. Мы опишем ниже одну из них, которую можно считать типичной для баховского времени. Несколькими клавесинами такого типа располагал и пользовался Бах. К этому же типу принадлежит большинство современных, изготавливаемых в наше время клавесинов.

Клавесин рассматриваемого типа обладает двумя клавиатурами: нижней — первой (обозначается — I manual (Manual — ручная клавиатура (от лат. manus — рука).) и верхней — второй (обозначается — II manual). Клавиатуры клавесина имели диапазон от *G* контроктавы до *D* третьей октавы. Позднее диапазон клавесина был расширен до *F* и *G* третьей октавы. Однако фактическое звучание струн клавесина имеет диапазон более широкий.



Клавесин имеет несколько наборов струн. Набор струн, звучащих «натуральную высоту, то есть осуществляющих при пробеге по клавиатуре гамму указанного в примере *a* диапазона, носит название восьмифутового регистра и обозначается — 8'.

Набор струн, звучащих октавой выше написанного, дает при пробеге по клавиатуре клавесина гамму, обозначенную в примере *б*. Этот набор носит название четырехфутового регистра и обозначается — 4'.

Набор струн, звучащих октавой ниже написанного, дает соответственно гамму, указанную в примере *в*, и называется шестнадцатифутовым регистром. Он обозначается — 16'.

В целом клавесин располагает четырьмя наборами струн, то есть четырьмя регистрами, которые распределяются между двумя клавиатурами следующим образом. Первая клавиатура располагает одним восьмифутовым и одним шестнадцатифутовым регистрами. Вторая —

одним восьмифутовым и одним {146} четырехфутовым регистром. Описанные четыре регистра клавесина могут каждый в отдельности, по желанию исполнителя, включаться или выключаться посредством особых рычажков (В XVII и XVIII веках регистровые рычажки располагались над клавиатурами. В современных клавесинах включение и выключение регистров передано педалям, расположенный аналогично педалям фортепиано.). Кроме этого, по желанию исполнителя, клавиатуры могут быть соединены (копулированы). Если клавиатуры соединены, то при нажатии клавиши первой клавиатуры нажимается автоматически и одноименная клавиша второй клавиатуры. Соответственно при игре на первой клавиатуре будут уже звучать не только регистры первой клавиатуры, но и также второй. Таким образом, если мы включим все четыре регистра клавесина и соединим клавиатуры, то при игре на первой клавиатуре каждой клавише будут отвечать четыре струны. Мы будем иметь звучание широко раскинутое, обогащенное верхними и нижними октавными удвоениями.

Чтобы закончить перечисление звуковых средств клавесина, укажем еще на приспособление *Laute* (лютня). При передвижении специального рычажка струны того или иного регистра приглушаются таким образом, что звучание делается более тихим и более отрывистым. Звучание регистра уподобляется звучанию лютни. Отсюда и происходит название описываемого приспособления.

Дадим теперь краткие примеры, демонстрирующие действия регистров клавесина.

Если мы исполним первые такты Маленькой прелюдии C-dur на одном восьмифутовом регистре, то получим в верхнем голосе звучание, соответствующее обозначенному в примере:



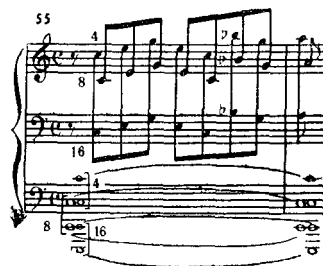
Если исполним этот же фрагмент на одном четырехфутовом регистре, то получим звучание:



Исполненный на одном шестнадцатифутовом регистре, этот же фрагмент даст звучание.

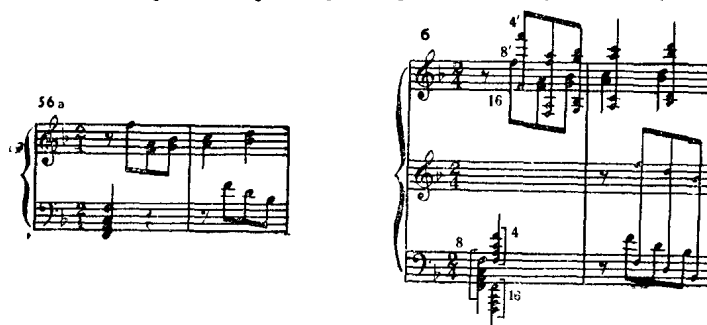


Желая придать прелюдии торжественное и яркое звучание, мы исполняем ее на всех четырех регистрах клавесина. При соединенных клавиатурах мы получим звучание:



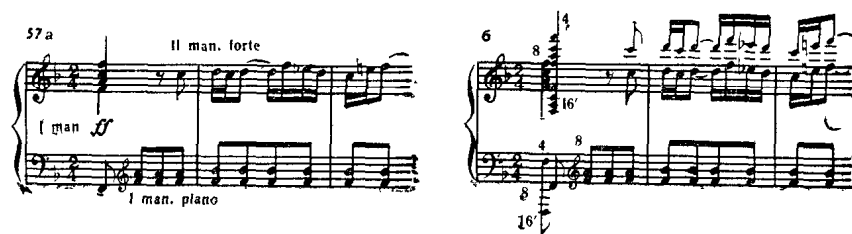
{147}

Так же полнозвучно исполняется обычно вступительное tutti I части Итальянского концерта, которое звучит при этом следующим образом:

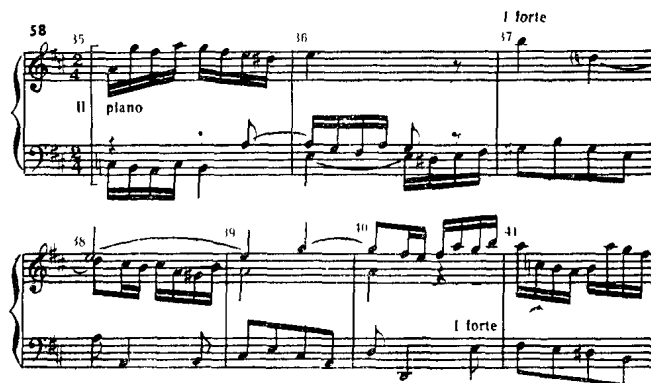


Используя смену клавиатур и регистров, оказывается возможным придавать различную окраску различным разделам произведения.

Так, например, в I части Итальянского концерта вслед за вступительным tutti (такты 1—29) Бах указывает в такте 30 forte в правой руке и piano в левой. Forte это обычно берется уже не так, как в вступительном tutti, то есть без шестнадцатифутового регистра. Правая рука играет теперь на двух регистрах (8' + 4') второй клавиатуры (относительное forte). Левая играет на одном восьмифутовом регистре первой клавиатуры, не соединенной со второй (относительное piano). В результате мы получаем звучание:

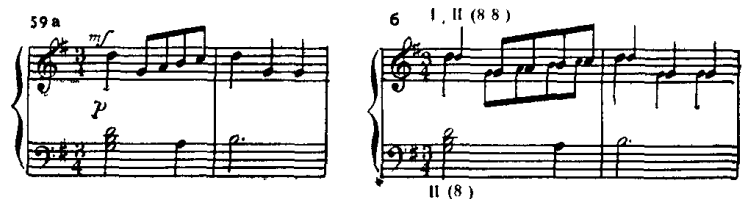


В Маленькой прелюдии D-dur вполне соответствовало бы духу баховских указаний следующее распределение клавиатур. Прелюдия начинается полнозвучно на первой клавиатуре (forte). С такта 21 (2-й раздел прелюдии) обе руки переходят на вторую клавиатуру (piano). В такте 37 правая и в такте 40 (на 4-й восьмой) левая переходят снова на первую клавиатуру (forte):



{148} Приведем теперь несколько примеров исполнения на клавесине двухголосных произведений, в которых голоса имеют различные между собою функции (например: мелодия и сопровождение). В таких случаях часто целесообразно исполнять два голоса на двух клавиатурах.

Если мы хотим в Менуэте D-dur из «Нотной книжки Анны Магдалины Бах» придать правой руке звучность несколько большую, чем левой, не прибегая при этом к октавным удвоениям, мы поставим на каждой из клавиатур по одному восьмифутовому регистру и соединим клавиатуры между собой. На первой клавиатуре будут звучать тогда два восьмифутовых регистра, на второй — один. Мы получим в правой руке mezzo piano, в левой — piano:



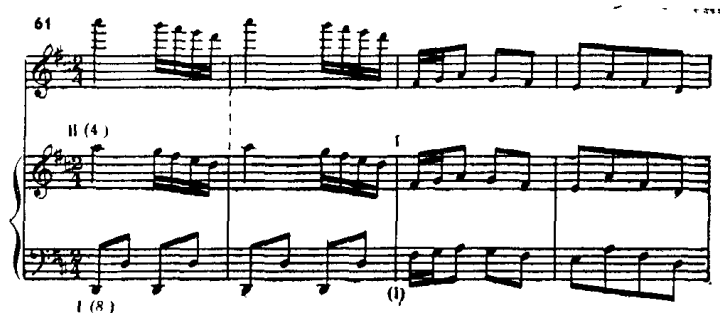
В Маленькой прелюдии с-moll основная мысль проводится в нижнем голосе. Вместе с тем общий сосредоточенно-задумчивый характер прелюдии не допускает ярко различной инструментовки двух голосов. Хотя нижний голос превалирует, он должен составлять вместе с сопровождающим его верхним сдержанную, лишенную чрезмерной яркости звучность. Прелюдия может быть инструментована следующим образом. Левая рука играет на первой клавиатуре на одном восьмифутовом регистре. Правая играет на второй клавиатуре на другом восьмифутовом регистре, которому придан особый приглушенный характер посредством выдвижения рычажка *Laute*, что дает динамику:



Следует еще упомянуть об особом использовании четырехфутовых регистров. В музыке XVII—XVIII веков клавесинные и органные верхнеоктавные удвоения имели не только значение звучностей дополнительных к основным восьмифутовым регистрам. Четырехфутовые регистры употреблялись и самостоятельно. В этих случаях вся исполнявшаяся на них музыка звучала на октаву выше, чем написано.

Указанное применение четырехфутовых регистров далеко не всегда обозначалось композиторами. Современному исполнителю перенос музыки в другую октаву может показаться произвольным. Однако в баховское время считалось естественным, если исполнитель по своему усмотрению в подходящем случае (если того требуют свойства инструмента, акустика помещения и т. д.) применит четырехфутовый регистр в качестве основного звучания. Подобное использование четырехфутовых регистров возможно и в оживленных и в певучих произведениях.

Вполне уместно, например, исполнить Волюнку из «Нотной книжки Анны Магдалины» Бах следующим образом: правая рука II-4' левая рука I-8'. Мы получим при этом звучание:



Подытоживая рассмотрение звуковых средств клавесина, мы устанавливаем, что использование клавиатур и регистров клавесина дает возможность:

- 1) придавать различный характер различным произведениям;
- 2) окрашивать в различные краски различные части произведения;
- 3) придавать различную краску двум голосам двухголосного произведения (или двум группам голосов—многоголосного).

Все эти звуковые противопоставления имеют целью сделать ясным характер и структуру произведения. Что касается исполнения самой мелодии, то смена регистров и клавиатур в целях придания мелодии гибкости и выразительности на клавесине не применялась. Смена регистров и смена клавиатур по ходу исполнения мелодии явились бы средствами слишком грубыми. Применение их не оживляло бы мелодию, а разрывало бы ее своей искусственностью. Как мы видим, представляется невозможным одними и теми же средствами, то есть сменой регистров и клавиатур, придавать четкость структуре произведения и, с другой стороны, придавать импровизационную гибкость мелодии.

Гибкость мелодической игры достигалась на клавесине не применением средств динамики, а применением других двух средств, составляющих особую силу в клавесинной игре. Мы имеем в виду ритмику и артикуляцию.

Что касается ритмики, то особое значение ее в клавесинном искусстве поддерживается следующими обстоятельствами.

Звук извлекается из клавесинной струны не мягким молоточком (как на фортепиано), а твердым клинышком; не ударом по клавише, а щипком; не молоточком, находящимся в свободном полете, а клинышком, непосредственно передающим струне нажим пальца.

Производимый непосредственно по воле исполнителя, щипок слышен как звонко-аттакированный звук. Ряд таких звуков имеет ясно вырисованный ритмический рельеф.

Что касается артикуляции, то ее роль ясна уже из того обстоятельства, что клавесин не обладает средством, подобным правой (продляющей звук) педали фортепиано. Таким образом, и связь и расчленение звуков осуществляются на клавесине не суммарно (управляющей всеми демпферами педалью), а в зависимости от поведения каждого пальца, нажимающего или опускающего клавишу.

КОММЕНТАРИИ

К вопросу о логике баховского языка

Печатается по изданию: Музыкознание. Временник отделения музыки (ГИИИ), вып. 4. Л., 1928, с. 13—39.

С. 13. Праут Эбенезер (1835—1909)—английский музыковед и композитор. См.: Э. П р а у т. Фуга М., 1900.

С. 15. Курт Эрнст (1886—1946)—швейцарский музыковед. К положениям его труда «Основы линейного контрапункта» ("Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie", 1917, русский перевод— 1931) И. А. Браудо неоднократно обращается в своих статьях (см. также с. 19, 29, 31, 58, 105 данного сборника).

С. 19. Очевидно, имеются в виду немецкие музыковеды Н а у м а н Эмиль (1827—1888) и Беккер Пауль (1882—1937).

С. 22. Под мужским мотивом понимается мотив с акцентированным окончанием, ямбический; женский мотив — хореический, со слабым окончанием.

С. 24. Очевидно, имеется в виду арочное строение темы.

Единство звучности

Доклад на расширенном заседании кафедры фортепиано и органа Ленинградской консерватории в 1939/40 учебном году. В дальнейшем неоднократно повторялся. Печатается по отредактированной машинописной копии.

С. 40. Имеется в виду II том органных произведений И. С. Баха под редакцией Фр. К. Грипенкерля и Ф. Ройтцша (изд. Петере).

С. 43. Ландовская (Ландовска) Ванда (1879-1959)—польская клавесинистка и пианистка. См.: В. Ландовская. Старинная музыка. Пб., 1909 (переиздание — Л., 1929).

С. 49. Шнитгер Арп (1648-1720) — немецкий органный мастер. З и л ь б е р м а н — семья немецких органных и клавесинных мастеров, из которых наиболее известны современники И. С. Баха братья Андреас (1678-1734) и Готфрид (1683-1753).

С. 50. Микстура — органный регистр, в котором соединяются несколько труб различной высоты (первоначально от 3 до 8, впоследствии до 18 и более), что придает звучанию блеск. Язычковые — группа органных труб или регистров, вспомогательным механизмом возбуждения звука в которых служит металлический язычок в стенке трубы (применяется с XV века).

С. 55. Швейцер Альберт (1875-1965) — философ, теолог, врач, музыкант (органист и музыковед). Имеется в виду его книга "J. S. Bach, le musicien-poète" (Paris, 1905; дополненное немецкое издание под названием „Johann Sebastian Bach" — 1908, полный русский перевод: А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М., «Музыка», 1964). Пирро Андре (1809—1943) — французский музыковед. Имеется в виду его труд "L'esthétique de J. S. Bach" (Paris, 1907).

С. 59. Иоффе Иеремия Исаевич (1891-1947) — советский искусствовед. Имеется в виду его труд «Мистерия и опера (немецкое искусство XVI—XVIII веков)». Л., 1937.

С. 60. Блюме Фридрих (род. 1893) — немецкий музыковед.

С. 70. Назаров Иван Тимофеевич (1880-1951) — ученик Н. А. Римского-Корсакова, посвятивший свою творческую жизнь работе в области психофизиологии исполнительской деятельности. См. И. Назаров. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л., «Музыка», 1970.

Возрождение органа

Печатается по изданию: «Новая музыка», сб. III. Л., 1927, с. 15-23.

С. 78. Шеринг Арнольд (1877-1941) — немецкий музыковед. Из его многочисленных трудов, посвященных старинной музыке, вероятно, в первую очередь имеется в виду книга "Aufführungspraxis alter Musik" (Leipzig, 1931).

Псалтериум — старинный щипковый инструмент; портатив — небольшой переносный орган.

С. 79. В немецком курортном городе Донауэшингене в 20-е годы проходили фестивали новой музыки. См.: М. Буттинг. История музыки, пережитая мной. М., 1959, с. 159-164.

Пираделло Луиджи Джирдженти (1867-1936) — итальянский писатель, драматург. Имеется в виду его драма «Шесть персонажей в поисках автора» (1921).

С. 80. В пункте 5 утверждение чрезмерно категорично, оно отражает конструктивистские тенденции в музыкальном искусстве, распространенные в годы, когда писалась статья.

С. 82. Jugendbewegung — так называемое «молодежное движение» в Германии 20-х годов, возглавлявшееся Фр. Йеде, которое стремилось возродить интерес к принципам народного и старинного музицирования в любительской юношеской среде. Это движение носило противоречивый характер. См.: М. Друскин. Берлин начала 30-х годов. В кн.: М. Друскин. О западноевропейской музыке XX века. М., «Советский композитор», 1973; Т. Левая, О. Леонтьева. Пауль Хиндемит. М., «Музыка», 1974.

С. 83. О произведениях Х. Кушнарева и М. Юдина см. статью «Заметки о советской органной музыке» в данном сборнике.

Вопросы обучения игре на органе

Статья представляет собой основной раздел программы органного класса, написанной в 1930-е годы. Печатается по отредактированной машинописной копии.

С. 86. Сабанеев Борис Леонидович (1880—1918)—органист и музыковед.

С. 88. Здесь имеется в виду противопоставление ходов по тонам аккорда и поступенного движения.

С. 92. Имеются в виду «50 упражнений». А. Гедике, «51 упражнение» И. Брамса, «Школа легато и стаккато», ор. 335 К. Черни. Карл-Эллерт Зигфрид (1877-1933)—немецкий композитор, музыковед и исполнитель на Kunstharmouium. Вероятно, имеется в виду его "Die Harmoniumtechnik (Gradus ad Parnassum)", ор. 95.

С. 97. Коробка (швеллерный ящик) — приспособление современного органа, позволяющее получить постепенное усиление или ослабление звучности.

Что надо знать композитору, пишущему для органа

Статья написана в 1930-х годах. Печатается по отредактированной машинописной копии.

С. 105. Бёльман Леон (1862-1897) — французский органист и композитор. Кроме упоминаемой в статье Готической сюиты, является автором Диалогической фантазии для органа и оркестра, 100 небольших пьес для органа соло и других сочинений.

С. 121. Вьерн Луи (1870-1937) — французский органист и композитор. Органные сочинения — 6 симфоний, 24 пьесы в свободном стиле, фантазия и др.

Заметки о советской органной музыке

Статья написана в конце 1930-х годов, позднее дополнена. Печатается по отредактированной машинописной копии (с сокращениями).

С. 132. Юдин Михаил Алексеевич (1893-1948) — композитор.

С. 133. Дюпре Марсель (1886-1971) — французский органист и композитор. Сочинения для органа с оркестром — симфония, концерт, героическая поэма «Верден»; для органа соло — прелюдии и фуги, Скерцо, Вариации и др.

Кушнарев Христофор Степанович (1890-1960) — музыковед и композитор.

С. 135. Соната для органа Х. С. Кушнарева написана в 1925 году. Рейнбергер Иржи (род. 1914) — чешский органист и композитор. Органные сочинения — 3 концерта, сборник пьес и др. Гильман Александр (1837-1911) — французский органист и композитор. Органные сочинения — 8 сонат (2 из которых — ор. 42 и 91 — в первоначальной редакции представляли собой симфонии для органа и оркестра); маленькие пьесы и др.

С. 136. О конкурсе см. вступительную статью.

С. 137. Волошинов Виктор Владимирович (1905-1960) — композитор. Концерт для скрипки и органа написан в 1933 году (2-я редакция — 1954).

С. 140. Майзель Борис Сергеевич (р. 1907) — композитор, автор Сонаты и Сюиты для органа.

С. 136. О конкурсе см. вступительную статью.

С. 141. Михайлов Александр Александрович (1887-1942) — композитор.

С. 142. Ган Николай Карлович (р. 1908) — композитор. Две пьесы — Пастораль и Марш — написаны в 1939-1940 годах.

Вольфензон Сергей Яковлевич (р. 1903) — композитор. Три вокальные эпитафии в сопровождении органа на текст А. В. Луначарского (1934-1935) позднее легли в основу оратории «Марсово поле» (1969-1970).

Евлахов Орест Александрович (1912-1974) — композитор, автор Пасторали и Прелюдии для органа (в кн.: И. Г у с и и. Орест Евлахов. Л., 1964, с. 112 — указано как Пастораль и Граве для органа, соч. 6, 1939).

Шокин Владимир Павлович (1892-1959) — музыковед и композитор.

С. 143. Старокадомский Михаил Леонидович (1901—1954)—композитор и органист.

Приложение

КЛАВЕСИН И КЛАВИКОРД

Глава из книги И. А. Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе» (М.—Л., 1965). Печатается с сокращениями.

Исайя Александрович Браудо

Об органной и клавирной музыке

Редактор А. В. Вульфсон

Художник С. И. Широков. Худож. редактор Т. С. Пугачева.

Техн. редактор Р. Г. Ганкина. Корректор Е. Е. Ротманская

Подписано к печати 12/I 1976 г. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Печ. л. 9,5 (9,5). Уч.-изд. л. 10,38. Тираж 9000 экз. Заказ № 2424. Цена 71 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение 191011, Ленинград,
Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.