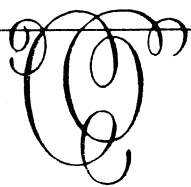


А.БЕЙШЛАГ



*Орнаментика
в музыке*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1978

Перевод с немецкого
З. ВИЗЕЛЯ

Общая редакция, комментарии и послесловие
Н. КОПЧЕВСКОГО

«Орнаментика в музыке» Адольфа Бейшлага является единственной из числа опубликованных в XX веке работ, охватывающей проблему с достаточной широтой. В книге научный подход сочетается с практической направленностью. Работа посвящена истории орнаментики от средних веков и до конца XIX века. На многочисленных примерах и таблицах демонстрируются возможности расшифровки мелизмов в произведениях различных эпох и стран.

Книга была впервые опубликована в Лейпциге в 1908 году и без всяких изменений перепечатана там же в 1953 году.

В настоящем издании текст снабжен комментариями, в которых сообщаются сведения о старинных музыкантах и их произведениях, а также даются уточнения и дополнения к основному тексту.

Комментарии, послесловие и приложение знакомят читателя с содержанием ряда недавно опубликованных работ по орнаментике.

Старая орнаментика

РАЗДЕЛ I

ОТ ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО ПОЛНОГО РАЗВИТИЯ ДИМИНУЦИИ


Глава I

НАИБОЛЕЕ РАННЯЯ ОРНАМЕНТИКА

ХРИСТИАНСКИЙ ЦЕРКОВНЫЙ НАПЕВ. ДИСКАНТ. ФОБУРДОН.
ФРАНЦУЗЫ, ФЛОРЕНТИЙЦЫ, МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ, НИДЕРЛАНДЦЫ.
ЗАРОЖДЕНИЕ ДИМИНУЦИИ. НЕМЕЦКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛИСТЫ:
ПАУМАН, КОЛОРИСТЫ



Первый человеческий возглас — это крик, более или менее выдержанный звук; из подобных простых выдержанных звуков, вероятно, и состояла самая ранняя музыка. Однако абсолютно безыскусное исполнение следует отнести к доисторической эпохе, ибо, как далеко ни уводили бы нас изыскания, мы всегда наталкиваемся на украшения.

Еще древние индийцы пользовались «кампой», «дрожащей нотой», и ее знак ॐ был настолько характерным, что возник вновь, уже в горизонтальном положении w в облике средневековой квиллизы, предшественницы нашей современной трели. Далее, древнееврейский культовый напев описывается как богато изукрашенный; и если Платон довольствовался тем, что его ученик грек умел исполнять мелодию просто, то от учителя он требовал все же ее воспроизведения с «густо теснящимися нотами», то есть в разукрашенном виде. Само одностороннее культивирование гомофонии должно было заставить народы Востока наряжать музыку украшениями; во всяком случае, время упадка Греции было периодом самого пышного виртуозничества. По преданию, каждый раз, когда Амобеос пел в сопровождении кифары, он получал гонорар в один аттический талант (примерно 4700 марок), а в честь выдающихся солистов сооружались памятники и храмы. С тех пор как Лаодикейский собор (376) передал церковное пение исключительно профессиональным певцам, превосходство византийской культуры над западной стало настолько явным, что лишь с трудом удавалось оберегать

григорианский хорал от проникновения таких восточных узоров, как, например:  . Вско-

ре и Запад был вынужден поручать исполнение музыки профессионалам, и, таким образом, благодаря усилиям пап Сильвестра и Хилариуса в Риме возникла первая певческая школа, которая, достигнув блестящего расцвета, стала образцом для подобных заведений. Не подлежит сомнению, что уже в IX и X веках в папской капелле звучали все наши современные украшения, такие, как форшлагги, нахшлагги, трели и тому подобное, — и это в такое время, когда еще не существовала ни одна из более развитых форм музыкального искусства, а григорианский хорал вследствие несовершенства нотной записи даже еще не был кодифицирован. Одна из многократных попыток Карла Великого навести необходимый порядок путем приглашения римских певцов вызвала первую деловую, но уничтожающую критику пения наших предков¹: «Что же касается трелеобразных украшений («vinpolae» и «tremulae»), то франки со своими варварскими голосами не были в состоянии их правильно воспроизводить, они не умели как следует ни связывать, ни разделять звуки, и их голоса даже срывались» (Адемарус, «Монах из Ангулема»). Другие критики сравнивали рычание этих вечно жаждущих глоток с грохотом скатывающейся телеги и воем волков.

Не вдаваясь в подробности старинного, еще недостаточно выясненного невменного письма, мы мо-

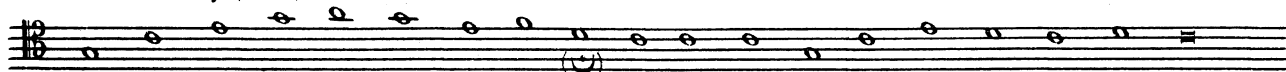
жем ограничиться утверждением, что украшения применялись в значительной мере — как об этом свидетельствуют многочисленные их обозначения — примерно начиная с IX века и что в старинной системе встречается целый ряд знаков, таких как  , которые появятся и в более поздние эпохи. Виннола — украшение, на котором так позорно срывались франкские певцы, — описывается уже в VII веке Исидором Испанским как трель, в которой один звук обвивается, наподобие виноградной лозы, вокруг другого *, а тремула определяется в XII веке Энгельбертом из Адмонта как вибрирующее звукоизвлечение, похожее на прерывистое звучание трубы, — и, таким образом, до некоторой степени превосхищает каччиниевскую трель **. Даже если и оставить в стороне несколько неопределенные высказывания Маркеттуса и Гарландия, то у Иеронима Моравского (ок. 1260) ² можно найти достаточно сведений об употреблении форшлагов, трелей с целым тоном и полутоном, и в частности

о крайне примитивном исполнении трелей на органе: нажимая одну клавишу, получали выдержанный звук, а взятием и отпусканием соседней вызывали прерывистое звучание ***.

Между тем на Западе обратились к многоголосу, которое на первых порах пытались осуществить в виде последовательностей совершенных интервалов (чистых кварт и октав), тогда как позже, с Севера — из Скандинавии и Шотландии — начало распространяться пение, которое своими терцовыми и секстовыми последовательностями повлияло самым серьезным образом на музыкальную практику.

Однако всюду, куда ни бросишь взгляд, заметен зарождающийся интерес к разукрашиванию. Он в такой же степени ошутим в старинном христианском церковном напеве, как и в первых контрапунктических опытах³, и даже северный фобурдон оказывается своеобразным вариантом григорианского *cantus firmus*'а.

по Ройхлину (1518)



Иудейский культовый напев. «Ассент» (групповое украшение)

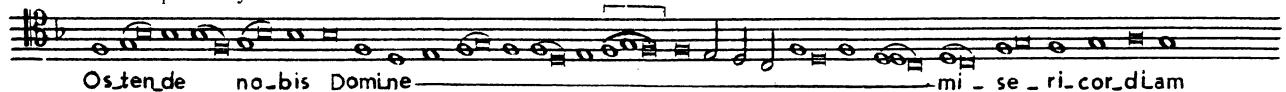
по Риману

Амвросианский церковный напев



Грегорианский напев. Так называемый Градуал Григория Великого (по Сен-Галленскому кодексу, № 359, IX век)

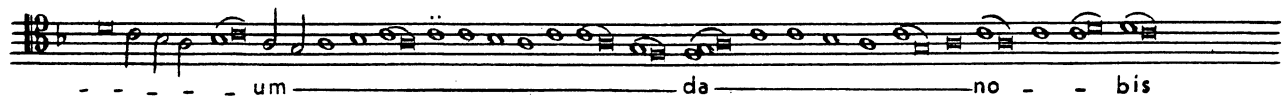
по Шафгойтлу ⁴



Osten-de no-bis Domine _____ mi-se-ri-cor-di-am



tu - - - - - am et sa - lu - - - - - ta - re tu - - - - -



- - - - - um _____ da _____ no - - - - - bis



Градуал (Сен-Галленский Антифонар, кодекс № 339, X век)

Основная мелодия



Te - nu _ i_sti ma_num dex_te _ ramme.am

исполнение по
«Истории музыки»
Амброс-Реймана.



* Аналогично высказывается и Аурелиан Римский (IX век): «Виннола — это нежный, мягкий и гибкий голос, и слово „виннола“ происходит от *vinum* (виноград), лозы которого мягко выются».

****** «Трель в унисон не имеет сильных и слабых долей, интервала или расстояния, а представляет собой дрожащий голос наподобие звука трубы или рога и обозначается знаком, который называется «квиллизма» (Энгельберт из Адмонта)

*** Иероним Моравский пишет: «Если при исполнении мелодии на органе мы хотим украсить какую-либо ноту этого напева, например низкое *соль*, то, выдерживая данную ноту открытой и неподвижной, будем остро вибрировать при помощи не нижнего *фа*, а лучше верхнего *ля*».



Пасхальный напев Ноткера Заики (830—912)



Английский фобурдон (по трактату Гилельма Монаха [ок. 1450])

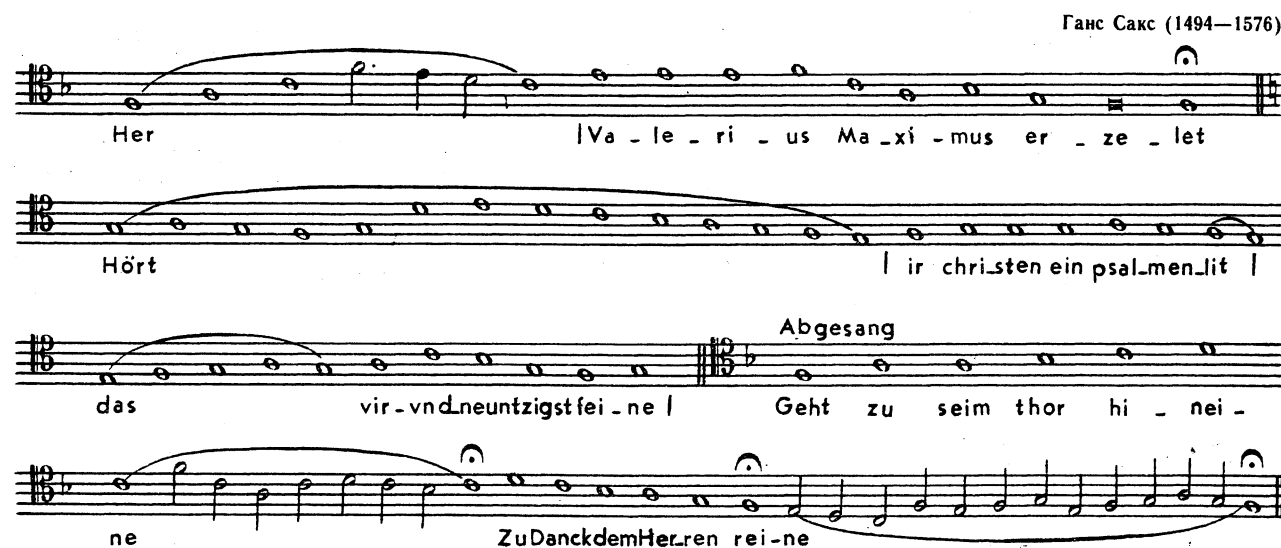


Возникновение в XII веке во Франции *déchant* (дисканта), то есть искусства образования контрапунктического голоса над данным *cantus firmus*'ом (так называемым тенором), явилось поводом для своеобразной музыкальной практики. Певцы стали

считать делом чести к данной в книге (то есть канонизированной) и исполняемой интонатором теме импровизировать свободно фигурированный и наибогатейшим образом разукрашенный верхний голос (*déchant sur le livre, contrapunto alla mente*).



Напевы мастерзингеров по «Песеннику Пушмана» (1571) ¹⁰.



Народ, который до сих пор остался недостижимым образом в отношении самых мудреных полифонических хитросплетений, долгое время задавал тон и в более легковесном искусстве диминуирования и колорирования. Примерно с 1450 года в течение более чем ста лет нидерландцы господствовали во всех сферах музыкальной жизни: доминировали при дворах, от испанского до польского, а временами даже составляли большинство — вместе с французами — в папской капелле.

Вскоре нидерландцы перенесли искусство колорирования и в Германию. В 1498 году император Максимилиан I основал в Вене хор специально для того, чтобы «дискантировать по-брабантски», и некоторое время у него на службе даже состоял знаменитый тогда нидерландец Генрих Изаак ¹¹. В 1554 году дрезденская капелла была «значительно

увеличена приглашением из Нидерландов нового капельмейстера, вместе с несколькими сотрудниками (певцами) и мальчиками», и хотя курфюрст вскоре обнаружил, что «нидерландцы со своими колоратурами иногда поют даже нестройно», он все же надеялся, что они «привыкнут правильно передавать текст», и побудят немецких певцов, «старых канторов», воспринять «изысканную манеру с украшениями и научиться умерять свои голоса».

Наконец, в 1556 году последовало приглашение в Мюнхен самого значительного из всех нидерландских композиторов, Орlando Лассо, и назначение его в 1562 году руководителем самой большой, а вскоре и самой лучшей капеллы того времени.

В области инструментальной музыки приверженность к украшательству проявлялась так же сильно, как и в вокальной. Однако, если в Англии

табулатурная книга впервые встречается уже до 1330 года¹², то пройдет еще более ста лет, пока подобная книга появится в Германии.

«Основы игры на органе» („Fundamentum organisandi“) Конрада Паумана (1452) вместе с «Буксгеймской органной книгой»¹³ (приблизительно того же времени) являются красноречивым свидетельством преимущественно инструментальной и дидактической одаренности немецкого народа. Оба труда содержат, кроме упражнений, также и колорированные обработки популярных народных песен. Даже при самом беглом ознакомлении бросается в глаза явное пристрастие к группетто при поразительном равнодушии к известному уже в то время запрещению квинт и октав. Если не говорить о других его функциях, этот орнамент служил почти стереотипной начальной формулой всех музыкальных пьес.

Наряду с группетто, в табулатурах «Буксгеймской органной книги», у Л. Клебера, Г. Коттера, Г. Бухнера¹⁴ нередко фигурирует и мордент. Его обозначение варьируется между $\underset{\cdot}{J}$, $\underset{\cdot}{J}$, $\underset{\cdot}{J}$, а об его исполнении Бухнер говорит следующее: «Знай же, что ноты, снабженные изогнутой линией, назы-

ваются мордентами; причем нужно следить, чтобы всегда ударялись два звука одновременно, а именно тст, который помечен изогнутой линией — средним пальцем, а нижележащий — указательным, который, однако, при повторном ударе следует сразу же отпускать». Родство этого мордента с трелью Иеронима Моравского несомненно. Если группетто применялось до сих пор с некоторой оглядкой, то в следующем поколении так называемых «колористов» оно наводнило все музыкальные произведения. Это украшение, звуки которого окружают основной тон, становится для бездарных композиторов удобным универсальным средством, чтобы придать их шаблонно «разукрашенным пьескам» видимость жизни и движения*. Правда, группетто вскоре было оттеснено с почетного места — в качестве типичной начальной формулы, — которое Пауман и его коллеги ему предназначали, но лишь для того, чтобы ему была доверена не менее ответственная функция — играть роль заключительной каденции большинства сочинений. В этом положении группетто — в виде „ггорро“ или трели с нахлагом — удержалось в некоторых случаях даже до самого недавнего времени**.

Domit ein gut Jare (из Лохаймского песенника)

напев

обработка Паумана

без ключевых знаков

* При тогдашнем способе игры — почти исключительно тремя средними пальцами — группетто было, конечно, наиболее элегантным украшением¹⁵.

** Лишь через столетия после Паумана началось вновь оживление в инструкторной области. Помимо «Музыки» С. Фирдунга (1511) и «Инструментальной музыки» М. Агриколы (1528), появляются табулатуры А. Шлика (1512)¹⁶, Л. Клебера (1524), Г. Коттера, Г. Бухнера (до 1550 года). Сочинения А. Шлика в целом украшены умеренно, кроме того, его издание является одним из старых памятников книгопечатного искусства; заглавие его следующее: «Табулатуры некоторых хвалебных напевов и песенок для органа и лютни и т. д. Напечатано в Майнце Петером Шеффером. В канун св. Матфея [21 сентября] 1512 года». В то время, когда еще не было принято указывать, какой из голосов следует петь и какой играть, примечание в разделе для лютни звучит непривычно точно: «Один голос петь, остальные шипать». В табулатурах Э. Н. Аммербаха (1571), Я. Пе (1587) Шмида Старшего (1577) и Шмида Младшего (1607), И. Вольца (1617) представлено искусство группы так называемых «колористов»; заглавия звучат приблизительно следующим образом: «Органная и инструментальная табулатура... в которой имеются веселые немецкие пьески и мотеты, снабженные колоратурами, а также прекрасные немецкие танцы, гальярды и итальянские пасамещи».

(украшения по Буксгеймской органной книге, но модернизированы)

Пауман

Из Буксгеймской органной книги
Wunschlichen schön

(пауза отсутствует)

напев

Mar - ri - a zart, von e - dler Art.

обработка
для органа

Шлик

Barm - - - her - - - zig - - - keit erworben

Клебер. Preambalon

Оригинальная нотация по автографу
Буксгеймской органной книги



секвентно
на протяжении
6 тактов



Из сборника Атенъяна
Il me suffit de tous



А. де Кабесон (1510—1566). Versillos del Sexto Tono




Луи Милан (1536). Романс

вокальная
партия



лютяня



* Здесь и в дальнейшем значок  показывает, что данный пример сверен А. Бейшлагом с авторской рукописью.
(Примеч. ред.)

-do

сопрано и тенор из
4-голосной обработки;
мелодия в теноре

Ганс Нейзидлер. Песня

обработка для лютни

Ich klag den Tag und

al - le stundt, das mein auss - - bund nicht

hat - - sein gsundt, der halb ver - - wund

mein Hertz in leid, aus gu - - -

tem grundt

Б. Шмид старший. Herzlich lieb' hab' ich dich, o Herr

Глава 2

РАСЦВЕТ ДИМИНУЦИИ

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Если дискант ставил своей целью разукрашивать голос, противопоставляемый *cantus firmus*'у, то диминуция относилась к самой теме и стремилась расцветить ее мелизматическим обыгрыванием. Таким образом, под диминуцией (называвшейся также *gorgia*, *glosa*, *coloratur*, *division*) в орнаментике следует понимать расщепление крупной длительности на различные мелкие — прием, который и теперь употребителен в вариационной форме, но который в то время распространялся на все сочинения, как светские, так и духовные. При этом следует учесть, что диминированная форма считалась более высокой, совершенной, и только это искусное переложение — а не простая тема — удосто-

ивалось исполнения¹. Так как на протяжении длительного периода вокальные сочинения были рассчитаны либо на хоровое, либо на ансамблевое многоголосное исполнение, то выделение солирующего голоса осуществлялось благодаря тому, что артист пел свою партию (например, средний голос мадригала) с богатыми украшениями, тогда как остальные голоса исполнялись просто или, во всяком случае, менее вычурно. Так, до нашего времени сохранился мадригал Антонио Аркилеи — не только в основном виде, но и в той украшенной форме, в которой его жена, знаменитая певица Виттория Аркилеи², исполняла партию сопрано в виде арии.

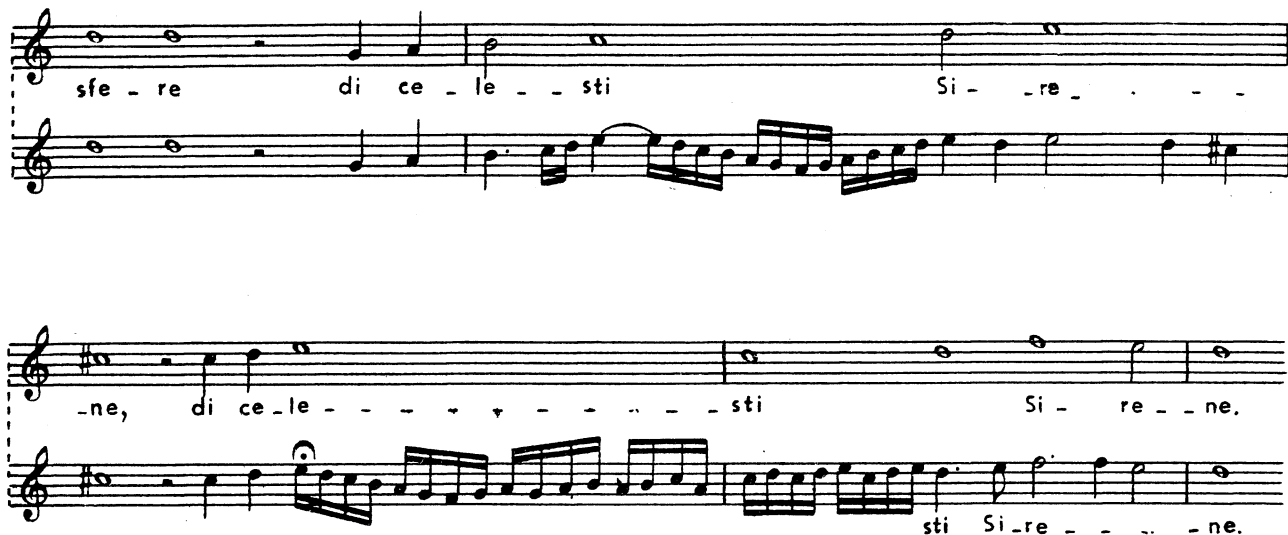
оригинал

исполнение

Dal - le più al - te sfe - - re, — dal - le più al - - -

dal - le più al - - -

te



Как бы то ни было, вся практика диминуирования предполагает взгляды на права автора, диаметрально противоположные современным. Раньше певец рассматривал сочинение, записанное автором, лишь как сырье, которое он мог возвысить до концертного исполнения только своими украшениями, как это достаточно четко сформулировано А. Петти-Коклико (см. далее, с. 24). Цаккони³ также усматривал в композиторе лишь нотописца, умеющего правильно изложить пьесу, однако он все-таки советовал композиторам по возможности избегать колоратурных певцов, чтобы не услышать свои сочинения столь вычурно разукрашенными*. Можно, несомненно, предположить, что оба самых выдающихся представителя этого периода — Палестрина и Лассо отнюдь не симпатизировали различным крайностям диминуирования⁴.

Из различных трактатов, перечисленных в сноске**, можно вывести следующие основные правила диминуирования:

1. Певец должен владеть контрапунктом (Ортиз, Дирута, Бовичелли).
2. Нужно избегать украшений в начале сочинения (Цаккони, Бовичелли).
3. Их следует начинать вводить примерно в середине и увеличивать их насыщенность и количество к концу, однако следует остерегаться злоупотреблений (Цаккони, Бовичелли).
4. Украшать следует все сравнительно более крупные длительности, как $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ (Цаккони, Дирута).

5. Колорировать нужно на долгих слогах (Каччини, Дуранте).
6. Украшать следует вообще в меру и в подходящем месте, а не непрерывно (Цаккони, Преториус, Чероне).
7. Можно колорировать любой голос (Ортиз, Финк, Каза, Кальвизиус). Некоторые авторы исключают бас (Банкиери, Чероне, Фридеричи).
8. При колорировании несколькими певцами рекомендуется осторожность и попеременное выделение партий (Цаккони, Конфорто, Преториус).
9. В хоре нельзя одновременно колорировать в разных голосах, можно разукрашивать лишь отдельные голоса попеременно (Финк)⁵.
10. Все музыкальные жанры (и формы) допускают колорирование (Дирута, Каза, Бассано, Бовичелли).
11. При диминуировании фуг украшения должны строго удерживаться в различных голосах (Дирута).
12. При исполнении фиоритур следует строго держаться метра (Цаккони, Роньони, Севери).
13. Допускается, однако, умеренная свобода метра (Цаккони, Чероне, Каччини, Дуранте, Кальвизиус, Фридеричи, Мерсенн).
14. Нарушение запрета параллельных квинт и октав не имеет значения, так как в быстром движении эти параллелизмы вряд ли могут быть замечены (Ганасси, Ортиз, Финк, Дирута, Роньони).

* Хотя и Жоскен Дебре обучал диминуированию, он был собственным сочинением, о чем свидетельствует его резкое замечание в адрес одного певца, страстного любителя украшений. По-видимому, в этом отношении единодушны композиторы вежливого Шопена.

** Сведения о практике диминуирования дают учебные пособия Сильвестро ди Ганасси дель Фонтего (Венеция, 1535), А. Петти-Коклико (Нюрнберг, 1552), Диего Ортиза (Толедо, 1553), Германа Финка (Виттенберг, 1556), Джироламо далла Каза детто да Удене (Венеция, 1584), Рикардо Роньони (Венеция, 1592), Людовико Цаккони (Венеция, 1592), Джироламо Дируты (Венеция, 1593), Конфорто (Рим, 1593), Джованни Батиста Бовичелли (Милан, 1594), Томаса Морли (Лондон, 1597), Джованни Бассано (Венеция, 1598), Джулио Каччини (Флоренция, 1601), Оттавио Дуранте (Рим, 1608), Адриано Банкиери (Венеция, 1609), Сетуса Кальвизиуса (Лейпциг, 1612), Доменико Пьетро Чероне (Неаполь, 1613), Даниеля Фридеричи (Росток, 1614), Михаэля Преториуса (Вольфенбюттель, 1614—1620), Франческо Севери (Рим, 1615), Франческо Роньони (Милан, 1620), Марена Мерсенна (Париж, 1636—1637). К этому следует добавить издания Пьера Аттьяна (Париж), рукописную «Фитцвильямову вирджинальную книгу» (Лондон, приблизительно 1560—1612), «Парфению» (Лондон, 1611) и бесчисленные школы для лютни (подробнее о них см. в главе о лютневой музыке).

Подобно тому, как это делал Преториус в Германии, искусство диминуирования пытались внедрить Морли в Англии и Мерсенн во Франции.

Буквой Т обозначена модель (тема) для дальнейших украшений.

Сильвестро ди Ганасси



„Haec est prima clausula quam Josquinus docuit suos”*

Кокликус



Ортиз



* «Это первая каденция, которой Жоскен обучал своих [учеников]» — лат.

(T) (T) Финк

(T) a b c 3 3 3 Роньони

потаця Цаккони

или

исполнение

(#)

Начало мотета

нота

ция

Quae est is - - - - - ta ij

испол-

нение

quae ascen - - - - - dit

contrapunto

alla mente

cantus firmus



Groppi (T) Дирута

a b

(T) a b

Groppi di accadentia (T) #

(T) (b)

Tremoli (T)

a. b. и т. д.

Tremoletti (Pralltriller) (T)

(T)

(T)

Формулы диминуций I. Minuta (здесь в теноре)

2. Groppi 3. Tremoli

(b)

4. Clamationi 5. Accenti

пример диминуции см. с. 32

(T) a или b c

или

Dixit Dominus (1607)

in via bi - - - - - bit

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - - - - -

men.

Бовичелли

(T) a b c

(T)

(T)

(T)

(T)

Бассано

ср. мотет Палестрины, с. 34..

Э. дель Кавальере. Таблица украшений (1600)

потация

исполнение

t = Trillo
g = Groppolo
m = Monachina
z = Zimbalo

Каччини

следует предпочесть нижнее исполнение



(T) In De - o Spe - - ra - - to Vir - gini - ta - - - tis

In Ae - ter - num A - men Ve - - ri - - ta - - - - - tis

Кальвизиус

(T) a b

(T) (T)

Чероне

(T) (T)

(T) a b

Фридеричи

(T)

Патта (1614)

t

Франческо Роньони

(T) a

b

c

(T) a (# #)

b (# #)

c

Trillo

Mezzo Trillo

Esclamazioni

Qui - - a a - ni nia me - a

affettuosa *meno affettuosa*

1. Accenti

(T)

Преториус

(T)

(T)

(T)

2. Tremoli

(T)

восходящее

нисходящее

(хуже)

Tremoletti

(T)

(T)

у Гербста
и Крюгера

у Гербста
также и так

3. Groppi

(T)

4. Tiratae

(T)

5. Trillo (T)

«Другая трель» (T) tr (T) [tr]

(T) ((tr)) (T) tr (tr)

(T) Accent Trill (T) tr

(T) tr Gruppo (Gruppo Trillo)

у Гербста Accenti и т. д. и т. д.

и т. д. у Крюгера и т. д.

Cadentia Accento (T) у Гербста и Крюгера Ribattuta di gola и т. д.

у Гербста Ribattuta di gola doppia Esclamazione languida Escl. affettuosa и т. д. и т. д. и т. д.

Escl. viva Escl. più viva и т. д. и т. д.

ВЫДЕРЖКИ ИЗ ТРАКТАТОВ И ДРУГИХ ПОДОБНЫХ РАБОТ
А. ПЕТИ-КОКЛИКО, Г. ФИНКА, Л. ЦАККОНИ, ДЖ. ДИРУТЫ, ДЖ. БОВИЧЕЛЛИ,
ДЖ. КАЧЧИНИ, С. КАЛЬВИЗИУСА, Д. ФРИДЕРИЧИ, К. МОНТЕВЕРДИ,
М. ПРЕТОРИУСА

Мы собрали здесь то, что представляет собой интерес в трудах названных теоретиков с точки зрения исследуемой нами темы.

А. Пети-Коклико⁶. „Compendium musices“ (1552). По мнению автора, певец должен петь не только правильно, но и изящно; поэтому напевы, представляющие в авторской записи всего лишь „cantus simplex, communis, planus, crudus (!)“ (простой, обыкновенный, ровный, грубый напев — лат.), следует с по-

мощью украшений превращать в „cantus elegans, coloratus“ (изысканный, расцвеченный напев).

По поводу некоторых примеров диминуирования Пети-Коклико замечает, что их таким же образом разъяснял его учитель, Жоскен Дебре [см. нотный пример на с. 16].

Герман Финк⁷. „Practica Musica“ (1556). «Мне осталось здесь добавить лишь немного в защиту немцев, которых другие народы в течение многих

столетий считают немзыкальными... Я буду говорить только об искусстве приятного и изящного пения. Это умение в старое время другие нации при-сваивали исключительно себе и полностью отказы-вали в нем немцам.

Многие придерживаются мнения, что колориро-вать следует бас, другие считают, что дискант. По моему мнению, все голоса могут и должны быть снабжены колоратурами, но не всегда, а толь-ко в указанных местах и не во всех голосах одно-временно.

Здесь достаточно будет напомнить, что вплете-ние колоратур в хоры невозможно без диссонан-сов, так как, если одна партия исполняется не-сколькими людьми, неизбежно возникают колора-туры разного типа, что затуманивает восприятие и звучность звука.

Незнакомую тебе каденцию не заполняй сме-шанными колоратурами, если у тебя нет уверенно-сти в том, что при этом не возникнут несоответ-ствия вроде квинт, октав или пустых кварт. Нема-лую ошибку совершают те, кто исполняет гортан-ные колоратуры наподобие козьего блеяния, — при этом теряется привлекательность, своеобразие ко-лоратуры и воспринимается только неотесанный, бесформенный звук...

Далее, ни один голос не должен заглушать дру-гие и мешать им своим криком. Поэтому нужно следить за тем, чтобы дискант или альт не подни-мались слишком высоко и не вели бы свою партию в этой высокой позиции, а также чтобы голоса не напрягались в такой степени, когда певцы меняют-ся в лице, чернеют и задыхаются, а басы урчат как шмель, попавший в сапог, или сопят как лопнувшие кузнечные мехи.

В такой же грубоватой, характерной манере да-ется описание инструментального исполнения.

Лудовико Цаккони ⁸. „Prattica di Musica“ (1592). «Музыка не обновляется и не изменяется посред-ством нотных знаков, которые всегда остаются неиз-менными; но благодаря мелизмам или свободным грациозным украшениям певцов она постоянно ста-новится все прекраснее... Люди, обладающие тех-никой и способностью исполнять это многообразие звуков в правильном ритме и, в то же время, с не-обходимой скоростью, придавали и до сих пор со-общают нашим напевам такую привлекательность, что другое исполнение теперь уже не удовлетворяет слушателей и низко ценится певцами. Эту манеру пения с украшениями обычно в народе называют горджа (gorgia — горловая трель — ит.), и она представляет собой не что иное, как нагроможде-ние и сосредоточение восьмых и шестнадцатых, объединенных в одной доле такта; она отличается тем, что вследствие скорости исполнения такого ко-личества звуков ее значительно легче выучить на слух, чем по нотам, потому что в выписанных при-мерах невозможно точно отразить ритм свобод-ного исполнения... Тот, кто хочет усвоить горджу, должен стремиться к тому, чтобы исполнить ее как можно лучше или же совсем от нее отказаться, е-сли он не в состоянии выполнить ее как следует; ибо каждая маленькая ошибка или недостаток портит

то, что само по себе прекрасно, и горджа, вместо того чтобы нравиться и доставлять наслаждение, надоедает, вызывает скуку, отвращение и оскорбля-ет слух. Те же места, которые в особенной степени манят певца к введению фиоритур и пассажей, — это каденции.

Отмечу еще, что тремоло, то есть дрожащий го-лос, открывает правильный путь к усвоению пасса-жей и овладению горджей».

Цаккони мы обязаны и краткими сведениями об импровизированном контрапункте (*contrapunto alla mente*). Он описывает, как нужно при этом пе-реходить от терции к квинте, от квинты к терции, затрагивая иногда сексту, иногда октаву, прибли-зительно так, как это указано в примере (на с. 17).



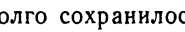
Цаккони ратует за то, чтобы исполнять начало произведения без украшений; однако уже цитиро-ванное начало его мотета вряд ли можно назвать простым.

Джироламо Дирута ⁹. «Трансильванец» (1593). «Трансильванец» Дируты имеет такое же выдаю-щееся значение для органного исполнительства, как труд Цаккони для вокального искусства. Ди-рута в то же время представляет систему орнамен-тики своего учителя Клаудио Меруло ¹⁰ (который как органист был знаменит, в частности, своим ис-кусным исполнением тремолетт). Так как «манеры» и тому подобное мы будем рассматривать в связи с дальнейшим изложением, то здесь можно ограни-читься лишь краткими замечаниями. Согласно Ди-руте диминуировать можно даже фугу, если сле-дить за тем, чтобы тема при проведении во всех го-лосах всегда была украшена одинаковым образом. Он различает пять видов диминуций: 1. Minuta (M), 2. Gropo (G), 3. Tremolo (T), 4. Accento (A), 5. Clamazione (C). Среди этих форм Minuta являет-ся групповой фигурой, заполняющей всю фразу: смысл остальных форм сам по себе обнаруживает-ся в нотном примере (см. диминуированную Диру-той канцону Мортаро, с. 32—34).

Джованни Батиста Бовичелли ¹¹. „Regole, pas- sagi di musica etc“. (1594). Следуя вкусу времени, Бовичелли допускает при звукоизвлечении глиссан-дирование от более низкой ноты и отдает предпо-чтение неравномерным последованиям (например, пунктирным ритмам) по сравнению с равномерны-ми; ему также хорошо знакома уловка виртуозов, которые задерживаются в пассажах (тиратах) на первой ноте, чтобы последующим ускорением при-дать этой фигуре еще больший блеск. Он требует, далее, строгого соблюдения ритма и допускает за-медление только в заключениях *gropetti* и каден-ций. На немецких подражателей итальянского сти-ля Бовичелли оказал большее влияние, чем любой другой итальянский теоретик. Так, например, опре-деление тремоло у Преториуса, Гербста, Крюгера является почти дословным переводом следующего положения Бовичелли: «Тремоло — не что иное, как вибрирование голоса на одной и той же ноте или на двух соседних нотах; другим способом оживлен-ный голос не может образовать тремоло, и это все-гда нужно делать на обозначенной ноте».

Заключительные слова Бовичелли содержат предостережение против певцов, которые «как безумные колорируют от первой до последней ноты, проглатывая при этом слова».

Джулио Каччини¹². «Новая музыка» (1601). *Монодия как новый стилиевой принцип*. В просвещенных музыкальных кругах, в которых было принято считать солирующим выделенный и богато разукрашенный голос мадригала, необычайный интерес вызвало появление монодии, то есть пения, с самого начала задуманного как одноголосная мелодия с инструментальным сопровождением. Поддавшись привлекательности этого нововведения, реформистская партия начала борьбу против контрапункта и украшенного пения. Так, Каччини, ее самый красноречивый представитель, говорит: «Музыка — прежде всего речь и ритм, и лишь затем звук. Я стремился поэтому выражать смысл текста, а контрапунктическое искусство скрывать. Развернутые пассажи (*giri* — обороты, фигуры — *ит.*) я применяю только на долгих слогах и в каденциях. Как только поймут, что фиоритуры служат лишь для шекотания чувств, но находятся в резком противоречии с выражением страсти, их непременно отбросят». Однако даже беглое знакомство с его сочинениями показывает, в какой большой степени автор, несмотря на высокопарные фразы, подчинялся вкусу своего времени.

От Каччини ведет начало новая форма украшений, *esclamazione* (возглас — *ит.*). Из не слишком четкого объяснения вытекает, что *esclamazione viva* (оживленный возглас — *ит.*) =  является обращением уже ранее известного способа исполнения, обозначаемого теперь как *esclamazione languida* (спокойный возглас — *ит.*) =  (или ). Впрочем, надолго сохранилось только это более старое украшение в качестве *mesa di voce* (постановки голоса — *ит.*). Также и трель, связываемая с именем Каччини и состоящая из быстрого с придыханиями повторения звука, не может считаться изобретением Каччини, так как она прослеживается вплоть до средних веков; к тому же она применялась и современником Каччини, папским певцом Конфорто. Но зато на долгое время укоренилась *ribattuta di gola* (букв. «удары горлом» — *ит.*), как введение в современную трель. Ритмические сдвиги в таблице Каччини следует рассматривать как своего рода *tempo rubato* — один из любимых приемов, за который Каччини ратует также и в других местах¹³.

Сетус Кальвизиус¹⁴. «Две книги бициниев»* (1612). Из многочисленных советов, относящихся к пению, для нас особый интерес представляют следующие:

«Колоратуры должны украшать пение; следовательно, они не должны звучать как ржание, вздохи или вой. В особенности нужно разъяснить мальчикам, что первая и последняя ноты колоратуры должны совпадать с самим колорируемым звуком, чтобы при совместном пении не возникло неверных последований. В голосах, образующих основу, фун-

дамент, колоратуры могут применяться лишь в умеренной степени. Связность музыкального построения и смысл текста зачастую требуют ускорения или замедления темпа». С этим в основном совпадают воззрения следующего автора.

Даниель Фридеричи¹⁵. „*Musica figuralis*“ (1614). Фридеричи придает большое значение свободе темпа при исполнении: «В пении не должен ощущаться однообразный такт, но в зависимости от того, каковы слова текста, нужно установить и такт. Ибо иногда требуется быстрый, иногда медленный такт».

Клаудио Монтеверди. Изобретение современно-го тремоло (1624). Музыкальное искусство обязано великому реформатору введением ряда новых выразительных средств, как, например, тремоло на смычковых инструментах. Хотя тремоло и встречается еще в 1617 году у Бьянцо Марини, однако Монтеверди, которому этот факт был явно неизвестен, был первым, кто осознал его смысл полностью. Он пишет об этом¹⁶:

«Во всех сочинениях прежних композиторов я находил примеры нежности и умеренности, но не взволнованности. Приняв во внимание, что, согласно сообщениям лучших старых философов, для воинственных и сильно возбужденных танцев применялся быстрый пиррихий (○ ○), а для противоположных по характеру — медленный спондей (—), я начал сознавать, что четырехчетвертная нота, взятая только один раз, соответствует одному удару спондея, но, будучи разложена на 16 шестнадцатых, ударяемых последовательно одна за другой, и связана с текстом, выражающим гнев или негодование, создает сходство с тем, что я искал... После того, как мне однажды удалось музыкальное изображение гнева, я начал с величайшим усердием писать другие церковные и камерные произведения в этом же роде... Мне важно, чтобы знали, что исследование и первый опыт применения этих выразительных средств, столь необходимых музыке, идут от меня... Первоначально музыкантам, в особенности тем, которые должны были исполнять партию *basso continuo*, шестнадцатикратные удары по одной струне в одном такте казались чем-то в высшей степени забавным и смехотворным, поэтому они извлекали звук только один раз в такте, уничтожая тем самым взволнованность, которую передает музыка. Поэтому необходимо следить за тем, чтобы *basso continuo* со всем его сопровождением исполнялось в том виде, как оно записано, и чтобы остальные указания также были выполнены в точности».

В нотных примерах мы приводим характерное место из «Поединка Танкреда и Клоринды» (1624). Пример из «Орфея» лишний раз доказывает, что стремление к выразительности было не в состоянии ограничить манию украшательства. Впрочем, в партитуре вокальная партия приводится в двояком изложении — простым и украшенном.

Михаэль Преториус¹⁷. „*Syntagma musicum*“ (1614—1620). Наиболее исчерпывающие сведения

* Bicinium — двухголосный напев (лат.).

о состоянии музыки в эту эпоху дает Преториус, и для нас его работа представляет собой интерес, так как он пытался перенести итальянскую практику орнаментирования на немецкую почву. Из некоторых замечаний можно заключить, что влияние «нидерландцев с их колоратурами» почти не распространилось за пределы соответствующих резиденций*. — так как те же самые кунштюки превозносятся как нечто совершенно новое, под маркой итальянского искусства. Преториус показывает далее, «как нужно просвещать и обучать на современный итальянский манер мальчиков, в первую очередь тех, которые проявляют особое стремление и любовь к пению. Потому что певец должен быть одарен от природы не только прекрасным голосом, но и ясным умом и обладать совершенным знанием музыки: он должен изящно и *cum Iudicio* [правильно — лат.] исполнять *accentus*, помещать и применять *modulos* или колоратуры (итальянцами называемые пассажами) не в любом месте напева, а своевременно, соразмерно и уместно, с тем, чтобы наряду с приятностью голосов было хорошо воспринято и услышано само искусство. Ибо никак нельзя похвалить тех, которые, будучи одарены от бога и от природы необычным, приятным, вибрирующим и парящим или трепещущим голосом, а также круглой шеей и гортанью, пригодной для диминуирования, не придерживаются *Musicorum leges* [законов музыки], постоянно увлекаемые своим чрезмерным колорированием, все время преступают указанные границы напева и настолько портят и затемняют его, что не знаешь, что же они поют. Также невозможно узнать, а тем более понять текст и ноты (в том виде, как их сочинил композитор, чтобы придать напеву наибольшую красоту и изящество).

Эта дурная манера (которую усвоили себе также и некоторые инструменталисты) мало трогает или веселит слушателей, в особенности тех, кто хоть немного разбирается в искусстве, а скорее раздражает и усыпляет их».

Органисту Преториус рекомендует: «Во-первых, он должен играть из данного генерал-баса или партитуры все *simpliciter* [просто] и скромно, но по возможности чисто и точно в том порядке, в каком ноты следуют одна за другой, не добавляя многочисленных пассажей и колоратур. Если же он хочет достигнуть в правой руке некоторой скорости и подвижности, а именно в приятных каденциях и в иных красивых окончаниях, то это должно происходить с особенной мерой и скромностью, чтобы не препятствовать *concentores* [певцам — лат.] в их намерениях, не сбивать их, и таким образом не подавлять и не заглушать их голосов. Однако мне кажется совсем не лишним, чтобы в некоторых концертах, когда *concentor* исполняет свои диминуции и пассажи, органист с особым прилежанием и вниманием следил за ним и переходил постепенно, очень просто и скромно, с одной клавиши на другую, как со ступеньки на ступеньку. Но когда *con-*

centor несколько устает после выполнения различных многочисленных *movimenti* [букв. движений, здесь фигур — ит.], красивых диминуций, гропп, тремолетти и трелей и из-за нехватки дыхания вынужден будет петь последующие ноты просто и без украшений, то в этом случае органист должен вводить — только в одной правой руке — изящные, красивые искусные диминуции и стараться имитировать ранее исполненные певцом *movimenti*, диминуции, вариации и прочее, делая из них как бы эхо, пока *concentor* не отдохнет и не будет в состоянии снова проявить свое искусство во всей его красоте.

В свою очередь, лютнист должен играть на своей лютне — так как это красивый, приятный, даже благородный инструмент — также хорошо и с великолепием, с различными выдумками и вариациями. И не делать, как некоторые, которые лишь по той причине, что обладают ловкими руками, с самого начала и до конца только лишь «тиратируют» [тирата — быстрый гаммообразный пассаж — ит.] и диминируют, то есть исполняют пустые пассажи и колоратуры; и это делается в особенности тогда, когда они играют одновременно с другими инструментами и, не желая ни в чем им уступить, наоборот, стремятся прослыть большими мастерами и ловкими «колоратурщиками». Из-за этого не слышно ничего, кроме отвратительной мешанины и столкновений голосов..., что весьма неприятно и утомительно для слушателей. Поэтому значительно лучше, чтобы лютнист вплетал время от времени то приятные простые или повторяющиеся звуки, то короткие или развернутые либо двоянные пассажи и своевременно использовал в партиях длинные группы, трели и акценты, чтобы придать концерту приятность и хороший вкус и доставить удовольствие слушателям. Но при этом он должен с большим вниманием и рассудительностью следить за тем, чтобы не помешать другим инструменталистам или не играть одновременно с ними, а находить свое время и место.

Все, что следует соблюдать по отношению к лютне, как к наиболее аристократическому инструменту, в равной мере должно учитываться и в применении к другим подобным же инструментам.

В отношении теорбы следует принять во внимание, что, по сравнению с другими инструментами, игра с тихими и умеренными трелями и *accenti* выполняется рукой вниз, у подставки. На двойной арфе — так как она одинаково хорошо звучит в басу и в дисканте — повсюду нужно играть приятно, острыми щипками (*pizzicate*), трелями и иными подобными приемами. Большая цитра должна применяться так же, как и другие инструменты, шутиливо и контрапунктически. Это значит, что на ней хорошо получаются всевозможные веселые шутки и фокусы с пассажами, скачками и контрапунктированием.

На инструментах, где применяется смычок, играют иным способом, по сравнению с теми, где звук

* Сам Преториус полагает, что «такие певчие и (колоратурные) певцы имеются в настоящее время у нас в Германии лишь в немногих местах».

извлекается пальцами или перышком (плектром). Поэтому тот, кто играет на лироне и на большой лире, должен делать протяженные линии, пассажи и тираты смычком, чтобы хорошо выделять средние партии и голоса. На дискантовой скрипке, итальянской *violino* хорошо получаются красивые пассажи, длинные *schertzi* (шутки), грациозные *accenti*, спокойные протяженные штрихи, *gruppi*, трели и тому подобное.

Большая басовая скрипка, итальянское *violone* (контрабас), выступает размеренно и торжественно, как это подобает низким голосам, и озаряет своим приятным резонансом гармонию других голосов.

Кларино является дискантом (среди труб), который ведет мелодию или хорал и разукрашивает его по своему вкусу восходящими и нисходящими диминуциями или колоратурами.

В высшей степени необходимо, чтобы на всех этих орнаментирующих инструментах все делалось с подлинным разумением и обдуманно. Ибо когда инструмент один, он должен один выполнять все и вести музыку твердо и уверенно. Если же имеется целое общество с различными инструментами, им нужно следить друг за другом и каждому ждать, пока не наступит его очередь продемонстрировать свои *schertzi*, трели и *accenti*. И не чирикать между собой как в стае воробьев, среди которых тот, кто кричит выше и сильнее всех, — тот и лучший. Подобное же можно наблюдать среди дискантовых скрипачей, корнетистов и так далее.

Этот пункт — как самый главный — должен быть тщательнейшим образом принят во внимание всеми инструменталистами, а также вокалистами и певцами [по-видимому, имеются в виду солисты и хористы — *примеч. перев.*], и соблюдаться на каждом концерте. Они должны это делать, чтобы не заглушать и не перебивать друг друга своими инструментами и голосами, что очень часто имеет место, и этим портится и в корне разрушается много хорошей музыки. Каждый хочет, чтобы его слышали лучше, чем другого, поэтому инструменталисты, в особенности корнетисты со своими передуваниями, а также певцы со своими воплями и криками в конце концов настолько повышают строй, что органист, если он тоже участвует, вынужден совсем прекратить игру, а в финале случается, что хор, благодаря этому же чрезмерному передуванию и крику, оказывается выше на полутон, часто даже на целый тон и более».

Смерть (1621) помешала Преториусу закончить последнюю часть „*Syntagma*” — руководство по пению. Завершение этой части осуществили И. А. Гербст в 1642 году в „*Musica Practica*” и И. Крюгер в 1650 году в „*Quaestiones musicae*

practicae”¹⁸; они почти дословно воспроизвели текст „*Syntagma*”, уделив лишь повышенное внимание вопросам техники пения. Их дополнения содержат интересное освещение музыкальной практики той эпохи, поэтому мы воспроизводим здесь как оригинал Преториуса, так и добавления, сделанные Гербстом (в скобках), Крюгером (в двойных скобках) или же ими обоими (в тройных скобках).

При пении следует особенно следить за „*Intonatio*” и „*Esclamatio*” (возгласом — *ит.*).

«„*Intonatio*” указывает, как начинать пение. По этому предмету существуют различные мнения. Одни считают, что нужно начинать с основного тона, другие — что секундой ниже основного тона, но постепенно поднимая и повышая голос, третьи говорят, что нужно начинать терцией ниже, четвертые — что квартой ниже; другие придерживаются взгляда, что начинать следует мягким и приглушенным голосом. Все эти различные способы чаще всего носят название *accentus*.

Esclamatio — хорошее средство для передачи аффектов, должно осуществляться путем повышения голоса [ср. Каччини].

Diminutio образуется расщеплением и разделением одной более крупной длительности на многие другие — быстрые и более мелкие. ((Ее различные виды, как *accento*, *tremolo*, *gropo*, *tirata*, *trillo*, *passaggio*, можно встретить у итальянских музыкантов.))

1) *Accentus* возникает, если ноты следующим образом ((расчленять)) и растягивать их в горле [см. нотные примеры].

2) Тремоло является не чем иным, как вибрированием голоса на одной ноте, (на двух ((соседних)) клавишах). Органисты называют это *mordanten* или *moderanten*. И это относится в большей степени к органам или к *Instrumenta pennata* [струнным инструментам], чем к человеческим голосам.

3) *Gruppo* (*gropi*) применяются в каденциях и в *clausulis formalibus* [окончаниях форм]. (((*Gropo* обозначает шар или цилиндр и является быстрым качанием голоса вниз и вверх, применяется вместе с предшествующими тремоло или *accente*))).

4) Тираты — протяженные быстрые пассажи, они построены поступенно и пробегают вверх и вниз по клавиатуре.

5) Трель (((так называется приятный шелест))) представляет собой дрожание голоса на одной ноте, она) бывает двух видов. Трель первого вида осуществляется в унисон на нотной линии или в промежутке между линиями, когда много быстрых нот повторяются одна за другой. Другая трель строится различным образом». [К сожалению, эта трель не разъясняется более подробно, а лишь обозначается буквой *t* в нотных примерах].

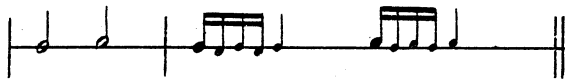
6) Пассажи и т. д.

Эмилио дель Кавальере. В первой главе мы проследили развитие манер с самого их возникновения до определенной, значительной ступени их формирования. Настоящая глава доводит изложение вплоть до изобретения всех поныне употребительных орнаментов*.

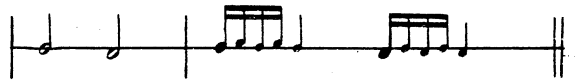
Значительно более современным, чем у Ганса Бухнера, оказывается мордент у Аммербаха²⁰. Он писал в 1571 году: «Морденты — это такие фигуры,

которые возникают, если берется клавиша и соседняя с ней; они во многом способствуют украшению напева, делают его более приятным. Морденты бывают двух видов — восходящие и нисходящие». Мордент Аммербаха начинается всегда с основного звука и выполняется всегда в восходящем движении с нижней вспомогательной нотой, в нисходящем движении — с верхней**:

(T) = восходящий с мордентом



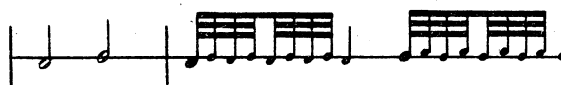
(T) = нисходящий с мордентом



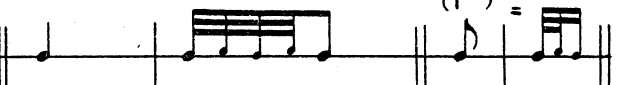
У Дируты трелеобразные фигуры — tremoli, tremoletti, groppi — также начинаются всегда с главной ноты, и для тремоло (нашей нынешней трели) в качестве вспомогательной ноты служит

верхняя***; лишь при grosso (предшественнице нынешней трели с нахлагом) — нижняя. Tremoli, tremoletti длятся половину стоимости ноты:

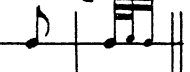
(T) = с Tremoli



(T) = Tremoletti

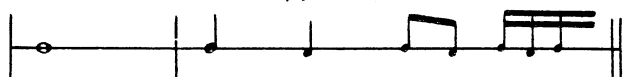


(T) =



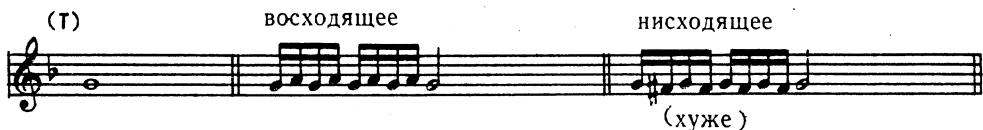
(T) = с Grosso****

в противоположность этому



Наконец, Бовичелли, Преториус и их последователи определяют: тремоло — «не что иное, как

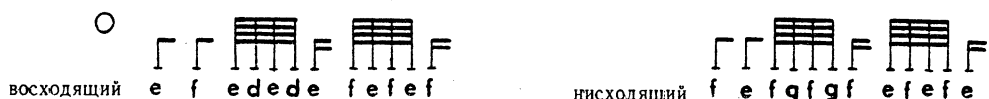
дрожание голоса над одной нотой (на двух соседних клавишах)», причем Преториус указывает:



* К. Кребс в своем трактате о Дж. Дируте¹⁸ дал интересное сопоставление важнейших кадансовых формул, воспроизводимых нами здесь. Этот эскиз эволюции нагляднейшим образом показывает, как фигура группетто предшествует все более богатая орнаментальная отделка, пока из всего этого не вырастает трель с нахлагом:



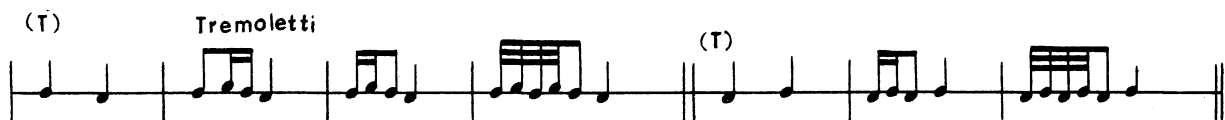
** Аммербах в своей табулатуре нотирует мордент следующим образом:



*** Дирута ссылается при этом на общепринятый обычай инструменталистов.

**** Здесь можно увидеть, что первоначально в grosso основное значение придавалось чередующемуся движению двух звуков; позже, примерно со времен Гербста, внимание стало концентрироваться в большей степени на обвивающейся заключительной фигуре, а в наше время итальянское grotto corresponds to the usual gruppetto.

Также и tremoletti Преториус нотирует всегда с верхней вспомогательной нотой:



Glorio он объясняет следующим образом:



В таблице украшений Эмилио дель Кавальере²¹ 1600 года мы наталкиваемся даже на такие указания:

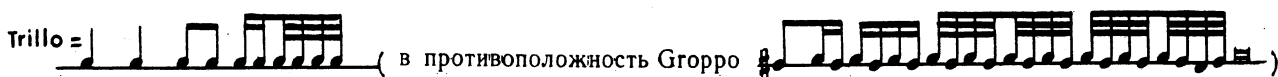


Этим завершается история развития трели и одновременно всех наших теперешних украшений, потому что все, изобретенное позже, имело лишь переходящее значение. Трель представлена здесь в своем самом современном виде — она начинается с основного звука и иногда завершается нахлагом; ее признаком является буква *t*. Мордент также приобретает к этому времени определенную форму и исполняется за счет длительности главной ноты.

Теперь становится понятным, каким образом установилось новое правило начинать трель с верхней вспомогательной ноты. В трели на вводном тоне в соответствии со старым пониманием *glorio*,


тоники считалась главной нотой, а вводный тон — нижней вспомогательной нотой. Как только здесь произошли изменения во взглядах, вероятно, и утвердилось приведенное выше новое правило (см. работу К. Кребса о Дж. Дируте).

Мы только что упомянули о том, что развитие трели к тому времени уже закончилось. Между тем, можно было бы возразить, что рассмотрением этого украшения мы, собственно, совсем еще не занимались, так как, несмотря на предписание Кавальере, в то время под трелью понимали преимущественно повторение звука, которое Каччини в 1601 году осуществлял следующим образом:




Герbst характеризует (1642) эту трель как «приятный шелест... и дрожание голоса на одной ноте», а Ачети подчеркивает постоянно сопутствующие ей придыхания. Более беспристрастно судит о трели Преториус; он говорит, что она «бывает двух видов. Трель первого вида осуществляется в унисон..., когда много быстрых нот повторяются одна за другой. Другая трель строится различным образом» (см. выше с. 28).


В Италии в эту эпоху государственная раздробленность породила условия, сходные с теми, которые были характерны в более позднее время для Германии. При многочисленных дворах процветала богатейшая художественная жизнь, и, независимо друг от друга, развивались самые различные школы. Правда, в области орнаментики эта раздробленность приводила к большой путанице. Так, в Риме господствовали два вида трели: наряду с фор-

мой *glorio* , также осцилляции

(колебания) Кавальере ; в то

же время во Флоренции и многих других итальянских городах музыканты придерживались каччиниевских повторений звука .

Так как этот последний прием был перенесен Преториусом, Гербстом и Крюгером в Германию, то он поначалу одержал и там верх, правда, лишь на короткое время, — еще то же самое столетие стало свидетелем окончательной победы принципа осцилляции и его монополии на обозначение *t*.

Во Францию форму трели  импортировал Мерсенн²², однако он ликовал слишком рано: «Во Франции больше не пользуются этим

„trillo”, или дрожанием на одной струне». Добродетельный аббат оказался не в состоянии закрыть границы Франции для „vieux” trillo a l’Italienne («порочной» трели на итальянский манер) *.

Еще несколько замечаний о различных, теперь устаревших украшениях периода диминуций. Как сообщает между прочим Преториус, певцу было предоставлено право начинать «интонацию» с ос-

новного звука или «подтягивать» ее от нижней секунды, терции, квинты. Несмотря на то, что этот прием был осужден еще Каччини, требовавшим непосредственного вступления с основного звука, он был распространен повсеместно. Под названием ассент — тогдашним обобщенным понятием для коротких украшений — его рекомендуют также Цаккони, Бовичелли, Чероне, Роньони, например:

Цаккони Бовичелли

(T) — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||

c accent — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||

Чероне

(T) — — — — — || — — — — — || — — — — — ||

c accent — — — — — || — — — — — || — — — — — ||

Предпочтение, оказываемое пунктирному ритму в подобных украшениях, было во вкусе времени. В связи с этим обратим особое внимание на ритмическую фигуру (которая вскоре после 1600 года начинает часто встречаться у Ф. Севери, Б. Марини и других), потому что столетием позже ее будут превозносить как нововведение под названием «ломбардский вкус».

Более короткие украшения, как форшлаг, нах-
слаг, шлейферы, обычно не указывались в нотах, а предоставлялись на усмотрение певцов. „Les ports de la voix ne sont pas marquez dans les livres impriméz” («Форшлаг в печатных книгах не обозначаются» — фр.), — говорит Мерсенн; подобным же образом высказываются Цаккони и Басилли.

ПРИМЕРЫ ИЗ СОЧИНЕНИЙ К. МЕРУЛО, ДЖ. ДИРУТЫ, ДЖ. П. ПАЛЕСТРИНЫ, ДЖ. КАЧЧИНИ, А. и ДЖ. ГАБРИЕЛИ, К. МОНТЕВЕРДИ, Г. АЛЛЕГРИ И ДРУГИХ

Меруло. Отрывок из токкаты (1604). Groppi, Tremoli, Tremoletti

* Найти компромисс между противоречащими друг другу «видами трели» стремился Л. Пенна²³. Правда, совершенно безуспешно (см. далее, с. 65). В дальнейшем, как и прежде, каччиниевские повторения звуков считались украшением *bel canto* и служили триумфу таких звезд вокального искусства, как Гассе-Бордони. Гендель опирается на этот орнамент в арии „Sweet bird”, а Моцарт в партии Царицы ночи. С тех пор эта трель быстро утрачивает свою ценность в глазах композиторов и бесславно завершает свой путь в «Мейстерзингерах» Вагнера в качестве «козлиной трели» для осмеяния руссиниевской „Di tanti palpiti”.

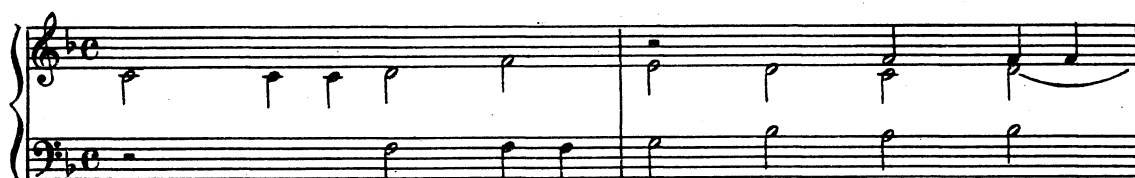


Канцона Мортаро с диминуцией А. Габриели (1596)

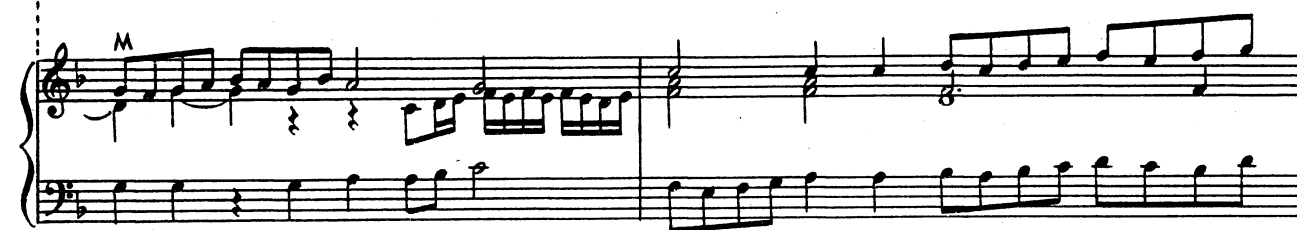


Та же канцона с диминуциями Дируты (1609)

канцона
Мортаро



диминуции
Дируты





окончание

формулы диминуций

M = Minuta

G = Groppo

T = Tremolo

A = Accento

C = Clamazione

Мотет Палестрины с диминуцией сопрано и баса Бассано*

диминуции

Be - - - ne - - - di - - - cta sit san - -

Sopran

Be - - - ne - - - di - - - cta sit san - -

Alt

Be - ne - di - cta sit san - cta Tri - ni - tas, be - - -

Tenor

BaB

диминуции

- - - cta Tri - ni - tas, san - - cta Tri - ni - - - tas, san - - - cta

- - - cta Tri - ni - - - tas, san - cta Tri - ni - - - tas, san - cta Tri -

- ne - di - - cta sit san - - - cta

Be - - - ne - - - di - - - cta sit san - - - cta

* Из сборника Г. Бассано «Motetti, Madrigali etc.» (1591)

Tri - ni - tas, san - cta

ni - tas, be - ne -

Tri - ni - tas, be - ne - di -

Tri - ni - tas, san - cta Tri - ni - tas,

Be - ne - di -

Tri - ni - tas, san - cta Tri - ni -

- di - cta sit san - cta Tri - ni -

- cta sit san - cta Tri - ni -

be - ne - di - cta sit

- cta sit san - cta Tri - ni - tas.

tas. Be - ne -

tas. Be - ne -

tas. Be - ne - di -

san - cta Tri - ni - tas. Be - ne - di - cta

Be - ne - di - cta sit san - cta Tri - ni -

Tri -

(h)

di - - - cta sit san - - - - -

di - - - cta sit san - - - - -

cta sit san - - - - - cta

sit san - - - - - cta Tri - - - ni - - -

tas

ni - - - - - tas

cta Tri - ni - tas

cta Tri - ni - tas

Tri - ni - tas san - cta Tri - - - ni - - - tas

- tas, san - cta Tri - - - - - ni - - - - - tas at - que

sit san - cta Tri - ni - - - - - tas

san - - - cta Tri - - - - - ni - - - - - tas

at - que in - di - vi - - - - - sa u - - - - -

at - que in - di - vi - - - - - sa u - - - - -

at - - - - - que in - di - vi - - - - - sa

in - di - vi - sa u - ni - tas

at - que in - di - vi - - - - - sa u - - - ni - - - tas

(b)

ni - tas, at que in-di - vi -

ni - tas, at que in - di - vi -

u - ni - tas, at - que in - di - vi - sa

at - que in - di - vi - sa u - ni - tas, u -

at -

sa - u - ni - tas, at - que in - di -

sa - u - ni - tas at - que in - di -

at - que in - di - vi - sa u - ni -

(q) ni - tas, at - que in - di - vi - sa

- que in - di - vi - sa,

vi - sa u - ni - tas, in-di - vi - sa u -

vi - sa u - ni - tas, in-di - vi - sa u -

- tas, at - que in - di - vi - sa u - ni -

u - ni - tas, at que in - di - vi -

at - que in - di - vi - sa u - ni - tas

ni - tas

ni - tas

tas

sa con - fi - te - bi - mur e -

con - fi - te - bi - mur e -

- mur e -

con - fi - te - bi - mur e -

con - fi - te - bi - mur e -

con - fi - ti - bi - mur e -

- i, - con - fi - te - bi -

- i, e - i

- i

(h)

i

i

i, con - fi - te -

mur e - i

con -

а) С соответствующими пассажами в исполнении Палонротти

Muove si dol - ce e si so - a - - - - ve

guer - - - - ra lu-sin-gan-do i pen-sier bel - ta mor - ta - - -

- - - - - te, ch'a volo un cor non spiegher - ia mai

l'a - - - -

le per sol - le - var - si pe-re-grin da ter - ra, se non scen - desse a ris - ve -

gliar - - - - (?) - - - - lo A - mo - re, per sol - le -

var - si pel - le-grin da ter - ra se non scen - desse a ris - ve - gliar - - - -

- - - - - lo A - mo - re.

* См. примечание 13

6) Та же ария в исполнении Пери и Рази

Пери

Ca-du-ca fiam - - ma di leg-gia-dri sguar - - - di ci daper

Рази

Qual trascor-ren - - - do perglie-te-rei cam - - - pi il sol qua

mor-te di-let-to-so as-sal-to, ma ve-ra-ce bel-tà reg-na nell'

giù l'om-bre not-tur-ne ag-gior-na tale amor su le

al - - - to, indiar-ma

stel-le al-mo sog-gior - - -

Par-coe di india v-en-ta i dar - - -

-na e cos-par-ge fra noi ful-gi-di lam - - -

Musical score for the first system. The vocal line (treble clef) begins with a trill marked (b) on the note 'di'. The piano accompaniment (bass clef) provides a harmonic foundation. The lyrics are: - di, che'l cor pia -

Musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics: -pi, per in - vo - gliar al - . The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Musical score for the third system. The vocal line includes the lyrics: - ga - to han di be - ar - . The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Musical score for the fourth system. The vocal line concludes with the lyrics: - va - lo - splen - do - re. The piano accompaniment ends with a final chord.

вокальная партия

без
точного указания
инструментов
(или голосов)

Ky - ri - e - le - i - son Ky - ri - e Ky - ri - e - le - i - son e - le - i -

son e - le - i - son

Монтеверди. «Орфей» (1609). Обращение Орфея к Харону (в простом и украшенном виде)

Violino I

Violino II

Орфей (просто)

Орфей (украшено)

al - ma da cor - po

al - ma da cor - po -

sciol - ta in - van - pre - su -

sciol - ta in - van -

- me.

- pre - su - - me.

Севери. Falso Bordone (1615)

пение

бас

Sicut erat in principi_o et nunc, et sem

per Et in secula

se - cu - lo - rum AL

piano forte

piano forte piano

men.

аналогичным образом остальные голоса поют по одному куплету над тем же басом. Буквой F обозначается фермата.

a 2 Soprani

Sicut erat in principio et nunc et sem - -

Sicut erat in principio et nunc et

The first system of the musical score features two soprano staves and a basso continuo staff. The soprano parts are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are "Sicut erat in principio et nunc et sem - -" for the first soprano and "Sicut erat in principio et nunc et" for the second soprano. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The basso continuo staff is in bass clef and contains a few notes, including a whole note and a half note.

-per

sem - - - - -per

The second system continues the musical score. The soprano parts have lyrics "-per" and "sem - - - - -per". The music continues with similar rhythmic patterns. The basso continuo staff has a few more notes, including a whole note and a half note.

Et in secula seculorum A - - - - -

Et in secula seculorum A - - - - -

The third system of the musical score features the soprano parts singing "Et in secula seculorum A - - - - -". The music includes a melisma on the word "A". The basso continuo staff has a few more notes, including a whole note and a half note.

The fourth system of the musical score features the soprano parts singing a melisma on the word "A". The music includes a melisma on the word "A". The basso continuo staff has a few more notes, including a whole note and a half note.

men.

men.

The fifth system of the musical score features the soprano parts singing "men.". The music includes a melisma on the word "men.". The basso continuo staff has a few more notes, including a whole note and a half note.

C. Tunc im - po -

A. Tunc im - po -

T. Tunc im - po -

B. Tunc im - po -

Bac

-nent su - per al -

-nent su - per al -

-nent su - per al -

-nent su - per al -

-nent su - per al -

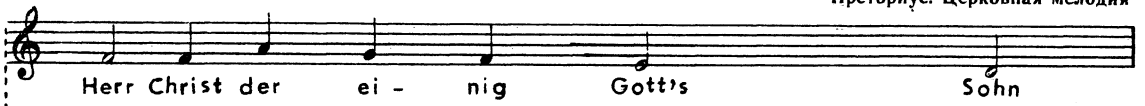
ta - re tu - um vi - tu - los.

ta - re tu - um vi - tu - los.

ta - re tu - um vi - tu - los.

ta - re tu - um vi - tu - los.

оригинал

диминуция
(1619)

Монтеверди. «Поединок Танкреда и Клоринды» (1624)

Viola di
braccio
1ma.Viola di
braccio
2da.Viola di
braccio
3za.

Il Testo

Basso



«щипать струну двумя пальцами»

gio-va dan-si con po-mi in-fe-lo-ni-ti e cru-di coz -

Аллегри. „Miserere” в оригинале и с традиционными Abellimenti

3-й куплет

оригинал

Am - pli - us la - va me ab in - i - qui - ta - te

Abellimenti

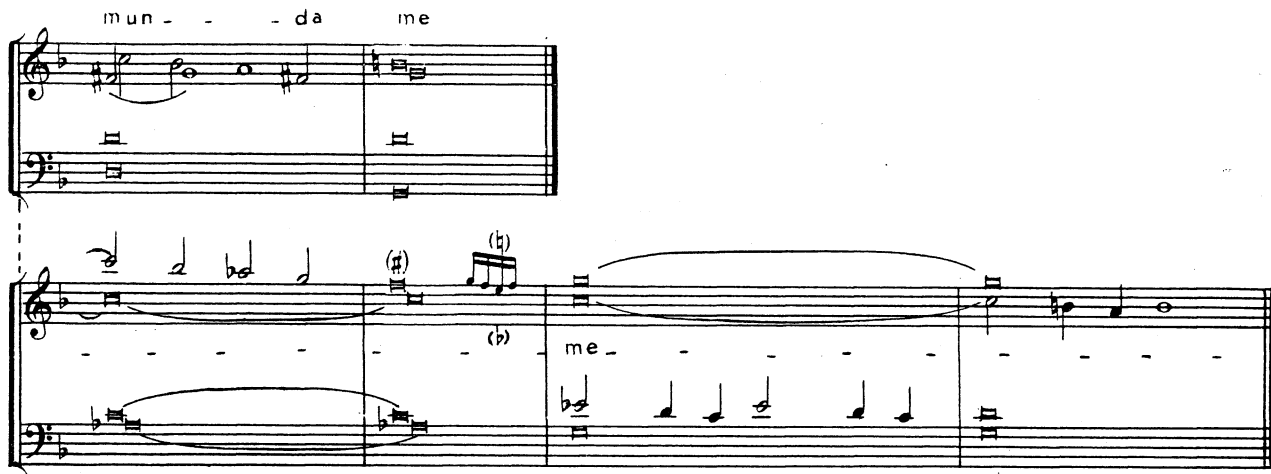
me - - - - - a,

et a pec - ca - to me - o mun - da

mun - - - - - da

mun - - - - - da

(?)



Издавна имя Палестрины является для нас символом величественно-простого, возвышенного в искусстве. Это тем более удивительно, что именно его эпоха (включая первые десятилетия после его смерти) была подвержена безудержной страсти к украшательству. Экстравагантность тогдашних диминуций к произведениям Палестрины и Лассо (оба умерли в 1594 году), варианты к арии из «Кефала» Каччини²⁴ и фобурдон периода 1600—1630 годов никогда не были превзойдены. В фобурдонах, например, указывался только басовый ход из нескольких нот, над которым певец мог неограничен-

но разражаться фиоритурами. Вследствие этого подобные «псалмы», лишенные запоминающейся темы или мотива, состояли в музыкальном отношении исключительно из выкрутасов*.

Но как бы мы ни оценивали подобную музыкальную практику, мы не можем отделаться от впечатления, что тот облик, в каком дошли до нас напечатанные старинные музыкальные произведения, не дает даже отдаленного представления об их тогдашнем звуковом воплощении и что нотация этой музыки олицетворяла не неподвижность или закатенелость, а жизнь и движение.

Д о п о л н е н и е

УКРАШЕНИЯ АНГЛИЧАН

Музыкальное развитие английской нации подобно развитию типичного вундеркинда, который после периода поразительно раннего созревания** вырастает обыкновенным, заурядным человеком. Во всяком случае, британцы во многом превосходили жителей материка, и хотя позже английские мадригаллисты примкнули к универсальному вокальному стилю, английские вирджиналисты смогли все же достигнуть самобытности, отделив клавирный стиль от органного в большей степени, чем это наблюдалось раньше. Эти вирджинальные пьесы пе-

ренасыщены украшениями. Во многих случаях эти пьесы утопают в выписанных фиоритурах, иногда же авторы ограничиваются краткими намеками при помощи значков. В объемистых сборниках «Фитц-вильямова вирджинальная книга», «Парфения»²⁶ и в целом ряде других появляются следующие значки, предположительно обозначающие:

/ форшлаг или шлейфер, возможно также и мордент,

// трель (короткую или длинную).

* Для характеристики обстановки того времени может служить также следующий факт. Созванная папой в 1584 году комиссия для окончательного упорядочения церковного пения состояла из восьми кардиналов и восьми певцов!

Когда Цажжони в 1578 году приехал в университетский город Павию, украшенное пение там еще не было известно, но тем настоятельнее ему было предложено исполнять его во время богослужения.

Однако украшенному пению никогда не удавалось полностью вытеснить из музыкального обихода скромное, соответствующее нотной записи исполнение.

Так как к произведениям Лассо диминуции изготовлялись по тем же шаблонам, что и к сочинениям Палестрины, то, вместо их описания, приведем лучше менее известный распорядок дня Баварской капеллы (относящийся к той же эпохе). Как сообщает один из ее участников, Троянус, «певцы там и в канун обязательных праздников — также и к вечерне. Духовые инструменты играли по воскресным и праздничным дням во время обедни и вечерни, вместе с певцами, струнные же инструменты — только во время трапезы; часто же и герцогские музыканты во время обеда также давали приятнейшие концерты на виоле, виоле да гамба, клавикорде, барабанной флейте, цитре и других инструментах вместе с камерными певцами. Во время трапезы следующий распорядок: после того, как поданы первые блюда, все расселись и всякий шум утих, духовые инструменты — волынка, флейта, барабанные флейты, тромбоны и валторны — начинают играть французские песни и другие живые пьески. После этого Антонио Мортари и его музыканты играют на струнных инструментах: виоле, виоле да гамба и других — также французские напевы, мотеты и мадригалы с прекрасными гармониями. Наконец, когда на десерт подаются фрукты, Орландо ди Лассо со своими певчими приступает к исполнению своих каждый раз заново сочиняемых произведений. Прекраснейшие квартеты, терцеты исполняются этими искусными певцами обычно к полнейшему удовлетворению его сиятельства герцога, который часто прерывает трапезу и уделяет все свое внимание музыке». Отсюда видно, что основными сферами развития музыки были церковь и трапеза. Платные концерты впервые организовал, по-видимому, один предприимчивый англичанин в 1672 году.

** Вспомним раннее применение развернутых терцовых и секстовых последований в фобурдоне и гимеле, поразительный «Истинный канон» (ок. 1250), самую раннюю табулатуру (до 1330)²⁵

Так как обособленность острова проявилась даже в обозначении украшений, то мы все известное об английской орнаментике свели в таблицу, опустив, правда, указания по диминуированию, так как Морли (1597) и Симпсон (1659) не достигли здесь никакого прогресса по сравнению с итальянцами.

Самым выдающимся английским композитором является Генри Перселл; в его музыке уже заметны те здоровые и сильные черты, которые Гендель впоследствии довел до наивысшей степени совершенства. Любитель богатой орнаментики, Перселл, например, в «Сцене мороза» из «Короля Артура»

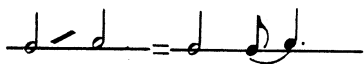
весьма своеобразно применяет bebung (дрожание — нем.), чтобы изобразить озноб (см. нотный пример на с. 52). Со смертью этого композитора английская музыка как национальное искусство угасает, но английские знаки украшений надолго остаются в употреблении. Превосходный нидерландский органист и композитор Свелинк перенес их на материк, и благодаря его многочисленным ученикам они дошли в конце концов и до Германии. У Рейнкена, Кунау и других они появляются вновь.

Таблицы английских украшений

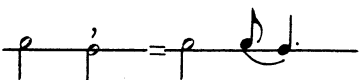
Кр. Симпсон²⁷. „The division violist“ (1659)

Smooth Graces (ровные украшения)

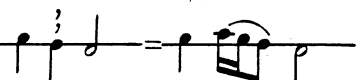
1. Beat
(восходящий форшлаг)



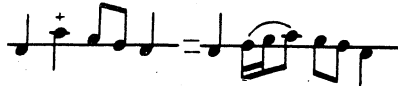
2. Backfall
(нисходящий форшлаг)



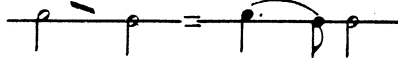
3. Double Backfall
(нисходящий шлейфер)



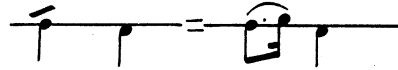
4. Elevation
(восходящий шлейфер)



5. Cadent
(нахшлаг. Антиципация)



6. Springer
(нахшлаг)



Shaked Graces (трелеобразные украшения)

7. Shaked Beat



8. Backfall shaked



9. Open shake объясняется как трель

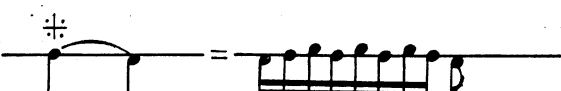
10. Close shake объясняется как вибрато
Close shake



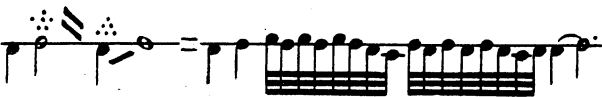
11. Elevation



12. Cadent



13. Double Relish (согласно Симпсону =
Cadence di Groppo e Trillo)



или [Трель с измененной заключительной нотой]



нотация

«Предвосхищающие украшения выражены здесь в нотах»

исполнение

Мэйс²⁸. «Musicks Monument» для лютни (1676)

- | | | | | | |
|---|-------|--|---|---------------|--|
| 1. Beate
(мордент) | /a = | | 6. Elevation | ♯ a = | |
| 2. Backfall | ,a = | | 7. Springer | a' = | |
| 3. Half-fall
(восходящий форшлаг) | /a = | | 8. Sting | ~ a = vibrato | |
| 4. Whole-fall
(восходящий шлейфер) | +a = | | 9. Single Relish | ∴ a = | |
| 5. Shake | ·a = | | | | |
| 10. Double Relish | ∴ a = | | | | |
| 11. Slide & Slur a = legato или glissando | | | 13. Pause a = остановка | | |
| 12. Tutti : a = приглушение | | | 14. Soft & loud = so. & lo. = piano e forte | | |

М. Локк²⁹

Г. Перселл. «Rules for Graces»

Melothesia (1673) (по Даннрейтеру)

- | | | |
|-----|-------------------------------------|--|
| / = | 1. Forefall
(восходящий форшлаг) | |
| \ = | 2. Backfall | |
| ~ = | 3. Beat | |
| | 4. Slur
(шлейфер) | |
| = | 5. Shake | |
| | 6. Plain note & shake | |
| | 7. Turn
(группетто) | |
| | 8. Shake turned | |
| | 9. Ye battery
(арпеджиато) | |

Перселл. Пьеса для органа

Alto Solo

начало

'Tis Nature's voice, 'tis Nature's voice, thro' all the mov - - -

переложение для ф-п.

- - - ing wood, and creatu-res un - - - der - stood,

и т. д.

конец

at once it charms - - - the

sense, and cap - - - ti - vates the mind.

Cold Genius (Дух холода)

Перселл. «Король Артур» (1691)

бас

What Power art thou who from the

традиционное исполнение




ЛЮТНЕВАЯ МУЗЫКА


Лютня, которую арабы считали «королевой инструментов», сохраняла вплоть до конца XVII века свое привилегированное положение*. Она была любимцей, прежде всего, высшего света, и литература для нее представляет, таким образом, салонную музыку того времени, хотя даже И. С. Бах и И. Гайдн не гнушались сочинять музыку для этого инструмента, пользуясь для этого громоздкой буквенной нотацией³⁰. В качестве аббревиатур для украшений пользовались комбинациями из крючков, точек, линеек и дуг-значками, которые большей частью перешли потом в клавирную музыку. Мерсенн³¹, изобретатель этой системы обозначений, составил следующую таблицу:

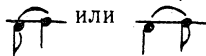

1	2	3	4	5	6
·	·	·	·	·	·
·	·	·	·	·	·

(черточка обозначает украшение с полутонем)

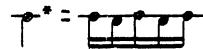
Эти значки имеют следующий смысл:

1. · = „tremblement” (трель)  и т. д.

2. ·· = „accent plaintif” (форшлаг снизу). 

 или 

3. * = „martellement” (подобие мордента).







5. ·· лучше ·· = „verge cassé” или „sourir” (наше вибрато).

6. z = „battement” (трель с верхней(!) вспомогательной нотой).

Остальные украшения частью несущественны, частью являются комбинациями приведенных выше. Эту систему Мерсенна перенял и знаменитый лютнист Дени Готье³²; он пользуется, правда, только общеупотребительным значком для трели, но добавляет к нему косую линию / для обозначения

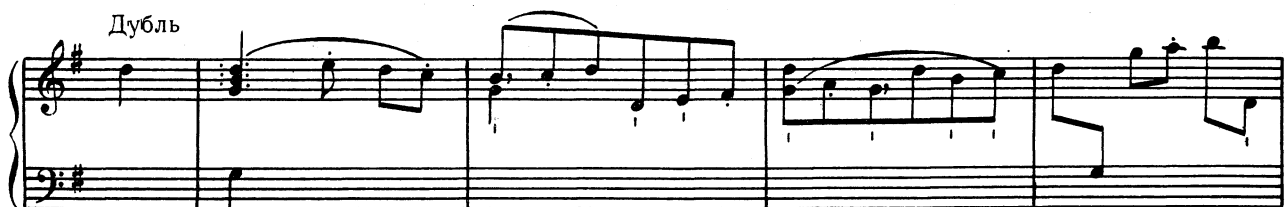
* О необычайной популярности лютневого искусства свидетельствуют бесчисленные пособия; упомянем учебники Г. Юденкунига (1523), Г. Нейзидлера (1536), Г. Герле (1522), С. Оксенкуна (1558), а также работу Т. Мэйса (1676), имеющую особенно важное значение в отношении орнаментики (см. таблицу в разделе «Украшения англичан»). Вполне естественно, что инструмент, обладавший столь непродолжительным звуком, не мог обходиться без искусства диминуирования; многим пьесам для лютни не чужды — пользуясь терминологией Нейзидлера — «острые пассажи» (см. с. 12—14).

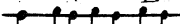
арпеджиато, например  и лигу  для выдержанного звука. У немца Е. Г. Барона (1727)³³ встречаются, помимо этого, обозначения  для


„Einfall“ (форшлаг снизу),  для „Abziehen“ (форшлаг сверху) *.

Вот и все об этом почти исчезнувшем искусстве.

Дени Готье. Пьеса для лютни (ок. 1560)



* Мерсени предлагает начинать трель со вспомогательной ноты. О лютне он говорит, например, следующее: «В отношении трели с открытой струной, следует учесть, что кончик пальца левой руки, которым исполняется эта трель, должен хорошо прижимать струну, на которой она исполняется, и нельзя снимать палец с указанной струны, пока не почувствуешь, что ее коснулась правая рука». Мэйс в свою очередь пишет: «При трели на открытой струне эту струну следует сначала ударить одним из пальцев правой руки, а затем быть готовым ушипнуть ее указательным пальцем левой», то есть приблизительно так:  В отношении мордента Вайсселиус (Вайссель, 1592) указывает,

что «пальцы, которыми исполняется мордент, следует поставить на соответствующие буквы грифа несколько медленнее, чем другие, и два-три раза поднимать и опускать их, как бы вибрируя», следовательно, примерно так: 

Наконец, у Е. Г. Барона мордент появляется в том же значении, что и вибрато, так как «он состоит из приятной неопределенности и кажется на слух то выше, то ниже при постоянном вибрировании».

Следовательно, и в орнаментике лютневой музыки нет недостатка в путанице.

ОТ ПАЛЕСТРИНЫ — ЛАССО ДО ГЕНДЕЛЯ — БАХА. ОППОЗИЦИЯ КОМПОЗИТОРОВ ПРАКТИКЕ ДИМИНУИРОВАНИЯ

Глава I

ВОКАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

М. ГАЛЬЯНО, Л. Г. ВИАДАНА, ДЖ. КАРИССИМИ, Г. ШЮТЦ, Р. КЕЙЗЕР,
Л. ЛЕО И ДРУГИЕ

1594 год был свидетелем не только кончины двух главных представителей старинной музыки — Лассо и Палестрины, но и зарождения нового искусства — появления первой оперы, к которой через несколько лет (1600) присоединилась ее достойная соратница в виде первой оратории. Во всяком случае, на рубеже XVI и XVII столетий произошел величайший в истории музыки переворот. Впервые выступил сплоченный отряд знатоков искусства, ценивших гомофонию выше полифонии, предпочитавших монодию контрапункту и декламацию орнаментации. Лишь с этого времени у композиторов появляется убеждение, что они вправе распоряжаться своими творениями. Если они до сих пор воспринимали выкрутасы певцов спокойно, как нечто неизбежное, то теперь они начинают по крайней мере протестовать. С пуританской суровостью звучит обращение к певцам графа Барди, интеллектуального вождя реформаторской партии: «Не уродуйте мадригал своими неуклюжими пассажами (sgangherati passaggi) до такой степени, что сам композитор не в состоянии узнать свое творение», а Гальяно¹, несомненно не презиравший украшенного пения, говорит по поводу своей оперы «Дафна» коротко и ясно: «Следует отказаться от всяческих украшений там, где пьеса этого не требует»*. К композиторам, протестовавшим против произвольного разукрашивания их произведений, следует причислить также и Кавальере.

Хаммершмидт (1653)³ также разрешает исполнителю добавить в лучшем случае несколько красивых трелей, но упорно возражает против всякого дальнейшего разукрашивания своих сочинений, это «звучит иной раз как жужжание мух». Аналогичны и предупреждения Виаданы⁴ в предисловии к его «Духовным концертам»: «Украшения я писал там, где они мне казались подходящими, и их нужно применять умеренно и в соответствующем месте;

но ни в коем случае не следует ничего добавлять к тому, что напечатано, потому что существуют певцы, которые, будучи наделены от природы определенной голосовой техникой, никогда не исполняют напевы так, как они написаны композитором, не замечают, что подобные расцвечивания уже больше не пользуются любовью, а в Риме их даже презируют».

Этим высказыванием Виадана, правда, значительно опередил свое время, так как для того, чтобы хоть в некоторой степени ограничить страсть исполнителей к украшательству, потребовались еще столетние бои и порой весьма сильные средства**. Решительный перелом наступил лишь тогда, когда со времени Баха господство в музыке перешло от итальянских любителей украшения к немцам, склонным к большей систематичности.

После того как разработка теории диминуирования завершилась, внимание было направлено на совершенствование ее практики. Многие прежние формулы диминуций находят применение в учебниках и школах пения в качестве сольфеджий, а ввиду того, что новые формы оперы и оратории требовали от певцов воплощения определенных персонажей, даже искусство фиоритуры стало развиваться в сторону более четкой индивидуализации.

Первым значительным композитором и теоретиком, который шел по этому пути, является Дж. Кариссими⁵ — выдающийся зачинатель жанра оратории. Колоратуры он применяет умеренно и преимущественно для иллюстрации «вспышек радости или гнева; кроме того — чтобы передать мудрость Соломона или подготовить Иевфая к смерти. Учебник Кариссими „Ars cantandi“ («Искусство пения») сохранился только в немецком переводе, в качестве приложения к книге „Vermehrter Wegweiser“ («Умноженный путеводитель», 1689) неизвестного автора.

Дочь Иевфая

хор «Эхо»

Кариссими. «Иевфай»

in sonitu hor-ri-bi-li re - - - so-na-te, re - - - so-na-te

бас

* Было бы вообще интересно сравнить предисловия к «Эвридике» Каччини и Пери (1600)² и к «Дафне» Гальяно (1608).

** К ним можно причислить грубую пощечину, которую Иомелли нанес тогдашнему оркестровому скрипачу, впоследствии знаменитому виртуозу Джардини за неуместное разукрашивание его сочинений, после чего Джардини навсегда отказался от дурной привычки к украшательству.

„Ars cantandi“

(NB)

«Путеводитель»

нотация

исполнение

„Ars cantandi“ имеет для нас особенное значение, поскольку в нем провозглашается окончательная победа современной трели над репетиционной формой Каччини. Анонимный автор даже не считает нужным упомянуть о последней, а говорит коротко и ясно о «тремулянтах, трели, тремоло и т. д., как бы их ни называли: необходимо также знать, что тремулянт начинается всегда полутонном или целым тоном выше ноты, на которой он должен исполняться, и заканчивается на вышеназванной ноте». Для этой трели, включая и самую короткую (пальтриллер), Кариссими пользуется знаком *t*, и это обозначение становится отныне ведущим в Италии (ср. Фрескобальди). Можно предположить, что Кариссими начинал трель с главной ноты, а противоположное правило происходит от анонимного автора «Путеводителя».

В. К. Принц⁶ отдает дань атактистической тенденции, возвращаясь в своих теоретических трудах („Compendium“ — «Руководство» — лат., 1668) к старому, уже тогда наполовину устаревшему определению тремоло и трели. Его рассуждения о хоро-

вом пении можно пропустить, так как они более грубо, но менее остроумно повторяют только то, что уже было высказано Г. Финком; но отсюда можно сделать вывод, что склонность и способность к украшенному пению были мало свойственны немцам, прославившимся скорее необузданным проявлением силы. Это зло, унаследованное со времен Карла Великого, еще долгое время уродовало немецкое пение. Не случайно один серьезный критик суммировал свою оценку исполнения оратории в Вене в 1807 году словами «Хоры ужасно кричали!».

Более прочувствованно, чем его современники, применяет колоратуру Генрих Шютц (1585—1672), ученик Дж. Габриели. С основательностью старых мастеров Шютц положил на музыку и заглавие своей оратории: «Воскресение нашего господи Иисуса Христа, как оно описано четырьмя евангелистами», и когда он никак не может оторваться от слова «описано» („beschrieben“), его намерения совершенно понятны.

Cantus

Sextus

Altus*

Tenor

Quintus

Bassus und Bassus generalis

be - schrie - be - schrie - be - schrie - ben

* Названия голосов хора в многоголосных сочинениях: altus — второй, quintus — пятый, sextus — шестой (лат.) и т. д.

ben wird
ben wird
ben wird
ben wird
ben wird
ben wird

8 4

Партитуры Рейнгарда Кейзера (1674—1739) показывают, что в Германии подражали итальянцам и в фиоритурах широкого дыхания. В то же время „Dixit Dominus” («Сказал господь» — лат., часть

католической мессы) Л. Лео⁷ свидетельствует о том, что в Италии колоратуре, как некоему волшебному кольцу, по-прежнему приписывали таиную силу «снискивать любовь у бога и людей».

Кейзер. «Принц Жоделе» (1726)

VI. I
VI. II
Va
Vcll. u Basso

Эрминда

(паузируют) Die Großmuth läßt den Muth nicht fal-

8 4

len. Vcll. e C.B.



Несмотря на все это, постепенно утверждается мнение, что не следует так много украшать, как раньше. Басилли, которому мы обязаны сообщением об этом (1679), добавляет еще: «Правда, рань-

ше думали, что исполнение хотя бы одного слога без украшений равносильно преступлению, и напевали без разбора вкривь и вкось».

Глава 2 ОРГАНИСТЫ И КЛАВИРИСТЫ

С. ШЕЙДТ, ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДИ, И. Я. ФРОБЕРГЕР, И. А. РЕЙНКЕН,
Д. БУКСТЕХУДЕ, И. ПАХЕЛЬБЕЛЬ И ДРУГИЕ. И. КУНАУ

Самуэлю Шейдту (1587—1654) принадлежит честь освобождения немецкого органного стиля от шаблона колористов; в своей „Tabulatura nova” («Новая табулатура» — лат., 1624) он ставил более


серьезные, достойные задачи, разумеется, не отказываясь ради них от фигураций. Как ученик Свелинка, Шейдт особенно успешно культивировал форму вариаций.

Заключительная трель




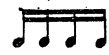
Imitatio tremola organi



Отдавая дань вкусу своего времени, Шейдт охотно пользуется эхообразными фигурами. В отношении трели он придерживается старинной формы grrorro; кроме этого, он совершает различные технические эксперименты, как, например, быстрые повторения звуков на органе при помощи смены пальцев; пытается также перенести на клавишные инструменты один из скрипичных приемов. Он пишет об этом: «Объединение нот, как показано

, представляет особый вид исполнения, напоминающий скольжение смычка альтистов. Подобный способ применяется нередко знаменитыми виолитами немецкого происхождения и дает весьма приятную и грациозную гармонию и на инструментах с мягким звукоизвлечением, как органы, регали, клавичембало и другие, поэтому я сам полюбил эту манеру и привык к ней».

Старинная музыка обнаруживает как в мелодическом, так и в ритмическом отношении большую подвижность, чем принято обычно считать. Еще в Сен-Галленском кодексе встречаются указания на ускорения и замедления темпа, обозначаемые с

(celeriter — скоро, лат.) и *t* (teneatur — сдержанно, лат.), а в исполнении мадригалов изменения темпа в связи с содержанием считались неизбежными. Соответствующие замечания имеются в достаточном количестве у Каччини, Дуранте, Донати, Фридеричи и других. Но ни один из них не уловил сущности *Tempo rubato* яснее, чем знаменитый органный композитор и виртуоз Джироламо Фрескобальди (1583—1643). Он устанавливает еще в 1614 году следующие правила исполнения:

Темп должен не оставаться неизменным, а соразмерно модифицироваться, как в мадригалах. Токкаты следует начинать очень медленно, арпеджированно и связно, придавая им во время исполнения все большее оживление и возбужденность. Каденции необходимо несколько затягивать, даже если они изложены мелкими длительностями, и это *rallentando* вводится уже в предшествующем пассаже. Последнюю ноту трели или пассажа нужно для ясности фразировки задержать. Если правая рука исполняет трель, а левая в это же время — оживленный пассаж, или же если в одной руке — восьмые, а в другой — шестнадцатые, последние следует играть  вместо  * Ес-

* Ритм  был тогда в Италии так же распространен, как позже его противоположность  во Франции (Люлли, Куперен)

ли же в обеих руках движение шестнадцатыми, то есть быстрые пассажи, то следует несколько задержаться на предшествующей ноте и ускорить пассаж, чтобы придать ему больше блеска. Пьесы с

выразительными пассажами (*passaggi et affetti*) необходимо играть в более спокойном, другие же в более оживленном темпе.

Токката

Токката

Канцона (окончание)

Токката

Токката

Токката

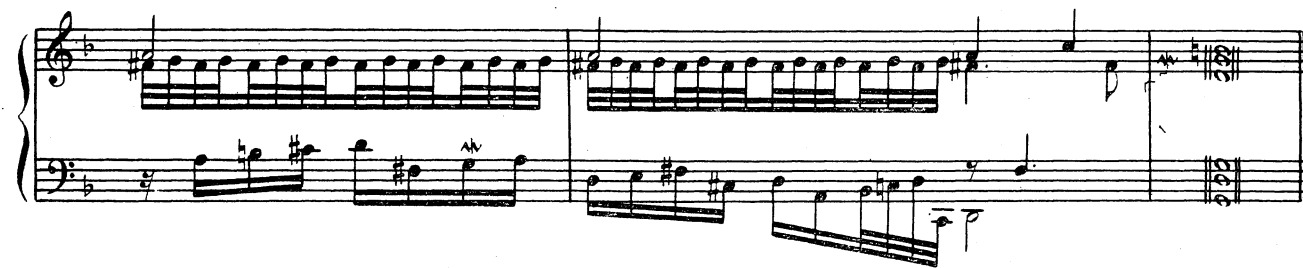


За исключением короткой трели, обозначаемой буквой *t*, Фрескобальди выписывает свои украшения полностью. Здесь можно обнаружить его страсти к группетто со шнеллером, а также стремление начинать трель на главной ноте. У Фрескобальди еще яснее, чем у Кариссими, из обозначения короткой трели буквой *t* в органных пьесах (!) следует, что под этим может подразумеваться только нынешний пральтриллер. Тщательно построенная гипотеза Гуго Гольдшмидта¹, согласно которой *t* обозначает в подобных случаях краткую репетицию звука, ограничивается, тем самым, только школой Каччини.

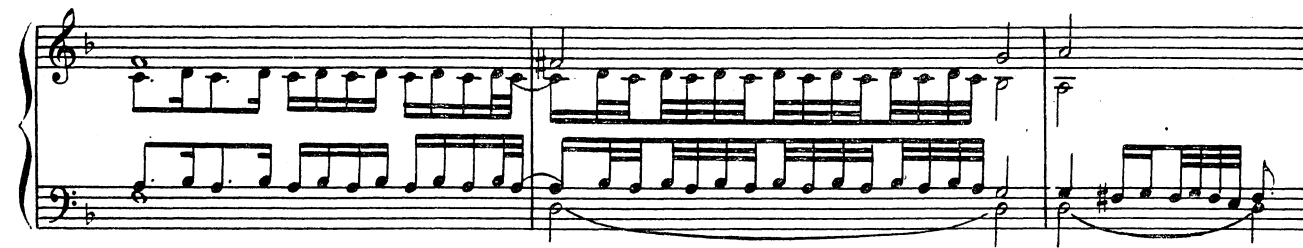
И. Я. Фробергер (1616—1667), высоко ценимый еще Бахом, в особенности выделялся как клавирный композитор и виртуоз. Орнаменты сам он нотировал лишь изредка. Тем не менее, нельзя отвергать многочисленные украшения, которые содержатся в старинных рукописях и печатных изданиях — они, по-видимому, отражают прославленную свободную манеру исполнения композитора. Знаки украшения: *t*, *tw*, *w*, *ww*, *∞*, */*, **, *//*, указывают уже своим внешним видом на сплав в его стиле немецких, итальянских, французских и английских элементов².



Токката



Токката



Токката





И. А. Рейкен (1623—1722), который своей виртуозной игрой на органе неоднократно привлекал Баха в Гамбург, дает в своем „Nortus musicus” («Музыкальный сад»³ — лат.) следующее объясне-

ние: «Кто не знаком со знаком X, пусть узнает, что он обозначает трель с нижней вспомогательной нотой, а || — трель с верхней вспомогательной нотой».



Украшенная хоральная мелодия



Старинный хорал



Таблица Аля (1695)

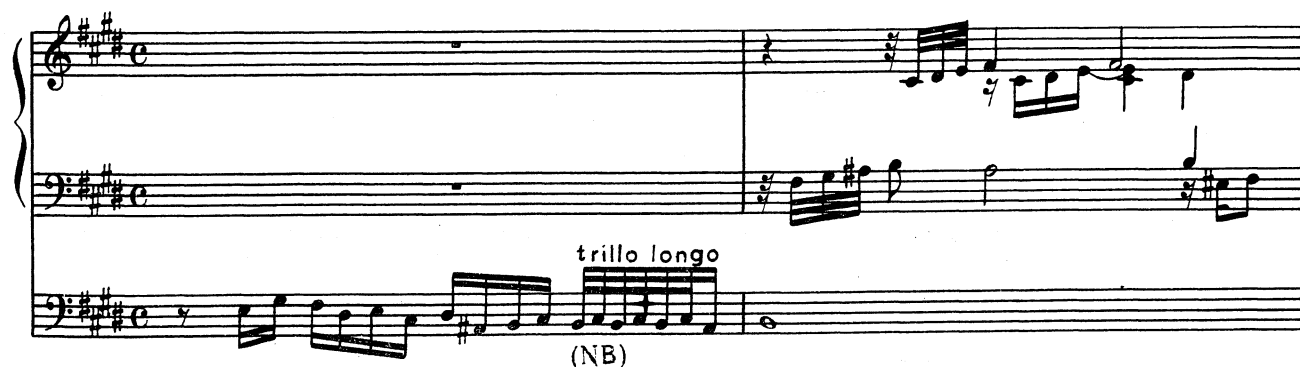


Д. Букстехуде (1637—1707). Известно, что молодой И. С. Бах прошел пешком из Тюрингии в Любек, чтобы услышать знаменитого мастера.

Букстехуде выписывает свои орнаменты чаще всего полностью. Из аббревиатур он использует ~ и ~. Особенно прославился он тем, что не разрешал своим оркестрантам самовольно украшать произведения.

Букстехуде выписывает свои орнаменты чаще

Прелюдия



trillo longo

[NB Mordant]

Прелюдия

Хоральная обработка

Токката

У Милиуса⁴ „accent” является коротким форшлагом. Трель начинается с главной ноты, которая может чередоваться как с верхней, так и с нижней вспомогательной (!) „Tremulus” равнозначен трели. По поводу произвольных украшений Милиус говорит: «Ими настолько злоупотребляли, что никто не уважал ни певца, ни инструменталиста,

который не был в состоянии изменить пьесу самыми различными способами, от чего ныне пение освободилось... Если все же кто-либо из певцов специально намерен исполнить пассажи в заключительной каденции, остальные певцы должны выдерживать свою трель до тех пор, пока он не кончит».

1 2 Милиус (1686)

нотация

исполнение

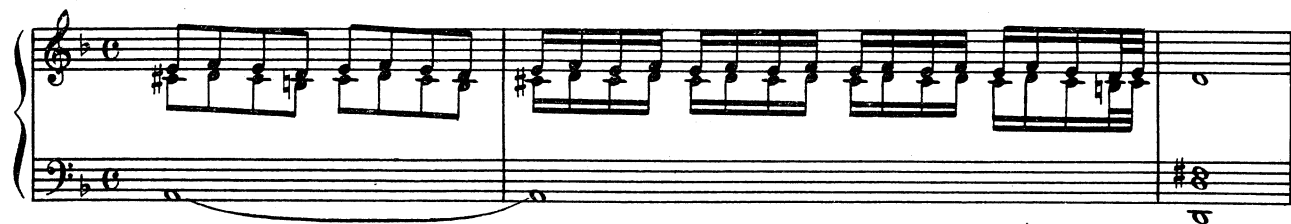
Anticipatione della syllaba Anticipatione della nota

Psal - lam, psal - lam. De - o me - o. Laß mei - ne See - le, mei - ne See - le le - ben.

В отношении орнаментики **И. Пахельбеля** (1653—1706) нередко приходится ограничиваться предположениями. Хотя значение косых черточек / между обоими нотоносцами не вызывает сомнений (см. Токкату до мажор), но только после тща-

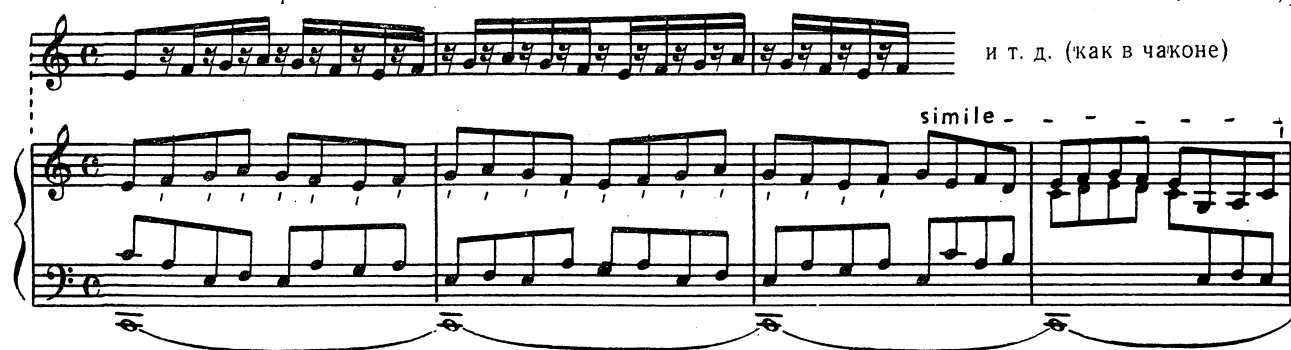
тельного сравнения с нотацией других композиторов того времени **Макс Зейфферт**⁵ (редактор нового издания сочинений Пахельбеля) пришел к убеждению, что *t*, *u*, *o* являются синонимами и что \times обозначал мордент, а / — шлейфер*.

Токката для органа (окончание)



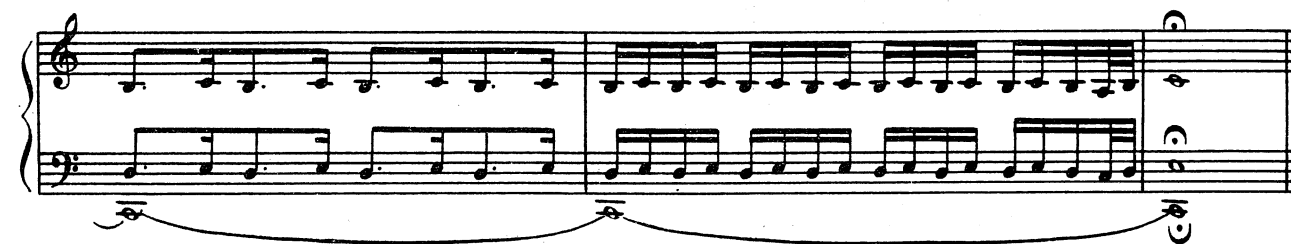
исполнение верхнего голоса

Токката (окончание)

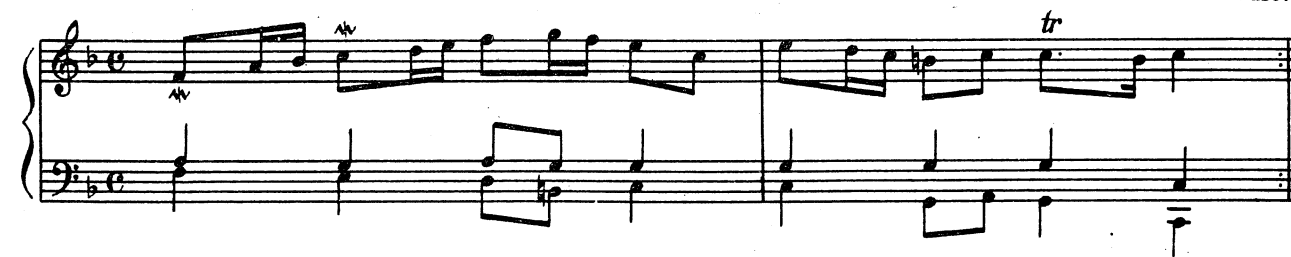


и т. д. (как в чаконе)

simile



Гавот



Менуэт



* Ср. эти же обозначения у Аффилара, Рейнкена, Муффата.



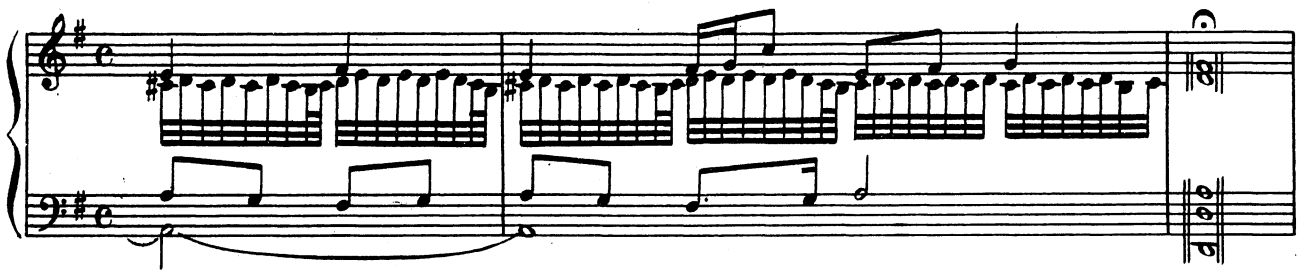
К. Муршгаузер⁶ также разделяет, по-видимому, точку зрения своего учителя И. К. Керля (1627—1693), потому что он признает сам: «Все, что я умею и чем владею в этом искусстве, я с благодарностью приписываю, после бога, ему». Наконец, органные пьесы Г. Бема (1661—1733) свидетельствуют о том, что страсть к разукрашиванию была в духе времени и ни в коей мере не обосновывает-

ся одной лишь краткостью звучания некоторых инструментов, как, например, клавира. Сочинения вышеназванных композиторов по своему внутреннему содержанию и технике заслуживают высокой оценки и не оставляют сомнений относительно того, что в области органной музыки Германия уже в то время могла не бояться соперников.

Значки нотация

исполнение

Муршгаузер



Rück-Positiv

Бем. Cantus firmus из хоральной прелюдии для органа

мелодия хорала, лежащая в основе

Va - ter un - ser im Him - mel - reich.



тема

И. Г. Бутштетт (1666—1727). Фуга для клавира



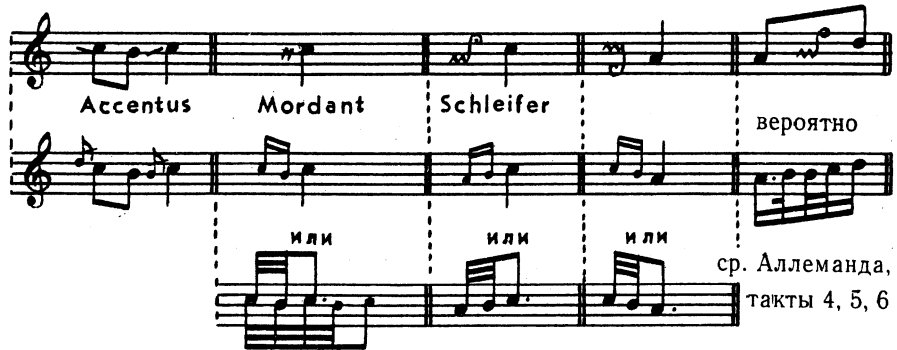
Особое положение занимает И. Кунау (1660—1722) — родоначальник клавирной сонаты и предшественник И. С. Баха в Лейпциге. В орнаментике он возвращается к украшениям англичан, линейный способ обозначения которых он рекомендовал читателям в 1689 году следующим образом⁸:

«...Во-вторых, вам представляются *accentus* (форшлаг), которые отмечаются одной черточкой и бывают двух видов: первый — когда черточка стоит после ноты, второй — когда стоит перед ней. Исполнение объясняется на начальной ноте примера 21. Перед поступенно восходящей или нисходящей нотой берется очень осторожно верхняя или нижняя секунда один или два раза, благодаря че-

му подобная нота, хотя за ней и следует другая такая же, слышится дольше, а следовательно, приятней. В-третьих, следуют морденты, обозначаемые двумя черточками и почти напоминающие трель, за исключением того, что они требуют краткого, но сильного тремоло с нижней секундой или полутонном. Наконец, нельзя забывать шлейферы *schleifer*, которые исполняются, в соответствии с обозначением, от нижней или верхней терции к последующей ноте по образцу тактов 4, 5, 6 примера 6. Эти и подобные украшения придают немало грации музыке, и по их исполнению легко судить об умении или неумении музыканта».

нотация

исполнение согласно описанию Кунау



Партита I (1689)



№ 6, Аллеманда



соответственно
исполняется

(часть II)

Партита I. Жига

по аналогии с

исполнение

№ 21, Сарабанда

Соната (1696)

Adagio

Tremulo per tutto b

Любителям хитроумных исследований следует указать на новое, тщательно подготовленное издание клавирных произведений Куна⁹. В этом издании Пэзлер на основании разбора более 70 примеров показывает почти неограниченные возможности исполнения этих черточек. Мы считаем, что поступаем более в духе композитора, предлагая ученику на основе вышеприведенных объяснений испытать свое «умение или неумение» в области различных украшений.

Внимательное изучение сочинений Куна наво-


дит на мысль, что антиципация украшений ему не была чужда. В жигах на $\frac{6}{8}$ в ля мажоре и до мажоре вторая часть является обращением первой, если принимать во внимание только тему; мордент представляет, следовательно, обращение трели, и из этого вытекает его исполнение. О манере исполнения «как бы два раза» [имеется в виду повторный форшлаг — *примеч. перев.*] можно справиться у Шамбоньера, Сен-Ламбера, Гейнихена, Маттесона.

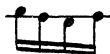
Глава 3

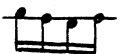
ФРАНЦУЗЫ

ИЗОБРЕТЕНИЕ НОВЫХ ЗНАКОВ УКРАШЕНИЙ. Ж. Ш. ШАМБОНЬЕР, Ж. РУССО, Ж. А. Д'АНГЛЕБЕР, С. АФФИЛАР, СЕН-ЛАМБЕР, Э. ЛУЛЬЕ И ДРУГИЕ

Если диминуция представляет итальянское искусство, то новая нотация оказывается делом рук французов. Их ясному, пронзительному уму удалось проанализировать орнаменты и откристаллизовать их на письме в такие стереотипные формы, которые могли бы быть охарактеризованы как некая окостеневшая, «застывшая музыка». Уже одно то обстоятельство, что новая семиография была в состоянии при помощи нескольких черточек символизировать целые группы знаков, придавало ей особую ценность именно в то время, когда музыкальные произведения распространялись в большей степени путем переписки, чем через печать*. Поток таблиц и пояснений украшений обрушивается теперь на музыкальный мир почти с такой же силой, как ста годами ранее волна формул диминуирования**. Нельзя отрицать происхождения многих из этих новых обозначений от лютневого

искусства (ср. Мерсенн, с. 53), и при этом крючки и дужки так же характерны для французов, как прежняя система прямых линий для англичан. Для обозначения трели фигурируют, помимо итальянского t , также w , ww (соответственно \sim , $\sim\sim$) и $+$ ***; встречаются уже знаки w , ww , www , приведшие позже в сильное смущение толкователей Баха. Введение знака группетто приписывается Шамбоньеру, но уже д'Ангелебер² противопоставляет его формуле $\overset{\sim}{\text{f}} =$  другую:

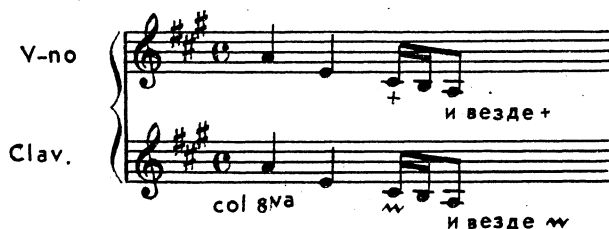
$\overset{\sim}{\text{f}} =$ , которая, несмотря на оппозицию

Дьепара³, становится вскоре господствующей. Даже обращенный знак $\overset{\sim}{\text{f}}$ (для ) находит уже приверженцев в лице Сен-Ламбера и Лулье, хотя дальнейшее развитие он получает толь-

* Несмотря на поразительное сходство новых знаков украшений со старинным невменным письмом, не следует думать, что прямые заимствования во многом происходят от того, что наука о невмах к тому времени была почти забыта. Семиография орнаментов является скорописью и, как всякая другая скоропись, вынуждена ограничиваться элементарнейшими формами; поэтому одни и те же знаки встречаются в нотном письме, стенографии, математических формулах и т. д. Лейбниц перенес его в математику в качестве знака подобия, совершенно по-иному обосновав его появление.

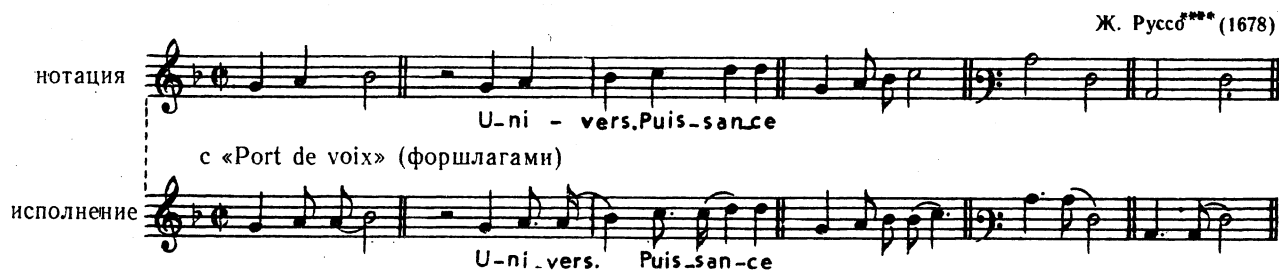
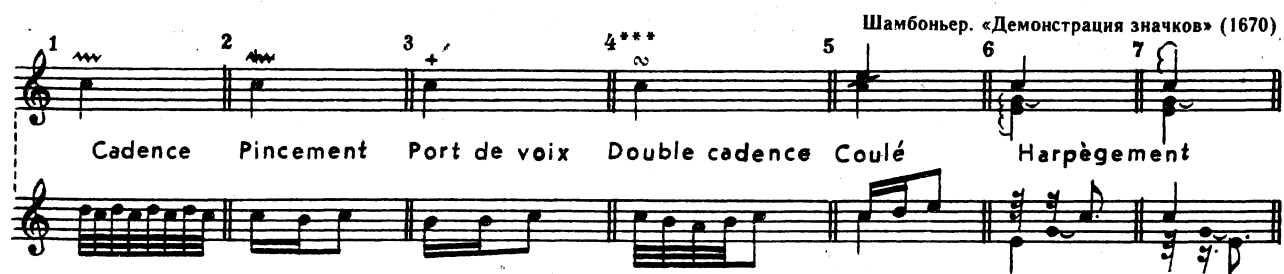
** Наряду с тем, что было издано англичанами Кристофером Симпсоном, Мэтью Локком, Томасом Мэйсом, Генри Перселлом, о состоянии орнаментики во второй половине XVII века информируют: Жак Шампюан де Шамбоньер (Париж, 1670), Гийом Габриель Нивер, Никола Антуан Лебег (Париж, 1677), Жан Руссо (Париж, 1678 и 1687), Басилли (1679), Франческо Гаспарини (1683), Амбрюн (1685), Иоганн Кунау (Лейпциг?, 1689), Жан Анри д'Ангелебер (Париж, 1689), Буавен (1690), Георг Муффат (1690), С. Аффилар (1691), Аноним («Путеводитель», 1692), Иоганн Георг Але (1695), Этьен Лулье (1696), Сен-Ламбер (Париж, 1697), Франсуа Дьепар, Марин Марэ и другие. Большинство пособий переиздавалось, а составленные в популярном стиле «Принципы» Аффилара выдержали даже семь изданий. Из этих авторов наиболее систематичен, пожалуй, Сен-Ламбер¹: он принимает во внимание принципы своих коллег и цитирует примеры Шамбоньера (см. 2, 3, 4), д'Ангелебера (все, за исключением 4, 6, 14, 24—27). Распространяется и на долгое время сохраняется обычай снабжать музыкальные произведения таблицами украшений, и если подобные таблицы не всегда совпадают между собой, то это объясняется тем, что каждый композитор устанавливает свои доктрины в первую очередь для себя и для своих учеников. Но ход развития привел и здесь вскоре к большому единству благодаря естественному отбору.

*** Тождественность этих обозначений проявляется в том, что в «Армиде» Люлли (с. 72) все t первого издания были превращены во втором в $+$ и что в сонатах Мондовиля (1711—1772) в скрипичной партии знак $+$ постоянно стоит там, где в партии клавира w причем композитор указывает: «Украшения на скрипке должны исполняться так же, как на клавишине»:



ко в XIX веке. Значение *pincé* (нынешний мордент), *coulé* (шлейфер), *détaché* (стаккато) выясняется из таблиц; *arpégé figuré* («фигурированное арпеджио» — *фр.*) напоминает «аччакатуры» Гаспарини (см. с. 81). До того времени не считали нужным указывать форшлаг, а оставляли их на усмотрение исполнителей. Басилли подтверждает лишь высказывание Мерсенна, говоря в 1679 году о форшлаг: «Лучше его совсем не обозначать в записи», хотя Лулье уже в самом начале своей таблицы включает двух таких незваных гостей. Однако эти наименее значительные из всех орнаментов, эти „*petites notes*” или „*petites notes perdues*” («маленькие ноты», «маленькие незаметные ноты» — *фр.*) сумели все же проникнуть на нотные страницы; они скрывались постоянно под новыми масками, появляясь в виде *chute* (*cheutte*), *accent*, *port de voix*, и поддерживались при этом наилучшим об-

разом посредством „*aspirations*” (нахшлагов). При таком нашествии, естественно, сразу же возникает правовой вопрос, за чей счет должны существовать эти захватчики — за счет ли предыдущей или последующей основной ноты, — и с удивлением замечаешь, как мало ученые споры двух столетий приблизили решение этой проблемы. Уже в 1678 году Ж. Руссо выступает энергично за антиципацию*, а в 1697 году Сен-Ламбер формулирует свое мнение в том смысле, что сустракция форшлагов от последующей ноты соответствует, пожалуй, вокальному стилю, но в клавирных пьесах следует решительно предпочитать антиципацию**. Попытки отмечать форшлаг и нахшлаг противоположными знаками — постоянно осуществляемые начиная от Сен-Ламбера до Гуммеля — разбивались, к сожалению, о безразличие крупных композиторов по отношению к подобным вопросам.



* Антиципация (*anticipatio*, лат.; *Antizipation*, нем.; *anticipation*, фр.) — предвосхищение, опережение. Сустракция (*subtrahio*, лат.; *Subtraktion*, нем.; *soustraction*, фр.) — похищение, вычитание.

В учении об орнаментике термин «антиципация» обозначает исполнение украшения за счет предшествующей длительности, «сустракция» — исполнение за счет основного звука. (Примеч. ред.)

** Сен-Ламбер пишет: «Правило *port de voix* (то есть форшлага) заключается в том, что вместо одного раза нужно дважды коснуться ноты, предшествующей той, которая сопровождается знаком этого украшения, если эта предшествующая нота находится ступенькой ниже или выше отмеченной. В этом и заключается форшлаг; но пока еще не решено, нужно ли взять эту вторую ноту за счет длительности обозначенной ноты или за счет длительности предшествующей ноты. По способу исполнения г-на д'Англебера она отнимается от обозначенной ноты; но я сомневаюсь, что это является лучшим способом исполнения форшлага в клавишных пьесах. Я знаю, что этот способ вполне пригоден для песен, однако нахожу, что существует мало случаев, где он был бы уместен в пьесах, и способ, при котором эта вторая нота отнимается от предшествующей, оказывается значительно более подходящим».

*** Обозначения и объяснения группетто в соответствующей главе у Данирейтера часто неверны.

**** Не путать со знаменитым Ж.-Ж. Руссо (см. с. 92).

с «Aspirations» (нахшлагами) с «Cheutes» (форшлагами)

Two staves of music. The top staff shows a sequence of notes with upward-pointing stems, labeled 'с «Aspirations» (нахшлагами)'. The bottom staff shows a sequence of notes with downward-pointing stems, labeled 'с «Cheutes» (форшлагами)'.

с «Double Cadence»

Two staves of music. The top staff shows a sequence of notes with upward-pointing stems, labeled 'с «Double Cadence»'. The bottom staff shows a sequence of notes with downward-pointing stems, labeled 'с «Double Cadence»'.

Two staves of music. The top staff shows a sequence of notes with upward-pointing stems, labeled 'с «Double Cadence»'. The bottom staff shows a sequence of notes with downward-pointing stems, labeled 'с «Double Cadence»'.

Д'Англебер. «Обозначения украшений и их значение» (1689)

нотация 1 2 3 4

исполнение

Tremblement simple Tremblem. appuyé Cadence или

Two staves of music. The top staff shows the notation for Tremblement simple, Tremblem. appuyé, Cadence, and или. The bottom staff shows the corresponding musical execution for each ornament.

5 6 7 8

Double cadence или без трели с терцией

Two staves of music. The top staff shows the notation for Double cadence, или, без трели, and с терцией. The bottom staff shows the corresponding musical execution for each ornament.

9 10 11 12 13

Pincé или Tremblement et pincé Cheute ou port de voix восходящее нисходящее

Two staves of music. The top staff shows the notation for Pincé, Tremblement et pincé, Cheute ou port de voix, and нисходящее. The bottom staff shows the corresponding musical execution for each ornament.

14 15 16 17 18

Cheute et pincé Coulé с терцией или Coulé на двух нотах подряд или

Two staves of music. The top staff shows the notation for Cheute et pincé, Coulé с терцией, Coulé на двух нотах подряд, and или. The bottom staff shows the corresponding musical execution for each ornament.

19 20 21 22 23

или Cheute к одной ноте Cheute к двум нотам Double cheute к терции то же на одной ноте

24 25 26 27 28 29

Arpegé или или или Detaché перед трелью Detaché перед un pincé

или или

Буавэн (1690)
все исполняются приблизительно так:
«Эту ноту (форшлаг) следует ударять одновременно с басом»

нотация исполнение

Accent Port de voix Port de voix double

Аффилар. «Певческие украшения» (1691—1717)

1. Cadence coupée с одной нотой 2. Martellement с тремя нотами Double cadence coupée

Feinte et Pincé Tremblement subit Balancement Coulements

Helan, ou aspiration un peu violente Double cadence battue Cadence appuyée battue et fermée

Helan, qui est composé d'un Port de voix et d'un Accent Double cadence battue Cadence soutenue

1 \sim 2 \sim 3 \sim 4 \sim 5 \sim

Tremblement Double cadence или или Port de voix восходящий

лучше

6 7 8 или 9 10

Port de voix нисходящий Port de voix simple, appuyé Demi Port Coulé de voix.

лучше

11 12 13 14 \sim \sim

15 16

Harpegé figuré Aspiration

Исполняется приблизительно так:

Дьепар (опубликовано между 1707 и 1740)

\sim \sim

у Нивера $\overset{|}{\bullet}$ = $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

у д'Амбрюн означает мордент (короткий)
Однако эта формула, также как и некоторые
другие, не утвердилась

Лулье (1698)

1 2 3 4

La petite Note le Coulé

la Chute Port de voix

5 | | | | | | | | | | 6 t t

l'Accent *Tremblement*

(NB) *Tr. simple*
Tr. double
Tr. triple

7 t t

Tremblement appuyé

8 v w wv 9 w w

Martellement *Balancement*

10 t 11 t

Flatté *Tour du gosier*

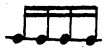

12) Coulade (= пробежка)

13) Passage



14) Diminution

Ж. Б. ЛЮЛЛИ, ГЕОРГ МУФФАТ (СТАРШИЙ), ГОТЛИБ МУФФАТ (МЛАДШИЙ)

В то время, когда Басилли писал свои замечания по поводу „L'art de bien chanter” («Искусство красивого пения» — *фр.*), на французской сцене господствовал Жан Батист Люлли (1632—1687). Его система дошла до нас благодаря Георгу Муффату (Старшему) ⁴, который, по его словам, «в течение шести лет прилежно изучал процветающее в Париже искусство под началом знаменитейшего Ж. Б. Люлли».

Муффат объясняет: «Такие фигуры, как , исполняются люллистами, если допускает темп, следующим образом » (ср.

Фрескобальди и Куперен). Эта манера исполнения становится отныне и на долгое время господствующей во Франции, в противоположность итальянскому («ломбардскому») вкусу.

Некоторые из примеров Муффата являются самыми ранними свидетельствами антиципации украшений. Наконец, в отношении таблицы украшений Муффата необходимо заметить, что *t*, *+*, *w* обозначают трель, *+*, *+* — полутрель, щипок (мордент), *t* и *tw* — трель с нахлагом; манера исполнения  отличается от  только «подпрыгивающим штрихом».

во втором издании ⁺ ⁺ ⁺ ⁺

Люлли. «Армида» (1686)

La chai - ne de l'hy-men m'é- tonne je crains ses plus aimables noeuds. La

6 6 6 # 16 5b

или

или

или

если допускает темп

И. К. Ф. Фишер (ок. 1650—1737). „Musikalisches Blumen—Büschlein“

tremuli vulgo trillae

Tremolo, semitremolo

Harpegiaturae

Пассакалья

trillo sostenuto



Французские влияния проявляются и у Готтлиба (Теофила) Муффата (Младшего)⁵. Так же как отец обращался в своих сочинениях, помимо органа, и к оркестру, сын обращается к клавиру. Гендель выказал свое уважение к сочинениям Муффа-

та присущим только ему способом, используя отрывки из них в своих собственных сочинениях. До появления таблицы украшений Марпурга (1765), таблица Т. Муффата (1727) была самой содержательной.

Муффат (младший). „Componimenti Musicali”



Ф. КУПЕРЕН (1668—1733)

Из музыкальной семьи Куперенов особенный интерес представляет Франсуа Куперен Великий — блестящий представитель стиля музыкального рококо и автор трактата «Искусство игры на клавесине» (1717) ⁶, первой «Школы» для клавира, действительно заслуживающей этого названия. Будучи в одинаковой степени значителен как композитор и как виртуоз, Куперен чрезвычайно точен в обозначении украшений, и требует строжайшего соблюдения своих указаний. По его замыслу в названиях пьес отображены идеи или лица, вдохновлявшие автора при сочинении, а орнаменты преследуют цель усиливать выразительные возможности инструмента. В игре желательна целесообразная свобода ритма, при условии, что она не переродится в произвольное изменение темпа или не будет распространяться на места, обозначенные „mesuré“ («размеренно» — *фр.*). Фигуры из нот

одинаковой длительности при исполнении нужно слегка пунктировать. Все украшающие ноты приходится на длительность главной. Трель начинается со вспомогательной ноты и исполняется с нарастающей скоростью. Более длительная трель распадается на три части: 1) l'appui («опора» — *фр.*) — несколько выдержанная верхняя нота форшлага, 2) battements («биения» — *фр.*) — вибрация и 3) point d'arrêt («точка остановки» — *фр.*) — выдержанная заключительная нота.

Suspension («повисание» — *фр.*) и aspiration («вдох» — *фр.*) Куперен выдает за свое изобретение. Запоздывающее вступление ноты при suspension должно усиливать напряжение и служить на клавире как бы заменой нарастания звучности, существующего на других инструментах. В третьей книге своих клавирных пьес Куперен вводит также цезурную запятую ⁷ и обстоятельно ее объясняет.

исполнение

Pincé simple Pincé double Port de voix simple Port de voix double

более точное деление согласно объяснению Куперена

Port de voix coulée Accent Tremblement appuyé et lié Tremblement ouvert Tremblement fermé

исполнение

Tremblement lié sans être appuyé Tremblement détaché

исполнение

Pincé continu

Tremblement continu

1 2 3 Tremblement

1. Appuy. 2. Battements 3. Point d'arrêt.

Arpègement
восходящее Arpègement
нисходящее Tierce coulée
восходящее Tierce coulée
нисходящее

«Coulés, где точки обозначают, что вторая нота должна быть всегда более акцентированной»

исполнение «более акцентированной ноты» на клавишине и т. д.

исполнение

Double Aspiration Suspension Unisson

„Les Sentiments” (Сарабанда)

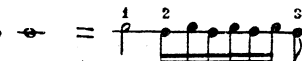
Seconda volta dal % al Fine

или

♦ **Примечание.** Вместо буквального повторения последних восьми тактов мы выписали их исполнение с расшифрованными украшениями. Знаки w , m , m у Куперена имеют одинаковый смысл.

„Le port de voix“ (форшлаг) состоит из двух основных нот и одной мелкой (ноты форшлага). Мелкая нота форшлага, или *coulé*, берется вместе с гармонией, то есть в то время, когда должна исполняться следующая за ней основная нота... Вообще, именно величина основных нот определяет длительность двойного мордента, двойного форшлага и трели... Так же и *battements* вместе с нотой, на которой они останавливаются, должны уместиться в длительности основной ноты. Хотя трели обозначаются одинаково, они все же должны начинаться медленнее, чем кончаться, но это отличие должно быть незаметным. Над какой бы нотой ни стояла трель, ее следует всегда начинать тоном или полутоном выше... Более или менее протяженные трели содержат три момента: 1) опора, которая должна образоваться на ноте, лежащей вы-

ше основной, 2) колебания, 3) точка остановки.

Трель  = Suspension: «Па-

уза, предшествующая ноте, снабженной орнаментом, определяется вкусом исполнителя». Прелюдии следует исполнять «в непринужденной манере, не слишком придерживаясь точного темпа, если специально не обозначено слово „mesuré“ („размерно“ фр.).

«Наша запись отличается от исполнения... Например, несколько восьмых подряд в поступенном движении исполняются пунктированно, между тем они обозначаются одинаково».

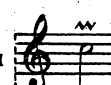
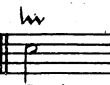
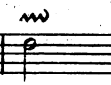

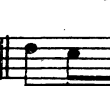

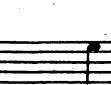
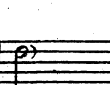


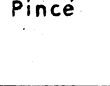
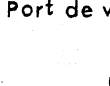
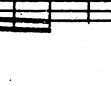
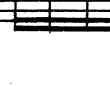




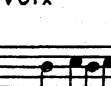
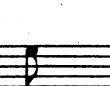
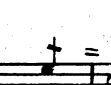
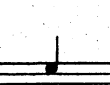
В том же духе Куперен дает указание в аллеманде „La Laborieuse“ («Старательная» — фр.): «шестнадцатые слегка пунктированно».

Ж. Ф. РАМО (1683—1764)

Многие клавирные пьесы Рамо — так же как и Куперена — слушаются даже в наши дни с наслаждением (напомним, например, Гавот с вариациями ля минор), и если их орнаментика производит сегодня впечатление перегруженности, то причина этого не только в измененном современном вкусе, но и в том, что наши современные концертные рояли, обладающие мощным звучанием, бессильны

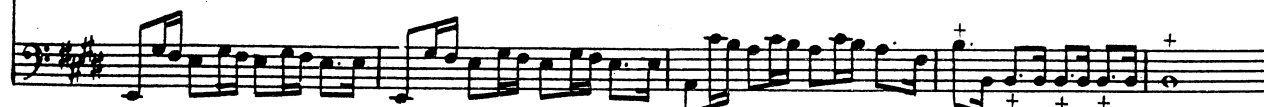
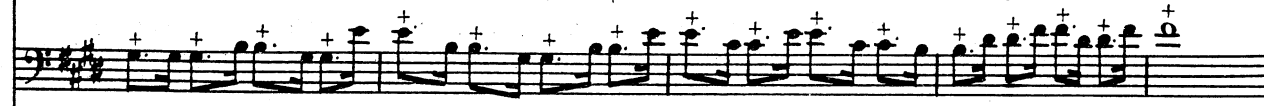
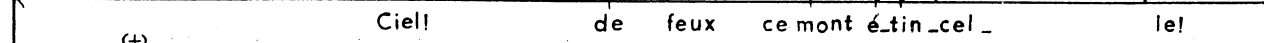
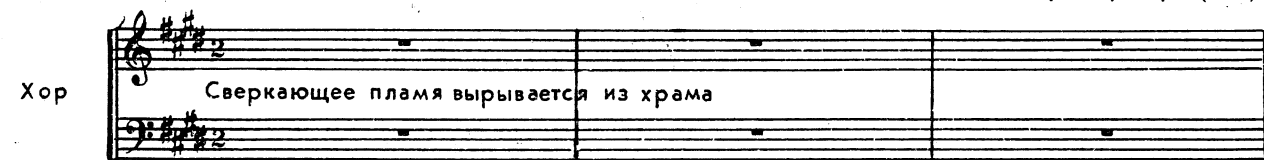
передать изящную филигранную отделку эпохи рококо. О том, что чрезмерное количество украшений было обусловлено главным образом звуковой ограниченностью старинного клавесина, свидетельствует сам Рамо: аранжируя некоторые из своих клавишинных пьес для оркестра, он придавал им значительно более простой вид.

(1731)

нотация			
	Cadence	Cadence appuyée	Double cadence
исполнение			
	Double	Pincé	Port de voix
			
	Double	Pincé	Coulez
			
	Pincé et port de voix	Son coupé	Suspension
			
	Pincé et port de voix	Son coupé	Arpègement simple
			
	Arpègement simple	Arp. figuré	
			
	Arpègement simple	Arp. figuré	
			



Опера «Зороастро» (1749)



В приведенной цитате из оперы «Зароастро» цепи трелей (обозначенных +) довольно удачно иллюстрируют вырывающееся из храма пламя — своего рода «Заклинание огня».

Рамо приписывает себе изобретение особого вида „batteries” («разбивку» звуков, как, например, в вариации IV Гавота); однако эта манера исполнения применялась также и Д. Скарлатти.

В противоположность принципу, господствующему


в немецких полных изданиях, Сен-Санс упростил в полном издании произведений Рамо⁷ орнаментику в духе своего времени.

Таблица украшений М. П. Монтеклера (1736)⁸ еще раз показывает, насколько несистематично обращались со знаками украшений вокалисты по сравнению с клавесинистами.

Глава 4 ИТАЛЬЯНЦЫ

Д. СКАРЛАТТИ И Ф. ГАСПАРИНИ

Клавирная музыка той эпохи достигает своей вершины в творчестве **Доменико Скарлатти** (1683—1757). Уже предисловие к его ор. I — Тридцати сонатам — характеризует художника. «Читатель, — написано там, — не ищи в этих сочинениях глубокого смысла, но скорее — остроумную забаву искусства, дабы приучить себя к непринужденному владению клавичембало». Скарлатти, выдающийся виртуоз, полный одухотворенности и жизни, но не глубокий, почти никогда не занимался сочинением печальных адажио и, пренебрегая затруднительной французской орнаментикой стиля рококо, довольствовался простейшими формами украшений¹.

Форшлагги следует трактовать преимущественно как короткие даже в таком соединении  и некоторое их замедление можно допускать почти исключительно только в конце произведения, как, например, в известной трудной ля-мажорной сонате.

нотация в старой копии






исполнение примерно


В старой копии  Presto    (№ 85)



Presto       (№ 6)



Andante cantabile       (№ 195)

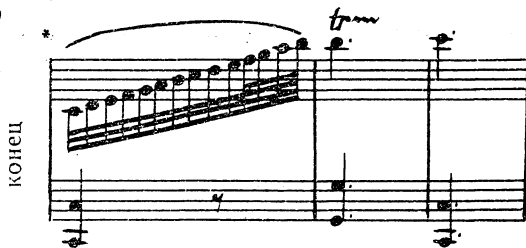
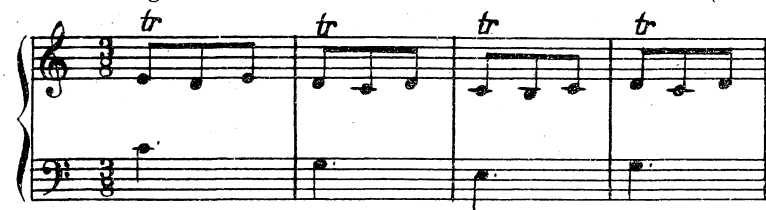


исполнять
лучше как ∞



Allegro

(№ 55)



Allegro

(№ 41)



Allegro

(№ 68)



(№ 32)

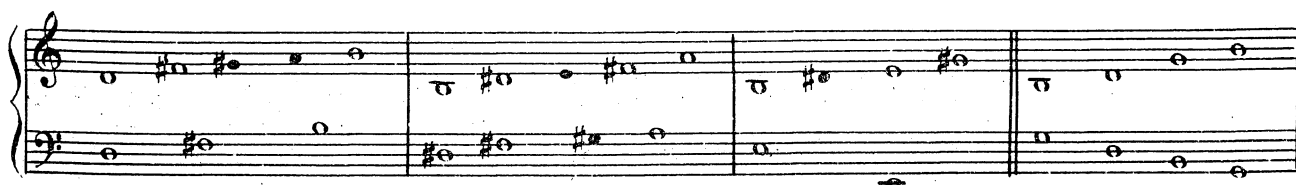
6 раз



Невозможно² пройти мимо тех чудовищных явлений, которые встречаются иногда в аккордике Скарлатти (см. последние примеры). Эти «аччакатуры» (букв. «вмятины» — ит.) возвращают нас непосредственно к своему изобретателю Гаспарини³, который свел их в систему в своем широко распространенном учебнике „L'armonico pratico” («Практическая гармония», 1683) и сплавил их в некий конгломерат из 14 звуков при одном аккор-

де. В качестве путеводной нити для исполнения должно служить правило, в соответствии с которым диссонирующие звуки ударяются так коротко, «как будто клавиши раскалены». Эти (не)украшающие явления одно время буквально свирепствовали. Гейнрих перенес их в Германию, и даже отрицательный приговор Маттесона не был в состоянии изгнать их полностью из музыкальной практики.

Аччакатуры Гаспарини



* № 55 завершается, предположительно, глissандо, хотя оно непосредственно и не обозначено этим словом. Чтобы добиться именно такого способа исполнения, Черни изменил ритм соответствующего такта: он начинает пассаж позже и тем самым его ускоряет.



П. Ф. ТОЗИ

С момента своего появления книга Този⁴ „Opinioni di Cantori” (1723) считается классическим трудом о староитальянском искусстве пения. В ней впервые встречается обстоятельная статья о форшлагах; однако изыскания Този (где можно и где нельзя применить форшлаг) опираются на столь устаревшие взгляды, что их можно, пожалуй, обойти молчанием. Важнее его общие замечания, рисующие полную картину вокальной практики того времени.

Този объясняет: «Если ученик хорошо обучен, он настолько знаком с форшлагами, что будет смеяться над теми композиторами, которые выписывают форшлаг нотами, для того ли, чтобы прослыть модными, или для того, чтобы подумали, будто они умеют петь лучше, чем певцы. Если они, при прочих своих достоинствах, обладают еще и

этим замечательным качеством, почему же тогда не записывают и произвольные изменения, которые намного труднее и притом значительно более необходимы, чем форшлаг! Пусть мне ответят: разве нынешние певцы не знают, куда следует помещать форшлаг, если им не указывать пальцем? В мое время они это знали. О, вечный позор, о, великая слабость, о, поруганная честь!».

Наши сведения о трели несколько не пострадают, если из восьми видов, которые различает Този, будет рассмотрена только «удвоенная трель», при которой «несколько нот вставляются в обычную трель, так что из одной трели возникают три». Это не слишком ясное указание дало повод Гальяру, Агриколе и Манчини⁵ к следующим противоречивым толкованиям*:



Владение «ровной, четкой, легкой и умеренно быстрой трелью» необходимо певцу. В отношении того, как следует начинать трель (с главной или вспомогательной ноты), Този замечает: «Чтобы трель была красивой, она должна быть подготовлена. Но она не всегда требует форшлага, потому что иногда его не допускает ни время, ни хороший вкус. Зато форшлаг необходим почти во всех заключительных каденциях. Долго тянущаяся трель применялась раньше, зачастую некстати, но с тех пор, как искусство пения стало более утонченным, ее исполнение предоставили трубачам. Многие певцы заканчивают на французский лад, без трели». О морденте Този говорит, что «возникнув, он должен тут же прекращаться». Но так как итальянцы обозначают этим словом иногда собственно мор-

дент, иногда пральтриллер, а иногда даже форшлаг, перед нами открывается широкое поле для интерпретации. Группетто совсем не объясняется. Този строго настаивает на выдерживании неизменного темпа — даже при *rubato* можно отнять от одной ноты лишь то, что прибавляется к другой, так что бас продолжает свое равномерное движение: «Кто не умеет сдвигать в пении ноты (*rubate il tempo*), тот, несомненно, не умеет ни сочинять, ни аккомпанировать себе, он лишен хорошего вкуса и глубокого понимания».

Из трех видов речитатива — церковного, театрального и камерного — первый допускает больше форшлагов, то есть произвольных украшений! (Следовательно, в этом отношении восприятие того времени прямо противоположно нынешнему.)

* Книга Този в оригинале нотных примеров не содержит.

Ария распадается на три части: «В первой части не требуется ничего, кроме самых простых украшений, но примененных со вкусом и ограничено, чтобы труд автора был услышан в своей естественной красоте. Во второй части, при благородной простоте, желательно услышать несколько больше проявлений искусства украшений. Наконец, того, кто при повторении начала не украшает и не улучшает написанное изменением всего ранее исполненного, навряд ли можно назвать большим мастером. Старания нынешних певцов на-

правлены к тому, чтобы в конце первой части разразиться фейерверком произвольных пассажей, в то время как оркестр ждет. В конце второй части удваивают нагрузку на глотки, — а оркестр скучает. Когда, наконец, в заключении третьей части появляется фермата, весь снаряд, старательно начиненный пассажами, взрывается, — а оркестр пусть себе ругается от нетерпения».

Наконец, Този требует, чтобы украшения певца «всегда улучшали записанные мысли композитора, но ни в коем случае не ухудшали их».

Глава 5

НЕМЦЫ

М. Г. ФУРМАН, И. Д. ГЕЙНИХЕН, Ф. А. МЕЙХЕЛЬБЕК, И. МАТТЕСОН, М. ШПИС

В 1706 году М. Г. Фурман¹ издает свой «Музыкальный рупор», в котором проявляет себя как теоретик очень прогрессивных тенденций. Он не только одобряет антиципацию украшений и предписывает начинать трель с главной ноты, но, кро-

ме того, выступает также резко против всяких орнаментальных добавлений со стороны исполнителей; «умный композитор, — говорит он, — сам внесет все подходящие манеры в свою пьесу».

«Музыкальный рупор»

The image shows a musical score from 'Musical Trumpet' with seven staves illustrating different ornaments. The first staff shows a single note with an 'Accento' (accent) and a 'Trillo' (trill with a whole tone). The second staff shows a 'Triletto' (trill with a semitone) and a 'Tremolo' (rapid repetition of a note). The third staff shows 'Tremoletti' (very rapid repetition of a note). The fourth staff shows 'Anticipatione della Syllaba' (anticipation of the syllable) and 'Anticipatione della Nota' (anticipation of the note). The fifth staff shows the German text: 'Dir, mein Je-su, will ich ster-ben. So werd ich den Him-mel er-ben.' The sixth and seventh staves continue the musical notation.

Главной заслугой И. Д. Гейнихена², ученика Кунау, является его «Учебник генерал-баса». Он дает более ясные сведения, чем Кунау, о том, что и в Германии антиципация украшений не была редкостью. Он говорит:

«Шлейфер и форшлаг становятся ныне настолько модными в других странах, что там и в новейшей музыке редко можно увидеть театральную арию, в которой не присутствовали бы указанные две манеры, зачастую обозначенные известными вспомогательными нотами. Однако при этом необходимо, вероятно, отметить маленькое различие, которое встречается при игре и пении этих манер. Ибо вместо того, чтобы следующие ноты (см. при-

мер а, с. 85) исполнять в пении приблизительно таким образом (как в примере б), в игре, напротив, антиципируют эту манеру обычно одной коротенькой нотой раньше» (как в примере в). Целую главу Гейнихен посвящает «манерному генерал-басу» и объясняет его следующим образом: «Искусство манерного генерал-баса заключается в том, что его аккорды исполняются не всегда просто, а во всех голосах (особенно в верхнем голосе правой руки, выделяющемся больше всех) добавляют время от времени какое-нибудь украшение, чтобы этим придать больше грации аккомпанементу».

В приложении к учебнику Гейнихен вступает также в защиту аччакатур Гаспарини.

Объяснения:

∞ = форшлаг

// = мордент

x = шлейфер

«Манерный» генерал-бас

или

или

заданный бас

The musical score is divided into three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is marked with 'или' (or). The middle staff is marked with 'или' (or). The bottom staff is marked with 'заданный бас' (given bass). The notation includes various musical symbols: trills (tr), mordents (//), slurs (∞), and slurs (x). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is written in a single system, with the three systems of staves connected by a vertical dashed line on the left.



шлейфер с форшлагом

вокальное исполнение

инструментальное исполнение

Предпочтению, которое оказывал Гейнихен верхнему голосу при введении украшений, мы противопоставим высказывание Маттесона, перешедшее из его «Испытаний органиста» (1719) в «Школу генерал-баса» (1731): «Особенно рекомендуем очень тонко обращаться в левой руке с долгими форшлагами и короткими, острыми трелями, потому что лишь немногие принимают их во внимание и правильно используют, думая, что левая рука не нуж-

дается ни в каком украшении. По этой причине генерал-бас звучит часто так отвратительно деревенно».

Ф. А. Мейхельбек³. «Цецилия, обучающая игре на клавире» (1738). На обоих примерах можно убедиться, как вместе с неопределенной терминологией итальянцев проникла в Германию и их музыкальная практика, не имеющая твердых принципов в отношении орнаментики.

нотация

с мордентом (NB)

исполнение

с полной трелью

с половинной трелью (NB)

И. Маттесон⁴. «Совершенный капельмейстер» (1739). Неоднократно приходилось уже обращаться к работам этого значительного и

разностороннего человека, который в своем названном выше обширном труде нашел повод говорить также «о разукрашенном пении и игре».

(T)

accente

Ich will mich dem Schicksal beu-gen, ich will mich dem Schick-sal beu-gen.

так это исполнялось

Transitus(проходящее движение)

разукрашенное трелями *tr* с Gropo

с Halbcirckel

с Tirate

шлейфер

Tenuta

Ribattuta

записывается приблизительно так

Мордент

Accent с мордентом

поется приблизительно так

Cadenza di Trilli

В связи с этим Маттесон объясняет: «Обратите внимание на accent, который иногда называется форшлагом, а во Франции le port de voix, когда голос перед исполнением следующей указанной ноты дважды как бы затрагивает очень тихо и провор-

но ближайший выше- или нижележащий звук*. При простых [accent] от последующей ноты отнимается только немного, при двойных же — половина ее длительности».

Тремоло представляет собой «очень легкое ко-

* По поводу «дважды» ср. Кунау и др.

лежание на одном определенном звуке». (В этом Маттесон полемизирует с Принцем⁵ и его приверженцами.)

«Trillo, trilletto (трель, маленькая трель — *ит.*) состоят из острых и четких ударов двух рядом лежащих или соседних звуков, которые чередуются проворнейшим образом». Французы играют медленную, итальянцы — быструю трель, только длительные трели и итальянцы начинают медленно; такие трели называются „tenuta“, „tenue“ («выдержанно» — *ит., фр.*).

Горро, см. нотный пример. (Примечательно, насколько изменилось значение этого слова со времени Дируты.)

Halb-Circkel, circolo mezzo (*букв.* «полукруг» — *нем., ит.*) «почти то же самое, что и горро, но в два раза короче».

Мордент. «В пении почти никогда не делается восходящий ассент без маленького мордента».

Tirata (пассаж). «Совсем недавно все были влюблены в это украшение», которое композиторы «должны были предоставить на усмотрение вокалиста или инструменталиста» (!).

Относительно *ribattuta*, *tenuta*, *transitus* (проходящее движение) нет особых замечаний; по поводу ачкачатуры отсылаем к главе о Гаспарини и закончим словами Маттесона. «Подобные украшения называются *diminutionem notarum* („димиинуиро-

ванная нотация“ — *лат.*), в просторечии — вариацией».

Консервативной противоположностью прогрессивного «Совершенного капельмейстера» Маттесона является работа:

М. Шпис⁶. «Музыкальный трактат» (1746). «Музыкальный трактат» получил такое же распространение на юге Германии, как «Совершенный капельмейстер» на севере. Следующая цитата, примыкая к Маттесону, достаточно характерна для вкуса того времени:

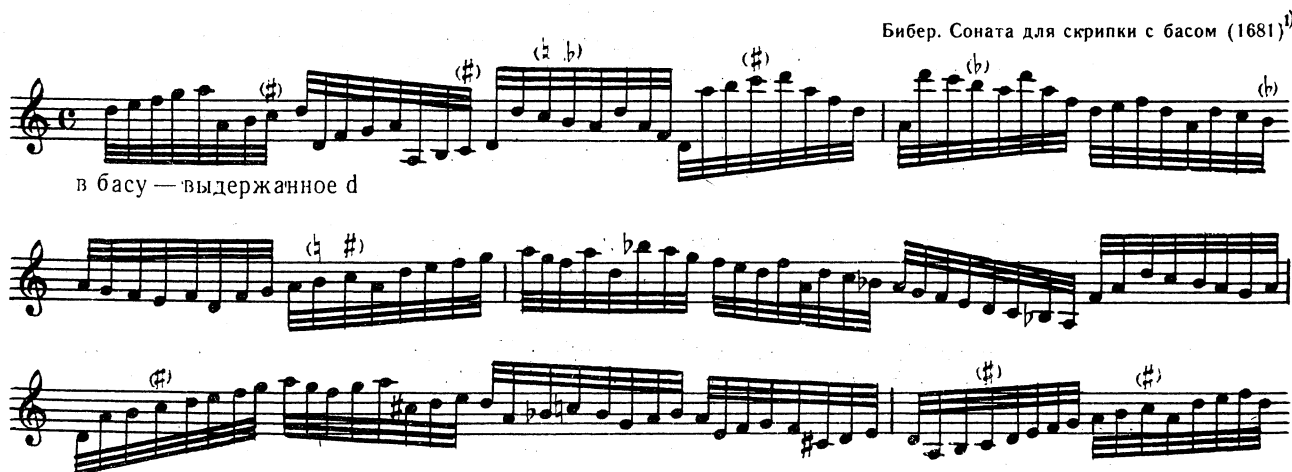
«Первое, именно *figuras musicas* (*букв.* — „внешний вид музыки“, здесь — „основной музыкальный текст“ — *лат.*) композитор заносит на бумагу. Другое, то есть манеры, колоратуры и т. д., следует предоставить суду или критическим способностям и виртуозности господ вокалистов и инструменталистов. Но всегда нужно следить за тем, чтобы соответствующая манера или колоратура были, так сказать, разжеваны каждому исполнителю». [Аналогичные взгляды высказывал еще И. Беер (ум. ок. 1700) в своих посмертно изданных в 1719 г. «Музыкальных докладах».]

«Tenuta, выдерживание, образуется, когда голос должен долго находиться на одном звуке; оно начинается обычно с *rubattuta*, *repercussion*, или повторного удара, его хорошо заканчивать на трели».



Глава 6 СКРИПИЧНАЯ СОНАТА

Г. И. Ф. БИБЕР, А. КОРЕЛЛИ, Ф. ДЖЕМИНЬЯНИ





Сонаты Корелли (1653—1713) оп. 5 были в свое время напечатаны с украшениями, «как их играл сам Корелли»*, и из этого издания ясно видно, что композитор разукрашивал только медленные части, оставляя быстрые нетронутыми.

Корелли, соната оп. 5 (1700). „Troisième Edition

ou l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par M^r Corelli comme il les joue" («Третье издание, с приложением украшений Ададжио этого произведения, составленных г-ном Корелли так, как он их сам играл»— *фр.*)²

Grave

Adagio

далее следует Allegro без украшений, затем:

* Это замечание, правда, принадлежит амстердамскому издателю. Но так как он торжественно ручается за достоверность украшений, ссылаясь на рукописи Корелли, можно не сомневаться в подлинности вариантов, тем более, что они соответствуют вкусу того времени и нечто подобное можно найти также у Тартини, Нардини, Кванца и других.

далее следует Allegro
без украшений

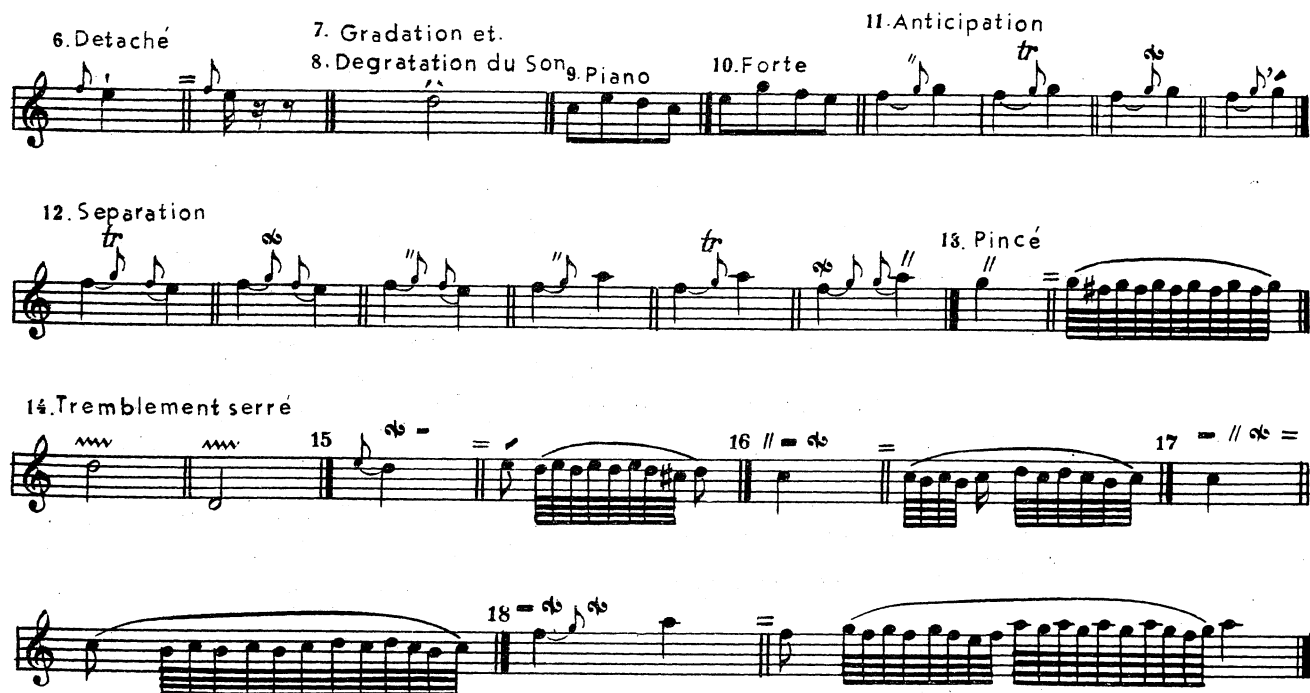
Другие сообщения Корелли об орнаментике неизвестны, зато «Школа для скрипки» его ученика Джеминьяни³, изданная в 1740 году, содержит подробную таблицу украшений, которую мы воспроизводим по английскому и французскому изданиям. Живя последние годы в Лондоне, Джеминьяни

не смог совсем избежать английских влияний; они заметны, между прочим, в том, что он возрождает, с различными изменениями, старую теорию Симпсона, согласно которой каждый орнамент выражает определенное чувство: например, трель — любовь, мордент — ненависть и так далее.

Джеминьяни. «Школа для скрипки».

1. A plain Shake	Tremblement simple	<i>tr.</i>	нота с трелью
2. A turned Shake	Tremblement tourné		трель с нахлагом
3. A superior Appoggiatura	Port de Voix d'en haut		форшлаг сверху
4. An inferior Appoggiatura	Port de Voix d'en bas		форшлаг снизу
5. Holding the Note	Tenue	—	выдержанная нота
6. Staccato	Détaché		стаккато
7. Swelling	Enflement		crescendo
8. Diminishing	Adoucissement du Son		decrescendo
9. Piano. 10. Forte	Piano. Forte	<i>p.f.</i>	
11. The Anticipation	Anticipation		предъем
12. Separation	Separation		цезура
13. A Beat	Pincé		мордент (Battement)
14. A close Shake	Tremblement serré		вибрато, осуществляемое колебанием пальца с участием кисти

«Для исполнения вибрато необходимо сильно прижать палец к струне и двигать кистью равномерным колебанием, постепенно усиливая звук ведением смычка ближе к подставке».



Насколько Джеминьяни считал антиципацию естественной, видно из того, что он одинаково обозначает форшлаг и предъём значком tr и говорит даже о случаях, когда предъём осуществляется посредством мордента или трели („quand elle est faite par un pincé ou un tremblement”, ср. прим. 18). С другой стороны, он первый, кто предлагает вы-

держивать форшлаг иногда довольно долго, даже дольше половины главной ноты (см. раздел о Л. Моцарте, прим. 5 и 6).

Вся глава Джеминьяни об украшениях перепечатана дословно — кстати, без указания источника — в большой «Школе скрипичной игры» Ж. Б. Картье (1798)⁴.

Глава 7 ЛЕКСИКОГРАФЫ

Т. Б. ЯНОВКА, С. БРОССАР, И. Г. ВАЛЬТЕР, Ж. Ж. РУССО

Г. Б. Яновка¹. „Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae” (1701). Книга содержит много примечательного, но была, по-видимому, мало распространена и осталась мало замеченной, так как единственный, кто уделяет ей серьезное внимание, — И. Г. Вальтер. В противоположность другим теоретикам своего времени, Яновка говорит, главным образом, о долгих форшлагах и указывает, например: „Einfall, ascentus (то есть форшлаг)... способ, при котором прежде, чем петь или играть указанную ноту, выдерживается голос или звук предыдущей клавиши, который переходит в эту ноту как бы на одном дыхании или на одном задевании струны, как бы скользя». Однако эта доктрина Яновки не нашла никакого отклика в отличие от несколько иного предписания И. Г. Вальтера (см.). Относительно „circuitus” (букв. «круг» — лат.) см. нотный пример на с. 94.

С. Броссар² пишет в своем «Музыкальном словаре» (1703) о трели: «При этом значке зачастую необходимо очень быстро ударять попере-

менно один за другим два звука на соседних ступенях, как *фа, ми* или же *ми, ре* и так далее. Способ, при котором начинают с более высокого звука и заканчивают более низким, представляет, в сущности, *cadence* или *tremblement à la françoise* (каданс или трель на французский манер). Но очень часто, в особенности в итальянской музыке, этот значок указывает также и на то, что следует многократно повторять одну и ту же ступень, тот же самый звук — вначале несколько медленнее, а к концу с такой живостью и быстротой, на какую только способна гортань. Это и есть подлинная трель по-итальянски... [см. пример Каччини, с. 21]. Необходимо признать, что описанный здесь пример дает лишь грубую идею по сравнению с той подвижностью и живостью, с которой все это может быть осуществлено. Часто трелью является и то, что мы именуем *double cadence*, *tour du gosier* (букв. «двойной каданс», «гортанный трюк, фокус» — фр., то есть трель с нахлагом). Итальянцы пользуются этим украшением главным образом

в конце некоторых *tenues* (выдержанных звуков — *фр.*) на протяжении двух, трех, четырех и более тактов».

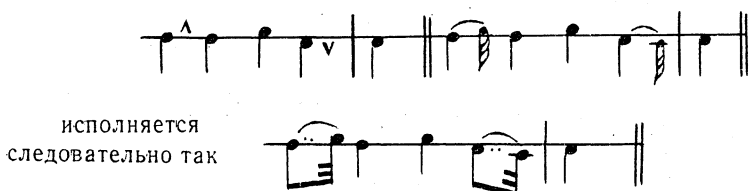
И. Г. Вальтер³. «Учение о композиции» (1708), «Музыкальный словарь» (1732). Определения Вальтера порой более четки, чем определения авторов, упомянутых до сих пор. Так, в словаре он говорит об *accent* (то есть о *форшлаге*):

„*Accentus musicus* называется такая манера пения или игры, при которой прежде, чем исполнить написанную на бумаге ноту, затрагивают соседнюю верхнюю или нижнюю... При этом нужно помнить, что все существующие виды *accente* (называемые также *accentus simplices*, то есть простые) отнимают иногда от последующей ноты очень немного, а иногда — от мелкой длительности — ее половину.

Accentus doppio, *accent double* (двойной) — такая манера пения или игры, при которой вторая из

двух нот, следующих одна за другой поступенно или скачком, берется дважды с такой скоростью, чтобы отнять от первой половину ее длительности и чтобы вторая была взята и услышана настолько же раньше. Он называется *Einfall* («вторжение» — *нем.*) и обозначается двумя рядом стоящими вертикальными черточками; правда, некоторые музыканты пользуются этим знаком для обозначения мордента, а другие с его помощью обозначают трель».

Aspiration — «манера, которая исполняется двумя способами и обозначается следующими знаками: \wedge \vee ; первый, с острием кверху, добавляет к предшествующей ноте (за счет ее длительности) ее верхнюю секунду, второй, с острием книзу — добавляет нижнюю секунду», в результате чего обозначенная таким образом нота несколько теряет в своей длительности».



(Совершенно другое значение имеет термин „*aspiration*” у Куперена (см.); в такой же степени отличается смысл \vee у Лулье — у него это обозначает *pincé*.)

Groppo «состоит обычно из четырех восьмых или шестнадцатых, из которых первая и третья приходятся на один и тот же звук».

Port de voix «является манерой, возникающей, когда между двумя нотами, отстоящими друг от друга на одну ступень, предшествующая более низкая или высокая еще раз вскользь затрагивается при переходе к последующей, к ней тянется и переносится, так что последняя теряет несколько от своей длительности (это напоминает объяснение Басилли). Другие хотят услышать исполнение этой манеры таким образом: предшествующая но-

та, соответственно разделенная, ударяется два и даже три раза, а следующая за ней основная нота сохраняет свою длительность (ср. Сен-Ламбер и Лулье).

Superjectio — это «переброска» (выражение встречается еще у Л. Моцарта) или *accent*, который добавляется совсем коротко к более длительной восходящей ноте» (ср. *accent* Лулье).

Transitio = проходящее движение.

Шлейфер. «Относительно вышеупомянутых разновидностей шлейферов следует запомнить, что от длительности ноты, за которой находится шлейфер, всегда сколько-нибудь отнимается для того, чтобы следующая выступала точно на предписанной доле такта». (Из «Учения о композиции».)

Вальтер. Учение о композиции (1708)

нотация

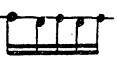
○*

исполнение

* Относительно значения ○ см. сноску на с. 12. (Примеч. ред.).

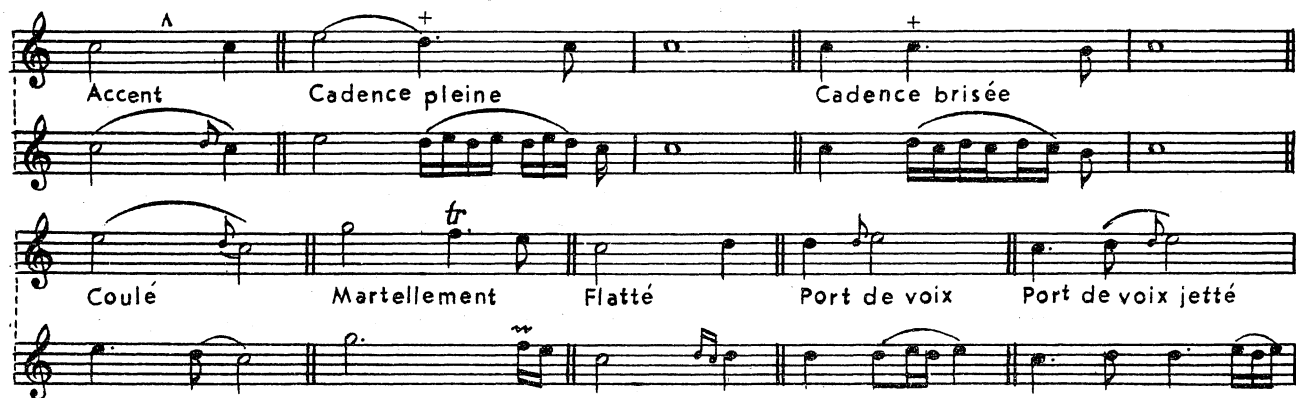


Ж.-Ж. Руссо. «Музыкальный словарь» (1767). Accent — «вид украшения, которое учителя отмечают ныне только карандашом до тех пор, пока ученики не научатся их ставить сами».

Battement = трель с нижней вспомогательной нотой: 

Broderies, doubles, fleurtis (вышивки, варьированные повторения). «Французское пение становится с каждым днем все более сдержанным в укра-

шениях; за исключением знаменитого Желиот и мадемуазель Фель ни один французский артист не рискует больше делать doubles на сцене. Итальянцы дают себе волю: у них в большей степени принято соревнование, которое приводит всегда к излишествам. Что касается инструментов, то вариации можно делать при желании в соло, но оркестранта, который занимается разукрашиванием, не будут терпеть ни в одном хорошем оркестре».



Глава 8

СОСТОЯНИЕ ОРНАМЕНТИКИ НЕПОСРЕДСТВЕННО ПЕРЕД ЭПОХОЙ БАХА И ГЕНДЕЛЯ

Обзор

Если окинуть взором ход развития в эпоху от Лассо до Баха, бросается в глаза, насколько возросло в течение этого времени уважение к композиторскому сословию. Аксиомы, подобные ранее сформулированным Пети-Коклико и Цаккони и провозглашавшие безграничное превосходство певцов над композиторами, стали невозможны. Со времени Фурмана, то есть примерно с XVIII века, начинает утверждаться взгляд, что автор какого-либо сочинения способен лучше всех судить и о не-

обходимой орнаментике. Но нигде ограничение в разукрашивании не выступает так наглядно, как в хоровой и оркестровой музыке. Здесь больше не терпят произвольных «выкрутасов» исполнителей, так наглядно изображенных Финком и Преториусом, и нарушителя новых правил угрожают пощечины или увольнение. Хотя в Италии продолжает и теперь существовать искусство диминуирования, мы напрасно искали бы примеры таких неограниченных изменений и вычурностей, какие имели ме-

сто в арии из «Кефала» или в фобурдонах начала XVII века. К тому же, с введением каденции на фермате (примерно с 1710 года), проявляется тенденция к все большему освобождению арии от фиоритур за счет этой каденции*. Даже французы, вызвавшие когда-то возражение папы преувеличенным разукрашиванием дисканта, полностью отказались от колоратур. Люлли утвердил во Франции господство декламации в пении, в то время, как многие образованные педагоги стремились уточнить орнаментику до мельчайших деталей с помощью новой системы обозначений. Эпоха, которая скомпоновала поэтическое искусство стереотипным александрийским размером стиха и ограничивала драму оковами трех единств, которая даже непостоянную орнаментику втискивала в рамки закономерности, никак не могла больше примириться с самовольными выкрутасами периода диминуирования.

Состояние орнаментики в том виде, в каком его застали Бах и Гендель в начале своей деятельности, можно сформулировать следующим образом.

Трелью называется в это время исключительно осцилляция между двумя соседними звуками, и знаком для нее служат *t*, *tr*, *w*, *ww*, *+*. Каждый из этих символов может представлять как самую длинную, так и самую короткую трель (праль-триллер); от полной записи ее в нотах, применявшейся еще в начале этого периода, теперь совершенно отказались. Правило начинать колебания с верхнего звука действует неукоснительно только для французов, и то, что эта мода в конце концов одерживает верх и в Германии, можно объяснить подражанием всему французскому. Можно найти примеры того, что, следуя Дируте и Кавальери, трель с основного звука начинали: Фрескобальди, Кариссими (?), Фробергер, Мэйс, Рейнкен (?), Букстехуде, Пахельбель, Муршгаузер, Фурман и, по всей вероятности, А. и Д. Скарлатти. Промежуточную позицию занимали Георг Муффат (Старший) и Куперен: начиная трель с верхнего звука, они сразу же переходили к противоположной форме колебаний. У Джеминьяни, Тартини и даже у Кванца встречаются примеры, противоречащие ими же созданной теории. Появляющееся иногда качиниевское повторение звука считается специфическим и носит название „trillo à l'Italienne" («трель по-итальянски» — *фр.*).

Мордент (Mordant, mordent, pincé), обозначаемый *m*, *mw*, *+*, *+*, является противоположностью трели; в нем исполнение основной ноты чередуется с нижним полутоном или тоном, и эта осцилляция может произвольно повторяться. Непоследовательных итальянцев слово Mordant

приводит в смущение: они понимают под этим, кроме только что описанного украшения, нередко и шнеллер, полутоновый форшлаг, или даже шлейфер.

Шлейфер (coulé) обозначается:

в восходящем движении

в нисходящем движении

и не меняет своего значения вплоть до настоящего времени. То же самое относится и к группетто . Лишь немногие композиторы, как, например, Дьепар, отдают еще дань варианту Шамбоньера.

Арпеджио (harpeggio) указывается знаком

или (восходящее исполнение), а также знаком или (нисходящее исполнение).

Особого внимания требуют форшлаг и нахшлаг, accents, ports de voix, которые впервые проникают в нотное письмо со знач-

ками (+) (Λ V)

Рассматриваемые до этого как „quantités hegligeables" («величины, не стоящие внимания» — *фр.*), как нечто, не заслуживающее того, чтобы быть записанным, эти парии среди орнаментов жестоко отомстили за пренебрежение к ним, став коварными мучителями будущих поколений. Вначале, правда, они ведут себя скромно; по ремаркам „faible", „légère", „effleuré", „fein sachte", „ganz sanft und hurtig" («слабо», «легко», «касаясь слегка», «очень осторожно», «очень нежно и живо» — *фр., нем.*) можно судить, что они имели характер коротких форшлагов, хотя некоторые из них отнимали уже тогда половину длительности от следующей основной ноты. Лишь в 1739 году (то есть через 10 лет после исполнения «Страстей по Матфею») Маттесон делает самое раннее, еще несколько суммарное замечание о разделении форшлагов на короткие и долгие. Таким образом, запутанная теория этого орнамента не могла возникнуть раньше последних лет жизни Баха и Генделя.

Происхождение антиципации украшений из Франции настолько очевидно (ср. с. 67—72), что оно везде считалось «французским вкусом» („französischer Geschmack" — *нем.*), хотя именно лучшие французские композиторы — Куперен и Рамо — отмежевывались от этой манеры. Чтобы разъяснить, как широко распространился этот способ исполнения (наряду с противоположным), мы составили небольшую подборку из таблиц украшений:

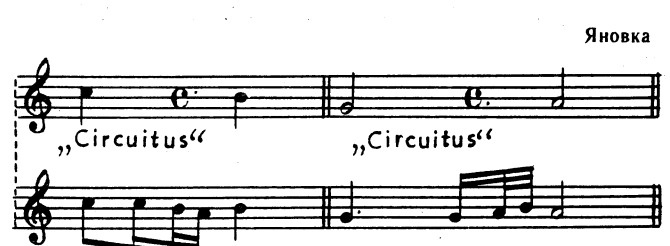
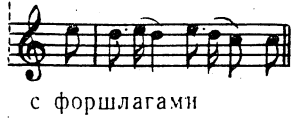
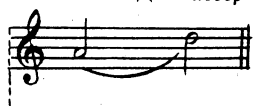
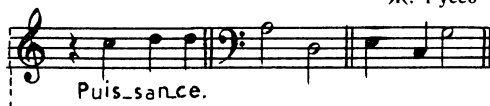
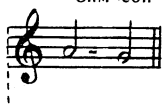
* Солисты, разумеется, не ждали разрешения композиторов на введение каденций. Говорят, что еще во времена Цакони певцы растягивали эти добавления «в течение целого часа» до такой степени, что остальные исполнители в это время просто уходили. Подобные преувеличения убедительно объясняют отрицательное отношение Този и других к этому новшеству; и хотя Агрикола и Манчини относились более положительно к каденции на фермате, они все же требовали ее тематической связи с произведением и ее ограничения пределами одного дыхания, — это требование, правда, не везде признавалось. Об инструментальных каденциях см. разделы, посвященные Дж. Тартини и Ф. Э. Баху.

Мерсенн (1637)

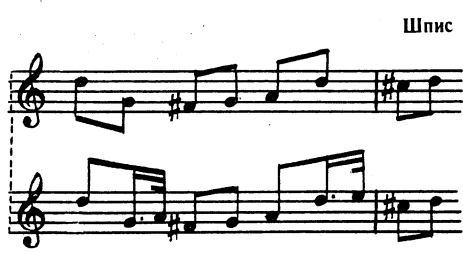
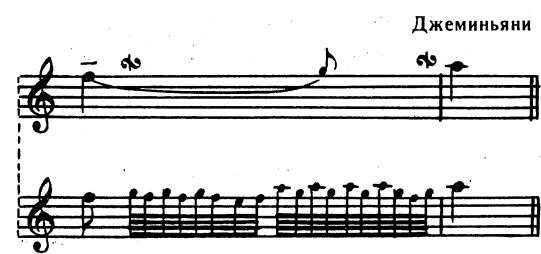
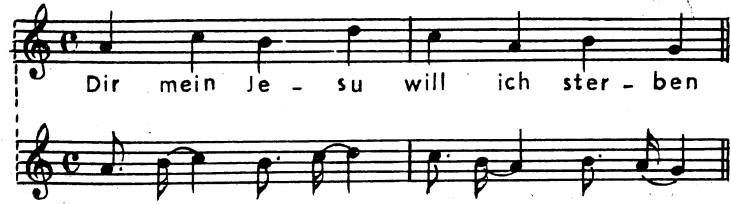
Сим-сон

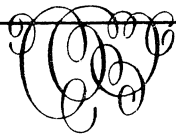
Ж. Руссо

Д'Англебер



Фурман (аналогично у Милиуса, А. Скарлатти, Вальтера)





Более поздняя орнаментика

РАЗДЕЛ III

СТАРЫЕ КЛАССИКИ

Введение

ОСОБАЯ ИСТОРИЯ ФОРШЛАГОВ. «ЛОМБАРДСКИЙ ВКУС»

Ни один из орнаментов не связан с такой запутанной теорией, как форшлаг; ни один не оказывается в такой степени источником постоянных затруднений для каждого, кто занимается старинной музыкой. Чтобы внести некоторую ясность в эту путаницу, необходимо осветить историю возникновения этого орнамента. Прежде всего нужно освободиться от наслоений недосказанных, но почти неискоренимых предрассудков. К ним относится, например, утверждение, что ♪ является символом для долгого форшлага, а ♪ — для короткого. Остается нерешенным, какая из этих двух ересей внесла больше беспорядка.



Читателю известно, что форшлагги начали нотировать лишь незадолго до эпохи Баха и Генделя, вместо того чтобы — как было принято до этих пор — предоставлять их полностью на усмотрение исполнителей. Для обозначения служили крючочки и черточки, причем, естественно, указание какой бы то ни было длительности исключалось; и даже тогда, когда позже была введена маленькая нотка ♪, а затем и ♪, подобная тенденция полностью отсутствовала, так как эти украшения первоначально имели характер короткого форшлага*. И. Г. Вальтер в 1732 году объясняет, что форшлагги (accente) отнимают от более длительных основных нот только немного, а от коротких — половину; Маттесон в 1739 году указывает, «что простые




ассенте отнимают от последующей основной ноты только немного, а двойные ассенте — ее половину», и таким образом впервые осуществляет ясное, хотя и суммарное разделение форшлаггов на короткие и долгие. Если еще вспомнить более или менее неопределенные указания относительно долгих форшлаггов у Яновки (1701), Монтеклера (1736), Джеминьяни (1740), то этим будет исчерпано все, что было известно о теории этого орнамента вплоть до смерти И. С. Баха (1750) и потери зрения старцем Генделем.


Через три года после смерти своего великого отца Филипп Эмануэль Бах опубликовал epochальный труд «Опыт об истинном способе игры на clavире» (ч. I, 1753), в котором устанавливает разработанную до мельчайших подробностей теорию «манер» и особенно форшлаггов. Было бы естественно предположить, что сын лишь развил и опубликовал теорию отца, однако серьезные доводы свидетельствуют о противоположном. Филипп Эмануэль, для которого отец наметил карьеру юриста, уже на двадцатом году жизни покинул отчий дом; на чужбине он усовершенствовал свойственный ему «галантный» стиль, который обусловил новую сложную теорию орнаментики. «Галантный жанр» не мог обходиться без пикантности свободно выделяющихся долгих задержаний, отвергаемых строгим стилем. Отмечая эти неприготовленные диссонан-





* «Короткими форшлаггами» называются не только такие, которые «выполняются возможно быстрее», но и те, которые исполняются с некоторым спокойствием, если это обусловлено стилем сочинения. Кванц говорит в 1752 г. о форшлагах: «Неважно, имеют ли они несколько хвостиков или не имеют ни одного. Но чаще всего они имеют один хвостик».









сы для видимости маленькими нотами как нечто второстепенное, тем самым обходили старый запрет; но при этом не преминули наделять их всем, что могло их делать более заметными для восприятия: на них приходилось ударение, они получали большую длительность, которая могла варьироваться от половинного до полного значения длительности основной ноты. Учебник Филиппа Эмануэля становится основополагающим, и Марпург, например, сразу же модифицирует свою систему орнаментики в соответствии с новыми принципами.

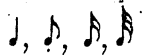
Разработав столь сложную и разветвленную теорию, Ф. Э. Бах, естественно, должен был настаивать на точной нотации форшлагов. Он пишет об этом: «С недавнего времени (!) начали записывать форшлаг в их подлинной длительности вместо прежнего обозначения всех форшлагов восьмушками. Тогда еще не употреблялись форшлаг столь различных длительностей; наоборот, при нынешнем вкусе тем более нельзя обходиться без их точного обозначения, так как все правила, касающиеся их длительностей, недостаточно удовлетворительны». К сожалению, этому разумному совету не вняли даже лучшие композиторы — единственным исключением был В. А. Моцарт; у Гайдна, Бетховена, Шумана и Брамса постоянно встречаются рецидивы старой манеры письма — обозначение коротких форшлагов посредством *. Положение еще более усложнилось, когда примерно с 1802 года прежнее итало-южнонемецкое обозначение шестнадцатой ноты  (применяемое еще Глюком, Гайдном, Моцартом) объявили признаком короткого форшлага. Хотя композиторы, вплоть до Берлиоза и Мендельсона, не придали значения этому новшеству, они все же не могли воспрепятствовать некоторым издателям пользоваться им, что лишь усилило всеобщую путаницу.

Для внесения некоторой ясности в вопрос о форшлагах необходимо устранить еще один предрасудок. Какой «солидный музыкант» не побоялся бы потерять свою артистическую репутацию, если бы он исполнил встречающуюся в старинной музыке фразу  иначе, чем ? Утверждая, что подобное исполнение правильно лишь для эпохи Гайдна, Моцарта, Бетховена, но не для более ранней — Генделя, Баха, Глюка, Скарлатти, Тартини и прочих, мы должны подкрепить это полноценными доказательствами: до И. А. Гиллера и Тюрка мы не встретим ни одного теоретика, который одобрил бы вышеприведенное исполнение; зато все единодушны в требовании противоположного. Исполнителей Кванц (1752) решительно предостерегает от такой передачи  следующей нотации:

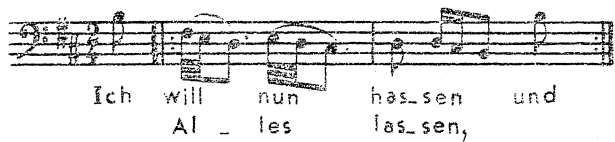
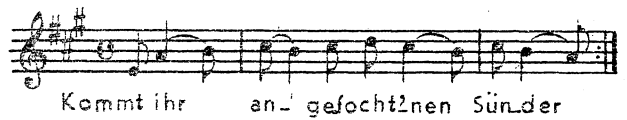
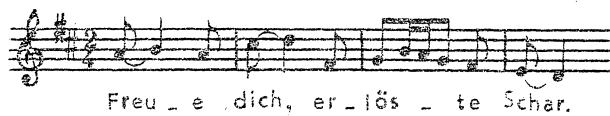
; Агрикола (1757) объявляет правиль-

ным , а «неправильным», напротив, ; Ф. Э. Бах (1753) и его приверженцы включают форшлаг типа  в разряд «коротких»; только Гиллер (1780) и Тюрк (1789) причисляют их к «сомнительным, хотя по большей части исполняемым коротко», и тем самым осуществляют переход к более современной практике. Исполнение  принимается отныне повсеместно и остается обязательным для произведений Гайдна, Моцарта, Керубини, Клементи и почти всегда — для Бетховена и Вебера. После смерти последних долгие форшлаг вообще исчезают из нотации. Следуя Берлиозу, никто из композиторов, рожденных в XIX веке, начиная с Мендельсона, ими больше не пользуется. Даже этот краткий обзор показывает, насколько изменчивой была теория орнаментики.

Выражение «ломбардский вкус» встречается так часто, что нельзя избежать его объяснения. Согласно словарю Гербера его сущность заключается в том, что, например, слово «радость» скандируется ямбом (— —), а не хореем (— —), то есть в ритме  вместо . Эта мода, по свидетельствам современников, настолько свирепствовала в 1720—1730 годы, что «римляне не хотели слушать ничего, что не соответствовало этому вкусу», и Кванц специально ездил в Рим, чтобы изучить это новшество у его истоков. Между тем, сущность этой практики — ритм  — был уже давно известен и встречался в варианте  (до некоторой степени как выписанный короткий форшлаг) еще у Севери, Фрескобальди, Марини, то есть целым столетием раньше. Отныне особую сенсацию стал вызывать ритм амфибрахия , соответственно , о котором Шпис пишет в связи с Маттесоном: «Эта стопа теперь настолько в моде, что ни одна пьеса не считалась бы без нее красивой». Одна из кантат И. С. Баха — „Freue dich“ (№ 30) — воспринимается как работа, почти специально посвященная «ломбардскому вкусу», но, кроме того, подобный ритм встречается и в сочинениях Генделя и Перголези. Сюда относятся и украшения  и . Особое название, присвоенное этой манере исполнения, свидетельствует о том, насколько широко распространилась уже тогда антиципация.

* С тех пор как начали применять только короткие форшлаг, стало безразлично, как их нотировать. Но еще раньше у некоторых издателей употребление  создавало только видимость точности: по своим издательским правилам они печатали ноты форшлагов всегда в половинной длительности последующей основной ноты.

И. С. Бах. Кантата № 30 (хор)



Перепелзи. „Stabat mater”

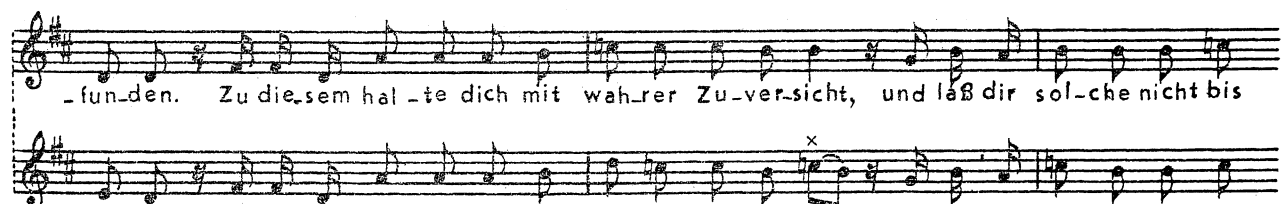
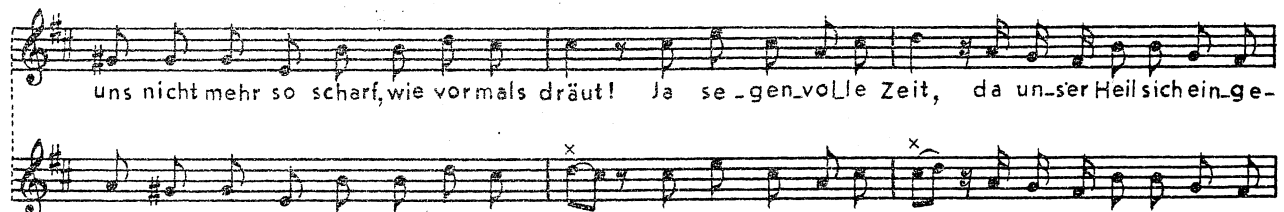


ТАБЛИЦА ТЕЛЕМАНА

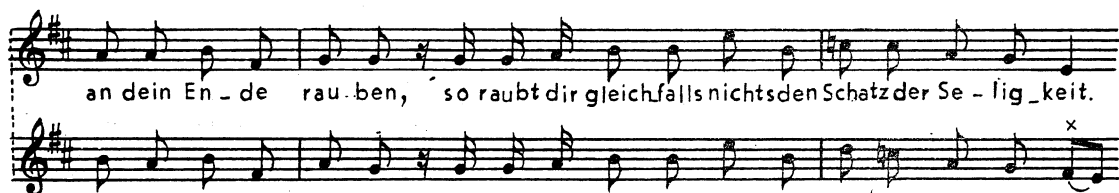
Сюда лучше всего включить таблицу, которую Г. Ф. Телеман (1681—1767) поместил в предисловии к своему собранию кантат «Гармоническое богослужение» (1725). Эти речитативные формулы и певческие украшения (помимо отмеченных зна-

ком X, которые быстро устарели) находят применение в произведениях всех композиторов от Генделя и почти до Берлиоза и Мендельсона, а в Италии даже до Верди, с единственным исключением в лице И. С. Баха и Шпора*.

Телеман. Речитативные формулы



* Разумеется, эти вокальные формулы следует применять обдуманно, а ввиду их итальянского происхождения — с особой осторожностью у немецких композиторов, например у Бетховена и Вебера.



× вскоре
устарело

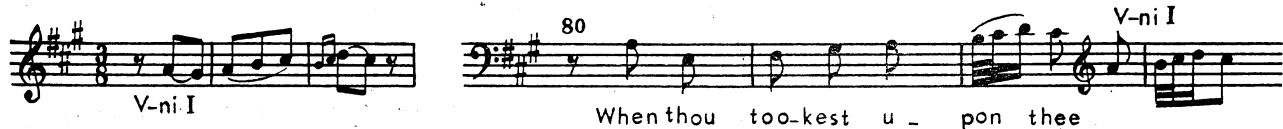
Глава 1

Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ (1685—1759)

Сам Гендель издал лишь незначительную часть своих сочинений, и среди них первая тетрадь клавирных сюит (первые восемь), опубликованная в 1720 году, является важнейшим источником для понимания его орнаментики. Примыкая к итальянской практике, эта орнаментика оказывается сравнительно простой; она ограничивается в названной тетради знаками ♪ , ♪ для форшлагов, tr — для трелей, w — для мордента, (или $\{$ для восходящего арпеджиато и, возможно, ∞ — для группет-

то. Из нотации Генделя явствует, что он не был склонен жертвовать художественным эффектом ради теоретической догмы: признавая преобладавший в то время принцип сустракции (пример 1), он следует и противоположному принципу антиципации (пример 2). Если даже допустить, что быстро сочинявший композитор не всегда четко разграничивал оба способа, все же в их существовании можно найти оправдание свободе интерпретации (пример 3).

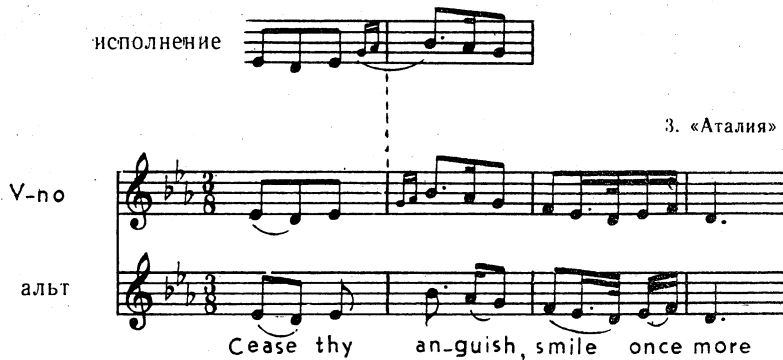
1. «Деттингенский Te Deum»



2. Каприччио



исполнение



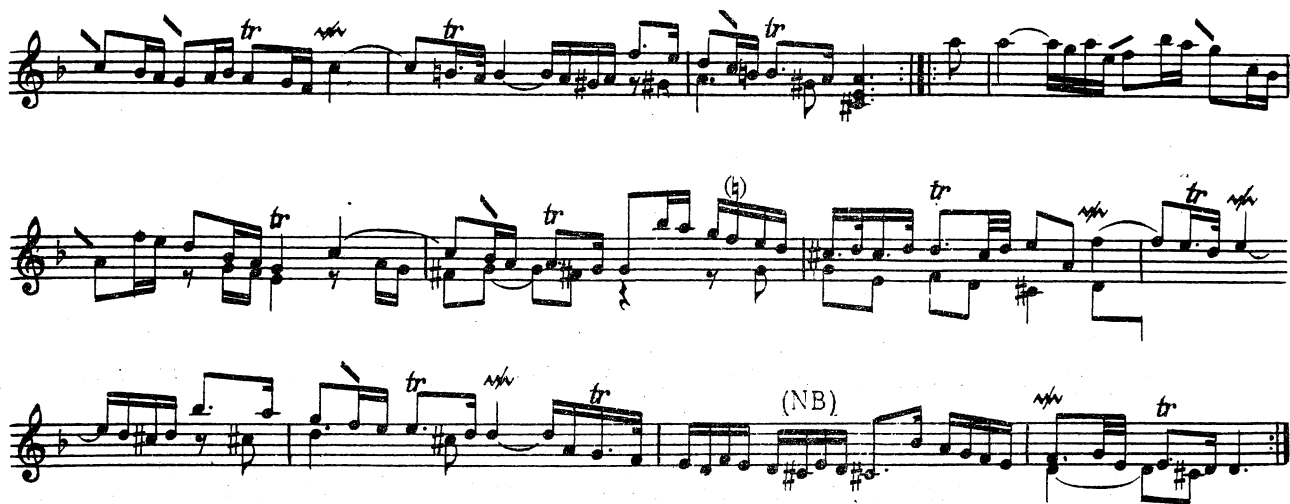
Предыдущие главы показали нам, что форшлаги в эту эпоху по преимуществу были короткими;

разумеется, и аподжатуры Генделя (а также и Баха) не являются исключением.

4.* Аллеманда из сюиты № 15 для клавира (только верхние голоса). Короткие форшлаги



* Примеры 4 и 11 приводятся по автографам, потому что они несколько отклоняются от печатного издания.

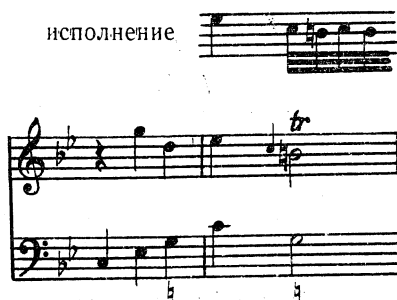


Генделевский знак *nw* равнозначен печатному *nw*; / и \ являются английскими значками для восходящих и нисходящих форшлагов (см. таблицу Перселла). Независимо от обозначений /, \, *nw*, *tr* советуем трактовать форшлаг как короткий и отклоняться от этой нормы только в случае неудобства или же тогда, когда противоположный прием лучше способствует сохранению

оживленного движения. Так, даже форшлаг *tr* в сонате (пример 5) являются короткими (что, кстати, соответствует в равной мере как цифровке, так и требованиям тематического единства); ясно также, что и в группах *tr* (пример 6) они задуманы как короткие.

5. Соната для флейты, скрипки и баса

исполнение



Ниже приводится пример господствовавшей в XIX веке мании чрезмерного растягивания форшлагов в старинных сочинениях. В оратории «Иуда Маккавей» (дуэт и хор „Sion now her head shall raise”) в издании Новелло и Литольфа короткие форшлагги обозначены *tr*, а в „Novellos vocal score” они введены даже как самостоятельные четверти в такте. Кризандер¹ восстановил здесь первоначальный знак *tr* и расшифровывает форшлагги в виде восьмых, с чем можно согласиться. Но даже этот основательный знаток Генделя боится считать *tr* символом короткого форшлага; отсюда и такая искусственная трактовка, как в квинтете из «Иевфая».

Частые несовпадения между нотным текстом и

цифровкой в кадансовых образованиях Генделя не всегда устраняются трактовкой форшлаггов в качестве долгих.

Трель Гендель начинал, по-видимому, чаще всего с главной ноты (пример 7) и только исключения указывал маленькими форшлагговыми нотами. Во всяком случае, доктрина Муффата (и Ф. Э. Баха)

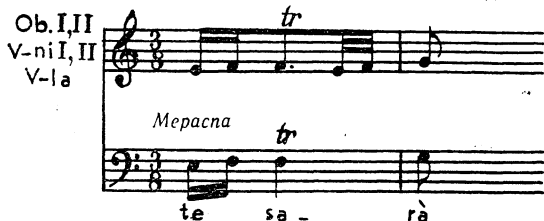


только в редких случаях применима к Генделю (ср. пример 10). По итальянскому обычаю знак *tr* обозначает как самую длинную, так и самую короткую трель (пральтриллер), в то время, как вопрос об уместности нашлагла должен зачастую решать сам исполнитель (см. примеры 8 и 9).

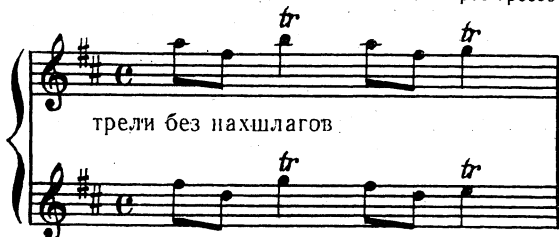
7. Концерт для органа



8. «Адмет»



9. Концерто гроссо



10. Presto из сюиты № 3




11. Larghetto (в печатном издании — Andante) из скрипичной сонаты A-dur




Adagio





Заметим попутно, что указание Кризандера в «Самсоне» (ария „With plaintive notes”)  =



требует специального обоснова-

ния тем более, что Гендель обычно пользовался для мордентообразных украшений недвусмысленным знаком .

Несмотря на столь сложный значок  советуем в большинстве случаев ограничиваться в морденте тремя нотами  даже тогда, когда имеется

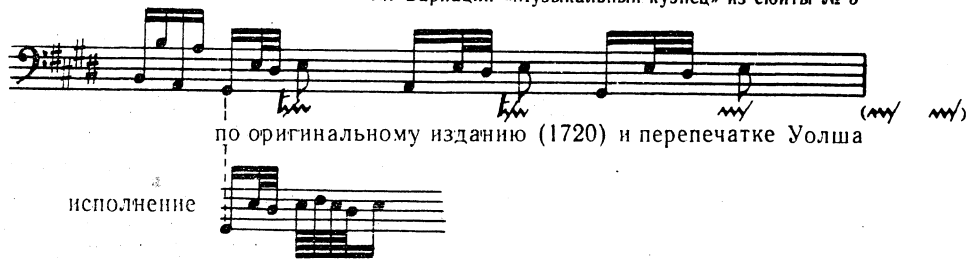
достаточно времени для более богатого украшения*. И у Генделя мордент появляется часто как противоположность трели, например, при обращении темы (см. Сюита I, Аллеманда).

* Ср. в связи с этим Марпурга и И. Х. Ф. Баха?

исполнение



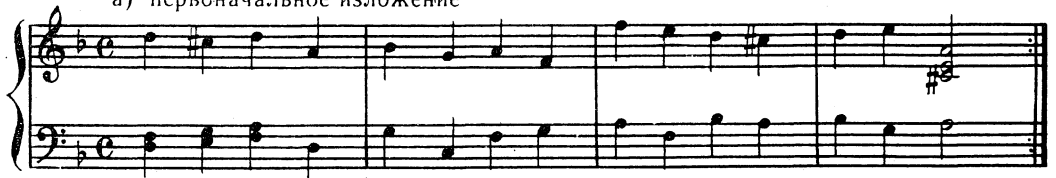
13. Вариации «Музыкальный кузнец» из сюиты № 5



Ниже приводится еще несколько комбинаций названных орнаментов.

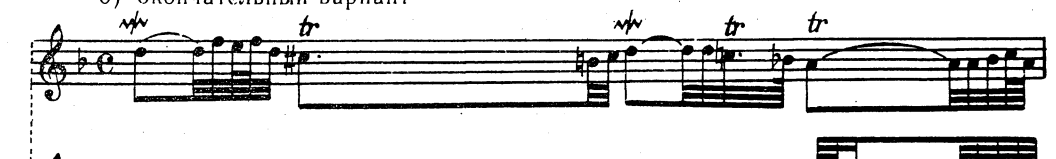
14. Ария из сюиты № 3

а) первоначальное изложение

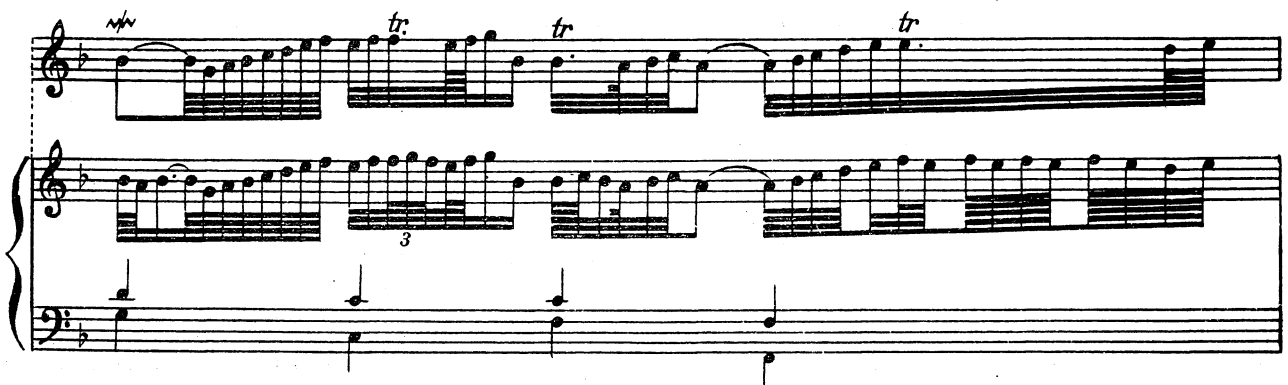
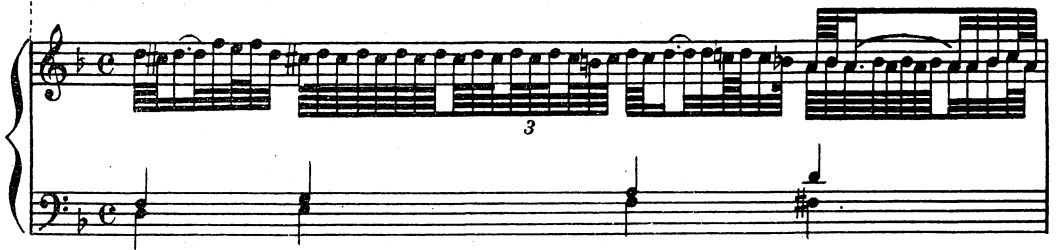


б) окончательный вариант

оригинал



исполнение



15. Сарабанда из сюиты № 13

исполнение

Как и другие великие мастера, Гендель указывал значком (или { только восходящее арпеджиато, а нисходящее всегда выписывал, например в Сюите VI. Зато старую манеру исполнения он отмечает словом „harpeggio” или его сокращением. Она заключается в однократном восходящем и нисходящем арпеджировании аккорда; если же указанная длительность слишком велика, это арпеджирование может быть повторено; при незначи-

тельной длительности достаточно однократного восходящего или нисходящего арпеджирования. В отношении включения аччакатур (задержаний) следует сравнить с И. С. Бахом и Тюрком. Впрочем, в Сюите I Гендель одно арпеджиато выписал полностью (см. NB 1), а другое — с аччакатурой (см. NB 2), и наше изложение Прелюдии строго соответствует этим образцам.

16. Прелюдия из сюиты № 1

нотация

исполнение

The first system of the musical score for the Prelude from Suite No. 1. It consists of two staves. The top staff is labeled 'нотация' (notation) and the bottom staff is labeled 'исполнение' (performance). Both staves show the same musical notation, which includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and others separated by rests. The performance staff shows the same notation but with additional markings, such as a 'z' symbol under the first note of the bass staff and a '7' symbol under the first note of the treble staff, indicating specific performance techniques or fingerings.

Harpegg.

(con Ped.)

The second system of the musical score for the Prelude from Suite No. 1. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Harpegg.' and the bottom staff is labeled '(con Ped.)'. Both staves show the same musical notation, which includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and others separated by rests. The performance staff shows the same notation but with additional markings, such as a '3' symbol under the first note of the bass staff and a '7' symbol under the first note of the treble staff, indicating specific performance techniques or fingerings.

№Б.1

First system of musical notation, measures 1-2. Treble and bass staves with piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

№Б.2

Second system of musical notation, measures 3-4. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody continues with eighth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 3. The bass staff features a triplet of eighth notes in measure 3.

Third system of musical notation, measures 5-6. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody includes a trill marked with 'tr' in measure 5. The bass staff continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody features a series of eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment.

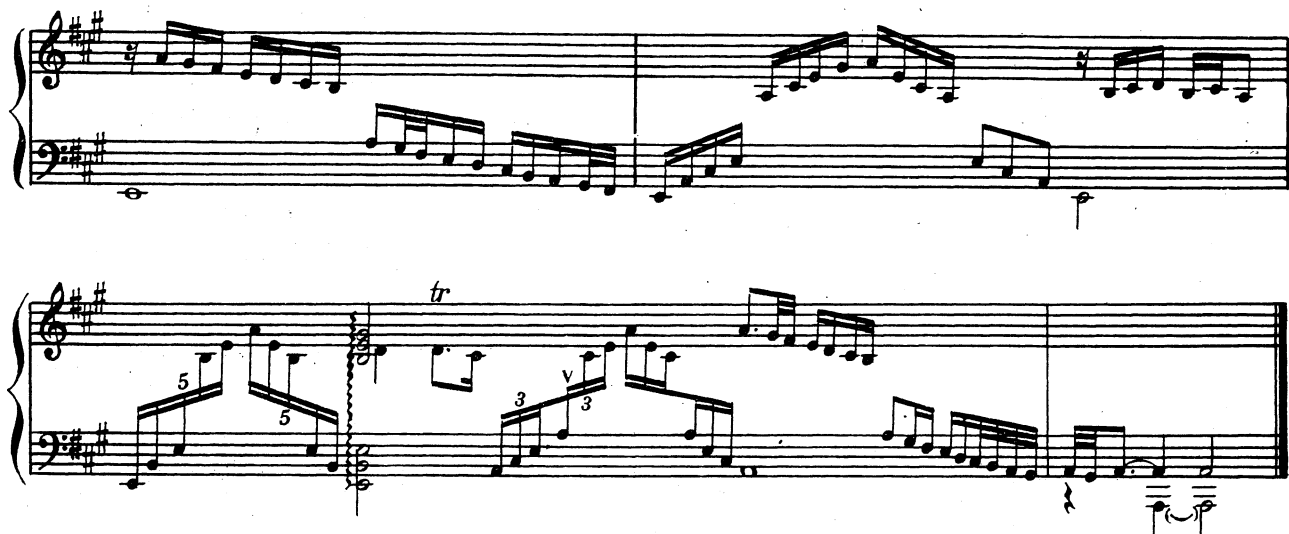
Fifth system of musical notation, measures 9-10. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody concludes with a series of eighth notes. The bass staff provides harmonic support.

или аналогично следующему такту

или аналогично предыдущему такту

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The notation is highly detailed, featuring numerous trills (tr), accents (^), and slurs. The piece is written in a complex, flowing style with many sixteenth and thirty-second notes. The first system includes a trill in the right hand. The second system features a trill in the right hand. The third system includes a trill in the right hand. The fourth system features a trill in the right hand. The fifth system includes a trill in the right hand. The sixth system features a trill in the right hand.

* Далее дается только расшифровка. (Примеч. ред.)



Когда в арпеджиях старого типа Гендель выходил за пределы употребительного диапазона, он предпочитал их полностью выписывать, как в Прелюдии из третьей сюиты для клавира или в сле-

дующем отрывке, представляющем, вероятно, самое экстравагантное, что вышло из-под пера композитора.

17. Прелюдия



Публиковавшееся Уолшем с 1733 года издание (неавторизованное) сюит содержит в Сюите III и в Гавоте из Сюиты VIII также знак группетто. В Гавоте Бюлов, Рейнке, В. Крюгер, К. Кюнер пред-

лагают пятизвучное исполнение $\text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ этот способ не вызывает сомнений, тем более, что он встречается в таблице украшений Уолша. В названном Гавоте появляется, кроме этого, и $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (который с точки зрения хорошего вкуса правильнее всего было бы исполнять $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), и поперечная

черточка \ в значении „backfall” (форшлага) Перселла.

Гений Генделя наиболее полно раскрывается в хоровом письме, и именно здесь ярко проявляется его любовь к естественно-возвышенному и величественному: хор ликует во славу Всевышнего (здесь Гендель не скупится на длительные фиоритуры) или трепещет перед гневом Иеговы, раздражается звонким смехом („Laughter holding both his sides”) или оплакивает павшего героя.

The na_tions trem - - - ble, trem-ble, trem - - - ble,

Die Völ_ker be - - - ben, be-ben, be - - - ben,

(Allegro e Pensieroso)

19.

And Laughter hold - - -

And Laughter hold - - - ing,

And Laughter hold - - -

And Laughter hold - - -

Само собой разумеется, что Гендель, который в течение всей своей жизни постоянно общался с величайшими певцами, полностью использовал виртуозные возможности голоса. Его солисты были

воспитаны в духе итальянской школы *bel canto*, и вполне естественно, что он записывал вокальные партии в итальянской манере — как она дошла до нас через Телемана.

(Allegro e Pensieroso)

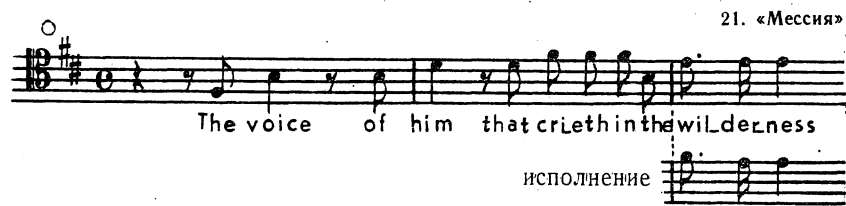
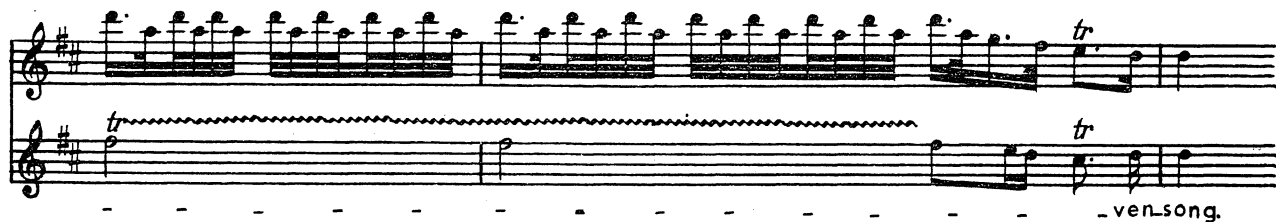
20.

флейта

сопрано

thy e - - -

* Это художественное изображение трепета можно сопоставить с его натуралистическим изображением в «Реквиеме» Госсека. см. с. 173.



Вопреки нападкам композиторов на практику диминуирования в течение более чем столетнего периода (см. выше), «сладостная» итальянская привычка самовольного украшения музыкальных произведений все еще сохранялась, главным образом у итальянских певцов. Гендель также был вынужден с этим считаться во время своего пребывания в Италии; как он выходил из положения, показывают следующие украшения, которые он собственноручно внес для одной певицы в свою руко-

пись и которые публикуются здесь впервые по автографу как редкое исключение и единственное до сих пор найденное достоверное свидетельство его манеры украшения.

Украшения Генделя из автографа итальянской сольной кантаты „Dolce pur d'amor l'affanno”. (Ср. лишенное украшений оригинальное изложение кантаты.) За исключением форшлата X все мелкие ноты представляют украшения, дополнительно введенные Генделем.



Если Гендель в итальянском произведении из ста сорока трех тактов позволял себе только в четырнадцати тактах репризной части скромные украшения, не нарушив при этом ни разу мелодической линии, можно смело предположить, что он и другим лицам не давал большей свободы. Когда впоследствии композитор перешел от итальянской

оперы к английской оратории и от итальянских певцов — по мере возможности — к английским, исчез и основной повод к подобным диминуциям. Однако Кризандер — Зейферт³ требуют украшенного исполнения и ораторий. В опубликованном ими в 1902 году «Клавирауссуге „Мессии” для практического применения» они опираются, главным обра-

* Характерные интервалы нельзя изменять. Певица должна петь здесь два раза *ми*.

зом, на украшения, которые можно обнаружить в некоторых рукописных экземплярах Генделя в виде более поздних дополнений и которые они представляют «абсолютно достоверными документами, опирающимися непосредственно на исполнительскую практику Генделя». Здесь необходимо возразить: ни одно из этих украшений не принадлежит

самому Генделю; наоборот, отчасти установлено, отчасти весьма вероятно, что ни одно из них ему не было известно! Краткий анализ четырех рукописных экземпляров * «Мессии», изготовленных по поручению Генделя его секретарем Смитом (Шмидтом), внесет необходимую ясность.

карандашная пометка из рабочего экземпляра Оусли

25.



из рабочего экземпляра Леннарда

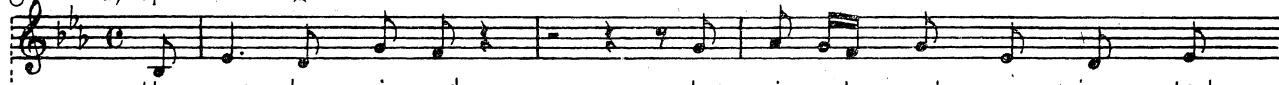
26.



(the) croa-ked straight and the rough pla - - - - - ces, the pla - ces plain.

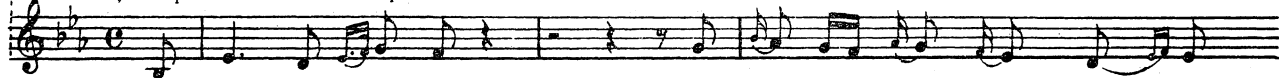
а) оригинал Генделя

27.



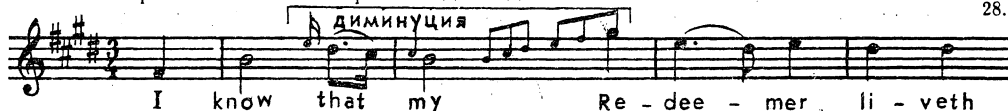
He was des - pi - sed des - pi - sed and re - jec - ted

б) из рабочего экземпляра Гольдшмидта



из рабочего экземпляра Гольдшмидта

28.



I know that my Re - dee - mer li - veth

Рукописный экземпляр Оусли, использованный при первых исполнениях «Мессии» и известный поэтому в Англии под названием «Дублинская партитура», содержит лишь одно украшение — каденцию (пример 25), да и та написана почерком Смита. Из всех украшений, напечатанных в клави́ре Кризандера, это единственное, которое, быть может, пелось в присутствии Генделя.

Множество добавленных украшений содержит экземпляр Леннарда, и, по преданию, их автором является один из временных владельцев рукописи, тенор С. Гаррисон, который, однако, родился лишь через год после смерти Генделя, и, таким образом, его пометки не могут претендовать на достоверность. Вероятно, так же обстоит дело и с тем неизвестным, который вставил множество украшений (см. примеры 27 б и 28) в рукописный экземпляр Гольдшмидта; его изящный почерк решительно отличается от почерка Генделя или Смита. Наконец, рукописный экземпляр Гамбурга, на который опирается Кризандер, совпадает с автографом и в том, что совершенно лишен витиеватостей. По всей вероятности, именно этот недостаток его побудил весьма уважаемого биографа Генделя, то есть Кризандера, самому досочинить (!) все — кроме первых двух — каденции, напечатанные в клави́ре. Читателю теперь ясно, чего можно ожидать от якобы «абсолютно достоверных документов, опираю-

щихся непосредственно на исполнительскую практику Генделя»!

Попутно можно также опровергнуть и ложное представление, будто во время Генделя пели только с украшениями. Нет! Тогда — так же как и во все времена — пели нередко скромно, точно по нотам! Недаром И. Беер пишет в своих заслуживающих внимания «Музыкальных докладах», изданных (посмертно) в 1719 году: «Если существует что-либо, что должно быть отброшено в ходе музыкальной реформации, то это несомненно привычка некоторых (однако не всех!) снабжать свои арии добавленными манерами, пассажами, модуляциями, антиципациями, дими́нуциями и т. д.». Не приписывая Генделю пуританских взглядов нашего времени, можно все же утверждать, что в своем ораториальном периоде он допускал самовольные украшения — заслуживающие такого названия — лишь в самых необходимых случаях. Определяющим для нас является то изложение, в котором композитор оставил потомкам свои произведения в многочисленных автографах (и нескольких оригинальных изданиях). Некоторые его сочинения и в оригинальной редакции блистают богатейшим орнаментальным нарядом, но если большинство наделено украшениями лишь в скромной степени, то, по-видимому, в основе этого лежит соображение, что каждое украшение влечет за собой некоторую

* Кризандер назвал эти копии по их тогдашним владельцам: рукопись Оусли Гольдшмидта, Гамбурга; здесь добавлен еще экземпляр Леннарда.

потерю лапидарной силы выражения. Ведь диминуция является искусством миниатюры и в произведениях этого жанра достигает порой положительного эффекта. Однако монументальным сочинениям она безусловно вредит, уничтожая их само-

бытность и низводя их до будничного уровня. Поэтому уже из чисто эстетических соображений следует отказаться от ее применения как у Генделя, так и у Палестрины (см. его Мотет на с. 34)!

Таблицы украшений эпохи Генделя

Приводимые таблицы украшений показывают, на какое исполнение своих манер мог рассчитывать Гендель в Англии.

Уолш. „The Harpsichord”⁴⁾

нотация	<i>tr</i> Shake	Beat	Forefall	Backfall	A plain Note and Shake	Turn	Shake turned
исполнение							

тон или полутон

Паскуали „The Art of Fingering the Harpsichord”⁵⁾

нотация	Beat	Shake	Turn	<i>tr</i> Turned shake	Appoggiatura	Bearing (Slide)
исполнение						

Глава 2

И. С. БАХ (1685—1750)

Со смертью Генделя отмирает период диминуирования; примерно в это же время его современник И. С. Бах обосновывает новую догму — о главенстве творящего художника над исполнением. Как известно, необычайно точное обозначение орнаментов у великого мастера повлекло за собой резкие нападки на него со стороны Шейбе*. Правда, в противоположность господствующим ныне предрассудкам, было бы более уместным подчеркнуть, что лейпцигский кантор был менее всего односторонним доктринером и в области орнаментики придерживался довольно свободных взглядов. «Великий практик, чуждый всяким теоретизированиям и измышлениям» — так характеризует его

Маттесон, а совет Лейпцига кратко высказался после его смерти: «Он был великим музыкантом, но не школьным учителем».

В области орнаментики семья Бахов стояла целиком на французской почве. Андреас и Бернгард Бах, например, скопировали себе таблицу Марэ; существует также таблица украшений, составленная Иоганном Себастьяном, в которой автор этих строк узнал точную копию двадцати девяти формул д'Англебера. Когда Иоганн Себастьян составлял клавирную книжку для своего сына Фридемана¹, он включил в нее следующую таблицу:

«Объяснение различных знаков, указывающее, как правильно играть определенные манеры».

Trillo	mordant	trillo u. mordant	cadence	doppelt-cadence	idem
(трель)	мордент	трель с нахшлагом	группетто	трель снизу	трель сверху

* «Все манеры, все маленькие украшения и все, что понимается под методом игры, он выражает настоящими нотами, и это лишает его пьесы не только красоты и гармонии, но и делает пение совершенно невнятным» (Шейбе. «Критический музыкант»). Этим Бах стремился предохранить произведения от самовольных украшений со стороны исполнителей, так же как его друг Готтшед положил решительный конец импровизациям в драме изгнанием «гансвурста» со сцены (1737)

19

исполнение

was willst du dich, mein Geist, ent - set - zen

запрещенные октавы

5

«Страсти по Матфею»

V-по соло

Альт соло MB

meiner Zäh - ren wil - len

здесь шлейфер выписан антиципированно!

Французская сюита № 1. Менуэт
запрещенные октавы

запрещенные октавы

MB

Французская сюита № 2. Сарабанда

MB

ПЛОХО

«Рождественская оратория». Хорал

Ob.

V-ni

антиципированный форшлаг

Сопрано (в хоре)

Je - sus

Форшлаг. Знаки и или и , а также , , , равнозначны, поскольку каждый из них обозначает форшлаг, но без какого бы то ни было указания длительности. По обычаю того времени эти форшлагы исполнялись чаще всего коротко, но иногда, если это обуславливалось характером сочинения, настолько спокойно, что их можно назвать умеренно долгими форшлагами.

Идентичность различных обозначений форшла-

гов вытекает из того, что они в различных копиях заменяют друг друга; например, там, где в автографе партитуры стоит , в автографе партий встречается нередко ! Только в виде исключения Бах указывал на неодинаковую длительность форшлагов различной их нотацией, как, например, в Кантате № 125 („Mit Fried und Freud”), в которой форшлаг следует выдерживать несколько дольше коротких форшлагов, обозначен-

ных ♪ во избежание параллельных (безобидных) квинт (пример 25). Двойные крючки ∞ имеют тот же смысл, что и простые *, — одна дуга в них является лигой. Однако эти расхождения обычно не порождают путаницы, так как крючки применялись почти исключительно при поступенном движении, а при больших интервалах выписывались

ноты. Наконец, следует указать на то, что крючки, обозначающие форшлаг, в вокальных произведениях баховского издания принадлежат не Баху, а В. Русту⁴ (см. его разъяснения в 12-м томе). Так, например, в автографах Кантаты № 67 („Halt im Gedächtnis“) форшлаг обозначаются только мелкими нотками (ср. пример 19).

1. Кантата № 1 „Wie schön leuchtet“

Oboe d'caccia I II

коротко коротко коротко

Violino Solo

Violini I II

(NB) (NB) коротко

Alt

Chor

(NB) voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn

Tenor

(NB) Herrn, voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn

2. «Страсти по Матфею». Ария с двумя хорами „So ist mein Jesus“

Ob.

коротко коротко

вокальная партия

3. «Страсти по Матфею». Ария „Erbarme“ все форшлагы короткие

V-no solo

исполнение

— — — коротко — — коротко — коротко коротко — — — — — коротко

вокальная партия

mei - ner Zäh - - - ren

* Значение двойных крючков правильно определено еще Ф. Кролем; к сожалению, осторожный Г. Бишоф³ не совсем понял эту манеру письма Баха (ср. издание Штейнгребера).

плохо хорошо плохо плохо

1 18 коротко 31 коротко

оркестр

Сопрано (в хоре)

ru-fen dir im Gra-be zu, im Gra-be zu.

коротко 5. Mecca h-moll

ni, qui ve - - - - nit.

6. «Рождественская оратория». Sinfonia

плохо

коротко коротко

Fl. e V-no

Org. e Cont.

9 8 6 5 9 8 6 5

5 6 (sic) 5 6 (sic)

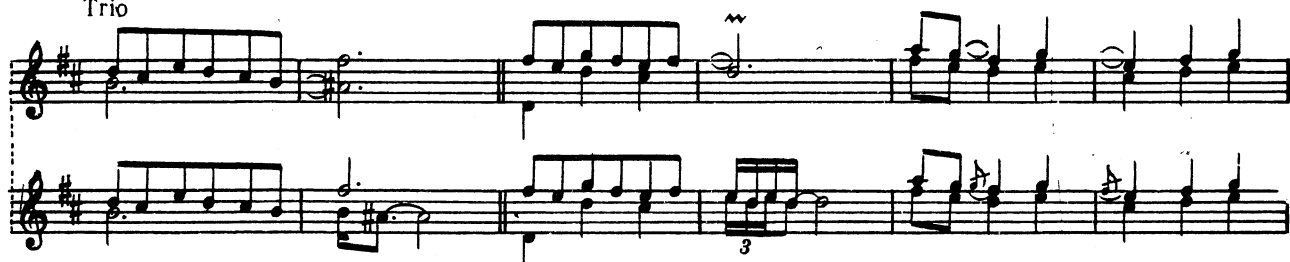
7. Французская сюита № 1. Менуэт II

как так и

исполнение

8. Французская сюита № 3. Менуэт

Trio



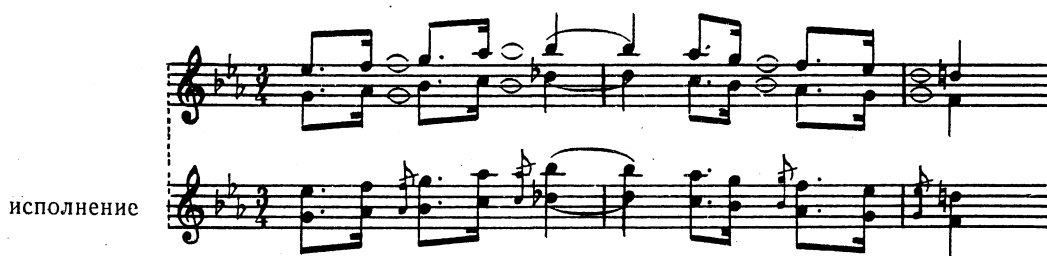
9. Хорал для органа „Allein Gott“



10. Английская сюита № 2. Сарабанда



11. Сюита Es-dur. Сарабанда



12. Партита № 5. Сарабанда (авторское издание 1731)



* Здесь и в дальнейшем значок Δ показывает, что данный пример сверен А. Бейшлагом с авторизованными копиями или с корректурными листами. (Примеч. ред.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 1 through 4. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 1 through 4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 5 through 8. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 5 through 8. The music continues with similar rhythmic patterns, including some longer note values and rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 9 through 12. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 9 through 12. Between measures 10 and 11, there is a section labeled "или" (or) in Russian, which shows an alternative melodic line for the upper staff. This section is enclosed in a dashed box.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 13 through 16. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 13 through 16. The music continues with various note values and rests.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 17 through 20. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 17 through 20. The music concludes with some longer note values and rests.



♠ В предпринятом И. С. Бахом отдельном издании 1730 года эти два крючка отсутствуют. Они вызвали бездну недоразумений: Даннрейтер дает из-за них искаженную цитату в своей собственной книге, а по предположению (произвольному) Бишофа они якобы обозначают морденты. Автор при-

держивается мнения, что их можно без ущерба игнорировать; если же эти крючки принимать во внимание, их следует трактовать как форшлаги снизу; в этом случае современный слух непременно требует *ля-диеза*.

13. Х Т К I, прелюдия № 4

или

14. Х Т К II, прелюдия № 3

нотируется также

коротко

нотируется также

15. Х Т К II, прелюдия № 4

а)

короткие форшлаги; мордент

короткие форшлаги; мордент

исполнение (не рекомендуемое)

16 17 19 21 22 33 36 49 61

не

а или короче

Adagio

17. б) Концерт для флейты, скрипки и клавира a-moll

коротко -

а не как у Даннрейтера

Ob. e V-ni I

Сопрано (в хоре)

коротко

Wie die Jah-re sich er-neu-en, so er-neu-e sich dein Ruhm

Примеры 1 и 18 убедят даже непосвященных в том, что ♪ обозначает преимущественно короткий форшлаг. В дуэте (пример 2) большинство форшлагов не выписано Бахом даже в автографе партитуры, полностью они находятся только в автографах партий. В заключительном хоре (пример 4) форшлаг, обозначенный нами как короткий, часто исполняется как долгий. Но так как они отсутствуют в автографе партитуры, а также в автографах партий — за исключением партий одной флейты, одного гобоя и одной скрипки, — то совершенно очевидно, что под управлением Баха они исполнялись только коротко!

Примеры 21 и 56 показывают, что Бах учитывает в цифровках форшлаг определенной длитель-

ности; если же он оставляет форшлаг без внимания, они, очевидно, не должны долго выдерживаться; следовательно, в примере 6 исполнение форшлагов как долгих неверно.

Умеренно длинные форшлаг встречаются в примерах 16, 21—23, подчеркнуто диссонирующие украшения — в примерах 27 и 28.

Варианты (пример 156) к Прелюдии cis-moll (Х.Т.К. II) нельзя рекомендовать, хотя они принадлежат Альтниколю⁵, чья версия в целом надежна. Но он записал эти варианты только в 1755 году, и они недвусмысленно обнаруживают влияние идей Ф. Э. Баха, чья работа была опубликована незадолго до этого.

V-ni I 1

тенор

7

20 Ob. e Viol.

Mein Je-sus ist er-stan-den, allein, was schreckt mich noch?

в автографах форшлаг обозначены ♪ и ♪

сopr.
Mein Freund ist mein! Die Lie-be soll nicht schei - den.

бас
Und ich — bin dein! Die Lie-be soll nicht scheiden, nicht scheiden.

NB

21. «Страсти по Матфею»

Альт
Herzent - zwei

6 6 7 6
4 4 5 5
3 2 5

22.

Fl.
долгий форшлаг
Er ist zur Schlan -(ge worden)

Сопрано

23. Mecca h-moll

Violino I
долгий форшлаг как восьмая

Violino II

Сопрано (в хоре)
resur-re - - xit, re-sur - re-xit
-re - - xit, re-sur - re_xit

24. Кантата № 84 „Ich bin vergnügt“

Об.
Ich bin ver - gnügt

Сопрано

25. Кантата № 125 „Mit Fried' und Freud“

Fl.
Ob. d'amore
Альт
Continuo
ich will auch mit ge - broch-nen Au - gen



в дальнейшем



(здесь уже не по автографу)

27. Кантата № 32 „Liebster Jesu“



автограф партитуры

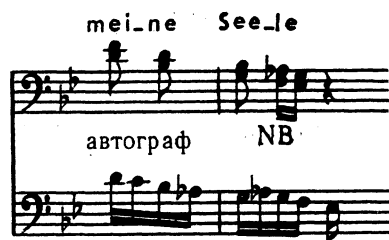
бас

автограф партий

Continuo



28. Кантата № 21 „Ich hatte“

тенор
бас

Трель. Отличие знаков *tr*, w , w лишь в том, что *tr* может (но не должен) включать в себя и нахшлаг, в то время как w и w обозначают только трель. Независимо от этого, каждый из этих знаков служит для обозначения как самой длинной, так и самой короткой трели (пальтриллера); это было общепринято до Филиппа Эмануэля. Бах не следует безоговорочно французской доктрине — начинать трель с верхней коты (см. пример 63), поэтому нет основания отступать от правила — начинать трель с главного звука. Знаками для трели с нахшлагом являются w , w ; примеры 54—61 демонстрируют приготовленную трель w , трель снизу w и трель сверху w . Так как эти трели относятся к более длительным, они нуждаются в нахшлаг, даже если последний непосредственно не указан знаками w , w , w .

Несмотря на обозначение *tr*, трель в примере 29 не должна иметь нахшлага, потому что из-за него при повторении возникли бы некрасивые зашпиганные октавы; напротив, трели в примерах 33 и 34 без такого завершения представляются неудовлетворительными. Впрочем, Бах чаще всего выписывает нахшлаг, как в примерах 35—40. В примере 39 *tr* обозначает кратчайшую форму тре-

ли, в примере 39б — даже в пределах полутона, а в примере 40 трель отделяется от нахшлага паузой. Трель без нахшлага лучше прекратить несколько раньше окончания ноты.

Примеры 41—52 и т. д. показывают разновидности w и w . Бах считал оба знака идентичными; об этом свидетельствует оригинал авторского издания шести партит для клавира, в котором знаки w , w , w произвольно чередуются (ср. пример 44), а также и то обстоятельство, что знаку w в печатных изданиях почти везде соответствует w в автографах. Трехзвучное исполнение пальтриллера в манере И. Х. Ф. Баха⁶ следу-

ет решительно предпочесть четырехзвучному, которое необоснованно рекомендует, например, Рутгардт (Петерс). Если бы И. С. Бах предполагал под знаком w исполнение , он не нуждался бы в более подробной нотации w . Бах, как никакой другой композитор, применял трель во всевозможных разновидностях, даже в виде трели, прерываемой звуком мелодии; он был также последним, кто предписывал это украшение для хорошего исполнения.

н т. д. до или

tr

30. Х Т К II, фуга № 15

исполнение приблизительно

11

tr

исполнение приблизительно

н т. д.

tr

stirte

31. Х Т К I, фуга № 15

tr

без нахшлага

32. Концерт для скрипки а-молл

Allegro

tr

без нахшлага

33. Х Т К I, фуга № 6

tr

5

Largo

34. Х Т К I, фуга № 24

tr

36. Французская сюита № 1. Менуэт

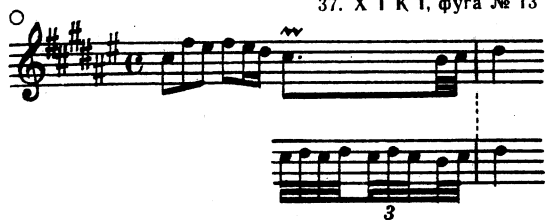
35. Х Т К II, фуга № 13

tr

3

tr

37. Х Т К I, фуга № 13



38. Кантата № 85 „Ich bin ein guter Hirt“



39. б) Х Т К II, прелюдия № 18

39. а) «Свадебная кантата»

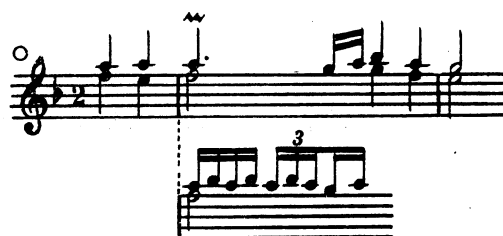


40. «Французская увертюра»

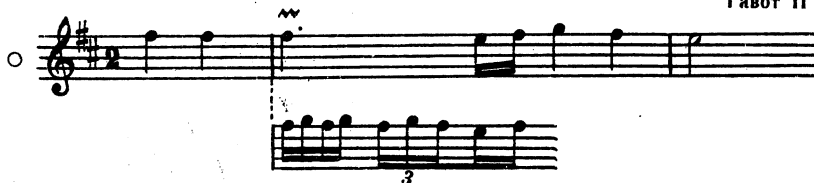


аналогично — Х Т К I, прелюдия № 10

41. Английская сюита № 6. Гавот I



Гавот II



42. Инвенция № 4

исполнение приблизительно

и т. д.

до



43. Х Т К I, прелюдия № 8



в другом автографе



1 10 знак мордента отсутствует

12 13

45. Партита № 1. Аллеманда

12 13

исполнение

здесь всегда

3

46. Английская сюита № 1. Жига

47. Партита № 5. Жига

Δ

ww заменяет каждый раз ww

хуже

3

48. Партита № 6. Токката

Δ

49. Английская сюита № 2. Бурре

2

3

50. Партита № 4. Ария



52. Итальянский концерт. I часть



53. Партита № 4. Менуэт



54. Х Т К I, fuga № 5



55. Партита № 1. Сарабанда

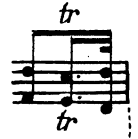


Viola d'amore I

Viola d'amore II

Continuo

исполнение



57. Х Т К II, прелюдия № 13

также и

как если бы
было обозначено

исполнение

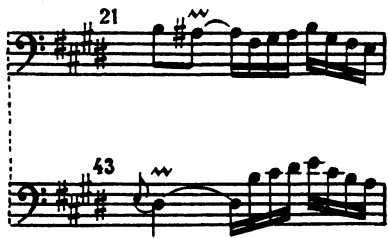


59. «Французская увертюра». Второе Grave

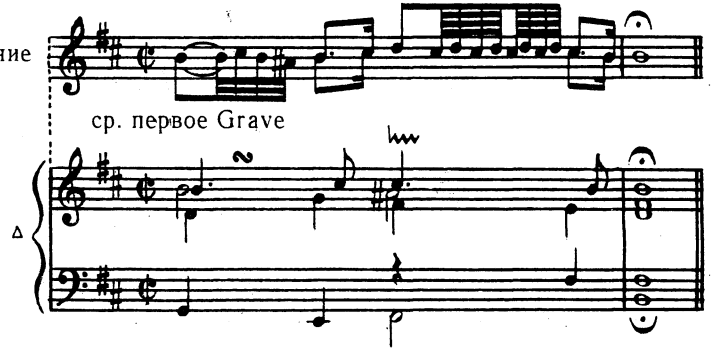
58. Х Т К II, прелюдия № 9

исполнение

ср. первое Grave



исполняется как
на верхней строчке



60. Партита № 5. Аллеманда

исполнение



61. Французская сюита № 3. Англез

здесь возможно исполнение по правилам

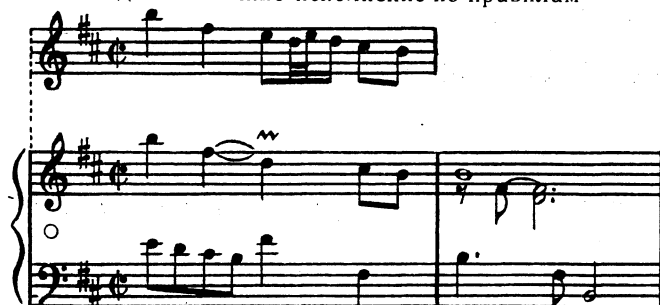
62. «Страсти по Иоанну»

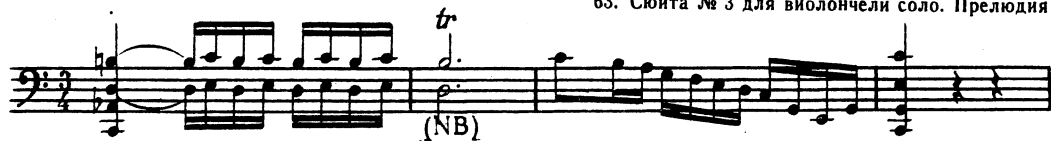
исполнение

трель

Альт

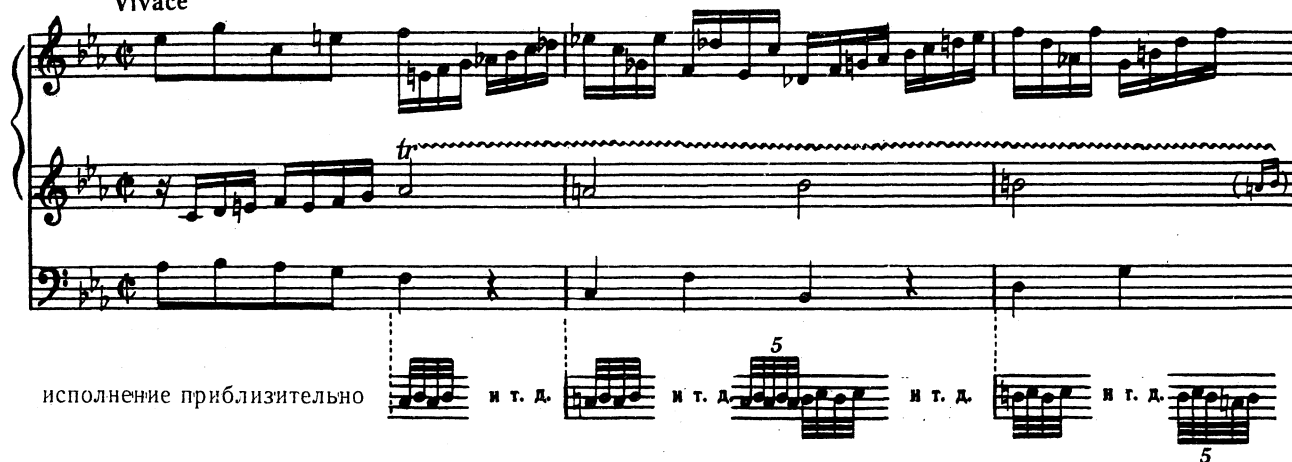
ge - bun - den



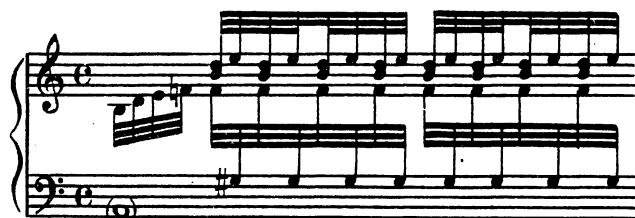


64. Соната № 2 для органа

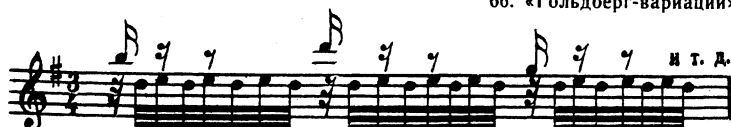
Vivace



65. Прелюдия и фуга для органа a-moll



66. «Гольдберг-вариации»



Мордент. Знаки $\text{~}\text{~}\text{~}$ и $\text{~}\text{~}\text{~}$ идентичны. Выписанные морденты встречаются в известной клавирной Фантазии c-moll (см. пример 77).

68. Французская сюита № 5. Сарабанда

хорошо

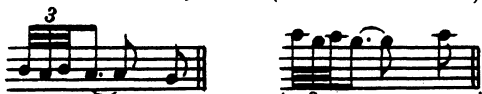


исполнение
согласно правилам

невозможно из-за квинт

69. Французская сюита № 6. Сарабанда (неполное изложение)

хорошо



исполнение
согласно
правилам
невозможно



или $\text{~}\text{~}\text{~}$



70. Инвенция № 3

♦ исполнять
следует только



$\text{~}\text{~}\text{~}$ = $\text{~}\text{~}\text{~}$;
судя по непоследовательной
манере записи в автографах, крючки $\text{~}\text{~}\text{~}$
никак не могут обозначать
форшлаги

71. Итальянский концерт
Andante

исполнение



72. Токката для органа d-moll
Adagio

исполнение



73. ХТК II, fuga № 1

исполнение



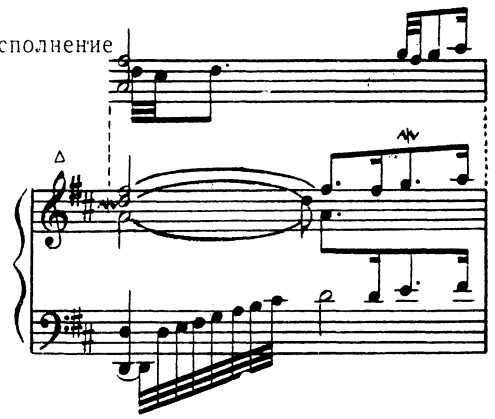
74. ХТК II, прелюдия № 6

исполнение

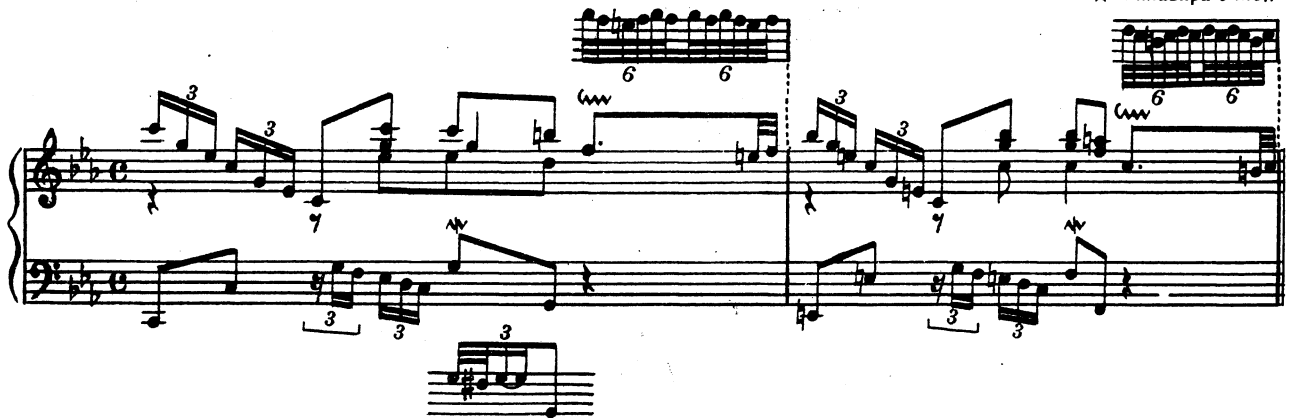


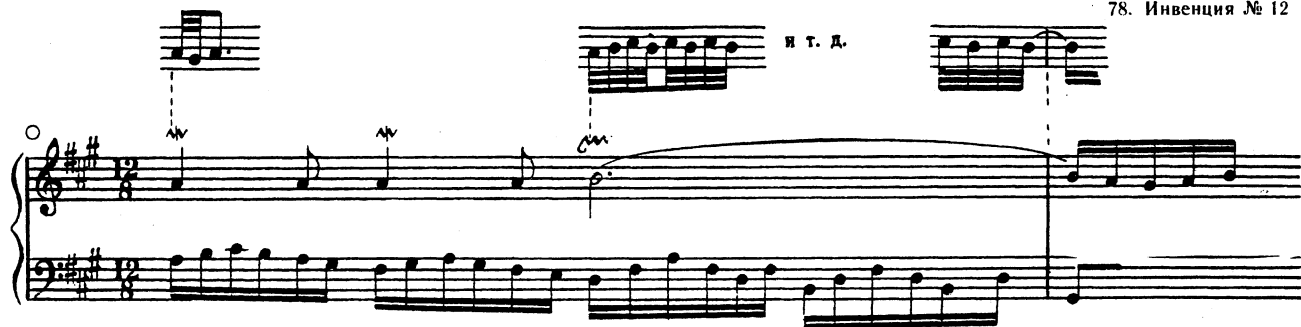


исполнение



77. Фантазия для клавира с-moll





Дополнение. Комбинации из форшлага с трелью или мордентом: ww , ww , ww , ww . Не только правила Муффата (Младшего), но даже собственные указания Баха (см. таб-

лицу) к исполнению приведенных выше комбинаций в большинстве случаев неприменимы: они породили бы только плохозвучащие квинты (ср. примеры 68 и 69).

Шлейфер. Знак w . Частое антиципирование шлейфера у Баха (ср. первые три примера на с. 112) можно, вероятно, объяснить влиянием его видного старшего родственника И. Г. Вальтера⁷. Однако, несмотря на то, что антиципация этого

украшения привлекательна в певучей кантилене (пример 3), ее нельзя принять за норму, так как в иных случаях при этом могут возникнуть запрещенные квинты.

79. Кантата № 171 „Gott, wie dein Name“

неверно

правильно

Violino - Solo

Continuo

80. Французская сюита № 3. Trio (Менуэт)

выписанный шлейфер

81. «Французская увертюра». Гавот II

V-no т.1
сопрано
Wann kommst du, mein Heil? Ich komme dein Teil, ich komme dein Teil, dein Teil. Ich öffne den Saal,

Группетто. Знак ∞ ; в автографах чаще всего 2 или 2. Бах применяет еще исполнение

этого орнамента со шнеллером (ср. пример 13); вообще же оно осуществляется обычным способом.

83. Английская сюита № 6. С рабанда

84. Английская сюита № 4. Прелюдия

85. Х Т К I, fuga № 3

антиципируется или пропускается

86. Х Т К II, прелюдия № 15

87. Х Т К I, fuga № 6

88. Инвенция № 3

Вызывает сомнение достоверность знака ∞ , поскольку он не находит подтверждения ни в одном из автографов. Он встречается: один раз в большой клавирной книжке Анны Магдалены Бах, в печатном издании Маленьких прелюдий и в рукописях,

связанных с Филиппом Эмануэлем (который это украшение изобрел). Другой знак Филиппа Эмануэля ∞ остался, по-видимому, неизвестным И. С. Баху, потому что он всегда это украшение выписывал, как в примере 90.

89. «Шесть маленьких прелюдий», № 1



90. Кантата № 179 „Siehe zu“. Ария



Арпеджиато в современном понимании Иоганн Себастиан отмечал знаком $\{$ только для восходящего исполнения, нисходящее он всегда вы-

писывал*. Арпеджиато часто связано с аччакатурой, выписанной нотами, как в Токкате (пример 93), или указанной поперечной чертой

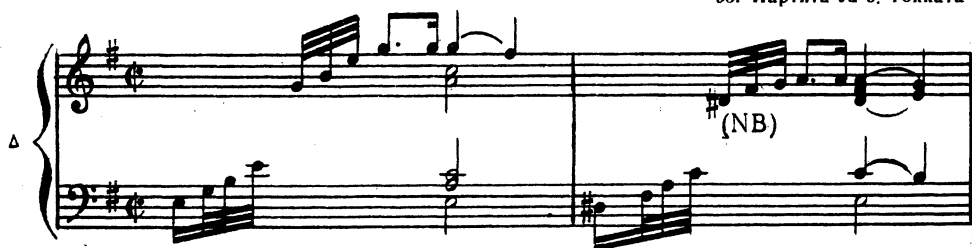
91. Х Т К I, прелюдия № 2



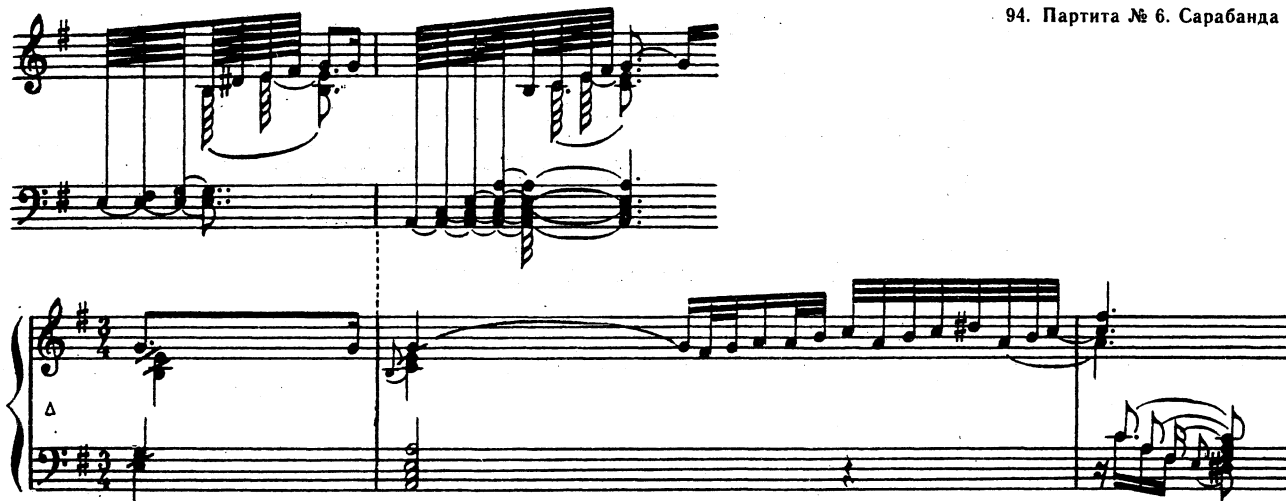
92. Английская сюита № 1. Сарабанда



* Знак $\{$ для нисходящего арпеджиато, о котором Данирейтер пишет, что он встречается в Фуге № 3 из I тома «Хорошо темперированного клавира», принадлежит не Баху, а Фр. Кролю⁶.



94. Партита № 6. Сарабанда



Арпеджиато (arpegg.) в старом понимании всегда указывает на однократное (!) восходящее и нисходящее арпеджирование*. Только в аккордах необычной длительности этот прием может повториться, тогда как в очень коротких аккордах до-

статочно однократного восходящего (или нисходящего) арпеджирования. Если сам композитор указывает определенный способ арпеджирования, его следует, естественно, сохранять (см. пример 97).

95. а) Фантазия (BWV 944)



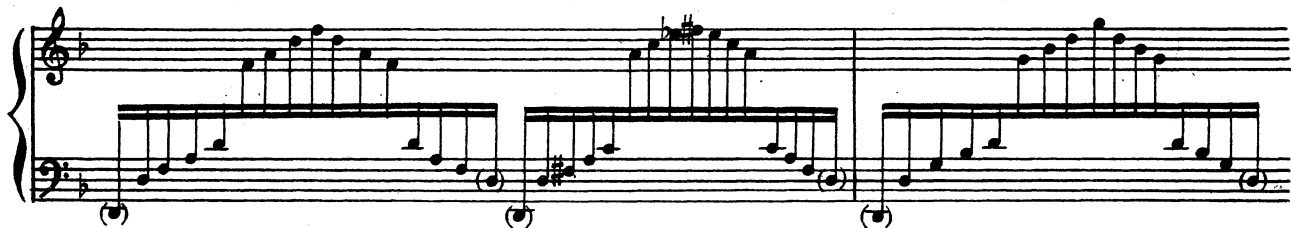
95. б) Фуга



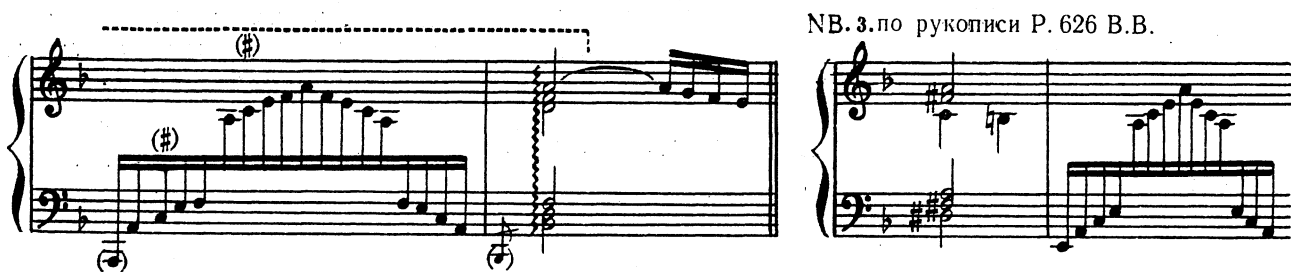
96. а) Арпеджи в «Хроматической фантазии»



* Схематическое двукратное восходящее и нисходящее арпеджирование является добавлением более позднего времени.



№В.1. по рукописи Р. 626 В.В.

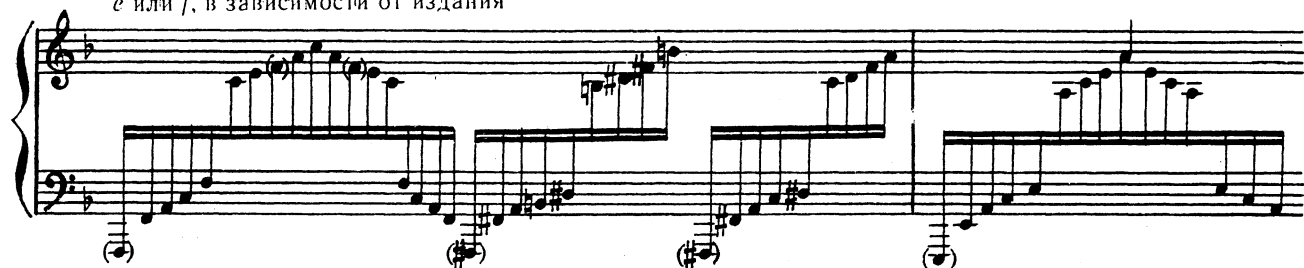


№В.3. по рукописи Р. 626 В.В.

NB.4.



е или /, в зависимости от издания

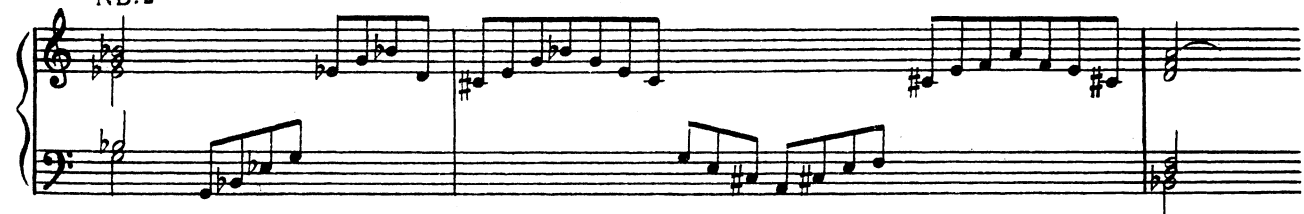


NB.1

96. 6) Арпеджи в «Хроматической фантазии» по И. К. Киттелю



NB.2



NB.3



NB.4



Violino solo





В арпеджиях из Хроматической фантазии мы позволили себе добавить незаметные, взятые в скобки (басовые) ноты. Кому они не по вкусу, тот может их пропустить; это будет соответствовать варианту старых рукописей Берлинской библиотеки Р. 577 и 626; если заменить, кроме этого, места, отмеченные NB 1, NB 2, NB 3, NB 4, аналогичными из примера 96 б, получится вариант И. К. Кит-

теля (по рукописи Берлинской библиотеки Р. 551), который был одним из лучших учеников великого мастера и всегда с величайшим почтением относился к его творениям.

Аччакатура. Знак /, в изолированном от арпеджио виде встречается у Баха только один раз, но зато относится к очень разному звучанию:

98. Партита № 3. Скерцо

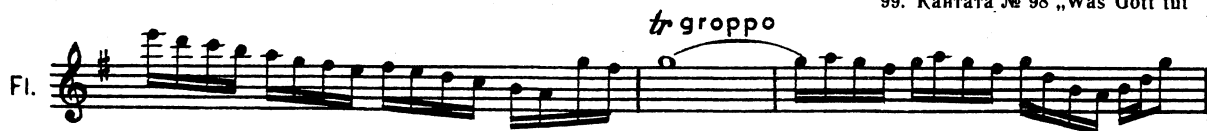


Вибрация (Bebung). Нотация Баха  соответствует современному  (см. «Страсти по Матфею»).

В Кантате № 98 „Was Gott tut“ в следующем цитируемом нами месте вставлено слово „ггорро“;

однако при более поздней переработке сочинения Бах оставил это замечание без внимания, и тем самым его намерения остались невыясненными. Сведения о „ггорро“ можно почерпнуть у Але, Маттесона, Марпурга и других.

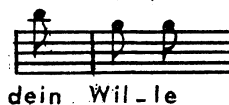
99. Кантата № 98 „Was Gott tut“



Ни один другой композитор, вплоть до Бетховена и Вебера (включительно), не записывал вокальные партии и особенно речитативы с такой точностью, как Бах, и его нотацию можно поэтому воспринимать буквально, то есть без вольностей Телемана. Но и в этом не следует быть слишком педантичным и не осуждать сразу певца, если он

поет в «Страстях по Матфею»

вместо



dein Wil-le



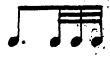

dein Wil-le

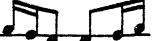
100. «Страсти по Матфею»







Бах пользовался развернутыми фиоритурами — как и любым другим художественным средством — там, где они ему казались уместными, однако типичными для него являются те мелизмы, которые настолько пронизаны внутренним возбуждением, что мысль о внешнем украшательстве даже не может возникнуть. Нужно ли напоминать такие места, как „und geisselten ihn“ («и бичевали его») или „und ging hinaus und weinte bitterlich“ («и вышел вон, плакал горько») в «Страстях по Матфею»?



Ритм. Нотацию  следует считать эквивалентной ритму . Это вытекает из того, что в автографе и оригинальном издании Французской увертюры (Партиты) h-moll чередуются оба изложения.

В то время часто (Бах, пожалуй, реже, чем другие композиторы) обостряли ритмические соотношения и оживляли нотацию  следу-

ющим исполнением . Точка, увеличивающая длительность, еще не обладала нынешним постоянным значением, а двойная точка была введена лишь после смерти Баха*.

При сопоставлении двух- и трехдольного ритма

первый должен подчиняться второму: 

или  исполнялось  Но

и здесь встречаются исключения, и нужно надеяться, что ни один дирижер не позволит себе лишиться величия и энергии мощный ход баса, победно пронизывающий триольный ритм в Sanctus из Мессы h-moll, приспособливая его к триолям во имя превратно понятого школьного правила.



* Отсутствие двойной точки весьма ощутимо и в Сарабанде из Партиты № 5 (пример 12).

Fl. I
NB

Fl. II

Ob. I

Ob. II

предполагаемый ритм

Sopr. I
(San)

Sopr. II
(San)

Alto I
- ctus Do - minus De - us Sa-ba-oth, san -

Alto II
- ctus Do-minus De - us Sa-ba-oth,
san - ctus Do-minus De - us Sa-ba-oth,

Tenore
san - ctus Do-minus De - us Sa-ba-oth,

Basso
san-ctus Do-minus De - us Sa-ba-oth.

Дополнение

ДЖ. ТАРТИНИ (1692—1770)

Дж. Тартини⁹, усовершенствовавший скрипичную сонату, добился значительных успехов также и в области теории; его «Трактат об апподжатурах» был к тому времени единственным трудом, который был посвящен исключительно орнаментике*. Из него видно, что Тартини широко пользуется антиципацией, а также, что он систематически проводит разделение между долгими и короткими форшлагами. Первыми он пользуется для того, чтобы более убедительно обрисовать мелодические контуры в пьесах серьезного, печального характера, вторыми — чтобы придавать оживленным частям больше блеска и энергии. Послушаем его самого:

«Эффект такого рода маленьких нот (долгих форшлагов) заключается в достижении выразительности, певучести и благородства. Поэтому они уместны во всех серьезных и печальных разделах. Если ими пользоваться в веселых и оживленных частях, в так называемом «ломбардском стиле», утрачивается блеск и ослабляется живость, которую должны создавать эти пьесы».

Долгий форшлаг получает половину или две трети длительности последующей главной ноты в зависимости от ее значения, короткий антиципируется на современный манер (см. пример 8). Что касается трели, то исполнение, которое Тартини рекомендует в одном известном письме (см. пример 11), полностью противоречит изложению в

«Трактате» (пример 12). Судя по одному автографу и старому римскому изданию двенадцати сонат с предисловием 1745 года, Тартини обозначает на итальянский манер самые длинные, а также и самые короткие трели (пральтриллеры) знаком *tr*; следовательно, встречающиеся в некоторых изданиях знаки \wedge или \dagger вставлены, по-видимому, чужой рукой. Как и все итальянцы, Тартини заблуждается при определении мордента; наряду с правильным объяснением встречается и ошибочное, рассматривающее его как своего рода группетто; такая же трактовка после длительного времени странным образом вновь возникает у Шпора.

Здесь приводится важное высказывание Тартини: «На этом и других сходных примерах видно, что мордент подчиняется правилам маленьких нот (то есть форшлагов), относящихся к предыдущей ноте, от которой они заимствуют свою длительность», то есть все мелко напечатанные украшающие ноты должны исполняться за счет предшествующей главной ноты!

Под словом „modes“ Тартини подразумевает формулы диминуирования, и по поводу каденции над фермой он замечает: «Этот вид каденции в настоящее время скорее каприз, чем каденция... Но, коль скоро слушателям нравится слушать подобного рода вещи даже в беспорядочном и мало приличном виде, их нужно уметь делать».

* Этот «Трактат» существует, впрочем, только во французском переводе, появившемся в 1781 году, под названием „Traité des agréments de la musique“ («Трактат об украшениях в музыке»). Однако содержание этой книжки было известно и до этого, так как Л. Моцарт сумел уже в 1756 году заимствовать из нее несколько примеров для своей «Скрипичной школы». Здесь «Трактат» цитируется по экземпляру Королевской придворной и государственной библиотеки в Мюнхене.

Короткие форшлагы (7—10)

Трели

16 *tr* *tr* = *tr* *tr* 17 *tr tr tr tr tr* 18 *tr* = *tr* = *tr*

19 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* 20. Tremolo

Мордент (всегда антиципированный)

21 22 23 24 25 26 27

= с мордентом или

„Cadences” на данном басу

Каденция над фермой

Фрагмент автографа одной из сонат

Соната № 1, оп. 2 по старому изданию (Рим, 1745)

3 3

короткие форшлаги

позже

коротко

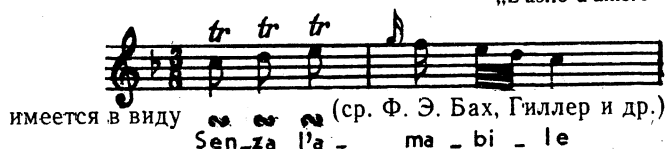


Соната «Дьявольские трели»



И. А. ГАСЦЕ¹⁰

„L'asilo d'amore”



Глава 3

ТЕОРЕТИКИ

Ф. В. МАРПУРГ, И. И. КВАНЦ, Ф. Э. БАХ, И. Ф. АГРИКОЛА, И. Ф. РЕЙХАРД,
Г. С. ЛЕЛЕЙН, И. С. ПЕТРИ, И. Х. БАХ, Л. МОЦАРТ, Ж. Б. БЕРАР (БЛАНШЕ),
ДЖ. МАНЧИНИ, И. А. ГИЛЛЕР, Д. Г. ТЮРК, И. К. Ф. РЕЛЬШТАБ,
Ф. Я. МИЛЬХМЕЙЕР

Труды Ф. В. Марпурга¹, посвященные игре на clavire. Доступные и практичные книжки Марпурга быстро распространились под различными названиями на немецком и французском языках, и по их многочисленным изданиям яснее всего прослеживаются изменения в теории орнаментики. Издания 1750 и 1751 годов не содержат специальных высказываний об украшениях; зато в «Критическом музыканте» (1749) Марпург излагает свои взгляды в этой области. Несмотря на то, что он с самого начала пользовался советами «знаменитого Баха» (то есть Иоганна Себастиана), его теория в то вре-

мя еще довольно проста: он ничего не знает о запутанной системе долгих форшлагов, пунктирных шлейферов и аншлагов, и его объяснения напоминают местами Маттесона, Вальтера и Куперена. Но как только появляется «Опыт» Ф. Э. Баха (см. ниже), Марпург, приняв новое учение, с 1755 года полностью попадает под его влияние.

Для определения всего того, что было известно об орнаментике вплоть до смерти И. С. Баха, приведем небольшой свод примеров из «Критического музыканта» (1749):

1 Accent 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11

Tremblement détaché Tremblement lié Tremblement appuyé

12 Ribattuta di gola 13 14

Tour du gosier (NB)

15 Цепи трелей Двойная трель 16 Mordent 17 18 Rückschlag

Tremblement enchainés Pincé (Über-schlag) (Unter-schlag)

19 Группетто 20 21 22 Шлейфер 23

Double Coulé

24 25 26 Arpeggio 27 28 Harpègement figuré 29 30 31 32 Suspension

1) Accent (port de voix; наш форшлаг) состоит в том, «что прежде, чем ударять главную ноту, слегка затрагивают выше- или нижележащий звук...» (примеры 1—4). Если же голос двигается скачком, accent как правило, бывает выражен непосредственно предшествующей нотой (примеры 5 и 6). Относящаяся к нему побочная нота ударяется нередко дважды. Некоторые называют это *doppelaccent* (примеры 7 и 8). Accent со скачком записывают обычно маленькими вспомогательными нотами (примеры 5 и 6).

2) Трель — *trillo* (*trilletto*); *tremblement* или *cadence* — «должна всегда начинаться со вспомогательной ноты и заканчиваться на главной ноте с некоторой опорой в точке остановки или завершения». Каждая трель может заканчиваться нахшлагом. Парящая трель (*tremblement appuyé* ou *préparé*) возникает при некотором продлении вспомогательной ноты до начала вибрации (пример 11).

3) Мордент (ошибочно обозначенный Марпургом как форшлаг), *pincé* (примеры 16 и 17).

4) *Rückschlag* (*aspiration*) выписывается либо предоставляется на усмотрение исполнителя (пример 18).

5) Группетто (*doublé*) состоит чаще всего из четырех нот, иногда из пяти (примеры 19—21)*.

6) Шлейфер — *flatté* (!) (примеры 22—25).

7) Арпеджирование (*arpeggio*, *harpeggement*) (примеры 26 и 27), то же с аччакатурой (*harpeggement figuré*) (примеры 28—31).

8) *Schwebung* или *Bebung* (*balancement*, *tremolo*).

9) *Suspension*, запаздывающее вступление звука (как у Куперена) (пример 32).

Ниже следуют дополнения из изданий после 1755 года.

Так же как и Ф. Э. Бах, и в такой же степени безуспешно, Марпург требует точного указания длительности долгих форшлагов, однако наиболее разумной он считает полную запись подобных задержаний.

Длительность трелей и мордентов зависит от длительности ноты, поэтому безразлично, обозначено ли w или w, w , или w (!). Трель Марпург определяет как «ряд повторяемых с наибольшей быстротой нисходящих форшлагов». «Привычка некоторых композиторов обозначать правильную (то есть обычную) трель: w , наподобие *tremblement appuyé*, неприемлема». К упомянутым украшениям Марпург добавляет (по примеру Ф. Э. Баха) и *Anschlag* (двойной форшлаг). Его предложение — указывать кратчайший форшлаг перечеркнутой четвертной нотой J — встретило так же мало сочувствия, как и другое: отличать форшлаг J, J от нахшлагов J, J .

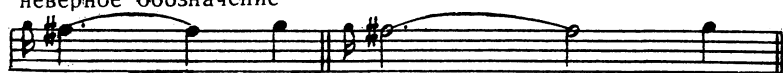
Высказываниям Гейнхена и Маттесона об аккомпанементе необходимо противопоставить следующие высказывания Марпурга: «Все аккорды должны исполняться без малейшей затейливости, без пассажей и арпеджирования. Трели и морденты в правой руке полностью отпадают. Речитатив допускает иногда исключение в отношении арпеджирования».

Все остальное совпадает, по существу, с Ф. Э. Бахом или вытекает из таблиц.



* Знак w для группетто в издании 1765 года является опечаткой; в идентичном французском издании напечатано w

неверное обозначение



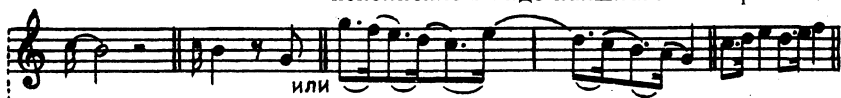
неверное обозначение

правильное обозначение



исполнение в виде нахшлагов — хорошо

нотация
(плохо)



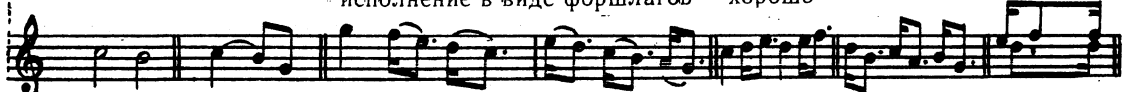
или

нотация
(хорошо)



исполнение в виде форшлагов — хорошо

исполнение



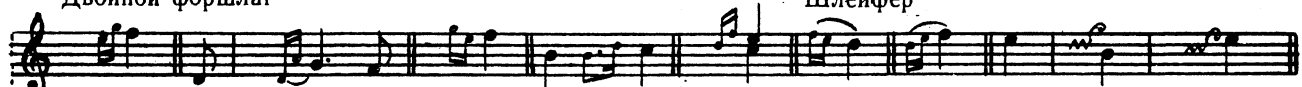
Нахшлаг



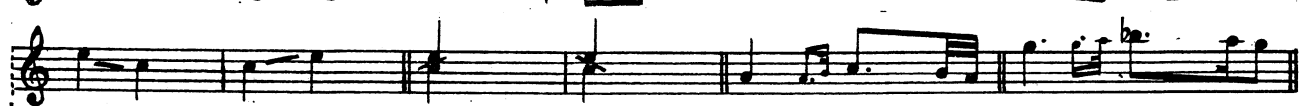
раньше
теперь



Двойной форшлаг



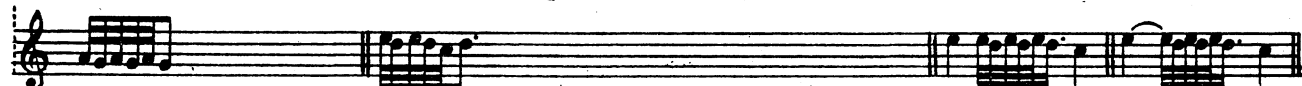
Шлейфер



Группетто



Треши



♦ в этом примере в оригинале ошибочно указано ♯ вместо ♯

перед
фермой

Шнеллер

Трель

или

Мордент

Арпеджиато как в первой таблице. Примеры 26—29.
Акцентированное арпеджирование (арпеджиато с ачкаатурой)

ударяется
одновременно

ср. Тюрк

«Произвольные» или «печатные» манеры (в противоположность вышеприведенным
«существенным», или «исполнительским» манерам)

Syncopation

Schwärmer Bombo

и т.д.

Überschlag

Unterschlag

Läufer

Tirade

Roulade

Walze = Gropo = Groupe

Cirkel

Halbcirkel

также

также

Brechung

Batteries

Cirkel

И. И. Кванц². «Опыт руководства в игре на поперечной флейте» (1752, а также посмертные издания). Содержание этой «Школы» для флейты значительно богаче ее названия. Она рассматривает почти все области тогдашней музыкальной практики, являясь одним из важнейших источников для ее познания. Почти целая глава посвящена форшлагам, которые Кванц впервые подразделяет на ударяемые (anschlagende) форшлагы, которые сустрасгируются от последующей главной ноты, и проходящие (durchgehende) форшлагы, которые антиципируются! Кванц пишет:

«Они (форшлагы) указываются маленькими нотами и получают свою длительность от нот, перед которыми они стоят. Неважно, имеют ли они несколько хвостиков или не имеют ни одного. Но чаще всего они имеют один хвостик (см. пример 1);

некоторые исполняются как ударяемые ноты или с опорой, другие — как проходящие ноты или на снятии такта». Последние антиципируются, то есть в примерах 2 и 3 исполняются как указано в а, но не в б или в, «потому что это исполнение противоречило бы не только намерениям композитора, но и французской манере игры, от которой эти форшлагы берут свое начало и которая пользуется почти всеобщим признанием».


У Кванца впервые появляются форшлагы большей длительности и правила их исполнения. Формулы 6—9 образуют отныне постоянный раздел во всех «Школах». Кванц пишет далее: «Недостаточно уметь играть предписанные форшлагы в правильной манере и ритме. Нужно уметь также вводить их в соответствующие места, если даже они и не обозначены».

нотация



ударяемые форшлагы

судя по объяснению, исполняются приблизительно так:



нотация



короткие проходящие форшлагы

исполнение



неверно



и т. д.

неверно



3



4




[короткие форшлагы tr]

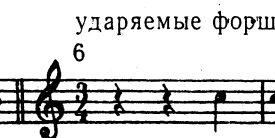


ударяемые форшлагы


5




6



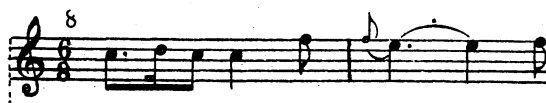
7



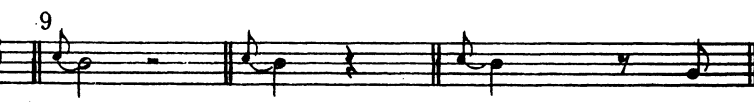

неверно



8



9

10 «Полутрель» 11 Мордент 12 Группетто 13 Battemens

14 Трель $tr = \text{tr} = \text{tr} = \text{tr}$ 15 Anschlag

16 Шлейфер нотация

17

исполнение

аналогично в нисходящем движении

Трель начинается с форшлага, стоящего перед нотой, и исполняется следующим образом:

(!) * Форшлаг и нахшлаг подразумеваются при трели сами собой. «Чтобы трель была красивой, она должна исполняться ровно, иначе говоря, с равномерной и притом умеренной скоростью». Трель может быть выполнена только в объеме тона или полутона, от трелей в диапазоне терции следует отказаться: они практикуются только некоторыми итальянскими скрипачами и гобоистами. При сопоставлении двух- и трехдольного ритма Кванц, в противоположность другим теоретикам своего времени, предписывает их точную дифференциацию, то есть исполнение . Он был также первым, кто применил двойную точку в

качестве знака, увеличивающего длительность:

. «Почти никто, в особенности за пределами Франции, не довольствуется исполнением одних только основных (wesentlichen) манер. Allegro в малой степени допускает произвольные (willkürliche) изменения. Если желательно все же что-либо изменить, то это должно происходить не ранее, чем при повторении. Варьировать следует не красивые певучие фразы, а лишь такие музыкальные мысли, которые не производят большого впечатления. Французские композиторы чаще всего выписывают украшения. Итальянцы в прежние времена никаких украшений не указывали, все представлялось произволу исполнителя». Исполнение Adagio (пример 18), указанное на нижней строчке, представляет, следовательно, итальянскую манеру.

18 Adagio нотация

исполнение приблизительно

* И. Г. Тромлиц («Подробная и основательная школа игры на флейте», 1791) предлагает начинать трель с главной ноты.



Отметим здесь чрезвычайно важное высказывание Кванца по поводу музыкальной практики того времени: «Участие клавичембало я считаю уместным во всякой музыке — большой или малой». Как и многие его современники, Кванц также требует, чтобы умеренно быстрые фигуры в поступенном равномерном движении исполнялись пунктировано; далее он вспоминает о «ломбардском вкусе», возникновение которого он ошибочно относит к 1722 году. Читателю уже известно, что эта манера не была редкостью и ста годами раньше. Нужно ли добавить, что Кванц также предостерегает от чрезмерного украшательства?

Ф. Э. Бах.³ «Опыт об истинном способе игры на клавире» (1753, 1762). «Опыт» Ф. Э. Баха был издан через три года после смерти его отца; тем самым впервые появилось систематически составленное учебное пособие, включающее материал, начиная от аппликатуры Иоганна Себастьяна вплоть до «правильных манер» и «правильного исполнения». Даже если признать, что доктрины сына могут быть применены к сочинениям отца лишь в ограниченной степени (см. введение к разделу III настоящей работы), они все же сохраняют свое значение хотя бы из-за того большого влияния, которое они оказали на будущие поколения.

Филипп Эмануэль начинает с краткого указания о необходимости манер, сравнивая их (подобно Кванцу) с приправой для блюд, но предостерегая также от их чрезмерного применения. Отдавая должное французам за точность в обозначении манер, Филипп Эмануэль тут же провозглашает основной принцип, которого он неукоснительно придерживается:

«Все манеры, указанные маленькими нотами, принадлежат последующей (главной) ноте; следовательно, от длительности предшествующей никогда ничего нельзя отнимать», и все украшения должны исполняться в темпе, соответствующем характеру пьесы.


Форшлаг. «Эти мелкие ноты бывают различной длительности или исполняются совсем коротко. В силу первого обстоятельства с недавнего времени начали записывать форшлаг в их подлинной длительности, вместо прежнего обозначения всех форшлагов восьмыми нотами. Тогда еще не употреблялись форшлаг столь различных длительностей; при нынешнем же вкусе тем более нельзя обходиться без их точного обозначения, что все правила об их длительности неудовлетворительны, потому что различные виды форшлагов встречаются при различных нотах».

Филипп Эмануэль предлагает нотировать долгие форшлаг всегда в их реальной длительности, короткие же «следует снабжать одним, двумя, тремя и даже большим числом хвостиков и исполнять так коротко, чтобы сокращение длительности последующей ноты было почти незаметным».

Любой форшлаг «должен исполняться сильнее, чем последующая нота, он должен переходить в нее.оборот, при котором простая тихая нота следует за форшлагом, называется Abzug». Изменяющийся (то есть долгий) форшлаг отнимает от двухдольной ноты половину, от трехдольной — две трети ее длительности. Если за нотой следует пауза или же эта нота заливована с другой нотой на той же высоте, то форшлаг получает полное значение главной ноты, которая в свою очередь занимает место паузы или заливованной ноты. В случаях, представляющих исключение из правил, компози-

торам следовало бы самим выписывать форшлагги в нужном ритме. При цифровке было бы грубым упущением не учитывать долгие форшлагги, потому что «сопровождение в таких случаях чаще всего может оказаться отвратительным».

Из правил Филиппа Эмануэля можно сделать вывод, что долгие форшлагги встречаются главным образом на сильных долях и в медленном темпе, короткие форшлагги — в проходящем движении, в

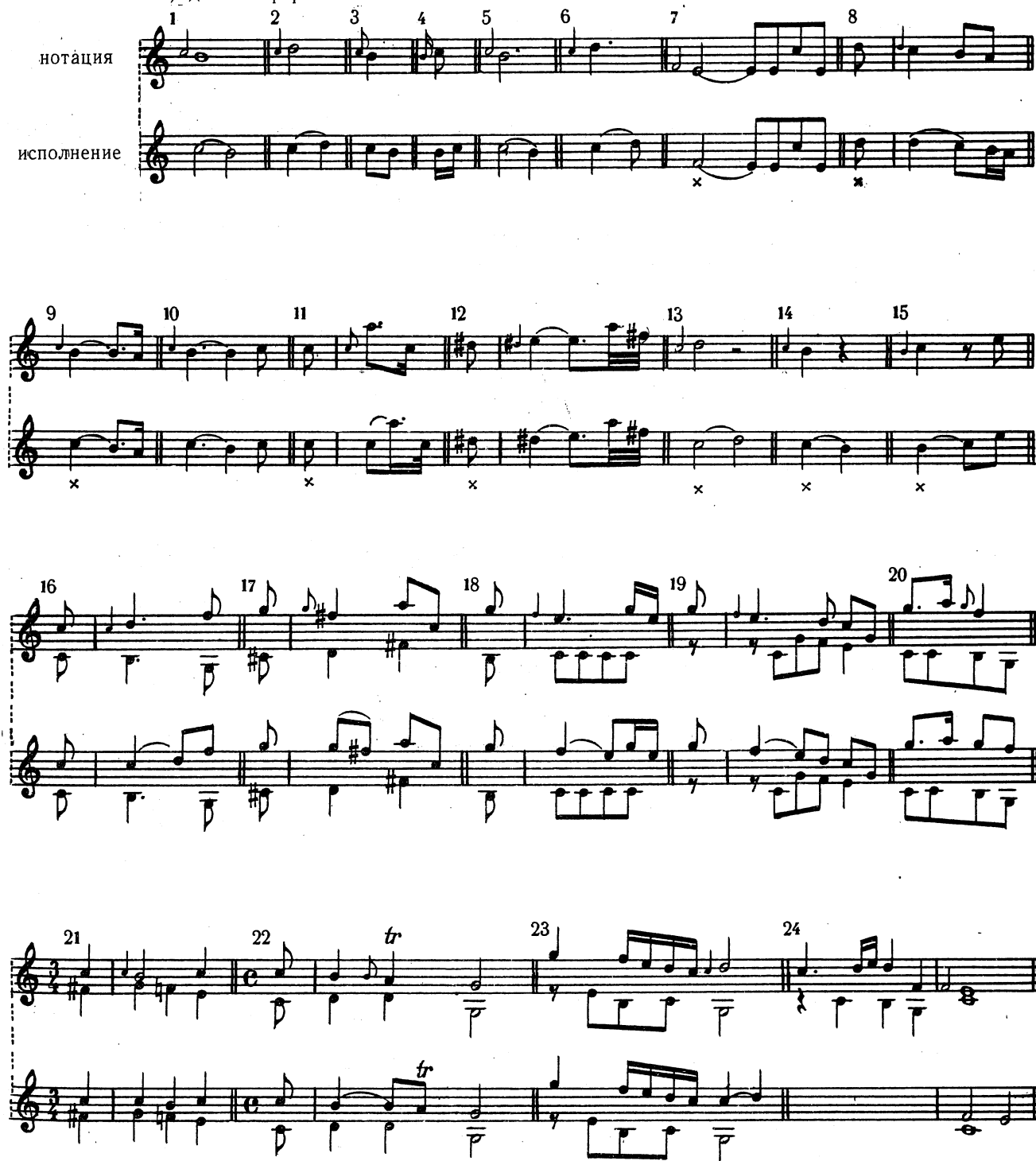
оживленном темпе, в синкопах, триолях и даже в таких фигурах, как . Наконец, Филипп Эмануэль протестует против «уродливых нахшлагов (то есть, антиципированных форшлагов), которые чрезвычайно модны (!) и вдобавок ко всему применяются, к сожалению, как раз в самых певучих местах»*.

I Форшлагги

а) долгие форшлагги

нотация

исполнение



* В примерах, отмеченных знаком X, исполнение указано самим Ф. Э. Бахом, в остальных оно добавлено автором настоящего труда в соответствии с указаниями Ф. Э. Баха.

25 26 27 28 *tr*

29 30 31 32 33 *tr*

лучше как
долгий форшлаг

б) короткие форшлагы

34 35 36 37 38

39 40 41 42 (4)

43 44 45 46

47 48 49 50 51

в Allegro коротко

в Adagio

в каденциях

52 53 54 55 56 57

58 59 60 *tr* 61 62

63 64 65 66

67 68 69 70

в) исключения

здесь форшлаги исполняются короче
плохо

г) нахшлаг

плохо

плохо

лучше

аналогично у Агриколы

Трель. Филипп Эмануэль различает четыре вида: обыкновенную трель, трель снизу, трель сверху и половинную трель или пральтриллер. Обыкновенная трель обозначается *tr* или *+*, но чаще *~* и начинается с верхнего звука; «трель над нотой достаточно большой длительности всегда имеет нахшлаг, который исполняется так же быстро, как и сама трель... Трели без нахшлага предпочтительны в нисходящей последовательности».

Трели с нахшлагом обозначаются часто *~*; при трели снизу (*~*) и трели сверху (*~*) нахшлаг подразумевается. Эти знаки, впрочем, знакомы только пианистам.

Пральтриллер «не может встречаться иначе, как перед нисходящей секундой». Только начиная с Филиппа Эмануэля систематически различают *~* и *~* как знаки для пральтриллера и обычной (долгой) трели.

II Трели

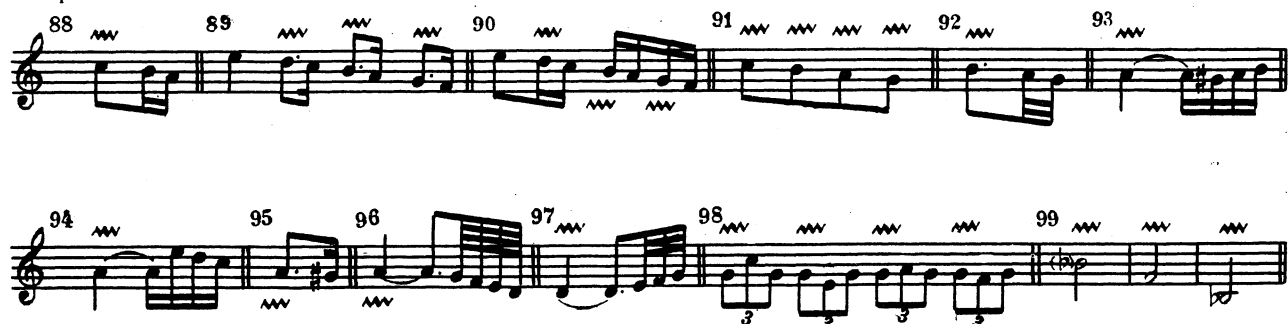
(ad lib)

нахшлаг ad libitum

здесь лучше без нахшлага:

плохо

трель без нахшлага

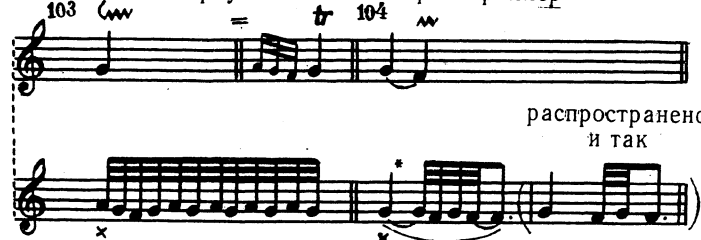


трель снизу



часто в каденциях

трель сверху



пральтриллер

распространено
и так



Группетто имеет знак ∞ или Z и «исполняется чаще всего быстро». Старинную нотацию знаков альтерации см. в примерах 106—108. Знак группетто также неизвестен за пределами пианистических кругов; поэтому часто можно встретить обозначение *tr* там, где должно было бы стоять ∞ (см. примеры 115—120). Филипп Эмануэль является изобретателем «группетто с трелью» („pral-

lender Doppelschlag”) ∞ (которое встречается вплоть до Бетховена) и «группетто со шнеллером» („geschnellter Doppelschlag”) Z (пятизвучного группетто), а также знака ∞ для обращенного группетто (которое он, правда, объясняет как разновидность шлейфера).

III Группетто



также

Adagio

Moderato

Presto

или

* Явно в противоречии с четким объяснением Филиппа Эмануэля, в нотном примере пропущена маленькая лига от соль к соль; это незначительное упущение внесло, однако, много путаницы.

110 111

Allegro Moderato

или

112 113 114 115 116 вместо трели здесь

лучше исполнять группетто -

117 118 119 120

группетто с пральтриллером

121 122 123 124 125 группетто со шнеллером

126 127 128 129

старая нотация более поздняя нотация

или

обращенное группетто

Мордент. Филипп Эмануэль является также первым, кто систематически применяет знак mw для короткого и знак mw — для долгого мордента. У него часто встречаются морденты с нижним целым тоном, в то время как Агрикола (см. дальше) на-

ходит их уже неприятными. Мы еще читаем здесь о «кратчайшем морденте», который возникает при одновременном нажатии двух клавиш, одна из которых немедленно отпускается:

IV Мордент

130 131 132 133

134 135 136 137 138

Аншлаг (Anschlag) является единственной заслуживающей внимания непоследовательностью системы Филиппа Эмануэля в отношении ударений, потому что обе мелкие ноты «всегда играютя слабее, чем главная нота». Многочисленные разновид-

ности пунктирного аншлага, как и пунктирного шлейфера, могут быть определены только приблизительно. В обоих манерах акцент падает на первую ноту украшения.

V Аншлаг

с аншлагом

ласкающий характер

с аншлагом

Шлейфер иногда обозначается так: \sim . Среди всех манер пунктирный шлейфер допускает наиболее разнообразное исполнение.

VI Шлейфер

или

или

(f) p

(f) p

(f) или

или



Шнеллер (Schneller) не имеет специального знака, обе его ноты всегда выписываются и «всег-

да исполняются быстро, полностью напоминая пральтриллер».



Арпеджиато (Harpeggio). Знак для восходящего арпеджиато — $\{$ или \lceil , для нисходящего — \rfloor . По поводу больших арпеджио сказано: «Если у долгой ноты стоит слово *arpeggio*, то гармония несколько раз арпеджируется вверх и вниз»

(Впрочем, повторное арпеджирование не находит применения у Генделя и И. С. Баха, а у Филиппа Эмануэля лучше применять его в ограниченных масштабах.)



Аччакатура обозначается / и встречается при арпеджировании (см. пример № 170).

«Несение звуков» (Tragen der Töne) (сегодняшнее *portamento*) указывается $\overline{\hspace{1cm}}$; «ноты тянутся, и каждая получает к тому же заметную опору».

Вибрация (Bebung) ($\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{p}}}$) «возможна только на клавиноде и осуществляется колебанием оставленного на клавише пальца. *Bebung* лучше всего начинать в середине длительности ноты».

Ритм. Короткие ноты, следующие за пунктирными или предшествующие им, обычно (но не всегда) сокращаются еще больше.

Нотация:



Исполнение:

При сопоставлении двух- и трехдольного ритма

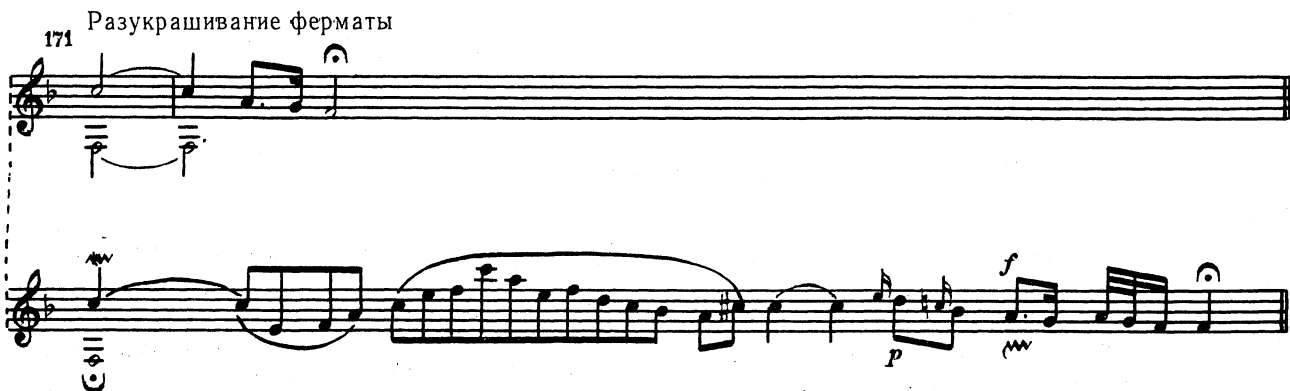
первый подчиняется второму: $\overline{\hspace{1cm}}$ исполняется $\overline{\hspace{1cm}}$

Темпро *rubato* возникает, «если играют одной рукой как бы не в ритме, в то время, как другая исполняет все доли самым точным образом». Это требует «большого самоконтроля и в особенности чувства меры».

Протесты против неумеренного украшательства исполнителями составляют уже давно постоянный раздел в «Школах»; присутствуют они и в «Опыте» Филиппа Эмануэля. Хотя он и дает образец того, «как принято изменять в наши дни *Allegro* с двумя репризами», но пишет, так же как и Този, по поводу таких вариантов: «Они должны быть всегда ес-

ли не лучше, то хотя бы не хуже оригинала. Ибо при сочинении какой-либо пьесы часто с большим усердием отбирают музыкальные мысли и останавливаются обычно на той, которую записывают потому, что считают ее наиболее подходящей в таком виде». По мнению Филиппа Эмануэля, «кла-

вирист может завоевать сердца слушателей главным образом фантазированием»; разумеется, оно не должно «состоять из выученных на память пассажей и украденных мыслей». Предостережение — «Играть нужно с душой, а не как дрессированная птица» — действительно и в наши дни.



И. Ф. Агрикола. Перевод „Opinioni di Cantori“ П. Ф. Този (1757)⁴. Ниже рассматриваются ценные дополнения к книге Този, которые составил Агрикола, ученик И. С. Баха и Кванца. Агрикола настоятельно подчеркивает, что

форшлагы в фигурах типа: должны ис-

полняться коротко, и, хотя он принял теорию Баха о том, что начальные украшения должны отниматься от последующей главной ноты, он не стал из-за этого нетерпимым и к противоположному принципу и сумел избежать односторонности Ф. Э. Баха. В отношении таких форшлагов

он замечает: «Некоторые знаменитые исполнители склонны отнести два первых, на французский манер, за счет предшествующей ноты. Они исполняют, следовательно, пример

таким образом: . Тем

самым они хотят отличить выразительность этих форшлагов от выразительности другой, полностью выписанной фигуры из тех же звуков, характерной преимущественно для «ломбардского вкуса»:

. Однако они признают, что в этой фигуре первая нота должна удариться сильнее и

острее, чем при форшлаге». Точно так же обстоит дело со шлейфером, о котором Агрикола говорит даже, что он «в сущности падает на слабую долю такта» (!).

Все (сустрагированные) форшлагы, как короткие, так и длинные, ударяются сильнее, чем основная нота. Долгие форшлагы, как и все выдержанные ноты, должны исполняться певцом таким образом: .

Несколько странно звучит напоминание, что за двумя короткими форшлагами должен следовать долгий (см. пример выше), но тем более метким является следующее высказывание: «Невозможно абсолютно точно определить правилами длительность форшлагов. Всегда остается некоторая произвольность, зависящая от вкуса и чувства композитора или исполнителя».

Пральтриллер Агрикола нотировал так: , но позже определяет его

в соответствии со своей теорией мор-

дента и трели с форшлагом:



Allegretto

коротко

долгие форшлагы

gli af-fet - ti a mo - de - rar, quest

исполнение

im - pa - - - du - ol sei

Lento

пральтриллер

o ca - ra,

допустимо в виде исключения

трели без нахшлагов

группетто с пральтриллером

(NB)

шлейфер

«Ломбардский вкус»

Lento

ah, per chi mai vi - vro

или

или

нотация

исполнение

а - mo - re sa - ra

Речитативные формулы

av - vol - to o Nic - ce e bel - la

Трели и группетто как у Ф. Э. Баха

И. Ф. Рейхард⁵. «Об обязанностях скрипача-рипиениста*» (1776). Полезная книжка. Берлинские придворные композиторы и капельмейстеры Кванц, Агрикола и Рейхард придерживались принципа преемственности и были сходны друг с другом, предпочитая антиципацию, обострение пунктирного ритма и четырехзвучный праль-триллер. В остальном Рейхард опирается главным образом на Ф. Э. Баха, «оригинального гения» (по его словам).

Рейхард пишет: «Существуют также и очень короткие форшлагы, которые прибавляются к нотам, почти не сокращая их длительность; они обозначаются обычно двумя или тремя хвостиками, тогда как первые (то есть долгие форшлагы) записыва-

ются обычно как маленькие восьмые ноты». Не лишним было в то время предостережение: «Строжайшей обязанностью рипиениста... является величайшая добросовестность в исполнении. Ни одной ноты, ни одной черточки больше или по-иному, чем написано».

Г. С. Лелейн⁶. «Школа для клавира» (1765 и 1781); «Школа для скрипки» (1774). Оба труда были очень распространены; «Школа для клавира» была впоследствии даже переиздана А. Е. Мюллером, а затем Черни. Являясь одной из многочисленных попыток популяризовать систему Ф. Э. Баха, «Школа» содержит для нас мало нового**.

нотация

исполнение

И. С. Петри⁷. „Руководство к практической музыке” (1767). Петри говорит особо о коротком форшлаге, соглашаясь в этом с Агриколой: «Он должен исполняться даже сильнее следующей ноты».

И. Х. Ф. Бах⁸. «Музыкальные забавы» (1787). В вопросах украшений до сих пор всегда

опирались только на второго сына великого Баха, Филиппа Эмануэля. Было бы, однако, полезным обратиться за советом и к третьему сыну, Иоганну Христофу, так называемому «Бюкебургскому Баху», так как он вообще примыкал больше к стилю отца***.

нотация

исполнение

5

6

7

8

подразумевается ~~~~~

Полутрель или пральтриллер

Группетто

Adagio Moderato Presto

* Ripieni — голоса, сопровождающие солиста (преимущественно струнника); скрипач-рипиенист — скрипач, исполняющий сопровождающую партию. (Примеч. перев.)

** В еще большей мере это относится к «Самообучающемуся клавиристу» И. Ф. Видебурга (1765).

*** Данирейтер воспроизводит эту таблицу поразительно неточно.

группетто с пральтриллером группетто снизу долгий мордент короткий или обычный мордент

Л. Моцарт⁹. «Основательная скрипичная школа» (1756 и 1769). Если французское влияние господствовало в орнаментике северо-германской школы, то итальянское в неменьшей степени доминировало в южнонемецкой; Леопольд Моцарт опирался главным образом на «Трактат об аподжатурах» Тартини и заимствовал из него немало нотных примеров. Однако, несмотря на рас-

плывчатую терминологию, которую Моцарт перенял оттуда, в его «Школе» содержатся многие достоинства, обеспечившие ей на долгое время ведущее положение. В первую очередь учение Моцарта отличается от Ф. Э. Баха аксиомой, что при коротком форшлаге ударение падает на главную ноту и что проходящие украшения приходятся на время предшествующей главной ноты.

долгие форшлаг

«исполняется так»

более выдержанные форшлаг

(NB ср. Джеминьяни)

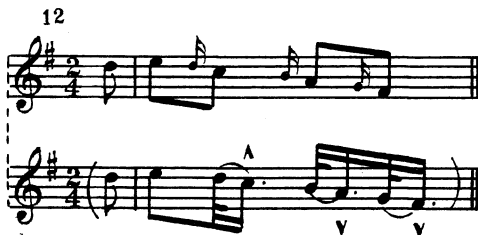
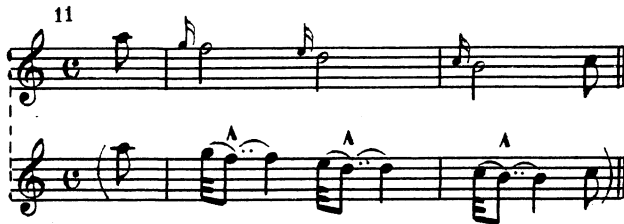
(NB)

(NB)

(b)

Короткие
сустранированные
форшлагы

исполнение
согласно объяснению



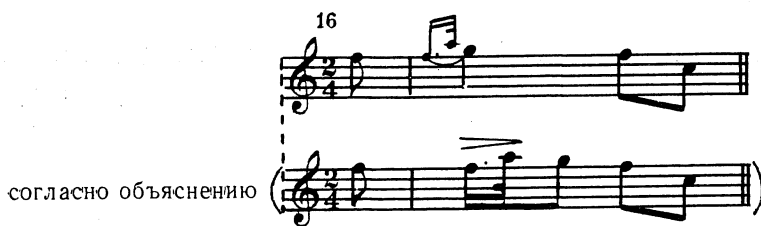
Короткие проходящие форшлагы



«Так их можно записывать»



«Однако играют и лучше всего записываются они так»

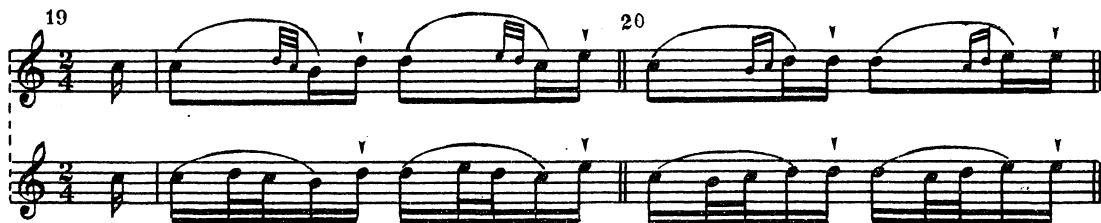


Шлейфер
(сустранированный)

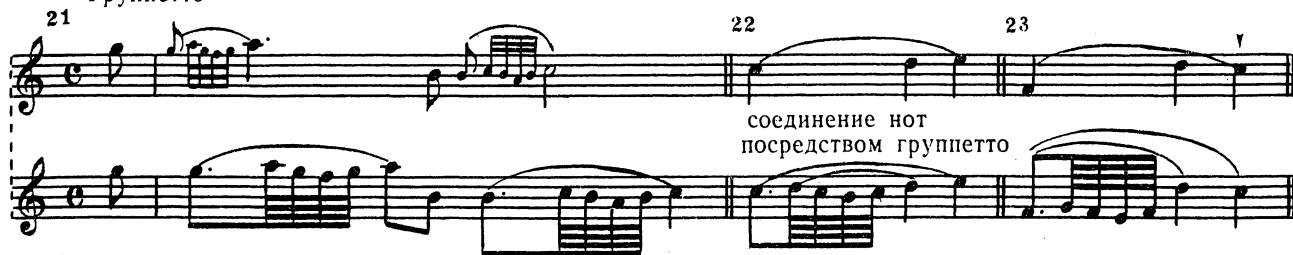
исполнение согласно объяснению



в проходящем
движении



Группетто



соединение нот
посредством группетто

Полутрель

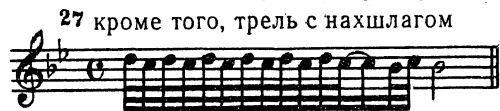


Нахшлаг



Трель

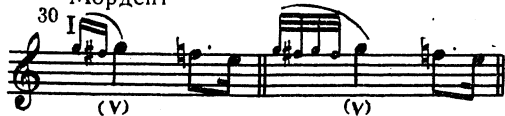
трель как у Тартини (примеры 13 а и в)
27 кроме того, трель с нахшлагом



Пральтриллер



Мордент





В отношении «долгих и более длительных форшлагов» Л. Моцарт приводит известные правила, согласно которым они могут отнимать от главной ноты половину, две трети (три четверти) и даже ее полную длительность; форшлаг получает при этом акцент и всегда слиговывается с главной нотой (примеры 1—10). «Существуют и короткие форшлаг, при которых ударение падает не на форшлаг, а на главную ноту. Короткий форшлаг исполняется как можно скорее» (примеры 11 и 12). Л. Моцарт различает акцентированные и проходящие украшения в духе Кванца; вот что он пишет: «Это были сплошь акцентированные форшлаг, которые композитор по крайней мере должен указать, если хочет надеяться на хорошее исполнение записанных пьес. При всем том многие хорошие сочинения подвергаются зачастую убогим искажениям. Теперь мы подходим к проходящим форшлагам, промежуточным и тому подобным украшениям, при которых ударение падает на главную ноту. Проходящие форшлаг не входят в длительность главной ноты, а должны исполняться за счет длительности предшествующей ноты» (примеры 13 и 14).

Шлейфер: «Первая пунктирная нота берется сильнее и выдерживается долго, а вторая — сокращенная — присоединяется к главной ноте тихо и с наибольшей краткостью. Шлейфер может исполняться и нотами одинаковой длительности, но и в этом случае ударение падает на первую из двух нот форшлага». При «аншлаге из двух равных нот они играют, напротив, слабо, и только главная нота исполняется сильно», в то время, как пунктирный аншлаг трактуется как пунктирный шлейфер (примеры 15—18).

«Группетто является украшением из четырех быстрых нот; почти так же, но только в обращении (!), выглядит полутрель (Halbtriller; примеры 21—24).

Трель начинается с верхнего звука и может завершаться нахшлагом, даже если последний не указан. «Все короткие трели следует играть с быстрым форшлагом и нахшлагом». Для каденции Л. Моцарт рекомендует постепенно усиливающуюся и ускоряющуюся трель, копируя при этом пример 11 из «Трактата» Тартини (см. выше). Из этой книги он заимствует также примеры 13 и 14, заменяя, однако, осцилляцию *c—dis* более современной *c—d*.

Пральтриллер Л. Моцарт также начинает со вспомогательной ноты и уделяет ему четыре ноты, на манер Агриколы. «Эти трели являются толь-

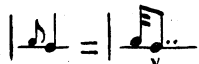
ко короткими трелями без нахшлага» (trilletti). Цепи трелей сохраняют нахшлаг только в медленном темпе и восходящем движении.

Обозначение «мордент» является и для Л. Моцарта камнем преткновения; вообще, весь этот раздел идет под знаком Тартини. Моцарт различает три вида мордента, и во всех трех акцент падает на главную ноту (пример 30). В то время, как мордент начинается с главного звука, „battement” начинается с нижнего полутона (пример 31). Затем комментируются в привычном духе *ribattuta*, *grosso*, *tirata*, *circulo*, *mezzo circulo*.


В заключение Л. Моцарт предупреждает: «Все эти украшения нужны только при сольном исполнении и даже тогда очень умеренно, своевременно, и только для того, чтобы разнообразить несколько следующих друг за другом пассажей... Особенно следует остерегаться произвольных украшений, если несколько человек играют из одной партии».

Л. Моцарт настоятельно предостерегает от таких исполнителей, которые «достаточно глупо украшают завитушками» пьесы, и восклицает в конце концов: «Довольно! Не нужно делать никаких украшений, или же делайте только такие, которые не уродуют ни гармонию, ни мелодию...».

Как уже упоминалось, Л. Моцарт был первым, кто стал переносить акцент на главную ноту при ударе коротком форшлагом и установил пра-

вило:  В этом требовании мож-

но усмотреть лишь неудачную попытку примирить старую теорию, согласно которой украшения сустранировались от последующей главной ноты, с новым направлением, которое стремилось к антиципации мелких нот. Доктрина Моцарта в качестве всеобщего принципа неприемлема, она основывается в большинстве случаев на самообмане исполнителя. Если спросить беспристрастного слушателя (ведь всякая музыка оценивается по тому, как она слышится, а не как она выглядит), то для него этот спорный вопрос предрешен уже с самого начала. Слушатель руководствуется исключительно акцентами: такт начинается для него там, где появляется самое сильное ударение, и все, что предшествует этому главному акценту, он относит к предыдущей доле. В быстром темпе влияние ак-

цента настолько велико, что исполнение  становится решительно невозможным (см. пример 1)*.

* Ритмическая эластичность звуковых картин Шопена делает их особенно пригодными для наших опытов.

Несмотря на то, что Бюлов в Этюде ор. 10 № 11 специально выписывает исполнение нотами (см. а), это звучит все же как при б, поскольку звуки мелодии получают надлежащие выразительные акценты. При художественном исполнении такие минимальные задержки следует, разумеется, уравнивать незаметными ускорениями; подобным ритмическим тонкостям можно лучше всего научиться, проверяя выразительное исполнение по метроному.

Но и в более медленном темпе слушатель воспринимает ритм | ♩. лишь до тех пор, пока сила второй ноты не превышает по звучанию первую: как только происходит дальнейший сдвиг акцента в пользу второй ноты, указанный ритм превращается в ♩. Следовательно, тот, кто, согласно

старому правилу, исполнит слабую украшенную ноту одновременно с басом, может питать иллюзию, что ввел акцентированную ноту мелодии на слабой доле, — в действительности он придает всему аккорду характер антиципации. Слушатель оттягивает на миг свое решение, но как только вступает ожидаемый акцент, он начинает с него новый отсчет времени.

Шопен, оп. 18

недопустимое исполнение

The image shows a musical score for Chopin, Op. 18. It features a piano introduction in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth notes with accents (^) on the first, third, fifth, and seventh notes. The piano introduction is in the key of B-flat major and 3/4 time.

Шопен, оп. 10

а) по Бюлову

б) эффект

аналогично

... восьмые 1 2 3 4 5 6 четверти 1 3

The image shows two versions of a musical score for Chopin, Op. 10. Version (a) is labeled 'по Бюлову' (after Bülow) and shows a piano introduction in the left hand and a melody in the right hand. Version (b) is labeled 'эффект' (effect) and shows a piano introduction in the left hand and a melody in the right hand. The piano introduction is in the key of B-flat major and 3/4 time. The melody consists of eighth notes with accents (^) on the first, third, fifth, and seventh notes. The piano introduction is in the key of B-flat major and 3/4 time. The melody consists of eighth notes with accents (^) on the first, third, fifth, and seventh notes. The piano introduction is in the key of B-flat major and 3/4 time. The melody consists of eighth notes with accents (^) on the first, third, fifth, and seventh notes.

Шопен, оп. 9 № 2

предполагаемое исполнение

действительный эффект

The image shows two versions of a musical score for Chopin, Op. 9 No. 2. The top version is labeled 'предполагаемое исполнение' (supposed performance) and shows a piano introduction in the left hand and a melody in the right hand. The bottom version is labeled 'действительный эффект' (actual effect) and shows a piano introduction in the left hand and a melody in the right hand. The piano introduction is in the key of B-flat major and 3/4 time. The melody consists of eighth notes with accents (^) on the first, third, fifth, and seventh notes. The piano introduction is in the key of B-flat major and 3/4 time. The melody consists of eighth notes with accents (^) on the first, third, fifth, and seventh notes.

Ж. Б. Берар¹⁰ (Бланшэ). «Искусство пения» (1755). Берар является мнимым, а Бланше — подлинным автором * этой когда-то высоко ценимой «Школы» пения, которая содержит, между прочим, следующее поразительно наивное высказывание:

«Удивительно, что до сих пор не сумели определить количество украшений и объяснить их сущность... Во-первых, очень неудобно иметь лишь три знака для дюжины украшений, которые я различаю: одним только крестиком X обозначают четыре cadences (трели), черточкой ~~~~ выражают la demi cadence (ноту с трелью); знаком l изображают оба вида port de voix (форшлаг) и coulé (шлейфер); не существует знака для accent (форшлага), flatté (мордента) или balancé (вибрации), для полной филировки звука (messa di voce) и половинной (les sons demi filés)».

К этим трем знакам, по поводу которых автор думает, что они известны, он изобретает еще семь новых, от ознакомления с которыми можно освободить читателя, поскольку они не имели успеха.

Дж. Манчини¹¹. «Мысли и практические размышления об украшенном пении» (1774 и 1777). Это одна из лучших итальянских «Школ» пения. Ее учение о трелях основывается на системе Този. Оплакивая все возрастающее пренебрежение к этому орнаменту, автор разражается возгласом: «О трель, опора, украшение и жизнь пения!».

Трель начинается со вспомогательной ноты. Мордент объясняется правильно (что бывает редко у итальянцев). Благодаря безыскусной и естественной декламации должны исчезнуть ранее существовавшие отличия в исполнении церковного, камерного и театрального речитатива (см. стр. 82).

И. А. Гиллер¹². «Руководство к музыкально-правильному пению» с «Книгой примеров» (1774); «Руководство к музыкально-украшенному пению» (1780). Гиллер пишет: «В Германии все поют и большинство поет плохо... Итальянцы все еще превосходят нас, если не в других областях музыки, то в пении несомненно, и, вероятно, сохраняют это превосходство еще надолго». Основную причину отставания немцев в этой области автор видит в недостатке надлежащих учебных пособий. Поклонник итальянского украшенного пения, Гиллер все же никак не склонен оправдывать его экстравагантность. В целом он опирается на Ф. Э. Баха, повторяет его основные правила и подтверждает при этом, что в вокальных сочинениях можно зачастую увидеть в нотах знак трели там, где предполагается группетто. Кроме того, он замечает о последнем, что только в быстром темпе оно состоит из четырех равных нот, в то время, как в медленном темпе первые две ноты должны исполняться быстрее, чем обе последние. Далее необходимо отметить нововведение: отныне форшлаг перед пунктирной нотой часто отнимает лишь одну треть ее значения, вместо двух третей, как раньше!

Короткие форшлаг



коротко



нотация



исполнение



* Это обстоятельство было раскрыто на судебном процессе.

(NB)

исполнение
(иногда)


нотация


нотация

Dich schaut mit un - ver - wan - dten Blic - ken

исполнение

Нахшлаг

Д. Г. Тюрк¹³. «Школа для клавира» (1789 и 1802). «Краткое руководство в игре на клавире» (1792). Самым значительным представителем системы Ф. Э. Баха является Тюрк, а его «Школа для клавира» — самым обширным и систематичным трудом в этой области. При тесной связи младшего педагога со старшим достаточно будет подчеркнуть их разногласия. Так, Тюрк, в противоположность Кванцу, Ф. Э. Баху и Агриколе относит в таких фигурах  форшлаги уже не к коротким, а к «сомнительным» и одобряет даже, если «обладающие хорошим вку-

сом музыканты-практики» трактуют их как долгие форшлаги. Следуя Л. Моцарту, он в коротком форшлаге переносит акцент на главную ноту. На основании теоретических трактатов можно точно проследить, как со времени Баха применение нижнего целого тона в морденте, *battement* и подобных украшениях все более приходит в противоречие с утонченным слуховым ощущением, пока Тюрк, наконец, не предписывает обязательно исполнение с полутоном, «будь он указан, или нет», — следовательно, всегда: 

Долгие форшлаги

нотация

исполнение

в крайнем случае так

редко редко

tr

Короткие форшлагы

исполнение согласно объяснению

сомнительные форшлагы, чаще всего исполняемые коротко

Аншлаг

но здесь исполняются как долгие

p f

Шлейфер

Largo

p f p mf f p mf f p mf

Шнеллер

Трель без нахшлага

Allegro assai

Alla breve

Andante

нота, заменяющая нахшлаг

с нахшлагом

транспонировано

чаще всего

также

или

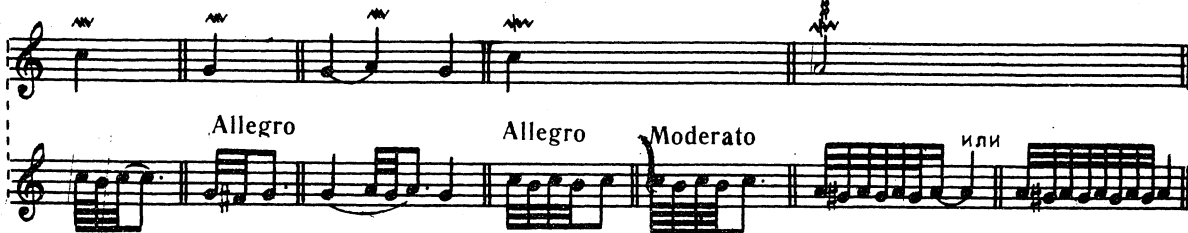
с добавлением снизу

с добавлением сверху

Пральтриллер

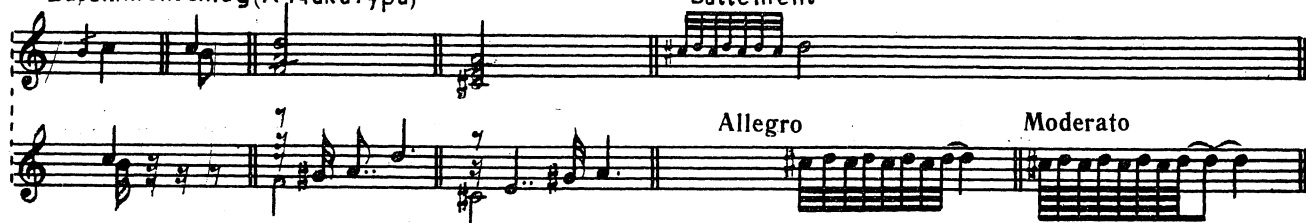
короткий - - - - - долгий

Мордент



Zusammenschlag (Аччакатура)

Battement



Группетто

Moderato

Adagio

Presto

Allegro



Allegro



нотация

исполнение

(Allegro)

(Moderato)

группетто со шнеллером



обращенное группетто



группетто снизу

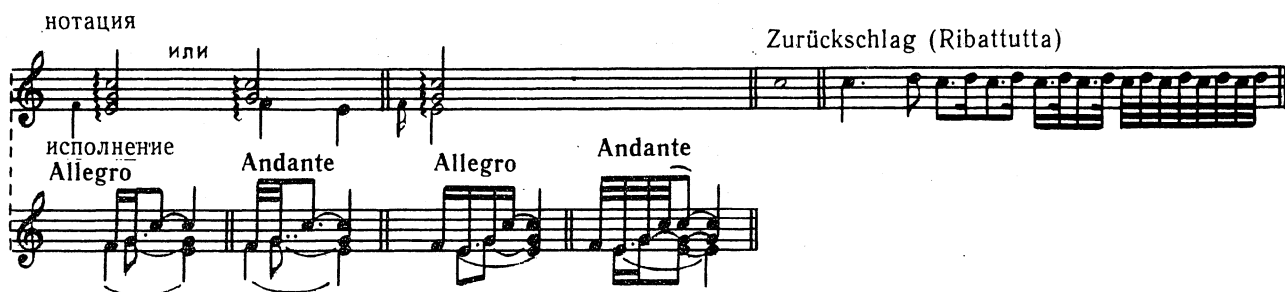


группетто с пральтриллером (трелью)





Die Bebung

(возможно только на клавиноде)



В качестве последних попыток популяризации системы Ф. Э. Баха укажем на «Краткое, но ясное наставление в игре на фортепиано» (1783 и 1789) и «Наставление в искусстве пения» (1784) Г. Ф. Вольфа¹⁴ (этот автор еще встретится нам позже), а также на «Руководство для исполнителей на клавире» (1790) И. К. Ф. Рельштаба¹⁵.

Цитата из «Руководства»: «Нынешняя мода ввела более медленное исполнение нахшлага, чем самой трели, и вызвала прибавление к нахшлагоу еще маленькой завитушки» (см. Тартини)... «Пунктирные ноты  исполняются, как . В большинстве случаев точка рассматривается как пауза, а последняя нота исполняется короче, чем

это должно было бы быть согласно ее истинному значению... Но иногда все-таки нужно выдерживать короткую ноту в соответствии с ее истинной длительностью.

Эти новые взгляды безоговорочно принимает Ф. Я. Мильхмейер¹⁶ в «Правильном способе игры на фортепиано» (1797) и «Первоначальных основах музыки» (1801).


Автор провел восемнадцать лет в Париже и Лионе; в его работах орнамента, наконец, преподносится так, как она исполнялась в то время в действительности (примеры см. в начале следующего раздела).


НОВЫЕ КЛАССИКИ И ИХ ПОДРАЖАТЕЛИ

Введение

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА НОВЫХ КЛАССИКОВ. ПРАЛЬТРИЛЛЕР И ШНЕЛЛЕР

Переворот во вкусах, который наступил в последние годы жизни И. С. Баха и который нашел выражение в переходе от контрапунктического к свободному тематическому стилю, вызвал смену системы в орнаментике. Если до сих пор при исполнении начальных украшений преобладал принцип сустракции, то отныне господствует антиципация;

иными словами, запись  претворяется уже

не в такое звучание: , а в такое: 

Этот способ исполнения применялся, правда, французскими певцами еще во времена Мерсенна, то есть около 1630 года (см. с. 94), но «всеобщее одо-

брение» он завоевал лишь во времена Кванца (1752), и жалобы ортодоксов Ф. Э. Баха, Тюрка, Вольфа по поводу этого новшества лишь подтверждают его успех*. Поддержанная и культивируемая Тартини, Агриколой, Л. Моцартом, Рейхардом и другими**, антиципация полностью одержала верх в течение второй половины XVIII века, что видно из сообщений Рельштаба и Мильхмейера. Таким образом, условия тогда были фактически те же, что и сегодня: в то время, как некоторые теоретики проповедовали старую почтенную догму сустракции, основная масса исполнителей, включая многочисленных оркестровых музыкантов, придерживалась принципа антиципации***.

	Кванц (1752)	Тартини (до 1756)
нотация		
исполнение		

	Л. Моцарт (1756)
нотация	
исполнение	

* Все они протестуют против «уродливых нахшлагов» [то есть антиципированных форшлагов], которые чрезвычайно модны».

** Вспомним указание Рейхарда (1776): «Существуют нотам» (см. с. 158). Принцип антиципации, первоначально кой же мере, как и во Франции (ср. Джеминьяни и Тартини).

*** Подобные разногласия между теорией и практикой не ских книгах тогдашнего гамбургского купечества счет велся практике, при каждом платеже, пересчитывалась на реальную Германии мелкие торговцы рассчитывались еще «башенями» лишь только «гроши» (по три крейцера).

также и очень короткие форшлагы, которые прибавляются к «французский вкус», господствовал, впрочем, в Италии, в та- были, впрочем, редкостью у наших предков. Так, в контор- в фиктивной валюте «марках banco», которая, разумеется, на монету (различной стоимости) — «текущую марку»: в Южной (по четыре крейцера) в такое время, когда уже давно чекани-

Агрикола (1757)



а) «как написано»

Рельштаб (1790)



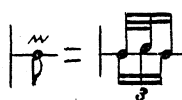
Мильхмейер (1797)



Решающим в этих принципиальных вопросах было, естественно, отношение великих композиторов, и, к счастью, его можно еще приблизительно установить, несмотря на заведомое отвращение всех творчески одаренных людей к теоретическим спорам. Если некоторые композиторы предшествующего периода, как, например, Ф. Э. Бах, уже проявляют большой интерес к системе антиципирования, чем можно было предположить, то начиная с Гайдна он еще увеличивается. В моцартовских кругах уже отец — Леопольд — установил правило, которое, строго говоря, предоставляло выбор лишь между антиципацией и самообманом; в соответствующем месте будет показано, как рано Бетховен примкнул к такому течению (с. 209, 210). Шпор (род. 1784) стоял в этом вопросе целиком на современной почве (см. с. 253); то же самое можно ска-

зать о Вебере и в еще большей степени о Шуберте**.

Последствием введения антиципации явилась двусмысленность обозначения \sim , а именно в качестве шнеллера $\sim = \text{шнеллер}$ и пральтриллера



При этом возникло правило применения антиципированного шнеллера при более длительных нотах, а сустратированного пральтриллера, напротив, при нотах, которые настолько коротки, что вся их длительность заполняется украшением (см. с. 283).

* Правда, Рельштаб, как убежденный приверженец Ф. Э. Баха, добавляет: в) «как следовало бы играть»:



По поводу «маленьких украшающих нот» Я. Ф. Мильхмейер указывает: «Их играют так быстро, как будто они относятся к предшествующему такту».

** Ученик сына В. А. Моцарта, фортепианный виртуоз и педагог Эрнст Тауер, тоже считал нормой только принцип антиципации (и начало трели с главной ноты). Следующий пример он указал автору этих строк лишь как исключение:

В. А. Моцарт



Эти же правила признавали (также на основании устных сообщений) братья Лахнер: Франц (1803—1890), Игнац (1807—1895), Винченц (1811—1893, учитель автора). Пусть читатель представит себе следующие даты: 1774 и 1779 — обе «Ифигении», 1787 — «Дон-Жуан», 1791 и далее — Лондонские симфонии Гайдна, 1795 — ор. 1 Бетховена.

Шнеллер

Бетховен, оп. 47

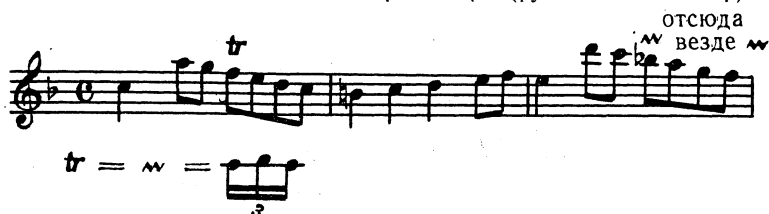


Шуман, оп. 44



Пральтриллер

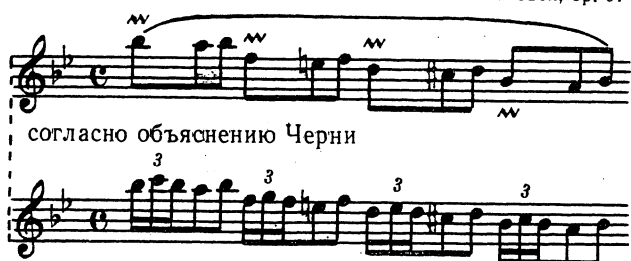
Гайдн. «Сотворение мира» (рукописный экземпляр)



Бетховен, оп. 13



Бетховен, оп. 97



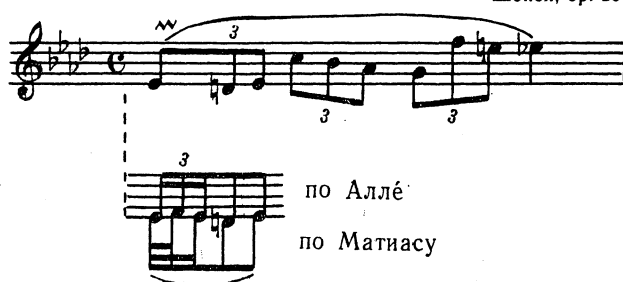
Шуберт, оп. 42

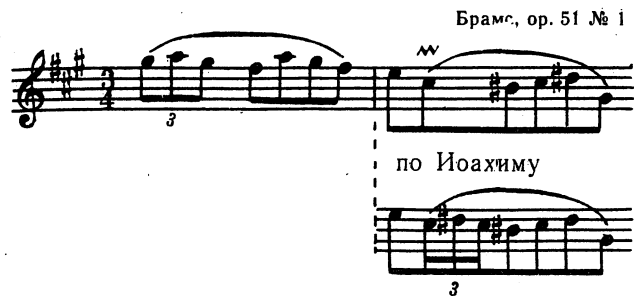


Вебер, оп. 39



Шопен, оп. 29



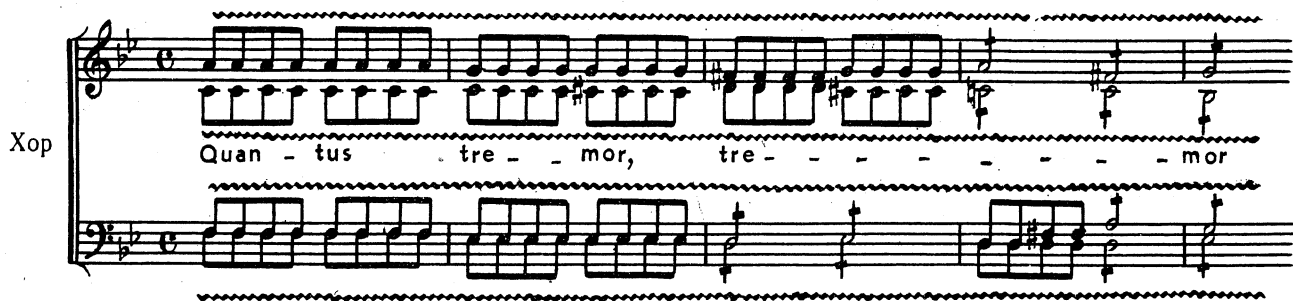


Глава 1

Ф. Ж. ГОССЕК, К. В. ГЛЮК

Ф. Ж. ГОССЕК (1734—1829)





В «Реквиеме» Госсекса (1760) хор следующим образом выражает свой трепет перед высшим судией:





К. В. ГЛЮК (1714—1787)

В резком противоречии с неумолимой строгостью, которую Глюк проявлял к певцам и инструменталистам во время репетиций, находится его невероятная небрежность при записи своих сочинений и безразличие, из-за которого он довольно часто при печатании не проверял корректурные листы. Поэтому не удивительно, что орнаментика, и в частности нотация форшлагов, находится у него в таком запущенном состоянии, как ни у кого из других великих композиторов (ср. пример 1 и примеры из «Орфея»). Во время своей четырехгодичной учебы у Саммартини в Милане молодой композитор усвоил расплывчатые итальянские взгляды, от которых он не отрекся и позже, когда приехал во Францию, где привыкли к большей аккуратности. От итальянцев Глюк перенял, несомненно, не только некоторые знаки украшений, что легко обнаружить по их внешнему виду, но и принцип применения долгих форшлагов по возможности только в кантилене спокойного, певучего характера, а также антиципацию шлейфероподобных фигур. Эти пра-



вила, но в усиленном виде вновь предстают перед ним в Париже под девизом «французский вкус».



Форшлагги всевозможной протяженности или краткости указываются чаще всего , в виде исключения —  или , а в изданиях 1776 и 1779 годов и *. Но так как эти знаки даже приблизительно не указывают длительности форшлага, их большое количество лишь усугубляет существующую неясность. Во всяком случае, у Глюка правильнее предположить короткое исполнение форшлагов и отступать от этого способа только, если к тому имеются веские причины**.



Хотя долгие форшлагги встречаются относительно редко, они все же появляются во всех разновидностях, а в медленной кантилене некоторые отнимают от главной ноты даже ее полную длительность (см. примеры 10, 12, 23, 30). Однако в энергичных частях следует остерегаться расслабления ритма превращением столь характерного для Глю-





* Этот знак еще не имеет здесь значения специфического короткого форшлага. Вероятно, он берет начало от самого Глюка, который нотировал шестнадцатые то , то .

** По устному заверению капельмейстеров Дессофа и Г. Рихтера, это было нормой в Венском придворном театре. И в Берлинском придворном театре форшлагги в увертюре к «Армиде» исполнялись в свое время коротко.


ка-дактиля — — — =  в  (см. примеры 13, 20, 29).

Треми всех видов отмечаются следующим образом: *tr*, +, ; специального знака для пральтриллера не существует. Нотация  появляется настолько часто, что она заставляет, в еще большей степени, чем у Генделя, начинать все остальные трели с основной ноты. У Глюка не следует здесь ни в коем случае подразумевать приготовленную (долгим форшлагом) трель, как это встречается иногда еще у Гайдна (см. пример 24).

К редко употребительным украшениям относятся: группетто  и старая манера скрипичного арпеджиато (пример 35). Знак  (пример 36), как и некоторые другие, указывает на Джеминьяни и имеет, следовательно, значение трели с нахшлагом, возможно группетто.

Особого внимания требует очень часто встречающаяся зубчатая линия , обозначающая не трель, а вибрато, вероятно, в духе Джеминьяни, осуществляемое колебанием пальца с участием кисти*. Особый вид тремоло Глюка, обозначаемый  Берлиоз назвал „tremolo ondulé“ («волнистое тремоло» — *фр.*) с пояснением, что струнники, не снимая смычка со струны, должны сообщать звуку произвольное количество импульсов, чтобы этими неравномерными и несовпадающими акцентами придать фразе характер неопределенности, шаткости. Обычно оркестровое тремоло Глюк обозначает известным способом  или . Общеупотребительные в театре вокальные и речитативные формулы сохраняют и у Глюка свое значение, однако не безоговорочно — например, выписанное в «Орфее» эхо требует отклонения от этой нормы (пример 11).

1. «Береника»

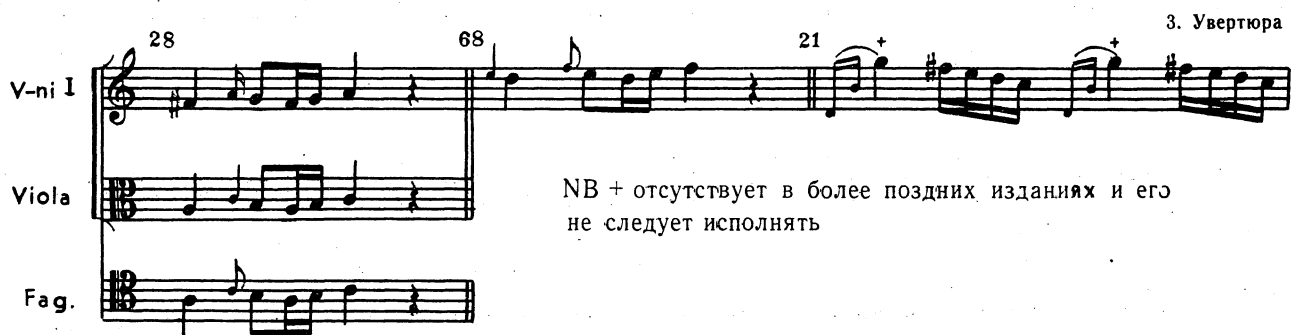


«Орфей» (по оригинальному изданию 1764 года)

2. Увертюра



3. Увертюра



NB + отсутствует в более поздних изданиях и его не следует исполнять

4. Балет (III действие)

Allegro



5. Дуэт



более позднее издание 

* Под управлением Габенка вибрация осуществлялась не только пальцами, но и с помощью смычка (см. «Альцесту» в издании Пеллетана).

f Violino *p* *f* *p*
Орфей

Chiamo il mio ben co - si. Quan-do si nastra il di,

Viol. I^{mo} *Амур*

Sai pur che ta - lo - ra con - fu - si tre - man - ti.

Violini (e Flauti)

исполнение

нотация во французском издании

9. *rosso f* (все струнные)

1 2 3

8

10. III действие

Violini

Andante espressivo

Орфей

исполнение всегда

исполнение как указано выше

т.1 т.7 NB

Che fa - rò senza Euri - di - ce Dove an - drò senza il mio ben! Che fa -

исполнение

рò Dove an - drò, Che fa - rò senza il mio ben! Dove an - drò senza il mio ben!

начиная с этого места все форшлаги—

V-ni I Орфей

Jo son pu - re il tuo fe - del il tuo fe - del

11. I действие

Орфей (не с, b) V-ni I (эхо)

Eu-ri - di-ce

12. «Альцеста» (оригинальные издания)

(итальянское издание 1769)

se vi tol-go l'a-ma-to con-sor-te

(французское издание 1776)

NB

J'en - lè-ve un ten-dre é-poux.

Andante

V-ni I

коротко

Хор, сопрано

dal lie-to sog-gior-no fu-ne-sti pen-sie-ri fug-gi - - - te

13.

14.

Ob. e V-no

Альцеста (NB)

ra - ti non vi - ren - dail fa - to al men.

15. (1769).

Viol

16. II действие, сцена I

sempre tremolando

Речитатив

17. «Парис и Елена» (оригинальное издание 1780)

Гавот

все форшлаги долгие

12.

В «Ифигении в Авлиде»
то же самое в A-dur

по Вагнеру—Бюлову коротко

по Геварту произвольно

(у Пеллетана *tr*)

коротко

19. «Агамемнон». Первая ария

Dieux bien - fai - sant.

Wohl - thät - ger Geist

Dieux bien - fai - sant.

20. «Телемак» (старая рукопись Венской придворной библиотеки)

Moderato

«Празднества Аполлона» (по не очень старой рукописи)

«Армида» (оригинальное издание 1777)

Allegro

позднее форшлаг в большинстве случаев отсутствуют

«Празднества Аполлона»

«Телемак» } без форшлагов

«Празднества Аполлона» }

начиная с этого места, форшлаг в большинстве случаев отсутствуют

«Армида»

Viol. e Viola

Basso

всегда без форшлагов

Andante

Fl. *в дальнейшем Рено (Ринальдо)*

Plus j'ob - ser - ve ces lieux et plus je les ad - mi - re

Viol I

NB.

Fl. *в дальнейшем*

Fl. *в старой партии*

Рено

séjour si char - mant

Viol I

Gracieux

Fl. e V-ni I

22.

Фениса (NB)

Nous n'avons point fait ar - mer nos sol - dats

V-ni I

Люсинда (NB)

En - fin je vois l'a - mant

24.

tr

Jeunes cœurs, jeunes cœurs, l'a - mour ne ré - gne plus,

2й раз

jeunes cœurs! jeunes cœurs! tout vous est fa - vo - ra - ble,

25. Балет

jour on en - tend.

p

26. «Ифигения в Тавриде»

Издание Пеллетана
оригинальное издание 1779

V-ni I

Allegro moderato

du sang des malheu - reux mor-tels.

первый раз
второй раз

28. Ария „O toi”

V-ni I

короткие форшлагги
в издании Геварта неверно

и т.д.

форшлагги здесь забыты

здесь нет форшлаггов

или по Геварту

у Геварта неверно

исполнение

или

Viol. I

в оригинальном издании
форшлаг отсутствует

издание 1779 и Пеллетана

sf p sf p

Пилад (по факсимиле)

sf Nur ei-nen Wunsch, nur ein Ver-

NB

lan-gen hatt ich mit Dir, mein Freynd,... hatt ich mit Dir, mein

V-ni
(по оригинальному изданию)

Freynd! will froh den streichemp-fan-gen, der E-wig uns ver-eint, will

mf

froh den streichemp-fan-gen, der E-wig uns ver-eint, der E-wig, E-wig uns ver-

1

eint, der E-wig uns ver-eint. mag das Schick-sal uns be-trie-gen,

NB

Folg ge-las-sen, wenn es - ruft, denn es wird in ei-ner Gruft un-ser

оригинальное издание

Пилад

V-ni II

в факсимиле
написано

(описка Глюка)

staub, bey-sam-men lie-gen, denn es wird in ei-ner Gruft un-ser

staub, un-ser staub bey-sam-men lie-gen.

Viol. I

Ob. 31.

Ифигения
(позже)

O mal-heu- reuse I- phi- gé- ni- - - - e Ta pa-
-trie est a- né-an- ti- - e est a- né- an- - ti- - e.

издание Петерса,
неправильно

mê- lez vos cris plain- tifs, vos cris

32. III действие

V-no I

Пилад

Dieux fléchissez son coeur.

у Пеллетана: 33.

и т. д.

Ария „Je t'implore”

34. «Корона». Sinfonia
(по изданию Воткенна)
Allegro

35. «Телемак»
Речитатив


Violino
Arpeggio

36. Соната № 4
по оригинальному изданию (1746)



Глюку уже не пришлось страдать, по крайней мере в более поздние годы, от мании украшательства певцов. Еще до его приезда в Париж ни один певец французской сцены не мог отважиться самовольно разукрашивать произведения (ср. Кванца и Руссо).

Небрежность Глюка в нотировании форшлагов породила, разумеется, самую различную интерпретацию. Между фракцией Вагнер—Бюлов, решительно исполнявших форшлаг коротко, и доктри- нером Гевартом (который их по возможности растягивал) группа Пеллетан—Дамке—Сен-Санс


занимает промежуточное положение *. Мы присоединяемся к последней, с некоторым уклоном в сторону Вагнера—Бюлова, и требуем, например, в фи-


гуре  короткие форшлагы в увертюрах к «Орфею» и «Армиде», а также и в их прообразах — увертюрах к «Телемаку» и «Празднествам Аполлона», и, кроме того, — в хоре скифов из «Ифигении» **. Подобное исполнение не только соответствует концепциям того времени (см. с. 96), но, по-видимому, и намерениям композитора, что особенно проявляется в только что упомянутых увер-

тюрах. В старых рукописях и печатных изданиях этих увертюр форшлагы отсутствуют в верхних голосах большей частью, а в басах — всегда, но ни-

когда и нигде фигура  не растворяется в форме  . Поэтому никак нельзя одобрить цитирование Воткенном в его «Тематическом каталоге произведений Глюка» названной группы увертюр следующим образом:







Этот случай является типичным для манеры, в которой публике преподносятся якобы «традиционные» долгие форшлагы. Подобным образом некий немецкий педант утверждает неправильное исполнение, превращая последовательность фигур  в

ряд таких:  (см. «Ифигения в Тавриде», Петерс). В подобном случае предпочтительнее стиль самого композитора, при всей его небрежности и непоследовательности!

Глава 2

И. ГАЙДН (1735—1809)

С Гайдном орнаментика вступает на более современную почву, и если принцип антиципации у него проявляется еще не с такой полнотой, как у остальных венских мастеров, то это можно, вероятно, приписать тому обстоятельству, что в юности он воспитывался на клавирной школе и клавирных сонатах Ф. Э. Баха. Правда, стилю Гайдна еще далеко до тщательности Моцарта, и применение  то для короткого, то для долгого форшлага вводит порой в заблуждение; но как только ему встретился добросовестный издатель, на свет появляется публикация необычайной точности, как, например, Полное издание сочинений для клавира (с включением дуэтов, трио и песен) в 1799 году у Брейткопфа и Гертеля.








Гайдн дважды изложил письменно свои взгляды на орнаментiku. В одном письме к Артарио он настаивает на тщательном различии между  и , а также между *tr* и , «потому что первый обозначает трель, а второй — половинный (то есть короткий) мордент». В другом письме он вы-

сказывается следующим образом: «манера пения в речитативе, например,



должна быть такой  , а не 

и подобным же образом во всех случаях» ***. Но Гайдн применял не только эту, но и другие употребительные в пении формулы записи, что явствует из примеров 52—55.

Достоверные рукописи и печатные издания выявляют следующие знаки украшения: *tr*, , , , ,  (= ) , к ним присоединяются в упомянутом издании 1799 года  для короткого форшлага, в то время, как долгие форшлагы указаны там в их точной длительности. Последовательность, с которой выдержан этот прин-





* Сохранились лишь немногие автографы Глюка. Этот пробел был для автора настоящего труда менее ощутимым, поскольку он имел возможность ознакомиться, помимо других старинных рукописей и печатных изданий, с оригинальным изданием всех основных произведений. Из современных публикаций первое место занимает тщательное издание лучших опер Глюка, осуществленное Пеллетаном — Дамке — Сен-Сансом. Кроме этого были проверены обработка Р. Вагнера «Ифигении в Авлиде» (по клавиру Бюлова), издания Геварта и партитуры, появившиеся в издательстве Петерс.

** Разумеется, при оправданно быстром темпе короткие и долгие форшлагы по своему эффекту не будут существенно различаться между собой.

*** Это правило действительно на протяжении целой эпохи, то есть и для сочинений Моцарта, Бетховена, Керубини, Вебера, Шуберта, Россини.

цип, заставляет лишний раз сожалеть о том, что симфониям и квартетам не выпало счастье быть изданными с подобной же тщательностью.

Отныне,  или  следует всегда исполнять  (о чем свидетельствуют многие примеры), а «приготовленную трель» следует изображать так:  =   = .

Некоторые орфографические ошибки, распространяющиеся затем в первой половине XIX века, возникли по вине Гайдна или его издателей. Так, все знаки группетто в оригинальном издании «Сотворения мира» 1800 года напечатаны наоборот:  (вместо ), а в других произведениях встречается иногда  там, где совершенно явно должен стоять  (см. пример 34) *.

1. Симфония D-dur




дважды  в остальных случаях 


Andante

исполнение 

2.

далее   



3. Менуэт

Fl. Ob.

во всех голосах

здесь нахшлаг отсутствует


V-ni I


V-ni II

4.

Allegro spirituosо

также  (здесь коротко)



5. Симфония Es-dur

V-ni I

NB  чередуются часто без определенного принципа

исполнение 


(NB) 



(NB) 

коротко 



* Напротив, в гайдновской рукописи «Сотворения мира» группетто везде правильно указаны знаком  В основу этих данных положены, помимо названной рукописи и автографов, полные собрания сочинений для фортепиано соло, дуэтов, трио и песен, которые начали появляться с 1799 года при участии композитора, первые издания «Сотворения мира» и «Времен года» и самые ранние, частично оригинальные издания симфоний и квартетов, осуществленные Зибером, Ледюком, И. Н. Гуммелем, Артарией, Брейткопфом и Гертелем, Плейелем (начиная с 1801 года).

Allegro vivace

в дальнейшем (NB) короткие форшлагы

исполнение

Fag. (NB)

Bassi

Adagio

триольное сопровождение

триольное сопровождение

8. Менуэт

Ob. Trio Fag. коротко (NB)

9. Финал

V-nil f

10. Симфония D-dur Presto

исполнение

Andante

p

Издания Ледюк, Брейткопф и Гертель

Allegro

sf

Largo Брейткопф и Гертель *tr* 12.

у Ледюка также ~~~~~

Presto 13.

при таком исполнении возникают октавы

Presto

1 2

14. Симфония Es-dur
Allegro con spirito

p

по Брейткопфу и Гертелю

коротко

по Плейелю

15. Симфония G-dur

Andante *ten*

p

16. «Военная симфония» G-dur
Allegro

17. Симфония G-dur

Allegro

более позднее издание

также

18. «Оксфордская симфония»

Allegro

более позднее издание

19. Симфония «Медведь»

Vivace

более позднее издание

Adagio

исполнение

3

sf также *sf* *p*

коротко

а) **Allegro moderato**

22. Квартет, ор. 33 № 3

p коротко 1 2 3

б) **Presto**

у Плейеля *tr*

Vivace

23. Квартет, ор. 54 № 2

исполнение всегда

(simile) *tr*

Allegro

24. Квартет, ор. 76 № 4

1. 2. *sf* *tr*

Andante

25. Трио G-dur

mf исполнение

3

Adagio

26.

из-за триольного сопровождения

3

Presto

27. Трио G-dur. Венгерское рондо

1 *sf* 2 *sf*

3

аналогично «Времена года», I ч. „Schon eilet froh“

Andante 28. Трио C-dur

Allegro 29. Трио E-dur

Violino *tr.1* *pizz.* *tr.3*

Piano *ten.*

Allegro 30. Трио e-moll

f *tr*

Allegro 31. Соната Es-dur

mf *sf* *tr.4*

Adagio 32.

в дальнейшем

исполнение

Tempo di Menuetto 33.

Allegro con brio 34. Соната G-dur

f *tr*

задумано

35. Менуэт

сопровождение

Trio

исполнение

Presto

mf

(sic.)

37. Соната e-moll

Molto vivace

p

38. Соната D-dur

Allegro con brio

f

Moderato

f

3

39. Соната cis-moll

40. Соната As-dur

Allegro

f

исполнение

так же исполняется аналогичное место

41. Соната C-dur

Andante

а не как у Даннрейтера:

3

Presto

42.

Allegro

p *sf*

Presto

нотируется преимущественно
исполнение

в виде исключения также  или 

нотация в этой пьесе
крайне бессистемна

в дальнейшем

p

a)

p *f*

7

5

6)

tr

7

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

7 7 7 5

b)

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

7 7 7 7

c)

tr

3

d)

tr

e)

tr

e)

tr

по оригинальному
изданию

по рукописному
экземпляру

V-ni

p Хор Und ei-ne neu-e Welt.

Габриэль

47.

Nun beut die Flur das
раньше

оригинальное
издание

fri-sche Grün.
ближе к концу

Viol. II

48. Хор

49.

по рукописному экземпляру
и оригинальному изданию

Габриэль

girrt das zar-te Tau-ben-paar

по рукописному
экземпляру

50. Терпет

(начиная с этого места везде ~)
Basso

Moderato
(In holder Anmut)

51.

Andante
Fl.
4. 5. 6.

Уриэль

52.

Den A-tem des Lebens hau-chte er in sein An-ge-sicht, und der Mensch wur-de

zur le-ben-di-gen See-le.

Andante

V-no

Адам

Adagio

Hol - de Gat-tin

53.

V-no I

Адам

Sor-ge trü - bet sie.

Poco Adagio

V-no

Лука

ü - ber un - ser Land her - ab.

(по оригинальному изданию)

54.

55.

Ганна Kommt, ihr Mäd-chen,
затем Лука Kommt, ihr Bur-sche

исполнение

56.

Cl.

(„Von deinem Segensmahle“)

исполнение

57.

Allegro

V-no („Heil, o Sonne“)

исполняется, напротив

Poco Adagio

58.

Ганна

Adagio

59.

er-quik - ken - des Ge-fühl.

Adagio

60.

V-ni I II

Ганна Лука

Welch ein Glück, welch ein Glück.

61. Охотничий хор

Cl.

Tr-ne

{Fag.
Va.

Пример 13 неопровержимо доказывает, что Гайдн считает подобные украшения антиципированными.

Ко многим случаям, в которых нужно исполнять коротко, следует отнести пример 14, тем более, что ритм имеет здесь тематическое значение. (Следовательно, это противоречит интерпретации в редакциях Петерса). С другой стороны, пример 40 показывает очень долгий форшлаг, исполнение которого к тому же выписано в аналогичном месте, а в примере 35 долгий форшлаг, вероятно в последний раз, занимает полную длительность главной ноты.

Гайдн — первый из великих композиторов, который употребляет знак исключительно для пральтриллера. Пример 49 поясняет в то же время исполнение , а именно =







или). В старом французском издании симфоний встречается даже (по французскому обычаю) в качестве знака длинной трели (см. пример 12).





Мордент показан в примерах 36 и 40.



У всех венских мастеров обозначение имеет двоякий смысл; перед длительной или пунктирной главной нотой маленькие ноты лучше всего антиципировать (см. пример 8). Если же главная нота меньшей длительности, то украшение исполняется преимущественно группеттообразно (см. примеры 23 и 26). В примере 33 показаны оба способа исполнения.


Иногда можно рекомендовать даже антиципацию группетто, а именно в том случае, если главная нота повторяется (см. примеры 43 и 52).





Ни один другой композитор не относился с такой нежной заботливостью к орнаментике, как Моцарт в период своей зрелости, то есть примерно начиная с 20-летнего возраста или приблизительно с 250-го произведения *. Если и ему не удалось избежать некоторой неопределенности в знаках украшений, то причина кроется не столько в несовершенстве тогдашней семиографической системы, сколько во взглядах той художественно чуткой эпохи, когда, в противоположность нашему научно-воспитанному столетию, опасались стеснять свободу исполнителя слишком категоричными правилами.

Учитывая несколько затруднительную манеру письма того времени, нужно признать, что орнаментика Моцарта предельно проста. Форшлаг обозначается, в соответствии с их длительностью, четвертями — , восьмыми — , шестнадцатыми — , тридцатьвторыми нотами — ; трель — будь она самой короткой или длинной — обозначается *tr*; группетто — ; восходящее арпеджио — , все осталь-

ные украшения выписываются. Таким образом, интерпретатора Моцарта не беспокоят знаки , ,  и т. д. **. Как и у Гайдна и других композиторов той эпохи, нотацию  следует всегда

исполнять так: ,  — всегда так

 ***.

Одна из особенностей моцартовского изложения рассматривается в примерах 61, 71, 72. Композитор пишет здесь последовательно , тогда как явно предполагается исполнение , что видно из примера 71. По мнению автора, Моцарт избегает более правильной нотации  потому, что она уже издавна применялась в вокальной музыке для исполнения .

Tempo di Minuetto

1. Соната для скрипки и ф-п. е-молл (304)



Andante

2. Концерт для ф-п. Es-dur (482)

Cl. b. (по звучанию)



3. «Фиалка» (476)

а)











б)



* Здесь и везде далее обозначения даются по каталогу Кёхеля (KK).

Разумеется, Моцарт и до этого создал целый ряд совершенно зрелых произведений, но вряд ли намного раньше привел в систему свою манеру изложения.

** В детские годы Вольфганг любил украшать свои произведения знаками , , . Впрочем, в Полном собрании сочинений все обозначения форшлагов, начиная с KK 51, воспроизводятся так, как их записывал Моцарт, но с превращением  в ; только в фортепианных пьесах форшлаг иногда включены в тактовый размер. Насколько автору удалось проверить, многие  печатных изданий в автографах всегда оказывались *tr*; также и знак  в печатном издании KK 533 не подтверждается ни одним автографом.

*** Эта «приготовленная трель» после Моцарта и Гайдна исчезает из нотации.

Allegretto

нотация

исполнение

5. Соната для ф-п. A-dur (331)

напечатано

Allegretto

нотация
(предположительно)

исполнение

6. Соната для 2-х ф-п. D-dur (448)

нотация

исполнение

7. Allegretto из сонаты для скрипки и ф-п. (306)

в дальнейшем

8. Симфония D-dur (504) Вступление

Adagio

конец

«Дон Жуан»
9. Менуэт

Allegro

10. Ария „Non più andrai”

исполняется так, как это выписано
в «Фантазии» Гуммеля

Дон Жуан

11.

Ve-di, non é lon-ta-no par-tiam, ben mio, da

в дальнейшем Церлина

ma può bur-lar-mi an-

Allegro

лучше

исполнение

○ Электра

13.

Lun-gea si, gran tor - men - to

Violine I

14. Хор и соло (Плачидо)

Andantino

коротко

Andante

коротко

V-ni I

Илия (в дальнейшем)

Se il pa-dre per - dei

Allegro assai

16. Ария Электры

Viol.

tr

«Похищение из серая»
17. Увертюра

p

коротко

Allegro

18. Квартет

19.

Констанца

hin-ge-gen men-schlich gü-tig sein

«Свадьба Фигаро»
20. Каватина графини

la - - - - - scia almen mo - rir

исполнение как у V-ni.

Allegro

21. Ария

Гграф

cresc *f* *sf* *p*

ben ch'iode-si - - o, ei

pos - se - der do vrà?

Andante

Ob. Графия do vean - da - ro

23. Хор

24. Балет

♩ = коротко

«Дон Жуан»

25. Речитатив

Дон Оттавио

♩ = долго

исполнение

Донна Анна
il pa-dre, pa-dre mi-o! mio sa-ro pa-dre! Sig-no-re

26. Ария Лепорелло

27. Квартет

V-ni
Донна Анна
Дон Оттавио
che dol - ce ma - e - sta

28. Ария

Донна Анна
Or sai chi l'o-no-re

29.

Донна Анна
ab-ba-stan-za per te mi par-la a-more
(третий форшлаг следует исполнять шире, почти как долгий; ср. Агрикола, с. 156—157)

Allegro vivace

30. Финал II действия

исполнение

31. Ария Эльвиры

lui - pie - tà, per lui pie - tà, per lui pie - tà
V-ni Fl. (NB) (NB)

Andante

вероятно задумано

Andante

V-no

33.

Феррандо

34.

Più do - me - stiche e trat - ta - bi - li so - no en - tram - be di - ven - ta - te

Fag. e V-la

Гульельмо

35.

col tril - - - - - lo so - lo

«Милосердие Тита»

36. Увертюра

Oboe I

коротко

исполнение

37. Марш

(col 8v)

«Волшебная флейта»

38.

Dies Bild - nis ist be - zaubernd schön, wie noch kein Au - ge je ge - sehn.

вариант, введенный певцами

Королева

39.

meine Hül - fe, mei - ne Hül - fe war zu schwach.

Тамино

40.

V-ni I

Welche Freu - de ist wohl größer

41. Треть

Тамино

Die Göt - ter mö - gen mich be - wah - ren
ihn be - wah - ren

Зороастро

исполнение

pp p pp p

ich muß wirk - lich fort

V-ni II

42. Симфония Es-dur (543)

Andante

исполняется обычно

43.

Allegro

коротко

44. Симфония g-moll (550)

Andante

2 3 4 5 6

45.

Allegro Trio

исполняется коротко

46.

Allegro

p *mf* *p*

47. Симфония C-dur (551)

Allegro

f

tr

коротко

48.

tr

Квинтеты

49. c-moll (406)

tr

50. C-dur (515)

Allegro

исполнение

3

51. D-dur (593)

Allegro

tr

Adagio

1 - и 2 - и 3 - и

52. Es-dur (614)

Allegro molto

tr

исполнение

3

53. G-dur (387)

Квартеты

Allegro vivace

f *p* *f*

tr

Andante

и аналогично

54. d-moll (421)
Allegro

Allegretto

55.

56. B-dur (458)
Trio

57.
Adagio

sf *p* коротко

58. C-dur (465)
Andante

1 2 3 1 2 3

59. Ф-п. квартет g-moll (478)
Andante

f *p*

в печатном издании

60. (Последняя часть)
исполнение как в примере № 82

Сонаты для скрипки и ф-п.
61. G-dur (301)
Allegro

короткий форшлаг

62. B-dur (378)
Allegro moderato

63.
Allegro

64. g-moll (379)
Allegro

65.
тема

Largo 66. B-dur (454)

Allegro

Allegro 67. Концерт для ф-п Es-dur (482)

Andante 68.

Сонаты для ф-п.
69. G-dur (283)

Presto *tr*

Allegro 70. D-dur (284)

Adagio 71.

в издании,
предпринятом Моцартом

Allegro 72. a-moll (310)

9 10

Allegro 73. C-dur (330)

желательно *tr*

Adagio 74. F-dur (332)

Allegro 75. B-dur (333)

Allegro 76. Фантазия c-moll (475)

Andantino

Molto allegro 77. Соната c-moll (457)

Adagio 78.




Allegro 79.



Adagio 80. Фантазия c-moll (396)



Музыкальная партитура для голоса и фортепиано, Op. 37, No. 1. Песня соловья. Композитор: Пётр Ильич Чайковский. Музыкальная редакция: М. И. Глинка. Издание: 1900 г. М. Музыкальное издательство.

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано, Op. 37, No. 1. Песня соловья. Композитор: Пётр Ильич Чайковский. Музыкальная редакция: М. И. Глинка. Издание: 1900 г. М. Музыкальное издательство.

исполнение группетто в Рондо a-moll


 =
 
 или
 
 такты 10, 13, 92, 107 и т. д.


 =
 
 такты 17, 30, 89 и т. д.


 =
 
 такты 27, 28 и т. д.


82. Рондо для ф-п. D-dur (485)

по полному собранию нотация=исполнению

Allegro


Оценивая орнаментику Моцарта, никак нельзя забывать, что лишь после его смерти знак ♯ стал обозначать короткий форшлаг; композитор же всегда считал это шестнадцатой, будь то нота или форшлаг (см. примеры 3, 11 и 81). Восстановление и признание высокой ценности забытого значения ♯* является заслугой Юлиуса Рица, Эрнста Рудорфа и Франца Вюльнера¹. Они первыми изложили основной принцип моцартовской манеры письма: нотировать форшлаг всегда в соответствии с их длительностью. Последняя часть сонаты для скрипки и фортепиано КК 304 (пример 1) убедительно показывает, насколько серьезно композитор относился к этому; на протяжении всей части в теме точно удержана последовательность форшлагов ♯, ♯, ♯ безо всяких сокращений. Если же Моцарт предполагал, что недоразумения быть не может, он иногда отказывался от чрезмерной педантичности в нотации. Так, в автографе примера 8 он применяет точный знак ♯ только в первой и последней

группе тридцатьвторых, в промежуточных же он его чаще всего заменяет на ♯, предполагая, что всякий разумный музыкант исполнит эти фигуры одинаково. Далее, если в начале «Фиалки» короткий форшлаг обозначен ♮, то это, по-видимому, должно служить предостережением против слишком торопливого исполнения этого украшения, на что могло бы натолкнуть обозначение ♯. Тридцатьвторую ноту ♯ в качестве форшлага Моцарт применяет редко, даже слишком редко (примеры 2 и 22), и поэтому иногда может возникнуть неясность, как в примере 24. Правда, в то время даже самый посредственный музыкант знал, что при последовании равнодлительных нот форшлаг испол-

няются как короткие, а в такой фигуре  — как длинные. Но даже моцартовскую нотацию нельзя воспринимать всегда буквально; пример остроумной ее интерпретации показывает изложение отрывков из квартета КК 575 (пример 4): исполне-

* Ошибочное мнение, что ♯ обозначает якобы короткий форшлаг, побудило Данирейтера к гневной филиппике против издателя Андрэ. Однако в этом отношении Андрэ провинился лишь тем, что перенес моцартовское обозначение шестнадцатых ♯ из автографов в печатное издание. К сожалению, и в наши дни издательства настолько безответственны, что оставляют без внимания тщательную градацию Моцарта в обозначении форшлага. В популярном петерсовском издании фортепианных сонат, например, этот орнамент обозначается только знаком ♯.

ние первого форшлага в виде четверти обеспечива-ет теме и ее проведению в уменьшении необходи-мую однородность.

В примере 33 многим может показаться более приемлемым форшлаг в виде шестнадцатой; между тем знак  появляется в автографе при каждом изложении темы.

В теме Рондо D-dur (пример 82) и ее прообразе в фортепианном Квартете g-moll (пример 60) форшлаг указаны почти во всех изданиях неверно и поэтому исполняются обычно неправильно. Автор вспоминает, что в дни его ранней молодости он слышал исполнение последовательности форшлагов (как в примере 59), отнимающих от главной ноты чуть менее ее половины. Аналогичный случай встречается и в арии с письмом из «Дон-Жуана» (пример 29) (Речитатив и ария Донны Анны F-dur из второго действия: «Нет, жестокий, милый друг мой...» — *примеч. перев.*).

Два из добавленных позже „ассенте“, которые часто вводились когда-то певцами, например, в сочинения Генделя, были долгое время модны и в арии из «Волшебной флейты» (пример 38).

В тех случаях, когда В. А. Моцарт следовал правилу своего отца — начинать трель со вспомога-тельной ноты, он придерживался его не слишком точно, о чем свидетельствует пример 35. И в нота-ции нахшлага он был не более аккуратным, чем другие композиторы.



По-видимому, в те времена клавирист не мог обходиться без глissандо, и у Моцарта встречается даже глissандо секстами в одном из вариационных циклов. Особенно насыщено разными группетто и поучительно для исполнителей прелестное Рондо a-moll (см. пример 81). Формы итальянской нота-ции действительны, разумеется, и для моцартов-ской вокальной музыки (см. примеры 20, 25, 28 и т. д.; см. также письмо Гайдна, с. 182).

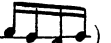
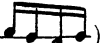
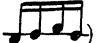
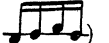






Глава 4

«ШКОЛЫ» ПЕРИОДА ДО СМЕРТИ БЕТХОВЕНА

М. КЛЕМЕНТИ, И. Б. КРАМЕР, ДЖ. ФИЛЬД И ДРУГИЕ

К тому, что было создано предыдущими поко-лениями в орнаментике, первая половина XIX ве-ка добавила только... лжеучения! Лишь немногие теоретики сумели избежать грубых ошибок, и, та-ким образом, старая семиография оказалась вна-чале запутанной, затем ее стали недооценивать, по-сле чего ее настолько забыли, что к концу столетия, когда началось более рациональное изучение ста-рых классиков, ее пришлось открывать заново.

Длинный ряд промахов начинается, правда, еще до смены столетий, но получает существенный тол-чок в 1800 году, когда в печатной партитуре «Со-творения мира» все знаки группетто были изложе-ны наоборот (), несмотря на то, что в рукопи-си Гайдна они указаны правильно (). Так как некоторые издатели (Артария и др.) распростра-нили эту практику также и на сочинения Бетхове-на, Крамера, Фильда и других, вполне понятно, что

отличие между  () и  () полностью стерлось в сознании следующих поколе-ний. К этому добавилось еще частое применение знака  вместо  для фигуры  , а также смешение  и  (до сих пор ) Помимо этих заблуждений, последующие «Школы» содержат так мало нового, что при их рассмот-рении можно ограничиться суммарным изложе-нием. Все проповедают принцип сустракции в начальных украшениях и начало трели со вспомога-тельной ноты.


Целесообразнее всего начать с некоторых „Mé-thodes“ (метод, руководств — *франц.*), которые в соответствии с постановлением 1798 года издава-лись Парижской консерваторией — в нерегулярной последовательности.

Фортепианная «Школа» Л. Адама¹, со-ставленная, вероятно, уже в этот период, но одо-бренная названным учреждением только 23-го жер-миналя XII года (то есть 23-го числа 7-го месяца 12-го года республики. — *Примеч. перев.*) (1802), содержит лишь краткие и не всегда безупречные правила орнаментики, а знаменитая «Скрипич-ная метода» консерватории, составленная Крейцером, Роде и Байо², содержит столь неопре-деленные правила, что их лучше всего пропустить.

Особенно уязвимы у Адама формулы группетто, являющиеся, кстати, большим местом и в табли-цах Плейеля, Дуссека, Поллини, даже Клементи.

Адам учит:  (NB) и на- зывает  мордентом, зато форшлаг  нотирует довольно тщательно. Многочисленные примеры двойных трелей свидетельствуют о возрос-шем уровне техники. Многие неточности Адама ис-правлены уже в «Сольфеджиях» консерватории: в таблице приводится знак группетто правильно —  и точно различаются пральтриллер и мордент.

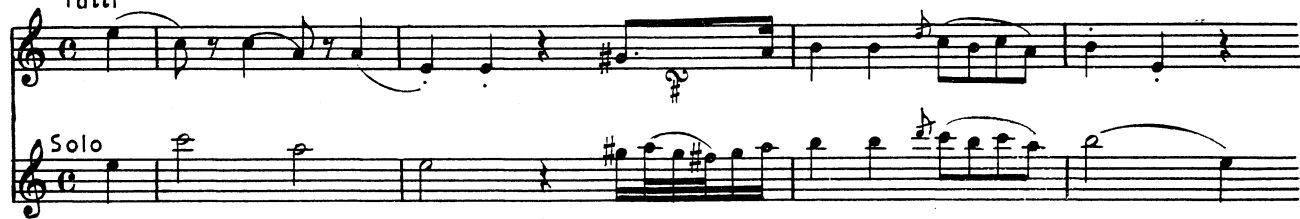
* По-видимому, ошибка у Бейшлага. Судя по расшифровке, здесь должен стоять обращенный знак группетто (*Примеч. ред.*).

В сочинениях Крейцера и Роде примечательна чрезвычайно частая нотация , которая, согласно их учению о трели, должна бы быть излиш-

ней. Разве столь необходимы беспрестанные напоминания, чтобы добиться начала трели со вспомогательной ноты?

Moderato
Tutti

Виотти (1755—1824). Концерт № 22 a-moll



Роде (1774—1830). Концерт № 11 D-dur



Крейцер (1766—1831). Этюд № 17



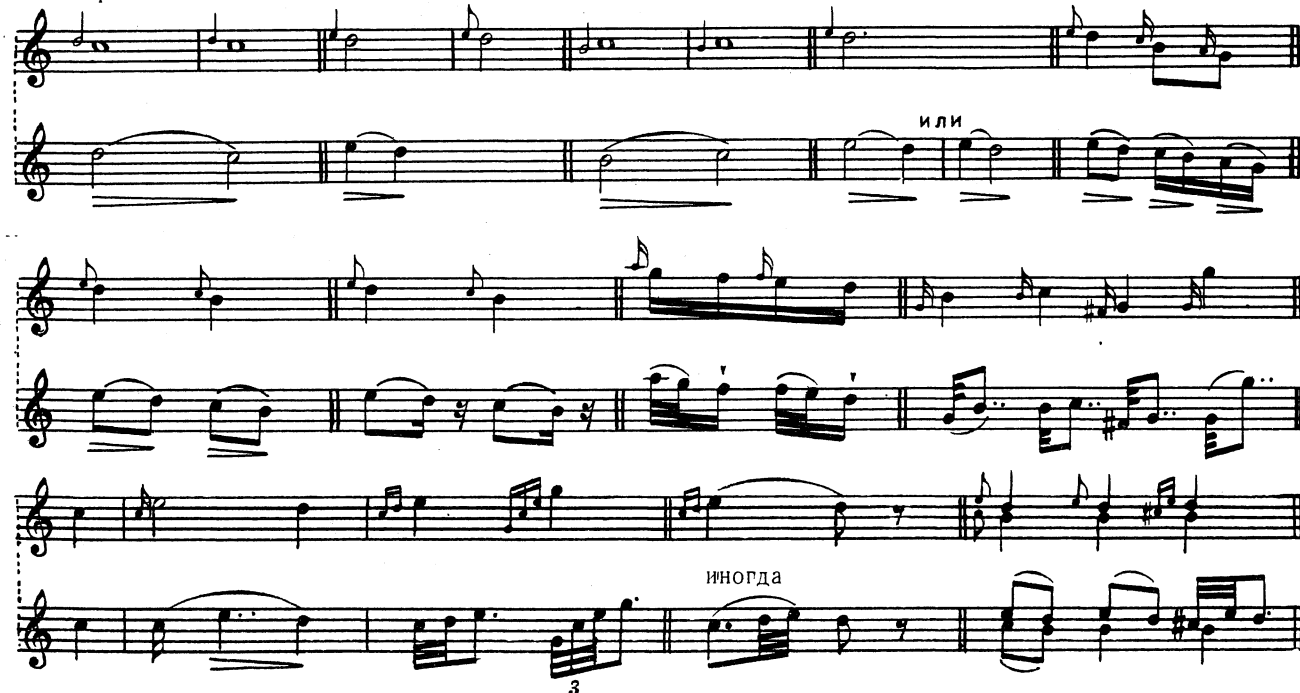
Концерт d-moll



М. Клементи³. «Введение в искусство игры на фортепиано» (1802). Родоначальник современной фортепианной техники проявляет себя в следующей таблице как консерватор. Далее

приводятся несколько примеров из сонат и из „Gradus ad Parnassum“ — этого превосходного учебного труда*.

Форшлаг



* Нумерация дается по полному изданию сборника (100 номеров), включающему, помимо этюдов, фортепианные пьесы различных жанров (Примеч. ред.).

[illegible]

подтверждение: „Gradus”. Этюд № 66

[illegible]

Allegro con brio

или или или с целым тоном

(NB)

исполнение

Allegro

Соната D-dur

Handwritten musical notation for the song 'The Rose Tree'. It consists of two systems. The first system has two staves: the top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, containing the melody; the bottom staff is an alto clef with a key signature of one sharp, containing the accompaniment. The second system has a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature, continuing the melody. The notation is handwritten and includes various musical symbols like notes, rests, and a fermata.

„Gradus”. Этюд № 32 (этюд с трелями)

$d = 72$

и т. д.

и т. д.

ср. Бетховен op. 13

* $\backslash (= \sim)$ и $\ll (= \nwarrow)$ также у Плейеля-Дуссека и Поллитни.

«Школы» И. Плейеля и Я. Л. Дуссека⁴, которые они издавали совместно и по отдельности, почти полностью совпадают с системой Клементи. Следующий пример из Плейеля приводится потому, что он является несомненным отражением одной из форм трелей его учителя Гайдна:



Ф. Поллини⁵. «Руководство в игре на клавишембало» (введено в Миланской консерватории в 1810 году). Эта книжечка, не всегда конкретная по существу (например, 2 обозначает обращенное группетто), обнаруживает в своей терминологии уже неоднократно порицавшуюся беспомощность итальянцев. Там, где им не хватает определений, в нужный момент появляется слово «мордент». На сей раз оно обозначает, кроме собственно мордента, еще и шнеллер, аншлаг и шлейфер. Само собой разумеется, что основополагающим является «ломбардский вкус».

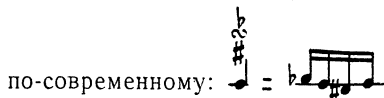
Д. Штейбельт⁶. «Руководство в игре на фортепиано». Здесь знак ∞ служит для обозначения как обычного, так и обращенного группетто. Совершенно неприемлем его шаткий способ исполнения двух нот в сочетании с трем:



А. Э. Мюллер⁷. «Фортепианная школа». Появившись первоначально (1804) лишь в качестве шестого улучшенного издания фортепианной «Школы» Лелейна, она подверглась Мюллером незадолго до его смерти вторичной переработке. Этот труд содержит в основном лишь общеизвестные сведения, но он надежен.

В качестве знаков для короткого форшлага фигурируют ♯ или ♯; «короткий форшлаг придает

ноте, перед которой он стоит, более острый акцент». Наконец, знаки альтерации в группетто нотированы



по-современному: ♯ = ♯. Единственным достижением XIX века, которое сохранило свое значение до настоящего времени, является введение знака ♯ как символа короткого форшлага! Тюрк говорит об этом впервые в 1802 году во втором издании своей фортепианной «Школы», и так как в первом издании данное новшество совершенно не упоминается, то, по-видимому, оно появилось в промежутке между изданиями. Вскоре (1807) Г. Ф. Вольф⁸ пишет — также во втором издании своего «Краткого наставления»: «Различные композиторы обозначают неизменяющиеся короткие форшлагги таким образом: ♯, и это обозначение заслуживает повсеместного распространения».

Следовательно, если в более старых изданиях встречается знак ♯, его следует понимать как эквивалент ♯, а не как обозначение специфически короткого форшлага. Одновременно нужно указать, что никто из великих композиторов, живших в 1800-х годах — ни Бетховен, ни Керубини, ни Вебер, ни Шуберт, не пользовался знаком ♯ для обозначения специфически короткого форшлага.

И. Б. Крамер⁹. «Большая фортепианная школа». Известность этой фортепианной «Школе» создали главным образом 84 этюда (умноженные в дальнейшем до 100), которые до сих пор пользуются благосклонностью пианистов. Правила Крамера в отношении орнаментики по своей точности оставляют желать много лучшего; для форшлагов — от самых коротких до самых долгих — у автора имеется лишь один знак ♯ (соответствующий ♯). Примечательна попытка примирить оба противоположных правила о трели сле-

дующей формулой: ♯ = ♯ и т. д.

нотация

исполнение

Allegretto

«Школа (по изданию Чепеля)»

Allegro

(короткие форшлагги) аччакатура

или

tr

кроме этого, по Хаслингеру

по Шлезингеру à la Marcia

Из «Этюд» № 2

Presto

и т. д.

коротко *f*

Grazioso

членение как у Баха

№ 17

Maestoso

№ 15

3

Andante

коротко

tr

№ 25

Allegro

№ 40

Andante

коротко

коротко

коротко

коротко

3

В этюдах 6 и 17 явно предполагается подчинение двухдольного ритма трехдольному (в манере Баха). Хотя Крамер писал знак группетто правильно ∞ , он не смог воспрепятствовать его искажению ∞ со стороны некоторых издателей. Правда, позже, в автографе сочиненных в 1840 году «Двенадцати новых салонных этюдов» ор. 92 (впрочем, совершенно неизвестных), композитор принци-

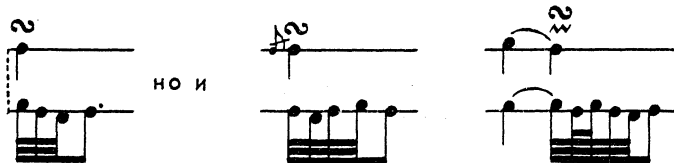
ально применяет знак ♩ для короткого форшлага. Но первые 42 этюда из числа известных появились еще в 1804 году и, вероятно, немногим позже — в оригинальном издании «Фортепианной школы» у Чепеля. Последующие издания вплоть до 1843 года: Конха, Петерса, Хаслингера, Шлезингера — все дальше отходят от этого первоисточника.

Дж. Фильд (1782—1837). Из сочинений Фильда наиболее жизнеспособными оказались именно его простые ноктюрны. В них, как и в сложных концертах, орнаментика вряд ли вызовет сомнения, потому что обращенный знак группетто (∞) в Концерте As-dur явно привнесен издателем.

Л. Штарке¹⁰. «Венская фортепианная школа» (1819). Нельзя пропустить здесь Штар-

ке, приглашенного, как и Иосиф и Карл Черни, Бетховеном на некоторое время в качестве учителя для своего племянника.

Для обозначения короткого форшлага он применяет tr . Кроме этого, следующая формула представит, вероятно, интерес при изучении произведений Бетховена.



Глава 5

Л. ВАН БЕТХОВЕН (1770—1827)

Хотя понимание украшений как чисто внешних добавлений вообще противоречит направленности немецкой мысли, ни один композитор не сумел в такой степени снять со своей орнаментики всякий налет случайности и произвола и придать ей печать необходимости, как это сделал Бетховен. Произра-

стая из внутренней динамики музыкального организма, она образует существенную часть целого*.

Для первоначального ознакомления с бетховенской орнаментикой здесь использованы некоторые более легкие сочинения — оп. 49, 51, 79, 14.

1. Andante Op. 49 № 1

2. исполнение

3.

4. такт 89 должно быть

5. Allegro sf

6. Рондо (все коротко)

7.

8. Op. 49 № 2 Allegro tr при повторении нахшлаг пропущен

* С этим связано и то, что Бетховен не терпел самовольного украшения своих сочинений исполнителями. «Только не добавляйте мне никаких мордентов», — предупреждает он одну певицу, а следующее извинительное письмо Бетховена позволяет догадываться, какую сцену вызвал Черни произвольными изменениями: «Меня вчера взорвало, ...но Вы должны простить автора, который предпочитал бы услышать сочинение, как оно написано...».

9. 10. 11.

коротко,
в крайнем случае

12. Op. 51 № 1 13.

Moderato

p

в оригинальном издании (Артариа)
напечатано везде ∞ (вместо ∞)

лучше

14. (оригинальное издание) 15. Op. 51 № 2

а) Andante

p

б) *tr tr tr*

окончание

б) *tr tr tr* 16. Op. 79

Presto

1 2 3 *sf*

17. 18. Op. 14 № 1

Andante

tr

Allegro

исполнение
лучше всего

1 2

19. 20. Op. 14 № 2

Allegro *tr*

21.

1 2 3 4 1 2 3 4

Для интерпретатора Бетховена нормой должен служить принцип антиципации, то есть исполнение «как принято играть» (см. начало раздела IV) *. Трудно понять, каким образом представители прин-

ципа сустракции Леберт, Бюлов¹ и их последователи могут приписать композитору систему, которая затянула бы его в паутину несуразностей и грубых грамматических ошибок. Например:

23. Op. 73

(NB) (NB) (NB)
антиципировано, в противоположность указанию Черни

24. Op. 2 № 1

(оригинальное издание 1796 года)

Allegro

т. 1 (NB)
т. 107

25. Op. 13. Рондо

(в печатном издании)

при таком исполнении возникают запрещенные октавы
g g f f es

Adagio (La malinconia)

26. Op. 18 № 2

pp pp
запрещенные квинты

* Бетховена, как и И. С. Баха, никак нельзя считать догматиком, поэтому и у него встречаются исключения из принципа антиципации. Если, например, кларнетисты наших оркестров в Adagio увертюры «Леонора № 3», играют форшлаг за счет последующей главной ноты, ими руководит правильное ощущение, потому что в дальнейшем Бетховен выписывает это место в четырехкратном увеличении следующим образом:

исполнение

22. Op. 72

Adagio Allegro
8

(по полному изданию)

Adagio

(NB)

первый раз

второй раз

pp

p

(NB)

Форшлагги. В своих самых ранних сочинениях, примерно до оп. 16 включительно, Бетховен писал еще иногда долгие форшлагги *, позже — только короткие; исключение составляет группа ♪ ♪ ♪

(и ее увеличение и уменьшение), а также вокальные произведения. В качестве знака для этого короткого форшлага служит преимущественно ♪, с течением времени чаще появляются также ♪ и

♪. Так как фортепианные сонаты в «издании лейпцигской консерватории» совсем недавно возродили старую ошибочную теорию, будто ♪ означает долгий форшлаг, мы приводим ниже подбор форшлагов ♪, в отношении которых ни один разумный человек не может помышлять об ином исполнении, кроме короткого.

30. Op. 1 № 2

31. Op. 20

Adagio

decresc.

32. Op. 22

Menuet

p

33. Op. 26

Adagio

pp

Andante

p

cresc.

sf

p

cresc.

28. а) Op. 5 № 1

Allegro

дважды

б) Op. 5 № 2

Allegro

sf

p

Allegro

p

1 2 3 долго

коротко

в дальнейшем

29. Op. 16

а) Adagio 34. Op. 29

6) Andante

а) Allegro 35. Op. 60

6) V-ni

по Черни и Петерсу

ошибочно

ошибочно

в) Adagio

г) Allegro (только один раз)

Andante 36. Op. 67

Presto 37. Op. 70

Allegro vivace 38. Op. 93

Viola

V-ni II

V-ni I

Andante 39. Op. 132

(Op. 127. см. пример № 47)

Бетховен, по-видимому, никогда не пользовался знаком для короткого форшлага; вероятно, он воспринимал этот знак как вычеркнутую ноту. Только в более поздние годы он допускал этот значок у своих переписчиков; так, мы встречаем его, например, в копии оп. 127, предназначенной для

печати, там, где в автографе указано (см. пример 47). Объемистые автографы начинаются обычно тщательной нотацией коротких форшлагов: и , но переходят через некоторое время к более удобной: . В одном случае мы можем прямо

показать, каким образом долгие форшлаги просочились в произведения Бетховена. В автографе симфонии В-диж все форшлаги в первых двух частях нотированы ♩, но в одном месте (см. пример 35б) этот знак получился примерно таким ♩♩. По-видимому, гравёр первой партитуры, изданной после

смерти Бетховена, проглядел единство этих двух частичек одного знака, потому что он награвировал ♩. Это послужило Черни, а затем и Петерсу основанием полностью выписывать в своих клавирах четыре четверти* (см. пример 35б).

Adagio 40. Op. 20

Allegro 41. Op. 67

Allegro 42. Op. 92

Presto 43.

a) Adagio 44. Op. 125

b) Adagio 44. Op. 125

45. Op. 2 № 1

46. Менуэт

Allegro 47. Op. 127

Из автографов оп. 20 и 30 № 2 вытекает, что Бетховен предполагал исполнение фигуры так: (примеры 50 и 51). Более сомнительным является исполнение форшлагов в оп. 10 № 3. Черни определенно считает их долгими**, но если принять во внимание, что перед изданием Бетховен превращает первоначальную запись в первой побочной теме (пример 54 а) в то трудно понять, почему он пропустил аналогич-

ное изменение во второй побочной теме (пример 54 б), если он этим не хотел указать на раз-
личное исполнение.

В последнем случае такого рода. (пример 55) доводы за и против каждого способа исполнения настолько уравнивают друг друга, что решение нужно предоставлять исполнителю. На трактовку указывает преобладавший в то время обы-
чай, а на ритм — то, что Бетховен его раз-
вивает в дальнейшем тематически.

* В течение нескольких лет Берлин имел завидную возможность услышать упомянутое место попеременно в правильном и неправильном исполнении. В то время как Вейнгартер исполнял форшлаги коротко, Никиш их растягивал до четвертей.

** Черни обозначает в своей «Фортепианной школе»² все форшлаги из примеров 53 и 54. При его преувеличенном предпочтении долгих форшлагов (см. пример 35), на его мнение можно опираться только в отношении тех сочинений, которые он изучал под руководством Бетховена, то есть главным об-
разом оп. 13, 14, 31 № 2, 73, 80, 97, 101.

Allegro

48. Op. 18 № 4



49. Op. 18 № 6



50. Op. 20



по эскизу Бетховена

51. Op. 30 № 2. Менуэт



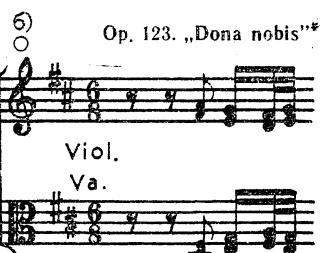
в печатном издании

(NB)

(NB)

коротко

52. Op. 72 № 1



Op. 123. „Dona nobis”*

Viol.
Va.

53. Op. 10 № 2

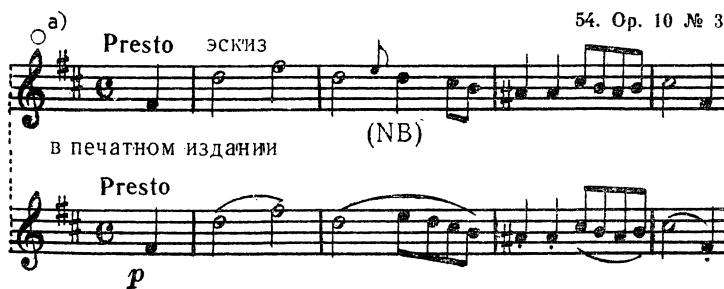


Allegretto

коротко

по Черни

54. Op. 10 № 3



а) Presto эскиз

в печатном издании

(NB)

Presto

p

б)

в печатном издании

исполняется коротко

по Черни

* По поводу этого места Бетховен писал издателю Шотту: «В „Dona nobis” форшлагаи должны быть напечатаны везде шестнадцатыми вместо восьмых... Отсюда Вы можете убедиться, что у меня за переписчик; этот тип — настоящая дубина, солдафон, он не понимает, что ему говорят; вначале он писал четверти (!) в форшлагах, потом, наконец, восьмые, и так как я больше не заглядывал, я заметил их только при беглом просмотре (?)».

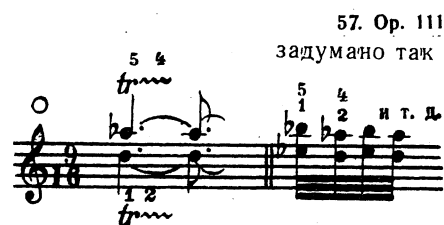
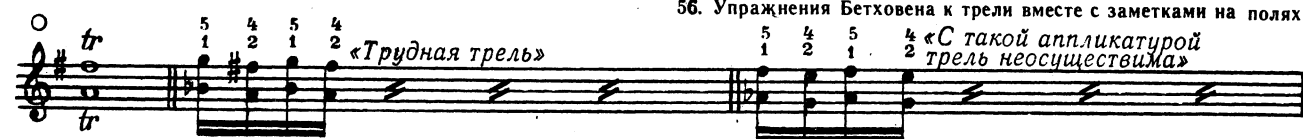
Напечатав форшлагаи не четвертями, не восьмыми или шестнадцатыми, а тридцатьвторыми, издатель поступил в данном случае наиболее целесообразно.



Трель. В теории Бетховен в течение всей своей жизни придерживался мнения, что трели должны начинаться с верхней ноты, однако на практике был менее строгим; во всяком случае, нет оснований отклониться от сформулированного нами принципа (см. с. 126). Нельзя с полной достоверностью полагаться на Бетховена и в нотации нахшагов, как это делает А. Рубинштейн и другие. Можно согласиться, что он поступал несколько менее небрежно, чем его предшественники и современники, но остается еще достаточно случаев, когда добавление или пропуск нахшага он предоставляет исполнителю.

Бетховен упростил учение о трелях постольку, поскольку упразднил для следующих поколений «приготовленную трель». Если перед трелью стоит маленький знак форшлага, то отныне это обозначает исключительно начало трели снизу или сверху (см. примеры 77—80).

К концу XVIII века пианисты усердно осваивали двойную трель одной рукой, и Бетховен, этот «великан среди пианистов», применяет это украшение в терцию, кварту и уменьшенную квинту (примеры 81 и 90) *.



* Бёрни восхваляет уже в 1773 году двойную трель, исполнением которой в совершенстве владел поэт и музыкант Х. Ф. Д. Шубарт³.

Allegro

63. Op. 37

64. Op. 47

Piano

65. Op. 61. Рондо

66. Op. 69

Allegro

67. Op. 70 № 2

68. Op. 70 № 2

Allegretto

69. Op. 96

70. Op. 97

71. Op. 26. Marcia

Vivace 72. Op. 58

In tempo d'un Menuetto 73. Op. 54

Poco sostenuto 74. Op. 92

Allegro 75. Op. 59 № 1

Adagio 76. Op. 73

77. Op. 2 № 3

Allegro 78. Op. 97

Allegro 79. Op. 10 № 2

Allegro assai 80. Op. 57



Упражнения к трели (пример 56) с заметками на полях относятся к юношеским годам Бетховена. В своем примечании к ор. 111 «трель в вариации C-dur пометить цифрами 1, 2» Бетховен подобным же образом рассчитывает на исполнение особой аппликатурой (пример 57). Начало трели со вспомогательной ноты в примерах 58 и 59 представляется таким же естественным, как и ее начало с главной ноты в примерах 60 и 61.

Немалый вред принесло утверждение А. Рубинштейна, будто Бетховен всегда выписывал полностью необходимые нахшлагги. При всей своей несостоятельности эта гипотеза имеет еще в XX веке приверженцев. По нашему мнению, все трели в примерах 62—70, как и в других, требуют нахшлага, несмотря на то, что Бетховен его не всегда нотировал. В «Крейцеровой сонате» (пример 64) нахшлаг подразумевается сам собой, поэтому он до-

бавлен не везде; то же самое в Трио ор. 70 № 2, где в автографе он встречается совершенно произвольно, только четыре раза; в Allegretto (пример 68) его добавил Черни (который мог о нем знать). Наконец, Трио B-dur ор. 97 не следовало бы никогда исполнять точно как написано, потому что здесь в унисонных трелях в одних партиях нахшлаг помечен, а в других отсутствует. В цепи трелей исполнитель зачастую должен сам судить об уместности нахшлага. Но то, что может себе позволить солист, не дозволено оркестранту, который обязан исполнять трели во вступлении к симфонии A-dur точно по правилам (пример 74). Если же нахшлаг выписан полностью самим Бетховеном, его следует воспроизводить в указанных длительностях (см. примеры 71 и 72). Длительные трели в каденциях композитор начинал нередко с „battement“ (трель с нижним полутоном).



Совмещение трели с мелодией в одной руке является, по всей вероятности, изобретением Бетховена, так как опыт Баха в этой области наверняка был ему неизвестен⁴. Так, в автографе ор. 53 при Prestissimo (пример 86) Бетховен сам выписывает

исполнение трели для более подвинутых и менее подвинутых пианистов, утешая последних: «Вообще не так уж важно, если эта трель окажется несколько медленнее».



Между тем, указание Бетховена непрактично, а при переходе в минор — даже неисполнимо:

Для непрерывного исполнения трели необходимо следить за тем, чтобы ее основной звук *соль* всегда совпадал с нотой *соль* в мелодии, то

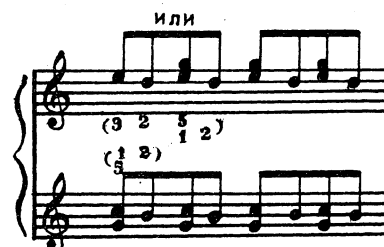
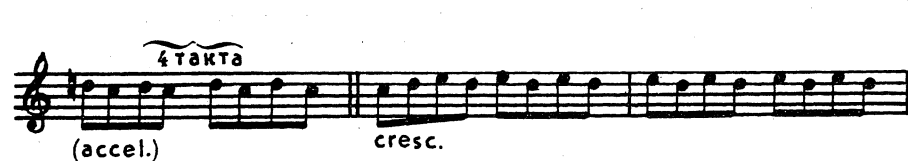
есть чего требует и д'Альбер⁵.

Если же Бюлов незаметно прерывает трель соответствующей мелодической нотой, то он следует

этим лишь старинной практике И. С. Баха и И. Н. Гуммеля. Эту пианистическую вольность, необычайно способствующую ясности и прозрачности, можно рекомендовать главным образом в пассажах *pianissimo*, как, например, в заключительной вариации оп. 111, этой прозрачной звуковой картине, для которой никакое исполнение не окажется достаточно нежным. Здесь тема окутана серебристыми облаками легчайших фиоритур, пронизанных сверкающими трелями, подобно мерцанию далеких звезд.



по способу (И. С. Баха—Гуммеля) Бюлова



или

по д'Альберу

или

по Бюлову

Allegro

а) октавой выше

(в оригинале *tr*)

88. Op. 106

трель по д'Альберу

6)

исполнение

Фуга

а) Вар. VI

12

по Бюлову

или

89. Op. 109

7

3

16

в стиле д'Альбера

24

7

6)

7

5

6

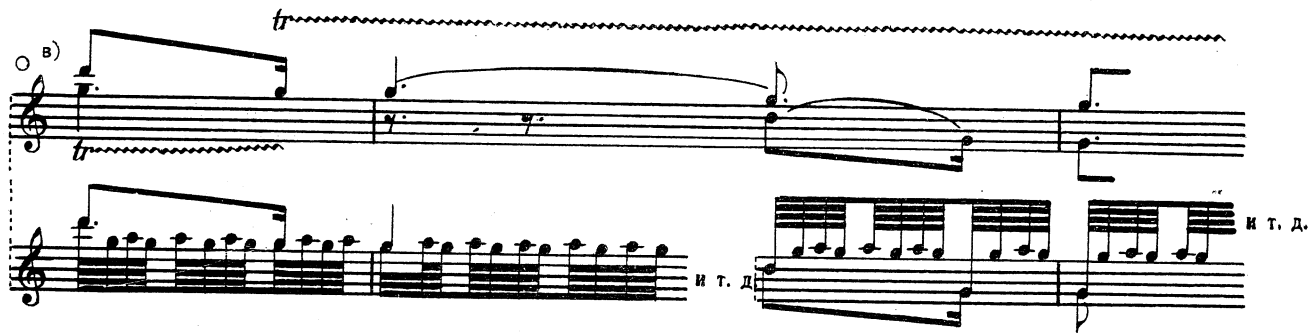
а) Andante

90. Op. 111

6)

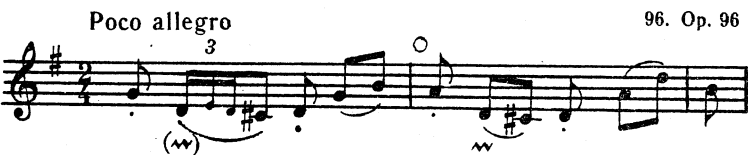
и т. д.

и т. д.



Знак tr Бетховен применял в двояком значении: для пральтриллера и для шнеллера. При исполнении нужно четко различать оба украшения: пральтриллер исполняется за счет ноты, над или

под которой он стоит (примеры 91 а, 92—97), а шнеллер антиципируется, как в примерах 91 б, 99 и 100.



8

f *p* и т. д.

Черни (который изучал это трю под руководством Бетховена) говорит по поводу этой фигуры о «маленьких трелях»

98. Op. 61. Рондо

Allegro

99. Op. 68

общепринятое оркестровое исполнение

Allegro

100. Op. 97

ten. *tr*


Presto

исполнение

несмотря на

tr

Группетто, судя по сохранившимся автографам, Бетховен нотировал всегда правильно: ∞ (иногда ∞), и обращенную нотацию (∞) в некоторых его юношеских произведениях следует отнести за счет издателей (Артариа и другие). Сравнение нотных примеров 12, 103 а, 104, 107, 111 приводит к убеждению, что композитор часто писал

знак над или под нотой, очевидно предполагая при этом антиципированное исполнение. Бетховен следует иногда венскому обычаю, нотируя нормальное группетто таким образом:  (примеры 116, 117, 118).

101. Op. 1 № 1

Adagio

(в дальнейшем ∞)

Piano *Viol.* *tr* *tr* *tr*

в дальнейшем *Viol.*

102. Op. 1 № 3

Allegro

103. Op. 2 № 1

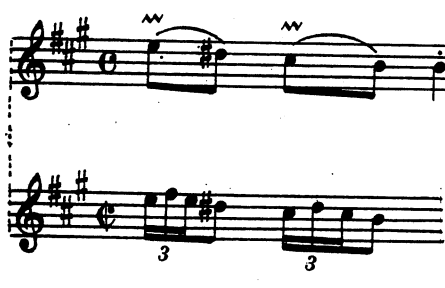
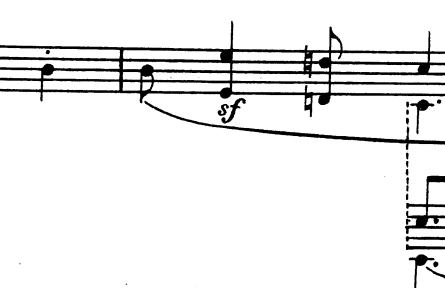
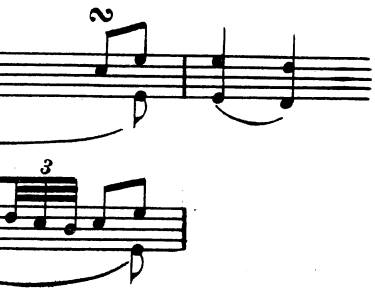
а) Adagio

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

аналогично в оп. 73 (пример 105)

6)   

104. Op. 2 № 2. Рондо


  

105. Op. 73

Adagio
cresc.
cp. op. 2 № 1


Largo

106. Op. 7

rinf.


107. Op. 10 № 1

Allegro
a) 

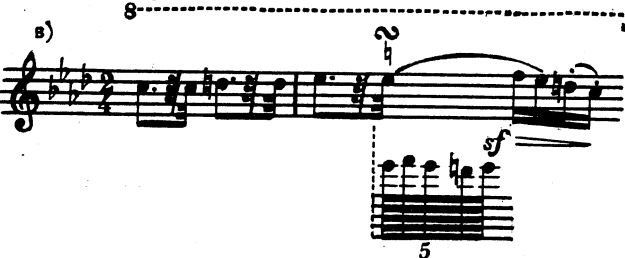
в крайнем случае



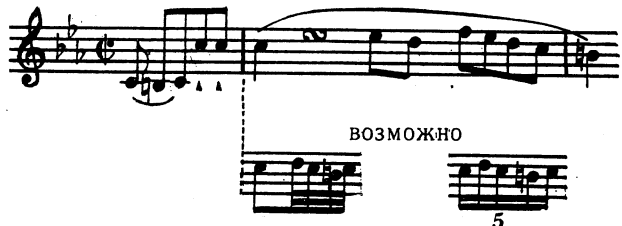
6) **Adagio**

p


Adagio

b) 

c) **Prestissimo**

ВОЗМОЖНО


108. Op. 10 № 2

a) **Allegro**


6) **Allegretto**

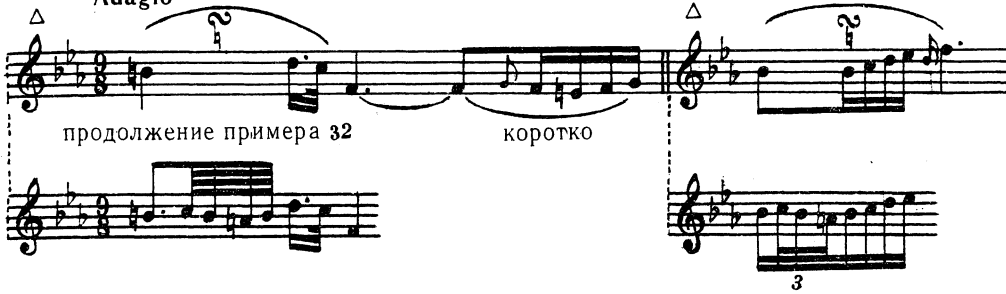


Adagio



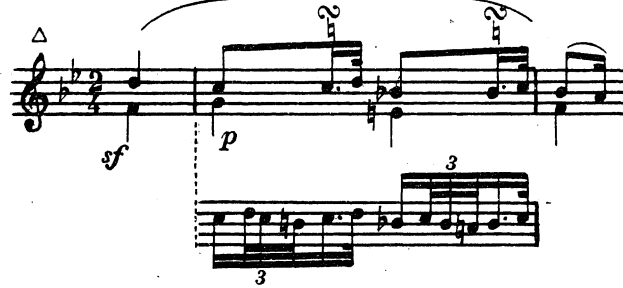
Adagio

110. Op. 22



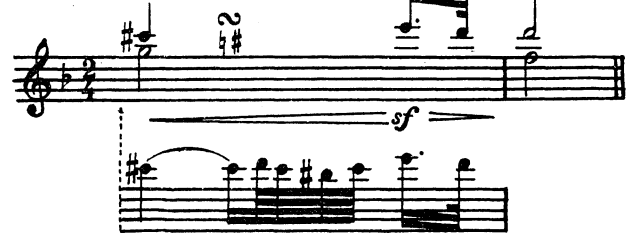
Allegretto

111.



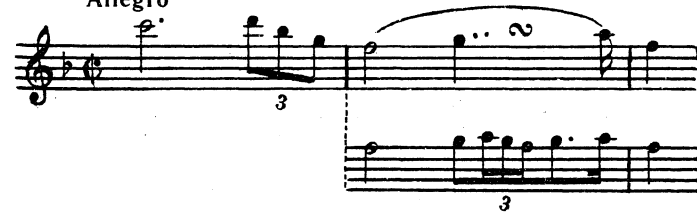
Andante

112. Op. 28



Allegro

113. Op. 24

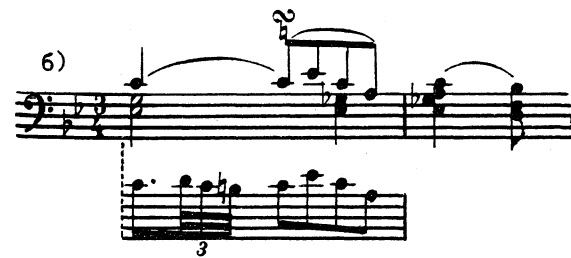


114. Op. 31 № 2

а) Adagio



6)



115. Op. 31 № 3. Менуэт



a) Allegro

b) 8

Adagio

Поучительна нотация первого Adagio op. 1 № 1, поскольку Бетховен указывает группетто сначала знаками, а при повторении выписывает их нотами (пример 101).

В автографе Концерта Es-dur знак ∞ помещен несколько левее над нотой *си* (пример 105); Черни — первый исполнитель концерта — требует его осуществления перед второй четвертью.

В нашей подборке примеров приводятся все разновидности группетто: помимо обычных четырехзвучных, и трехзвучные (примеры 106, 111), а также другие, которые мы из соображений вкуса округлили до пяти нот (пример 107 в, 108).

Еще Эрнст Рудорф⁶ отметил дезориентирующее обозначение ∞ в op. 1, 2 и 51 и указал исполнение, по-видимому задуманное автором. По существу, дело сводится к досадной путанице между ∞ и ω , как в «Аделаиде» (ср. примеры 13, 119—121).

Если сверить группеттообразную фигуру в op. 109 (пример 122) с эскизами Бетховена, то исполнение в манере Бюлова не покажется неоправданным.

Larghetto

Adagio

a) Largo

6) Allegro

△ Andante 122. Op. 109

в нечетком эскизе Бетховена приблизительно

по Бюлову

Группетто с пральтриллером (\approx)
Бетховен использовал в оп. 5, 21, 54, 78. Так как
правила его изобретателя, Ф. Э. Баха, оказываются

слишком надуманными для бетховенского стиля,
лучше придерживаться формул Лелейна и Тюрка
(см. соответствующие разделы).

Allegro 123. Op. 5 № 2

124. Op. 12 № 1. Рондо

125. Op. 54

(ср. пример 111)

Allegro 126. Op. 78

Шлейфер. При его исполнении лучше всего
опираться на оригинальное издание оп. 2 № 1 (см.
пример 24). При всей ограниченности времени в
примере 129, оно все же достаточно для четкого
воспроизведения этого орнамента. Впрочем, метро-
номически точное исполнение не всегда желатель-
но, у исполнителя есть другое, верное средство для
того, чтобы подчинить себе аудиторию — акцентуа-
ция (об этом уже говорилось в заключении разде-
ла о Л. Моцарте). Так, в конце Adagio из оп. 22

слушатель будет терпеливо ждать окончания шлей-
фера, пока он сможет одновременно с появлением
слегка акцентированного аккорда возобновить счет.
Неуместное применение принципа сустракции в
шлейфере может заметнее, чем при других орна-
ментах, привести к абсурду (см. примеры 25, 26,
132 и 141).

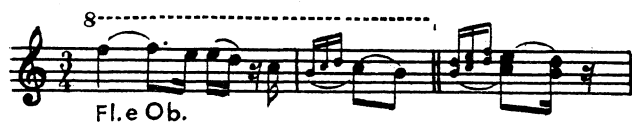
(Двузвучные шлейферы начинаются с примера
136.)

127. Op. 7. Рондо

Allegro 128. Op. 18 № 4

Presto

129. Op. 27 № 2



131. Op. 18 № 5



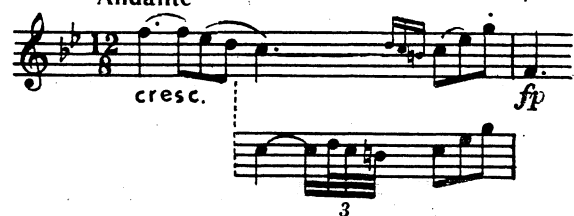
Adagio

132. Op. 59 № 1



Andante

133. Op. 68

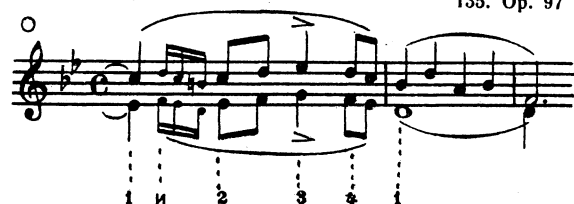


Allegretto

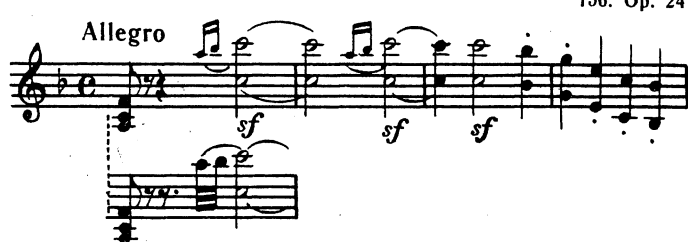
134.



135. Op. 97



136. Op. 24



Andante

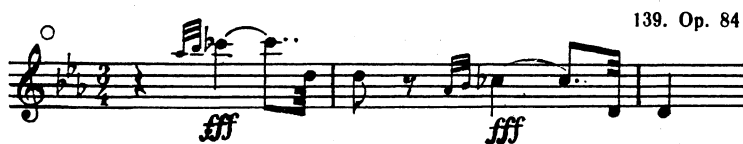
137. Op. 67



138. Op. 72 № 11



139. Op. 84

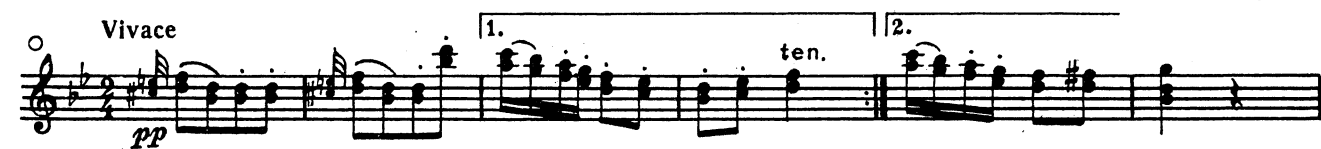


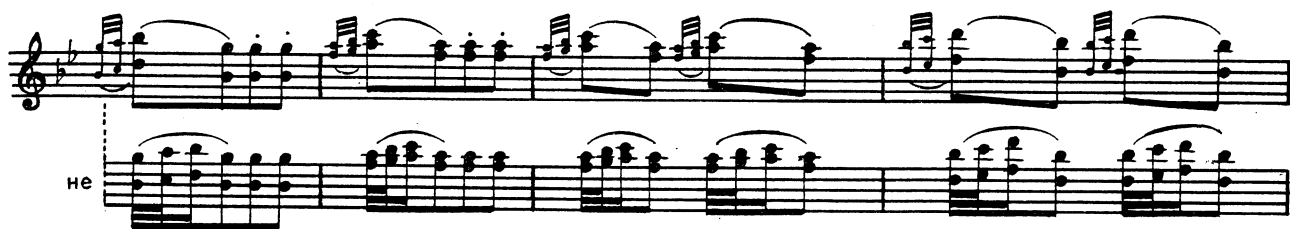
Allegretto

140. Op. 92

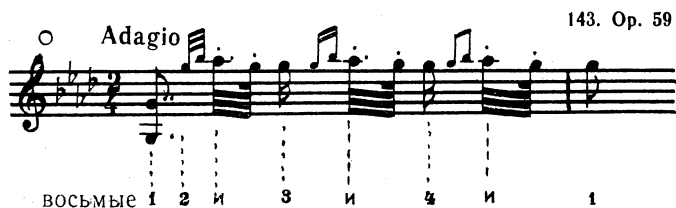


141. Op. 113





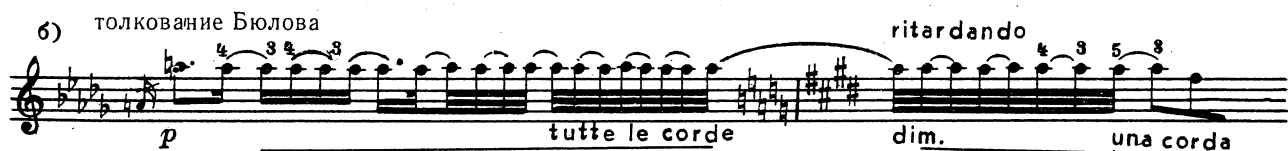
Аншлаг, или двойной форшлаг Бетховен всегда выписывает



Вибрация (Bebung) возвращает нас во времена клавикорда. На современных инструментах этот орнамент можно исполнить лишь приблизительно, и Черни описывает его применительно к примеру 145 таким образом, что третьим пальцем нота берется слабее, чем четвертым, но все-таки она должна еще быть слышна.

В противоположность мнению этого опытного педагога мы именно в отношении оп. 69 (пример

145) не можем поручиться за необходимость повторного взятия звука. Зато в примере 147 повторение каждой ноты обусловлено выражением музыкального лепета и конвульсивного содрогания*. Впрочем, это место, обозначенное Бетховеном в автографе (карандашом) „senza tempo“, Бюлов настолько остроумно перегруппировал и включил в тактовый размер, что его не следует скрывать от читателя (пример 147б).



Никак нельзя согласиться с Лебертом и Бюловым, требующими исполнение фигуры в примерах 145 и 148 в виде триолей:



Сформулированный выше принцип антиципации форшлагов допускает и в этом случае более четкий ритм.



* Вообще повторение второй ноты, заливочной подобным же образом: встречается иногда в фортепианной музыке: например, в Этюде № 32 Крамера и Вальсе оп. 34 Шопена.



встречается иногда в фортепианной

Арпеджиато. Бетховенский знак — поперечная черта /, например, в Концерте Es-dur op. 73

, заменен во всех современных изданиях знаком $\{$.

Presto 149. Op. 27 № 2



Бетховен использовал и внешний эффект глиссандо. Правда, нисходящую гамму в Концерте G-dur (краткая каденция в последней части) лучше исполнять в обычном гаммообразном движении, и, так как октавное глиссандо в *pianissimo* доступно лишь неестественно большим рукам, при меньшем растяжении рук в op. 53 рекомендуется вариант Бюлова.

150. Op. 53



Ритмические группы из трех, четырех, пяти и более нот, как в op. 70 № 1, op. 90 и в концертах, следует воспроизводить точно, как написано, ни в коем случае их не выравнивая. Попутно укажем на

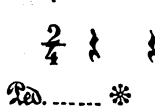
педантичную точность, с которой Бетховен распределяет усиление и ослабление звучности в аккорде и педализацию в паузах, например:

Op. 130

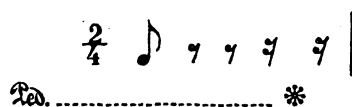
Adagio



Op. 53



Op. 58



В области вокальной музыки Бетховен никогда не занимал такого ведущего положения, какого он так рано достиг в инструментальной музыке. Этим в достаточной мере объясняется, почему он приспособился в своих вокальных сочинениях к обычному способу нотации и применял долгие форшлаги в такое время, когда в других произведениях уже давно отказался от этого пережитка прошлого (см. пример 152). В первой версии финала из «Фиделио» он переносит долгие форшлаги один раз даже

в инструментальное сопровождение (пример 155). Бетховен всю свою жизнь следовал итальянской манере записи и придерживается ее даже в Девятой симфонии (пример 160). Однако то, что допустимо в op. 125, должно допускаться и в op. 123. Выступая за точное исполнение речитативов в «Торжественной мессе» в соответствии с записью, мы можем оправдать это только тем, что терцовые ходы лучше вводят тему „Dona nobis“*.

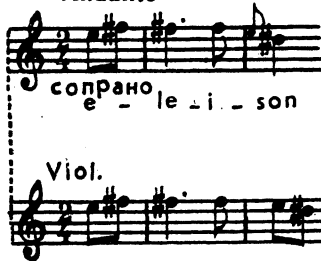
151. Op. 46

Allegro



152. Op. 86

Andante



153. Op. 128

Piano



* Отметим попутно, что дирижеры Лахнеры (два старших работали в Вене еще при Бетховене) допускали эти вокальные формализмы в «Фиделио» лишь в ограниченной мере.

lein und küs - sen wollt'ich sie

Allegro

Ich gab die Hand zum sü - ßen Band.

исполнение

155. Op. 72 № 10

октавой выше
октавой ниже

Allegro

оркестр

исполнение

156. Op. 72 № 15. Дуэт

Allegro

nach un - nenn - ba - ren Lei - den.

исполнение

157. Op. 65

Allegro

Ahlperfido spergiu-ro

Adagio

mo - ri - ro, i - - o d'af - fan - no

(ср. письмо Гайдна)

Di - te voi, se in tan - to af - fan - no

158. Op. 72 № 9

а)

der blickt so still, und fried - lich

nieder, der spiegelt al - te Zei - ten wie - der

159. Op. 72 № 11

6)

Allegro

первый раз

Gat - ten - lie - be

(NB)*

второй раз

Wahrheit wagt' ich kühn zu sa - gen.

исполнение

160. Op. 125

первый раз

оркестр dim.

вокальная партия

(NB)*

второй раз

nicht die - se Tö - ne

* Исполнение как в первый раз.

Л. Керубини (1760—1842). Заметка в автографе Реквиема c-moll: „La durée de cette messe est de 36 minutes et 1/2“ («продолжительность этой мессы равна 36 1/2 минутам» * — франц.) — позволяет считать знаменитого композитора таким же аккуратным, добросовестным, деловым человеком, каковым он проявляет себя и в нотации орнаментики (не достигая, правда, моцартовской точности). Обычный знак форшлага у Керубини — ♪, что при скоропи-

си можно принять как за ♪, так и за ♪; в печатных изданиях как раз указывается то один, то другой из этих знаков**. Чаше всего это обозначает короткий фёршлаг, за исключением группы ♪ ♪ ♪. Кроме этого встречаются и ♪, ♪, ♪ (♪ иногда и для короткого форшлага), ♪, ♪, ♪ для трели и ∞ для группетто.

оригинальное издание

Allegro

«Медея» (1797)

1. Увертюра



2. Интродукция

Andante



Larghetto



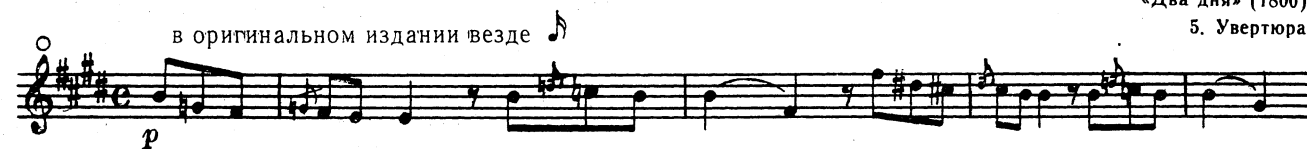
исполнение



«Два дня» (1800)

5. Увертюра

в оригинальном издании везде



также

также

6. Романс



* В стиле а сарпелла счет ведется половинными нотами, и, таким образом, в автографе фуги „Quam olim Abrahae“ отмечено: „Poco Allegro. Tempo а сарпелла ♪=120“ (а не ♪=120, как указано в одном немецком издании). Нельзя все же скрывать, что как это, так и некоторые другие темповые указания в «Реквиеме» представляются в наши дни чрезмерно быстрыми.

** Французские оригинальные издания воспроизводят чаще всего ♪ как ♪, а керубиниевское обозначение даже длинной трели как ∞.

○ Allegro 7. Ария

исполнение

○ Арман 8. Дуэт

ô moi-tié de ma

vi - e - lais - se moi fuir

Allegro Viol. I. pp коротко

в оригинальном издании

а) Largo dolce 10. «Фаниска» (1806). Увертюра

6) Allegro

исполнение всегда

♩ = 80 11. «Торжественная месса» d-moll (1811)

Gra-tias a-gi-mus, da-mi-ne fi - li

♩ = 100 коротко

tu so-lus san-ctus, tu so-lus do-mi-nus Je - - su Je - - su

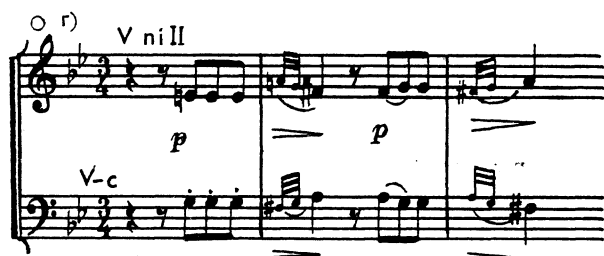
♩ = 72 альта сопрано 13. A-gnus

14. «Знамя Гренады» („Les Abencérages“) (1813). Увертюра Allegro

15. Реквием c-moll (1816) (Domine Jesu) Andante

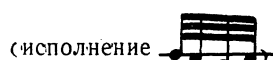
а) Allegro 16. Струнный квартет Es-dur (1814)

6) короткие форшлагы Larghetto p



Э. Н. Мегюль (1763—1817). В старых оркестровых партиях «Охотничьей увертюры» к опере «Молодой Генрих» (1797) и в клави́ре, сделанном

самим композитором, короткие форшлагы указаны еще ♪, в то время как в опере «Иосиф» (1807) встречается следующая нотация:



Г. Спонтини (1774—1851). Старые печатные партитуры производят впечатление необычайной аккуратности и содержат достаточно сведений на

случай сценического возобновления одной из спонтиниевских опер, например «Весталки» (1807) или «Фердинанда Кортеса» (1809).

Глава 7

К. М. ВЕБЕР (1786—1826)

Веберовская запись орнаментов не слишком надежна, и если до наших дней сохранилась относительно достоверная традиция, то в первую очередь благодаря неизменной любви немецкого народа к создателю своей национальной романтической оперы и выразителю самых интимных чувств. Никому другому композитору не удалось так завоевать сердце народа, как Веберу; в частности, «Волшебный стрелок» непрерывно живет на немецкой сцене с момента первой постановки в Берлине (1821). На обеих сценах, на которых композитор лично разучивал свое произведение и дирижировал

им — в Берлинском и Дрезденском придворных театрах; — исполнение совпадает еще и поныне во всех деталях, и это является залогом достоверности традиции*.

Стереотипный веберовский знак форшлага ♪, который выглядит в автографах приблизительно так: ♪, обозначает чаще всего короткий, но иногда и длинный форшлаг; в отношении коротких форшлагов варианты ♪ и ♪ не имеют существенных отличий. Автографический знак группетто ♪ давно заменен в печатных изданиях на ∞ (см. пример 18).

* Тот же стиль исполнения господствовал вплоть до последних десятилетий и на остальных немецких сценах. Издательство „Collection Litolf“ воспроизводит его в новой публикации клави́ра (№ 2214) довольно точно, в то время как „Universal — Edition“ (№ 224, В. Кинцл) во многих местах искажает передачу этого стиля.

в автографе

Оригинальное издание

везде

Alla Polacca

p

исполнение

2.

3.

tr

1 2 и 3 и 1

5. Op. 7. Вариации

Polacca

оригинальное издание

6. Op. 37. Вариации

оригинальное издание

Adagio

7. Op. 24. Соната № 1. C-dur.
Оригинальное издание (1812)

tr

или

или

по Листу

cresc.

f

Лист достаточно

8.

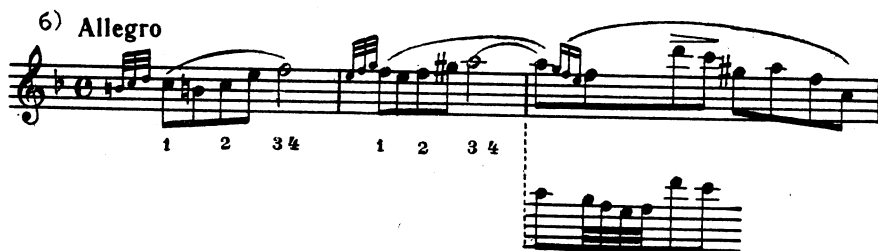
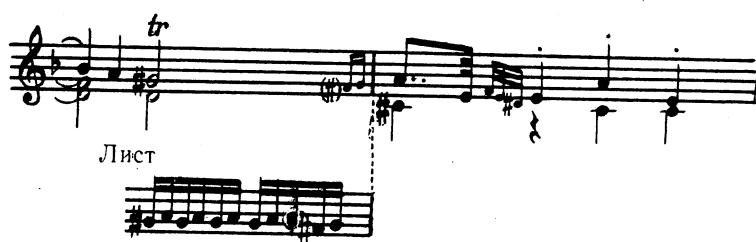
9.

Allegro moderato

9. Op. 39. Соната № 2 As-dur.
Оригинальное издание (1816)



11. Op. 49. Соната № 3 d-moll.
Оригинальное издание



13. Op. 65. «Приглашение к танцу» (1819)
общепринятое исполнение (ответ)



8 *tr* *molto dolce* 10

Allegro *tr* 15. Op. 72. Polacca (1819)

по Бюлову

Larghetto 16. Op. 79. «Концертштюк» (1821)

8

Marcia 17.

Presto 18. (Viol.)

19. «Прециоза». Увертюра Марш

везде «короткие форшлаги»

p

Allegro также ~

Presto 20. «Торжественная увертюра» (1818)

исполнение

коротко

Adagio «Фрейшютц» (1820) 21. Увертюра

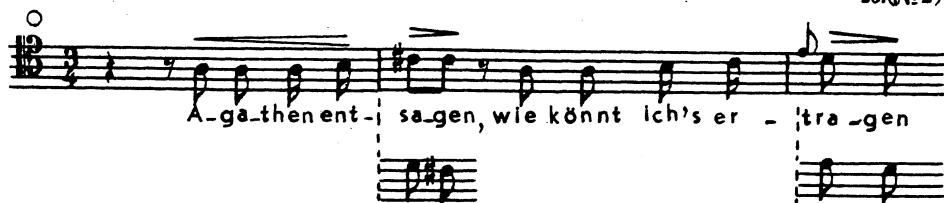
Cor.

Наиболее стильное исполнение, вероятно, в манере Ф. Э. Баха

22. Крестьянский марш (№1)



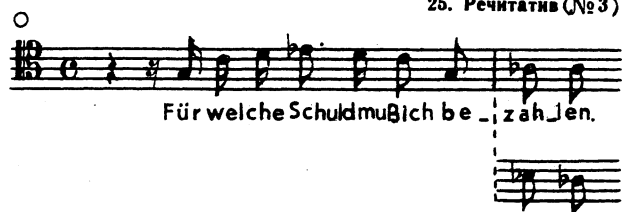
23. (№2)



24. Хор



25. Речитатив (№3)



26.
(традиционное исполнение без форшлага)
Авторский клавиш



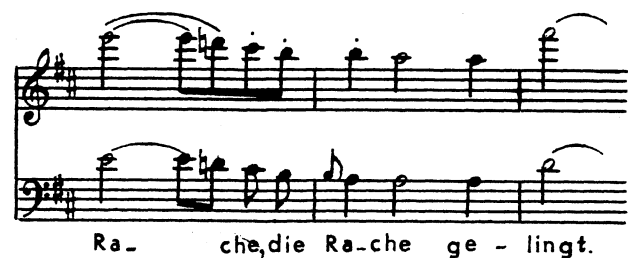
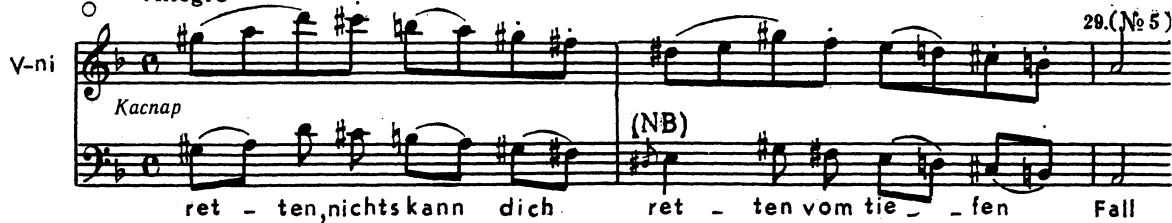
Andante



Allegro



Allegro



31. (№6) NB*

vol - - - - - le Herz.

Gril - lensind mir bö - se Gä - ste! immer mit leichtem Sinn.

32. (№7) O 6) [NB] долго

kurz

schön nicht min - der schön?

lie - ben Leuten, wollt ihr mich im Kran - ze sehn,

Ob.

33. (№8)

Wie nah - te mir der Sichlummer,

исполнение

Adagio

auf zum Ster - nen - krei - - se! Him - mels - hal - lei

исполнение

accelerando

Dort klingt's wie Sch - ritte, dort aus der Tan - nen Mit - te

Allegro 34. (№9)

Wie? was? Ent - set - zen!

Allegro 35. (№13)

Hol - de Freun - din.

в дальнейшем

* Этот форшлаг (♯) отсутствует уже в клавише, подготовленном автором, и исполняется как ♮, вероятно, еще только в Дрездене.

○ Vivo 36. (№15)

frei-er und freud'ger der vol - le Po-ka-l.

исполнение

○ la la la la la la la

○ Moderato 37. Финал

ich at - me noch die lieb - li-che Luft.

(NB)

«Эврианта» 38. Увертюра

dolce

№4

ich bau! auf Gott und mei - - - ne Eu -

№14

Dies En - - gels Ant - litz kann nicht lü - gen, nein

Увертюра

Ich bau auf Eu - ry - - anth.

исполнение

40. (№8)

stürz auch all - - - - -

(в зависимости от издания)

исполнение

41. (№10)

Schweigt, glüh'nden Sehns wils die Trie-be.

исполнение

«Оберон» 42. Увертюра

Увертюра

№5 Гюон

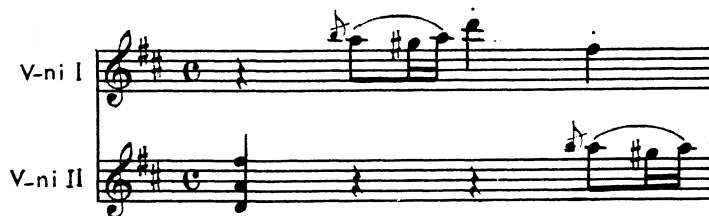
Män - - - - - ner - - - - - art.

44. (№13)

die Win - de lis - - - - - peln leis.

tr

* Так (по достоверным сообщениям) было написано исполнение в хоровых партиях для первоначальной берлинской постановки.



исполнение везде



Попеременное — то короткое, то долгое — исполнение форшлага в Полонезе ор. 21 (примеры 1—4) вытекает скорее из тематической связи, чем из различной их нотации (♩ и ♪) в оригинальном издании. Излюбленный ритм Вебера ♩ встречается и в Вариациях ор. 7 (пример 5), и в Хоре охотников из «Волшебного стрелка» (пример 36), а также в других местах. В примере 28 ♩ обозначает, по старой традиции, короткий форшлаг, в примерах 22, 29, 32 б, напротив, — долгий! В «Торжественной увертюре» форшлаг ♩ исполняются в Берлине и Дрездене по традиции то как долгие, то как короткие (см. пример 20). Правда, при большей длительности Вебер дает другое обозначение: ♩ (примеры 20, 31, 32 а).

В «Приглашении к танцу», в диалоге [имеется в виду вступление] установился обычай придавать каждый раз большую настойчивость обращению «кавалера» прибавлением форшлага в виде восьмой, затем четверти, и хотя этот вариант не подтверждается автографом, он вполне мог бы соот-

ветствовать намерениям композитора. Во всяком случае, он давно укоренился и воспроизведен почти в точности в оркестровом переложении «Приглашения к танцу», выполненном Берлиозом — судя по его указанию — в 1837 году.

Троекратное, последовательно проведенное чередование двух антиципированных ♩ форшлагов и одного выписанного сустранированного форшлага в Трио из Сонаты As-dur ор. 39 (пример 10), как и выписанный антиципированный двойной форшлаг к трели в примере 6, убедительно доказывают, что Вебер считал антиципацию нормальным приемом. Все слушатели концертов помнят, вероятно, эффектное октавное глиссандо в «Концертштюке» ор. 79.

Так как Вебер, начиная с 1817 года, занимал должность капельмейстера при Дрезденском дворе, который был еще всецело в плену итальянского стиля, у него не было причины отклоняться от общеупотребительной итальянской нотации.

Глава 8

Ф. ШУБЕРТ (1797—1828)

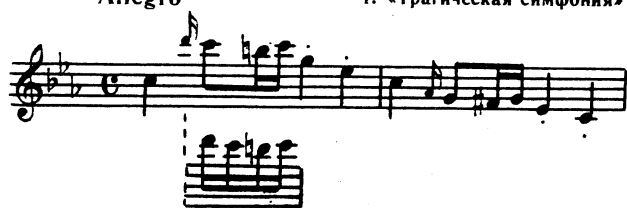
Творения Шуберта, как ничьи другие, являются откровениями гениального вдохновения, проявлением «музыкального ясновидения». Но при всей глубине чувств этот беззаботный сын Вены никогда не впадал в бессмысленные мудрствования, и об этом полезно помнить при рассмотрении его орнаментики.

Самый молодой из новых классиков, Шуберт лишь изредка применяет долгие форшлаг и выписывает их соответствующими длительностями (примеры 1 и 2). Короткие форшлаг он указывает чаще всего ♩, иногда ♪ (примеры 3—9), в то время как ♩ появляется лишь в единичных случаях в ранних произведениях. Зато Шуберт пользуется

часто «немыми главными нотами» и тщательно выписывает тогда длительность предшествующего форшлага (примеры 30, 31 и др., см. также письмо Гайдна). Знак ♪ применяется в своем двойном значении — как пральтриллер (= ♩) и как шнеллер (= ♪) и выбор предоставляется исполнителю; в качестве знака группетто выступает ∞. Самовольное вмешательство издателей в шубертовскую орнаментку явилось причиной того, что в некоторых примерах нам пришлось привести одновременно варианты и автографа и оригинального издания.

Allegro

1. «Трагическая симфония»



Andante

2. Симфония C-dur



Andante

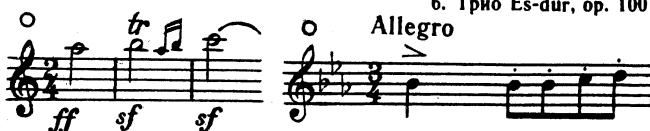


4. Скерцо



5. Финал

6. Трио Es-dur, op. 100



Andante



Allegro



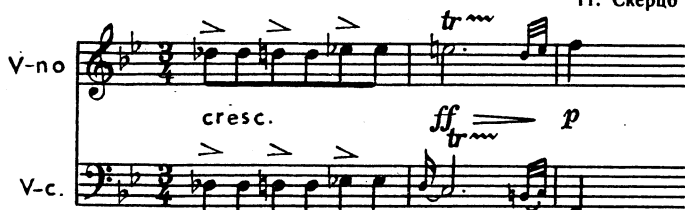
Allegro



10. Трио B-dur, op. 99



11. Скерцо



* В Полном собрании сочинений указан обращенный знак ∞.

Allegro

12. Квintет C-dur, op. 163

p *f* *p* *cresc.* *ff*

13.

V-no I

V-no II

V-la e

V-c I, II.

sf *pp* *sf* *pp* *sf* *pp*

Allegro *tr*

14. Квартет a-moll, op. 29

p

15. Квартет d-moll (посмертное издание)

p *p*

V-no II e V-la (8-va)

16.

коротко

17.

sf *sf*

коротко

18. Фантазия C-dur, op. 15

pp

Moderato

19. Соната a-moll, op. 42

по оригинальному изданию

нотация в дальнейшем

1 2 3 4 1 2 3

a) Andante

6) 20.

исполнение

3

3

3

(NB)

(simile)

Allegro

21.

f

tr

ff

ff

a) Con moto

22. Соната D-dur, op. 53
(по оригинальному изданию)

p

6)

pp

согласно правилам

и

вероятно задумано по Листу

23. Соната G-dur, op. 78
Менуэт

f

Trio

ppp

Allegro

24. Музыкальный момент

1 2 1 2 1 2 1 2

Allegro

fp

по Листу

Andante

26.

Allegro

27.

коротко

в противоположность
дальнейшему

(оригинальное издание)

а)

исполнение

1 и 2 и 3

28. Венгерский дивертисмент, оп. 54

б) все форшлаги антиципированы

(NB)

Largo

29. Фантазия f-moll, оп. 103

tr *tr*

лучше всего без нахшлагов

30. «Маргарита за прялкой»

ich fin - - - de sie nim - mer

окончательная запись

нотация в другом автографе,

также и исполнение

исполнение

(NB)

Er hat den Knaaben wohl in den Arm, er faßt ihn si-cher, er hält ihn warm.

различные варианты записи

также и исполнение

то же

Mein Va - ter, mein Va - ter. Dem Va - ter grauset's. Ar - men

32. «Полевая розочка»



33. «Скиталец»
(последняя редакция)

исполнение



Ich komme vom Gebirge her

ранний вариант

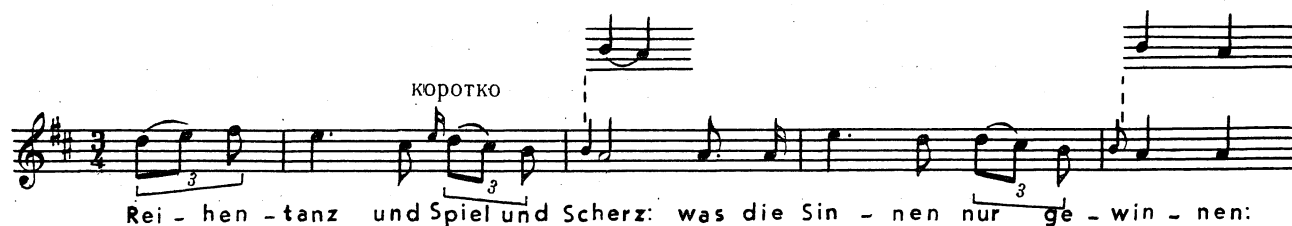
ранний вариант



Die Sonne dñkt mich hier so kalt, mein ge-lieb-tes Land. O Land? wo bist du?

34. «Похвала слезам»

коротко



Rei - hen - tanz und Spiel und Scherz: was die Sin - nen nur ge - win - nen:

35. «Тишь на море»



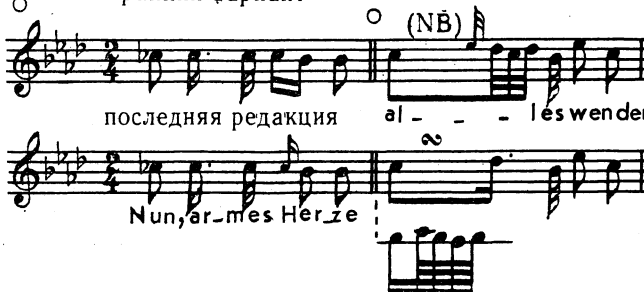
und be-kñm-mert sieht der-Schiffer

ранний вариант

36. «Весенние упования»

последняя редакция

(NB)



al - - - les wenden

Nun, ar-mes Her-ze

в оригинальном издании
(ошибочно)



al - les wen - - - den

исполнение



Ich weiß nicht, wie mir wur - de, im - mer hel - ler der Bach,

исполнение

39. «Благодарность ручью»



dein Sin - gen, dein Klin - gen,

Оригинальное издание
ошибочно

40. «Спокойной ночи».



коротко

ich such' im Schnee ver-ge-bens wo find' ich ei-ne Blü-te, wo find' ich grünes Gras?

нотация в печатном издании
и исполнение

42. «На реке»

giebst kei-nen Schei-de-gruß

43. «Весенний сон»

○ Piano

вокальная партия в дальнейшем
исполняется как
указано вверху

Ich träumte von bunten Blu-men

44. «В деревне»

в печатном издании

was sie nicht ha-ben;

was sie nicht ha-ben;

45. «Убежище»

исполняется как указано внизу

All-hier will ich ein-keh-ren, hab'

Die mü-de Wan-drer la-den ins

46. «Ложные солнца»

pp

was sie nicht ha-ben;

47. «Предчувствие война»

исполнение

(NB)

von Seh-n-sucht mir so heiß

48. «Серенада»

in des Mon-des Licht

коротко

49. «Вдали»

Wel-len, sanft kräuseln-den,

50. «Рыбачка»

Wir ko-sen Hand in Hand.

51. «Город»
исполняется как указано внизу

Am fer - - nen Ho - ri - zon - te
Die Son - ne hebt sich noch ein - mal

Многие свои песни Шуберт собственноручно записывал по несколько раз, и возникшие при этом несовпадения в манере письма чрезвычайно важны для постижения его нотации. Так, кажущиеся отличия в записи в примерах 30 и 31 принадлежат различным автографам, но представляют одно и то же звучание. следует всегда понимать как , это же относится и к примерам 41, 43, 44, 51, и потому что во всех случаях, когда Шуберт имел в виду ритм , он его выпи-

сывал полностью, как в «Лесном царе» на словах „mein Vater“* [в русском переводе В. Жуковского: «Родимый, лесной царь со мной говорит»]. Братья Лахнеры, певец Карл Е. Бауман, дирижер и преподаватель пения Густав Барт, жившие в те времена в Вене, неоднократно заверяли устно автора этих строк, что подобное исполнение вполне соответствует тогдашним обычаям**. И даже

52. «Альфонсо и Эстрелла»

gibt mir Be-loh-nung und Glück.

пальтриллер, как правило обозначаемый , Шуберт однажды — ор. 42 (пример 20 в) — выписал полностью, то есть как . Но в

целом именно антиципация является жизненным нервом его музыки, и темы, подобные приводимой в примере 13 из Квинтета C-dur, даже не допускают иного исполнения (см. также примеры 7 и 28 б).

Камнем преткновения является группетто в ор. 53 (пример 22 б). Лист пытается округлить эту фигуру обращением украшения, и его изложению, несомненно, нельзя отказать ни в остроумии, ни в хорошем вкусе. Если, однако, вспомнить, как часто издатели превращали корректный шубертовский знак в неверный (ср. примеры 36 и 40), пока композитор сам не запутался в обоих знаках (пример 47), то вернее будет предположить, что здесь налицо аналогичная ошибка, и, следовательно, предлагаемое нами исполнение соответствует намерениям композитора***.

Дополнение

К. ЛЕВЕ

Несравненно менее гениальный, чем Шуберт, Лёве¹ сумел все же занять ведущее положение в области баллады. В орнаментике он оказался менее аккуратным, чем можно было ожидать от ученика безупречно корректного Тюрка. В частности, его нотация форшлагов, несмотря на большой выбор различных обозначений, таких как , , , — весьма неточная; он впадает также в

то же тогда заблуждение, называя шнеллер () мордентом. Зато он корректен в трактовке группетто и применяет общеупотребительный знак для арпеджиато: или (последний, например, в „Nöck“); трель он начинает со вспомогательной ноты.

Примеры приводятся по оригинальным изданиям или автографам

Мордент

1. Из «Школы для ф-п.» (1826)

Исполнение согласно объяснению

1 2 3 4 1 2 3 4

2. «Лесной царь» (1817 или 1818)

по оригинальному изданию коротко

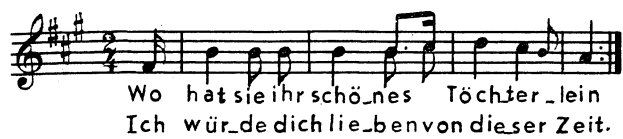
Willst, fei-ner Kna-be, du mit mir gehn?
Mei-ne Töchter sol-len dich wartens schön.

* Само собой разумеется, что певец должен избегать музыкальной тавтологии на словах „Agm“ и „Sicher“, и если отличие при исполнении legato и marcato окажется недостаточным, то лучше на самом деле петь: si - cher

** Тем самым автор имеет приятную возможность подтвердить все данные, приводимые известным исследователем творчества Шуберта Максом Фридлендером в дополнительном томе его издания шубертовских песен.

*** Другим доказательством небрежного обозначения орнаментов в тот период может служить пример 119 у Бетховена и пример 4 у Шпора.

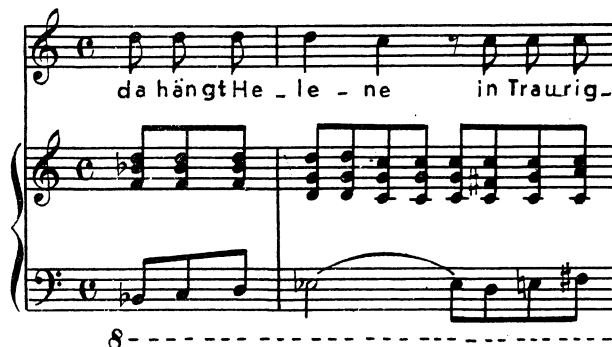
3. «Дочурка трактирщицы» (1823)



4. «Господин Олуф»



5. «Дочурка ювелира» (1827)



также долго

также



долго

коротко



также

долго

1-й раз



2-й раз

daß du zu ho - hen Eh - ren

6. «Рыбак»

исполнение

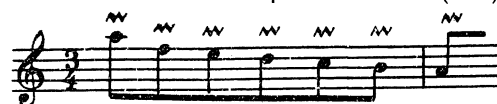


Piano

7. «Дочурка звонаря» (1850)



8. «Негритянский князь» (1844)



исполнение по аналогии с примером № 9

9. «Ночной смотр» (1832)


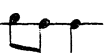
исполнение 3 --- 3 3 --- 3

10. «Арчибалд Дуглас» (1857)

und ich will es dan - ken dir,

Лёве составил также «Школу пения» и несколько позже (1826) «Школу генерал-баса и игры на фортепиано». Первый из этих двух трудов не имеет для нас значения, второй во многом отражает расплывчатые взгляды того времени. Там сказано, например: «Форшлаг получает обычно половину длительности ноты и берется несколько сильнее, чем нота. Иногда он исполняется коротко, что указывается черточкой, хотя в некоторых сочинениях перечеркнутый форшлаг играется как долгий. Правильное исполнение форшлагов предоставляется вкусу и ощущению образованного пианиста». Имен-



но в лучших своих балладах Лёве далеко не всегда был последовательным в применении различных обозначений форшлагов, поэтому трудно согласиться с утонченной трактовкой Рунце (в Полном собрании песен Лёве) ².


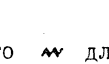
В произведениях Лёве нотация  означает иногда и такое исполнение: 



Глава 9 ПИАНИСТЫ





И. Н. ГУММЕЛЬ, Ф. КАЛЬКБРЕННЕР, К. ЧЕРНИ, Ф. ФETИС—И. МОШЕЛЕС

И. Н. Гуммель ¹. «Фортепианная школа» (1828). Эта «Фортепианная школа» является вехой в истории орнаментики как в хорошем, так и в плохом смысле. Гуммель был первым значительным музыкантом, который, вопреки господствующей догме, начинал трель с основной ноты, вероятно даже не подозревая, что он этим восстанавливает старинную, никогда полностью не вытесненную манеру исполнения *. Во всяком случае, это мнимое нововведение настолько соответствовало естественному ощущению, что оно с поразительной быстротой укоренилось почти повсеместно. Но Гуммелю мы также обязаны если не происхождением, то широким распространением нескольких ошибок. К ним относится смешение обоих знаков группетто:

правильно: 
Гуммель 

правильно: 
Гуммель: 

и применение знака  вместо  для шнеллера.

Знаками указываются следующие украшения: 1) трель (*tr*, нахшлаг обязателен), 2) нота с трелью ( без нахшлага), 3) шнеллер (ошибочно ), 4) группетто ( и  перепутаны). Трель исполняется быстро. Короткие форшлагы, шлейферы и подобные украшения не отнимают почти ничего (или очень немного) от длительности главной ноты.

Трель

нотация

исполнение

1. 2. 3. и т.д. 4. 5. и т.д.

* Подробнее об этом см. на с. 29, 30, 92—93, 147 и др.

6.

7.

8.

одной рукой

облегченный вариант «при одинаковом эффекте»

нотация

исполнение

одной рукой

или

одной рукой

одной рукой

12.

«ложная» двойная трель

14.

Ноты с трелью

15.

п. р. р.

л. р.

16.

17.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a wavy line indicating a vocal melody. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It features a series of eighth notes, followed by a measure with a 'y' marking above it, likely indicating a vocal entry or a specific articulation.

18.

[illegible]

Zwischenschläge

Двойной форшлаг
или аншлаг

Шлейфер

The second system of musical notation continues the melody. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. A double bar line is present. The notation includes a fermata over a note in the middle of the system. The system ends with a final cadence. Below the staff, there is a note in parentheses: (NB) 7, indicating a natural harmonic or a specific fingering.

Оригинальное издание

19. Op. 89

Allegro

cantabile

(NB)

исполнение

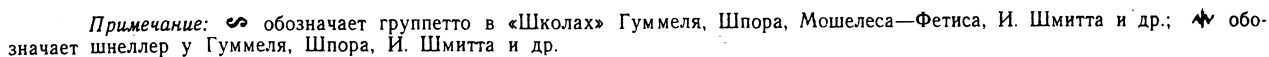
Allegro

cantabile





(NB)

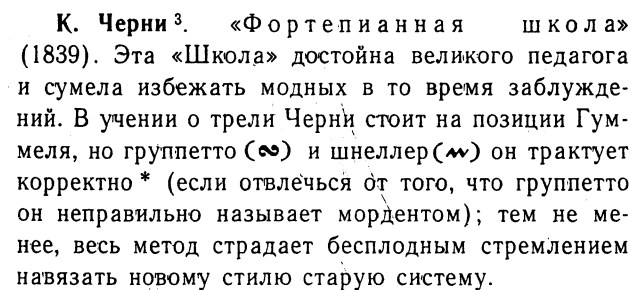
p *f*

исполнение

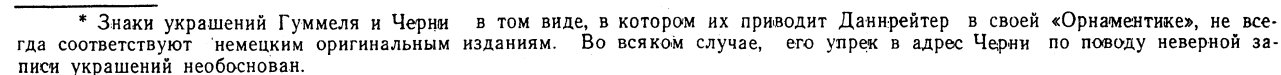


ные признаки, как, например, нотация у Р. Крейцера, Калькбреннера, Шпора и т. д., не оставляют сомнений, что с введением принципа антиципации в некоторых кругах совершенно теряется значение ~ как знака для пральтриллера (=).

и он продолжает существовать лишь для обозначения шнеллера ( = ). Не представлялась ли в примере 2 Фридриху Калькбреннеру формула Христиана:  =  ?



от длительности последующей ноты» (пример 2). К примеру 5: «Все остальные форшлагги, состоящие из нескольких маленьких нот, исполняются настолько быстро, чтобы ничего не отнимать от момента удара и длительности следующей ноты и никоим образом не нарушать такта и деления..., длительные пассажи (при NB) должны начинаться все же несколько раньше (еще во время отсчета второй четверти такта), потому что следующая большая нота должна приходиться точно на третью долю такта!».



Пиральтриллер

Мордент (NB)

6. «Школа украшений». Op. 355

везде то же исполнение

Ф. Фетис и И. Мошелес⁴. „Méthode des Méthodes de Piano” (1837). Можно обойти вниманием «Школу» Ф. Фетиса—И. Мошелеса, потому что кроме общих замечаний в ней почти ничего об орнаментике не говорится. Зато некоторые места в известных этюдах Мошелеса оп. 70 не оставляют сомнений в том, что автор не только начинал трель с главной ноты, но и антиципировал маленькие ноты.

Этюд. Оп. 70 № 7 (1826)

Большинство педагогов охотно признали начало трели с главной ноты, но некоторые из них упорно восставали против принципа антиципации, и одна из формул Фр. Вика⁵ показывает, к каким удивительным толкованиям это подчас приводило:

нотация

исполнение

Н. ПАГАНИНИ, Л. ШПОР, П. БАИО

Н. Паганини (1782—1840).



«Каприс»



антиципировано

в транскрипции Шумана



антиципировано

Л. Шпор¹ «Скрипичная школа» (1831). Орнаментика Шпора представляет странную смесь правильного и ошибочного. Обозначение форшлагов вполне достоверно: короткие обозначаются ♪ или ♫, долгие — в соответствующей длительности. Зато нотация следующих украшений явно вводит в заблуждение: знак ♪ в автографе (в более новых печатных изданиях — ∞) обозначает не только группетто, но иногда и его обращение, а также украшение, подобное пральтриллеру



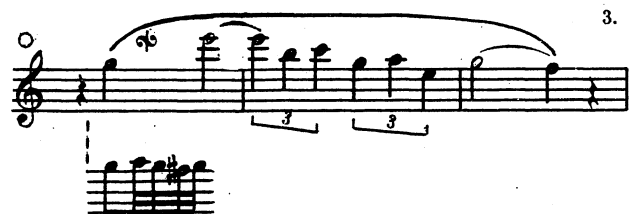
в «Скрипичной школе» он, вдобавок ко всему, заменен обращенным знаком ∞ в манере Гуммеля. Для шнеллера служит ♪ (ошибочно вместо ♫). С другой стороны, необходимо признать, что Шпор (первый после И. С. Баха) осмелился отвергнуть итальянскую традицию в письме и повторил вокальную музыку так, как она должна звучать. В исполнении он придерживался принципа антиципации*.

Концерт № 8, оп. 47 (1816)

1. Речитатив



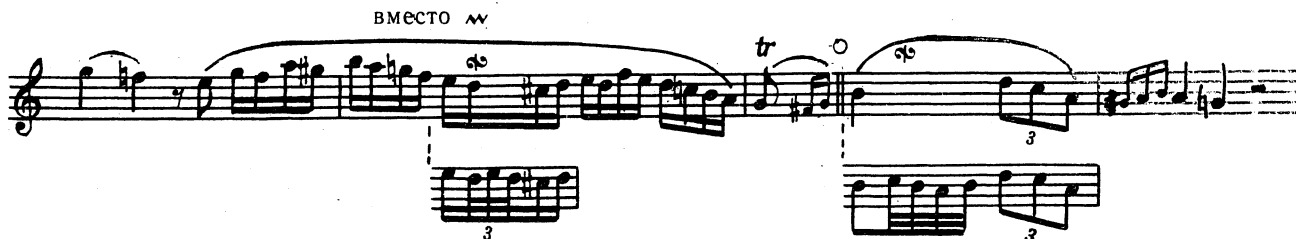
приблизительно



3.



* вместо ∞



вместо ∞

* Еще в большей степени, чем на формулы из «Скрипичной школы», автор опирается здесь на непосредственные указания друзей и учеников композитора: придворного капельмейстера Карла Рейсса, придворного органиста Карла Ринд-нагеля, королевского концертмейстера Гуго Дильхера.

Adagio

коротко

tr

5.

коротко

tr

вместо

(NB)

по Давиду, Иоахиму и др

5

5

6.

tr

3

7.

Allegro

исполнение везде

tr

tr

tr

tr

tr

tr

8.

9.

✱ (по-видимому, ошибка)

все форшлаги коротко

10.

tr

3

коротко

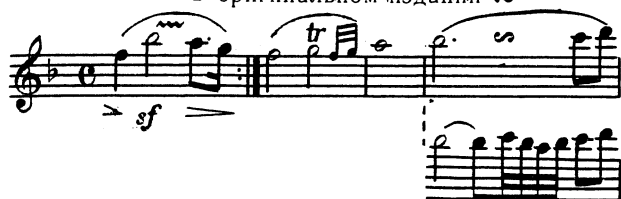
tr

11.

(по «Школе для скрипки»)

12.

в оригинальном издании

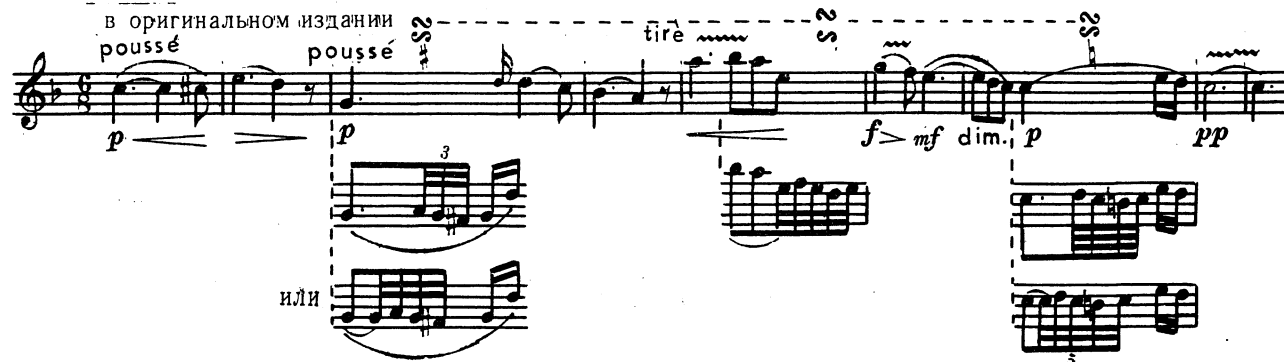


в оригинальном издании

Andante

15.

в оригинальном издании



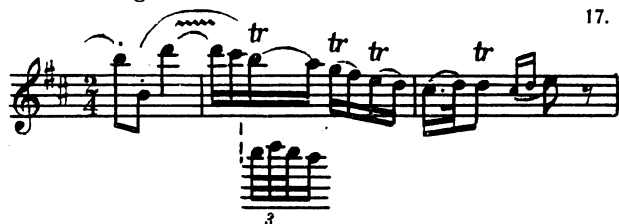
или

Allegretto

16.



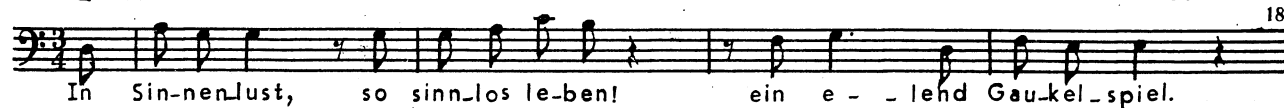
17.



Quasi recitativo

«Фауст». Оп. 60 (1813)
(по старой рукописи)

18.



19. Дуэт



Larghetto

20.



Allegro 21.

Ja, ich fühl es
treu - e Lie - be.

Orch.

22. „Нессонда“. Op. 63 (1823)

Vivace 3

Picc.

1 2 3

23.

Doch so bald ich sie ge - se - hen.

«Скрипичная школа» № 62

Alla Pollacca

tr. p

исполнение

5

Larghetto № 64

вместо ∞

вместо ∞

3

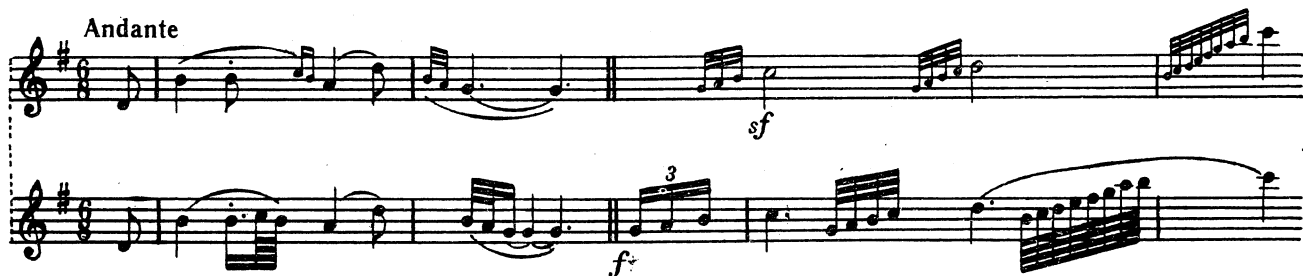
вместо ∞

3

f 3

В примере 4 знак ♯ (соответственно ∞) служит для обозначения пральтриллера, а в примере 5 — для обращенного группетто. Особая нотация в «Скрипичной школе» объясняется тем, что в орнаментике автор строго следует системе Гуммеля. Помимо «Скрипичной школы», Шпор никогда не пользовался обращенным обозначением: ∞ и ∞.

У этого, склонного к элегичности, маэстро совсем неожиданным выглядит высказывание: «Группетто исполняется всегда быстро не только в оживленном, но и в медленном темпе». (Впрочем, неправильный знак ♯ для пральтриллера встречается еще в одном из произведений Франца Экка², учителя Шпора).



П. Байо³. «Искусство игры на скрипке». (1834). Трактровка украшений не отличается здесь большей точностью, чем в «Школе», составленной совместно с Крейцером и Роде. То обстоятельство, что в начале книги Байо правильно указывает знак группетто (∞), не помешало ему нотировать его к концу наоборот (∞). Байо различает три вида тремоло:

- 1) способ украшать звук при помощи смычка (~ или ~).
- 2) способ украшать звук при помощи левой руки (вibrato).
- 3) способ украшать звук при помощи движения смычка и движения пальца.

(В качестве примера может служить «Охота» Леклера. См. главы о Джеминьяни и Глюке.)

Дополнение

ВОКАЛИСТЫ

Л. ДАМОРО—ЧИНТИ, Л. ЛАБЛАШ, М. ГАРСИА (МЛАДШИЙ)

«Школа пения» Лауры Даморо-Чинти⁴, принятая в Парижской консерватории в 1849 году, в отношении орнаментики почти исключительно посвящена группетто (и и трелям (начинающимся с главной ноты).

«Школа пения» Луиджи Лаблаша⁵ рекомендует при трели промежуточную форму



в целом же предпочитает антиципацию.



Мануэль Гарсиа⁶ в своем обширном «Полном трактате о пении» (1847) цитирует многие итальянские арии и добавляет к ним многочислен-

ные исполнительские замечания, варианты и каденции.

НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

Глава 1

ИТАЛЬЯНСКИЕ И ФРАНЦУЗСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

ДЖ. РОССИНИ, ДЖ. ВЕРДИ, Д. ОБЕР, ДЖ. МЕЙЕРБЕР, Г. БЕРЛИОЗ

Во время своей поездки по Италии Шпор мог воочию убедиться, насколько склонность к импровизированию и украшательству лежит в крови у итальянцев, потому что даже специальным обращением к оркестру он не смог добиться аккомпанемента без вычурностей. Когда же такой гений мелодии, как Россини, начал широко пользоваться цветистым языком фиоритур, старое, никогда полностью не забытое искусство диминуирования

стало возрождаться; певцы пытались нагромождать где только возможно дополнительные, еще более богатые украшения. По своей дирижерской практике автор точно помнит, что в «Цирюльнике» нижеследующие варианты были почти стереотипны; при этом, правда, следует учесть, что партия Розины, из-за необходимой обычной транспозиции в более высокий регистр, естественно располагает к подобным изменениям*.

Джоаккино Россини (1792—1868)

1. «Севильский цирюльник» (1816)

оригинал

1-й раз

ma se mi toc - - ca - no, dov' il mio de - - bo - le, sa роула

распространенные варианты

vi - pe - ra, sa - - ro и т.д.

2-й раз

* Но даже Россини не всегда был согласен с произвольным разукрашиванием своих сочинений, и остроумный маэстро высмеивал, как известно, чрезмерные добавления учителя пения Стракоша, называя их «стра-кошонри» (игра слов: „сочноп” — по-французски «свинья», то есть «кошонри» — «свинство» — примеч. перев.).

первый раз

второй раз (долгие форшлагаи)

e cen-to trap-po-le pri-ma di ce-de-re fa-ragio
 car fa-ro-gio-car, e cen-to trap-po-le pri-ma di ce-de-re, e cen-to
 rit. - - - a tempo molto rit. - - - a.t.

«Вильгельм Телль» (1829)

Andante

quel far-deau que la vi-e pour nous plus de pa-

tri-e il chan-te et l'Hel-ve-ti-e pleu-re, pleu-re sa li-ber-té.

Maestoso

Pas-teurs que vos accens s'u-nis-sent

Andante

«Stabat mater» (1832)
(№1)

Sta-bat ma-ter

do-lo-ro-sa
 Viol.

Largo

(№3)

fle-ret Chri-sti ma-trem si vi-de-

do-len-tem cum fi-li-o.

В Италии Джузеппе Верди (1813—1901) был первым значительным композитором, который отказался от распространенного формализма в записи и нотировал вокальную музыку так, как она должна исполняться. Гораздо раньше избавились от этих старых закорючек во Франции. Здесь долгий

форшлаг редкость уже у Д. Обера, и начиная с Дж. Мейербера («Роберт-Дьявол», 1831; «Гугеноты», 1836) нотация полностью совпадает с исполнением, разве что с единственным исключением в нижеследующем примере. Г. Берлиоз также пользуется исключительно современной манерой письма.

Даниэль-Франсуа-Эспри Обер (1782—1871)

«Немая из Портчи» (1828)
Хор рыбаков (по оригинальному изданию)

Allegro (по оригинальному изданию)

Джакомо Мейербер (1791—1864)

«Гугеноты». III действие

V-ni I

p

Валентин

du dan-ger le pré - - - ve - nir

Гектор Берлиоз (1803—1869)

«Гарольд в Италии» (1834)

Viola-Solo

arpeggiato

p

«Осуждение Фауста» (1846)

V-la mf

V.c.

В «Гарольде» арпеджио следует, разумеется, продолжать, как указано. В «Фаусте» нужно четко акцентировать четверти.

Отныне длинные форшлагы исчезают из нотации*, но зато начинается победное шествие короткого

форшлага ♪. Графические обозначения вообще сокращаются до ♪, tr, w, ∞, остальные же украшения выписываются нотами, и все композиторы, родившиеся в XIX веке, за исключением Беллини, пользуются этой семиграфией.

Глава 2

Ф. МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДИ (1809—1847)

Мендельсон применяет украшения экономно и тщательно нотировал их. После длительной путаницы мы встречаем у него правильный знак группетто ∞; его обозначение короткого форшлага ♪ не вызывает сомнений, хотя поначалу издатели не решались применять его в печати. Знак w появ-

ляется в двояком значении — для пральтриллера и для шнеллера. Известная «Весенняя песня» (№ 30 из «Песен без слов»; пример 10) яснее всего показывает, насколько Мендельсон считал антиципацию естественной; противоположное исполнение было бы полнейшей карикатурой.

* В качестве последнего анахронистического остатка старой манеры письма по одному долговому форшлагу содержат: «Павел» (1834) Мендельсона, «Гугеноты» (1836) Мейербера, «Рай и Пери» (1843) Шумана.

1. «Павел»

2.

ДОЛГО



3. «Вальпургиева ночь»

Allegro



Picc.

4. «Илия»

№40



№35

5. «Veni Dominus»



6. Op. 16. Скерцо (первая редакция)

Allegro vivace



Andante

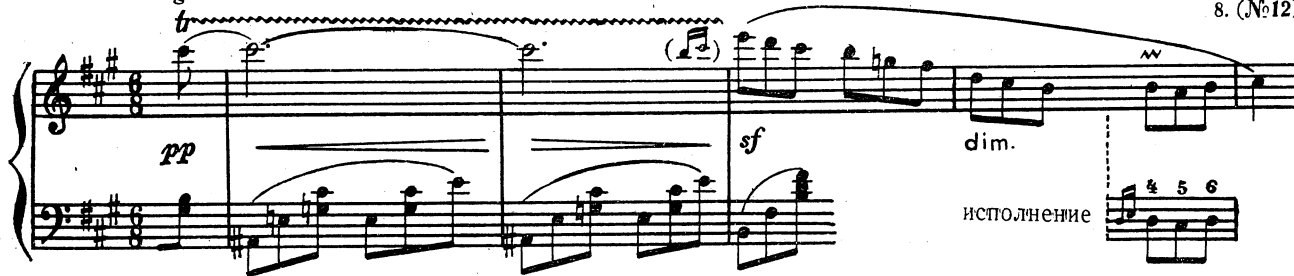
Песни без слов

7. (№2)



Allegretto

8. (№12)



Andante

9. (№29)



Allegretto

10. (№30)





13. Op. 20. Октет. Скерцо

14. Op. 56. Симфония a-moll
sempre pp

15. Op. 90. Симфония A-dur








Лейпцигская консерватория (основанная в 1843 году) благодаря, прежде всего, влиянию Мендельсона принципиально примкнула к господствовавшей практике в исполнении мелизмов и этим

немало содействовала созданию столь крепкой базы, что даже противоположные устремления некоторых позднейших догматиков не могли ее поколебать.

Глава 3

Р. ШУМАН (1810—1856)

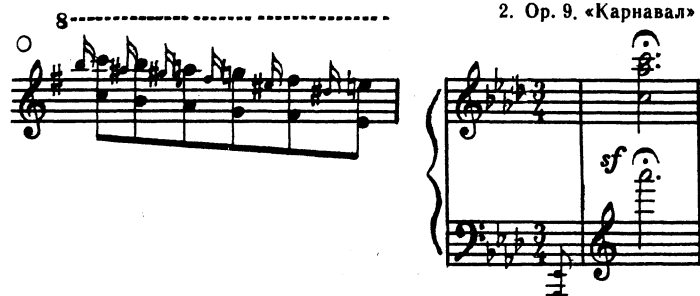
Хотя Шуман писал уже только короткие форшлагги, он все же пользовался для этого различными знаками — такими, как ,  и даже ; для обозначения группетто применялся знак  (в печати ). Шуман тщательнее, чем кто-либо дру-

гой из композиторов, стремился самым способом нотации обеспечить антиципацию начальных украшений (см. оп. 9, 11, 13, 21, 54, 56); его жена, прославленная пианистка-виртуоз Клара Шуман доводила этот принцип до крайности.

1. Оп. 2. «Бабочки»



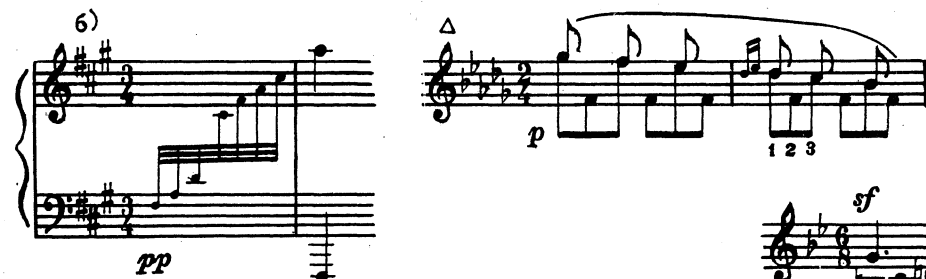
2. Оп. 9. «Карнавал»



3. Оп. 11. Соната



4. Оп. 2. «Вечером»



5. Оп. 12. «Порыв»



6. Оп. 12. «Warum?»



7. Оп. 13. «Симфонические этюды»



8. Оп. 15



9. Оп. 16



10. Оп. 17



6) *sf* антиципировано *rit.* *pp*

rit. *p*

NB NB

1 2

Δ

f

Allegro *p* не

NB

6) в)

антиципировано *sf* 2

[illegible]

20. Ор. 105. Соната для скр. и ф-п.

при повторении

21. Ор. 41 № 1. Интермеццо

6) Adagio

антиципировано 

a) Andante

антиципировано

22. Op. 41 № 3

6) Adagio

6) Adagio

p *rit.* *pp*

B) Allegro

23. Ор. 44. Квинтет

a) Allegro

Archi

Piano

col 8va

tr

ff

3

3

3

6) Scherzo

6) Scherzo

sf

sfz

Allegro

24. Оп. 47. Квартет

Allegro

V-c. *mf*

Ріано в дальнейшем

Larghetto

25. Ор. 38. Симфония

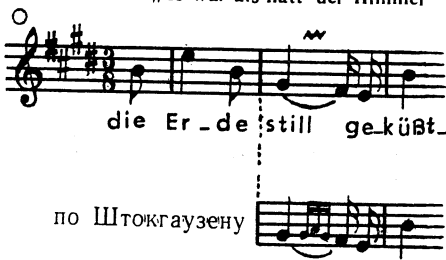
Allegro

Allegro



p *cresc.*

с нахшлагами



Ob. I.

V-ni. I.

Тенор.

коротко

vor E-dens Tor, im Herzen Him-mels-hoffnungs-glück

35.

Дева

p

Ist nicht im Le-ben wie im Grab,

36. часть III

Fl.

Viol. *p*

37.

Пери

dolce

p

ein Him-mels-trop-fen er heilt sie all!

38. «Фауст», часть III

Ich seh be-weg-te Schaar

В автографе длительности в два раза короче

5

se-li-ger Kna-ben.

Сустранированное арпеджиато в „Warum?“ из «Фантастических пьес» (пример 6) является единственным исключением, которое позволила себе Клара Шуман в своем упорном следовании принципу антиципации. И в Концерте а-молл она антиципировала все украшения, отмеченные w , даже в примере 19 NB, хотя автору настоящих строк это кажется искусственным. Безусловно антишумановской является сустраниция первого форшлага в примере 19 а (несмотря на то, что этот вариант происходит от одного видного виртуоза), поскольку композитор дал достаточно ясно понять свои намерения в примере 19 в. В отношении примера 13 Клара Шуман советовала исполнять арпеджио, отмеченные NB, сверху вниз — указание, несомненно достойное внимания! Хотя Шуман при записи увертюры к «Геновеве» долгое время не мог найти нуж-

ный способ нотации украшения (пример 28), из различных вариантов изложения в автографе можно заключить, что правильным будет общеупотребительное исполнение.

Неясная нотация встречается в песнях «Лунная ночь» и «Лесной разговор»: вместо шнеллера (w) здесь можно чаще всего услышать в исполнении шлейфер f , и запись второй из этих песен достаточно близка подобной интерпретации. Однако в противоположность этому следует указать, что близкий шумановским кругам певец и педагог Ю. Штокгаузен¹ категорически требовал здесь повторения главной ноты.

Наконец, в качестве курьеза и единичного явления отметим последний долгий форшлаг (отмеченный f) в «Рай и Пери» (пример 37).

Виртуозная музыка в благороднейшем смысле слова, чарующие мелодии которой обвиты орнаментикой, полной неповторимой грации и обворожительной прелести. В отношении ее исполнения мы имеем приятную возможность опираться на подлинный материал и не только на тот, который опубликовал в печати ученик Шопена К. Микули¹, но и на непосредственные сообщения бывшего профессора Парижской консерватории Ж. А. Матиаса (пользовавшегося в течение пяти лет уроками Шопена) и Чарлза Аллэ² (который часто слышал игру

Шопена и исполнял ему иногда его произведения). Если из их сведений вытекает, что Шопен был не слишком последователен в соблюдении собственных принципов, то навряд ли это кого-либо удивит. Он, по-видимому, постоянно изменял и совершенствовал свои произведения, и поэтому ни автографы, ни немецкие, французские и английские оригинальные издания не совпадают между собой.

Примеры приводятся по Микули (Мик.), Матиасу (Мат.) и Аллэ (Ал.).

Allegro maestoso $\text{♩} = 72$

1. Op. 4. Соната

(по различным автографам)

2. Op. 7 № 3. Мазурка

первая редакция

или

3. Op. 28 № 4. Прелюдия

Largo

stretto

f

нотация

исполнение (Мик.)

4. Op. 25 № 5. Этюд

нотация

исполнение
(Мат.)

6. Op. 57. Колыбельная



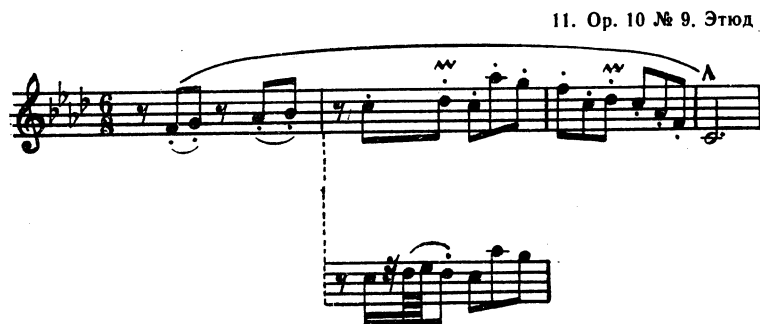
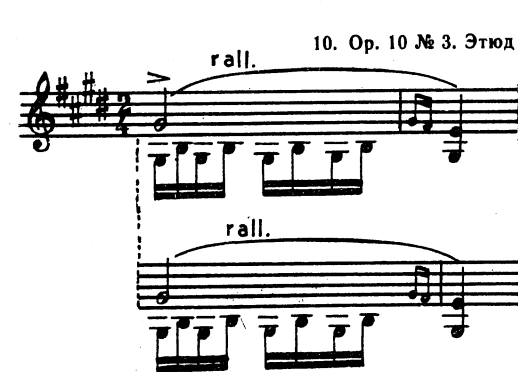
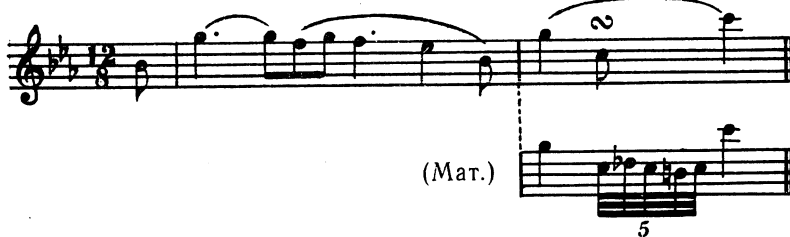
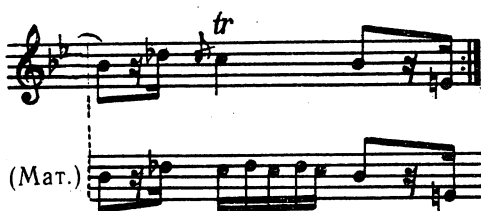
7. Op. 6 № 3. Мазурка



8. Op. 7 № 1. Мазурка



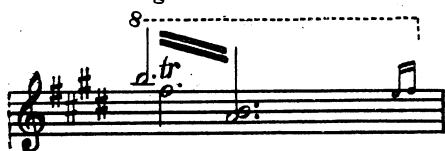
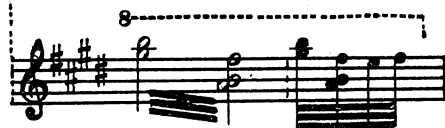
9. Op. 9 № 2. Ноктюрн



12. Op. 11. Концерт

Allegro

нотация

исполнение
(Мик.)

желательно

нотация

исполнение (Мик.)

Larghetto

(при повторении tr)

Рондо

в старой партитуре и у Микули tr в некоторых изданиях

(Мат.)

13. Op. 17 № 1. Мазурка

14. Op. 18. Вальс

а)

(Мик.)

6)

(Мат.)

(Мик.)

15. Op. 20. Скерцо

(Мат.)

Allegro

tr

(tr – в старой партитуре.)

3

Allegro

в дальнейшем

tr

исполнение

3

tr

выписанная трель

17. Op. 23. Баллада

в дальнейшем

желательно

в дальнейшем

18. Op. 25 № 1. Этюд

ppp

tr

20. Op. 27 № 2. Ноктюрн

21. Op. 28. Прелюдии

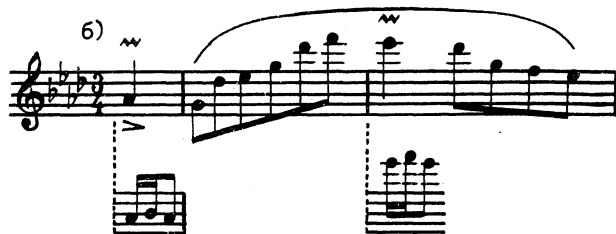
22. Op. 29. Экспромт

23. Op. 30 № 4. Мазурка

24. Op. 32 № 2. Ноктюрн



26. Op. 34 № 1. Вальс



27. Op. 34 № 2. Вальс



29. Op. 35. Похоронный марш



(Мат.)

32. Op. 44. Полонез

31. Op. 37 № 2. Ноктюрн

(tr во фр. издании)

33. Op. 47. Баллада

(Мат.)

34. Op. 51. Экспромт

35. Op. 53. Полонез

(Мат.)

36. Op. 62 № 1. Ноктюрн

37. Op. 64 № 1. Вальс

38. Op. 64 № 2. Вальс



40. Вальс (посмертный)



41. Этюд (без опуса)

(антиципировано)



Шопен в своих автографах обозначает группетто ; арпеджиато он еще обозначает иногда так: (см. op. 62 № 1). Относительно исполнения форшлагов перед двойными нотами он, видимо, не придерживается неизменно твердого принципа; во всяком случае, здесь указания Микули (пример 4) и Матиаса (пример 5) противоречат друг другу. В целом антиципация является для Шопена нормой, что ясно показано в «Колыбельной» (пример 6).

Трель он начинал (по Микули) в большинстве случаев со вспомогательной ноты. Таким образом,

запись означает не что иное, как следующее исполнение: и т. д., в противоположность = и т. д., и странная трактовка трелей в op. 62 некоторыми педагогами также несостоятельна, как и в op. 7 № 1, op. 19, op. 26 № 1, op. 30 № 4. Исключением из этого принципа является (по Матиасу) трель в op. 53

(=).

(= .

Знак может обозначать как пральтриллер

(или) , так и шнеллер ();

исполнение форшлагообразных фигур в сочетании с арпеджиато показывают op. 21, 28, 62. Аккорды, соединенные следующим образом:

нужно еще раз ударять, см. op. 34 № 1 (подобный случай встречается в этюде Крамера № 32). Развернутые фиоритуры следует по возможности распределять равномерно, но всегда с учетом гармонической и мелодической структуры. Сам Шопен дал подобный образец в Романсе из op. 11 (такт 33 от конца), разделяя здесь пассаж в группы по 20, 9 и 6 нот; на это следует ориентироваться в op. 15 № 2, op. 34 № 1 и т. д. Наша подборка примеров, вероятно, убедит изучающего в том, что у Шопена нет правил без многочисленных исключений. С другой стороны, интерпретация op. 6 № 1, op. 28 № 17, op. 37 № 1 в «Орнаментике» Даннрейтера показывает, насколько несправедливо можно поступить с композитором, навязывая ему неподходящую систему.

Глава 5

Ф. ЛИСТ, И. БРАМС, Р. ВАГНЕР

Ф. Лист (1811—1886). О том, насколько орнаментика в своем развитии обязана предшествующей эпохе, свидетельствует то обстоятельство, что даже великие виртуозы XIX века — Паганини, Тальберг, Лист — не могли внести ничего существенно нового. Даже так называемая «листовская

трель», а именно , фактически не что иное, как сведение баховской манеры

исполнения двух аккордов до двух отдельных звуков. Из негативного предписания в «Прелюдах»

«без нахшлага»

явствует, что в те времена, как и теперь, в трели обычно подразумевался нахшлаг. Взгляды Листа на орнаментику мы разобрали в связи с его примечаниями к фортепианным произведениям Вебера и Шуберта.

И. Брамс (1833—1897). Мелизматика новейших композиторов, в особенности Брамса, настолько совпадает с нашей теорией, изложенной в конце книги, что мы почти полностью отказываемся от комментариев к нотным примерам. У тех, кому, как и автору этих строк, посчастливилось услышать ос-

новные произведения Брамса под его управлением или при его участии в качестве пианиста, не может быть никакого сомнения, что для композитора естественным был принцип антиципации. Стоит лишь вспомнить исполнение Allegretto из Второй симфонии.

Ор. 2. Соната (1853)



Molto sostenuto



Ор. 4. Скерцо



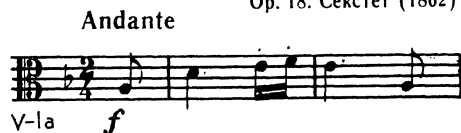
Ор. 10 № 2. Баллада



Ор. 15. Концерт



Ор. 18. Секстет (1862)



(NB)
3

V-ni I, II

1 2 1 2

Allegro

mf tr 5

Vivace

5

Ор. 24. Вариации

5

Adagio

5

Ор. 26. Квартет

Allegro

p 5

Ор. 36. Секстет

5

Ор. 51 № 2. Квартет

5

Allegretto

5

Ор. 73. Симфония № 2

Allegretto

pp 5

Ор. 88. Квинтет F-dur

Andante

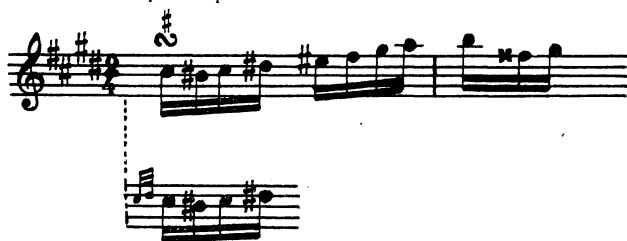
pp 5

Ор. 90. Симфония № 3

Adagio



партия ф-п.



В квинтете f-moll ор. 34 ∞ обозначает в Andante пральтриллер, а в финале шнеллер.

Брамсовская интерпретация форшлагов в Гаво-те Глюка (см. главу о Глюке) вряд ли получилась в духе этого композитора. Нельзя, однако, отри-цать, что благодаря этому тема стала более зна-чительной.

Р. Вагнер (1813—1883). Мы завершаем изложе-ние композитором, который больше, чем кто-либо другой, стремился к тому, чтобы снять с орнамен-тики даже видимость произвольного добавления и возвысить ее до неотъемлемой части музыкального организма. Всегда выписывая украшения в послед-нем периоде творчества, Вагнер предотвратил не-обходимость всякой аргументации.

«Риенци» (1842)



«Тангейзер» (1845)



Увертюра «Фауст»






Лоэнгрин» (1847)





(старая литографированная партитура)





Один спорный случай можно все же найти в орнаментике Вагнера — он относится к группетто в «Риенци». Вагнер — как и Шпор, Шуман, Шопен и другие — пользовался для этого украшения знаком , и еще Александр Риттер¹ исполнял его под

руководством композитора в виде . Но при новой постановке «Риенци» в Берлине в 60-х годах Вагнер настоятельно рекомендовал через Альберта Нимана² тогдашнему дирижеру, придворному капельмейстеру (ныне профессору) Роберту Радеке начинать исполнение с нижней вспомогательной ноты, и в таком виде  он собственноручно записал это украшение дрезденскому военному капельмейстеру Эрлиху в 1873 году. Видимо, в этот период Вагнер стал отдавать особое предпочтение обращенному группетто, ибо «Листок из альбома», сочиненный в 1875 году и посвященный госпоже Бетти Шотт, пестрит подобными фигурами; в Вене Вагнер потребовал такого исполнения даже для Дуэта и Марша из второго действия «Тангейзера». Одно время Бюлов тоже усердно выступал за обращенное исполнение, но в конце концов отказался от этого, и, так как в дальнейшем Ганс Рихтер³, известный дирижер и последователь

композитора, усиленно заверял автора этих строк, что у Вагнера под знаком  следует всегда понимать исполнение , нет сомнений, что после вышеописанного случая композитор вернулся к своему первоначальному мнению. В «Тангейзере», вероятно, в последний раз знак  появляется вместо .

Исследование и возрождение старой семиографии произошло в первую очередь благодаря «Баховскому обществу» (основанному в 1850 году), которое считало это необходимым для стилистически точного исполнения баховской орнаментики. Косвенно «Общество» дало этим толчок архаистическим устремлениям, которые с тех пор заметны в теории. Так, «Фортепианная школа» Леберта и Штарка (изданная около 1855 года) основана целиком на принципах Ф. Э. Баха; это направление встретило в лице остроумного, но эксцентрического Ганса фон Бюлова бесстрашного и фанатичного поборника. Но весь крестовый поход против новой музыкальной практики разбивается о здравый музыкальный инстинкт масс, в чем можно убедиться почти на каждом симфоническом или камерном концерте.

СИСТЕМА ОРНАМЕНТИКИ

После анализа столь многочисленных и часто противоречащих друг другу систем мы считаем своим долгом изложить нашу собственную точку зрения. Мы полагаем, что воздадим должное особенностям старого контрапунктического и нового тематического стилей лучше всего путем привлечения

самой орнаментики, чтобы подчеркнуть особенности обоих. Таким образом, в качестве нормы для старинной музыки (до Генделя и Баха включительно) мы рекомендуем принцип сустракции, а для более новых произведений — антиципации в начальных украшениях*.

Украшение	Мордент	Короткий форшлаг	Шнеллер	Шлейфер
Нотация				
Исполнение в старинной музыке				
Исполнение в более новой музыке	устарело			

Неоднократно отмечалось, насколько свободно обращаются с мелизмами великие композиторы; довольно часто мы были вынуждены подчеркивать, что среди всех других дисциплин искусство украшений менее всего выносит строгое следование правилам. Так, существуют многочисленные исключения из указанных выше способов исполнения; напомним хотя бы антиципированные шлейферы в арии „Erbarme dich” из «Страстей по Матфею» и сустратированные форшлагы в Adagio увертюры «Леонора № 3» и «Волшебного стрелка». Несомненно, что влияние орнаментики на характер произведения значительно больше, чем принято обычно считать. Определенное значение имеет спокойный или поспешный характер исполнения короткого форшлага, а также широкая или ускоренная передача группетто. Стоит лишь исключить шлейферы из женского хора в «Фигаро», как создается впечатление, что подданные отказывают графине в обязательных знаках почтения и вежливых поклонах, ибо каждый шлейфер здесь — реверанс. С другой стороны, поистине издевательские шлейферы в «Шествии на казнь» Берлиоза в сочетании с жесткими гармониями и мелодией накладывают на произведение задуманный композитором отпечаток грубости и вульгарности. Отсюда наше основное

требование: исполнение мелизмов должно соответствовать характеру произведения.

Форшлаг (см. специальную главу) отмечается маленькой нотой, стоящей перед главной; в частности, короткий форшлаг обозначается в современной музыке знаком Долгий форшлаг (вернее, задержание) является собственно не украшением, а весьма существенным элементом мелодии: он отнимает у главной ноты половину, две трети или ее полную длительность, что явствует из таблиц Ф. Э. Баха и Тюрка (см. 149 и 165). Начиная примерно с Глюка, долгий форшлаг перед нотой с точкой все чаще приобретает значение одной трети (вместо двух третей) ее длительности, то есть


исполнялось ; особенно ча-

сто этот ритм появляется у Моцарта и Бетховена. Далее, в период венских классиков (но не раньше и не позже) ритмическую группу следует


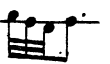
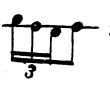
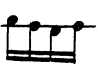
всегда исполнять как . Вскоре после смерти Вебера, Бетховена и Шуберта, то есть к тридцатым годам XIX века, долгие форшлагы исчезают из нотации. Двойной форшлаг («аншлаг» Ф. Э. Баха), шлейфер и шнеллер следует трактовать




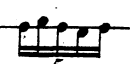
* Начальными мы называем украшения, которые могут появляться только перед главной нотой или в начале ее. Их противоположностью являются нахшлагы, служащие только заключительной формулой.


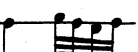
вать так же, как простой короткий форшлаг. По поводу различных преобразований пунктирного аншлага и пунктирного шлейфера следует руководствоваться сказанным в главах о Ф. Э. Бахе и Тюрке.



Мордент  появляется в единичных случаях еще у Гайдна, но и там должен исполняться в старинной манере.

Формулы от самого медленного до самого быстрого исполнения


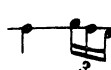
 =  (Моцарт, пример 63); ,  (Моцарт, пример 66; Гайдн, пример 43; И. С. Бах, пример 86).


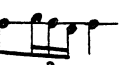
 =  (Бетховен, пример 107 б);  (Шуберт, пример 3);  (Бетховен, пример 108; Брамс, ор. 111).

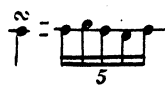
 =  (Бетховен, примеры 7, 102).

 (или в венской нотации:  =  норма , 



 =  основной вид:  (Бетховен, пример 114 а; Моцарт, примеры 49 б, 76).


 , реже:  (Бетховен, примеры 114 б, 113).

Трехзвучное группетто  =  (Гайдн, пример 43; Бетховен, примеры 106, 111; Брамс, ор. 4, 18).


Иногда, наоборот, исполнитель может, руководствуясь собственным вкусом, округлять группетто до пяти нот  (Бетховен, при-

мер 108; Вебер, пример 8).




Нотация  имеет в венской школе двойное значение. То она представляет шлейфер, три маленькие нотки которого антиципируются, то группетто , что яснее всего видно у Бетховена в ор. 18 № 4 (пример 116 а).

У Бетховена появляется еще несколько раз и «группетто с пральтриллером»  . Его следует трактовать как пятизвучное группетто со шлейфером, оставляя более утонченную ритмизацию за сочинениями Ф. Э. Баха и его современников. Бетховен вообще применяет группетто самым разно-


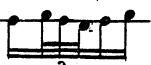
Группетто состоит обычно из четырех нот


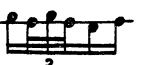
 . Помещенное над нотой, оно исполняется за счет ее длительности и очень быстро, а между двумя нотами, напротив, по возможности позже, а именно во время последней четверти, трети или половины ноты.

образным образом. Кроме того, это украшение особенно богато представлено в Рондо а-толл Моцарта и в концертах Шпора.

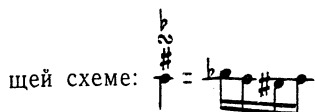
Обращенное группетто все великие композиторы всегда выписывают нотами. Никто из них не пользовался для этого знаком Ф. Э. Баха , и это обстоятельство немало содействовало тому, что путаница в обоих знаках  и  ограничилась в целом «Школами» Гуммеля и Шпора и причинила, таким образом, сравнительно мало беды.

Однако в современных изданиях встречается еще следующая дезориентирующая нотация:

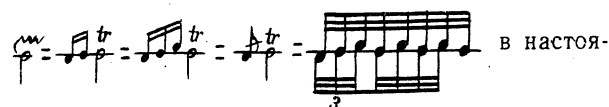
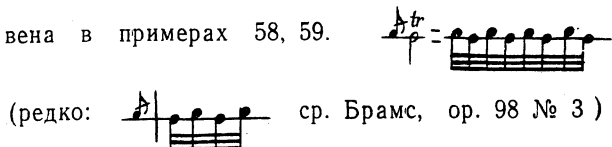
 для  (Бетховен, примеры 13, 120, 121)

 для  (Шпор, пример 4; аналогично у Гайдна, пример 34; у Шуберта, пример 47; у Р. Вагнера).

Примерно со времени смерти Бетховена знаки альтерации при группетто указываются по следующей схеме:



Трель состоит из возможно быстрого чередования основного звука с вышележащим тоном или полутоном. Из практических соображений трель начинают и кончают главным звуком *, исключение допускается лишь тогда, когда оно специально указано или хотя бы предполагается, как у Бетховена в примерах 58, 59.



в настоящее время также

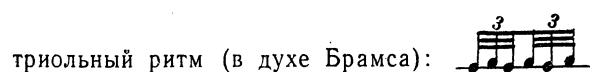


в настоящее время также

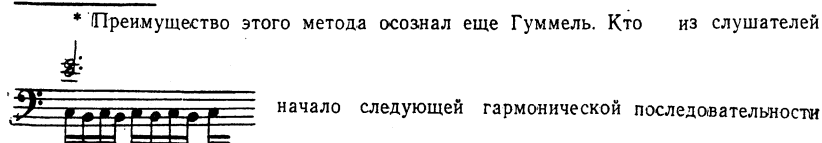
Нахшлаг к трели все композиторы (за исключением Р. Вагнера) рассматривали как необязательный и поэтому не всегда его выписывали. Как правило, исполнитель должен его добавлять и почти всегда в темпе самой трели. В тех немногочисленных случаях, когда трель не допускает нахшлага (Гендель, пример 9; Бах, пример 29; Бетховен, пример 74), ее рекомендуется прекращать чуть раньше, при пунктирных нотах — на (последней) точке **.

При диатонической восходящей цепи трелей лучше всего снабжать каждую трель нахшлагом, а при диатонической нисходящей — только последнюю. Этим же способом исполняют и все хроматические цепи трелей.

Оживлению трелей значительно содействует

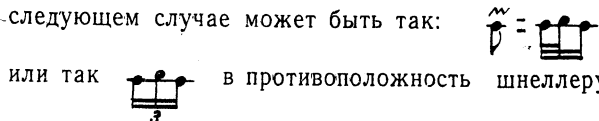


В выписанных нами трелях количество нот чаще всего указывает лишь на минимальный предел необходимого и поэтому его не следует считать избыточным.

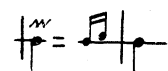


* Здесь обращаем внимание на то, что трель иногда укорачивает ноты нахшлага — см. Ф. Э. Бах, примеры 86, 87.

Пральтриллер обозначается тем же знаком, что и шнеллер, и состоит из тех же трех нот; однако он, как и любой другой вид трели, не может быть антиципированным. Таким образом, в следующем случае может быть так:



или так



Так как композиторы почти все-

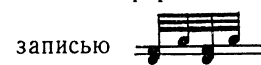
гда предоставляют исполнителю выбор между обоими украшениями, мы можем помочь последнему только следующим указанием: пральтриллером пользуются преимущественно в местах пассажеобразного характера и на коротких нотах, шнеллером, напротив, — на выдержанных нотах в певучей кантилене (см. с. 171—172).

Так, например, в «Крейцеровой сонате» Бетховена в первой вариации следует исполнять пральтриллер, а в последней — шнеллер; в вальсах Шопена ор. 34 № 2 и ор. 64 № 2 также нужно различать \sim в первой части и в трио. Разграничение между \sim для пральтриллера и \sim для шнеллера не всегда надежно.

Арпеджиато. Великие композиторы (не исключая и И. С. Баха) изображали знаком $\{$ или $\}$ (даже еще Шопен) только восходящее арпеджирование. Напротив, Куперен, Рамо и другие употребляли $\{$ для восходящего и $\}$ для нисходящего арпеджиато.

Старинную форму восходящего и нисходящего арпеджиато можно найти выписанной в цитатах из Генделя и Баха. Скрипичное арпеджиато широко использовал Берлиоз в «Гарольде» (см. соответствующую главу).

Тремоло — наиболее быстрое, вибрирующее повторение одного и того же звука (нотируется, например, f) — является излюбленным выразительным средством в современной оркестровой музыке; на фортепиано пользуются по возможности записью

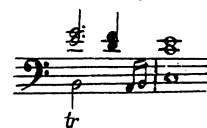


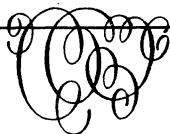
и т. п. Об особых разновидностях скрипичного тремоло см. главы, посвященные Джеминиани, Глюку и Байо.

Вибрация (Bebung) — особый эффект старинного клавикорда (см. главу о Ф. Э. Бахе) — была перенесена Бетховеном на современное фортепиано (в ор. 69, 106, 110), и ее исполнение объясняется на с. 227 данной книги.

По поводу других специальных вопросов отсылаем к соответствующим главам.

из слушателей в состоянии узнать, например, в пассаже





ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

РАЗДЕЛ I

ГЛАВА I

¹ Имеются в виду предки немцев.

² Маркеттус из Падуи — ученый-музыкант периода возникновения флорентинского „Ars nova“ (конец XIII — начало XIV в.). Он являлся сторонником свободного введения хроматических звуков. Скорее всего, именно Маркеттус установил четыре проляции (тактовых размера): $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$ и $\frac{6}{8}$. Он — автор трактатов: „Lucidarium in arte musicae planae“ („Светильник ясного музыкального искусства“, 1274); „Pomerium in artis musicae mensurabilis“ („Пределы доступного измерения в музыкальном искусстве“, 1309).

Иоганнес де Гарландиа — имя двух средневековых ученых-музыкантов. Старший (род. ок. 1190) жил в Англии, учился в Оксфорде, в 1212 году переехал в Париж, где основал музыкальную школу. Автор трактата „De musica mensurabili“ („О мензуральной музыке“) и словаря, который содержит ценнейшие сведения о музыкальных инструментах. Младший (ок. 1300) написал трактат „Optima introductio in contrapunctum“ („Наилучшее введение в контрапункт“) — самую раннюю из дошедших до нас работ, где встречается слово «контрапункт».

Иероним Моравский (ок. 1250) — доминиканский монах «Монастыря улицы Сен-Жак» в Париже. Он собрал и объединил целый ряд средневековых трактатов о дисканте.

³ Здесь А. Бейшлаг дает следующую сноску: «См., например, мотет трувера Адама де ла Галь (ок. 1240—1287), часто перепечатываемый из его Полного собрания сочинений. Эта сноска вызвала возражения Г. Лейхтенритца (см. Послесловие), который писал, что это Полное собрание сочинений было составлено только в 1872 году и слово «мотет» применялось там не для обозначения определенного сочинения, а якобы имело смысл как противосложение, контрапункт. Здесь Лейхтенритт, по-видимому, неправ, так как указанное издание (E. de Coussemaker. Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. Paris, 1872), помимо других сочинений, действительно включает пять трехголосных мотетов.

Адам де ля Галь (1237, Аррас — 1286 или 1287, Неаполь) — знаменитый трувер, автор песни-игры (полностью дошедшей до наших дней) «Робен и Марион». Особенно примечательны его одноголосные песни.

⁴ А. Бейшлаг поясняет в сноске, что приведенный григорианский напев воспроизводится по Шафгойтлу, который «продемонстрировал, как в обряде католической церкви градуал на протяжении многих веков постепенно упростился от 150 до 59 нот».

Карл Франц Эмиль фон Шафгойтл (Schafhäutl, 1803—1890) — немецкий ученый — геолог и металлург. Ему принадлежит ряд исследований о свой-

ствах звука у различных музыкальных инструментов, а также публикации по истории музыки (главным образом, церковной). Среди них следует упомянуть: „Über die Kirchenmusik des katholischen Kultus“ („О церковной музыке католического культа“, 1833), ее продолжение — „Ein Spaziergang durch die liturgische Musikgeschichte der katholischen Kirche“ („Прогулка через литургическую историю католической церкви“, 1887), кроме того, работу, которую, вероятно, имеет в виду А. Бейшлаг: „Der echte Gregorianische Choral in seiner Entwicklung“ („Подлинный григорианский хорал в своем развитии“, 1869), а также биографию аббата Фоглера (1888).

Уже после написания книги А. Бейшлага начало выходить четырехтомное так называемое «Солемское издание григорианских хоралов», редакция которого признана канонической: „Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae“ (т. 1—2). Rome Vatican Press, 1907; „Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae“ (т. 3—4). Там же, 1912.

Из необозримого количества работ XX века, посвященных григорианскому хоралу, упомянем следующие: Johnner P. Dominicus. Wort und Ton im Choral. Leipzig, 1953; Apel Willi. Gregorian chant. 1956.

⁵ Иоганнес Тинкторис (1446, Поперинг — 1511, Нивелль) — композитор и ученый, один из самых образованных музыкантов своей эпохи. Ему принадлежит старейший из сохранившихся печатных музыкальных словарей „Terminorum musicae diffinitorium“ („Определитель музыкальных терминов«. Неаполь, ок. 1475). Другая его печатная работа — „De inventione usu musicae“ („О сочинении музыки«, после 1487). В рукописи осталось его учение о композиции, без общего названия, состоящее из нескольких трактатов, туда же входит и упомянутая А. Бейшлагом „Liber de arte contrapuncti“ („Книга об искусстве контрапункта«). Существуют предположения, что Тинкторис как композитор идентичен известному в то время автору Иоганнесу Вербене (Verbenet).

⁶ Лудовико Цаккони (1555, Пезаро — 1627, Фиоренцуола, близ Пезаро) — крупнейший итальянский музыкант-теоретик своего времени, августинский монах. Был монастырским руководителем хора в Венеции, с 1593 года — член венской, а с 1595 года — Мюнхенской придворной капеллы. Цаккони — автор значительнейшего музыкально-теоретического труда „Pratica di musica“ („Музыкальная практика«, ч. 1 — 1592, ч. 2 — 1622), в котором обстоятельно разбираются вопросы мензуральной теории, контрапункта, даются объемы инструментов, описывается техника игры на них. Кроме того, в нем подробно освещается распространенная к

концу XVI века манера украшенного исполнения многоголосных вокальных сочинений. Цаккони является также композитором, его привлекали главным образом полифонические формы, требующие большого мастерства, — каноны, ричеркары. Выдержки из вышеупомянутого трактата Цаккони приведены дальше, в главе 2.

⁷ Иоганнес Коттон (Cotton, Cottonius) — английский ученый-музыкант (конец XI — начало

XII в.). Его трактат „Epistola ad Fulgentium“ («Письмо к Фулгенцию») дает важные сведения о преобразовании органа в дискант.

Иоганнес де Мурис — крупнейший английский ученый-музыкант XIV века, магистр математики в Оксфорде. Его перу принадлежит трактат „Summa magistri Johannis de Muris“ («Сумма [знаний] магистра Иоганниса де Мурис»), который дает важнейшие сведения о типах композиций XII века. Семь книг другого его труда „Speculum musicae“ («Зерцало музыки») объединяют в себе как бы всю сумму музыкальных воззрений средневековья.

⁸ Симон Тенстид (Tunstede, ум. 1369) — английский ученый-музыкант, монах, доктор музыки, с 1354 года был регентом хора Францисканского монастыря в Оксфорде. Ему принадлежит труд „De Quator principalibus musicae“ («О четырех принципах музыки»).

⁹ Иоганнес де Флоренция (Джованни да Касция) — итальянский композитор, инициатор реформы музыкального стиля, который вскоре после 1300 года начала распространяться из Флоренции. Его сочинения — мадригалы, каччин, канцоны, баллады.

¹⁰ Рукописный «Песенник Пушмана» (первые опубликован в 1906 г.) является богатейшим памятником мастерзанга. Адам Пушман (1532, Герлиц — 1600, Бреславль) — немецкий мастерзингер, был знаком с Гансом Саксом в Нюрнберге (ок. 1555), позднее был кантором в Герлице. Опубликовал в 1571 году „Gründlicher Bericht des deutschen Meister Gesanges und deutschen Versen oder Rhythmus“ («Капитальное сообщение о немецком мастерзанге и немецких стихах или ритмах»).

¹¹ У Бейшлага здесь ошибочно назван Жоскен Деппе.

¹² Имеется в виду так называемый «Робертсбриджский кодекс», хранящийся в настоящее время в Британском музее в Лондоне. (Свое название рукопись получила от аббатства Робертсбридж, где находилась на протяжении длительного времени.). Существует предположение, что музыкальный раздел рукописи (два листа в конце) — не английский, а французского происхождения. Факсимильное воспроизведение рукописи см. в изд.: Wooldridge H. E. Early English Harmony. Oxford, 1897, plates 42—45 (записано в старинной немецкой клавирной табулатурной нотации). Одна из пьес рукописи — Эстампи — воспроизведена в издании: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII веков, вып. 2. М., 1976.

¹³ Конрад Пауман (1409, Нюрнберг — 1473, Мюнхен) — крупнейший немецкий органист и композитор, слепой от рождения. В 1446 году стал органистом церкви св. Зебальда, а на следующий год — городским органистом Нюрнберга. С 1450 года он — придворный органист в Мюнхене. Слава Паумана распространялась далеко, его воспевали в стихах как одно из чудес света, ему было присвоено рыцарское звание. Для занятий со своими многочисленными учениками Пауман составил обширный рукописный труд „Fundamentum organiscandi“ («Основы игры на органе», 1452). Он состоит из трех частей. В первой кратко объясняется нотация вокальной музыки, во второй излагаются правила контрапункта, а в третьей демонстрируются образцы органной литературы и иллюстрируются теоретические правила, изложенные в двух предыдущих.

«Буксеймская органная книга» — один из богатейших источников старинной клавирной музыки. Она была составлена около 1470 года, вероятно в Мюнхене, в кругу учеников Паумана, позднее попала в монастырь в Буксейме (отсюда ее название), а с 1883 года находится в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене. В 1955 году было опубликовано ее факсимильное издание, а в 1958—1959 годах — полное издание в переводе на современную нотацию.

¹⁴ Леонард Клебер (ок. 1490, Вюртемберг — 1556, Пфорцхейм) — немецкий органист. Учился в Гейдельберге, служил органистом и викарием в различных

городах Германии. Был знаменит как учитель органной игры. Сохранилась его рукописная табулатурная книга (1524), в которую включены сочинения многих известных в ту эпоху органистов.

Ганс Коттер (ок. 1485, Страсбург — ок. 1541, Берн) — немецкий органист, ученик знаменитого органиста, основателя «орнаментального» органного стиля Паулуса Гофхаймера (1459—1537). Первоначально работал в должности органиста собора во Фрейбурге (Швейцария). В 1522 году был как протестант посажен в тюрьму и затем изгнан. После долгих странствий ему удалось получить в Берне место учителя. Составленная Коттером рукописная табулатурная книга также принадлежит к старейшим памятникам немецкого органного искусства.

Ганс Бухнер (1483, Равенсбург — 1538, Констанц или Цюрих) — немецкий органист, также ученик Гофхаймера. В 1516 году был приглашен на службу в качестве органиста собора в Констанце (отсюда его уважительное прозвище «магистр Ганс из Констанца»). В 1526 году, когда в результате Реформации город отпал от католичества, весь капитул покинул собор; с этого времени следы Бухнера теряются. Существует предположение, что он переселился в Цюрих, к одной из своих дочерей. Вероятно, именно в эти годы он составил свою знаменитую «Фундаментальную книгу», которая содержит, наряду с 145 сочинениями, первый в истории музыки свод правил для органистов.

¹⁵ Далее А. Бейшлаг отсылает читателя к двум работам, в которых разбираются вопросы старинной аппликатуры на клавишных инструментах. Мы расширили этот список и приводим здесь ряд публикаций вплоть до самых последних: Krebs C. Girolamo Dirutas Transilvano (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, 1892); Seiffert M. Geschichte der Klaviermusik. Band I (Die ältere Geschichte bis um 1750). Leipzig, 1899; Harisch-Schneider E. Die Kunst des Cembalo-Spiels. 3. Aufl., Kassel-Basel, 1970; Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel-Basel, 1967. (наиболее исчерпывающий фундаментальный труд о старинной клавирной музыке); Ferguson H. Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century. An Introduction. London, 1975 (раздел 5 специально посвящен аппликатуры, на стр. 67—77 даются таблицы и примеры старинной аппликатуры). На русском языке: Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960. Аппликатура старинных авторов воспроизводится и анализируется в серии: «Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII веков» (составитель и автор вступительных статей Н. Копчевский). Вып. 1 — Испания, Португалия, Нидерланды (М., 1975); вып. 2 — Англия, Германия (М., 1976); вып. 3 — Италия, Франция (М., 1977).

¹⁶ Себастиан Фирдунг — немецкий певец, композитор и органист. В 1483—1505 годах был членом придворного кантората в Гейдельберге, в 1507—1508 — певцом и руководителем хора мальчиков кафедрального собора в Констанце. Широкую известность приобрела книга Фирдунга „Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastian Virdung... um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht“ («Музыка, изученная и кратко изложенная Себастианом Фирдунгом... чтобы научиться перекладывать любой напев из нот в табулатуры трех инструментов — органов, лютен и флейт», 1511).

Мартин Агрикола (1486, Горау — 1556, Мардебург) — немецкий композитор, теоретик и педагог, один из самых значительных музыкальных писателей своего времени. Его работы, вместе с книгой Фирдунга, являются важнейшими источниками по истории инструментов и инструментальной музыки. Наиболее известные труды Агриколы: „Musica figuralis deutsch“, „Von den Proportionibus“ [«Немецкая фигурированная музыка», «О пропорциях», во втором издании (1532) эти книги были объединены]; „Musica instrumentalis deutsch“ («Немецкая инструментальная музыка») — уже упоминавшаяся нами книга Фирдунга, изложенная Агриколой стихами, ее колоссальная популярность вызвала многочисленные переиздания: 1528, 1530, 1532, 1542, 1545; „Rudimenta musices“ («Первые опыты в музыке», 1529) и многое другое. Ему принадлежит также много музыкальных произведений. Целый ряд терминов, введенных Агриколой, укоренился и сохранился в немецком музыковедении до настоящего времени.

Арнольд Шлик — немецкий органист (слепой). Был придворным органистом в Гейдельберге. Опубликовал „*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*“ («Зерцало органных строителей и органистов», 1511) и упомянутый А. Бейшлагом сборник табулатур. Замечание Бейшлага о том, что этот сборник «является одним из старых памятников книгопечатного искусства», вызвало критику со стороны Г. Лейхтентритта. На самом же деле, хотя сборник и не принадлежит к числу инкунабул (то есть первопечатных изданий, вышедших до 1500 года), но его обычно причисляют к наиболее знаменитым старопечатным музыкальным памятникам, вследствие его изящного оформления и высокого качества печати.

Приведем список книг, дающих достаточно полные

сведения по истории музыки средних веков и Возрождения (и затрагивающих, в частности, вопросы орнаментики): Bessler H. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam, 1931; Ursprung O. *Die Katholische Kirchenmusik*. Potsdam, 1931; Waesberghe J. S. van. *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*. Leipzig, 1969; Bessler H., Gülke P. *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*. Leipzig, 1973; Stäblein B. *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig, 1975; Georgiades T. G. (Herausgeber). *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*. Kassel-Basel, 1971; Gülke P. *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*. Leipzig, 1975.

ГЛАВА 2

¹ Здесь Г. Лейхтентритт (см. послесловие) справедливо указывает, что А. Бейшлаг ошибается — сольное, не украшенное пение также было широко распространено на протяжении многих столетий и никогда не утрачивало своего значения.

² Виттория Аркилеи — прославленная певица периода ок. 1600 года. Она принимала участие в постановках первых опер во Флорентинском кружке графа Барди. Якопо Перри с восторгом говорит о ней в предисловии к своей «Эвридике», ему же вторит и Джулио Каччини (см. дальше), также в предисловии к «Эвридике» (оба датированы 1600 г.). См. в кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 67, 69.

³ Настоящая глава состоит из нескольких разделов, в которых повторяются одни и те же имена (в связи с формулами диминуций, отрывками из трактатов и из музыкальных произведений). Помимо общих сведений об учебных пособиях, которые помещены в сноски на с. 15, данные об авторах этих трактатов сообщаются в комментариях к «Выдержкам из трактатов».

⁴ Здесь мы сняли ошибочное утверждение А. Бейшлага, что сочинения Лассо и Палестрины «не содержат ничего, что напоминало бы даже отдаленно диминуирование или его формулы». Г. Лейхтентритт в качестве опровержения этого положения приводит в своей статье диминуированный пример из сочинений Лассо.

⁵ У А. Бейшлага это высказывание Г. Финка приведено в следующем, искаженном виде: «Колорировать можно даже в хоре, хотя при этом неизбежна разноголосица». Мы исправили текст Финка по статье Г. Лейхтентритта.

⁶ Адриан Пети-Коклик (Кокликус; 1500, Фландрия — ок. 1563, Копенгаген) — фламандский композитор и теоретик, ученик Жоскена Депре. Некоторое время был певцом в Папской капелле и папским исповедником, затем был посажен в тюрьму. После освобождения служил в разных городах Германии, а в 1556 году был приглашен в Королевскую капеллу в Копенгагене. А. Пети-Коклик — автор трактата „*Soppendium musices*“ (1552, Нюрнберг). Его сборник мотетов носит название „*Musica Reservata*“ — здесь впервые встречается это выражение, примененное к аффектированному стилю, тесно связанному со словом.

⁷ Герман Финк (1527, Пирна — 1558, Виттенберг) — немецкий композитор и теоретик. Учился в Виттенбергском университете и там же позднее читал лекции о музыке. В Виттенберге он работал также в должности органиста. Его труд „*Practica musica*“ («Музыкальная практика», 5 томов, 1556) представляет собой важный источник в отношении инструментальной музыки и вокального исполнительства той эпохи.

⁸ См. примечание 6 к гл. 1.

⁹ Джироламо Дирута (род. ок. 1560, Перуджия) — итальянский органист, композитор и теоретик. Учился в Венеции у К. Порты, Дж. Царлино и К. Меруло. Служил в качестве органиста в различных городах Италии. Дирута — автор одного из старейших учебников игры на клавишных инструментах, трактата «Трансильванец» (ч. 1 — 1593; ч. 2 — 1609), написанного в виде диалога. В этом трактате, помимо теоретико-методических сведений, даются сочинения К. Меруло, А. Банкиери, А. Габриели, А. Мортаро, самого Дируты и других его современников.

Выдержки из трактата Дж. Дируты на русском языке см. в кн.: Алексеев А. *Клавирное искусство*. М., 1952, с. 179—182.

¹⁰ Клаудио Меруло (1533, Корреджо — 1604, Парма) — знаменитый итальянский органист, композитор и органный мастер. Занимал пост органиста собора св. Марка в Венеции и руководил собственным музыкальным издательством, а с 1584 года был приглашен в качестве придворного органиста в Парму. Его творчество знаменует собой образование самостоятельного органный стиля. Ему принадлежат три книги риччеркаров, три книги канцон и две книги токкат. Помимо органных сочинений, Меруло написал много вокальной музыки — мадригалов, мотетов, мессы.

¹¹ Джованни Батиста Бовичелли (род. в Ассизи) — певец в Миланском соборе. В 1594 году он издал работу „*Regole, passaggi di musica etc.*“ («Правила, музыкальные пассажи и т. д.»), в которой были помещены мадригалы и мотеты с мелодиями, разукрашенными трелями, пассажами и прочими орнаментами.

¹² Джулио Каччини, прозванный «Джулио Романо» (1550, Рим — 1610, Флоренция), — итальянский композитор, певец и лютнист. Все члены его многочисленной семьи были знаменитыми певцами.

В 1564 году Каччини переезжает из Рима во Флоренцию, где получает должность певца при герцогском дворе. Деятельность Каччини тесно связана с кружком графа Барди и с разработкой нового, монодического стиля. Он был одним из первых «композиторов, культивировавших ариозное пение (и таким образом его деятельность заложила основы будущего *bel canto*)». Большое внимание уделял Каччини речитативу (*stile recitativo*) и разработке искусства орнаментики. «Новая музыка» (1601) — собрание мадригалов Каччини, в которых он продемонстрировал свой новый стиль. Заголовок сборника стал названием новой манеры письма. Предисловие к «Новой музыке» является одной из самых старых настоящих вокальных школ.

Каччини является автором нескольких опер, стоящих у самых истоков этого жанра; ему принадлежит «Дафна» (1594, не сохранилась), «Эвридика» (1600, написана в содружестве с Якопо Перри), «Похищение Кефала» (1597, изд. 1600; Каччини принадлежат только сольные вокальные партии). Помимо этого, Каччини выпустил сборник мадригалов, сонетов и т. д. (изд. 2-е, 1613), а также — в качестве продолжения «Новой музыки» — сборник «Новая музыка и новая манера письма» (изд. 2-е, 1614).

Отрывки из предисловий к «Эвридике» и к «Новой музыке» приведены на русском языке в издании: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 68—73.

¹³ Далее у А. Бейшлага был помещен следующий абзац: «Ария из „Похищения Кефала“ в своих трех вариантах (см. пример на с. 39—41) представляет собой самое бесцеремонное из того, что можно найти в искусстве украшения. То, что сам Каччини приводит ее без всяких дальнейших комментариев, только каждый раз с добавлением: «эта ария с пассажами господина...», доказывает, насколько это было тогда обычным. (Эти три варианта представляют собой три куплета одной арии)». На этих примерах А. Бейшлаг хотел показать, до какой степени неизвестности могло быть доведено одно и то же музыкальное произведение благодаря украшениям певцов. Но в пылу полемики он

сам попал впросак — поместил здесь две различные арии. На это обратил внимание Г. Лейхтентритт. Я предполагаю, что А. Бейшлаг пользовался в этом случае не оригинальными источниками, а книгой Б. Кизеветтера «Судьбы и особенности светской вокальной музыки» (Kiesewetter B. Schicksale u. Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Wien, 1840), из которой взят и помещенный в начале этой главы пример Аркилей. В этой книге в нотных примерах на с. 75—77 под № 44 следуют подряд все три отрывка с не очень ясными примечаниями к ним. Помимо этого, Г. Лейхтентритт высказал соображение, что здесь скорее может идти речь о мелодических вариациях на неизменный или несколько измененный бас (излюбленная монодическая форма), а не о произволе в разукрашивании одной и той же мелодии.

¹⁴ Сетус Кальвизиус (1556, Тюрингия — 1615, Лейпциг) — немецкий композитор и теоретик. Учился в латинской гимназии в Лüneбурге, а затем в университетах в Хельмштедте и в Лейпциге. С 1582 года он стал кантором в Шульпфорте, а с 1594 года — кантором церкви св. Фомы в Лейпциге и одновременно музыкдиректором всех главных церквей Лейпцига.

Кальвизиус был всесторонне образованным человеком, он занимался не только музыкой, но писал труды по вопросам астрономии, истории. Ему принадлежит множество музыкально-теоретических работ. Его композиторское наследие включает как сочинения, созданные в учебно-методических целях, так и много церковной вокальной музыки, которую он писал в соответствии со своими обязанностями кантора. Основные сборники его сочинений: «Священные гимны на четыре голоса» (1594), «изысканные немецкие песни» (1603), «Две книги бициниев» (1599, 1612), сборник хоралов (1597) и так далее.

¹⁵ Даниель Фридеричи (1584, Клейн-Эйхштедт — 1638, Росто́к) — немецкий композитор и теоретик. С 1614 года был кантором в Ольденбурге, с 1618 — в Ростке. В 1619 году получил степень магистра. В своем творчестве он обращался к различным жанрам, его сочинения пользовались большой популярностью. Работа Фридеричи «Musica figuralis, или руководство в искусстве пения» (1618) пользовалась столь большим спросом, что к 1677 году выдержала шесть изданий.

¹⁶ Данный отрывок взят из предисловия К. Монтеверди к восьмому сборнику мадригалов «Военные и любовные мадригалы» (1638). В этот же сборник входит и «Поединок Танкреда и Клоринды», отрывок из которого дается на с. 46.

¹⁷ Михаэль Преториус (1571 или 1572, Кройцбург близ Эйзенаха — 1621, Вольфенбюттель) — выдающийся немецкий теоретик и композитор. Учился в латинской школе в Цербсте и в университете во Франкфурте-на-Одере. Был придворным органистом герцога Брауншвейгского и Лüneбургского, а с 1604 года — придворным капельмейстером в Вольфенбюттеле. Преториус много путешествовал, в качестве музыкдиректора он устраивал по торжественным дням входившие тогда в моду концерты. Он был знаком с выдающимися музыкантами того времени — Г. Шютцем, С. Шейдтом и другими.

Большую часть творческого наследия Преториуса составляют обработки латинских и немецких духовных напевов. Его основной теоретический труд „Syntagma musicum“ был задуман в четырех томах. Том 1 (Виттенберг, 1614—1615) посвящен духовной и светской музыке и «всеобщей науке музыки». Том 2 (Вольфенбюттель, 1618), вместе с настольным атласом музыкальных инструментов (1620) посвящен музыкальным инструментам. В томе 3 (Вольфенбюттель, 1619) рассматриваются музыкальные жанры, система нотации, исполнение генерал-баса и целый ряд других практических вопросов. Том 4 не был закончен. Неоценимая художественная и историческая ценность труда Преториуса заключается в том, что он дает возможность познакомиться с теорией музыки и музицированием его времени.

В наше время осуществлена факсимильная публикация его книги: Praetorius M. Syntagma musicum. Bde 1—3. Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. W. Gurlitt. „Dokumente musicologica“, Kassel—Basel, 1956—1959.

¹⁸ Иоганн Андреас Гербст (1588, Нюрнберг — 1666, Франкфурт-на-Майне) — немецкий теоре-

тик и композитор. Работал в качестве капельмейстера в различных городах Германии. Его теоретические труды: „Musica practica“ („Практическая музыка», 1642) — учение об основах музыки и одновременно одна из первых систематизированных вокальных школ; „Musica poetica“ („Поэтическая музыка», 1643) — собственно, учение о композиции; именно в этой работе было обосновано запрещение скрытого параллелизма «квинт и октава, сохранившееся на протяжении столетий; „Arte practica e poetica“ („Практическое и поэтическое искусство», 1653) — учение о контрапункте и об аккомпанементе.

Иоганн Крюгер (Crüger; 1598, Гроссбрезен — 1662, Берлин) — немецкий композитор, органист и теоретик. Учился в Регенсбурге, а затем в Виттенбергском университете. С 1622 года и до самой смерти был кантором и органистом церкви св. Николая в Берлине.

Крюгер является одним из самых известных композиторов лютеранской церкви, автором многих мелодий на духовные тексты. Он — автор теоретических трудов: „Synopsis musica“ („Свод музыкальной науки», 1624), „Praecepta musica figuralis“ („Наставление в фигурированной музыке», 1625), „Quaestiones musicae practicae“ („Вопросы практической музыки», 1650.)

¹⁹ См. примечание 15 к главе 1.

²⁰ Элиас Николаус Аммербах (? , Наумбург — 1597, Лейпциг) — немецкий органист и композитор. Приблизительно с 1560 года был органистом в церкви св. Фомы в Лейпциге. Опубликовал две табулатурные книги с указанием аппликатуры и объяснения украшений: „Orgel- oder Instrumentaltabulatur“ („Органная или инструментальная табулатура», 1571) и „Ein neu künstlich Tabulaturbuch“ („Новая искусная табулатурная книга», 1575).

²¹ Эмилио дель Кавальере (Кавальери; 1550, Рим — 1602, там же) — итальянский композитор и органист. В своем «Представлении о душе и теле» (1600) он явился одним из ранних представителей stile recitativo. В этом же произведении, по всей вероятности, впервые был применен цифрованный бас.

²² Марен Мерсенн (1588, Уаза — 1648, Париж) — известный французский ученый и теоретик музыки, монах. Его деятельность отличалась универсальностью: он автор работ не только по музыке, но и по физике, математике, философии. Из его музыкально-теоретических книг следует выделить «Трактат об универсальной гармонии» (1627) и «Универсальную гармонию» (т. 1, 1636; т. 2, 1637), дающие энциклопедический свод музыкальных знаний. См. факсимильное издание: Mersenne M. Harmonie Universelle. Paris, 1964.

²³ Лоренцо Пенна (1613, Болонья — 1693, Имола) — итальянский композитор и теоретик. Помимо многочисленных вокальных и инструментальных сочинений, написал следующие теоретические труды: „Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata“ („Первые шаги для начинающих изучение фигурированной музыки», т. 1, 1656; т. 2, 1678); „Direttorio del canto fermo“ („Руководство по кантус фирмусу», 1689). А. Бейшлаг в этом месте и в нотном примере (с. 65) ошибочно указывает дату 1696 (то есть, уже после смерти автора); по всей вероятности, имеется в виду 1656 год (том 1 «Первых шагов»).

²⁴ См. примечание 13 к настоящей главе.

²⁵ См. примечание 12 к гл. 1.

²⁶ «Фитцильямова вирджинальная книга» — один из самых богатых рукописных памятников английского вирджинального искусства. В нее вошло 297 произведений, написанных целым рядом английских авторов за период от начала 60-х годов XVI века по 1612 год.

„Parthenia or The Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls“ („Парфения или девственность самой первой музыки, которая когда-либо была издана для вирджиналов», 1611) — первый печатный сборник произведений английских вирджиналистов (21 пьеса У. Берда, Дж. Булла, О. Гиббонса; составитель В. Хоул).

²⁷ Кристофер Симпсон (1610—1677, Лондон) — английский исполнитель-виртуоз на виоле да гамба. Автор популярных в свое время книг: „The division violist, or an introduction to the playing upon a ground“ („Соллист-гамбист, или введение в игру на остинатный бас», 1659); „Принципы практической музы-

ки» (1665). Он составил также примечания к «Учению о композиции» Т. Кэмпбона (1655).

²⁸ Томас Мэйс (Mace; 1613—1709, Кембридж) — английский лютнист и певец. Служил в Тринити-колледже в Кембридже. Автор книги „Musick's monument or a remembrance of the best practical musick both divine and civil“ («Музыкальный памятник, или напоминание относительно наилучшей практической музыки обоих видов, божественной и гражданской». Лондон, 1676). Во второй части приведены пьесы для лютни и указания, касающиеся игры на лютне. Третья часть посвящена скрипке. Книга представляет большую историческую ценность, так как дает богатую информацию относительно занятий музыкой и вообще о музыкальной жизни эпохи.

²⁹ Метью Локк (Locke; 1632—1677, Лондон) — английский композитор и органист (был придворным композитором короля Карла II и органистом королев). Написал музыку к многочисленным драматическим представлениям (в том числе к «Буре» Шекспира), антемы для Королевской капеллы, сюиты для струнных („Little consort of 3 parts“, 1656). Локк является автором старейшего английского руководства в игре генерал-баса — „Melothesia“, 1673.

Значки Локка сопоставляются с таблицей „Rules for Graces“ («Правила для украшений») из посмертно изданного сборника Г. Перселла (1658—1695) „A Choice Collection of Lessons“ («Избранная коллекция сюит», 1696).

Комментируя таблицу Перселла, современный английский исследователь Говард Фергюсон высказывает предположение, что там имеются ошибки, появившиеся в связи с тем, что работа вышла уже после смерти автора и не была проверена им. Так, например, бросается в глаза отсутствие мордента — украшения, широко распространенного в это время не только на континенте, но и в Англии. У Т. Мэйса этот орнамент выступает под названием *beate*, в то время как у Перселла *beat* применен к совсем иной фигуре. Возможно, что во время подготовки этого издания гравер перепутал две строки оригинала (до нас не дошедшего) — пропустил расшифровку мордента, относившуюся к слову *beat*, и награвировал вместо этого другую, более сложную фигуру, составленную из *forefall* и *beat*. Фергюсон ее так и называет: *forefall & beat*. По поводу *plain note & shake* или *backfall & shake* Фергюсон также допускает существование опечатки в таблице — две первые ноты должны быть залинованы. Он добавляет: «В дальнейшем, при объяснении *backfall & shake* автор говорит, что если орнамент относится к ноте без точки, то *backfall* занимает первую половину ее длительности, а *shake* — оставшуюся вторую половину. Если же речь идет о ноте с точкой, то *backfall* относится к самой ноте (то есть занимает две трети всей длительности), а *shake* — к точке (то есть к оставшейся трети всей длительности). Тем не менее, практический опыт позволяет предположить, что величина обоих орнаментов могла варьироваться в зависимости от контекста». Фергюсон дает также свою уточненную расшифровку *battery*: на первую четверть падает арпеджирование звуков (шестнадцатыми), вторая четверть — их выдерживание. (См.: Ferguson H. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century. An Introduction*. London, 1975, pp. 149—151.)

Английскими знаками орнаментики пользовались

также в Нидерландах (см. примеры из произведений Свединка).

³⁰ Лютневая музыка записывалась в особой, табулатурной нотации, цифрами (Италия, Испания) или буквами (Франция, Германия), обозначавшими соответствующий лад на грифе инструмента. Отсюда выражение: «поставить пальцы на буквы грифа» (см., например, высказывание Вайсселиуса в сноске на с. 54). Получить представление о лютневой нотации можно по следующему факсимильному изданию (Leipzig, 1969): *Zwölf Menuetten für die Laute, von Herrn Ferdinand Seidel, samt Einer Fantasie von Herrn Baron, königl. preussischen Lautenisten. Als eine Probe eines neuen Drucks von musicalischen Characteren für die Laute. Leipzig, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1757.*

³¹ См. примечание 22 к настоящей главе.

³² Дени Готье (Gaultier; между 1600 и 1610, Лион — 1672, Париж), прозванный «младшим» или «знаменитым» Готье, — прославленный французский лютнист-виртуоз, крупнейший представитель разветвленной династии музыкантов. Ему принадлежат два лютневых сборника: „Pièces de luth“ («Лютневые пьесы», 1660) и „Livre de tablature“ («Табулатурная книга», издана посмертно). Помимо этого, ему принадлежит множество рукописных сборников, например „La Rhétorique de Dieux“ («Реторика богов», ок. 1655).

Полемика с Бейшлагом и некоторые дополнения по поводу украшений у Готье содержатся в неопубликованной докторской диссертации А. Юровского «Французская музыкальная орнаментика»: «Указание Бейшлага на то, что единственными знаками украшений, которыми пользовался Готье, являлась запятая и для трелей и поперечная черта / для арпеджио, — неточно. В предисловии Готье к его пьесам для лютни „La Rhétorique de Dieux“ мы находим также знак \wedge , включенный также и в таблицу Мерсенна. Назначение его не вполне ясно. Приводим объяснение его из того же предисловия: „Accent (\wedge) обозначает, что нужно ущипнуть струну на предыдущем звуке, а затем поставить палец на указанную букву“. Возможно, что мы имеем здесь портаментное украшение типа антиципированного форшлага (*accent*) Аффилара, Лулье и других.

Не упомянуто Даннрейтером и Бейшлагом также другое украшение, обозначавшееся у Готье знаком $+$: „Étouffement происходит, когда берут один звук и ставят другой палец снизу“. По-видимому, здесь речь идет об *aspiration* (Куперен) или *son souré* (Рамо) французской стереотипной орнаментики» (Библиотека МГК, рукопись, 1945, том 1, с. 4—5).

³³ Эрнст Готлиб Барон (1696, Бреславль — 1760, Берлин) — знаменитый немецкий лютнист. Изучал в Лейпцигском университете право и музыку, затем служил в качестве придворного лютниста в Готе, в Эйзенахе, а с 1734 года стал камертеористом прусского кронпринца (будущего короля Фридриха II). Основным трудом Барона является книга «Историко-теоретическое и практическое исследование инструмента лютни» (1727); позднее он написал дополнение к ней (1756). Кроме того, Барон является автором работы „Abriß einer Abhandlung von der Melodie“ («Эскиз трактата о мелодии», 1756). По поводу факсимильного издания Фантазии Барона см. примечание 30 к настоящей главе.

РАЗДЕЛ II

ГЛАВА I

¹ Марко да Гальяно (ок. 1575, Гальяно — 1642, Флоренция) — итальянский композитор. Учился у Л. Бати, капельмейстера церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, стал священником этой же церкви, в дальнейшем пошел по стопам своего учителя и получил должность капельмейстера — сперва церковного, а с 1611 года — придворного. В 1607 году он основал *Accademia degli Elevati*. В 1607 году написал для двора герцога

Гонзага в Мантуе оперу «Дафна». Его другая опера — «Мелоро» — не сохранилась. Гальяно — один из наиболее значительных композиторов среди ранних представителей „*stile rappresentativo*“, но в то же время он отдал дань традициям — ему принадлежит шесть книг пятиголосных мадригалов, а также много духовной вокальной музыки.

² Отрывки из предисловий Каччини и Пери к «Эв-

ридке» приведены на русском языке в книге: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 65—69.

⁸ Андреас Хаммершмидт (1611, Брюкс, Чехия — 1675, Циттау) — немецкий композитор. Работал в качестве органиста сначала в Везенштейне, с 1635 года — во Фрейберге и с 1639 года до самой смерти — в Циттау. Хаммершмидт считается одним из самых выдающихся авторов немецкой церковной музыки. Его сочинения были еще при жизни известны по всей Германии.

⁴ Лодовико Гроссен да Виадана (1564, Виадана — 1645, Гуальтьери) — итальянский композитор и капельмейстер. Учился у К. Порты, был капельмейстером в Мантуе, Венеции. Ему — так же как и целому ряду других его современников — приписывается изобретение генерал-баса. Но его истинное нововведение заключается в том, что он сочинял basso-continuo как облигатный голос. Список его сочинений очень велик. Упомянутые А. Вейшлагом «Духовные концерты» имеют следующий авторский заголовок: „Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3 e 4 voci con il basso continuo per sonar nell' organo" (три тома: 1602, 1607 и 1609).

⁵ Джакомо Кариссими (1605, Марино — 1674, Рим) — итальянский композитор и капельмейстер. Был вначале певцом, затем соборным органистом в Тиволи, в 1628—1629 годах — капельмейстером в Ассизи, а позже — в Риме. Кариссими с его ярким мелодическим дарованием внес большой вклад в развитие монодического стиля; он значительно усовершенствовал речитатив и придал больше обаяния инструментальному сопровождению. Большая часть его сочинений — церковного содержания. Многие из его нашествия утеряны. «Иевфай» — одна из его шестнадцати сохранившихся ораторий («историй»).

В оригинале у А. Вейшлага поставлена неверная дата (1692) издания «Умноженного путеводителя». На самом деле он был опубликован в 1689 году в Аугсбурге у издателя Якоба Коппмайера.

ГЛАВА 2

¹ По-видимому, имеется в виду книга Г. Гольдшмидта (1859—1920) «Итальянский метод пения XVII столетия» (1890); другая книга этого же автора — «Учение о вокальной орнаментике» (том I, «XVII—XVIII вв. до эпохи Глюка», 1907) — печаталась почти одновременно с книгой А. Вейшлага, рецензировалась вместе с ней в одной и той же статье Г. Лейхтентритта и навряд ли могла быть Вейшлагом использована.

² К этому месту в оригинале А. Вейшлага имеется следующая сноска: «Нередко Фробергеру приписывается введение глассандо в профессиональную музыку. Речь идет при этом о стремительном до-мажорном пассаже (к самому высокому в то время звуку клавиатуры), который так неожиданно завершает похоронный плач, изображая, вероятно, вознесение души умершего (короля Фердинанда IV) на небеса. Все же это глассандо не заслуживает славы такого подвига, потому что, согласно нотации в автографе, оно осуществлялось путем перекрещивания рук». Здесь имеется в виду заключительный пассаж знаменитой Аллеманды Фробергера (из сюиты до мажор), имеющей подзаголовок: «Оплакивание скорбной утраты Его Королевского Величества Фердинанда IV, короля Римского...» (см.: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII веков, вып. 2. М., 1976, с. 51—52).

По-видимому, Вейшлаг очень поверхностно знакомился с этой пьесой, иначе он не назвал бы «стремительным» („garid") этот заключительный восходящий ход шестнадцатыми в величавой пьесе, где все пронизано мерным движением именно шестнадцатых. В таком темпе не может быть и речи о глассандо.

³ Полное название сборника Рейнкена: «Музыкальный сад... сонаты, аллеманды, куранты, сарабанды, граве для двух скрипок, альты и basso continuo», 1688.

⁶ Вольфганг Каспар Принц (1641, Вальдтурн — 1717, Зорау) — немецкий теоретик и музыкальный писатель. Получил образование в университете в Альтдорфе (близ Нюрнберга) и, кроме того, учился игре на органе и духовых инструментах. Был священником, затем стал придворным композитором и капельмейстером, а позднее — кантором в Зорау.

В серии музыкальных романов Принц дал интересную картину жизни музыкантов своей эпохи (в некоторой степени эти романы способствовали улучшению условий существования наиболее бедных слоев музыкантов). Его хроникальное «Историческое описание благородного искусства музыки и пения» является одним из первых на немецком языке изложений истории музыки (отрывки на русском языке см. в кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 213). См. факсимильную перепечатку: Prinz W. C. Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst. Graz, 1964.

Значение Принца как теоретика заключается в первую очередь в его разработке теории ритма и такта. Вероятно, ему принадлежит первое описание сильных и относительно сильных долей такта, а также опорных долей в более крупных построениях (например, в восьмитактовом периоде). Из его музыкальных сочинений ничего не сохранилось.

⁷ Леонардо Лео (1694, Бриндизи — 1744, Неаполь) — итальянский композитор, органист, капельмейстер и педагог. Учился в Conservatoria della Pietà в Неаполе, а с 1715 года был там же учителем. С 1725 года, после смерти А. Скарлатти Лео стал первым придворным органистом.

Лео — представитель неаполитанской школы. Его учениками были Н. Йомелли и Н. Пиччини. Перу Лео принадлежат концерты для различных инструментальных групп, клавишинные и органные произведения, семьдесят одна опера, оратории, мессы, а также множество мелких вокальных сочинений.

⁴ Небольшой раздел о Милиусе перенесен сюда нами. У А. Вейшлага он был добавлен петитом в самом конце первой части книги (с. 100 немецкого издания), вероятно, уже после окончания набора.

Вольфганг Михаэль Милиус (1636, Тюрингия — 1712 или 1713, Гота) — немецкий композитор и педагог. Помимо многочисленных музыкальных произведений, ему принадлежит также трактат (напечатанный анонимно) „Rudimenta musices, das ist: Eine Kurtze u. grundrichtige Anweisung zur Singe-Kunst" («Первые опыты в музыке, то есть краткое и верное наставление в искусстве пения». Гота, 1686).

⁵ Имеется в виду опубликованное известным немецким музыковедом Максом Зейфертом (1868—1948) издание клавирных и органных сочинений И. Пахельбеля в рамках «Памятников»: „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" (II, 1; IV, 1), „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (VIII, 2).

⁶ Франц Ксавер Антон Муршгаузер (1663, близ Страсбурга — 1738, Мюнхен) — немецкий композитор. Учился в Мюнхене у И. К. Керля. Наряду с большим числом вокальных, инструментальных (в том числе органных) сочинений, опубликовал в 1721 году теоретический труд „Academia musica-poetica bipartita, или высшая школа композиции» с нападками на Маттессона.

⁷ Относительно Л. Пенна см. примечание 23 к гл. 2 первого раздела.

⁸ Данная цитата, по-видимому, взята из первого тома сборника И. Кунау „Neue Klavierübung".

⁹ Имеется в виду опубликованное Карлом Пэзлером (1863—1942) в 1901 году Полное собрание клавирных произведений И. Кунау в серии „Denkmäler der deutschen Tonkunst" (Bd. IV).

¹ Сен-Ламбер (полное имя, место и даты жизни неизвестны) — французский музыкант. Известны два его трактата: „Les principes du clavecin, contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tabulature et le clavier” («Клавесинные принципы, содержащие точное объяснение всего, что касается табулатуры и клавиатуры»). Париж, 1702; отрывки на русском языке см. в кн.: Алексеев А. Клавирное искусство. М., 1952, с. 183; „Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments” («Новый трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и на других инструментах»). Париж, 1707).

² Жак Шампюан де Шамбоньер (ок. 1602—1670 или 1672) — французский клавесинист, композитор, педагог; считается основоположником французской клавесинной музыки. Был придворным клавесинистом Людовика XIV. Среди его учеников — Ж. А. д'Англебер и Н. А. Лебер. В 1670 году Шамбоньер опубликовал в двух томах „Pièces de clavessin” («Клавесинные пьесы»).

Жан Анри д'Англебер (1628, Париж — 1691, там же) — французский клавесинист, органист, композитор. С 1664 года сменил своего учителя Шамбоньера в должности придворного клавесиниста. В 1689 году опубликовал „Pièces de clavessin”. В предисловии к этому сборнику была дана подробнейшая таблица украшений, а в приложении — «Принципы аккомпанемента».

³ Шарль (Франсуа) Дьепар (ок. 1670 — ок. 1740) — французский клавесинист и композитор. В 1707 году переселился в Лондон. Дьепар — автор шести сюит для клавесина, а также сборника клавесинных пьес.

А. Бейшлаг к этому месту дает следующее пояснение: «Дьепар, как и Д. Скарлатти, занимал некоторое время должность чембалиста в Лондонской итальянской опере под началом Генделя». Действительно, предположение о том, что Д. Скарлатти был в Лондоне, высказывалось целым рядом исследователей в связи с тем, что, с одной стороны, в известных биографических данных о Скарлатти существует «белое пятно» — неизвестно, чем он занимался в период 1719—1720 гг.; с другой стороны, как раз в Англии были широко распространены его произведения. В настоящее время американский исследователь творчества Д. Скарлатти, известный клавесинист Ральф Киркпатрик показал, что Скарлатти никогда не был в Англии; знакомству британской публики с его сочинениями, по-видимому, способствовал его английский ученик Томас Розенгрейв.

⁴ Георг Муффат (ок. 1645, Шлеттштадт — 1704, Пассау) — немецкий композитор и органист. После шестилетнего пребывания в Париже работал в качестве органиста в Страсбурге, жил некоторое время в Вене, был органистом в епископской капелле в Зальцбурге, затем долго жил в Риме (где занимался на клавесине под руководством Б. Пасквини и изучал стиль „concerto grosso” А. Корелли). После этого служил в Пассау сперва органистом, а затем придворным капельмейстером.

Среди многочисленных работ Георга Муффата следует выделить сборник „Suavioris harmoniae instrumentalium hiporchematicae florilegium” («Цветник сладостной инструментальной гармонии»), в котором, помимо собственно музыкальных произведений, содержатся подробные указания, касающиеся исполнения (в частности, игры украшений) на струнных инструментах (в этих комментариях нашло отражение знакомство Муффата со стилем Люлли).

⁵ Готлиб (Теофил) Муффат (1690, Пассау — 1770, Вена), сын Георга Муффата — немецкий композитор и органист. Был придворным органистом в

Вене. В его работе „Componimenti musicali” («Музыкальные сочинения»; 1727) содержится целый трактат об украшениях.

⁶ Трактат Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» был впервые опубликован в 1616 году в Париже. Упоминаемая А. Бейшлагом дата (1617) относится ко второму, расширенному изданию трактата. Издание на русском языке: Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине. М., 1973 (с приложением более раннего трактата «Правила аккомпанемента», 1696).

Полное собрание клавесинных пьес Ф. Куперена в Советском Союзе не издавалось, но у нас распространено венгерское издание: Couperin François. Pièces de clavecin (József Gát). Editio Musica, Budapest, 1970—1972 (издано так же, как и у Ф. Куперена, в четырех «книгах», в которые входят все 27 сюит). Большой интерес представляет советское издание пьес, снабженное большой статьей А. Юровского о принципах французской орнаментики: Куперен Ф. Избранные пьесы для клавесина. М., 1937.


⁷ Имеется в виду издание: Oeuvres complètes de Jean-Philippe Rameau, publiées sous la direction de C. Saint-Saëns. Paris. Среди опубликованных в более поздний период изданий академического типа упомянем собрание пьес Ж. Ф. Рамо для клавесина: Rameau Jean-Philippe. Pièces de clavecin mit den vollständigen originalen Textanlagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben herausgegeben, mit einem Vorwort von Erwin R. Jacobi. Kassel-Basel. 1958, 1960, 1966. На основе этой публикации было выпущено советское издание: Рамо Жан Филипп. Полное собрание сочинений для клавесина. М., 1972. Статья А. Юровского о принципах орнаментики Рамо содержится в издании: Рамо Ж. Избранные пьесы для клавесина. М., 1937.

⁸ Мишель Пиньоле де Монтеклер (1666, Шомон — 1737, Сен-Дени) — французский композитор и контрабасист. Помимо музыкальных сочинений (в том числе опер и балетов), ему принадлежат теоретические работы: „Méthode pour apprendre la musique” («Метода изучения музыки», 1700); полностью переделанная, эта работа вышла в 1709 году под названием «Новая метода...», а в 1736 году — под названием «Принципы музыки». Монтеклеру принадлежит также одна из старейших скрипичных школ: „Méthode pour apprendre à jouer du violon” («Метода обучения игре на скрипке», 1720).

В качестве дополнения и некоторого уточнения содержания данной главы приведем еще одну выдержку из диссертации А. Юровского: «Неправильно утверждение Бейшлага, что музыкальная семиография является заслугой французов. Правда, Мерсенн уверяет, что ему принадлежит честь изобретения стенографических обозначений лютневых украшений... Но обозначения трели, в том числе и значки Мерсенна, были придуманы англичанами задолго до него. Фактура произведений Дж. Булла, У. Берда, О. Гиббонса, Т. Морли, П. Филиппса, Т. Таллиса, Дж. Доуленда и многих других английских композиторов испещрена множеством разнообразных знаков, заменяющих большей частью простые украшения, в то время как более сложные (double relish, eleation и др.) обозначались первоначально в обычной фактуре (то есть выписывались нотами — *примеч. ред.*). Между тем, старейшие памятники французской музыкальной семиографии относятся к уже более позднему времени». (Юровский А. «Французская музыкальная орнаментика», диссертация, рукопись, с. 12—13.)

ГЛАВА 4

¹ В связи с тем, что орнаментике Скарлатти — композитора, чьи сочинения занимают большое место и в репертуаре нашего времени, — А. Бейшлаг уделил очень мало внимания, а его положения недостаточно обоснованы (в чем его упрекал Г. Лейхтентритт), мы считаем целесообразным привести несколько выдержек из

книги Г. Келлера «Доменико Скарлатти, мастер клавира» (Keller H. Domenico Scarlatti. Ein Meister des Klaviers. Leipzig, 1957, S. 58—60). Г. Келлер считает скарлаттиевскую нотацию украшений примитивной. «Встречаются только два значка  и *tr*, оба применяются без достаточных различий. Значок мордента

совершенно отсутствует; в некоторых случаях мордент выписан нотами... В рукописях очень произвольно обозначена длительность форшлагов. Часто, в особенности когда форшлагом снабжена заключительная нота, нельзя быть уверенным, какой форшлаг имеется в виду — долгий или короткий. Во многих случаях, в особенности в пьесах энергичного характера, короткий форшлаг оказывается более подходящим.

Основной спорный вопрос заключается в том, начинать ли трель с главной или же с вспомогательной ноты. Как известно, все теоретики в эпоху около 1750 года (Ф. Э. Бах, И. И. Кванц, Ф. В. Марпург) предписывают начало трели с вспомогательной ноты. Но в одной из токатт Алессандро Скарлатти, снабженной авторской аппликатурой, над половинной нотой g^2 стоит указание „Trillo tra 3 e 4 ovvero tra 2 e 3” («Трель 3 и 4 пальцами или 2 и 3»), что подразумевает начало с главной ноты». Келлер дает совет «в спорных случаях задавать себе вопрос, могло бы в соответствующем месте быть задержанье вместо трели; если да — и только в этом случае, — то трель должна начинаться с вспомогательной ноты. Иногда (но не всегда) Скарлатти сам помещает начало трели с вспомогательной ноты». Далее Келлер говорит о том, что неразрешенным является вопрос о расшифровке слова „Tremulo”. Резюмируя, автор констатирует, что Д. Скарлатти относится к украшениям с гораздо большей свободой, чем его современники — И. С. Бах или французские композиторы.

Следует указать, что Р. Киркпатрик — наиболее авторитетный современный исследователь клавирного творчества Д. Скарлатти — в своей книге также отмечает свободу в использовании композитором мелизматики, отсутствие какой-либо унификации и советует при исполнении исходить из соображений единства и цельности музыки. Например, именно требования единства линии должны диктовать исполнение цели трелей — и это определяет, начинать ли их с основного звука или же с вспомогательного. См.: Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton Univ. Press., 1953; ed. 2. N. Y., 1968.

² Перед этим местом у А. Бейшлага был помещен небольшой абзац, посвященный нескольким старым публикациям произведений Д. Скарлатти. Из них мы упомянем только одно (его нумерацию А. Бейшлаг использует в своих нотных примерах): „Sämtliche Werke für das Pianoforte von Dominic Scarlatti”. Это издание, вышедшее под редакцией К. Черни в издательстве Хаслингера, включало 200 сонат; сейчас оно устарело.

Перечислим некоторые позднейшие, наиболее авторитетные публикации. Почти полное собрание сонат (545 из 555), вышедшее в 11 томах под редакцией А. Лонго: Scarlatti Domenico. Opere complete per clavicembalo criticamente rivedute e ordinate in forma di suites da Alessandro Longo. Milano, 1906. Избранные сонаты (60), вышедшие под редакцией Р. Киркпатрика: Scarlatti. Sixti Sonatas. Edited in Chronological Order from the Manuscript and Earliest Printed Sources by Ralph Kirkpatrick. I—II. N. Y., 1953. 150 сонат под редакцией Г. Келлера и В. Вайсмана: Scarlatti D. Sonaten. Auswahl in drei Bänden. Ed. Peters, Leipzig, 1957. В Советском Союзе были выпущены 90 сонат под редакцией А. Б. Гольденвейзера и А. В. Шапкеса (т. I—3. М., 1959—1961) и 100 сонат под редакцией А. Николаева и И. Окраинец (т. 1—2. М., 1973—1974).

ГЛАВА 5

¹ Мартин Генрих Фурман (1669, Темплин — после 1740, Берлин) — немецкий теоретик музыки и критик. Большинство своих работ выпустил под псевдонимами. Упомянутая А. Бейшлагом книга «Музыкальный рупор» (Берлин, 1706) является вокальной школой.

² Иоганн Давид Гейнихен (1683, близ Вайссенфельса — 1729, Дрезден) — немецкий композитор. Учился в Томасшule в Лейпциге у И. Кунау, затем прошел курс юриспруденции и был адвокатом. Вскоре отказался от деятельности юриста и целиком посвятил себя композиции. В 1713—1718 годах был в Италии, поставил целый ряд своих опер в Венеции. В 1718 году получил приглашение на должность придворного композитора к королю Августу в Дрезден. Из сочинений Гейнихена, помимо опер, сохранилось 7 месс, 2 реквиема,

В настоящее время под руководством Р. Киркпатрика в США осуществляется полное факсимильное издание сонат Д. Скарлатти.

³ Франческо Гаспарини (1668, близ Лукки — 1727, Рим) — итальянский композитор. Учился у А. Корелли и Б. Пасквини в Риме. Преподавал в Ospedale della Pietà в Венеции, с 1735 года был капельмейстером в Латеране. Гаспарини — автор 54 опер, 7 ораторий, многочисленных месс, мотетов, кантат, псалмов. Ему же принадлежит упоминаемая А. Бейшлагом школа генерал-баса „L'armonico pratico al cembalo” («Практическая гармония при исполнении на чембало». Венеция, 1708). Этот учебник был распространен в Италии вплоть до середины XIX века. Среди учеников Гаспарини — Бенедетто Марчелло.

По поводу аччакатур у Скарлатти Г. Келлер в своей книге (см. примечание 1 к настоящей главе) указывает, что нечто подобное существовало в это же время и в Германии, только обозначалось косой черточкой, которая проходила в нотах в том месте аккорда, где должна быть диссонансирующая нота. Д. Скарлатти (так же как и его отец) выписывал все такого рода украшения крупными нотами, что придавало нотному рисунку удивительный, странный вид — казалось, что там сплошные ошибки. «Разумеется, эти диссонансы звучат на чембало лучше, чем на фортепиано, где они, в особенности в басовом регистре, имеют слишком густой, насыщенный характер. Но у Скарлатти имеются места, где, по-видимому, не было задумано скорое разрешение, — цель заключалась как раз в том, чтобы создать впечатление резких, быстрых ударов... Это такие смелости, которые сто лет спустя так испугали Г. Бюлова, что он неприязненно назвал их „музыкальным шумом битвы”» (Keller H. Op. cit., S. 61).

⁴ Пьер Франческо Този (1647, Болонья — 1724, Лондон) — знаменитый итальянский певец-кастрат и вокальный педагог. Его деятельность протекала в итальянских оперных театрах Германии, а с 1692 года он обосновался в Лондоне и после потери голоса занялся преподаванием.

Всеевропейскую известность на долгое время приобрела его вокальная школа „Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato” («Мнения старинных и современных певцов, или их замечания по поводу фигурированного пения». Болонья, 1723). Эта книга была в 1742 году переведена И. Э. Гальаром на английский язык. В 1757 году И. Ф. Агрикола выпустил ее в переработанном и дополненном виде на немецком языке под названием „Anleitung zur Singkunst” («Руководство к искусству пения». Берлин, 1757). См. раздел III, гл. 3. Цитаты в настоящей книге переведены с немецкого.

⁵ Иоганн Эрнст Гальяр, (1687, Целле — 1749, Лондон) — немецкий композитор. Был придворным капельмейстером английской королевы. Его перевод книги П. Този на английский язык имеет следующий заголовок: „Observations on the Florid Song” («Наблюдения над расцвеченным пением». Лондон, 1742).

Джамбаттиста Манчини (1716, Аскола — 1800, Вена) — известный итальянский вокальный педагог, ученик Падре Мартини. Автор книги „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato” («Мысли и практические размышления об украшенном пении». Милан, 1774).

6 серенад, 57 кантат. Гейнихен является также автором школы генерал-баса „Neu erfundene und gründliche Anweisung...” («Новоизобретенное основательное руководство...», 1711).

³ Франц Антон Мейхельбек (1702, Бодензее, Швейцария — 1750, Фрейбург, Швейцария) — немецкий органист и композитор. С 1721 года изучал теологию во Фрейбурге, с 1725 года занимался музыкой и теологией в Риме. Работал в Мюнстере в должности соборного органиста, а с 1730 года был еще и профессором итальянского языка. Мейхельбек автор месс и многочисленных хоров к школьным комедиям (не сохранились). Известны два его опубликованных сборника: „Die auf dem Clavier spielende Cäcilia”. Op. 1 («Цецилия, играющая на клавире». Аугсбург, 1736) — включает шесть сонат; „Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia”

Ор. 2 («Целиция, обучающая игре на клавише». Аугсбург, 1738) — учебное пособие, включающее пьесы и упражнения.

Иоганн Маттесон (1681, Гамбург — 1764, там же) — крупнейший немецкий музыкальный теоретик, историк, критик, композитор. С детства проявил себя как разносторонний талант, играл на многих инструментах, выступал как певец, дирижер. Был дружен с Г. Ф. Генделем. Начиная с 1704 года Маттесон много путешествует — он посетил Голландию, Англию, Францию, Италию. С 1719 года он работает в должности капельмейстера при дворе герцога Гольштейнского. В 1728 году вследствие наступившей глухоты был вынужден оставить артистическую деятельность и целиком отдался литературной работе.

Маттесон был одним из самых образованных людей своего времени. Ему принадлежит множество музыкальных сочинений — 8 опер, 25 ораторий, кантаты, мессы, инструментальные произведения. Но основное значение имеют его литературные труды — он автор около 120 работ по истории и теории музыки. В своих книгах он выступает как смелый реформатор и просветитель, борец за национальную музыку. Он выдвигает на первое место мелодику, пишет о роли выразительности в музыке, высмеивает абстрактно-математический подход к музыке. Основой его эстетической теории является учение об аффектах, игравшее в эту эпоху прогрессивную роль в утверждении содержательности музыки.

С 1722 года Маттесон издает первый в Германии музыкальный журнал „Critica musica“ («Музыкальная критика»).

Основные работы Маттесона: „Das beschützte Orchestre oder desselben zweite Eröffnung“ («Защищенный оркестр или второе его открытие», 1717); „Exemplarische Organistenprobe im Artikel vom Generalbaß“ («Примерное испытание органистов в виде статьи о генерал-басе», 1719. Второе, расширенное издание появи-

лось под названием «Вольшая школа генерал-баса», 1731); „Der musikalische Patriot“ («Музыкальный патриот», 1728); „Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesenen Haupt- und Grund-Lehren der musikalischen Setzkunst“ («Серно музыкальной науки, состоящее из отборных главных и фундаментальных учений о музыкальной композиции», 1737); „Grundlagen einer Ehrenpforte, worin der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen“ («Основа триумфальных ворот, в которых должны быть показаны жизнь, произведения, заслуги и т. д. хороших капельмейстеров, композиторов, музыкальных ученых, артистов-музыкантов и т. д.», 1740); первая на немецком языке работа о Генделе (перевод английской книги Дж. Мейнверинга) „Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung“ («Жизнеописание Георга Фридриха Генделя», 1761. См. факсимильную перепечатку: Leipzig, 1976).

Цитируемая Вейшлагом книга Маттесона затрагивает широкий круг эстетических и теоретических проблем. Ее полное название: „Der vollkommene Kapellmeister, das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will“ («Совершенный капельмейстер, или основательное разъяснение всех тех вещей, которые должен знать, уметь делать и в совершенстве усвоить тот, кто хочет с почетом и пользой возглавлять капеллу», 1739. См. факсимильное издание: Kassel-Basel, 1964). На русском языке отрывки из работ И. Маттесона приведены в кн.: Материалы и документы по истории музыки. Том 2. М., 1934; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.

⁵ См. примечание 6 к гл. 1 настоящего раздела.

⁶ Мейнрад Шпие (1683, Швабия — 1761, Бавария) — немецкий композитор и теоретик, монах.

ГЛАВА 6

¹ Генрих Игнац Франц Вибер (1644, Страж, Чехия — 1704, Зальцбург) — знаменитый австрийский скрипач-виртуоз и композитор. С 1670 года служил при дворе архиепископа Зальцбургского. Перу Вибера принадлежат «Церковные и камерные сонаты» (1676), «Восемь скрипичных сонат с цифрованным басом» (1681) и множество других сочинений. При его жизни не были изданы два реквиема, оффертории, а также музыка к нескольким спектаклям.

² Пример взят из Первой сонаты этого сборника, который был опубликован ок. 1715 года в Амстердаме (первое издание, без украшений: Рим, 1700). В приведенном А. Вейшлагом отрывке произвольные украшения почти совершенно вытеснили «формализованную» орнаментiku — от нее остались в нескольких местах только крестик, обозначающий трель.

³ Франческо Джеминьяни (1687, Лукка — 1762, Дублин) — итальянский скрипач, педагог и теоретик музыки. Учился в Милане, в Риме у Корелли, брал уроки композиции у А. Скарлатти в Неаполе. С 1714 года жил в Англии (где сблизился с Г. Ф. Генделем и был первым скрипачом в его оркестре), оказал большое влияние на развитие британского скрипичного искусства. В 1749—1750 годы жил в Париже.

ГЛАВА 7

¹ Томас Бальтазар Яновка (род. ок. 1660 в Чехии) — философ и органист. Работал в Праге. Ему принадлежит один из старейших музыкальных словарей „Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae“ («Ключ к сокровищнице великого искусства музыки». Прага, 1701).

² Себастьян де Броссар (1655, Домпьер — 1730, Мо) — французский композитор, музыкальный писатель, лексикограф и библиограф. Был с 1689 года капельмейстером Страсбургского собора, с 1698 года и до самой смерти — капелланом, а позднее и музыкальным руководителем кафедрального собора в Мо. Ему принадлежит первый французский музыкальный словарь: „Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la

Перу Джеминьяни принадлежит множество сочинений для разных инструментов, а также несколько методических пособий, касающихся игры на скрипке, гитаре, цитре. Упомянутая в тексте «Школа» носит название: „The art of playing on the violon“ («Искусство игры на скрипке», ор. 9. Лондон, 1751; впервые эта «Школа» вышла анонимно ок. 1740). Во французском издании она озаглавлена: „Art du violon“ («Скрипичное искусство». Париж, 1752).

⁴ Жан Ватьет Картье (1765, Авиньон — 1841, Париж) — французский скрипач, композитор и педагог. Упомянутая А. Вейшлагом «Школа» носит следующее название: „L'art du Violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles: italienne, française et allemande“ («Искусство скрипки, или коллекция, отобранная из сонат трех школ: итальянской, французской и немецкой». Париж, 1798). Эта работа представляла собой антологию скрипичной музыки XVIII века и сыграла большую роль в популяризации сочинений итальянских скрипачей во Франции. Во вступительной статье были изложены основные педагогические принципы итальянской скрипичной школы по методу Ф. Джеминьяни.

musique“ («Музыкальный словарь, содержащий объяснения наиболее употребительных в музыке греческих, итальянских и французских терминов», 1703). См. факсимильную перепечатку второго издания (1705): Amsterdam, 1964.

⁵ Иоганн Готфрид Вальтер (1684, Эрфурт — 1748, Веймар) — немецкий теоретик музыки, лексикограф и композитор. С 1702 года работал органистом в Эрфурте, с 1707 года — в Веймаре. В 1721 году стал придворным органистом. Был близким знаком с И. С. Бахом. Ему принадлежит множество органичных сочинений. Литературные работы Вальтера: „Praecepta der musikalischen Composition“ («Учение о музыкальной композиции». Лейпциг, 1708), а также знаменитый „Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek“

(«Музыкальный словарь, или музыкальная библиотечка», Лейпциг, 1732; факсимильное издание: Kassel-Basel, 1953). Это первый немецкий энциклопедический музы-

кальный словарь, включающий биографические и терминологические статьи и положенный в основу многих последующих аналогичных словарей.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РАЗДЕЛ III

ГЛАВА I

¹ Фридрих Кризандер (1826, Мекленбург — 1901, близ Гамбурга) — один из крупнейших немецких музыковедов XIX века, посвятивший всю свою жизнь исследованию творчества Г. Ф. Генделя и публикации его произведений. Генделю посвящены его печатные труды: диссертация «Об оратории» (1873), «Библейские оратории Генделя в историческом рассмотрении» (1897) и незаконченная монография «Георг Фридрих Гендель» (т. 1 — 1858, т. 2 — 1867). Столетием позже эту монографию закончил другой исследователь Генделя, Вальтер Серауки (1903—1959), его двухтомная монография „Georg Friedrich Händel, Sein Leben—sein Werk“ («Георг Фридрих Гендель — жизнь, творчество») начнется с третьего тома (т. 3 — 1956, т. 4 — 1960).

Кризандер руководил подготовкой издания Полного собрания сочинений Генделя (100 томов, 1838—1894), которое явилось не только первым критически выверенным изданием Генделя, но своей методологией заложило основы современной музыкальной текстологии. Помимо Полного собрания, Кризандер предпринял в 1894 году издание избранных ораторий Генделя с купюрами для современного практического использования.

Большую роль сыграл Кризандер также в организации и редактировании немецких музыковедческих периодических изданий, таких как «Ежегодник музыкальной науки», «Квартальный журнал музыковедения», в течение ряда лет редактировал «Всеобщую музыкальную газету».

Отдельные недостатки генделевских публикаций Кризандера, о которых говорит Бейшлаг, не всегда справедливы и во всяком случае не умаляют их ценности. См. статью: Kretzschmar H. „Friedrich Christiander“ — в кн.: Kretzschmar H. *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig, 1911, S. 151.* Факсимильное издание: Leipzig, 1973.

Ряд работ Кризандера был завершен после его смерти Максом Зейфертом (1868—1948).

² См. далее, гл. 3 настоящего раздела.

³ См. примечание 1 к настоящей главе.

⁴ „The Harpsichord“ («Харпсихорд») — название сборника, выпущенного издателем Уолшем.

⁵ Николо Паскуали (ок. 1718—1757, Эдинбург) — скрипач, педагог и композитор итальянского происхождения. Ок. 1743 года приехал в Англию. Работал в Лондоне, Дублине, с 1752 года — в Эдинбурге. Среди его сочинений — музыка к спектаклям, «маскам», духовные произведения, песни, арии, сонаты для скрипки и баса, сонаты для двух скрипок и баса, увертюры, пьесы для харпсихорда. Его теоретические работы: „Thorough-bass made easy or practical rules for finding and applying its various chords with little trouble“ («Легко усвояемый курс генерал-баса, или практическое руководство к тому, как легко и правильно находить и применять различные аккорды», 1757), „The art of fingering the harpsichord“ («Искусство игры на харпсихорде», Эдинбург, 1760).

ГЛАВА 2

¹ На титульном листе этой рукописной книжечки имеется следующая надпись, сделанная рукой И. С. Баха: «Клавирная книжечка для Вильгельма Фридемана Баха, начата в Кетене 22 января 1720 года». См. издание: Бах И. С. Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха. М., 1975.

² Более современными работами, специально посвященными орнаментике И. С. Баха, являются: Kreutz A. *Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Beilage zu: Bach J. S. Englische Suiten. Neue Urtextausgabe nach den Quellen von Alfred Kreutz. Ed. Peters, Leipzig.* (Кройц А. Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха. Приложение к изданию: Бах И. С. Английские сюиты. Новое издание уртекста, подготовленное по источникам А. Кройцем. Петерс, Лейпциг. Эта статья помещена в приложении к настоящей книге). Emeu W. *Bach's Ornaments. Novello and Co Ltd., London, 1953*, а также глава об орнаментике в кн.: Bodky E. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1960, p. 146—200.*

³ Франц Кроль (1822, Бромберг — 1877, Берлин) — немецкий пианист, ученик Ф. Листа. Ему принадлежит академическая редакция «Хорошо темперированного клавира», вышедшая с комментариями в издании Баховского общества (т. 14) и как практическая публикация — в издательства «Петерс».

Ганс Бишоф (1852, Берлин — 1889, близ Берлина) — немецкий пианист, ученик Т. Куллака. Опубликовал семитомное критически-выверенное и комментированное (на уровне текстологии того времени) издание клавирных сочинений И. С. Баха (изд. Штейнгребера). См.: Бах И. С. Хорошо темперированный клавир. Редакция Г. Бишофа. Ч. 1—2. М., 1963.

⁴ Вильгельм Руст (1822, Дессау — 1892, Лейпциг) — немецкий органист, дирижер, педагог, внук ученика И. С. Баха, Фридриха Вильгельма Руста. С 1878 года был органистом церкви св. Фомы в Лейпциге, а с 1880 года — кантором там же. Заслуги Руста заклю-

чаются главным образом в пропаганде творчества И. С. Баха. Он был членом Баховского общества с 1850 года, с 1862 года стал дирижером берлинского Баховского ферейна. В течение более чем целого десятилетия он один обеспечивал публикацию очередных томов Полного собрания сочинений И. С. Баха (издание Баховского общества), начиная от сложнейшей научно-исследовательской подготовительной работы (с использованием новейших для того времени текстологических методов) и кончая тщательной проверкой корректур. В своих комментариях Руст сформулировал целый ряд важнейших принципов исполнения баховской музыки.

⁵ Иоганн Христоф Альтниколь (1720, Берн, Шлезвиг — 1759, Наумбург) — немецкий органист и композитор; ученик, а впоследствии зять И. С. Баха. Многие сочинения И. С. Баха дошли до нас в копиях, собственноручно переписанных Альтником.

⁶ См. далее, гл. 3.

⁷ См. ранее, гл. 7 второго раздела.

⁸ Имеется в виду знак на второй четверти последнего такта фуги, относящийся к трем верхним голосам. Он существует только в редакции Ф. Кроля.

⁹ Джузеппе Тартини (1692, Пирано — 1770, Падуа) — знаменитый итальянский скрипач, композитор и педагог. В течение многих лет был скрипачом в оркестрах и камерных ансамблях, а позднее — солистом и капельмейстером. Около 1714 года Тартини обнаружил явление комбинационных тонов и применил это открытие на практике, для достижения чистоты интонации. Он внес целый ряд новых приемов в скрипичную игру, его искусство ведения смычка явилось образцом для всех современных скрипачей. В 1728 году он организовал в Падуе музыкальную академию, где преподавал скрипичную игру, композицию и контрапункт. Среди его учеников — П. Нардини, Г. Пуньяни, И. Г. Граун. Его теоретические работы: „Trattato di musica“ («Трактат о музыке», 1754); „Dissertazione dei principi dell' armonia musicale“ («Рассуждение о принципах музы-

кальной гармонии», 1707) и упоминается Беншлюм „Trattato delle appoggature“ («Трактат об апподжатурах»), известный по французскому изданию: „Traité des agréments de la musique“ («Трактат об украшениях в музыке», 1781).

Перу Тартини принадлежит множество сочинений: скрипичные сонаты, трио-сонаты, скрипичные концерты, «Искусство ведения смычка» и др. В книге Г. П. Шмитца «Искусство украшений в XVIII веке» (Schmitz H. P. Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Bärenreiter. Kassel—Basel, 1965) приведены два интересных факсимильных примера орнаментики из произведений Дж. Тартини:

1. Andante с вариациями для скрипки с генерал-басом из сонаты op. 5 № 6 (дается тема с басовым голосом, в следующих скрипичных вариациях бас уже больше не выписывается),

2. Партитурно изложенное Adagio, заимствованное из «Школы» Ж. Б. Картье (см. примечание 4 к гл. 6 вто-

рого раздела). „Adagio de M. Tartini. Varié de plusieurs façons differents, très utiles aux personnes qui veulent apprendre a faire des traits sous chaque note de l'Harmonie. On pourra remplir les lacunes qui se trouvent dans les variations par une des lignes au dessus et au dessous et par des traits arbitraires“ («Адажио г-на Тартини. Варьированное многочисленными способами. Очень полезно для лиц, которые хотят научиться делать пассажи под каждой нотой гармонии. Можно заполнять пропуски, имеющиеся в вариациях, одной из строк сверху или снизу, а также произвольными пассажами»).

¹⁰ Иоганн Адольф Гассе (1699, Бергедорф — 1783, Венеция) — знаменитый немецкий композитор, автор многочисленных опер-серия. В период 1730—1763 годов был капельмейстером Дрезденской придворной оперы. Гассе принадлежит, кроме того, также оратории, мессы, реквиемы, псалмы и много инструментальных произведений.

ГЛАВА 3

¹ Фридрих Вильгельм Марпург (1718, Зеехоф — 1795, Берлин) — известный немецкий музыкальный ученый и теоретик музыки. Будучи другом Лессинга и Винкельмана, находясь в контакте и в переписке с Вольтером, д'Аламбером и Рамо, Марпург являлся одним из самых влиятельных и последовательных представителей Просвещения в немецкой литературе о музыке. Его перу принадлежат десятки книг по вопросам музыкальной эстетики, акустики, гармонии, контрапункта и т. д. Марпург выпустил следующие труды, посвященные игре на клавире: „Die Kunst das Klavier zu spielen“ («Искусство игры на клавире», т. 1 — 1750, т. 2 — 1751); „Anleitung zum Klavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen“ («Руководство в игре на клавире, изложенное в соответствии с нынешним изящным воспитанием», т. 1 — 1755, т. 2, с добавлением учения об аккомпанементе — 1761); „Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition“ («Учебник генерал-баса и композиции», 3 тома — 1755—1758). Статьи Марпурга о музыке выходили в 1749—1750 годах в виде еженедельного листка под названием „Der kritische Musikus an der Spree“ («Критический музыкант на Шпрее»; Шпрее — река, на которой стоит Берлин). Марпург являлся также редактором-составителем сборников: „Klavierstücke mit einem praktischen Unterricht“ («Клавирные пьесы совместно с практическим обучением», 3 выпуска, Берлин, 1762—1763; в этот сборник вошли пьесы Клерамбо, Куперена, Дандрие, Фишера, Пепуша, самого Марпурга, Кирнбергера, Нихельмана, Ф. Э. Баха), а также „Raccolta delle più nove composizioni di clavicembalo“ («Сборник самых современных сочинений для клavicembало». Лейпциг, Брейткопф, 1756—1757).

² Иоганн Иоахим Кванц (1697, Геттинген — 1773, Потсдам) — знаменитый немецкий флейтист. Он изучал контрапункт в Вене у Я. Зеленки и И. Фукса, занимался композицией в Риме у Ф. Гаспарини, совершенствовался на флейте под руководством П. Бюффардена в Париже. В 1728 году Кванц переехал в Берлин, где обучал игре на флейте короля Фридриха II и в течение многих лет был придворным музыкантом. Его деятельность была чрезвычайно разносторонней — он выступал в качестве исполнителя, педагога, композитора и капельмейстера. Им написаны около 300 концертов для флейты, 200 флейтовых сонат. Основным его трудом, сохранившим свое значение до нашего времени, является трактат „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ («Опыт руководства игрой на поперечной флейте», 1752). См. факсимильную перепечатку третьего издания (1789): Kassel—Basel, 1953.

³ Карл Филипп Эмануэль Бах (1714, Веймар — 1788, Гамбург) — крупнейший немецкий клавирист и композитор, второй сын И. С. Баха, прозванный «берлинским» или «гамбургским» Бахом. Получил музыкальное образование у своего отца в школе при церкви св. Фомы в Лейпциге, затем изучал юриспруденцию в университетах Лейпцига и Франкфурта-на-Одере. На протяжении почти 30 лет Ф. Э. Бах служил при дворе Фридриха II, а затем принцессы Амалии Прусской и принадлежал к числу ведущих музыкантов Берлина. В 1767 году Ф. Э. Бах получил место музыкального руководителя пяти главных церквей Гамбурга (освободившееся после смерти Г. Ф. Телемана). Ф. Э. Бах организовывал публичные концерты, в кото-

рых выступал как импровизатор, исполнитель клавирных сочинений и дирижер. Перу Ф. Э. Баха принадлежат произведения самых различных жанров: 19 симфоний, 50 клавирных концертов, около 200 сонат для клавира, 12 циклов вариаций, а также сочинения для других инструментов и вокальная музыка.

Особую известность приобрел трактат Ф. Э. Баха „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ («Опыт об истинном способе игры на клавире», ч. 1 — 1753, ч. 2 — 1762), оказавший большое влияние на дальнейшее развитие клавирного искусства. В этом трактате, наряду с вопросами чисто клавирного порядка (постановка руки, аппликатура, исполнение украшений), освещаются более широкие темы, связанные с сочинением музыки, свободной импровизацией. Наряду с «Опытом руководства игрой на поперечной флейте» Кванца (1752) и «Фундаментальной скрипичной школой» Леопольда Моцарта (1756), «Опыт» Ф. Э. Баха является важнейшим источником сведений о музыкальной практике середины XVIII века. См. факсимильное издание: Leipzig, 1957. На русском языке имеется обстоятельная статья: Юровский А. Филипп Эмануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики. — В изд.: Бах Ф. Э. Избранные сочинения для фортепиано. М., 1947.

⁴ Относительно книги П. Ф. Този см. гл. 4 второго раздела и соответствующее примечание.

Иоганн Фридрих Агрикола (1720, Альтенбург — 1774, Берлин) — немецкий композитор, ученик И. С. Баха, а позднее — И. И. Кванца. Учился также в Лейпцигском университете. Занимал должность придворного композитора в Берлине, а с 1759 года — в качестве преемника К. Г. Грауна — стал руководителем Королевской капеллы. Кроме того, был органистом, певцом и вокальным педагогом. В качестве последнего он и перевел со своими дополнениями и нотными примерами вышеупомянутую книгу П. Ф. Този. Полный заголовок этой книги следующий: „Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglied der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola, Königl. Preuß. Hofcomponisten“ («Руководство к искусству пения. С итальянского оригинала г-на Петера Франца Този, члена Филармонической Академии; с разъяснениями и дополнениями Иоганна Фридриха Агриколы, придворного композитора короля прусского». Берлин, 1757). См. факсимильное издание: VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966.

⁵ Иоганн Фридрих Рейхард (1752, Кенигсберг — 1814, Галле) — немецкий композитор, капельмейстер и музыкальный писатель. Был прекрасным исполнителем — скрипачом и клавиристом. Изучал юриспруденцию в Кенигсбергском университете. В 1775 году после смерти И. Ф. Агриколы унаследовал его пост капельмейстера при прусском дворе. Он внес много нового в концертную... жизнь, в частности, исполнением сложной музыки с предпосланными этому аналитическими программами. За проявленные симпатии к французской революции был уволен с королевской службы. Несколько лет редактировал «Берлинскую музыкальную газету», был капельмейстером, в основном же занимался композиторским и литературным творчеством. Перу Рейхарда принадлежит несколько опер, кантат, ораторий, но главной областью его творчества явился зинг-

шпили. Его песни позволяют считать его одним из предшественников Шуберта, Рейхард написал также много инструментальных сочинений: 7 симфоний, 14 клавирных сонат, 11 скрипичных сонат, квартеты и др. Из книг Рейхарда можно отметить следующие: „Über die deutsche komische Oper“ («О немецкой комической опере», 1774), „Schreiben über die Berlinische Musik“ («Письма о берлинской музыке, 1775), „Über die Pflichten des Ripienviolinisten“ («Об обязанностях скрипача-рипиниста», 1776), „G. F. Händels Jugend“ («Юность Г. Ф. Генделя», 1785), а также целый ряд книг, изложенных в виде писем путешественника.

⁶ Георг Симон Лелейн (1727, Нойштадт — 1782, Данциг) — немецкий клавирист (пианист), скрипач, педагог и композитор. Много лет провел на военной службе, лишь в 1760 году систематически начал заниматься музыкой. В 1763 году в Лейпциге он стал работать скрипачом-рипинистом, а также клавиристом-солистом в оркестре; помимо этого, организовал музыкальную школу. Как педагог Лелейн имел очень большого авторитет. Его клавирная «Школа» (ч. 1 — 1765, ч. 2 — 1781) многократно переиздавалась; позднее ее перерабатывали И. Ф. Рейхард (1797) А. Э. Мюллер (1804) и К. Черни. Широко распространена была также скрипичная «Школа» Лелейна (1774).

Клавирная «Школа» Лелейна явилась одним из самых первых пособий по игре на клавишных инструментах, переведенных на русский язык. Вот полный текст ее заголовка: «Клавирная школа или краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное императорского Московского Университета студентом Федором Габлитцем. Печатано при императорском Московском университете на издвение книго-содержателя Христиана Лудвига Вебера. 1773 года».

⁷ Иоганн Самуэль Петри (1733, Зорау — 1808, Баутцен) — немецкий органист и композитор. Его перу принадлежат две работы: упоминаемое Бейшлагом „Anleitung zur praktischen Musik“ («Руководство к практической музыке», 1767, расширенное переиздание — 1782) и „Anweisung zum regelmäßigen und geschmackvollen Orgelspiel“ («Наставление в правильной и соответствующей хорошему вкусу органной игре», 1802).

⁸ Иоганн Христов Фридрих Бах (1732, Лейпциг — 1795, Бюкебург) — один из младших сыновей И. С. Баха, так называемый «Бюкебургский» Бах. Наряду с изучением музыки, занимался юриспруденцией, после смерти отца поступил работать в Бюкебургскую придворную капеллу, в 1758 году стал капельмейстером этой капеллы и оставался им до самой смерти. Им написаны 3 оратории, ряд духовных и светских кантат, 6 квартетов для флейты и струнных, произведения для клавир.

⁹ Леопольд Моцарт (1719, Аугсбург — 1787, Зальцбург) — австрийский музыкант, капельмейстер, педагог; отец В. А. Моцарта. Он с большим тактом и педагогическим талантом развивал гениальные способности своего сына. О педагогическом даровании Леопольда Моцарта свидетельствует также и его „Gründliche Violinsschule“ («Основательная скрипичная школа»), впервые опубликованная в 1756 году, многократно переиздававшаяся, переведенная на многие языки (в том числе на русский). См. факсимильную перепечатку с третьего немецкого издания 1787 года, в связи с двухсотлетием ее первой публикации: VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1956.

¹⁰ Жан Батист Берар (1710, Люнель — 1772, Париж) — французский певец и вокальный педагог. Пел в Опере, а затем в «Итальянской комедии» в Париже. Специально для него Ж. Ф. Рамо написал одну из партий в опере-балете «Галантная Индия». С 1745 года Берар преподавал в Королевской Академии музыки. „L'art du chant“ («Искусство пения», 1755) посвящено маркизе де Помпадур.

¹¹ См. примечание 5 к гл. 4 второго раздела.

¹² Иоганн Адам Гиллер (1728, Герлиц — 1804, Лейпциг) — немецкий композитор и разносторонний музыкальный деятель. Получил музыкальное образование в школе при Кройцкирхе в Дрездене, учился там игре на клавире, флейте, прошел курс генерал-баса и композиции. Окончил также Лейпцигский университет. Выступал в концертах как флейтист, певец, клавирист, давал уроки, организовывал абонементные концерты, был первым руководителем так называемых «концертов

Гевандхауза». В 1789—1801 годах Гиллер был кантором церкви св. Фомы.

Большое место в творчестве Гиллера занимали вокальные сочинения, главным образом зингшпили. Его литературно-музыкальная деятельность также была необычайно активной и разносторонней. В период 1766—1770 годов он издавал первую в истории настоящую музыкальную газету: „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend“ («Еженедельные сообщения и замечания, касающиеся музыки»). Он опубликовал книгу: «О Метастазии и его произведениях» (1786). Гиллеру принадлежат также инструктивные труды: „Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang“ («Руководство к музыкально-правильному пению», 1774), „Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang“ («Руководство к музыкально-украшенному пению», 1780), „Kurze und erleichterte Anleitung zum Singen“ («Краткое и облегченное наставление в пении», 1791), „Anweisung zum Violinspiel“ («Руководство к скрипичной игре», 1792). Одна из самых известных книг Гиллера: „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit“ («Жизнеописания знаменитых музыкальных ученых и композиторов новейшего времени», 1784). См. факсимильную перепечатку: Leipzig, 1975.

¹³ Даниэль Готтлоб Тюрк (1750, Хемниц — 1813, Галле) — немецкий композитор, органист и педагог. Учился в школе при Кройцкирхе в Дрездене, а затем в Лейпцигском университете, одновременно занимаясь музыкой у И. А. Гиллера. Играл на органе, скрипке и почти на всех духовых инструментах. Работал в качестве скрипача в оркестре, был кантором церкви в Галле, а с 1779 года стал музикальным директором университета и одновременно руководил концертами Collegium musicum, исполняя произведения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, И. Гайдна, В. Моцарта. С 1787 года Тюрк — органист Либфрауэнкирхе в Галле.

Тюрку принадлежит множество инструментальных сочинений: 18 сонат для клавир, 18 сонатин, пьесы, песни. Его симфонии, органные и церковные сочинения остались ненапечатанными. Большую ценность представляют его педагогические работы: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ («О важнейших обязанностях органиста», 1787), „Clavierschule“ («Школа для клавир», 1789), „Kurze Anweisung zum Generalbassspielen“ («Краткое руководство к игре генерал-баса», 1792), „Kurze Anweisung zum Klavierspielen“ («Краткое руководство в игре на клавире», 1792), „Kleines Lehrbuch für Anfänger im Clavierspielen“ («Краткий учебник для начинающих играть на клавире», 1802).

¹⁴ Георг Фридрих Вольф (1762, Хайнроде — 1814, Вернигероде) — немецкий композитор и педагог. Помимо ряда фортепианных сонат, пьес, песен, хоров, Вольфу принадлежат также педагогические работы: „Kürzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen“ («Краткое, но ясное наставление в игре на фортепиано», 1783), „Unterricht in der Singekunst“ («Наставление в искусстве пения», 1784), „Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon“ («Краткий музыкальный словарь», 1787).

¹⁵ Иоганн Карл Фридрих Рельштаб (1759, Берлин — 1813, там же) — немецкий музыкант и музыкальный писатель. Получил солидное музыкальное образование у И. Ф. Агриколы и К. Фаша. Получив по наследству книжную типографию, построил нотопечатню и организовал музыкальный магазин. Он устраивает любительские концерты, а после войны 1806 года и потери всего имущества Рельштаб отдается интенсивной музыкальной деятельности — перекладывает для фортепиано оперы Глюка, сам сочиняет музыку и регулярно пишет музыкально-критические статьи. Следует упомянуть его крупную работу „Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend“ («Руководство для исполнителей на клавире, касающееся употребления баховской аппликатуры, манер и исполнения», 1790).

¹⁶ Филипп Якоб Мильхмейер (1750, Франкфурт-на-Майне — 1813, Страсбург) — пианист и фортепианный механик. Был сперва баварским придворным музыкантом, затем жил в Париже, с 1780 года работал в Майнце в должности придворного механика. Изобрел клавир (фортепиано?) с тремя мануалами. Мильхмейер — автор книги „Die wahre Art, das Piano-forte zu spielen“ («Правильный способ играть на фортепиано», 1797) и фортепианной «Школы», которая выходила на протяжении 1801 года отдельными тетрадками.

ГЛАВА 3

¹ Юлиус Риц (1812, Берлин — 1877, Дрезден) — немецкий композитор, виолончелист и известный дирижер; редактировал Полное собрание сочинений Ф. Мендельсона.

Эрнст Рудорф (1840, Берлин — 1916, там же) — немецкий пианист и композитор, ученик И. Мошелеса, К. Рейнеке и Л. Плязи, участвовал в подготовке Критического издания фортепианных сочинений В. Моцарта, а также Ф. Шопена. Рудорф является автором предисловия к первому изданию книги Бейшлага.

ГЛАВА 4

¹ Луи (Иоганн Людвиг) Адам (1758, Эльзас — 1848, Париж) — известный французский пианист и педагог немецкого происхождения. С 1797 по 1842 год был профессором фортепиано в Парижской консерватории. Среди его учеников — Ф. Калькбреннер, Л. Герольд. Ему (совместно с Лакхитом) принадлежат методические труды: „Méthode ou principe général de doigter” («Метод или основной принцип аппликатуры», 1798) и широко распространенный „Méthode” («Метод» фортепианной игры, 1802), переизданный в 1826 году К. Черни на немецком языке.

² Родольф Крейцер (1766, Версаль — 1831, Женева) — прославленный французский скрипач, педагог и композитор, автор произведений для скрипки. В 1795 году был приглашен профессором скрипичной игры в только что основанную Парижскую консерваторию. Много концертировал как выдающийся виртуоз. Ему посвятил Бетховен свою знаменитую сонату ор. 47, известную под названием «Крейцеровой».

Жак Пьер Жозеф Роде (1774, Бордо — 1830, Дамазон) — знаменитый французский скрипач, педагог и автор многочисленных скрипичных произведений. Так же как и Крейцер, он был приглашен в 1795 году в качестве профессора скрипичной игры в Парижскую консерваторию. В течение пяти лет Роде был придворным солистом в Петербурге. Бетховен написал для него Романс ор. 50.

Пьер Мари Франсуа де Саль Байо (1771, Пасси — 1842, Париж) — известный французский скрипач, педагог. С 1795 года — профессор Парижской консерватории. Был придворным скрипачом в Петербурге. Байо принадлежит 9 скрипичных концертов, 30 вариационных циклов, этюды, камерные ансамбли и другие сочинения. В 1802 году Байо совместно с Роде и Крейцером издал „Méthode de violon” («Скрипичную методику»; переведена на русский язык в 1812 году). Позднее он издал свою собственную «Школу»: „L'art du violon” («Искусство игры на скрипке», 1834), не утратившую значения до наших дней.

³ Муцио Клементи (1752, Рим — 1832, Ившем, Англия) — пианист, композитор и педагог. Сыграл большую роль в становлении фортепианного искусства, явшившись основателем так называемой лондонской школы пианизма. Клементи является автором многочисленных сочинений различных жанров, главным образом для фортепиано. Кроме того, ему принадлежит „Méthode pour le Piano-Forte” («Метода для фортепиано». Париж, 1801), перепечатана под названием „Introduction à l'art de toucher le piano” («Введение в искусство игры на фортепиано». Париж, 1802; на русском языке вышло под названием: «Клементьев легчайший способ выучиться играть на форте-пиано». Москва, ок. 1818).

Франц Вюльнер (1832, Мюнстер — 1902, Браунфельс) — известный немецкий дирижер, преемник Г. Бюлова на посту руководителя Придворной оперы и Академических концертов в Мюнхене.

Подробное изложение системы орнаментики В. Моцарта см. в кн.: Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972, с. 77 — 146, 345—367.

⁴ Игнац Йозеф Плейель (1757, Рупперсаль, Австрия — 1831, Париж) — австрийский композитор, музыкальный издатель, фортепианный фабрикант.

Ян Ладислав Дуссек (Дуснк, Душек; 1760, Часлав — 1812, близ Парижа) — чешский пианист, органист и композитор. Автор большого числа инструктивных фортепианных сочинений. Его педагогический труд — „Méthode nouvelle pour le Piano et notamment pour les doigts” («Новая методика для фортепиано, главным образом касающаяся аппликатуры». Лондон, 1796).

⁵ Франческо Поллини (1763, Лейбах — 1846, Милан) — итальянский пианист и композитор, ученик В. Моцарта. Сразу после открытия Миланской консерватории (1809) Поллини стал в ней профессором фортепиано. Поллини был первым, кто применил запись фортепианной музыки на трех системах. Название его инструктивного труда: „Metodo di clavicembalo” («Метода игры на клавичембало», 1810).

⁶ Даниэль Штейбельт (1765, Берлин — 1823, Петербург) — известный в свое время пианист-виртуоз и композитор, автор модных пьес.

⁷ Аугуст Эберхард Мюллер (1767, Нортгейм — 1817, Веймар) — немецкий органист и клавирист, один из последователей И. С. Баха на посту кантора церкви св. Фомы.

⁸ См. примечание 14 к главе 3 третьего раздела.

⁹ Иоганн Баптист Крамер (1771, Мангейм — 1858, Лондон) — знаменитый пианист и педагог. «84 этюда» помещены в пятой части его „Grosse Pianoforteschool” («Большой фортепианной школы»).

¹⁰ Фридрих Штарке (1774, Эльстерверда, Саксония — 1835, ок. Вены) — немецкий музыкант и педагог. Его деятельность поражает разносторонностью — он играл на многих инструментах и работал в качестве городского музыканта, капельмейстера в церкви, фортепианного педагога, военного капельмейстера, валторниста в оркестре Венской Придворной оперы. Уже будучи взрослым, Штарке изучал в Вене теорию музыки под руководством И. Г. Альбрехтсбергера.

Штарке является автором большого числа сочинений для различных инструментов. Ему принадлежат также учебные пособия: „Wiener Pianoforte—Schule” («Венская фортепианная школа», ч. 1 — 1819, ч. 2 — 1820; специально для дополнительной, третьей части этой «Школы» (1821) Бетховен сочинил пять багательей, позднее вошедших в его «Одиннадцать багательей», ор. 119 под № 7—11); „Kleine Wiener Pianoforte—Schule, vorzüglich für Kinder aus dessen größerer Wiener Pianoforte—Schule zusammengefaßt...” («Маленькая Венская фортепианная школа, составленная преимущественно для детей из более крупной Венской фортепианной школы того же автора», 1830).

ГЛАВА 5

¹ Зигмунд Леберт (1822, Людвигсбург — 1884, Штутгарт) — немецкий пианист и педагог, один из основателей Штутгартской консерватории. Под его редакцией и в соавторстве с другими пианистами вышел ряд изданий фортепианной музыки. Совместно с Людвигом Штарком Леберт выпустил «Большую фортепианную школу», выдержавшую много изданий и переведенную на многие языки, в том числе на русский.

Ганс Бюлов (1830, Дрезден — 1894, Каир) — немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный писатель. Ученик Ф. Вика, М. Гауптмана, Ф. Листа. Был близок к Р. Вагнеру и Ф. Листу. Бюлову принадлежит целый ряд редакций фортепианных сочинений различных композиторов. Совместно с З. Лебертом он опубликовал все сольные фортепианные сочинения Л. Бетховена в пяти томах в «инструктивной редакции» с комментариями

(Бюлову принадлежат редакции четвертого и пятого томов, произведений среднего и позднего периодов, начиная с оп. 53). См. советские издания фортепианных сочинений Бетховена в редакции Бюлова: 33 вариации на тему вальса Дябелли. М., 1933; Рондо Соль мажор. М., 1967; Багатели. М., 1969, 1978; Двенадцать вариаций на русскую тему. М., 1967; Соната № 29. М., 1976.

² См. примечание 3 к гл. 9 четвертого раздела.

³ Чарльз Бёрни (1726, Шрусбери — 1814, Челси) — английский историк музыки, органист и композитор. Бейшлаг имеет в виду выпущенную в 1773 году книгу Бёрни „The present state of Music in Germany and Netherlands“ («Современное состояние музыки в Германии и Нидерландах»).

ГЛАВА 8

¹ Иоганн Карл Готфрид Лёве (1796, близ Кетена — 1869, Киль) — немецкий композитор, ученик Д. Г. Тюрка. Его методические работы: „Gesanglehre“ («Школа пения», 1826) и „Klavier- und Generalbasschule“ («Школа генералбаса и игры на фортепиано», изд. 2-е — 1851).

Христиан Фридрих Даниэль Шубарт (1739, Гонтхайм — 1791, Штутгарт).

⁴ Этот прием в добаховской музыке демонстрируется в виртуозном скерцо «Кукушка» итальянского композитора Бернардо Паскуини (1637—1710). См. сборник «Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI—XVIII вв.», вып. 3. М., 1977, с. 63.

⁵ Эуген д'Альбер (1864, Глазго — 1932, Рига) — пианист и композитор, ученик Ф. Листа. Помимо громадного количества сочинений, ему принадлежат редакции и обработки произведений И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Листа.

⁶ См. примечание 1 к гл. 3 четвертого раздела.

ГЛАВА 9

¹ Иоганн Непомук Гуммель (1778, Пресбург, ныне Братислава — 1837, Веймар) — австрийский пианист, композитор и педагог, ученик В. Моцарта и А. Сальери. «Школа» Гуммеля носит следующее название: „Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel“ («Обстоятельное теоретическое и практическое наставление в фортепианной игре». Вена, 1828; русский перевод — Петербург, 1829).

² Фридрих Вильгельм Михаэль Калькбреннер (1785, близ Касселя — 1849, Анген-ле-Бен) — пианист-виртуоз, педагог и композитор. Был совладельцем фортепианной фабрики Плейеля. В Лондоне вступил в компанию с И. Б. Ложье с целью усовершенствования и эксплуатации изобретенного последним механического аппарата для тренировки пальцев и регулирования положения рук — хиропласта. Методическое пособие, составленное Ф. Калькбреннером, как раз предназначено для использования аппарата. Полное название этого труда: „Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains“ («Метод изучения игры на фортепиано с помощью аппарата, ведущего руку». Париж, 1830). Калькбреннер является, кроме того, автором курса гармонии для пианистов.

Упоминаемый Бейшлагом отец Ф. Калькбреннера — Христиан Калькбреннер (1755, Минден — 1806, Париж) — немецкий композитор и теоретик. Таблица украшений может содержаться в одной из двух его теоретических работ: „Theorie der Tonsetzkunst“ («Теория композиторского искусства», 1789) или „Kürzer Abriss der Geschichte der Tonkunst“ («Краткий очерк истории музыки», 1792).

³ Карл Черни (1791, Вена — 1857, там же) — австрийский пианист, композитор и выдающийся фортепианный педагог. Учился у Бетховена и впоследствии был тесно с ним связан. Среди учеников К. Черни — Ф. Лист, Т. Куллак и многие другие. Написал свыше 1 000 сочинений, из них сохранили свое значение ин-

структивные (главным образом этюды). Бейшлаг упоминает четырехтомную «Большую фортепианную школу». В качестве дополнения к ней Черни выпустил работу „Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen“ («Искусство исполнения более старых и новейших сочинений», ок. 1846). Специально исполнению орнаментики посвящена его „Schule der Verzierungen“ («Школа украшений»), оп. 355.

⁴ Франсуа Жозеф Фетис (1784, Монс — 1871, Брюссель) — знаменитый бельгийский музыковед, оставивший работы по разным отраслям истории и теории музыки, а также музыкальной практики. Упомянутая здесь «Школа» — „Méthode des Méthodes de Piano“ («Метод фортепианных методов», 1837) — представляет собой анализ наиболее выдающихся фортепианных школ.

Игнац Мошелес (1794, Прага — 1870, Лейпциг) — пианист, композитор и дирижер. С 1846 года и до самой смерти — профессор фортепиано в Лейпцигской консерватории.

⁵ Фридрих Вик (1785, близ Галле — 1873, близ Дрездена) — немецкий фортепианный и вокальный педагог. В своей системе преподавания фортепиано Вик использовал механический аппарат, изобретенный И. Б. Ложье, — хиропласт (см. примечание 2 к настоящей главе). Авторитет Вика-педагога создали успехи его дочерей — Клары (ставшей впоследствии женой Р. Шумана, исполнительницей и пропагандисткой его сочинений) и Марии. Среди учеников Ф. Вика: Р. Шуман, Г. Бюлов, Ф. Шпиндлер и др. Его литературные работы: „Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches“ («Фортепиано и пение. Дидактическое и полемическое». Лейпциг, 1853); „Musikalische Bauernsprüche und Aphorismen ernsteres und heiteres Inhalts“ («Музыкальные крестьянские поговорки и афоризмы серьезного и веселого содержания». Лейпциг, 1871).

ГЛАВА 10

¹ Людвиг Шпор (1784, Брауншвейг — 1859, Кассель) — немецкий скрипач, композитор, дирижер и педагог. Его «Скрипичная школа» состоит из трех частей (1830—1831).

² Франк Экк (1774, Мангейм — 1804, Страсбург) — немецкий скрипач, был некоторое время придворным солистом в Петербурге.

³ См. примечание 2 к гл. 4 четвертого раздела.

⁴ Лаура Даморо-Чинти (1801, Париж — 1863, Шантийи) — французская оперная певица, педагог, одна из наиболее выдающихся исполнительниц 1-й половины XVIII века. Целый ряд партий в операх Россини и Обера был написан специально для нее. В 1834—1856 годы была профессором пения в Парижской

консерватории. Упоминаемая Бейшлагом «Школа пения» носит следующее название: „Méthode de chant composée pour les classes du Conservatoire“ («Метода пения, составленная для классов консерватории». Париж, 1849).

⁵ Луиджи Лаблаш (1794, Неаполь — 1858, там же) — знаменитый итальянский певец (бас), пел в крупнейших театрах Европы.

⁶ Мануэль Патрисно Родригес Гарсиа Младший (1805, Мадрид — 1906, Лондон) — испанский певец (бас и баритон) и педагог. Труд, который здесь упоминается, носит название: „Traité complet de l'art du chant“ («Полное руководство в искусстве пения», 1847). Он переведен на многие языки (русское издание: Школа пения. ч. 1—2. М., 1956).

РАЗДЕЛ V

ГЛАВА 3

¹ Юлиус Штокгаузен (1826, Париж — 1906, Франкфурт-на-Майне) — певец и вокальный педагог. Учился в Парижской консерватории, а также у Мануэ-

ля Гарсиа в Лондоне. Выпустил «Школу пения» (т. 1 — 1886, т. 2 — 1887).

ГЛАВА 4

¹ Карл Микули (1821, Черновцы — 1897, Львов) — пианист, учился у Ф. Шопена в Париже. Микули опубликовал свою редакцию сочинений Ф. Шопена, используя исправления, которые автор делал на уроках.

² Жорж Амеде Матнас (1826, Париж — 1910, там же) — французский композитор и пианист, ученик Ф. Калькбреннера, Ф. Шопена, Л. Галеви.

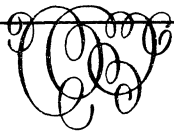
Чарлз Аллэ (Карл Халле; 1819, Хаген, Вестфалия — 1895, Манчестер) — пианист, дирижер, сыгравший большую роль в музыке и концертной жизни Англии 2-й половины XIX века. С 1836 по 1848 год жил в Париже, был известным фортепианным педагогом и общался с Л. Керубини, Ф. Калькбреннером, Ф. Листом и Ф. Шопеном.

ГЛАВА 5

¹ Александр Риттер (1833, Нарва — 1896, Мюнхен) — немецкий скрипач, дирижер и композитор, друг Г. Бюлова. Был женат на племяннице Р. Вагнера.

² Альберт Ниман (1831, Эркслебен — 1917, Берлин) — оперный певец (тенор), особенно прославившийся исполнением вагнеровских оперных партий.

³ Ганс Рихтер (1843, Рааб, Венгрия — 1916, Байрейт) — знаменитый дирижер; руководил постановками и изданием многих опер Вагнера.



Н. Копчевский

КНИГА А. БЕЙШЛАГА И СОВРЕМЕННАЯ НАУКА ОБ ОРНАМЕНТИКЕ

Книга «Орнаментика в музыке» впервые увидела свет в 1908 году в издательстве „Брейткопф и Гертель“ в Лейпциге. Появление ее было как нельзя более своевременным.

Во второй половине XIX века бурно расцветает нотоиздательская деятельность. Подъем музыкально-исторической науки, постоянно растущий интерес к историческому наследию создали целое поколение энтузиастов во многих странах, стремившихся опубликовать полные собрания сочинений великих композиторов в текстологически точных версиях. Неуклонный прогресс в области нотопечатания обеспечил технические предпосылки для появления подобных изданий*.

Внимание исследователей было привлечено также совершенно новой в то время областью — музыкой XVI—XVII веков. Издаются сочинения Палестрины, Перселла, Шютца, Свелинка, Орландо Лассо, а также многотомные „Denkmäler der Tonkunst“ («Памятники музыкального искусства») — Германии (40 томов), Баварии, Австрии и др. Все эти публикации (за исключением сочинений Генделя) выходили в издательстве «Брейткопф и Гертель» (иногда в сотрудничестве с издательством той страны, чей автор публиковался)**.

Знакомство с музыкой самых различных эпох вызвало к жизни множество проблем; и одной из самых значительных оказалась орнаментика. В тупик ставила ее многозначность — у разных авторов одни и те же символы могли обозначать разные украшения, и наоборот — одна и та же фигура могла быть передана разными знаками. Помимо этого, было ясно, что орнаментика не может быть чем-то застывшим, — она призвана фиксировать то, что в принципе не поддается фиксации: то мимолетное в искусстве, что зависит от многочисленных факторов и не в последнюю очередь от настроения артиста и что не может раз и навсегда быть выписано в определенной мелодической и ритмической фигуре. Окончательно запутанной эта проблема оказалась в инструментальных изданиях — многие редакторы этих изданий просто выписывали украшения крупными нотами, перегружая текст и не давая ученикам никакого представления об импровизационной основе орнаментики.

В конце XIX столетия было опубликовано несколько трудов, специально посвященных орнаментике. Первой работой такого рода явилась двухтомная монография Э. Даннрейтера «Музыкальная орнаментика» (ч. 1 — «От Дируты до И. С. Баха», ч. 2 — «От К. Ф. Э. Баха до настоящего времени»)*.

Работа Даннрейтера ценна большим количеством конкретных примеров, взятых из самых разных произведений, где одни и те же украшения появляются в различных ситуациях. Недаром Даннрейтер выбрал в качестве одного из эпиграфов к книге слова своего друга Рихарда Вагнера: «Только при помощи примеров, примеров и еще раз примеров можно сделать некоторые вещи ясными и чему-то научиться».

Но Даннрейтер сам понимает, что его книга окажется сложной для людей непосвященных. «Существует так много деталей, а сам предмет в такой степени полон кажущихся противоречий, — пишет он в предисловии, — что могут потребоваться объяснения и комментарии опытного педагога, если из данной информации захотят получить какую-нибудь практическую пользу».

Хотя книга Даннрейтера неоднократно переиздавалась, она обладает целым рядом существенных недостатков, частично объясняющихся тем, что эта монография — первый опыт такого сводного обзора.

Один из основных недостатков — механистичность построения книги. Даннрейтер просто нагромождает таблицу на таблицу, воспроизводит все полностью, не делая необходимого отбора, — например, Ф. Э. Баху он уделяет 60 страниц, помещая целиком девять глав из его трактата. Книга состоит из большого количества отдельных глав, каждая из которых посвящена одному или нескольким композиторам, причем в одной главе могут соединяться имена композиторов разных стран или же совсем разного значения (например, Искарт и Керубини; Мендельсон, Беннет, Шуман). Исключение составляет большая глава об И. С. Бахе, творчество которого подано в более широком плане, чем весь остальной материал. Специальные разделы посвящены записи ритма у Баха, взаимосвязи между темпом и записью метра, вопросам аппликатуры, даются

* Эти издания при всей тщательности их подготовки выходили с невиданной быстротой. В течение 1850—1899 годов вышли 50 томов Полного собрания сочинений И. С. Баха, с 1859 по 1894 год — Полное собрание сочинений (100 томов) Г. Ф. Генделя (причем вторую половину этого издания подготовил и выпустил один человек — Ф. Кризандер). В период 1862—1865 годов вышло Полное собрание сочинений Л. Бетховена, в 1876—1888 годах — Полное собрание сочинений В. Моцарта.

** См.: Zschöck F. Zur Herausgabe von Musikalischen Denkmälern im 19. Jahrhundert. In: Pasticcio auf das 250-jährige Bestehen des Verlages Breitkopf und Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses. Leipzig, 1969, S. 110.

* Dannreuter E. Musical Ornamentation. Part 1. London [1893]; Part 2. London [1895].

Эдуард Даннрейтер (1844, Страсбург — 1905, Гастингс) — английский пианист, композитор и музыковед немецкого происхождения. Учился у И. Мошелеса, М. Гауптмана и Ф. Рихтера в Лейпцигской консерватории. С 1863 года жил в Лондоне. Много концертировал (в частности, был первым исполнителем в Англии Первого концерта П. Чайковского). Особенно славился исполнением произведений И. С. Баха и Л. Бетховена. Был другом Р. Вагнера и пропагандировал в Англии его творчество (в 1872 году организовал Вагнеровское общество в Лондоне). С 1895 года Даннрейтер стал профессором фортепиано в Лондонском Королевском музыкальном колледже.

способы исполнения украшений в «Гольдберг-вариациях». Но, к сожалению, в целом книга страдает определенным догматизмом, указания автора носят характер категорических предписаний; расшифровки мелизмов далеко не всегда убедительны (см., например, темы «Гольдберг-вариаций» или «Вариаций в итальянской манере» И. С. Баха, приведенные во втором томе, с. 182 и 199).

Таким образом, книга Данирейтера не дает представления об историческом процессе развития орнаментики в музыке различных эпох и стран. Если она в отдельных случаях находит применение и сейчас, то в основном благодаря тому, что ею удобно пользоваться как своего рода справочником.

Книга А. Бейшлага «Орнаментика в музыке»*, появившаяся через пятнадцать лет после выхода первого тома «Музыкальной орнаментики» Данирейтера, во многом существенно отличается от нее, и в первую очередь тем, что автор делает попытку показать орнаментiku в историческом развитии.

Труд Бейшлага при значительно более скромном объеме — он в полтора раза меньше книги Данирейтера — по широте охвата материала и стремлению к обобщению значительно превосходит ее. Это некий компендиум сведений по данному предмету: Бейшлаг прослеживает проявления орнаментики, как глубоко присущего музыке свойства, а также применение специфических мелизматических символов от древнейших времен до конца XIX века.

В книге показана преемственность известных сейчас видов украшений от старинных формул диминуции. Бейшлаг делает попытку показать генезис типичных орнаментальных формул, своеобразие их исполнения в разные периоды. Давая уже с середины второго раздела группировку материала по странам, автор помогает внимательному читателю получить представление о национальных особенностях трактовки украшений. Во многих случаях он иллюстрирует свое изложение выдержками из работ старинных авторов, а также свидетельствами исполнителей. Интересно показана (и тоже на примере высказываний старинных мастеров) борьба композиторов против чрезмерного украшательства со стороны исполнителей, диалектический процесс взаимодействия авторов и интерпретаторов музыки, приведший к кодификации (иногда даже чрезмерно мелочной) знаков украшений.

Книгу отличает историзм — это проявляется и в большей последовательности изложения и в более логичной конструкции, чем у Данирейтера. Благодаря четкому делению на части, разделы и главы, изложение материала приобретает ясную и обобщенную форму. Наконец, сам материал в весьма значительной степени систематизирован. Конечно, в подобной работе неизбежно обилие всякого рода таблиц, но все дано здесь с определенным отбором: из некоторых трактатов приводится всего по одному-два примера, некоторые же труды, повторяющие положения других авторов, только лишь упоминаются.

Наибольшую привлекательность придает книге богатство практического материала, обилие отрывков из произведений самых разных композиторов. Это во многих случаях дает читателю возможность понять своеобразие применения и трактовки данного украшения в тех или иных конкретных условиях.

Во многих случаях Бейшлаг сопоставляет разные проведения одной и той же темы (у разных инструментов, в голосе и сопровождении или же украшенные варианты и не украшенные при одновременном изложении темы, например, у солиста и в оркестре). В главе о И. С. Бахе он опирается на свойственный именно Баху метод самопародирования и цитирует разные сочинения в тех случаях, когда Бах использует в них одну и ту же тему. Такой метод очень нагляден, он помогает понять, должно ли украшение сустрагиваться или же его следует антиципировать.

Многие примеры, приведенные автором, уже своим контекстом наталкивают на правильную расшифровку украшений (например, образующиеся параллельные октавы или квинты могут говорить о неверной — ритмической — расшифровке шлейфера).

Подобный показ противоречивости этого искусства совершенно необходим. Ведь процесс развития орнаментики — сложный, не поддающийся утификации; здесь не может быть жестких предписаний — все правила имеют и должны иметь лишь характер рекомендаций, отражающих тенденции этого развития. Часто Бейшлаг показывает на примерах невозможность строгого и неукоснительного применения раз навсегда заданных правил в таком тонком искусстве, тесно связанном с импровизацией, каковым является орнаментика, — он демонстрирует немало исключений из правил, предписанных тем же самым автором. Нередко он приводит примеры, которые использовал Данирейтер, — и полемизирует с ним в вопросах расшифровки или же уточняет текст. (Оценивая работу Данирейтера, как «заслуживающую высочайшей похвалы», он отмечает, что «автор, к сожалению, слишком часто оказывается не в состоянии претворить теорию в практику».)

Основной объем книги составляет музыкальный материал; его расположение способствует достижению практической цели — помочь ориентироваться в орнаментике различных авторов и в какой-то степени научить стилистически правильной расшифровке украшений.

Во многих случаях Бейшлаг не навязывает вообще никаких расшифровок — он дает ряд примеров со своими комментариями, предоставляя расшифровку остального материала самому читателю. В этом обнаруживается и педагогическая цель, которую несомненно также преследовал автор.

Бейшлаг проделал колоссальную работу по отбору нотного материала и по его текстологической подготовке — он сам пишет в предисловии, что использовал многочисленные полные собрания сочинений классиков, «Памятники», уртексты и т. д. «Но везде, где только возможно, в основу исследований положены автографы и оригинальные издания», — с гордостью добавляет он. Действительно, Бейшлаг провел много времени в библиотеках разных стран — об этом свидетельствуют значки, отмечающие примеры, скопированные им из автографов. Такие значки помещены и у примера, заимствованного из «Букстегуйской органной книги», и у сочинений буквально всех немецких классиков и некоторых иностранных композиторов. Некоторые сочинения (например, Шумана, Вагнера) просмотрены по корректурным листам, имеющим подпись автора. Такое обстоятельное изучение источников помогло Бейшлагу внести ясность во многие вопросы, касающиеся орнаментики, уточнить целый ряд конкретных мест, показать, что в искажении авторских знаков украшений и вообще в нивелировке мелизматических знаков (конец XVIII — начало XIX века) в значительной степени повинны издатели, не замечавшие различия между значками (например, в запутанном вопросе о нотации форшлагов) или же просто не имевшие в своей гарнитуре необходимых автору значков и вынужденные вместо них ставить другие.

В процессе исследований Бейшлагу удалось сделать любопытные открытия — например, он впервые обнаружил, что знаменитая таблица украшений И. С. Баха, вписанная им в «Клавирную книжечку Вильгельма Фридемана», на самом деле заимствована из более полной таблицы д'Англебера.

При подготовке материала Бейшлаг обращался к крупным исполнителям — пианисту Ж. А. Матигасу, проверившему все примеры из произведений своего учителя Шопена, и к знаменитому скрипачу И. Иоахиму, одобрявшему в книге все, что касается скрипичной литературы.

Но, разумеется, разрабатывая такую сложную и обширную тему, Бейшлаг просто не имел физической возможности самостоятельно освоить весь материал. Он изучил обширную литературу, в особенности появившиеся во второй половине XIX века многочисленные труды по истории музыки средневековья и Возрождения (см. комментарии к первому разделу). Целый ряд отрывков из документов и трактатов этой эпохи он заимствовал из самых новых книг — диссертации Ф. Куло «О мелодических украшениях в музыкальном искусстве» и диссертации М. Куна «Искусство орнаментики в

* Beyschlag A. Ornamentik der Musik. Leipzig, 1908.

Адольф Бейшлаг (Beyschlag, произносится Байшлаг; 1845, Франкфурт-на-Майне — 1914, Майнц) — немецкий дирижер и композитор. Учился у В. Лахнера в Мангейме. Был дирижером оперного театра в Кельне (1868—1880), затем дирижером и организатором концертов в Майнце и во Франкфурте. После этого долгое время жил в Ирландии и Англии — был дирижером Филармонического оркестра в Белфасте, работал с Чарлзом Аллем в Манчестере, затем руководил Филармоническим обществом в Лидсе. С 1902 года жил в Берлине, в 1907 году получил звание профессора Королевской музыкальной академии в Берлине.

вокальной музыки XVI—XVII веков*. В одной из рецензий отмечалось: «что касается содержания, то нужно признать, что материал расположен с редкостным старанием собирателя и редкостной точностью».

Бейшлаг был знаком также с работами Г. Гольдшмидта — что явствует из отдельных полемических высказываний (см. комментарии, примечание 1 к главе 2 второго раздела).

Однако в некоторых случаях Бейшлаг допустил некритическое использование литературы, что привело к досадным промахам. Так, желая продемонстрировать на примере трех вариантов одной и той же арии Дж. Каччини «разнузданную свободу», которую допускали певцы в обращении с произведениями композиторов, он на самом деле привел две различные арии (на это обратил внимание Г. Лейхтентритт — см. далее). Автору настоящей статьи удалось обнаружить неточник этого недоразумения — им оказалась книга Б. Кизеветтера «Судьбы и особенности светской вокальной музыки»**, где эти три отрывка помещены один за другим с не очень ясными комментариями.

Занимательным является и ошибочное утверждение о наличии приема глассандо в Аллеманде Фробергера (см. комментарии, примечание 2 к главе 2 второго раздела). Это же утверждение обнаружено нами в книге М. Зейферта «История клавирной музыки»***, откуда оно, несомненно, было взято Вейшлагом.

Невозможностью теоретически проработать «в одиночку» столь обильный материал следует объяснить и целый ряд неточностей в определениях. В книге можно обнаружить и некоторые полемические преувеличения (например, утверждение, что сочинения Лассе и Палестрины «не содержат ничего, что напоминало бы даже отдаленно диминутирование или его формулы», — см. комментарии, примечание 4 к главе 2 первого раздела), а также субъективные оценки некоторых моментов, например, помещение в первую главу Романса Луи Милана с лютневым сопровождением, относительно которого Лейхтентритт говорит, что это типичные игровые лютневые формулы, а не образцы диминуции; на наш взгляд, здесь очень трудно провести четкую границу.

Как мы уже отмечали, опыт музыканта-практика помог автору книги творчески проработать большое количество произведений различных стилей и сделать в целом ряде случаев интересные выводы (это в особенности относится к той музыке, которая была хорошо знакома Вейшлагу по его практической деятельности дирижера, то есть к музыке XVIII—XIX веков). Но недостаточно научный подход (и, кроме того, отсутствие редактора) весьма пагубно повлиял на окончательный облик книги — в ней много опечаток, повсюду неверные даты, инициалы композиторов перепутаны, иногда указаны неверные фамилии композиторов***. Не проведена элементарная унификация, и, что самое досадное, полностью отсутствует какой-либо справочный аппарат — Вейшлаг дает в основном тексте по поводу того или иного композитора случайные, отрывочные данные, а большей частью вообще никаких данных не приводит; отсутствуют также ссылки на литературу и указания на литературные источники.

В результате возникает противоречие — книга, написанная как практическое руководство, не содержит часто самых необходимых сведений, а между тем в ней речь идет о таких явлениях, называется множество таких имен и книг, которые музыкантам-практикам в основном неизвестны.

Рецензии на книгу Вейшлага появились вскоре после ее выхода. Автором первой из них был музыко-

вед и дирижер Карл Эттлер*. Другая принадлежала перу известного впоследствии исследователя Гуго Лейхтентритта**: в этой рецензии, озаглавленной «К учению об орнаментике», книга А. Вейшлага разбиралась вместе с работой Г. Гольдшмидта «Учение о вокальной орнаментике» (т. 1 — «XVII—XVIII вв., до эпохи Глюка»).

В основном, суждения рецензентов были основаны на деталях. Они оба обрушились на Вейшлага, обвиняя его в многочисленных неточностях (эти неточности в настоящем издании были после проверки исправлены или оговорены в комментариях).

В частности, была указана неточность самого названия книги „Die Ornamentik der Musik“ («Орнаментика музыки»; в нашем издании исправлено: «Орнаментика в музыке»). Вейшлагу также ставили в вину то, что он нигде не ссылается на используемые работы и не снабдил книгу необходимыми в таких случаях указателями, сносками, ссылками на аналогичные места в других главах и т. д.

В качестве важного пробела, относящегося уже непосредственно к содержанию книги, отмечалось отсутствие определения орнаментики (что очень важно для подобной обобщающей работы).

Оба рецензента оценивают первые главы как менее удавшиеся — в частности, вследствие их эклектичности и многочисленных неточностей. И наоборот, более удачны они считают изложение последних разделов — о композиторах конца XVIII и XIX века.

Главы, посвященные Генделю и Баху, по мнению рецензентов, достаточно уязвимы — из-за недооценки Вейшлагом роли «произвольных украшений» в вокальной музыке Генделя и из-за указания автора книги на то, что речитативы Баха следует якобы исполнять буквально, без добавления украшений (хотя, на самом деле, Вейшлаг не говорит об этом категорически; см. конец главы о Бахе).

Относительно главы о Тартини был высказан упрек в том, что Вейшлаг недостаточно осветил практику мелодического варьирования, обыгрывания мелодии в скрипичном искусстве того времени.

С сожалением отмечалось отсутствие главы о мангеймской и неаполитанской школах — такая глава «могла бы дать ключ к историческому пониманию Моцарта». Было указано также, что в работе даже не упоминается учение об аффектах, «которое играло основную роль в исполнительстве и орнаментике всего XVIII века и было приведено в законченную систему писателями той эпохи».

Свои рассуждения один из рецензентов (Эттлер) резюмирует следующим образом: «Мы ни в коем случае не хотим недооценивать работу Вейшлага. В ней добросовестно собран большой материал, так что в качестве источника она окажет неоценимую услугу. Но она никогда не сможет стать учебником для практических музыкантов — для этого понадобилась бы более подробная и в критическом отношении более самостоятельная проработка всего материала».

Нам представляется, что все эти критические замечания, справедливые и оправданные, когда дело касалось фактологической стороны, были весьма преувеличенными в своей методологической части, что можно объяснить предвзятой и весьма агрессивной позицией рецензентов — недавних студентов. Во многих случаях эта позиция просто мешала им понять то, что подсказывал Вейшлагу его большой практический опыт исполнителя, а именно: что украшения — область очень зыбкая, граничащая с импровизацией (можно было бы, перефразируя слова В. Асафьева, назвать кодифицированные украшения XVIII века «неостывшей еще лавой европейской импровизационности»), и что в понимании и исполнении их существует определенная, достаточно широкая «область допустимых значений», и самое страшное здесь — однозначное, застывшее их толкование.

В целом ряде замечаний рецензентов проявляется черта, которую можно было бы определить как «дог-

* Kuhn F. Über melodische Verzierungender Tonkunst. Berlin, 1896. Kuhn M. Die Verzierungskunst in der Gesang-Musik des XVI und XVII Jh. Leipzig, 1902. (См. Факсимильное издание Wiesbaden, 1969).

** Kisevetter B. Schicksale u. Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Wien, 1840.

*** Seiffert M. Geschichte der Klavermusik. Leipzig, 1899, S. 175.

**** Например, в конце главы о Генделе приведено имя Н. Паскуини. Действительно, существовали итальянские органисты Бернардо и Эрколе Паскуини. На самом же деле здесь идет речь о Николо Паскуали, итальянском скрипаче, жившем в Англии (этот маленький вспомогательный раздел явно был скопирован у Данирейтера).

* Ettler C. Die Ornamentik der Musik. In: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. X, 1908—1909, S. 143, 215.

** Leichtentritt H. Zur Verzierungslehre. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1908 — 1909, S. 613.

матический максимализм». Например, в сожалении Лейхтенхитта по поводу того, что Бейшлаг не проводит четкого разграничения между различными классами орнаментов. В действительности, эти классы имеют столь размытые границы, что четкое разграничение во многих случаях просто невозможно (см. далее). Эттлер тоже высказал сожаление, что Бейшлаг не посвятил главу или раздел рассмотрению отдельных видов орнаментов в их развитии (включенную Бейшлагом во Введение к третьему разделу «Специальную историю форшлагов» он квалифицирует как эскизную и незавершенную)*. Легко понять, что такая глава или раздел — при серьезном подходе — могла бы увеличить объем книги в несколько раз. (Именно такому изучению отдельных орнаментов в их развитии, причем только в одной стране, посвящена двухтомная докторская диссертация А. Юровского «Французская музыкальная орнаментика», рукопись, 1945; там, в частности, имеются некоторые замечания и дополнения к тем сведениям, которые дает Бейшлаг. Они использованы нами в соответствующих комментариях.)

Завершим наше рассмотрение критики в адрес книги Бейшлага замечаниями Л. Ройзмана**. Эти замечания лишней раз подтверждают наши наблюдения, что встречающееся порой среди музыкантов отрицательное отношение к книге Бейшлага вызвано необходимостью ее читать, чтобы понять (в то время, как книгу Данирейтера с гораздо большей легкостью можно использовать просто как справочник).

На с. 107 в сноске Ройзман пишет: «А. Бейшлаг в своей книге... (с. 107) утверждает, что в эпоху Генделя все форшлагги исполнялись за счет предыдущего времени. Исполнение их за счет главных звуков он называет «бесстильным», «лишенным чувства стили» (stillos)». Здесь Бейшлаго инкриминируются мысли и слова, которые к нему не имеют отношения. На самом деле, он в этом месте советует исполнять форшлагги коротко. А в сноске (опущенной нами, так как речь там идет о двух инструктивных изданиях, совершенно забытых в наше время) он говорит о бесстильно-долгих форшлаггах. Как известно, исполнение форшлагга коротко или за счет предыдущего времени — два совершенно разных понятия, ни в одном словаре они не обозначаются одним и тем же словом. Так что случайная ошибка здесь исключена. Завершается сноска следующей фразой: «Указанный выше пример [в статье дается отрывок из Гавота Генделя с выписанными автором и, разумеется, сустратигированными форшлаггами — Н. К.] является «неполным ответом» Г. Ф. Генделя на это авторитетное суждение».

Следующее замечание Ройзмана (с. 120) относится уже к разделу о Бахе: «...только недоумение может вызвать утверждение А. Бейшлага, что шлейфер следует исполнять у И. С. Баха за счет предыдущего времени, то есть так:



При самых тщательных поисках нам не удалось на стр. 120 (на которую ссылается Л. Ройзман) обнаружить упомянутого утверждения. Нотный пример приведен у Бейшлага в начале страницы в ином виде — в нем отсутствует тактовая черта (то есть дается просто расшифровка нот, безотносительно к тому, на какую долю она падает). На этой же странице Бейшлаг совершенно недвусмысленно говорит: «При исполнении начальных украшений нормой должен служить принцип сустратигации, то есть исполнение за счет длительности основной ноты [разрядка наша. — Н. К.]... Однако в более свободном стиле можно все же иногда антиципировать украшения, следуя примеру самого композитора, который в этом отношении никогда не поступал ограниченно, как показывают следующие приме-

ры...». Далее Бейшлаг помещает пример, в котором при строго сустратигированном исполнении неизбежно возникнут параллельные октавы.

На основании этих замечаний Ройзман в конце статьи дает оценку книге Бейшлага: «Объемистый труд, содержащий обширный материал, большое количество примеров. Наряду с этим обилие бросающихся в глаза противоречий, крайний субъективизм, граничащий с «вкусовщиной». Ничем не подкрепленные выводы, много явно неверного и совершенно произвольного»*. (Книга Данирейтера — в которой, кстати, мы обнаружили очень много рекомендаций антиципированного исполнения украшений у И. С. Баха — оценивается как «наиболее ценный, солидно аргументированный труд, посвященный старинной орнаментике».)

Книга Бейшлага оказалась последней (из двух!), охватывающей всю историю западноевропейской орнаментики и иллюстрированной таким большим количеством примеров из произведений самых различных стилей и жанров. В дальнейшем исследования в области мелизматики приобрели другое направление — либо это были общетеоретические работы, либо труды, посвященные орнаментике в музыке определенной эпохи, страны или в творчестве одного композитора, либо же — разделы об украшениях в монографиях, посвященных отдельным композиторам или исполнительству на определенных инструментах**.

Орнаментика — составная часть определенного музыкального стиля, и ее невозможно изучать «вообще», абстрагируясь от других особенностей данного стиля. Поэтому сейчас, во второй половине XX века, заново разработать историю орнаментики в соответствии с требованиями нашего времени — значило бы создать многотомную историю музыкальных стилей и исполнительства — что оказалось бы под силу лишь большому коллективу ученых.

Издание книги Бейшлага на русском языке вызвало настоятельную необходимость. До сих пор у нас опубликовано ничтожно малое количество статей или глав (входящих в книги более общего содержания) об орнаментике. Между тем растущий интерес к старинной музыке заставляет особенно остро ощутить пробел, вызванный отсутствием какой бы то ни было суммирующей работы в этой области. Из двух существующих работ такого рода книга Бейшлага, несомненно, представляет больший интерес, написана более творчески, более органично отражает исторический процесс и — как мы пытаемся показать в дальнейшем — по своему замыслу и чисто инструктивным решениям находится даже ближе к нашему времени, чем многие другие достижения музыковедения той эпохи. Недаром, когда в ГДР появилась потребность в публикации работы на данную тему, книга Бейшлага была издана без всяких изменений (со старых досок) в 1953 году.

Разумеется, сейчас, через семьдесят лет после выхода книги, не может быть и речи о переиздании ее в неизменном виде — мы уже перечислили те пробелы и недочеты, которые делают это невозможным. Но трудности, связанные с исправлением этих недостатков, искупаются тем интереснейшим музыкально-иллюстративным материалом, который, собственно, и составляет зерно всей книги.

В настоящем издании сняты предисловия пианиста и композитора Э. Рудорфа и самого автора, так как в них речь идет только об актуальности издания книги в ту эпоху.

Авторский текст оставлен в основном без изменений. Редактор ограничился лишь минимальными изменениями и сокращениями (исправив при этом все замеченные ошибки). Все остальные добавления (сведения об авторах, их сочинениях и трактатах, точные названия на языке оригинала и их переводы на русский язык, ссылки на соответствующие научные труды и т. д.) помещены в комментарии. Для того чтобы в какой-то степени приблизить книгу к современности, оказалось

* В статье А. Кройца «Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха», помещенной нами в приложение, кратко суммируется история и развитие каждого из встречающихся у Баха орнаментов. Форшлаггу там уделено особенно много места. К этой статье мы и отсылаем читателей.

** Ройзман Л. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов. — В кн.: Очерки по методике обучения игре на фортепиано, вып. 2. М., 1965.

* Ройзман Л. Цит. изд., с. 125.

** Из работ такого рода нельзя не упомянуть капитальный и авторитетный труд А. Долметча «Исполнение музыки XVII и XVIII веков» (Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII Centuries. London [1915], перизд. — 1946), в котором глава об орнаментике занимает более половины всего объема.

необходимо привести в соответствующих местах большие списки литературы по комментируемому вопросу, вплоть до самой новейшей. Кроме того, указываются академические публикации и издания сочинений данного автора в нашей стране. Целый ряд старинных трактатов и нотных изданий оказывается теперь доступным широкому читателю благодаря все более распространяющейся сейчас форме факсимильных публикаций и репринтов, поэтому приводятся их выходные данные.

В комментариях же отмечены те места основного текста, которые были нами сняты (как ошибочные или устаревшие) или исправлены по более поздним источникам («мелкие исправления не оговорены»).

В комментариях помещены и заимствованные из других книг дополнения по темам, актуальным для нас, но не в достаточной степени освещенным у Бейшлага (например, орнаментика у Д. Скарлатти). Естественно, что больше всего пришлось комментировать содержание первой части, — ее проблематика и авторы, цитируемые Бейшлагом, известны в наименьшей степени. Наоборот, многие, более известные имена, не говоря уже о классиках, — не комментируются. В этих разделах комментарии даются только по конкретным частным вопросам.

Однако, издавая в 1978 году книгу Бейшлага, мы не можем ограничиться только уточнением данных и добавлением новых сведений. Уже вскоре после выхода в свет этой книги было отмечено недостаточное количество обобщающих моментов, сейчас это еще больше бросается в глаза. Поэтому представилось целесообразным дать в приложении небольшую, но в высшей степени содержательную статью современного немецкого исследователя Альфреда Кройца «Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха». Кроме того, в издании помещена настоящая статья. В ее последующих разделах автор ставит своей задачей дополнить содержание книги необходимыми обобщениями с позиций современной науки об орнаментике. Помимо этого сделана попытка проанализировать орнаментику XVIII века (представляющую для нас наибольший интерес с точки зрения педагогической и концертной практики) в широком плане — в едином стилистическом комплексе, объединяющем различные элементы исполнительского процесса.

Как мы видели, автору ставилось в вину отсутствие определения предмета, исследованию которого посвящена книга. Действительно, подробная дефиниция, учитывающая различные функции и историческое развитие орнаментов, с одной стороны, даст возможность строже и точнее очертить тот круг явлений, который должен быть рассмотрен в подобном исследовании, с другой же стороны — поможет читателю воспринимать содержание книги под более широким углом зрения.

Наиболее развернутое определение орнаментики, представляющее современный взгляд на этот предмет и в какой-то степени подытоживающее и обобщающее воззрения старинных авторов, дано в статье немецкого исследователя Георга фон Дадельсена «Украшения», помещенной в 13-м томе капитальной музыкальной энциклопедии *Musik in Geschichte und Gegenwart* («Музыка в истории и в современности», сокращ. MGG). Приведем это определение полностью.

«В современном словоупотреблении украшения (нем.: *Verzierungen*, *Manieren*, *Ornamente*; ит.: *Fiorette*, *Fioriture*, *Abbellimenti*; франц.: *Agréments*, *Broderies*; англ.: *Graces*, *Ornaments*) называются формулообразные разукрашивания и обыгрывания мелодического звука, которые указываются (или могут быть указаны) в нотном тексте посредством добавленного знака или мелкими нотами. В зависимости от того, относится ли украшение к началу, концу или ко всей длительности соответствующей ноты, различают начальные (*anschlagende*) украшения (форшлаг, аншлаг, шлейфер, мордент, пральприллер, шнеллер), «последующие» (*nachschlagende*) украшения (нахшлаг, группетто после ноты) и заполняющие (*ausfüllende*) украшения (трель, группетто, тремоло, вибрато). Эти основные формы часто комбинируются между собой. К украшениям причисляется также и арпеджио, которое относится не только к одной ноте, но и к звукам аккорда и может быть как начальным, так и заполняющим. Украшения принадлежат к встречающимся во всех музыкальных культурах импровизационным или же нотированным фигурациям и вариациям заданной мелодии. В этом смысле их мож-

но рассматривать в качестве основных фигур вариационной и импровизационной техники, постепенно застывающих и превращающихся в формулы; они уже принадлежат к основному фонду, из которого формируется любая инструментальная и вокальная мелодия. Данное выше определение позволяет лишь с некоторыми натяжками выделить украшения из большой группы импровизационных или нотированных украшающих фигур. До XVIII века в указаниях относительно исполнения они рассматривались все вместе*. Обычные в те времена термины: манеры, фиоритуры, орнаменты, *Agréments* (украшения) в тогдашнем понимании подразумевали и то, и другое; но уже тогда различали «значительные» („wesentliche“, которые изображаются или могут быть изображены посредством специальных значков) и «произвольные» („willkürliche“, то есть свободно импровизируемые) манеры. Только во 2-й половине XVIII века в Германии для «значительных манер» вводится термин «украшения» (*Verzierungen*), наряду с которым применялось также понятие «орнамент». Благодаря тесной исторической связи с более свободными видами импровизационного фигуративного формообразования учение об украшениях все более переходит в эту более свободную орнаментальную практику.

Помимо вышеназванной основной группы «украшений в более узком смысле», затрагиваются по историческим причинам еще и те «определенные манеры» („gewisse Manieren“), которые известным образом меняют ритм, ударение, артикуляцию и звуковую окраску предписанных нот — как *Inégalité* («неровность»), необозначенный «ломбардский ритм», тремоло в вокальном исполнении, вибрато смычковых и духовых инструментов, *Bebung* («дрожание») на клавикорде и др.»**.

Следует подчеркнуть важную роль орнаментики в музыкальной архитектонике — она является одним из значительных формообразующих факторов. Это обстоятельство было выявлено и подчеркнуто авторитетным исследователем в области мелодии Робертом Ляхом. Он пишет: «Колоратура или мелизматика являются только продуктом формирования мелодии, относящимся к архитектурно ответственным местам и, в первую очередь, находящим применение в отношении украшения музыкальных концовок... Выделение, возможно более острое подчеркивание — таковы всегда и всюду основные цели применения орнаментальных формул»***. Такой взгляд необходимо противопоставить широко распространенному мнению об орнаментике как о факторе сугубо внешнего порядка. Конечно, никто не будет отрицать, что мелизмы действительно во многих случаях способствовали продлению звука на клавишине или клавикорде, что наиболее пышный расцвет орнаментики как раз совпадает по времени с эпохой господства искусства рококо во Франции, — но это, скорее, благоприятные стечения обстоятельств. На самом деле, если рассматривать предмет более глубоко, обнаруживается, что орнаментика присуща музыкальному искусству как его органическая часть и существует в музыке всех стран и народов — в любые эпохи, независимо от инструмента (или голоса).

Нам представляется необходимым также наметить в общих чертах характерные черты основных этапов истории орнаментики, так как в книге Бейшлага вследствие большого числа нотных примеров проследить это не всегда достаточно легко. Краткое резюме можно заимствовать из статьи Эрвина Якоби, опубликованной в последнем издании словаря Римана****: в XVI веке формируются все основные типы украшений — в практике различных инструментов и в пении. Но количество вариантов различных орнаментов постоянно, вплоть до конца XVIII века, увеличивается, они утончаются, развиваются, неуклонно растет число предписаний к их применению. В эпоху барокко орнаменты имеют уже не преобладающее мелодическое значение — все больше

* Все это свидетельствует о несостоятельности упреков Г. Лейхтенритца в том, что Бейшлаг не проводит достаточно четкого разграничения между различными классами орнаментов.

** D a d e l s e n G. *Verzierungen*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 13. Kassel-Basel, 1966, Sp. 1526 — 1527.

*** L a c h R. *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*. Leipzig, 1913. Цит. по диссертации А. Юрковского «Французская музыкальная орнаментика». Т. 1, с. 1.

**** J a c o b i E r w i n R. *Verzierungen*. In: *Riemann. Musiklexicon*. Sachteil. Mainz, 1967.

растет их гармоническая и ритмическая роль. С этим переносом функций связано также и то, что орнаменты вскоре начинают исполнять на сильной доле с выделением звуков, чуждых в гармоническом отношении, образующих диссонанс. Если в период сентиментализма пользуются еще дифференцированной системой орнаментики (Д. Г. Тюрк), то венские классики и еще в большей степени романтики — переходят к последовательному выписыванию украшений. В XIX веке из всего обилия «значительных манер» барокко остаются лишь немногие формы форшлагов, трелей, группетто; но и эти немногие формы изменяются по своим функциям и по исполнению — в соответствии с композиторским стилем и инструментом. Искусство свободного разукрашивания посредством «произвольных изменений» ограничивается каденцией.

Пониманию орнаментики в значительной степени может помочь ее классификация. Приведем несколько систем классификации (помимо той, которую дал в своем определении орнаментики Г. Дадельсен).

В уже упоминавшейся нами рецензии на книгу Вейшлага Г. Лейхтентритт предлагал четыре пункта, которые, по его мнению, «могут составить содержание понятия орнаментики»: 1) Сокращенные знаки для определенных звуковых формул орнаментального характера. 2) Выписанные украшения, которые применялись так называемыми «колористами» XVI столетия в своих диминуциях (в этом «пункте» украшения понимаются в более узком смысле). 3) Выписанные мелизмы, фиоритуры, звукоизобразительные моменты, являвшиеся существенным компонентом мотетной, мадригальной и кантатной литературы. 4) Импровизационные украшения, каденции. Из этих четырех классов первый и третий, по словам Лейхтентритта, наиболее трудны и в то же время наиболее важны для разрешения поставленной автором задачи. Два других не являются загадкой, так как они представляют собой украшения, полностью выписанные в нотах, но они могут быть полезны как наглядный материал и доказательный аргумент в отношении обычаев определенной стилистической эпохи.

Ф. Э. Вах в своем «Опыте» также систематизирует украшения. На основании его определений можно выделить три функциональные группы мелизмов: 1) мелодические, 2) ритмические, 3) гармонические; при этом многие орнаменты обладают более чем одной функцией. Помимо простых, имеются составные орнаменты, состоящие из двух или более простых фигур. Применение составного орнамента ориентируется на один из содержащихся в нем простых орнаментов. Понимание основной функции данного орнамента, вытекающее из музыкального контекста, имеет основополагающее значение для правильной манеры его исполнения.

В другой классификации (Э. Якоби) орнаменты подразделяются на естественно развивающиеся группы, обладающие родственными внешними особенностями. Важнейшими являются группы форшлагов и трелей. К первой из них, помимо форшлагов, принадлежат шлейфер, нахшлаг, аншлаг. К группе трелей относятся также мордент, вибрато (у струнных), *Veibung* (на клавиноходе), *ribattuta*. Третью образуют остальные украшения — такие, как группетто, арпеджиато, а также те, которые состоят из различных видов проходящих и вспомогательных нот; важнейшим признаком этой группы является расчленение более долгих длительностей на многочисленные короткие. Принадлежность орнамента к той или иной группе ничего не говорит о его функции (например, разные формы форшлагов выполняют различные функции, тогда как трель и группетто в определенном контексте обладают одинаковыми функциями, хотя и принадлежат различным группам).

А. Юровский в своей диссертации «Французская музыкальная орнаментика» рассматривает украшения по следующей системе: 1) Трельная орнаментика (сюда входят трели различных типов и морденты). 2) Портментная орнаментика (форшлаг, шлейферы и целый ряд других мелизмов). 3) Группетто. 4) *Aspiration* и *surpression*.

Как видим, во всех этих классификациях за основу берутся разные признаки: у Дадельсена это — отношение орнамента к украшаемой ноте или нотам («начальные», «последующие», «заполняющие» украшения); у Ф. Э. Ваха — преобладающая функция (мелодическая, ритмическая, гармоническая); у Э. Якоби — определенный исторический принцип развития (например,

трель и ее видоизменения, иногда обусловленные свойствами инструмента или голоса, мордент, вибрато, *Veibung*, *ribattuta*); нечто сходное можно обнаружить и у Юровского.

Такое разнообразие классификаций помогает как бы высветить с разных сторон особенности орнаментики как многоликой системы, в какой-то степени объяснить невозможность однопланового понимания и исполнения каждого отдельного орнамента.

Подобная проблема психологической диалектичности была, в частности, специально выделена в вышеупомянутой статье Г. Дадельсена. Он пишет, что украшения, как и все, что в музыке относится к переходам, подчеркиванию и оживлению звука, оказываются проявлениями непосредственного игрового импульса; поэтому не представляется возможным осознать или записать их точно в ритмическом и динамическом отношениях. Расшифровки, даваемые композиторами в таблицах, могут и должны быть лишь намеком; в отношении темпа, ритма и характера выразительности всегда нужно апеллировать к воссоздающей способности исполнителя, к его вкусу и ловкости. Связь искусства орнаментики и вкуса выражена в целом ряде французских обозначений, например, *«goût-du-chant»*, *«notes du goût»* (бука: «как-то в пении», «ноты [исполняемые в зависимости от] вкуса»).

В нотации орнаментов также содержится намек на некоторую зыбкость, так как мелизматические знаки не имеют четких ритмических контуров. Диалектичность заключается здесь в том, что стереотипность этих знаков дает нередко неправильный повод понимать украшения как голые штампы, то есть как нечто раз навсегда застывшее. Но, с другой стороны, в ходе развития украшений действительно обнаруживается подобная тенденция к окостенению, к превращению их в однозначно ритмизованные штампы и завитушки. В этом случае значимые мелизмы оказываются своего рода стенографическими сокращениями, применяемыми для обозначения определенных фигур или же модных в данный момент оборотов. В качестве примера можно привести трель — ее исполнение с верхней вспомогательной ноты во второй половине XVIII века настолько укоренилось, что механически переносилось даже на такие места, где оно приводило к «бессмысленным» в музыкальном отношении результатам (например, к появлению параллельных квинт или октав). С другой стороны, нужно отметить, что искусному исполнителю и в подобных случаях, по-видимому, удавалось посредством незаметных ритмических сдвигов и нюансировки удалять замаскированную неприятный и весьма сомнительный эффект. Поэтому для подлинно художественной передачи даже тех украшений, которые уже превратились в определенные застывшие шаблоны, необходимо сохранять остаток свободы, поскольку они еще в какой-то степени остаются явными украшениями.

Важно отметить и то обстоятельство, что в тех случаях, когда украшения бывают ритмически точно выписаны в нотном тексте, они вскоре теряют свой вспомогательный, лишь украшающий и выделяющий характер и становятся равноправным структурным элементом соответствующего изложения: в этом смысле ритмизованные арпеджи в Прелюдии C-dur, Х.Т.К. I по сравнению с арпеджиями из Прелюдии es-moll, Х.Т.К. I или же группеттообразное начало Фуги Cis-dur, Х.Т.К. I по сравнению с подлинным группетто — уже больше не являются украшениями.

В связи с вышесказанным не всегда надежным представляется метод расшифровки украшений у И. С. Баха по аналогии с другими его сочинениями, где подобная же фигура была выписана нотами. (Подобным методом пользуется, например, Л. Рейман в упоминавшейся выше статье, а также некоторые зарубежные авторы.) По отношению к таким примерам, как темы Фуги Cis-dur, Х.Т.К. I или Фуги G-dur, Х.Т.К. I, группетто становится структурным элементом темы, а с точки зрения орнаментики — одной из тех окостеневших фигур, о которых шла речь выше. И вообще, когда автор выписывает в нотах фигуру, сходную с той, которая изображалась бы тем или иным знаком, совершенно не обязательно, что он дает таким образом расшифровку этого знака. Во многих случаях (если речь не идет о чисто инструктивной литературе) это может обозначать как раз желание автора услышать здесь точное исполнение взамен той импровизационности, которая могла бы возникнуть, если бы здесь

стоял мелизматический знак. Следовательно, называть такие выписанные автором фигуры «авторской расшивкой украшения» — не вполне правомочно. Такого рода фигуры могут оказать лишь какую-то косвенную помощь, не более*.

В качестве возражения можно было бы привести знаменитый пример Ванды Ландовской**. Она показала, что верхний голос в *Andante* из «Итальянского концерта» И. С. Баха сплошь состоит из выписанных украшений и его можно записать очень просто — без единой тридцатьвторой — и снабдить значками. Но нельзя забывать о том, что эта часть по своему характеру представляет собой зафиксированную импровизацию, которая и при выписанных украшениях всем своим внешним видом говорит об этом (в отличие, скажем, от вышеупомянутых тем, где имеются фигуры, по своему рисунку — но не по характеру — напоминающие выписанные украшения). Кроме того, если эту часть при анализе и можно записать элементарно, снабдив знаками украшений, то обратную операцию — воссоздание на основе этой аналитической записи полного орнаментального облика пьесы — проделать совершенно невозможно, так как большую часть этих украшений составляют импровизационные «произвольные манеры». Как бы ни был интересен и нагляден этот пример, он с точки зрения рассматриваемой проблемы ничего не доказывает — в распоряжении Баха просто не было символов, которыми он смог бы обозначить все эти украшения; более простые в смысле орнаментики места и в этой пьесе помечены у него значками.

Здесь мы вплотную подходим к следующему очень важному вопросу (также отмеченному Г. Дадельсеном) — об относительности правил орнаментики. Эта относительность связана прежде всего с разветвленностью системы орнаментики, которая формировалась в музыкальной практике разных стран по-разному. Отличия в орнаментике наблюдается между отдельными школами и композиторами; кроме того, применительно к целому ряду инструментов развивалась собственная, присущая именно данному инструменту практика орнаментики. Поэтому, несмотря на многочисленные существующие правила и таблицы украшений, можно лишь с очень большой осторожностью применять рекомендации одного автора по отношению к произведениям другого; в иных случаях указания, касающиеся пьес одного сборника, оказываются неприменимыми к более ранним или более поздним произведениям того же автора. Пособия И. Кванца и Ф. Э. Баха, появившиеся с интервалом в один год, показывают, что даже участники одной и той же капеллы совсем не были едины в своих взглядах на вопросы орнаментики и демонстрировали в этих книгах свои собственные вкусы. Можно сказать даже, что существовало такое разнообразие взглядов, что в принципе по большинству вопросов орнаментики можно отыскать авторитетные высказывания, подтверждающие диаметрально противоположные мнения. Так как основным существенным признаком в исполнении орнаментов является ритмическая и динамическая гибкость, импровизационность, то и все правила имеют скорее характер рекомендаций, намечающих определенные границы исполнения. Жесткие и точные в ритмическом отношении предписания оказываются в определенной степени насильем и искажают самую суть орнаментики. Подобные указания в таблицах часто объясняются их педагогической целью — преподавать неискушенному ученику или несведущему в этих вопросах любителю самое первое приближенное наставление. По этой причине во многих пособиях того времени встречаются ссылки на недостаточность таких таблиц для изучения искусства орнаментики. Попытки отыскать единственно правильное в ритмическом отношении решение того или иного орнамента не имеют никаких реальных оснований.

* С другой стороны, весьма продуктивным может оказаться метод сопоставления вариантов темы (например, при распространении у И. С. Баха самопародировании), когда в различных произведениях она орнаментируется по-разному. При этом оказывается легче распознать основные контуры темы и определить допустимые границы исполнения орнаментов. Подобным же образом очень полезно сравнить применение мелизмов при проведении аналогичного материала в разных партиях внутри одного произведения. А. Бейшлаг в своей аргументации использует оба эти метода.

** Ландовская В. Старинная музыка. М., 1913, с. 90—94.

Очень важным обстоятельством является то, что, хотя в трудах старых теоретиков все время содержится предостережения против избытка «манер» в исполнении, — все-таки в наше время при исполнении старинной музыки применяется чрезмерно мало украшений по сравнению с тем, что было принято раньше.

Изучение источников обязательно должно быть дополнено знанием стиля, чтобы исполнитель мог не только определить способ расшивки указанных украшений в данном контексте, но также уметь судить о том, в какой мере допустимо или даже необходимо привнести дополнительные украшения в тех местах, где композитор не указал ничего.

В связи с тем, что задача книги Бейшлага была практической, а обилие материала преследовало цель помочь читателю ориентироваться в конкретном применении мелизмов, представляется целесообразным рассмотреть ряд вопросов, связанных с исполнением музыки XVIII века. В нашем концертном и педагогическом репертуаре наиболее широко (из всей «старинной музыки») представлены произведения именно этой эпохи.

Детали, касающиеся исполнения мелизмов, решающиеся в основном тексте книги, целый ряд частных проблем освещен в комментариях (например, орнаментика Д. Скарлатти), в приложении (статья А. Кройца «Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха»). Помимо этого, существуют работы, в том числе и на русском языке (см. комментарии), помогающие ориентироваться в этом богатом и сложном мире. Но все-таки остается нерешенным целый ряд общих вопросов, из которых особенно значительным является вопрос связи мелизматик с другими компонентами исполнительства и их взаимовлияния.

Как мы уже отметили раньше, орнаментика — важнейший элемент стиля. Если при изучении она в какой-то степени поддается абстрагированию, то при конкретном исполнительском воплощении она должна снова войти во взаимодействие с другими сторонами исполнительства, причем таким образом, чтобы в результате получилось некое стилевое единство. Так как никакой преемственной связи с живой музыкальной практикой той эпохи у нас нет, то интерпретатор стоит перед необычайно сложной задачей реконструкции исполнительского стиля на основании «голых» нот (наподобие того, как археолог должен подчас по небольшому найденному фрагменту восстановить целый предмет).

Только в последнее время начинают появляться работы, посвященные «синтетическому» рассмотрению орнаментики (на фоне других сторон исполнительства и во взаимодействии с ними). Такой анализ дает Ганс Петер Шмитц в своей книге «Искусство украшений в XVIII веке. Инструментальная и вокальная практика музицирования в примерах»*.

Основное содержание книги, как и у Бейшлага, составляют примеры из сочинений французских, итальянских и немецких композиторов, воспроизведенные в факсимильном виде с рукописей и с первых изданий. Даются произведения разных жанров, вокальные и инструментальные, но, в отличие от книги Бейшлага, не в отрывках, а целиком или в виде законченных частей. Так же как и у Бейшлага, комментарии к примерам минимальны — самое главное, подбор материала; внимательный читатель, анализируя эти произведения по оригиналам, самый облик которых несет на себе дыхание эпохи, из сопоставления примеров сможет проникнуть в дух этой музыки, сам сможет сделать для себя выводы о том частном и особенном, что отличает мелизматiku данной школы, данного автора, будет в состоянии обнаружить те специфические приемы орнаментики, которые характеризуют исполнительство на данном инструменте. В частности, очень интересно продемонстрирован блестящий расцвет скрипичного вариационного искусства на примерах «Тридцати двух вариаций» М. Марэ, произведений А. Корелли, Ф. Джаминьяни, Дж. Тартини, П. Нардини (см. наш комментарий, примечание 9 к главе 2 третьего раздела). Такой метод подачи материала в современной книге, конечно, не случаен — он рассчитан на активность самого

* Schmitz H. P. Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen. Kassel Basel, 1965.

читателя (и может служить своего рода ответом и на высказывания критиков книги Бейшлага): не всегда дотошный комментарий необходим, в иных случаях полезнее остаться наедине с музыкой.

Наибольший интерес с точки зрения рассматриваемой нами темы представляет большое Введение к книге. Его изложение и составят заключительный раздел настоящей статьи. Привести его нам представляется необходимым потому, что автор на основании изучения десятков и даже сотен трактатов XVIII века формулирует основные тенденции, характерные для исполнительства этой эпохи, и приводит целый ряд положений, которые если и не претендуют на то, чтобы быть принятыми в качестве непреложных правил, однако могут оказать большую помощь нашим исполнителям при их обращении к музыке XVIII века.

Автор с добросовестностью статистика подытоживает наиболее типичные общие особенности — динамические, темпово-ритмические, артикуляционные, — присущие исполнительству в это время. Формулируя каждое из своих положений, он дает ссылку на добрый десяток источников с точным указанием страниц, где это положение подкрепляется. Поэтому здесь не могут возникнуть подозрения в случайности, субъективности (связанные с высказанной ранее мыслью, что «по большинству вопросов орнаментики можно отыскать авторитетные высказывания, подтверждающие диаметрально противоположные мнения»).

Кроме того, здесь Шмитц привлекает до этого почти совершенно неизвестные данные о «звукозаписи XVIII века», о чем он писал еще до выхода этой книги*. Речь идет о его анализе специальных графических схем, которые предназначались для переноса небольших музыкальных пьес на валики различных музыкальных автоматов, широко распространенных в XVIII веке. В этих схемах переданы тончайшие агогические изменения — ритмические сдвиги, неравномерность движения, особенности расшифровки тех или иных украшений. Эти записи, без сомнения, отражают исполнительские вкусы эпохи — таким образом, изучение подобных схем помогает перенестись через века и соприкоснуться с утерянной исполнительской традицией.

Все это позволяет отнестись к положениям Шмитца как к наиболее авторитетным и объективным данным, касающимся особенностей исполнительства, и в частности орнаментики XVIII века.

Введение к книге открывается рассмотрением роли музыки в XVIII веке. Автор сравнивает известные по литературе примеры воздействия музыки на аудиторию той эпохи с реакцией публики 20-х годов нашего столетия на джаз или с известными по описаниям путешественников примерами гипнотического влияния музыки на поведение примитивных племен. По словам И. Маттесона, *executio* (исполнение) скорее подчиняло себе *inventio* («изобретение») и *elaboratio* (разработку материала), чем оставалось равноправным или подчиненным компонентом — в противоположность музыке более позднего периода**. Крупнейшие композиторы — И. С. Бах, Ф. Куперен, А. Вивальди — славились в свое время прежде всего как величайшие исполнители. И самое ценное для слушателей в этом исполнитель-

ском процессе заключалось в выявлении индивидуальной неповторимости артиста и в возможности «соучаствовать в игре». Артисты просто обязаны были проявлять в исполнении свободу, «исключаящую — по словам Ф. Э. Баха — все рабское и машинообразное». И за сто лет до него М. Мерсенн говорил о бесконечно многочисленных возможностях при музицировании, для которых не существует правил. Такое выдвигание на первое место эмоционального начала привело к возрождению старого понятия аффекта, которое наполнилось новым содержанием и стало определяющим для музыки и музицирования целой эпохи.

На службу аффектам была поставлена вся исполнительская практика эпохи барокко — в особенности же искусство украшений. Украшения должны были способствовать тому, чтобы вызывать у слушателя аффекты, то есть «возбуждать и успокаивать страсти».

Понятие украшения было в эту эпоху достаточно широким и включало, помимо собственно украшений («значительных» или же «произвольных»), определенные ритмические и темповые изменения, *piano* как динамическую градацию, различные виды артикуляции. В этом смысле об исполнительстве говорили как о «разукрашенном» виде игры.

В понимании XVIII века искусство орнаментики означало просто музыкально-исполнительское искусство, и украшать — значило изменять, удивлять, поражать; вводить в заблуждение и даже «обманывать» (по И. Кванцу). Все в музыке подчиняется закону изменчивости, «потому что в музыке многообразие является матерью всякого удовольствия и искусства» (Дж. Бонончини) и «во всех разделах музыки должны быть изменения» (И. Агрикола). Но эти изменения действуют только до тех пор, пока они звучат «ясно и отчетливо», — отсюда этот важнейший принцип исполнительства той эпохи.

Очень важно отметить, что хотя нотация часто представляла исполнителю свободу выбора инструментов или инструментального состава (такого рода неопределенность восходит еще к эпохе Возрождения), но как раз в XVIII веке стало появляться все больше и больше сочинений для фиксированного состава (правда, еще И. С. Бах в своем методе пародирования собственных и чужих произведений как раз применяет этот старинный принцип: «для пения или для игры»). Но тогда в понятие исполнительского искусства еще входило умение музицирующих изменять с листа оригинал, приспособляя его к возможностям данного инструмента или голоса, что в свою очередь облегчалось происходившим в XVII — первой половине XVIII века процессом выравнивания инструментальных и вокальных особенностей, который протекал под знаком принципа имитации. В результате прообразом для инструментальной музыки, в первую очередь в медленных частях, стал человеческий голос; с другой стороны — певцы, в особенности в быстрых разделах арий, пытались сравняться по подвижности с инструментами.

Далее Шмитц переходит к рассмотрению отдельных компонентов исполнительского искусства, входивших в XVIII веке в широкое понятие украшений.

ДИНАМИКА

«Каждому знатоку известно, что в музыке слабое и сильное — подобно тому как в живописи свет и тень — являются важнейшими источниками, из которых человек искусный может извлечь секрет, как наилучшим образом усладить своих слушателей», — писал И. Маттесон. Это высказывание можно дополнить словами М. Преториуса, сказанными за сто лет до этого, — и «выражать аффекты и прогаты».

Динамические обозначения в музыке этой эпохи встречаются лишь в исключительных случаях. В то время сознавали, что, принимая во внимание различие

инструментальных и вокальных составов, величину помещений, — такие обозначения могли во многих случаях только ограничить свободу музицирующих. Зато известно, что одним из важнейших практических проявлений динамики было значительное динамическое оживление отдельных нот, каждая из которых «должна иметь в себе свое *forte* и *piano*» (Кванц). В медленных частях отдельные звуки начинаются с «небольшой, едва заметной слабостью» (Л. Моцарт), а затем крещендируют; в быстрых частях проявляется противоположная тенденция — длинные звуки нужно брать сильно, затем продолжать их звучание слабее, как бы «накалывать» их. При излюбленном динамическом разукрашивании длинных нот тон начинается по возможности тихо, затем все более и более усиливается и заканчивается на «теряющемся *piano*» (Кванц). Это «вытягивание голоса» (Агрикола) принадлежало к числу ежедневных основных упражнений, главным образом у певцов, и могло, в свою очередь, еще разукрашиваться посред-

* Schmitz H. P. Die Tontechnik des Père Engramelle. Kassel-Basel, 1953.

** Существовавшее тогда противопоставление: композиция — интерпретация — мы легко можем обнаружить и сейчас на основании нотации старинной музыки. Ведь если в XIX—XX веках подробно выписываются темп, ритм, динамика, артикуляция, то в XVIII веке детальная фиксация встречалась только в учебных примерах для любителей или начинающих.

ством вибрато (tremolo, flattement), трели или же при помощи старинной репетиционной трели.

Эпоха барокко с точки зрения динамики должна рассматриваться как „эпоха forte". В противоположность этой основной краске *piano* играло лишь незначительную роль. В XVII и XVIII веках наблюдается тенденция к соединению forte и быстрого движения (так же как *piano* и медленного). Forte сочетается с быстрыми разделами, с темами любого вида, когда они исполняются первый раз или повторяются, — что особенно важно для фуг. Каденции вводятся «тяжелым forte» (Ф. Э. Бах), forte окрашивают все «так называемые обманы» (Кванц), то есть гармонические ложные обороты. Отдельные неожиданные чуждые тоны и любые диссонансы нужно также выделять посредством forte.

В противоположность этому *piano* применяется как более или менее измененное эхо. В эту эпоху подобное понимание *piano* является столь прочным, что *piano* часто разъясняется как эхо и эхо — как *piano*. Повторения разделов, особенно в танцах, играли *piano* — тоже исходя из этого принципа эха. Краска *piano* определяла целые разделы — например, средние, в особенности минорные, части арий; во имя необходимых изменений и отдельные вариации могли играть *piano*. То, что аккомпанемент шел в основном на *piano*, подразумевается само собой; в «Энциклопедии» под сло-

вом „doux" (нежно) было ясно написано — «как эхо или сопровождение».

Медленные части также были в основном связаны с окраской *piano*. И заключения таких частей любили исполнять так, чтобы они истаяли. Джеминьяни предписывает и заключения разделов исполнять *piano* — чтобы повторяющаяся затем forte тема прозвучала ясно и четко. В подобном же смысле обозначены *piano* переходы в «Итальянском концерте» И. С. Баха.

Динамическое начало проявляется и в барочном принципе многоголосия с его увеличением и уменьшением количества голосов — прежде всего в tutti и solo концерта, противопоставление которых также связано с эффектом эха. Основные формы тогдашней динамики обнаруживаются в четко и ясно отделенных друг от друга ступенях, в террасообразном членении.

Динамические переходы играли ничтожную роль, но обстоятельство это никак не отрицает того, что сами «террасы» внутри могли быть динамически столь же богато расчленены, как и отдельный тон с его более или менее четко выраженным messa di voce (филировкой звука). Внутри динамического пласта «нужно делать так, чтобы за crescendo в нужный момент следовало decrescendo» (Ю. Леблан). Отдельные нарастания и спады на протяжении больших отрезков являются исключениями и не характерны для XVIII века.

РИТМ И ТЕМП

XVIII век использовал в качестве украшений и изменений длительности звуков. Эпоха барокко многое знала о тесной связи между музыкальным процессом и естественными движениями человека, поэтому уже только из одного ритмического элемента рождались возможности и эффекты, о которых мы сегодня можем лишь догадываться. Свободный ритм, ведущий происхождение от танцевального начала, не поддавался точной записи и лишь постепенно и с большим трудом переводился в метр. Трудности, простекающие из этого, прежде всего проявляются для нас в области tempo rubato, являвшегося «свободным сдвигом или предвосхищением ноты» при остающемся неизменным основным ритме. Для того чтобы хотя бы приблизительно нотировать этот ритм, иногда обозначали основные ноты как синкопы; другой вспомогательный прием заключался в том, чтобы в пьесах, изложенных восьмыми, представлять себе движение восьмыми триолями. Орнаментальный характер синкоп очевиден, и этим объясняется, в частности, то, что их очень редко украшали «значительными манерами» или чем-либо подобным.

С аналогичной же трудностью сталкивалась и запись обычных расширений в конце частей: они могли иметь самые различные градации — от короткой задержки перед заключительной нотой до ярко выраженного *ritardando*. Об этих замедлениях говорят многие авторы. У И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Джеминьяни очень часто встречаются заключения быстрых частей, обозначенные *Adagio*.

Но в основном в музыке той эпохи сохраняется принцип равномерности движения (и поэтому указанные замедления следует вводить как можно позже). Зато многие авторы писали о ступенчатых ускорениях, имевших смысл украшения при повторении.

В духе средневековых иерархических взглядов (и барочного индивидуализма) проводилось членение частей такта, отдельных звуков (а применительно к клавишным инструментам — даже пальцев) на «хорошие» и «плохие», или «благородные» и «грубые». Так, в размере $\frac{1}{4}$, а также в трехдольном размере первая и третья доли рассматривались как «хорошие» или «господствующие», то есть их следовало выделять ритмически и динамически. В этой связи нужно указать на ритмические кадансы в трехдольном метре, связанные с гармонией, — гемиоли, в которых шесть длительностей сгруппированы так, что два трехдольных такта превращаются в три двухдольные группы. Для того чтобы распознать эти гемиоли с их эффектом расширения, требуется определенная практика и умение сопоставлять сольный голос с басовым, так как написание не всегда эти гемиоли выявляет.

В соответствии с указанными воззрениями звуки, в зависимости от ритмической группировки, делились на «хорошие» и «плохие», или «ударные» и «проходящие». К «хорошим», которые следует выделять, принадлежали, например, первый звук под лигой и вообще первый звук в группе из нескольких единиц. Так как выделение в большинстве случаев связано с затягиванием соответствующего звука, начало движения здесь получается в достаточной степени органичным. Но прежде всего выделяется любой затакт — с помощью динамических, ритмических средств или «значительной манеры».

Барочный принцип существенных изменений с особой отчетливостью проявляется в своеобразном ритмическом украшении, в «неравномерности». Это *inégalité*, образующее пары, заключается в том, что в последованиях звуков (большей частью секундовых), обозначенных одинаковыми (достаточно короткими) длительностями, один всегда несколько удлиняется за счет другого. При этом удлинении ударяемого звука или же его сокращение (в «ломбардском вкусе») в одинаковой степени действует как акцент. Неравномерность не могла точно обозначаться, так как ее степень зависела от различных факторов — от характера и темпа (чем медленнее, тем меньшая степень неравномерности), от инструмента или голоса, от помещения.

Вообще, неровно игрались: четверти в размере $\frac{3}{4}$; восьмые — в размере $\frac{2}{4}$ и в быстром движении на $\frac{4}{4}$, а также в $\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{4}$; шестнадцатые в обычном (медленном) движении в размерах $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$ и так далее — поскольку речь идет о поступенных или парных последовательностях этих длительностей и темп позволяет такую трактовку. Парная связь секунд или третий требует этой неровности, которая в значительной степени способствует воплощению связности.

С другой стороны, должны исполняться ровно: восьмые в размерах $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$; все длительности в аллемандах и *Andante*; все звуки, которые следует играть *staccato*; связанные звуки, если лига охватывает более чем две ноты; повторяющиеся более чем один раз звуки; крупные скачки, триоли, и, наконец, «скорые пассажи».

Было принято также передерживать пунктирные звуки (то есть исполнять их как бы с двумя точками и даже дольше) и, в соответствии с этим, очень коротко исполнять короткие — безразлично, идет ли речь о французской группе: *долго — коротко* или же о ломбардской: *коротко — долго*. То же самое правило распространяется и на короткий затакт, причем предшествующую паузу также следует делать как бы дважды пунктирной.

Зато в пьесах, обозначенных на $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$, если

их истинным движением является $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ или $\frac{12}{8}$, пунктирные звуки нужно не удлинять, а исполнять в триольном ритме. Если же пунктирные ноты противопоставляются отдельным триолям, не определяющим рит-

мическую структуру пьесы, то в этих случаях пунктирный ритм должен во имя противопоставления обостряться в особенной степени.

Артикуляция

Обозначения артикуляции встречаются в очень редких случаях, так как исполнитель должен был иметь свободу сообразовываться с инструментом, тесситурой, составом ансамбля, с акустикой помещения. Поэтому в качестве вспомогательного средства приходится пользоваться в вокальной музыке текстом, в инструментальной — сравнением с другими партиями, в клавирной литературе — редкими обозначениями аппликатуры*.

По-видимому, в этом отношении господствовала очень большая свобода. Здесь можно установить какие-то принципы, какие-то пределы — но никаких схем и ничего категорического. В задачу артикуляции входило: 1) Служить своими средствами наиболее ясному выявлению аффекта. 2) Поддерживать ритмические членения, чтобы сделать их ясными. В артикуляции могло обнаруживаться стремление к выявлению игрового начала.

Упомянутому сочетанию *forte* — *скоро* в значительной степени соответствует *staccato*. Отрывистость в XVIII веке была в основном короче, чем теперь; однако к концу века проявляется тенденция делать *staccato* шире и мягче. В общем виде оказывается действительным правило: чем быстрее движение, чем сильнее динамическая ступень, чем больше инструментальный состав, чем «звучнее» помещение — тем короче *staccato*. Наоборот, отрывистые секундовые ходы, а также любые звуки в медленных частях артикулируются значительно мягче, они начинаются здесь с «умеренной слабостью». В гаммообразных пассажах и колоратурах, в быстрых вокальных разделах, особенно при восходящем движении, предпочтительна мягкая отрывистость.

С группой *ritato* — *медленно* нередко сочетается *le-*

gato. В противоположность вокальной музыке, где членение регулируется текстом, в инструментальной музыке артикуляция становится серьезной проблемой. Здесь обнаруживается тенденция в основном играть связно «значительные манеры», а также выписанные в нотах форшлаг, нахшлаг, предъемы, группетто, различные трелеобразные фигуры — для распознавания их требуется определенная выучка глаза и уха, но это достигается легко. Далее требуется связывать: секундовые пары, ступенчатые терцовые и секстовые последования, триоли и вообще вспомогательные и проходящие звуки. Если *staccato* сочетается с восходящим движением, то в такой же степени *legato* предпочитает нисходящие ходы.

В артикуляции XVIII века связывание двух тонов приобретает абсолютное господство. Двухзвучные лиги в принципе сочетаются с более или менее выраженной неравномерностью: первая нота маркируется и выдерживается дольше, в то время как вторая выступает соответственно позже и «снимается». Эта артикуляция, типичная для всего XVIII века, лежит и в основе более крупных лиг (появившихся позднее). Лига может быть различной — мягкой или твердой, исполненной как толчок. Вообще, ее нужно исполнять яснее и четче, чем это делают теперь. Ф. Энграмель говорит в связи с этим даже о *silences de liées*, то есть о маленьких паузах между тонами (внутри лиги), что дает нам право исполнять соответствующие места мягким *staccato*. На другой стороне находятся «значительные манеры», в особенности форшлаг, — их нужно связывать мягко; этот вид артикуляции доводит исполнение — прежде всего в сольной вокальной музыке — вплоть до глоссандирования некоторых полутоновых форшлагов.

УКРАШЕНИЯ

Какую бы роль ни играли в исполнительском искусстве XVIII века динамика, ритмика, темп и артикуляция, ее основой все же являлись украшения в узком смысле, включавшие «значительные» и «произвольные» манеры. Эти обе области, которые XVIII век из методических соображений пытался тщательно отделить одну от другой, на самом деле обладают очень зыбкими границами и могут быть сплавлены воедино. Например, *Andante* из «Итальянского концерта» И. С. Баха в такой же малой степени поддается однозначному анализу, как и диминуции Ренессанса.

На протяжении веков (вплоть до наших дней) модификации, которым подверглись формулы украшений, были ничтожно малы. В XVIII веке изменилось только их количество — в этом проявилась тенденция ко все более и более богатому разукрашиванию по мере приближения к концу эпохи барокко.

Украшение теряет свой смысл, когда оно уже больше не воспринимается как таковое, — поэтому законом является смена украшенных и неукрашенных частей, фраз и отдельных нот: такая смена сама является своего рода украшением. Если в произведении типа концерта тема проходит в первый раз, то ее вообще не украшают, — украшают только ее повторение. Средние части (например, в ариях) во имя более яркого противопоставления играют в большинстве случаев без украшений; фразы или короткие разделы, которые часто повторялись с украшениями, в последний раз исполняют в их первоначальном виде, как, например, это делает И. С. Бах в «Гольдберг-вариациях». Отдельные звуки также подчиняются этому закону. В этом смысле долгие звуки оживляются динамически посредством *mezza di voce*, в других же случаях остаются неукрашенными, что совершенно ясно показывается обозначением „*ten*“.

В XVIII веке импровизационные украшения ограничивались сольной, концертирующей музыкой; в многого-

лосных произведениях, в особенности в таких, в которых один голос исполнялся несколькими инструментами, их значительно меньше. Но и в полифонических произведениях — инструментальных и вокальных — в практике XVIII века прежде всего украшался верхний голос.

Можно следующим образом сформулировать некоторые общие правила в отношении украшений: чем быстрее пьеса, чем больше голосов, чем ниже тессitura, чем больше состав и крупнее помещение — тем меньше следует применять украшений; кроме того, нужно очень осторожно обращаться с манерами при лигах, синкопах, в начале пьес, а также в церковной музыке. Зато весьма пригодны для украшений повторения любого вида, в особенности в танцевальной, песенной музыке и в гармонических кадансах; чембало орнаментирует в целом больше, чем струнные инструменты, струнные — больше, чем духовые, а духовые — больше, чем голос.

В старинных трактатах очень много говорится о задачах «значительных манер» в мелодическом отношении: они должны лучше связывать звуки, заставлять их взаимодействовать между собой и таким образом делать мелодию более красивой, более певучей, оживлять и более многообразно организовывать ее; затем они должны усиливать выражение аффекта, заполнять пустые места и держать в бодрствовании внимание слушателя.

Помимо этого, манеры являются гармоническим украшением, так как они почти исключительно строятся на диссонансах, которые разрешаются в консонансы; «без этого смещения благозвучия и неблагозвучия в музыке не оставалось бы больше средств для того, чтобы возбудить мгновенно различные страсти и мгновенно же их утихомиривать» (Кванц). Кроме того, манеры являются также и ритмическим украшением — их сущность состоит в том, чтобы в принципе не быть однозначными, метричными. Почти все украшения этого рода носят характер акцента.

Невозможность точно зафиксировать различные манеры в отношении их длительностей, а некоторые и в отношении высоты объясняет всеобщую неясность, царящую в вопросе их обозначений. Многочисленные таблицы усиливают эту путаницу. Но более глубокая при-

* Конкретные примеры применения этого метода содержатся в нашей статье «Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана» как учебное пособие в изд.: Бах И. С. Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха. М., 1975, с. 10—11.

	ДИНАМИКА		РИТМ		ТЕМП		Артикуляция		УКРАШЕНИЯ	
	Тенденция Piano с мно- гочисленными переходами	Тенденция Forte с мень- шим числом градаций	Inégalité				Staccato		Связность	
			ровно	неровно	медленно	скоро	коротко	долго	мало	много
медленная часть										
печальный аффект										
гомофонный склад										
низкая тесситура										
небольшой сольный состав										
небольшое помещение										
1700										
итальянский стиль										
вокальная музыка										
быстрая часть										
радостный аффект										
полифонический склад										
высокая тесситура										
большой состав										
большое помещение										
1800										
французский стиль										
инструментальная музыка										

чина заключается в том, что еще существовавшая в XVIII веке исполнительская свобода не разрешала в отношении украшений детального обозначения как, где и когда, — поэтому точно нотированные примеры относятся только к учебным пьесам.

В духе этой свободы каждый музицирующий был вправе по возможности преобразовывать манеры в соответствии с инструментом или голосом, а в некоторых случаях даже переосмысливать их. Ф. Э. Бах говорил: «В музыке вообще встречается так много вещей, которые необходимо себе представлять, без того, чтобы их действительно можно было бы услышать».

Как правило, манеры исполнялись связно*. Об этом следует помнить и при исполнении пьес, не имеющих мелизматических значков, если мы обнаруживаем в них выписанные полными длительностями манеры. В принципе любое украшение должно быть исполнено со всей ясностью и четкостью. При игре украшений нужно избегать любой поспешности, в особенности в больших помещениях, иначе диссонантный характер мелизмов не сможет проявиться в полной мере.

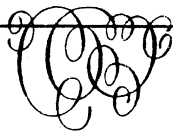
Часто манеры исполняли и в противоположном направлении, — например, морденты, у которых вспомогательной нотой является нижняя секунда, исполнялись с

верхней, в различных трелях предпочитали движение вниз.

Завершим наше изложение работы Шмитца таблицей (см. с. 309). В ней он наглядно изобразил тенденции основных исполнительских компонентов, рассмотренных в статье, — в зависимости от темпа, характера аффекта, склада (гомофонного или полифонического), тесситуры, исполнительского состава, величины помещения, а также эпохи (ближе к началу или к концу века), национального стиля (итальянского или французского), и от того, является ли данное произведение инструментальным или же вокальным.

Изменение качества показывается расширением или сужением виолочки (параллельные линии обозначают нейтральность). В верхней горизонтальной графе показаны значения виолочек для соответствующего вида «украшений» (в широком смысле). Например, в разделе динамики расширение виолочки показывает тенденцию движения от *piano* с его более развитыми динамическими градациями — по направлению к *forte* и более однородной звучности. Двигаясь вниз по вертикали, мы обнаруживаем, что пьесы медленные или передающие печальный аффект склонны к *piano*; чем быстрее часть или чем более радостным становится аффект, — тем больше тенденция к увеличению звучности. В этой же таблице мы видим, например, что отличие французского и итальянского стилей проявляется не во всех компонентах, — не существует каких-то наиболее распространенных в одном из этих стилей темпов или видов *staccato*.

* Бывали очень редкие исключения, которые — в соответствии с эстетикой XVIII века — сами являлись своеобразными украшениями.



А. Кройц

ОРНАМЕНТИКА В КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. БАХА

Немецкая практика орнаментирования в баховскую эпоху была весьма разностильной. В ней одновременно проявлялась зависимость от итальянских и французских влияний, на что указывает уже сама терминология украшений. К такому сплаву двух направлений присоединялось еще сочетание традиционного и нового. Этим объясняются расплывчатость и противоречивость определений теоретиков, а также различие понятий, выступающих под одним наименованием.

Лишь в одном музыканты-практики были согласны с теоретиками — в том, что украшения во всем их многообразии и изменчивости можно изучить только на практике и на живом примере, а не руководствуясь какими-либо застывшими правилами.

«Манеры, или музыкальные украшения, неисчислимы и варьируются в зависимости от вкуса и опыта. Так как все тут зависит не столько от правил, сколько от упражнения и от верного суждения, то в нескольких словах мы сможем изложить только некоторые *prima principia* (основные принципы) и дать лишь краткое наставление. Все остальное мы должны предоставить *ocularer Demonstration* (наглядному показу) обучающего или же собственному прилежанию и опыту учащегося», — пишет И. Д. Гейнрих в своей работе «Генерал-бас в композиции» (1728). Совершенно аналогично высказывается и И. Маттесон: «Собственно о манерах в пении и игре можно сказать не очень-то много определенного. Ибо, как это было издавна и с полным основанием провозглашено, всё здесь зависит не только от правил, но в гораздо большей степени от обычая, большой практики и опыта — и это сохраняет свое значение вплоть до настоящего времени. Помимо того, иногда обнаруживают-

ся причины, чтобы следовать — чаще всего и прежде всего — умнейшим итальянцам и французам, однако без принуждения и без преувеличения» («Совершенный капельмейстер», 1739).

Бах по примеру французоз изгнал из своей музыки все „*willkürliche Manieren*“ («произвольные манеры»), то есть пассажи и диминуции, исполнявшиеся импровизационно. Он их полностью выписывал нотами (за что его упрекал Шейбе в своем известном критическом высказывании). Но зато он отличался большой небрежностью в обозначении фиксированных украшений, называвшихся „*wesentliche Manieren*“ («значительные манеры»). Он полагался на обычай своего времени, на «опыт и верное суждение» исполнителя. При обучении же он прибегал к «наглядному показу», который, по словам Форкеля, играл у него решающую роль.

Таблица украшений, собственноручно записанная Бахом в «Клавирной книжечке Вильгельма Фридемана Баха» (1720), является единственным аутентичным источником для расшифровки его орнаментики. Она заимствована из «Клавесинных пьес» (1689) Ж. А. д'Англебера, что будет видно из дальнейшего сопоставления.

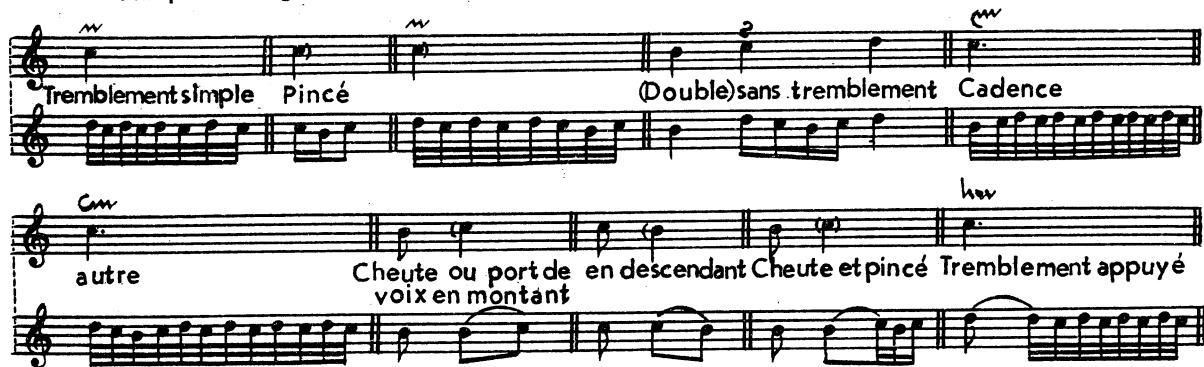
НВ. Для более удобного сравнения таблица Баха воспроизведена в скрипичном ключе, а таблица д'Англебера дается лишь в извлечениях. Различие в нотации обычной трели и *tremblement appuyé* (accent u. trillo) объясняется тем, что Бах выписал перерыв движения трели, так называемый „*point d'arrêt*“ («точка остановки»). В исполнительской практике этот перерыв подразумевался сам собой. Французы всегда избегали его указывать, так как, в зависимости от конкретных обстоятельств, момент остановки мог меняться:

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewiße manieren artig zu spielen, andeuten.

Trillo. mordant. trillo und mordant. cadence. doppelt cadence. idem.

doppeltcadence idem. accent accent accent u. accent u. idem.

u.mordant. steigend fallend. mordant trillo.



Однако было бы неправильным выводить из соответствия этих таблиц заключение, будто баховская орнаментика базируется исключительно на французской практике. Бах должен был опереться на какого-нибудь француза по той причине, что в то время ни в Италии, ни в Германии не существовало полного свода клавирных украшений. Кроме того, только д'Англебер применял для *tremblement appuyé* (копертая трель), а также для трели сверху и для трели снизу особые знаки, которые Бах у него и заимствовал.

Так же как и все подобные таблицы, „Explication unterschiedlicher Zeichen” («Объяснение различных знаков») не обладает слишком большой ценностью. Это можно наглядно продемонстрировать на следующем примере. Ф. Куперен написал дополнительно к своей таблице украшений такие разъяснения, как, например, следующее: «Трель более значительной длины включает в себя три части, которые при исполнении кажутся чем-то единым: 1. Опора на ноте, находящейся выше главной; 2. Трель; 3. Остановка... Что касается других видов трели, то они предоставляются на усмотрение исполнителя. Есть такие, которые имеют опору, другие столь коротки, что в них отсутствует и опора и остановка. Можно также играть «трель с придыханием». Или такое замечание: «Хотя трель в таблице украшений обозначается как равномерная, но ее нужно начинать медленнее, чем кончать, однако это ускорение должно быть незаметным», и так далее.

Если бы у нас не было объяснений Куперена, то его „Explication des Agréments et des Signes” давало бы нам искаженное представление о его орнаментике.

Так же обстоит дело и с «Объяснением различных знаков». Таблица показывает не более, чем некоторые „prima principia” искусства орнаментики. Если попытаться — что часто имело место — вывести из них столь богатую и разнообразную орнаментiku, каковой является орнаментика Баха, то во многих случаях это неизбежно приведет к решениям, бессмысленным в музыкальном отношении.

Другим источником, обладающим определенным авторитетом, является свод украшений в книге Ф. В. Марпурга «Критический музыкант» (1749), так как автор, по своим собственным словам, следовал советам «знаменитого Баха». Книга содержит, кроме таблиц, также ценные описания орнаментов.

Однако, если даже такие источники и полезны, они все равно не помогут внести ясность в искусство орнаментики Баха. Для этого необходимо сравнительное изучение как практической, так и теоретической литературы того времени, и прежде всего — доскональное изучение произведений самого Баха, потому что выписанные украшения, содержащиеся в них, лучше всего смогут заменить отсутствующий у нас «наглядный показ» („oculare Demonstration”).

Рассмотрим отдельные орнаменты.

ФОРШЛАГ

Ни одно из украшений не обладает столь запутанной и противоречивой теорией как форшлаг. Бах в соответствии с немецкой терминологией своего времени называл его „*accent*”.

Выражение „*accento*” первоначально обозначало разделение одной ноты на несколько нот меньшей длительности, просто диминуцию. Г. Б. Бовичелли (1594) говорит, например, об „*accentuare o fare passaggi*” [акцентировать или делать пассажи (переходы)].

По своему основному назначению — заполнять интервалы между нотами мелодии — *accento* являлись проходящими или вспомогательными звуками; они падали преимущественно на слабые доли такта. Но и в тех случаях, когда они выступали на месте основных звуков, они оказывались в гармоническом отношении безразличными — по отношению к басу то диссонировали, то консонировали (последнее в тех случаях, когда основной звук был диссонансом).

В XVII столетии форшлаг получил более специальное значение. Его задача заключалась теперь в том, чтобы более тесно связывать между собой два звука (вначале речь шла о звуках, расположенных в интервале секунды). Форшлаг всегда приходился на длительность первого звука и состоял из его повторения с примыкающим к нему переходом *portamento* ко второму [отсюда его французское название „*port de voix*” (переход голоса)].

М. Мерсенн в своей «Универсальной гармонии» (1636) описывает только восходящие *ports de voix*, как, например:



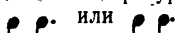

Но из примеров практической музыки, которые содержит эта работа, видно, что *ports de voix* бывали и нисходящими. Вскоре понятие *portamento* отступает перед побочным понятием расчленения нот, и форшлаг начинают исполняться уже и обычным *legato*.

Около середины XVII столетия повторение звука начинают переносить на длительность второй ноты. В одной из ранних работ — «Солист-гамбист, или введение в игру на остинатный бас» (1659) Кристофера Симпсона — предлагается подобное исполнение; автор показывает это на следующем примере:



Целью подобного перемещения являлось выдерживание первого звука, чтобы он «был слышен наиболее долго и с приятным затягиванием, в чем нередко как раз и заключается наибольшее удовольствие» (Маттесон). Но и в это время форшлаг не рассматривали как задержание, обостряющее гармонию; наоборот, его исполняли довольно коротко и «совсем нежно», чтобы сохранился звуковой перевес главной ноты.

Подобная манера неакцентированного исполнения форшлагов даже в тех случаях, когда они приходились на длительность главной ноты, была общепринятой вплоть до середины XVIII столетия. Еще в 1749 году Марпург требовал, чтобы к таким форшлагам лишь «мягко прикасались». Только Ф. Э. Бах выдвинул в 1753 году требование, чтобы они, точно так же, как и долгие форшлагги, акцентировались. Таким образом, баховская музыка не знает акцентированных коротких фор-

шлагов. Правда, часто акцент получали только такие форшлагы, которые после повторения предшествующей ноты совершали скачок. Точно так же всегда акцентировались короткие ноты фигур, написанных в «ломбардском ритме»:  или  так как они не высту-

пали в роли форшлагов.

Следует подчеркнуть, что обычай переносить короткие форшлагы на длительность основного звука не распространился повсеместно. Он наталкивался на сопротивление многих музыкантов, которые оставались верны принятому до этого антиципированному исполнению; некоторые из этих музыкантов признавали оба вида форшлагов равноправными. Сен-Ламбер («Клавесинные принципы», 1702) пишет, например, по поводу форшлаговой ноты: «...не существует ясного решения относительно того, выводить ли эту ноту из длительности главной или из длительности предшествующей ноты. По д'Англеберу ее нужно отнимать от стоимости главной ноты; но я сомневаюсь в том, что это лучший способ исполнять port de voix в клавесинных пьесах. Я знаю, что он уместен в пении, но считаю, что он лишь в редких случаях подходит к пьесам, — более подходящим кажется отнимать эту ноту от предшествующей».

Французские вокальные педагоги придерживались, правда, других взглядов, так как предпочитали антиципированное исполнение.

По Э. Лувье («Элементы или принципы музыки», 1698), форшлаг «иногда отнимается от ноты, которая ему предшествует, иногда — от ноты, которая за ним следует».


И Бах применяет короткие форшлагы таким же образом. Они должны у него отниматься от длительности предшествующей ноты в тех случаях, когда связывают мелодические звуки, но их необходимо исполнять за счет длительности основной ноты, когда они служат для prolongation предшествующего звука.

В конце XVII столетия переходят также к применению форшлагов и для «сохранения гармонии», то есть в значении задержания (раньше задержания всегда выписывались; их не относили к форшлагам).

В своем новом качестве форшлагы приобрели динамический перевес и уже не могли исполняться так коротко, как прежде. Однако в баховскую эпоху не существовало определенных предписаний относительно длительности акцентуруемых форшлагов. Она устанавливалась в каждом отдельном случае в зависимости от мелодических и ритмических соотношений, и, разумеется, также от голосоведения, потому что «при исполнении форшлагов, так же как и других манер, нельзя причинять ни малейшего ущерба чистоте изложения». Таким образом, и в этом отношении все представлялось «хорошему суждению», или, как писал еще в 1757 году Ф. В. Агрикола, «вкусу и ощущению» исполнителя.

В двух случаях — они описаны в учебниках И. Кванца (1752) и Ф. Э. Баха (1753), но, кажется, существовали и раньше — форшлагы приобретали непомерно большую длительность:

1. Если нота (перед которой помещался форшлаг) была слигвана со следующей нотой, расположенной на той же высоте, но имевшей меньшую длительность, то форшлаг получал полную стоимость первой ноты.

У Баха мы находим примеры в трехголосной Инвенции Es-dur, где в фигурах  форшлагы временами обозначены маленькими нотами, а иногда выписаны четвертями.

2. Если после ноты следовала пауза, то форшлаг иногда получал полную длительность ноты, а сама нота — длительность паузы.

В соответствии с этим нужно было бы исполнять форшлагы в Прелюдии Es-dur Х.Т.К. II таким образом:



Особого упоминания требуют «проходящие» форшлагы и антиципированные форшлагы, подпадавшие под понятия Rückschlag и Überschlag.

И. Кванц («Опыт», часть VIII, § 6) дает следующее объяснение проходящим форшлагам: «Проходящие фор-

шлагы встречаются в тех случаях, когда несколько нот одинаковой длительности следуют одна за другой терцовыми скачками».



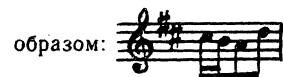
Они исполняются так, как показано в примере:




Во французских таблицах украшений баховской эпохи (например, у Сен-Ламбера) мы встречаем проходящие форшлагы под названием „demi port de voix“ (половинный port de voix). Правда, отдельные авторы, такие, как Буавэн (J. Boivin, 1690), рассматривали такие форшлагы не как проходящие, а включали их в стоимость главной ноты. У Баха они задуманы в большинстве случаев как проходящие. В качестве примера может служить форшлаг в такте 46 двухголосной Инвенции D-dur. В авторском чистовике он изображен маленькой

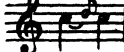
восьмьюшкой:  Зато в «Нотной тетради


Вильгельма Фридемана» Бах выписал его следующим



образом:  Проходящие форшлагы обычно исполнялись коротко, то есть в ритме, указанном Кванцем. Этот ритм в соответствующих случаях может применяться и у Баха. В некоторых местах у него форшлагы при нисходящих терциях кажутся задуманными не как проходящие. Например, в тактах 23—25 Прелюдии H-dur Х.Т.К. II мотивная аналогия требует исполнения форшлагов шестнадцатыми и в акцентуруемом положении.


Под названием Rückschlag («обратный удар») понимали короткий форшлаг, помещавшийся между двумя нотами одинаковой высоты. Он всегда приходился на длительность первой ноты. Французы называли его асцент, причисляли к нахшлагам и соответствующим образом его обозначали. Зато Бах записывает его как обычный форшлаг.


Французская нотация: 



Нотация у Баха: 

Исполнение:  или: 

Überschlag или Überwurf («переброска») был известен во Франции также под названием асцент. Он встречался при нисходящих секундах и помещался на примыкающей к первой ноте соседней верхней ступени. В музыке барокко, особенно до 1700 года, он играл важную роль. Впрочем, именно на него посягает Ф. Э. Бах, когда в своем «Опыте» (часть II, раздел 2, § 25) он говорит об «отвратительных нахшлагах, столь непомерно модных».

Французская нотация: 

Нотация у Баха: 

Исполнение:  или 

В Сарабанде из Английской сюиты A-dur встречаются как Rückschlag (такт 2), так и Überschlag (такт 13). Из этих двух украшений видно, что Бах не делал различия в обозначении форшлагов и нахшлагов. Тут он следовал распространенному обычаю своего времени;

* Бейшлаг придерживается противоположного мнения. (Примеч. ред.)

лишь французы в этом отношении были несколько точнее.

Doppelaccent («двойной форшлаг»), при котором форшлаговая нота перед разрешением повторялась, Бах, по-видимому, не применял. Это украшение, причисляемое к неакцентируемым форшлагам, получило определенное распространение во Франции около 1700 года. Куперен и Рамо уже с ним незнакомы. В Германии Doppelaccent сохранился дольше. Последнее упоминание о нем встречается у Марпурга (1749).

Резюме

1. Развитие форшлагов в первой половине XVII столетия было еще в самом разгаре. В это время существовали три разновидности этого орнамента; все они встречаются в баховской музыке:

а) Антиципированные форшлагы, то есть исполняемые за счет длительности предшествующей ноты. Они служили для лучшей мелодической связи и встречались по большей части при секундовых шагах.

б) Неакцентируемые, более короткие форшлагы, исполняемые за счет длительности основной ноты. Они почти всегда повторяли предшествующую ноту, и задача их заключалась в том, чтобы ее продлить.

в) Акцентируемые задержания, служившие для «сохранения гармонии». Кроме того, и форшлагы, повторявшие предшествующую ноту, но достигавшие главной ноты не путем секундового шага, а скачком, часто также исполнялись акцентируемо.

2. Длительность форшлагов была весьма различна.

Строгого разделения на короткие и длинные форшлагы не существовало, потому что неакцентируемые форшлагы не были еще «неизменно» короткими, то есть не исполнялись еще невозможно быстро. Зато акцентируемые форшлагы иногда были небольшой длительности. Установившееся позже правило, в соответствии с которым форшлаг-задержание приобретал половину, а при нотах с точкой — две трети длительности главной ноты, для музыки Баха значения не имело.

NB. Для обозначения форшлагов Бах применяет либо маленькие ноты, либо маленькие лиги (крючки), не делая между ними различия. Стоимость маленькой ноты (чаще всего это восьмые) никоим образом не указывает на длительность форшлага. (Например, форшлаг в такте 28 трехголосной инвенции Es-dur обозначен в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» в виде шестнадцатой, а в авторском чистовике даже в виде восьмой; на самом деле его фактическая длительность составляет четверть.) Обозначать форшлаг в соответствии с их подлинной стоимостью начали только после смерти Баха. Еще в 1752 году И. Кванц писал о форшлаговых нотах: «Неважно, имеют ли они несколько хвостиков или не имеют ни одного. Но чаще всего они имеют один хвостик» (то есть обозначены как восьмая — *примеч. перев.*).

Маленькие дуги () или () или двойные дужки () или () имеют одинаковое значение. Их направление указывает на исполнение форшлага снизу или сверху.

ШЛЕЙФЕР

Как уже показывает его староанглийское наименование „wholefall” (падающий) и французское обозначение „coulé” (текущий), шлейфер является двойным форшлагом. В связи с этим он находится в сфере той же самой проблематики, что и форшлаг: учебники и таблицы баховской эпохи не придерживаются единого мнения относительно того, к какой ноте он собственно принадлежит по времени — к предшествующей или к главной.

Первоначально его задача заключалась в том, чтобы заполнять скачки. Поэтому он всегда исполнялся в виде проходящего звука и производил впечатление выписанного portamento. Позднее его стали переносить (подобно тому, как это происходило с обыкновенным форшлагом) также и на длительность главной ноты.

Только для „coulé sur une tierce”, то есть для шлейфера, заполняющего интервал терции, исполнение всегда


было одинаковым. Видимо, и Бах не включил шлейфер в свою таблицу по тем же соображениям.

Весьма поучительно то, что говорит ученик Баха Ф. В. Агрикола в примечаниях к своему переводу работы Ф. Този „Opinioni de' cantori” (1757): шлейфер перед сильными долями такта как бы включается композитором в длительность такта обычными нотами; он родствен ломбардской фигуре, которая состоит из «двух коротких нот перед одной более длинной, после которой выставлена точка». Шлейфер, приходящийся на «слабую» долю такта, следует исполнять несколько слабее. Дальше он замечает, что «шлейфер, заполняющий скачок, попадает, собственно, на слабую долю такта». Из этого следует, что в Германии, наряду с акцентируемым шлейфером, исполнявшимся за счет главной ноты, применялся и антиципированный шлейфер. Последний служил, как и прежде, для заполнения скачков, и, таким образом, обладал чисто мелодической функцией.

Акцентируемый шлейфер большей частью исполняется по следующей формуле:

оставалось одинаковым:



У Баха встречаются шлейферы как антиципированные, так и исполняемые за счет главной ноты. Сообщения музыкантов, лично знавших его, свидетельствуют о том, что баховские шлейферы, обозначавшиеся значком  или двумя нотами, также могли исполняться двойко.

И. Г. Вальтер, друг и родственник Баха, пишет, например, в своем неопубликованном «Учении о композиции» (1708): «По поводу вышеупомянутых шлейферов следует заметить, что всегда отнимается некоторая часть от той ноты, после которой шлейфер выставлен для того, чтобы следующая ясно вступила на соответствующую доле такта». У Вальтера же в «Музыкальном словаре» (1732) слово «шлейфер» отсутствует; лишь при слове „coulé” дается обычный способ исполнения „coulé sur une tierce”.

Причина такого умалчивания, по-видимому, заключается в следующем: ко времени появления «Словаря» в Германии уже отсутствовало единообразие при исполнении шлейферов. И Вальтер, таким образом, не мог больше высказываться в пользу принципа антиципации так же решительно, как в вышеуказанной работе. С другой стороны, он не мог встать и на точку зрения французских авторов (на которых он в основном ссылается), так как они отрицали антиципированное испол-

нение шлейферов. Видимо, и Бах не включил шлейфер в свою таблицу по тем же соображениям.

Однако иногда применяется и обращенный ритм, как это предписывает И. Д. Гейнрихен (1728):



Бах, по-видимому, также применял подобный ритм, что можно усмотреть, например, из предпоследнего такта Фуги g-moll X.T.K. II. В некоторых рукописях верх-

ний голос записан так:



других так:



Шлейфер сверху, так же как и «пунктирный» шлейфер, Бах всегда выписывал.



Трель претерпела развитие, подобное развитию форшлага. В своей ранней форме она всегда начиналась с главной ноты и обычно заполняла половину ее длительности. Но уже в XVI столетии ее исполняли таким образом, что перед началом собственно движения трели кратко затрагивалась верхняя вспомогательная нота:



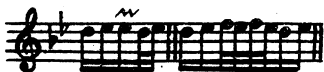
нормы. Например, Т. Б. Яновка („Clavis ad thesaurum“, 1701) дает следующую расшифровку трели:



Дважды пунктирный ритм стали применять только после смерти Баха. Поэтому считают, что выписан-

ные нахшлаг, такие, как, например:  или: , при соответственно быстром исполнении тре-

ли тоже должны быть сокращены. Следующий пример показывает, что у Баха это не всегда имеет место, тем более, что еще и «расслабленные» нахшлаг встречаются в целом ряде его сочинений, например, в Аллеманде из Английской сюиты g-moll (такты 5 и 6):

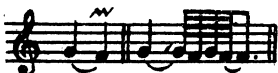


ПРАЛЬТРИЛЛЕР (неперечеркнутый мордент)

Наиболее короткой формой трели является праллер. В наше время иногда встречается мнение, что Бах и его современники не знали обычного праллера, состоящего из трех нот, и вместо него применяли четырехчленную короткую трель, начинающуюся с верхней вспомогательной ноты.

Ссылаются при этом на Ф. Э. Баха, который в своем «Опыте» (1753) описывает трехчленный пральтриллер в качестве «шнеллера» и употребляет выражение: «это украшение, которое в прежние времена еще не обозначали». Отмечают также и то обстоятельство, что в таблицах украшений баховского времени пральтриллер не упоминается.

Ф. Э. Бах в своем стремлении свести орнаментику в прочную и ясную систему не был свободен от схематизма. Его пральтриллер, так же как и все остальные трели, начинается с верхней вспомогательной ноты, которая, правда, не ударяется, а слиговывается с предшествующей верхней секундой (по отношению к основному звуку украшения — *примеч. перев.*):



Этот пральтриллер только кажется четырехчленным, так как при требуемом исполнении (оно должно быть столь быстрым, «что нужно применить усилие, чтобы услышать все звуки в этой трели») залигванная вспомогательная нота никак не обнаруживается.

Но в качестве примыкающей (angeschlossener) быстрой трели такой праллер может встретиться только в нисходящих секундовых последовательностях при исполнении legato. Во всех других случаях — при повторениях одного звука, при скачках, а также при нисходящих секундах в staccato — Ф. Э. Бах применяет обыкновенный трехчленный праллер. Правда, он его обособляет от трели (так как по его теории она должна всегда начинаться на вспомогательной ноте), обозначает как «шнеллер» и вводит для него новый способ нотации (две маленькие ноты).

Трехчленный пральтриллер описан еще Томасом де Санта Мария («Искусство игры фантазии», 1565). Не намного позже он встречается у итальянцев под названием tremoletto (trilletto) — в упрощенной, а также в удвоенной форме. Во французской лютевой музыке его можно найти под названием tremblement, например, у Д. Готье («Реторика богов», ок. 1655).

Его нет в таблицах украшений первой половины XVIII века, так как в них вообще больше уже не разнятся короткие формы трели.

Правило, согласно которому «последняя нота перед нахшлагом должна связываться со следующей всегда на самой большой скорости» (Ф. Э. Бах), также не было раньше совершенно обязательным. Иногда трели с нахшлагом исполнялись даже с некоторой остановкой. Подобные укороченные трели с нахшлагом можно найти в многочисленных таблицах украшений, например у Г. Муффата (1698), у Г. Муффата Младшего (ок. 1735), у Ф. В. Марпурга (1749). Они были распространены и во Франции. Большей частью они встречались в тех случаях, когда после ноты с точкой следовал ход на секунду.

Так, например, в двухголосной инвенции g-moll трель в такте 10 (имеется в автографе) следовало бы исполнять приблизительно так:



Возможно, что во Франции пральтриллер исполнялся по способу, приведенному у Ф. Э. Баха, то есть в мнимом четырехчленной форме. М. Монтеклер (1700) во всяком случае описывает сходный орнамент (без нотного примера) как „tremblement feint“ («мнимая, ложная трель»).

В Германии, где не были до конца вытеснены формы трели, начинающиеся с главной ноты, положение было иным. Здесь не цеплялись за «ложную», «поддельную» четырехчленность «примыкающего» пральтриллера, но применяли трехчленную форму этого украшения, начинающуюся с главной ноты, о чем свидетельствуют и выписанные украшения в примерах музыки того времени.

То, что и Бах применял трехчленный праллер, можно увидеть из такта 13 двухголосной Инвенции c-moll:



По поводу этого места не может быть речи ни о «примыкающем» пральтриллере, ни о короткой четырехчленной трели (она вызвала бы невозможную унисонную последовательность).

Резюме:

1. Обычная трель начинается у Баха с верхней вспомогательной ноты и, как правило, заполняет приблизительно половину стоимости ноты, однако ее длительность меняется в зависимости от обстоятельств. Точка остановки должна быть несколько подчеркнута. Иногда такая трель занимает и полную длительность ноты, например при выписанном нахшlage.

2. Таким же образом играется «опертая» и «примыкающая» трель.

3. Трель сверху или снизу укорачивается лишь в редких случаях (главным образом при пунктирных ритмах).

4. Трель на органном пункте или на выдержанной ноте начинается с главной ноты и никогда не укорачивается. Нахшлаг в этих случаях добавляется только тогда, когда он предписан.

5. Трель с опорой на главную ноте применяется для того, чтобы не смазывать характерные интервалы мелодической линии (чаще всего секундовые ходы).

6. Выбор скорости движения трели предоставляется на усмотрение исполнителя. Скорость зависит от темпа,

характера пьес у т. д. В Италии и во Франции при игре протяженных трелей было обычным небольшое ускорение движения. Подобная манера исполнения (заимствованная из вокальной музыки) мало подходит к баховским произведениям.

7. Более длинные трели могут иногда завершаться нахшлагом, даже если он и не указан.

8. Нахшлаг во имя ясности может иногда исполняться медленнее, чем сама трель.

9. Трель с нахшлагом может также иногда и укорачиваться, например, в пунктирном ритме.

10. Пальтриллер нужно играть в трехленной форме. Его можно заменять короткой четырехленной

трелью только в тех случаях, когда задуман эффект задержания.

NB. Значки w , w , tr Бах применяет по обычаю своего времени для обозначения трели любой длины. Для трелей сверху и снизу он пользуется специальными обозначениями (w , w). Опертые трели большей частью нотируются при помощи форшлага, помещенного перед нотой, над которой выставлена трель, иногда же указываются значком w . Нахшлаг либо выписывается, либо помечается посредством поперечной черты, пересекающей значок трели: w , w .

МОРДЕНТ (перечеркнутый мордент)

Среди всех украшений мордент составляет исключение — постольку, поскольку на протяжении столетий его исполнение не претерпело изменений.

Длительность его зависела (как и при исполнении трели) от длительности ноты. Обычно его играли коротко, то есть так, как выписывает Бах в своей таблице. Но при большей длительности основной ноты количество ударов часто увеличивалось в два или в три раза. В таком виде он назывался „*pincé double*” («долгий мордент»). Длительность мордента, разумеется, не была связана жесткими предписаниями, так как для слуха иногда требуется долгий мордент на четверти (например, в Токкате e-moll, часть III, такт 17), и наоборот — короткий мордент на половинной ноте. При игре Баха нужно, кроме всего прочего, принимать во внимание, что в Германии и Италии долгий мордент применялся реже, чем во Франции.

Скорость исполнения мордента — в такой же степени, как и трели, — зависит от характера и темпа пьесы. Нужно также обращать внимание и на то, какую задачу он здесь выполняет. Если он должен придать ноте блеск, то уместным будет более быстрое исполнение, чем в тех случаях, когда он служит для утяжеления ноты (как в средней части итальянского концерта) или для мелодической связи.

Долгим мордентом особого рода является „*pincé continu*” («непрерывный мордент»). Этот мордент занимает полную длительность органного пункта или выдержанного звука и таким образом оказывается противоположным *tremblement continu*.

В Германии он был распространен не меньше, чем у французов. Но зато его специальное обозначение, вве-

денное Купереном:

было заимствовано лишь немногими из баховских современников (например, К. М. Шнейдером). Так как у Баха этот мордент также специально не обозначался, то он легко ускользает от внимания исполнителя.

Подлинно классический пример применения этого мордента дает вторая (обращенная) часть Жиги из Английской сюиты d-moll. Здесь такие морденты на выдержанных нотах являются обращениями трелей первой части. (Во всех изданиях эти морденты самовольно заменены долгими трелями.)

Кратчайшей формой мордента является так называемый „*Zusammenschlag*”, „*pincé étouffé*” («совместный удар», «приглушенный мордент»). В этом украшении главная нота берется одновременно с нижней секундой, которая сразу же отпускается. По Ф. Э. Баху, он встречается «только ex abrupto, то есть без связывания».

Применение его ограничивается такими случаями, когда обычный мордент из-за недостатка времени получился бы плохо. Например, в Гавоте I из Английской сюиты g-moll (такт 19 и т. д.) морденты в басу по большей части опускаются или же исполняются тяжело. В действительности, они задуманы как *Zusammenschläge* и производят в этом месте, которое является подражанием французскому тамбурину, живописное впечатление.

Нотация мордентов у Баха столь же неточна, как и нотация трелей, так как значки w и w часто имеют одинаковое значение. Следует еще заметить, что баховские морденты в большинстве случаев нужно исполнять диатонически, то есть без повышения нижней секунды.

ГРУППЕТТО

В первой половине XVIII столетия развитие этого орнамента еще не было завершено.

Формулы группетто, помещенные в таблице Баха (четыре ноты одинаковой длительности), применялись чаще всего при проходящих звуках. В других случаях группетто могло начинаться и с главной ноты, о чем свидетельствуют различные таблицы украшений. Бах также иногда применяет его в этой последней форме, именно в тех случаях, когда оно по смыслу должно было быть помещено между двумя нотами. Примером может служить группетто в такте II Сарабанды из Английской сюиты a-moll. В „*Agréments de la même Sarabande*” это группетто выписано следующим образом:



Куперен поставил бы здесь значок группетто между h^2 и c^3 . В противоположность ему, Бах никогда не ставит значок между нотами одинаковой длительности.

Совершенно иным было исполнение группетто между пунктирной и последующей короткой нотой. Пра-

вило, сформулированное в «Опыте» Ф. Э. Баха, согласно которому группетто должно оканчиваться на длительности, которую занимает точка, в более ранний период не имело значения. Ритмическое членение представлялось на усмотрение исполнителя. Так, например, Бах следующим образом выписал группетто в такте 16 Инвенции f-moll.



Для сравнения можно привести следующие примеры из „*Florilegium Secundum*” (1698) Г. Муффата:



В тех случаях, когда начало такого группетто не нужно было очень оттягивать, Бах ставил значок иногда прямо над нотой с точкой, вместо того чтобы помещать его между ней и последующей короткой. Исполни-

ние в этом случае должно было быть приблизительно таким, как указано в примере из Сарабанды a-moll.

Для того чтобы обеспечить задуманное им ритмическое членение, Бах часто выписывал свои группетто. Они могут служить образцом для стилистически верного исполнения.

В соответствии с обычаями нотации своего времени Бах пишет значки группетто иногда вертикально, иногда косо или горизонтально. Положение значка не имеет какого-либо особого значения.



Подобной практикой упрощений объясняются указания некоторых «неисполнимых» украшений, как, например, обеих трелей в такте 11 Жиги из Английской сюиты A-dur.

Кроме того, существовали еще и чисто инструментально-технические упрощения. Например, пральтриллер при быстром темпе исполняли таким образом, что первый звук выдерживался, в то время как верхнюю секунду брали посредством так называемого „Schnellen“ (быстрое движение кончика пальца по направлению к внутренней поверхности кисти).

Такой способ исполнения описывал уже Томас де Санта Мария (1565): «...нужно отметить две вещи: во-первых, чтобы палец, который берет первую ноту, не опускал клавишу, после того, как он ее ударит, но держал бы ее все время крепко, а палец, который берет вторую ноту, должен быть тотчас же снят с клавиши, скользя по ней, будто царапая...». Еще в пятом издании «Фортепианной школы» И. Плейеля (ок. 1805) этот способ исполнения рекомендовался в тех случаях, когда «этого требует точность».

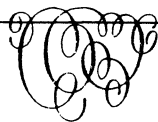
И мордент иногда игрался подобным же образом. Однако тот же Томас де Санта Мария с полным основанием говорит, что тогда он «не такой изящный и не так хорошо звучит для уха», как пральтриллер. Впрочем, в нижнем регистре разница не так бросается в глаза.

Для исполнения баховских произведений важно знать, что раньше позволялось при быстром темпе упрощать украшения. Их нотировали в соответствии с правилами о «Выставлении манер» так, как они игрались бы при медленном темпе. Но если не хватало времени, то их заменяли другими, похожими по звучанию.

Мордент упрощали и превращали в уже упомянутый *Zusammenschlag*. Вместо трели с нахлагом исполняли группетто; вместо короткой трели или пральтриллера — форшлаг (ср. у Ф. Э. Баха «Опыт», книга первая, часть 2, раздел 3, § 18 и раздел 4, § 12). То, что Бах не был чужд подобным упрощениям, видно из того, что он в такте 5 хорала „Nun komm der Heiden Heiland“ (издание Баховского общества, т. XXV², с. 172) первоначально указал праллер, который в более поздней версии (см. 114 того же издания) был им заменен на форшлаг:



СОДЕРЖАНИЕ



Часть первая

СТАРАЯ ОРНАМЕНТИКА

Раздел I. От древнейших времен до полного развития диминуции	5
<i>Глава 1. Наиболее ранняя орнаментика</i>	5
Христианский церковный напев. Дискант. Фобурдон. Французы, флорентийцы, мейстерзингеры, нидерландцы. Зарождение диминуции. Немецкие инструменталисты: Пауман, кололисты — 5.	
<i>Глава 2. Расцвет диминуции</i>	14
Общие замечания — 14. Формулы диминуций — 16. Выдержки из трактатов и других подобных работ А. Пети-Коклико, Г. Финка, Л. Цаккони, Дж. Дируты, Дж. Бовичелли, Дж. Каччини, С. Кальвизиуса, Д. Фридеричи, К. Монтеверди, М. Преториуса — 24. Манеры (орнаменты) периода диминуции — 29. Примеры из сочинений К. Меруло, Дж. Дируты, Дж. П. Палестрины, Дж. Каччини, А. и Дж. Габриели, К. Монтеверди, Г. Аллегри и других — 31.	
<i>Дополнение</i>	48
Украшения англичан — 48. Лютневая музыка — 53.	
Раздел II. От Палестрины—Лассо до Генделя—Баха. Оппозиция композиторов практике диминуирования	55
<i>Глава 1. Вокальные композиторы</i>	55
М. Гальяно, Л. Г. Виадана, Дж. Кариссими, Г. Шютц, Р. Кейзер, Л. Лео и другие — 55.	
<i>Глава 2. Органисты и клавиристы</i>	58
С. Шейлт, Дж. Фрескобальди, И. Я. Фробергер, И. А. Рейнкен, Д. Букстехуде, И. Пахельбель и другие. И. Кунау — 58.	
<i>Глава 3. Французы</i>	67
Изобретение новых знаков украшений. Ж. Ш. Шамбоньер, Ж. Руссо, Ж. А. Д'Англебер, С. Аффилар, Сен-Ламбер, Э. Лулье и другие — 67. Ж. Б. Люлли, Георг Муффат (Старший), Готлиб Муффат (Младший) — 72. Ф. Куперен — 75. Ж. Ф. Рамо — 78.	
<i>Глава 4. Итальянцы</i>	80
Д. Скарлатти и Ф. Гаспарини — 80. П. Ф. Тоззи — 82.	
<i>Глава 5. Немцы</i>	83
М. Г. Фурман, И. Д. Гейнрихен, Ф. А. Мейхельбек, И. Маттесон, М. Шпис — 83.	
<i>Глава 6. Скрипичная соната</i>	87
Г. И. Ф. Бибер, А. Корелли, Ф. Джеминьяни — 87.	
<i>Глава 7. Лексикографы</i>	90
Т. Б. Яновка, С. Броссар, И. Г. Вальтер, Ж. Ж. Руссо — 90.	
<i>Глава 8. Состояние орнаментики непосредственно перед эпохой Баха и Генделя</i>	92
Обзор — 92.	

Часть вторая

БОЛЕЕ ПОЗДНЯЯ ОРНАМЕНТИКА

Раздел III. Старые классики	95
<i>Введение</i>	95
Особая история форшлагов. «Ломбардский вкус» — 95. Таблица Телемана — 97.	
<i>Глава 1. Г. Ф. Гендель</i>	98
Таблицы украшений эпохи Генделя — 110.	
<i>Глава 2. И. С. Бах</i>	110
<i>Дополнение</i>	138
Дж. Тартини — 138. И. А. Гассе — 141.	

Глава 3. Теоретики	141
Ф. В. Марпург, И. И. Кванц, Ф. Э. Бах, И. Ф. Агрикола, И. Ф. Рейхард, Г. С. Лелейн, И. С. Петри, И. Х. Бах, Л. Мо- царт, Ж. Б. Берар (Бланше), Дж. Манчини, И. А. Гиллер, Д. Г. Тюрк, И. К. Ф. Рельштаб, Ф. Я. Мильхмейер — 141.	
Раздел IV. Новые классики и их подражатели	170
Введение	170
Музыкальная практика новых классиков. Пральтриллер и шнеллер — 170.	
Глава 1. Ф. Ж. Госсек, К. В. Глюк	173
Ф. Ж. Госсек — 173. К. В. Глюк — 173.	
Глава 2. И. Гайдн	182
Глава 3. В. А. Моцарт	192
Глава 4. «Школы» периода до смерти Бетховена	202
М. Клементи, И. Б. Крамер, Дж. Фильд и другие — 202.	
Глава 5. Л. ван Бетховен	207
Глава 6. Л. Керубини, Э. Н. Мегюль, Г. Спонтини	230
Глава 7. К. М. Вебер	232
Глава 8. Ф. Шуберт	239
Дополнение	246
К. Лёве — 246.	
Глава 9. Пианисты	248
И. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, К. Черни, Ф. Фетис—И. Мо- шелес — 248.	
Глава 10. Скрипачи	253
Н. Паганини, Л. Шпор, П. Байо — 253.	
Дополнение. Вокалисты	257
Л. Даморо-Чинти, Л. Лаблаш, М. Гарсиа (Младший) — 257	
Раздел V. Новейшее время	258
Глава 1. Итальянские и французские композиторы	258
Дж. Россини, Дж. Верди, Д. Обер, Дж. Мейербер, Г. Берлиоз — 258.	
Глава 2. Ф. Мендельсон-Бартольди	260
Глава 3. Р. Шуман	263
Глава 4. Ф. Шопен	268
Глава 5. Ф. Лист, И. Брамс, Р. Вагнер	276
Дополнение. Система орнаментики	281
Комментарии	284
Послесловие. Н. Копчевский. Книга А. Бейшлага и современная наука об орнаментике	299
Приложение. А. Кройц. Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха (перевод Н. Копчевского)	311

ИБ № 1432

АДОЛЬФ БЕЙШЛАГ
ОРНАМЕНТИКА В МУЗЫКЕ

Редактор В. Понкратова. Художник Ю. Баярский.
Худож. редактор А. Головкина. Техн. редактор И. Левитас.
Корректоры А. Барискин, Н. Зареева, Э. Полинская

Подписано в набор 21/IV-77 г. Подписано в печать 2/VIII-78 г. Формат бумаги
60×84¹/₈. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л.
40,0. Усл. п. л. 37,2. Уч.-изд. л. 39,0. Тираж 5000 экз. Изд. № 8659. Зак. 1541.
Цена 4 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва 109088, Южнопортовая ул., 24