

Ф.Э.Бах Опыт истинного искусства клавирной игры. 1753 г.

Карл Филипп Эммануэль

Бах

ОПЫТ
ИСТИННОГО ИСКУССТВА
КЛАВИРНОЙ ИГРЫ

(1753)

reshgareb@yandex.ru
riusha@rambler.ru

УДК 78.072
ББК 85.313 (3)
В 52

**Издательский дом “EARLYMUSIC” выражает благодарность
Вадиму Егназарову за поддержку в издании этой книги**

ISBN 5–902795–03–6

Издатель М. де Мони
Куратор серии А. Решетин
Редактор издания О. Подгурский
Научный консультант проф. И.А. Барсова
Дизайн и верстка Студия “СТРАННИК”
Корректор А. Ковалева

Издание
РУССКОГО ФОНДА СТАРИННОЙ МУЗЫКИ
190000, Санкт-Петербург, ул. Б. Морская, д. 47.
Отпечатано в типографии ООО “ИПК “БИОНТ”
199026, Санкт-Петербург, Средний пр. В.О., д. 86

Подписано в печать 01.06.05. Формат 70x100/16.
Гарнитура Асадеміа. Печать офсетная. Бумага офсетная 100 г/кв.м.
Тираж 1000 экз. Заказ 91.

© EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005
© Перевод Е. Юшкевич, 2005
© Оформление О. Подгурский, 2005

ISBN 5–902795–03–6

Карл Филипп Эммануэль
Бах

ОПЫТ
ИСТИННОГО ИСКУССТВА
КЛАВИРНОЙ ИГРЫ

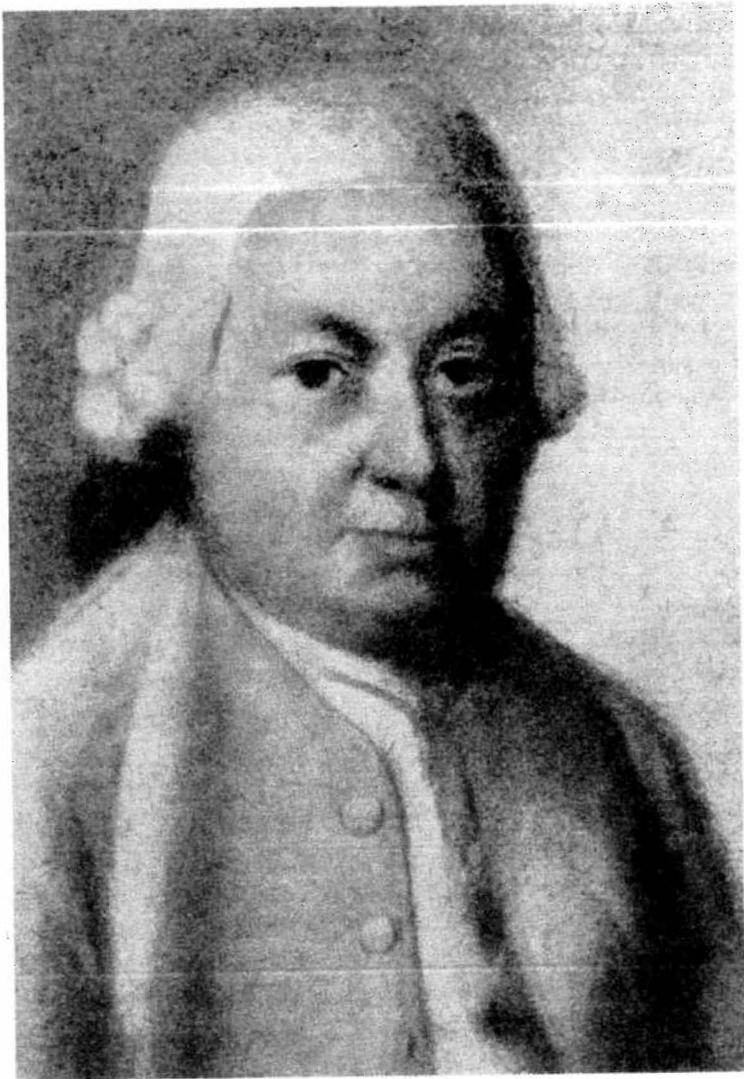
КНИГА ПЕРВАЯ

1753 г.

перевод и комментарии
Евгении Юшкевич



2005



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	6
К.Ф.Э. Бах и его книга.....	8
К.Ф.Э. Бах.	
Опыт истинного искусства клавирной игры. Перевод с нем.	18
Предисловие.....	18
Вступление.....	20
Глава I. Об аппликатуре.....	28
Глава II. Об украшениях.....	52
Раздел 1. Об украшениях в целом.....	52
Раздел 2. О форшлагах.....	59
Раздел 3. О трелях.....	66
Раздел 4. О группетто.....	76
Раздел 5. О мордентах.....	88
Раздел 6. Об аншлагах.....	92
Раздел 7. О шляйферах.....	95
Раздел 8. О шнеллерах.....	98
Раздел 9. Об украшении фермат.....	99
Глава III. Об исполнении.....	101
Комментарии	
Инструменты.....	118
Клавесин.....	118
Клавикорд.....	139
Фортепиано.....	143
О темперации.....	144
Об апплнкатуре.....	150
Об украшениях.....	154
Об исполнении.....	163
Литература.....	168

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная работа представляет собой перевод с немецкого языка на русский первой книги трактата Карла Филиппа Эммануэля Баха “**Versuch über die warhe Art das Clavier spielen**” /1753/. К переводу я прилагаю краткие комментарии, а также сопровождаю его биографическим очерком о К.Ф.Э. Бахе вкпе с краткими сведениями о содержании второй книги трактата и небольшими музыкально-историческими очерками, посвященными проблемам первой книги. Читатель найдет здесь эссе по истории струнных клавишных инструментов; очерк об аппликатурных традициях; разделы о системе украшений и теории исполнения.

Основную ценность моей работы я склонна видеть в переводе. Трактат Ф.Э.Баха является одним из важнейших трудов XVIII века на немецком языке, посвященных вопросам исполнения; он содержит высказывания и обобщения по всем основным музыкально-педагогическим и исполнительским проблемам своего времени. Необходимость перевода на русский язык не подлежала сомнению, особенно в связи с необычайно возросшим стремлением к “аутентичному” исполнению музыки прошедших эпох и стилей и, может быть, не слишком большим (пока!) вниманием и исполнителей, и переводчиков к имени Ф.Э. Баха. Пробуждение этого интереса также входило в задачу переводчика; необходимость работы подчеркивают также два уже имеющихся перевода - на английский и французский языки /см. 20 а, в/.

Сопровождающие перевод тексты могут, на первый взгляд, показаться не слишком тесно связанными с самим переводом. Отчасти это так. Перевод служит как бы точкой отсчета и трамплином, отталкиваясь от которого, переводчик приводит некоторые сведения по вопросам, обсуждаемым в работе Баха. В каких-то моментах мой текст имеет скорее “общеобразовательную” роль, отчасти заполняя пробел, существующий в русскоязычной литературе по ряду вопросов, в особенности это касается

глав об инструментах и темперации, которые могут показаться несоразмерно большими в сравнении с теми несколькими параграфами, которые уделяет в своей работе этим же вопросам Ф.Э. Бах*. Однако то, что в его эпоху было само собой разумеющимся, ныне является предметом неутраченных споров, а живая практика того времени в наше только начинает возрождаться. Столкнувшись, с одной стороны, с практически полным отсутствием в России как литературы о клавесине, так и самих инструментов, исторических или близких таковым (копий), а с другой стороны - со сравнительной разработанностью темы в зарубежной музыковедческой литературе, я сочла полезным привести в моей работе ряд сведений общепристорического характера. Если некоторые из них и покажутся довольно удаленными от основной тематики, то лишь на первый взгляд. Например, я достаточно подробно описываю не только немецкие, но и французские, фламандские и даже итальянские клавесины. Но в XVIII веке в Германии инструменты французского производства (а вместе с ними - и перестроенные французами "фламандцы" XVII в.) были едва ли не более распространены, чем отечественные, и к тому же сильно повлияли на некоторые черты этих последних. Итальянские же легкие одномануальные клавесины пользовались популярностью во всей Европе, более всего для игры бассоконтинуо по причине своего очень ритмически ясного и достаточно сильного звука.

В заключении этого небольшого предисловия я хочу поблагодарить всех, кто помог мне в этой работе: в первую очередь, моего супруга, клавесиниста и музыковеда Дмитрия Голдобина, подавшего мне саму идею этого перевода, а также музыковеда профессора Московской консерватории Инну Алексеевну Барсову, под чьим руководством этот труд увидел свет десять лет назад в виде дипломной работы. Особенную благодарность я приношу французским клавесинным мастерам, господам Райнхарду фон Нагелю, Патрику Шевалье и Клоду Мерсье-Иттье, познакомивших меня со многими превосходными инструментами и сообщившими много интересных фактов из их конструкции и истории.

Евгения Юшкевич
Санкт-Петербург, 1996 - Канны, 2005

* Напротив, по истории клавирной музыки, ее стилей, а также по проблемам старинной аппликатуры и способам артикуляции существует некоторое количество литературы и на русском языке.

К.Ф.Э. БАХ И ЕГО КНИГА

Имя Карла Филиппа Эммануэля Баха известно в России в гораздо меньшей степени, чем имя его отца, и уж конечно гораздо меньше, чем оно того заслуживает. Творчеству Баха-старшего по праву отводится почетное место в курсах истории музыки и в программах концертов, между тем как его сыновья - и Филипп Эммануэль в том числе - еще ждут своего признания. Не претендуя на всеохватность, я хочу привлечь внимание к фигуре этого музыканта, столь же прекрасного композитора, сколь и клавириста, музыканта необычайной одаренности и одного из светлых умов своего времени.

Творческий универсализм Баха наилучшим образом передает эпитафия, которой предполагалось увенчать памятный монумент композитору в Гамбурге, городе, где он провел последнее двадцатилетие своей жизни. Автор стихов Фридрих Клопшток (бывший, кстати, добрым знакомым Баха) восклицает: *“Не медлите, подражатели, ибо стыдно оставаться на месте. Карл Филипп Эммануэль Бах, глубочайший в гармонии, сочетал новизну и красоту; был велик в строфах, ведомых словом, но еще более велик в свободной от слова музыке; он превзошел изобретателя клавишных инструментов, ибо возвысил через учение и практику искусство исполнения до его совершенства”*. Вот на чем основывалась слава Баха для его современников и для последующих поколений. И направление его деятельности, которому посвящена данная работа, - искусство исполнения, поднятое Бахом до совершенства, а точнее - его знаменитый трактат **“Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”** изданный в 1753 (первая книга) и в 1762 (вторая книга) годах. Единственная теоретическая работа в жизни композитора является во многом трудом универсальным, ибо воплощает богатый опыт автора и его воззрения на многие стороны клавирной игры: на сам инструмент, аппликатуру, систему украшений, принципы сольного исполнения, гармонию, реализацию генерал-баса, свободную фантазию, - и новаторским, ибо освещает многие из этих вопросов по-новому для своего времени. Труд этот как нельзя лучше отражает и личность своего создателя - незаурядного человека

и прекрасного музыканта-практика, широко и глубоко образованного, круг интересов которого отнюдь не ограничивался узкомузыкальной спецификой.

Естественно, Бах уже с рождения своего (родился он 8 марта 1714 года в Кетене, и крестным отцом мальчика был Г.Ф.Телеманн) находился в замечательной музыкальной среде - ведь благодаря музицированию в доме отца мальчику были открыты все музыкальные жанры (кроме, пожалуй, оперы, с которой он познакомился лишь в Берлине). Очевидно, достаточно рано он получил и свои первые уроки музыки, о которых с такой благодарностью напишет в автобиографии: "*В композиции и клавирной игре я не имел никакого иного учителя, кроме моего отца*" /19, с.199/. Что же касается общего образования, Филипп Эммануэль ходил вместе со своим старшим братом Вильгельмом Фридеманом в лютеранскую латинскую школу, а после переезда семьи из Кетена в Лейпциг продолжил обучение в школе при церкви святого Фомы. В этом учебном заведении особое внимание уделялось древним языкам - греческому и латыни, причем процесс овладения языком базировался на чтении оригинальных античных текстов. Ученики постигали риторику и грамматику на творениях Геродота, Плутарха, Эврипида... Остальными составляющими учебного процесса были история, география и математика, отсюда можно судить, что Бах получил прекрасное классическое образование.

По окончании обучения в *Thomasschule* юноша направил свои стопы далее по стезе учения. 1 октября 1731 года мы находим его уже изучающим римское право на факультете юриспруденции Лейпцигского университета. В этом обстоятельстве и в этом выборе есть какая-то интересная закономерность, ибо в свое время право изучали такие известные музыканты как Х.Хайнихен, И.Агрикола, И.Маттезон, Г.Шютц, Г.Геидель, И.Кунау... Х.Оттенберг также предполагает, что Бах посещал занятия Готтшеда, профессора поэтического искусства, читавшего лекции на философском факультете.

Между тем продолжают и музыкальные занятия - уже на новом уровне, ибо в 17 лет появляются первые собственные сочинения юноши. Среди них преобладают малые формы, такие как марши, менуэты, полонезы, однако есть и крупные - сонатины, сонаты, трио. В 1731 году появляется первый печатный опус "Менуэт для клавесина" /Wq 111/. Исследователи баховского творчества считают, что за сравнительно короткий срок, протяженностью в четыре года, молодой композитор нашел свой собственный стиль.

С конца лета 1734 года Бах изучает право в *Alma mater Viadrine* во Франкфурте на Одере. В автобиографии он пишет: "*После окончания учебы в лейпцигской Thomasschule я изучал право в Лейпциге и после того во Франкфурте, где я немало сочинял и дирижировал всем, что игралось в музыкальной академии, и всей музыкой для общественных празднеств*" /с.199/. Так, известны пять кантат, созданные в период с января 1736 по март 1737 года.

Во Франкфурте созданы также шесть клавирных сонат, трио **a-moll** /Wq 148/ для флейты, скрипки и басса-континуо и клавирный концерт **g-dur** /Wq 3/. *“Анализ его ранних работ, написанных во Франкфурте, - пишет Оттенберг, - дает нам ясное представление о Карле Филиппе Эммануэле Бахе, как о человеке, обладающем очень живым, в высшей степени эмоциональным характером, в известной мере не чуждым эксцентричности. Но и чувствительность, искренность и юмор являются составляющими баховской личности. Его композиции, особенно в медленных частях, часто производят впечатление полного погружения в себя, доверия, оказанного музыке для выражения вещей глубоко личных. Так происходит созревание Баха в плане музыкальном и в плане индивидуальности. Так побеждает новый человеческий облик в масштабе эпохи - то, что полностью проявится в берлинский период жизни Баха, повсеместное вытеснение “ученого” стиля “галантным”, а затем “чувствительным” - лишь один из симптомов этого процесса”* /60, с.45/.

В 1738 году Бах прибывает в Берлин, город, с которым связана большая часть его жизни, где он проживет тридцать лет. В автобиографии он пишет: *“Когда я завершил мое обучение в 1738 году и прибыл в Берлин, я хотел использовать полезную для молодого человека возможность побывать в чужих землях; неожиданный милостивый вызов к тогдашнему кронпринцу прусскому, в будущем королю, отменил мои предполагавшиеся поездки. Известные обстоятельства были таковы, что я в 1740 году, после коронации Его Величества Короля Пруссии, был формально принят на службу и получил соизволение аккомпанировать на клавесине первому флейтовому выступлению нового короля в Шарлоттенбурге. С этого времени и до ноября 1767 года я находился на службе при прусском дворе, хотя имел несколько раз возможности откликнуться на выгодные предложения из других мест. Его Величество были столь милостивы, что расстроили это немалыми надбавками к моему жалованию /с.199/. Впрочем, жалование Баха было не самым высоким - в 1744-45 годах он получал, к примеру, 300 талеров против 2000 талеров Кванца, 1200 Й.Грауна и 800 Ф.Бенды. Наиболее же высоко ценилась служба первого кастрата, получавшего 3000 талеров в год. И, несмотря на “немалые надбавки к жалованию”, в 1762-63 году Бах получал всего 500 талеров. Зато его обязанности при дворе были весьма многообразны - должность *Kammercembalist'* а включала в себя сочинение пьес, их аранжировку и транспонирование, если потребуется; *Kammercembalist* был также учителем, капельмейстером, проводил репетиции; в концертах он мог солировать, но основной службой являлся аккомпанемент, то есть реализация генерал-баса. Опыт этих двух последних служб нашел свое отражение, а возможно и стал толчком к созданию “*Versuch...*”, осуществленному как раз в этот период.*

Фридрих Второй Великий был, как обычно говорят, просвещенным монархом. Его приход на престол в 1740 году знаменовал собой существенные перемены в общественной жизни. Так, например, он провел некоторые юридические реформы - в том числе такую, как отмена пыток. Спустя четыре года после коронации, в 1744 году, произошло торжественное открытие Академии. В последующие годы в качестве ее членов были приглашены известные ученые - математики Мопертюи и Эйлер, философы д'Аламбер, Вольтер, Ламеттри, естествоиспытатель Линней. Король находился в переписке с виднейшими представителями французского просвещения. Музыкальные склонности Его Величества проявлялись в посещении по понедельникам и пятницам оперы и в выступлении в качестве флейтиста в вечерних камерных концертах в остальные дни недели. Опера, замок *Sans Souci*, Потсдамский дворец короля - все это были места, где в Германии обитал дух Версаля*. Верней не без юмора описывает один из вечерних концертов с участием короля: *"Кванц не принимал вечером никакого иного участия в исполнении концертов кроме того, что давал такт, хлопая в ладони в начале каждой части, и кричал "браво!" своему сиятельному ученику в конце сольных частей и каденций; это казалось привилегией, не данной более ни одному музыканту ансамбля. Каденции Его Величества были хороши, но очень длинные и - выучены..."* /цит. по 57, с.6/.

Помимо служебных обязанностей важным для Баха и его творчества было общение с коллегами и с видными людьми того времени, жившими в Берлине. При дворе работали два брата Грауны - Карл Хайнрих, музыкдиректор, и знаменитый автор оратории "Смерть Иисуса" Иоханн Готтлиб, дирижер королевского оркестра и известный скрипач. Кванц служил в качестве придворного музыканта. Его трактат *"Versuch einer Anweisung die Flote Traversiere zu spielen"* /1752/ был своего рода "шпорой" для Баха. При дворе играли пять членов семьи Бенда; придворным композитором служил Иоханн Фридрих Агрикола.

В Берлине также жил хорошо известный Иоханн Филипп Кирнбергер, бывший, как и Агрикола, учеником И.С. Баха. Он был принят на службу в качестве придворного скрипача в 1751 году, а в 1758 стал музыкдиректором принцессы Амалии. Кирнбергер написал несколько важных теоретических работ (например *"Die Kunst des reinen Satzes..."* 1744) и множество статей для *"Allgemeine Theorie"* Зульцера /1771-1774/. Добавив к этому списку имя Филиппа Марпурга, мы получим группу писателей и теоретиков, сделавших Берлин центром музыкально-теоретической жизни.

И одним из лучших творений Берлинской теоретической школы был *"Versuch..."* К.Ф.Э. Баха, принадлежащий к важнейшим учебным трудам XVIII века. Концепцией своего труда Бах поставил себя в весьма трудное поло-

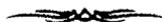
* Заметим, что, несмотря на просвещенность и артистический вкус, любимейшим занятием монарха оставалось проведение военных учений.

жение. Он хотел создать клавирную школу, в которой бы критически оценивались основы традиции и учитывались новые музыкальные идеалы - не только эстетические, но и технические. Бах настоятельно ссылается на “*французские клавирные композиции*” как на “*хорошую школу для клавириста*”; во многих частях труда явно чувствуется опора на педагогический опыт отца - И.С. Баха. Широкое распространение, которое получила эта работа сразу же после ее издания, свидетельствует о том, что Бах выполнил свою задачу - он написал замечательный учебник, посвященный не обсуждению смутных эстетических проблем и не полемике с прочими авторами, а практике; учебник, в самом широком смысле слова способствующий формированию вкуса.

Популярность “*Versuch...*” несомненна. Можно смело сказать, что на этом труде было воспитано целое поколение музыкантов. Гайдн называет его “*школою всех школ*”. Бетховен, впервые прослушав юного Черни в 1801 году, пришедшего поступать в его класс, сказал его отцу: “*Мальчик талантлив, я беру его в ученики и буду с ним заниматься... Обязательно достаньте “Versuch...” Филиппа Эммануэля Баха, чтобы он мог принести эту книгу уже на следующий урок*” /цит. по 57, с.2/. Черни говорит о том, что бетховенский метод обучения в точности следовал “*Versuch...*” и включал в себя игру учебных пьес (*Probestucke*), сочиненных Бахом в качестве иллюстраций к своему труду.

О быстроте распространения трактата можно судить по письму Баха к его издателю Швиккерту от 10 апреля 1780 года, где он пишет о том, что может передать ему оставшиеся 260 экземпляров первой части и 564 второй и желает получить за это 160 лудиров. Это были экземпляры второго /1759/ издания первой книги и первого /1762/ издания второй. Швиккерт ответил согласием, сделка состоялась, и экземпляры пошли на продажу как бы третьим изданием. 260 копий первой части были распроданы к 1787 году (и тот же Швиккерт выпустил новое, дополненное издание); 564 копии второй части разошлись к 1797 году (и вновь были переизданы). В среднем в год, следовательно, продавалось от 30 до 40 экземпляров, а всего при жизни Баха их было продано от 1000 до 1500. Для современных нам изданий это смехотворно малое число, но для того времени оно огромно. Заметим для сравнения, что издание 2000 экземпляров сборника произведений Гете в 1787-1790 годах нашло лишь 602 подписчика. Популярнейший журнал того времени “*Litteratur Zeitung*”, издававшийся в Йене, достигал в лучшие времена того же тиража в 2 тысячи экземпляров. Что же говорить о специальной книге, предназначенной не для самого широкого круга читателей! Добавим, что в ту пору была весьма распространена переписка книг (которую ныне заменила ксерокопия) и “одалживание” книг на время, так что можно предположить, что книга достигла еще большего числа читателей. Труд Баха был известен, без преувеличения, всей Европе. Автор его пишет Швиккерт: “*Распродажа моей работы успешнее всего идет на Севере -*

в России, Ливонии, Курляндии, Швеции, в Дании, Голштинии, в Ганновере, Мекленбурге, Лауэнбурге и Любеке...” /цит. по 57, с.4/. Но, конечно, она распространялась и южнее - Черни ведь приобрел своей экземпляр в Вене. Популярность работы и положение Баха как нельзя лучше выразил Моцарт своим известным восклицанием, обращенным к Рохлицу: “Он отец - мы дети. Те из нас, кто делает все верно и хорошо, научились этому у него. Подлец тот, кто не признает этого!”



“Versuch...” Баха состоит из двух больших книг, посвященных двум различным проблемам, то есть представляет собой два трактата, объединенных общим названием. Я хочу кратко рассказать сперва о втором из них, поскольку эта книга еще ждет своего перевода на русский язык и в данной работе не представлена даже фрагментарно. Первое ее издание относится к 1762 году, ко времени, когда известность Баха была прочно закреплена двумя изданиями первой книги. Тогда Бах решил создать и выпустить в свет вторую часть, посвященную искусству хорошего аккомпанемента. Этот труд можно подразделить внутри на две большие части - первая посвящена теоретическим проблемам генерал-баса, то есть представляет собой обширный трактат по гармонии; вторая обращается к практическим проблемам реализации генерал-баса, и в ней же находится глава о свободной фантазии - предмете, в котором автор, по-видимому, не имел себе равных.

На первый взгляд может показаться странным, что Бах, по натуре новатор и эклектик в хорошем смысле слова - то есть чутко отзывающийся на новые взгляды и теории своего времени - никак не упоминает и не употребляет теории Рамо в главе об интервалах и обозначениях. Ведь он не мог не знать работ последнего, чей знаменитый “Traite de l’harmonie...” появился сорока годами раньше второй части “Versuch...” (кстати сказать, трактат Баха был создан после публикации всех теоретических трудов Рамо). Конечно, и Эммануэль Бах, и его отец были знакомы с теорией фундаментального баса, но согласны с ней не были. Это очевидно из письма Филиппа Эммануэля к Кирнбергеру, цитируемому последним в “Die Kunst der reinen Satz...” /ч.2, гл.3, с.188/: “Вы можете объявить, что мои основные принципы, как и принципы моего покойного отца, противоположны воззрениям Рамо”. Единственное, что Бах воспринял из новой теории, - это понятие обращений аккорда, о котором он несколько раз упоминает. “Однако, - пишет Митчелл /57, с.17/, - этот принцип был хорошо известен и до публикации трактата Рамо; мы находим его в “Hodegus curiosus” /1687/ А.Веркмайстера и в “Rules” Г.Келлера /до 1700/”.

Возможно, что корень неприятия Бахом Рамо заключается в том, что последний посвятил свой труд созданию теории, в то время как искусство бассо-

контину по сущности своей является практикой. И как практика реализация генерал-баса представляла собой сперва проблему тактильную, осязательную, а затем - проблему творческую, артистическую, но никогда не умозрительную, теоретическую. Поэтому Бах следует старым правилам обозначения аккордов. Все они, невзирая на происхождение и качество, образуются из интервалов, отсчитываемых от баса. По этому же принципу они и объединяются при изучении; так, например, Бах рассматривает подряд друг за другом все аккорды, содержащие септиму 7, 7₆, 7₄ и 7₄₂. И хотя по теории Рамо в этой серии собственно аккордом является лишь первый, для Баха они все - аккорд, каждый из них может быть узан по его цифровому обозначению и тут же построен на клавиатуре. В этом, собственно говоря, и заключалась задача ученика - отложить от выписанного баса обозначенный интервал, отыскать его на клавиатуре и самому добавить к нему оставшиеся ноты. В ее решении ученику мало бы помогло определение реального или мнимого "корня аккорда". Помимо того, в теории генерал-баса имеют место случаи, когда аккорды с разными "корнями" могут быть практически взаимозаменяемы - как, например, 6₃ и 6₄₃ в некоторых случаях. Здесь уже осмысление того факта, что эти аккорды имеют разные "корни", могло бы скорее помешать, чем принести пользу ученику.

Решающее различие взглядов Баха и Рамо выявляется в тех местах, где они говорят о природе аккордов. Акцент Рамо падает на вертикаль, акцент Баха - на горизонталь, на поведение аккорда. Бах неоднократно иллюстрирует как контекст, голосоведение, ритмические и мелодические факторы выступают в качестве решающих в образовании аккорда. Так, к примеру, он выделяет два вида квартсекстаккорда: один - непосредственно переходит в трезвучие, другой - в секстаккорд (6₃). Для Рамо эти два вида идентичны, ибо идентичны их "корни"; для Баха - различны, ибо различно их поведение.

В главе об интервалах и обозначениях внимание Баха направлено на конструкцию аккорда, на интервалы, его составляющие, - то есть на основу, которую должен был знать любой ученик, посвятивший себя изучению аккомпанемента. Но одно лишь умение отсчитывать интервалы от баса, строить на их основе аккорды и правильно и грамотно их соединять не делает из человека искусного аккомпаниатора-континуиста. Поэтому в главе об аккомпанементе Бах переходит к проблемам стилистическим, проблемам тонкого вкуса, украшения и изящного оформления аккомпанемента - к толкованию форшлагов, проходящих нот и прочих украшений. Он пишет о той доле свободы, которая допускается и прощается, будучи оправдана хорошим вкусом, рассуждает о путях, благодаря которым аккомпанемент становится активной, сущностной частью композиции. В этом вопросе Бах не имеет себе равных, и единственное, чего, может быть, не достаёт его блестящему изложению, - это целый пьесы с полностью реализованным, выписанным континуо. Множество присутствующих примеров, объясняющих

и иллюстрирующих особенности игры генерал-баса, все же остаются разрозненными фрагментами.

Долгое время реализация бассо-континуо казалась умершим искусством. Митчелл в 1949 году констатирует: *“Мы оставили позади себя период бассо-континуо, а с ним и его неписанные правила, аксиомы, вещи, бывшие само собой разумеющимися: короче говоря - дух времени. Чтобы убедиться в этом, достаточно сыграть лучезарные звуковые поэмы девятнадцатого века, добавляемые в качестве реализации аккомпанемента к произведениям века восемнадцатого - или робкие запинаящиеся гармонические упражнения, преобладающие в наши дни, яснее всего обнаруживающие свою робость в своей мелкой нотации. Оба типа реализации напоминают обработки - творческую или ученическую - но полностью упускают творческий дух XVIII века”* /57, с.19/. Сегодня, спустя сорок лет, мы можем с радостью сказать, что это уже не совсем так. В тех курсах преподавания бассо-континуо, с которыми мне приходилось сталкиваться, уже нет места *“запинаящейся робости гармонических упражнений”*. Ученику предоставляется то же, что имели аккомпаниаторы XVII-XVIII веков - цифрованная (или нецифрованная!) басовая строка, - и он волен, применяя все свои знания, почерпнутые из сольной музыки и теоретических трактатов соответствующей эпохи, и в союзе с солирующими голосами творчески создавать свою собственную партию, пользуясь той самой степенью свободы, регулируемой и направляемой хорошим вкусом и чувством стиля.

Наконец, в главе о свободной фантазии мы имеем редчайшую возможность, предоставляемую нам, пожалуй, еще только бетховенскими записными книжками, заглянуть в творческую мастерскую художника, увидеть, как его воображение и творческий дух работают с определенной моделью. Для Баха, вне зависимости от того, является ли предметом дискуссии коротенькое упражнение, модуляция или обширная фантазия, основополагающим является построение композиционного плана произведения. Импровизационный характер фантазии достигается не бессмысленными блужданиями от клавиши к клавише, а творческой организацией деталей, составляющих в итоге убедительное целое. План помогает организации такого целого, его всегда следует держать в голове во время импровизации, однако связь между ним и исполнением может быть свободной. План не должен быть самодовлеющим. Блестящие примеры своих свободных фантазий Бах дает в сборниках сонат и фантазий *fur Kenner und Liebhaber* /Wq 55-59,61/ и в знаменитой фантазии *c-moll* в финальной пьесе из *Probestuecke*.

О первой книге я предпочту пока не говорить ничего, ибо мне кажется неблагодарным делом рассуждать о том, что собирается сказать автор, предоставляя слово затем ему самому. Представляя в данной работе перевод на русский язык хотя бы первой книги *“Versuch...”*, спустя сорок пять лет после полного перевода на английский В.Дж.Митчелла и спустя пятнадцать - после полного французс-

кого перевода Д. Коллена (*D. Collins*), я именно его считаю своей главной заслугой, несмотря на все его возможные недостатки...



Последнее двадцатилетие своей жизни Бах провел в Гамбурге. Он работал кантором в церкви св. Иоанна, выступал с сольными концертами, создавал музыку. Сочинения этого периода охватывают большой спектр жанров, но тем не менее ясно показывают связь со служебными обязанностями их автора. Если большую часть наследия Баха берлинского периода составляет клавирная музыка - сольная (большей частью сонаты) или ансамблевая (для различных составов, но чаще с присутствием флейты), а также клавирные концерты и симфонии, то в Гамбурге создаются оратории "Израильяне в пустыне" /1775/ и "Воскресение и вознесение Христа" /1787/, страстная кантата "Последние страдания Спасителя" /1770/, "Klopstocks Morgengesand am Schopfungsfeste" /1784/, две литании /1786/ и большое количество музыки для годовичного круга богослужений. Здесь, как и в Берлине, дом Баха посещают видные умы той эпохи. Продолжается дружба с Лессингом, завязавшаяся еще в берлинские годы. Среди друзей Баха - поэты Клопшток, Фосс и Герстенберг, историк Эбелинг, бывший одним из переводчиков записок Бернея на немецкий язык, Г. ван Свитен, австрийский посол при прусском дворе (Бах написал для него цикл из шести симфоний и посвятил ему третий выпуск сонат *fur Kenner und Liebhaber*); Бах находится в переписке с Дидро и Форкелем. Именно в Гамбурге в сентябре 1772 года дом Баха посетил Берней, благодаря которому мы можем читать восторженные строки о клавирных импровизациях хозяина. Столь же ценные воспоминания оставил Райхардт, тоже бывший другом Баха.

В этом городе и завершилась жизнь Филиппа Эммануэля - 14 декабря 1788 года. *"...Он был великим музыкантом, и теоретиком, и практиком, создателем истинного искусства клавирной игры, осведомленным знатоком правил гармонии и голосоведения, неукоснительно соблюдающим их; клавиристом, не имевшим себе равных. Его произведения являются шедеврами и останутся таковыми, когда масса современных бряцаний уже давно забудется. Музыка утратила в его лице свою величайшую красу, и имя Карла Филиппа Эммануэля будет всегда свято. В обхождении он был живым и веселым человеком, полным остроумия и доброго расположения духа, радостным в обществе своих друзей, которые ныне проливают слезы о своей потере, так же как и автор этого некролога - но одновременно почитают себя счастливыми, ибо были в нежнейшей дружбе с покойным",* - писал в своем некрологе К. Крамер (*C.F. Cramer*). Автор же данной работы может почитать себя счастливым, ибо имел возможность *"находиться в нежнейшей дружбе"* с творчеством Филиппа Эммануэля и, занимаясь переводом его теоретического труда, получать большое удовольствие от изысканного и меткого слога его автора.

Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert

von

Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuß. Cammer-Musikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.



gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning.

1 7 5 3



ПРЕДИСЛОВИЕ



Лавир имеет множество достоинств и в то же время множество сложностей. Его совершенство можно легко доказать (если понадобится)* тем, что он соединяет в себе одним свойства многих других инструментов: так, например, из него можно сразу извлечь полнозвучную гармонию, для которой требовалось бы три, четыре или более других инструментов, и т.п. В то же время кто из нас не знает, сколько требований предъявляется к клавиру?! От клавириста ожидают не только того, чего по праву можно требовать от любого инструменталиста, а именно - умения исполнить пьесу, написанную для его инструмента, согласно правилам хорошего исполнения. Помимо этого требуют, чтобы клавирист умел фантазировать во всех стилях; чтобы умел исполнить заказанную ему импровизацию в строгом соответствии с правилами гармонии и мелодии; чтобы он играл с равной легкостью во всех тональностях и мгновенно и безошибочно транспонировал из одного тона в другой; он должен читать с листа все без различия, написано ли это собственно для его инструмента или нет; он должен полностью владеть наукою генерал-баса и играть его разборчиво, часто отходя от написанного в нотах, иногда с большим числом голосов, иногда с меньшим; то по слишком скудной, то по чересчур обильной цифровке, а то и вообще без нее или же по неправильной; он должен уметь извлекать такой генерал-бас из многострочной партитуры, где басы нецифрованы или часто паузируют, а в основе гармонии лежат другие голоса - и таким образом укреплять совместное звучание и Бог знает что еще! Все это должно быть удовлетворительно выполнено зачастую на незнакомом инструменте, о котором неизвестно - хорош он или плох, пригоден к игре или нет, причем последнее очень редко принимается в оправдание. Напротив, считается естественным требовать фантазии, не заботясь, подходящее ли к тому настроение у клавириста, а если нет, не заботясь его создать.

Несмотря на эти требования клавир всегда и по праву находит своего любителя. Учащихся не пугают его трудности, ибо своим очарованием он полностью возместит потраченные силы и время, и каждому любителю необязательно выполнять все эти требования. Он сделает столько, сколько пожелает сам и сколько позволит ему природное дарование.

Однако клавирные руководства могли бы в определенном отношении быть лучше, чтобы благодаря им распространялась истинно хорошая манера игры, которую еще так редко можно встретить вообще в музыке и в клавирной музыке в частности. Замечательных мастеров-исполнителей, у которых можно услышать нечто ценное, еще не так много, как хотелось бы. [Их] прослушивание есть род

* Заключенное в круглые скобки принадлежит автору, в квадратные - добавлено переводчиком.



дозволенного воровства, и оно тем более необходимо в музыке, что даже если бы недоброжелательство среди людей не было столь велико, существовало бы множество вещей, которые нельзя ни показать, ни, тем более, описать и которые пришлось бы изучать одним лишь слушанием.

Представляя область учения о клавирной игре, я не имею ни малейшего намерения систематически излагать все вышеприведенные требования и показывать, как успешно их выполнять. Я не буду говорить здесь ни об искусстве фантазии, ни о генерал-басе, так как об этом можно прочесть во множестве уже существующих хороших книг. Я хочу показать исполнителям, как можно хорошо играть соло¹ и добиться благодаря этому одобрения знатоков. Тот, кто добился успеха в этом отношении, уже имеет многое для того, чтобы лучше и легче решать оставшиеся задачи. Требования, делающие клавир привлекательнее прочих инструментов, говорят о его универсальности и совершенстве; из истории музыки можно заметить, что те, кто сумел создать себе громкое имя в музыкальном мире, в большинстве своем предпочитали этот инструмент.

При всем том я более всего имею в виду тех учителей, которые до сих пор не посвятили своих учеников в истинные принципы искусства. Любители, введенные в заблуждение неверными указаниями, могут исправить положение сами по моему руководству, если они уже переиграли много музыки. Начинаящие благодаря ему достигнут того, в возможность чего едва ли могли верить.

Тот, кто ждет от меня огромного трактата, ошибается: я думаю, что заслужу большую благодарность, если краткими наставлениями сделаю легким и приятным то, что составляет трудность обучения клавирной игре.

Между тем, я буду вынужден несколько раз упоминать по разным поводам ряд общеизвестных истин - отчасти потому, что этого будет требовать случай, отчасти для того, чтобы избежать множества объяснений, и, наконец, оттого, что, по-моему, некоторые основные положения не могут излагаться слишком часто. Я прошу прощения, если эти истины кого-то заденут, ибо я не имел никакого намерения наносить кому-либо личное оскорбление.

Если настоящий труд будет встречен ценителями с одобрением, я со временем продолжу его при помощи некоторых дополнений.

Одобрение², с которым встретила эту работу музыкальная публика, побудило меня расширить настоящее третье издание добавлениями к тексту и шестью новыми клавирными композициями³ в осуществление обещаний, данных в предисловиях к первому и второму изданиям.

Большую часть настоящих комментариев составляют переведенные с английского языка на русский комментарий В.Дж. Митчелла (W.J. Mitchell), американского исследователя творчества К.Ф.Э. Баха и переводчика его трактата. Они отмечены буквой М и номерами страницы и комментария в издании 20а).

¹ *Handsachen*: И. Маттезон (J. Mattesohn) пишет в "Der vollkommene Capellinister": "Все, что играется на клавире, делится на два вида - соло [*Handsachen*] и генерал-бас". Однако в предисловии ко второй книге "Versuch..." / §§ 12 - 15/, где Бах описывает *Handsachen*, он ограничивает этим термином лишь определенный тип клавирных соло [М.28,21].

² Это предложение добавлено в третьем издании, осуществленном в 1787 году. Перевод на русский язык осуществлен по английскому тексту.

³ Имеются в виду VI Sonatine Nuove, опубликованные вместе с третьим изданием "Versuch..." в 1787 году.



ВСТУПЛЕНИЕ

§1. Истинное искусство клавирной игры основывается главным образом на трех вещах, столь тесно связанных между собою, что ни одна из них не может и не должна существовать без другой: это **аппликатура, верные украшения и хорошее исполнение.**

§2. Если эти три вещи совершенно неизвестны и, следовательно, отсутствуют [в исполнении], чаще всего можно слышать [таких] клавиристов, которые после мучительных усилий наконец выучились тому, как сделать звук клавира отвратительным для просвещенного слушателя. В игре их загублена вся округлость, ясность и естественность, вместо них есть лишь колочение по клавишам, громохание и спотыкания. Меж тем как на прочих инструментах выучились петь [играть певуче], лишь клавир не преуспевает в этом и должен вместо нескольких протянутых нот возиться со множеством пестрых фигур; поэтому уже считают страшным для клавира сыграть нечто медленное и певучее и невозможным ни связать один звук с другим, ни разделить их; полагают, что этот инструмент надо терпеть лишь как неизбежное зло аккомпанемента. Эти обвинения столь неосновательны и противоречивы, что являются несомненным признаком плохого искусства клавирной игры. Так как клавир считают по большей части негодным к нашей сегодняшней музыке, и многие могут быть этим отпугнуты, я не знаю, не падет ли еще ниже наука, которая и так уже стала достаточно редкой, хотя ее и донесли до нас великие клавиристы.

§3. Кроме ошибок в отношении вышеприведенных трех пунктов школяров обучают неверной постановке рук или, по крайней мере, не отучают от таковой; поэтому их возможности исполнять далее что-нибудь хорошее ограничены, и уже по их жестким как проволока пальцам можно судить обо всем остальном.

§4. Едва ли не каждый учитель навязывает ученикам для игры свои собственные пьесы, ибо в наши дни считается постыдным не сочинять самому. Поэтому от учеников утаивают другие, хорошие клавирные пьесы, на которых они могли бы чему-нибудь научиться, под тем предлогом, что они или слишком стары, или слишком трудны. Из пустых предубеждений особенно настроены против французских клавирных пьес, которые, между тем, всегда были прекрасной школою для клавириста, ибо эта нация сильно отличается от прочих связным и чистым стилем игры. При нем все необходимые украшения ясно обозначены, не забывается левая рука и нет недостатка в связности, именно это главным образом способствует обучению хорошему исполнению. Часто сам учитель не может ничего сыграть, кроме собственной халтуры⁴.

⁴ *Machwerk* (нем) - плохая, неумелая, небрежная работа, халтура.



Его изнеженные и неловкие пальцы тормозят его мысль; он не может написать ничего иного, кроме того, что может одолеть сам; многие считаются хорошими клавиристами в то время как едва ли умеют играть связные ноты; потому мы и видим такое множество убогих сочинений для клавиря и загубленных учеников.

§5. Сперва школяров мучают безвкусами *Murkys*⁵ и *Gassenhauer*⁶, где левая рука используется лишь для гроыхания и потому становится совершенно непригодной к дальнейшему истинному употреблению, не взирая на то, что ее надо упражнять прежде всего разумно, ибо намного труднее воспитать ее так, чтобы она добилась равного мастерства с правой, которая по самой природе вещей постоянно активна.

§6. Когда ученик наконец начинает слушать хорошую музыку и обретать более тонкий вкус, пьесы, предназначенные ему для игры, вызывают его отвращение, и он относится так ко всякой клавирной музыке и ищет спасения в ариях, которые, если сочинены и исполняются мастерами, годятся для развития хорошего вкуса и хорошего исполнения, но не для формирования пальцев⁷.

§7. Учитель чувствует, что следует применять своего рода насилие к этим ариям и перекладывать их для клавиря. Помимо иных вытекающих отсюда недоразумений, как всегда страдает левая рука, ибо она большей частью сочинена вяло и состоит лишь из барабанных басов⁸, которые даже если подходят по характеру пьесы, в клавирной игре приносят левой руке больше вреда, чем пользы.

§8. В результате всего клавирист теряет те способности, которых не имеет никакой другой инструменталист, а именно - способность легко сохранять такт и точно исполнять его доли, ибо в настоящей клавирной вещи встречается так много синкоп, маленьких пауз и коротких нахшлагов [быстрых пунктирных ритмов], как ни в какой другой композиции. На нашем инструменте обычно особенно легко овладеть сильной долей такта, так как одна рука помогает другой [ее поддерживать], и потому в такте незаметно возникает твердость. Я⁹ знаю по опыту, что быстрые синкопы и особенно короткие паузы вызывают большие затруднения среди самых ритмически верных и искусных инструменталистов. Все у них вступает с запозданием, даже если другие партии, чье вступление приходится непосредственно перед ними, оказывают такое же содействие, какое клавирист имеет в своих руках. Последнему эти вещи легки, даже если он опускает партию левой руки или аккомпанирует другим инструментам. Если он подготовлен к какому-то определенному темпу, его вступление будет всегда абсолютно точным.

⁵ *Murkys*, *Murkybaesse* или *Mourquis* - т. н. "мурки". В старой клавирной музыке - фигура сопровождения, выдержанная на непрерывных разложенных октавах, а также целая пьеса, построенная на таких басах.

⁶ *Gassenhauer* - популярная песня или водевиль во времена Баха и позже. См. Moser (Moser) "Musiklexikon" [M.31.2].

⁷ Сходный протест мы находим у Марпурга (F.W.Marpurg) в "Die Kunst das Klavier zu spielen": "Арии, которые берут ученики, служат формированию хорошего вкуса, но не создают легкости и ловкости, особенно в левой руке" [M. 31.3]

⁸ *Trottel-Bass* /нем./ - презрительное наименование басов, состоящих из повторяющихся нот. Они были промежуточным шагом между старым линейным басом и несколько более поздним гармоническим. [M.31.4].

⁹ Дополнение к параграфу в издании 1787 года.



Кванц в своем "Флейтовом методе" (с.113) даже защищает вступление с запозданием, чем хочет сказать, что верное вступление почти невозможно - и тем выбирает меньшее из двух зол¹⁰.

§9. Вместо этого ученик, играя описанный выше бас, зажимает левую руку, ибо почти невозможно поверить, какой вред приносит рукам быстрое повторение звука без смены пальцев. Многие терпят этот ущерб как результат многолетней прилежной игры генерал-баса, где такие ноты должны исполняться обеими руками и в особенности левой в виде постоянного удвоения основного тона [октав].

§9а¹¹. Я имею удобный повод высказать мои мысли об исполнении быстрых репетиций в левой руке на благо тех, кто обременен задачей играть генерал-бас. Прием, постоянно встречающийся в нынешнем стиле, связан с большим риском зажать и испортить самые лучшие руки. Это примечание может стать хорошим аргументом против тех, кто категорически требует, чтобы все ноты левой руки исполнялись. Конечно, правая рука не обязана аккомпанировать все ноты, особенно когда бас состоит из так называемых проходящих нот¹². Быстрые репетиции, о вреде которых я говорю, суть восьмые в быстром темпе и шестнадцатые в умеренном¹³. В дальнейшем предполагается, что и другие инструменты играют бас вместе с клавиром. Если же он играет один, то эти ноты, подобно тремоло¹⁴, должны исполняться со сменой пальцев. Правда в этом случае из-за потери октав звучание баса становится не всегда достаточно наполненным, однако это малень-

¹⁰ Ссылка на Иоганна Иоахима Кванца (J.J.Quantz) /1697-1773/, учителя флейты Фридриха Великого и его придворного музыканта. Его энциклопедический труд "Versuch einer Anweisung die Flöete zu spielen" был издан в Берлине в 1752 году. В отрывке, который упоминает Бах, читаем: "При коротких паузах на сильной доле вместо главных нот следует быть осторожным, дабы избежать слишком скорого взятия последующей ноты. Например, если первая из четырех шестнадцатых пропущена, исполнитель должен ждать в половину больше, чем длина паузы, ибо последующие ноты должны быть короче, чем первая. Это добавление к паузе равняется примерно тридцать второй" (гл.12, §12. По сокращенному современному изданию, подготовленному А.Шерингом (A. Schering), Лейпциг, 1906.) [M,32,6].

¹¹ Этот длинный параграф в оригинале изложен в виде сноски и сохранен в таком виде во всех изданиях. На первый взгляд поражает его длина и горячность изложения, ибо защищаемая здесь практика пропуска некоторых повторяющихся нот в левой руке не была новой. Например, Хайнихен (J.D.Heinichen) /"Generalbass", 1728/ считает целесообразным не только предложенное здесь, но также замену повторяющихся нот ломаными "альбертиевыми" басами в правой руке против простых аккордов левой. /См. Ф.Т.Арнольд (F.T.Arnold) "Arnold Alt of Accompaniment from a Thorough Bass" P. 774/. М.Сен-Ламбер (M. Saint-Lambert) вносит подобные же предложения. Однако в целом вопрос проясняется из пассажа в Кванцевском "Versuch...", где мы находим следующее положение: "Что касается частей *Allegro*, важно, чтобы аккомпаниатор имел сноровку играть левой рукой все ясно и чисто... чтобы, если встречается множество восьмых на одном звуке, он играл бы все левой рукой и избегал бы практики некоторых, кто ради неуместных соображений удобства берет лишь одну ноту и пропускает следующие три или даже семь, особенно в вокальных произведениях /гл. XVII, раздел IV "О клавири-аккомпаниаторе", §32/.

Сопоставив все факты, то есть даты публикаций обоих "Versuch..." /Кванц - 1752, Бах - 1753/, общение двух музыкантов - коллег по придворной службе, и прочее, становится ясно, что Кванц полемизирует с Бахом, и баховское примечание есть искусное возражение и защита его собственной практики. [M, 32,7].

¹² См. гл. 1 второй книги "Versuch...", §68-78 и главу 36, где описываются проходящие ноты в понимании 18 века.

¹³ См. гл. 36 "Проходящие ноты" второй книги "Versuch...", §4, 7-12.

¹⁴ ...wie die Schwaermie - термин, преимущественно употреблявшийся по отношению к струнному тремоло, хотя Марпург называет так повторяющиеся ноты на клавири. Итальянский термин - *bombo*. Арнольд переводит буквально "resembling cracker" /Arnold, P.776/ [M,33,1]. Такое же определение дает Х.К.Кох (H.C.Koch) в своем "Musiklexikon": "Schwaermie - выписанная манера, при которой четыре или более ноты следуют друг за другом в быстром движении на одной ступени..."



кое несовершенство следует предпочесть другому великому злу. Лучше же всего пропускать одну, три или пять нот в соответствии с темпом и метром, а ударяемые играть fortissimo обеими руками с октавным удвоением и несколько задерживая, чтобы струны смогли достаточно провибрировать и чтобы звуки хорошо смешивались друг с другом. Во всяком случае, чтобы не запутывать ансамбль, можно играть первый такт как написано, а далее пропускать ноты. Если же каждая нота клавирина может и должна быть услышана, то можно прибегнуть к способу попеременного исполнения нот обеими руками; однако я опасуюсь, что, поскольку правая рука всегда запаздывает, этот способ может расстроить ансамбль - и это укрепляет меня во мнении, что клавира есть и остается инструментом, сохраняющим такт. В известных случаях полезен род сопровождения, когда клавира повторяет ноты, выдержанные во всех голосах, для того, чтобы яснее дать такт; так можно легко доказать и пользу, и необходимость пропуска нот, и вред, и невозможность исполнения их всех. Последний способ вреден: прочие инструменталисты исполняют такие ноты при помощи языка или кисти, и лишь клавирист должен производить это тремоло совершенно зажатыми пальцами, если он не в состоянии их сменить из-за удвоения октавы. Здесь вдвойне заключается причина того, что левая рука зажимается и впоследствии не в состоянии хорошо выигрывать пассажи, ибо, во-первых, в ней постоянно напряжены все мышцы, а во-вторых, остальные пальцы не в состоянии действовать. Это познают, когда играют бас с пассажами, и поскольку до этого навязчиво долбили барабанные басы, замечают, что левая кисть и вся рука находится в состоянии такого утомления, усталости и зажатости, что в дальнейшем непригодна. Это бряцание, таким образом, неудовлетворительно, ибо, хотя сегодня можно встретить очень много таких басовых линий, едва ли одна из них может быть выдержана до конца из-за своей длины. Во всех видах музыки лишь прочие музыканты иногда отдыхают [имеют паузы]. Клавира же чаще всего проводит без смены подчас три, четыре и более часов в постоянной работе. Если даже предположить, что музыкант справится с этой работой, даже сильнейший стал бы от усталости вялым и сонным и незаметно замедлил бы такт. Таким образом он утомляется от барабанных басов, которые часто не содержат выразительности и не требуют работы мысли, и теряет возможность и желание верно исполнять выразительные пассажи. Далее, это вредоносное бряцание противно природе и клавирина, и пианофорте, оба инструмента утрачивают от него свои естественные звук и ясность; толкачики клавиринов редко отзываются достаточно быстро, французы, изучившие природу клавирина и знающие его так хорошо, что могут извлечь из него нечто большее, чем одно лишь бряцание, имеют привычку в своем генерал-басе даже сейчас указывать клавиристам при таком качестве нот, что их можно играть не все. Кроме того, выразительности во многих басах помогают медленные сильные удары, которые обозначаются штрихом или точкою над первой нотой фигуры. Это встречается очень часто, причем ясное и ровное туше в обеих руках не только полезно, но и совершенно необходимо. Клавира, которому наши предки уже доверили предводительство, таким образом находится в наилучшем



положении, когда должен помогать поддерживать необходимое равенство такта не только прочим басовым инструментам, но и целому ансамблю; это равенство может быть трудновыполнимым даже для лучшего музыканта, обладающего пылким темпераментом, из-за усталости. Так как подобное может случиться с любым, то наш совет для совместного музицирования тем более необходим, что от этого становится совершеннее тактовая пульсация, употребляемая ныне лишь в больших инструментальных составах. Звук клавесина, если тот поставлен правильно, в центре ансамбля, может быть ясно услышан всеми. Поэтому я знаю, что даже сложные и большие композиции, будучи исполняемыми "с листа" музыкантами средней руки, держатся в порядке лишь благодаря звуку клавира. Если первый скрипач стоит, как подобает, вблизи клавесина, беспорядку нелегко возобладать. В вокальных ариях, где внезапно меняется темп или все голоса одинаково шумят, а певец имеет лишь длинные ноты или триоли, деление которых требует ясной тактовой доли, певцы имеют большую поддержку в виде клавесина. И без того басу легче всего поддерживать равенство такта, когда он не перегружен разнообразными трудными пассажами - последнее обстоятельство чаще всего дает повод к тому, что пьесу начинают с большим блеском, чем заканчивают. Если кто-либо начинает спешить или отставать, он скорее придет к верному [темпу] благодаря клавиру, ибо прочие [инструменты] заняты собою из-за множества пассажей или синкоп; особенно же голоса, имеющие *tempo rubato*, найдут благодаря ему необходимый убедительный такт. Наконец, поскольку шум клавесина не препятствует точности восприятия [темпа], таким способом легко сделать какие-либо незначительные изменения, которые часто необходимы, и музыканты, стоящие позади или рядом с клавесином, имеют перед глазами отбиваемый такт, равный в обеих руках, резкий и, следовательно, заметный.

§10. Видя зажатость левой руки, учитель пытается выйти из положения за счет правой; он приучает учеников специально украшать *Adagio* и умильнейшие места милыми маленькими трелями, к еще большему вреду для хорошего вкуса; часто старые и педантичные украшения чередуются со спотыкающимися и неуместными *Lauffer*'ами¹⁵, в которых пальцы иногда кажутся бешеными.

§11. Прежде чем мы постараемся устранить эти недостатки хорошо основанными предписаниями, мы должны еще кое-что сказать о нашем инструменте. Из множества разновидностей клавира, которые частью остались неизвестными по причине своих недостатков, а частью еще не повсюду распространены, две наиглавнейшие, суть клавесин и клавикорд, которые поныне получали наибольшее одобрение. Первый используют для ансамблевой игры, второй - для сольной. Новые фортепиано, если добротны сделаны, имеют много преимуществ, несмотря на свое особое туше, которому нелегко выучиться. Они хороши для игры соло или с небольшим ансамблем, но я все же полагаю, что хороший клавикорд обладает всеми их красотою, а кроме того еще имеет *Bebung* и *Tragen der Toene*¹⁶,

¹⁵ *Lauffer* - известная выписанная манера, при которой быстрые ноты последовательно восходят или нисходят". /Koch, "Musiklexikon"/.

¹⁶ См. гл. 3 "Об исполнении", §§ 19-20, стр.111.



ибо после удара можно взять каждую ноту еще и “дожимом”. Таким образом, клавикорд является тем инструментом, на котором можно лучше всего оценить способного клавириста¹⁷.

§12. К достоинствам хорошего клавикорда относится то, что помимо резонирующего мягкого звука он должен иметь надлежащее число клавиш - как минимум от большого “С” до “е” третьей октавы. Это “е” необходимо, чтобы на клавикорде можно было иногда играть вещи, сочиненные для других инструментов, ибо композиторы охотно пишут так высоко, потому что прочие инструменты берут это “е” с достаточным еще удобством. Клавиши должны иметь достаточный вес, который вновь поднимет палец вверх [после нажатия]. Струны должны выдерживать как туше довольно активное, так и мягкое, и сохранять при этом способность чисто и отчетливо передавать все оттенки forte и piano. Сильно натянутые струны имеют чистое вибрато, но они не должны быть натянуты слишком сильно, ибо будут звучать зажато, и исполнитель не сможет играть сколько-нибудь громко; с другой стороны, если струны чересчур слабы, то звука вовсе не будет, либо он будет нечистым и нечетким. Клавиши¹⁸ не должны опускаться слишком глубоко, струнам следует плотно оббивать колки, чтобы выдерживать сильное, активное туше и не терять строй.

§13. Хороший клавесин же помимо хорошего звука и достаточного количества клавиш должен иметь ровное оперение, качество которого подтверждается, если можно легко и нежно исполнить мелкие украшения, и если каждая клавиша отзывается одинаково быстро, когда проходят весь их ряд, одинаково легко нажимая ногтем большого пальца. Механика клавесина не должна быть слишком легкой и изнеженной, клавишам не следует проваливаться слишком глубоко, они должны оказывать сопротивление пальцу и вновь подниматься с помощью веса толкачиков. С другой стороны, слишком тугая клавиатура также нехороша. Для блага тех, кто еще не владеет никаким инструментом из представленного здесь выбора, я так изложил мои учебные пьесы¹⁹, что они могут быть сыграны на инструменте с четырьмя октавами.

§14. Оба инструмента должны быть хорошо настроены, а именно: через звучание квинт, кварт, проверку больших и малых терций и целого аккорда; от большинства чистых квинт намеренно отнимается столько, чтобы на слух это было едва заметно и можно было бы без ущерба употреблять все двадцать четыре тональности. Через проверку кварт можно яснее услышать необходимые биения

¹⁷ Й.Ф. Райхардт (J.F.Reichardt) пишет: “Бах не только играет медленные песенные Adagio с наиболее трогательным выражением (к смущению многих инструменталистов, могущих с гораздо меньшими трудностями имитировать голос на своих собственных инструментах), он даже в этом темпе выдерживает ноту длиною в 6/8 со всею степенью громкости в басу и верхнем голосе. Но это возможно лишь на его очень хорошем зильбермановском клавикорде, для которого он писал свои сонаты, в которых встречаются длинные ноты... То же касается той необыкновенной силы, которую Бах может давать в пассажах: предел возможного fortissimo. Другой клавикорд развалился бы при этом на части. Так же и его самое деликатное pianissimo не звучало бы на любом другом клавикорде”. [М,36,14].

¹⁸ Дополнено в издании 1787 года.

¹⁹ Die Probestuecke. Название пьес, написанных Бахом в качестве иллюстраций к “Versuch...”. О современном издании см. комментарий³ настоящей работы.



квинт, ибо кварты лежат ближе друг к другу своими основными тонами. Клавир, настроенный таким образом, может по праву считаться чистейшим инструментом среди всех, ибо, хотя некоторые можно настроить еще чище, но на них нельзя так же чисто играть. На клавире играют одинаково чисто и полнозвучно во всех двадцати четырех тональностях, хотя бы математически гармония и обнаруживала маленькую нечистоту. Благодаря этому новому виду темперации мы продвинулись вперед, хотя старые были таковы, что некоторые тональности звучали там чище, чем даже сегодня можно добиться на других инструментах, там, где фальшь легко можно заметить без камертона, гармонически прослушав исполняемые мелодические тоны. Эти мелодии часто обманывают нас; давая почувствовать нечистые тоны только когда фальшь станет так же велика, как на плохо настроенном клавире.

§15. Каждый клавирист должен иметь в своем распоряжении как хороший клавесин, так и хороший клавикорд, чтобы играть пьесы попеременно на обоих. Кто хорошо играет на клавикорде, тот сможет так же играть и на клавесине, но не наоборот. Клавикорд используется для изучения хорошего исполнения [туше], клавесин - чтобы развить необходимую силу пальцев. Играя всегда на клавикорде, сталкиваются с трудностями, переходя на клавесин; также утомляются, играя клавирные пьесы с сопровождением прочих инструментов, где вследствие слабости звука клавикорда используется клавесин, и даже большие усилия никогда не создадут подлинного клавесинного эффекта. Если постоянно играют на клавикорде, то клавиш клавесина касаются так слабо, что мелкие ноты не всегда звучат, ибо нет достаточной силы, чтобы толкачики ударяли по струнам. Если же постоянно играют на клавесине, то привыкают играть в одной краске, и то разнообразное туше, которое на клавесине может воспроизвести лишь хороший клавикордист, остается недоступным. Последнее кажется странным, ибо полагают, что любые пальцы извлекут из одного и того же клавесина один и тот же звук. Но это очень легко проверить, если прослушать двух людей, один из которых хорошо играет на клавикорде, а второй лишь на клавесине, которые сыграют один за другим на сем последнем одну и ту же пьесу с одинаковыми украшениями, а затем рассудить, одинаковый ли произведен эффект²⁰.

§16. Теперь, когда существуют достаточные знания о клавишах, нотах, паузах, делении такта и т.д., ученики должны упражняться в примерах аппликатуры, сперва медленно, а затем быстрее, чтобы со временем аппликатура, как бы она ни была трудна и разнообразна на клавире, стала благодаря этим упражнениям столь свободна и привычна, что больше о ней можно было бы не думать.

§17. Прежде всего разучивают те примеры, где указана аппликатура обеих рук в унисон, чтобы обе они были равно искусны.

²⁰ Й. Ф. Райхардт пишет: "Баховская манера игры вообще не могла бы возникнуть без клавикорда и возникла только благодаря ему. Но Бах, некогда овладевший этим инструментом, играл на клавесине совсем иначе, чем тот, кто никогда не касался клавикорда. Его клавесинные сочинения под руками того, кто играет только на клавесине, становились неинтересными, часто невнятными и бессвязными... Душа, выразительность, чувство - эти вещи Бах прежде всего отдавал клавикорду, а клавесин не мог получить и малейшую долю этого, кроме как из рук того, кто знал, как одушевить клавикорд". [М,38, 1].



§18. Надо прилежно пройти раздел об украшениях и упражняться в них, чтобы уметь исполнять с должной сноровкой; так как это задача, над решением которой можно биться всю жизнь - ибо украшения зачастую требуют больше ловкости и живости, чем все пассажи - то ученика оставляют на этом не долее того времени, пока не достигнут уровня, соответствующего его природным способностям и годам.

§19. Тогда же приступают к учебным пьесам. Их разучивают сперва без украшений, над последними же работают отдельно, чтобы потом играть уже с ними, согласно правилам, изложенным в разделе о хорошем исполнении. Сперва это делают только на клавикорде, потом клавикорд чередуют с клавесином.

§20. Немалая польза и облегчение достигаются во всем искусстве игры теми, кто имел возможность одновременно изучать пение или прилежно слушать хороших певцов.

§21. Чтобы выучить наизусть расположение клавиш и не затруднять себя чтением нот, хорошо делают те, кто специально играет выученные пьесы в темноте.

§22. Так как в обозначениях учебных пьес я прилагаю все необходимое и к тому же очень внимательно проигрываю много раз, чтобы не ускользнула никакая мелочь, я полагаю, что если всему этому уделить должное внимание, то и беглость рук, и вкус воспитаются удовлетворительно, и можно будет изучать другие, более сложные пьесы.

§23. Во избежание какой-либо двусмысленности, я пишу триоли без знака “3”, отрывистые ноты без черточки, а только лишь с точечками, и сокращенные слова f, p и др. в большинстве случаев без стоящей снизу точки.

§24. Для того, чтобы я мог представить все возможные примеры аппликатуры во всех тональностях, примеры употребления украшений и верного исполнения всех аффектов, и чтобы работа вышла в свет полной, я не могу воспрепятствовать тому, чтобы учебные пьесы под конец прибавлялись в трудности. Полагаю, что любому было бы предпочтительнее не посвящать себя целиком легким пьесам, оставляя нетронутыми множество вещей. Думаю, что при наличии ясных предварительных разъяснений подробные исполнительские указания и аппликатура облегчат игру наитруднейших пьес. Ученикам вредно долго заниматься легкими вещами, от этого они застревают на одном месте; несколько легких пьес вполне достаточно для начала. Лучше, если опытный наставник мало-помалу приучает своих учеников к трудным вещам. При надлежащем искусстве учителя и ранее заложенной доброй основе ученик не ощущает себя более неспособным к исполнению трудных вещей. Мой покойный отец имел множество успешных экспериментов такого рода. Его ученики должны были с самого начала проходить с ним его вещи средней трудности. Посему никого не должны пугать мои учебные пьесы.

§25. Если кто-либо желает благодаря своей сноровке лишь поверхностно проиграть эти пьесы с листа, я того умоляю прежде, чем исполнять их, изучить с достаточным вниманием все мельчайшие подробности.



ГЛАВА I

ОБ АППЛИКАТУРЕ

§1. Для большинства инструментов расположение пальцев в известной мере предопределено их же собственным устройством. Клавирная же аппликатура произвольна, ибо расположение клавиш таково, что их можно нажимать любыми пальцами.

§2. Так как, тем не менее, для клавира все же хорош лишь один вид аппликатуры, и лишь немногие случаи позволяют использование нескольких видов; так как едва ли не каждая тема [фигура] требует своей собственной аппликатуры, которая часто изменяется лишь из-за связывания одной темы с другой; так как совершенство клавира прежде всего состоит в неиссякаемом множестве возможностей; наконец, так как верное употребление пальцев до сих пор остается еще неизвестным, как род тайны, открытой лишь немногим, то нет сомнений в том, что изучение аппликатуры - коварная тропинка, на которой легко заблудиться.

§3. Заблудиться тем легче, чем меньше все перечисленное заметно, ибо на клавире по большей части можно играть и с неверной аппликатурой, пусть и с невероятными ухищрениями и неискусно, в то время как на других инструментах малейшее неверное расположение пальцев по большей части обнаруживается вследствие очевидности невозможности играть то, что следует. Поэтому все приписывают особые трудности инструменту и пьесам, предназначенным для него.

§4. Из этого можно понять, что верное употребление пальцев неразрывно связано со всем искусством игры, и из-за неверной аппликатуры можно утратить больше, чем возместится всем мыслимым хорошим искусством. От нее зависит вся техника, и опыт показывает, что средний исполнитель с заурядной головой, но хорошо избранными пальцами всегда превзойдет в игре величайшего музыканта, который, будучи стесненным неверной аппликатурой, играет вопреки голосу разума.

§5. Из того, что едва ли не всякая новая тема имеет собственную аппликатуру, следует, что мышление нынешнего искусства должно совершенно отличаться от предшествующего, ибо оно ввело новую аппликатуру.

§6. Наши предшественники вообще были связаны больше с гармонией, чем с мелодией и, соответственно, играли в большинстве случаев многоголосно. Из этого видно, что в подобных темах - ибо они могут быть исполнены лишь одним способом и почти не допускают вариантов, каждому пальцу отведено свое место, и здесь не так легко ошибиться, как в мелодических пассажах, где употребление пальцев гораздо более произвольно. Ранее клавир не был так хорошо настроен, как сейчас, и так как использовались не все двадцать четыре тональности, то и особых различий в пассажах тоже не было.

§7. Итак, мы видим, что в настоящее время совершенно невозможно искусно развиваться без правильного использования пальцев, как было еще недавно.



Мой покойный отец рассказывал мне, что в его юности он слушал великих людей, использовавших большой палец лишь при необходимости больших растяжек. Но поскольку в его время происходило постепенное и совершенно особое изменение музыкального вкуса, он был вынужден изобрести собственное, гораздо более совершенное употребление пальцев, а особенно большого (который, кроме всего прочего, совершенно незаменим в трудных тональностях), дабы использовать его, как задумано природой²¹. Таким образом, последний от своей прежней бездеятельности возвысился до положения главного пальца.

§8. Так как наша новая аппликатура такова, что по прошествии времени ею можно сыграть все, я кладу ее здесь в основу.

§9. Прежде чем я приступлю собственно к учению об аппикатуре; необходимо напомнить некоторые вещи, отчасти уже известные, отчасти столь важные, что без них лучшие правила делаются бесполезными.

§10. Клавирист должен сидеть посредине клавиатуры, чтобы одинаково легко извлекать самые высокие и самые низкие звуки.

§11. Если клавирист сидит на верной высоте, его кисти находятся чуть выше клавиатуры²².

§12. Играть надо гибкими пальцами и мускулы должны быть незажаты, чем больше здесь возникает проблем, тем внимательнее надо за этим следить. Зажатость мешает всякому движению, а особенно вредит возможности рук быстро растягиваться и собираться, что необходимо всегда. Все возможные растяжения, пропуски некоторых пальцев, перемена двух пальцев на одной ноте и самые необходимые подкладывания и перекаладывания²³ требуют этой эластичной, гибкой силы. Кто играет с зажатыми и вытянутыми пальцами, тот приносит себе помимо естественно возникающей неуклюжести еще и больший вред, а именно: все пальцы вследствие их длины слишком удаляются от большого, который, напротив, должен быть как можно к ним ближе. Тем самым этот главный палец лишается, как мы далее увидим, всякой возможности выполнять свои обязанности. Отсюда следует, что тот, кто употребляет большой палец лишь изредка, играет в большинстве случаев жестко; напротив, при правильном его использовании этого эффекта можно совсем избежать, если хочется. Тому, кто употребляет большой палец правильно, все легко; настоящего исполнителя можно узнать с первого взгляда; если он знает толк в хорошей аппикатуре и не имеет привычки делать неуклюжие телодвижения, то он может играть самые трудные пьесы так, что почти не будет видно движений рук, но создается ощущение легкости, с которой ему все дается; другие же, напротив, играют самые легкие пьесы совсем неумело, со многими гримасами и сопением.

²¹ Немногие сохранившиеся аппикатурные обозначения, приписываемые И.С.Баху, по большей части относятся к старому аппикатурному стилю, см. об этом: Шпитта (Spitta) "Bach" Vol. II, pp. 34-41; "The Bach Reader" (Norton, 12-Y, 1945) pp. 223, 306-312 и А.Дольметч (A. Dolmetch), "The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries" pp.412 и далее [М,42,1].

²² *Das Griffbrett* (нем).

²³ *Das Untersetzen* и *Das Ueberschlagen* (нем.); *Crossing of the fingers* и *turning of the thumb* (англ.).



§13. Те, кто не употребляет [при игре] большой палец, оставляют свисающим, дабы он не был помехой; такая позиция неудобна уже при среднем растяжении, ибо пальцы приходится напрягать и растягивать. Чего особенно хорошего можно добиться таким образом? Использование большого пальца дает руке не только еще один палец, но и ключ ко всей возможной аппликатуре. Этот главный палец несет сверх всего еще ту службу, что поддерживает гибкость остальных, так как последние всегда должны сгибаться, когда большой появляется рядом с тем или другим из них. То, что без него исполняется жесткими и растянутыми мышцами, то с его помощью играется округло, ясно, с естественным растяжением и потому легко.

§14. Само собой разумеется, что при скачках и больших растяжениях такая ослабленность мышц и согнутость пальцев не может сохраняться; даже *шнеллер*²⁴ подчас требует напряжения на некоторый момент. Но так как это - редчайшие случаи, в которых сама их природа подсказывает правильные решения, то во всем прочем остаются действительными предписания, изложенные в §12. Особенно желательно, чтобы еще не выросшие руки ребенка вместо того, чтобы прыгать вверх и вниз всей рукой с пальцами, сложенными вместе, как часто бывает, растягивались бы в этом случае насколько возможно. От этого пальцы научатся легче и точнее попадать на клавиши, а рукам, имеющим обыкновение выворачиваться при скачках то в одну, то в другую сторону, легко будет не терять их нормальный, скользящий над клавиатурой тип движения.

§15. Не надо пугаться, если какую-нибудь тему сам учитель должен опробовать, чтобы со всей уверенностью предложить своим ученикам наилучшую аппликатуру. Иногда могут встречаться сомнительные случаи, которые, на первый взгляд, играютя правильными пальцами, но возникает сомнение, советовать ли такие пальцы другим. При обучении редко имеют более одного инструмента, чтобы учитель мог играть одновременно с учеником. Отсюда мы видим, во-первых, что, несмотря на бесконечные варианты аппликатур, достаточно немногих хороших основных правил, которые могут распутать все встречающиеся проблемы; и во-вторых, что путем прилежных упражнений употребление пальцев должно стать столь машинальным, что давать возможность не заботиться об этом, а полностью думать о выражении более важных вещей.

§16. Играя, всегда надо видеть последующие ноты, ибо они часто являются причиной изменения обычной аппликатуры.

§17. Противоположное положение пальцев обеих рук обязывает меня привести примеры особых случаев аппликатуры в противоположном движении, чтобы они стали употребительными в обеих руках. Однако у меня есть и примеры с такой аппликатурой, чтобы играть их двумя руками одновременно. Следует использовать все возможности упражнений в унисон, что я рекомендую еще во вступлении. Ключи обозначают, к какой руке относятся цифры; если последние стоят

²⁴ Die Schnellen. См гл.2 "Об украшениях", раздел 8, стр.101.



одновременно и над и под нотами, то независимо от ключа верхние относятся к правой руке, нижние - к левой.

§18. После этих естественных предписаний я приступаю к изучению собственно аппликатуры. Она столь же естественна, ибо только тот порядок пальцев наилучший, который не связан с бесполезными растяжками и насилием над руками.

§19. Уже форма наших рук и клавиатуры показывает нам, как надо использовать наши пальцы. Форма пальцев дает понять, что три [средних] пальца на каждой руке существенно длиннее, чем мизинец и большой. Посмотрев на клавиатуру, мы увидим, что некоторые клавиши лежат ниже и выдаются вперед по сравнению с другими.

§20. Следуя традиции, я обозначаю большой палец цифрой 1, мизинец - 5, средний - 3, ближайший к большому - 2, и к мизинцу - 4.

§21. Верхние и дальние клавиши я буду отличать от прочих названием полутона²⁵ скорее привычным, чем правильным.

§22. Из примера, приведенного в §19, ясно следует, что эти полутона обычно предназначаются трем самым длинным пальцам. Отсюда первое главное правило: мизинец касается таковых редко, а большой палец - лишь в случае крайней необходимости.

§23. Различия между темами, которые могут быть одноголосными и многоголосными, в плавном постепенном движении или со скачками, понуждают меня дать примеры на все их виды.

§24. Одноголосные плавно идущие темы [гаммы] расцениваются по их тональности, поэтому я должен представить в начале все двадцать четыре, как в восхождении так и в нисхождении. Далее я перейду к многоголосным примерам, за ними последуют примеры со скачками и растяжками, ибо их легко изучить после многоголосных тем и можно свести к гармоническим аккордам; наконец, я опишу лиги, некоторые отступления от правил, некоторые трудные примеры и особые способы игры; учебные пьесы восполнят все недостающее. Прилагая их в виде связанных тем всякого рода, я приношу больше пользы и надеюсь возбудить больше желания к трудному изучению аппликатуры, чем если бы от избытка сухих примеров стал многоречив и несносен.

§25. Смена пальцев - важнейший элемент аппликатуры. Наши пять пальцев могут сыграть лишь пять звуков подряд; поэтому следует особо отметить два способа, благодаря которым мы с легкостью получаем как бы столько пальцев, сколько нам необходимо. Эти два способа: **подкладывание** [большого пальца] и **перекладывание** [пальцев].

§26. Так как природа не создала ни один палец способным столь искусно сгибаться и подгибаться под остальные, как большой, то лишь его выгодная гибкость и малая длина используются для подкладывания, когда не хватает пальцев.

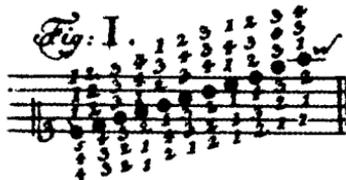
²⁵ Die Halbtonnote (нем.). Перевод дается буквальный, ибо "черные" клавиши во времена Баха далеко не всегда были черными, т. е. далее словом полутона Бах будет называть черные клавиши.



§27. *Переключивание* выполняется другими пальцами и облегчается тем, что более длинный палец “перепрыгивает” через менее длинный или через большой в том случае, если пальцев не достает. Эти переключивания надо довести до искусного исполнения без перекрещивания.

§28. Следует избегать подкладывания большого пальца под мизинец и переключивания второго через третий, третьего через второй, четвертого через пятый и пятого через большой.

§29. Правильное применение этих двух способов мы яснее всего видим из порядка гаммы. Здесь явной становится польза наших предписаний. Само собой разумеется, что при игре гаммообразных пассажей, которые начинаются или заканчиваются не так, как изображено, исполнитель должен сам распределять свои пальцы, чтобы пассажи получались хорошо, без обязательства ставить всегда предписанный палец на данную клавишу.



§30. Fig.I представляет восходящую гамму C-dur. В ней мы видим три рода аппликатуры для каждой руки. Ни один из них не плох, несмотря на то, что тот, где в правой руке есть переключивание третьего пальца через четвертый, а в левой - второго над большим, и тот, где на “f” вновь берется большой палец, возможно, предпочтительнее других. Как можно хорошо употребить каждый вид, показано в fig.II.



§31. Fig.III демонстрирует нисходящую гамму C-dur. Здесь также три вида аппликатуры, и все три хороши в разных случаях, как мы видим в примерах fig.IV; хотя помимо здесь обозначенных пассажей, где пальцы должны быть именно такими, какой-нибудь вид может оказаться предпочтительнее прочих.





§32. Из fig. II и IV видно, что при постоянной необходимости думать о последующих нотах мизинце в гаммообразных пассажах словно бы остается в запасе и используется лишь в начале или когда гамма заканчивается именно им; это



также относится к гаммам, где он стоит сверху. В других же случаях на его месте используют большой палец. Во избежание путаницы с мизинцем и чтобы можно было яснее увидеть последующие ноты, я продолжаю все гаммы за пределы октавы.

§33. Восходящая гамма **a-moll** представлена в fig. V с двумя видами аппликатуры, из которых лучше те, что находятся сразу над и под нотами; другие всегда могут сослужить хорошую службу в примерах fig. VI; однако, поскольку можно было изобрести гораздо больше видов аппликатуры, чем был склонен их придумывать я, и поскольку в fig. VI они менее естественны, чем те, что я рекомендую как наилучшие, я включаю их сюда скорее для предостережения, чем для



подражания им, ибо знаю, что они повсеместно в моде. Неестественно в этом виде употребление большого пальца на “d”, несмотря на то, что дальше следует “e” и два полутона, ибо большой палец лучше всего употреблять сразу же перед полутоном, во всяком случае, необходимо отметить главное правило: большой палец в правой руке при восходящем движении употребляется после одного или нескольких полутонов, при нисходящем же - перед ними; большой палец в левой руке в нисходящем движении употребляется перед полутоном, и в восходящем - после него. Тот, кто имеет это правило в пальцах, чужд применению большого пальца слишком далеко от полутонов.

§34. Нисходящую гамму **a-moll** с тремя видами аппликатуры мы видим в fig. VII. Поскольку здесь, как и в **C-dur**, нет ни одного полутона, все три вида могут хорошо использоваться. Тот из них, где на “d” берется большой палец, менее обычен, чем прочие²⁶.

²⁶ Этот необычный вид является наиболее распространенной современной аппликатурой, по крайней мере для правой руки; возможно, ограничения Баха обусловлены употреблением пятого пальца, которого нет в альтернативных вариантах аппликатуры [M, 48, 10].

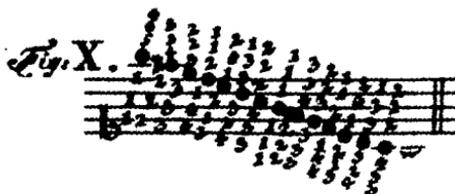


§35. Восходящая гамма **G-dur** с тремя видами пальцев показана в fig.VIII. Аппликатура, обозначенная (*), - неупотребительна. Средний вид в верхнем голосе и нижний в басу дают повод изложить новое правило: перекладывание второго пальца через большой и третьего через четвертый имеет непосредственную пользу в пасса-



жах без полутонов, в случае необходимости может выполняться несколько раз подряд. Иногда его можно применять при одном полуtone; перед ним берут большой палец или четвертый, а на полутон приходится второй или третий, которым это легко из-за их преимущества в длине; после чего большой палец естественно занимает свое место в соответствии с правилом, изложенным в §33. Пример, приведенный в fig.IX(a), мог бы стать исключением из нашего правила, но его предпочтительнее играть с подкладыванием большого пальца (b). Следовательно, перекладывания второго пальца через большой более употребимы в таких случаях, чем третьего через четвертый. Эти перекладывания при встречающихся полутонах побуждают меня для их иллюстрации провести гамму последовательно через две октавы.

§36. **G-dur** в нисходящем виде показан в fig.X, также с тремя видами аппликатуры. Тот, где большой палец берется на "с", без сомнения, самый необычный; вид, самый удаленный от нот, - самый опасный, но все три, тем не менее, употребительны.



§37. Восходящая гамма **e-moll** имеет лишь одну хорошую аппликатуру fig.XI. Если кто-либо пожелает использовать большой палец вместо квинты "h" на кварте "a", может так поступать в случае, где то требуют последующие ноты; иначе же

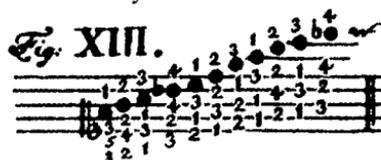




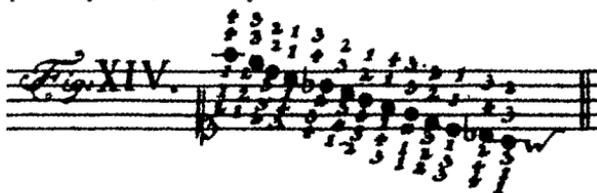
эта аппликатура не рекомендуется. В гамме **e-moll**, восходящей на целую октаву, надо остерегаться применять большой палец на "g", в соответствии с правилом, данным в §33, ибо в этом случае не хватает пальцев. Это правило, как мы увидим в дальнейшем, допускает лишь несколько исключений, которые, однако, ни в коем случае не умаляют его ценности, лежащей в основе всего учения об аппликатуре.

§38. Нисходящую гамму **e-moll** мы видим в fig.XII, с двумя видами аппликатуры, из которых лучшие - ближайšie над и под нотами.

§39. Восходящая гамма **F-dur** для верхнего голоса имеет лишь одну хорошую аппликатуру, как в fig.XIII, для баса же - три, которые все употребимы в известных случаях, и поэтому их стоит изучить.



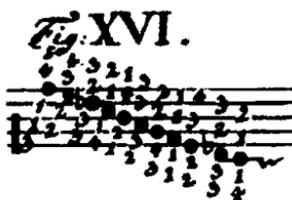
§40. Нисходящая гамма **F-dur** показана в fig.XIV в верхнем голосе с двумя и в басу с тремя видами аппликатуры. Ближайший над и под нотами вид - самый распространенный; в остальных нет ничего неправильного, они могут употребляться в некоторых случаях, поэтому их стоит отметить.



§41. Восходящая гамма **d-moll** в fig.XV имеет для каждой руки по три вида аппликатуры, все они хороши и должны изучаться, несмотря на то, что самый дальний от нот вид несколько необычнее прочих.

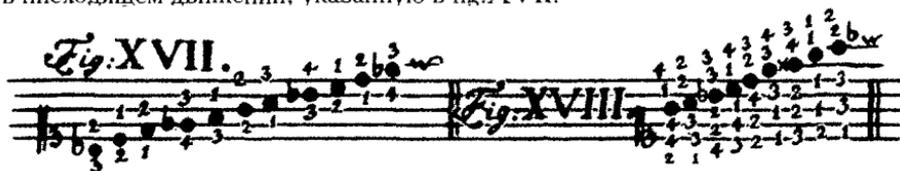


§42. Нисходящую гамму **d-moll** мы найдем в fig.XVI с двумя видами аппликатуры для каждой руки. Те, что стоят дальше от нот, не самые лучшие из-за имеющегося полутона, требующего применения большого пальца на "a".



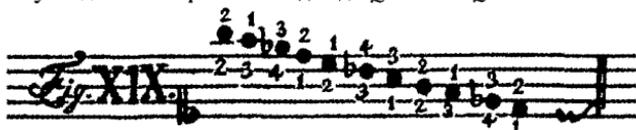


§43. **B-dur** имеет лишь одну аппликатуру, хорошую как в восходящем, так и в нисходящем движении, указанную в fig. XVII.

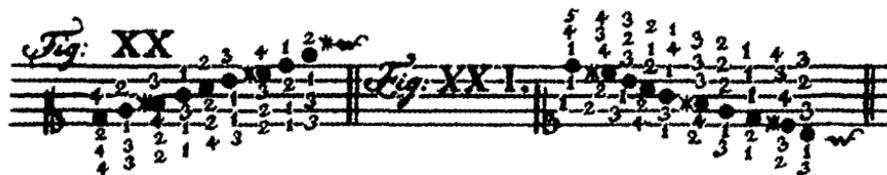


§44. Восходящая гамма **d-moll** в fig. XVIII имеет два вида аппликатуры для правой руки и три - для левой. Ближайший вид над нотами и самый дальний под ними соответствуют правилу, приведенному в §33. Остальные могут сослужить хорошую службу в известных случаях.

§45. Нисходящая гамма **g-moll**, согласно fig. XIX, имеет лишь один вид аппликатуры. Само собой разумеется, когда пассаж не совпадает с приведенным здесь, на начальном звуке должен браться подходящий палец.



§46. **D-dur** в восхождении в fig. XX имеет лишь один вид аппликатуры для правой руки и три для левой; ближний вид под нотами соответствует правилу употребления большого пальца и должен использоваться во всех видах пассажей, начинающихся или заканчивающихся иначе, чем показано здесь. Остальные также хороши, особенно в приведенном случае. Средний вид аппликатуры в басу демонстрирует достоинство такого рода подкладываний, как описанные в §35.



§47. **D-dur** в нисхождении в fig. XXI демонстрирует три вида аппликатуры для правой руки и два - для левой, каждый из которых употребителен.

§48. Восходящий **h-moll** находится в fig. XXII с одним видом аппликатуры для каждой руки. Если пассажи начинаются не в точности так, как показано здесь, то в левой руке вместо четвертого пальца на "h" употребляется большой. Это относится вообще ко всем видам гамм, где в случае начала с другой ноты должен браться палец, в моем примере указанный для верхней октавы. В правой руке оказывается неизбежным исключение из правила, приведенного в §33. Тот, кто хорошо имеет это правило в пальцах, должен остерегаться употребления большого пальца на "d" вместо "e" - это место делает всю гамму менее надежной.





В восхождении он имеет два вида для каждой руки, причем самые удаленные от нот хороши лишь в пределах октавы. Здесь мы замечаем, что чем более тональность лишается ключевых знаков и полутонов (что прежде всего заметно в нисходящих минорных гаммах), тем разнообразнее становится аппликатура.

§61. Из изучения этих гамм мы видим, что большой палец ни разу не употреблялся на полуtone и что он встречается либо после 2-го и 3-го, либо после 2,3,4-го пальцев, но никогда - после мизинца. Поскольку каждая гамма имеет семь ступеней и при ее повторении аппликатура начальных звуков должна быть сохранена, то замечено, что большой палец обычно употребляют один раз после двух последующих пальцев (2,3), а второй раз - после трех (2,3,4). В восходящей гамме правой руки и нисходящей левой этот способ называют подкладыванием и разучивают до тех пор, пока палец автоматически не будет подкладываться где следует; так достигается лучшее в аппликатуре.

§62. Далее мы видим, что перекладывание происходит, если второй или второй и третий, или же второй, третий и четвертый пальцы проходят над большим, или когда третий палец проходит над четвертым. Позже мы найдем одно небольшое исключение, в силу которого при известных обстоятельствах позволено один раз переложить четвертый палец через пятый²⁷. Такой же случай можно отметить в украшениях, где третий палец ударяет клавишу после второго²⁸. Но эту подстановку не надо путать с перекладыванием. При перекладывании один палец поднимается над другим, который еще находится над клавишей, что он нажимал; при подстановке же другой палец уже покидает клавишу и рука перемещается.

§63. Наконец мы увидели, что гаммы без знаков альтерации или с небольшим их количеством позволяют наибольшее разнообразие аппликатуры и в них хорошо выполняются и подкладывание, и перекладывание; прочие же гаммы позволяют лишь один вид аппликатуры. Поэтому так называемые легкие тональности много опаснее и труднее, чем так называемые трудные, имеющие один вид аппликатуры - ибо легкие имеют самые разные варианты аппликатуры и надо выучить обе техники [подкладывание и перекладывание] так хорошо, чтобы их не путать и применять в нужном месте; также всегда надо хорошо знать, когда брать большой палец, чтобы соблюдать однажды избранный порядок во всех октавах. В трудных же тональностях большой палец сам собой в процессе упражнения приучается находить свое место. Трудными же их называют лишь по причине редкого употребления или неупотребления вообще. В результате и способ их написания, и расположение их клавиш остаются неизвестны. Посредством верного изучения и употребления их апплика-

²⁷ См. § 93 данной главы.

²⁸ См. главу вторую, раздел III, "О трелях" § 30.



туры эти трудные тональности станут для нас настолько же легкими, насколько велики были трудности, идущие от неправильного вида аппликатуры, особенно без большого пальца. Одно из величайших преимуществ клавира, благодаря которому можно с особой легкостью играть во всех 24-х тональностях, делается невозможным из-за незнания верной аппликатуры. В²⁹ то же время, говоря о знаках альтерации, я должен высказать свое мнение относительно их употребления. Наши предшественники следовали верной практике выставления этих знаков перед каждой альтерируемой нотой, если предыдущая не была ей идентична. Сегодня один знак альтерации считается достаточным для нескольких таких нот. Знаки альтерации должны щедро употребляться для внесения ясности в неожиданные модуляционные сдвиги и во времена возникающие отсюда двусмысленности.

§64. Подкладывание и перекладывание, главные средства при смене пальцев, должны употребляться так, чтобы все звуки были хорошо связаны. Поэтому в тональностях без знаков альтерации или с малым их количеством иногда перекладывание третьего пальца через четвертый или второго через большой лучше и полезнее для избежания всевозможных остановок, чем использование прочих подкладываний и перекладываний. Большие пальцы имеют больше пространства и больше удобства “проползть” под другими пальцами именно при наличии полутонов, а не в случае исключительно нижних клавиш. В тональностях без знаков альтерации перекладывания употребляются без опаски, в других же случаях нужна осторожность по причине полутонов.

§65. Обо всех одноголосных темах можно судить по этим гаммам и по тому использованию аппликатурных средств, которые в них указаны. Некоторые особые случаи и исключения описаны в конце главы.

§66. Теперь мы приступаем к многоголосным примерам. С ними вместе обсуждаются и скачки, ибо их изучают теми же приемами, стараясь достичь исполнения сколь то возможно свободного и соответствующего относительной длине пальцев. Если кто-нибудь, имея длинные пальцы, найдет более удобным играть какие-либо гармонические аккорды, арпеджио или растяжки иной аппликатурой, чем здесь указанная, он может это делать, если только найденное удобство - не воображаемое. Чтобы изложить все возможные случаи, я намеренно при сочинении учебных пьес уложил скачки и растяжки в Adagio b-moll с целью их облегчения. Можно по желанию разучивать их и в быстром темпе.

§67. Два соседних тона (отстоящие друг от друга на секунду) берутся одновременно двумя соседними пальцами. Предыдущие и последующие ноты указывают на то, какие это должны быть пальцы. В fig.XL находятся примеры на все виды. Мы видим, что большой палец по большей части избегает полутонов. Ноты без цифр играют теми же пальцами, что и предыдущие. Однажды указанный ключ остается в силе, пока его не сменит другой.

²⁹ Добавление к параграфу в издании 1787 г.



§68. Секунды в мелодическом движении играют со сменой пальцев, как показано в fig. XL. Этот прием лучше для такого вида пассажей, как правило исполняемых legato, чем повторение одного пальца, ибо последнее приведет к своего рода "вдалбливанию" нот [слишком жесткому туше]. Здесь мы видим и в дальнейшем будем видеть еще чаще, что, как правило, большой и второй пальцы в левой руке употребляются в тех позициях, где в правой стоят второй и третий.



§69. Терции играют пальцами, показанными во множестве примеров в fig. XLII. Здесь также надо смотреть на предшествующие и последующие ноты. Большой палец и мизинец избегают полутонов; они могут появляться на них, лишь если последующий или предыдущий скачок делает это необходимым. Поскольку часто встречается последование многих терций, я привожу здесь многочисленные примеры, чтобы яснее показать необходимые смены пальцев. Мизинец может нажимать полутон, если второй из задействованных с ним пальцев делает то же самое. По этой причине аппликатура правой руки, приведенная





в примере (а), не так хороша как в (b) и как для левой руки в (с). Мизинец не повторяется и за ним не ставят другой палец (d), он встречается лишь один раз и лишь на крайних нотах терцовых пассажей (е), или если между терциями проходит одна или несколько нот (f). Далее можно заметить из третьего и следующих примеров в fig. XLII, что повторяющиеся терции играютя одними и теми же пальцами. При последовании нескольких терций в быстром темпе, как показано в примерах (g), лучше не менять пальцев, ибо это трудно. Впрочем, видно, что при таких терциях возможны разные аппликатуры, хотя одни предпочтительнее других; неестественны и непригодны лишь

5 5 4
1 2 3.

§70. Ломанные терции, одиночные или в последовании, в медленном темпе играютя так же, как описанные в предыдущем параграфе. В быстром темпе множество последовательных терцовых ходов, пока не встретится полутона, играютя без смены пальцев 1_3 или 2_4 , как в fig. XLIII (a). Если же есть полутона, то пальцы чередуют, избегая большого пальца на полутоне (b). 5_3 или 2_1 также находят применение в пассажах с выдержанной или берущейся скачком нотой (с). Если необходимо, большой палец может играть при таких растяжках на полутонах.

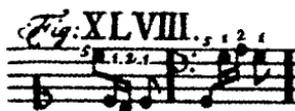
fig. XLIII.



приобретается сноровка не только необходимого повторения, но и клавиатура выучивается наизусть.



§75. Пример, находящийся в fig. XLVII, показывает, что в октавных скачках для предыдущих или последующих нот могут использоваться вместо большого - второй палец, а вместо мизинца - четвертый. Через большой палец, находящийся на полутоне, нельзя переключивать другие, как мы видим в fig. XLVIII.



§76. Теперь обсудим трехзвучные аккорды. В fig. XLIX мы найдем аппликатуру для такого рода созвучий в диапазоне кварты. В примерах (a) и (b) последующие ноты требуют специальной аппликатуры.



§77. Fig. L показывает нам аппликатуру трехзвучий в объеме квинты. По поводу примера /a/ можно отметить, что кроме f-moll такое же положение пальцев возможно в аккордах с малой терцией от c, cis, fis, g, gis. И, помимо примера (b), так же можно играть аккорды с мажорной терцией от cis, dis, e, gis, a, b и h. В этих мажорных и минорных тональностях, особенно если их терция приходится на полутон, третий палец из-за его длины удобнее четвертого.



§78. Трехзвучие в диапазоне сексты играется, как мы видим в fig. LI. Fig. LII показывает то же в диапазоне септимы, а fig. LIII - октавы. При этом большая растяжка, требуемая для септимы и октавы, как мы видели в §73, позволяет всем пальцам играть на полутонах, ибо это всегда лучше, чем ненужное растяжение.



Исполнение³⁰ fig.LI, пример (а), может быть удобным для некоторых рук.

§79. Примеры fig. LIV показывают аппликатуру для четырехзвучных аккордов: (а) - в диапазоне квинты; (b) - сексты; в мажорных тональностях, приведенных в §77, можно играть согласно примеру в басовом ключе; (с) - дает аппликатуру в диапазоне септимы и (d) - октавы. Оба примера (с), обозначенных (*)(*), предназначены для особо длинных пальцев; примеры, обозначенные (1), (2), (3), (4), отсылают нас к трезвучиям fig.L (а) и (b), следовательно все приведенные гармонические трезвучия играют указанным способом, если к ним прибавляется четвертая нота.

§80. Если в верхнем голосе таких аккордов встречается полутона, то лучше всего найти аппликатуру, отвечающую требованиям к большому пальцу и мизинцу. Но если, особенно в отношении мизинца, нельзя соблюсти все удобства (почему этому пальцу и позволено больше играть на полутонах, чем большому), надо руководствоваться обстоятельствами. Поскольку все пальцы разные, главное при всех растяжках - естественность; поэтому маленькое неудобство надо предпочесть большому - ведь часто легче взять большой палец или мизинец на полутоне, чем производить чрезмерные, часто неудачные растяжки. Исполнение последовательностей из многозвучных аккордов облегчается сменой пальцев, если это возможно.

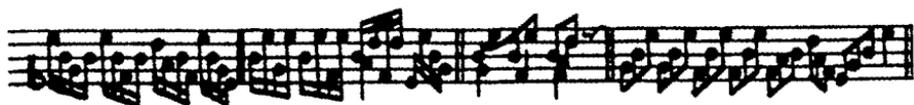
§81. Если при таком многозвучном аккорде два верхних голоса должны играть на полутонах, то за короткие пальцы можно опасаться не больше, чем за все

³⁰ Это предложение и следующий пример fig. LI(a) добавлены в издании 1787 г.



остальные, ибо в этом случае вся рука сдвигается вглубь клавиатуры, и причина, по которой большой палец и мизинец неудобно употреблять на полутонах, исчезает.

§82. Так как арпеджированные аккорды и исследования скачков в значительной степени сводимы к многозвучным аккордам, они должны играть в соответствии с предписанной нами аппликатурой и уже отмеченными обстоятельствами. Примеры из fig.LV делают мою мысль более наглядной.



§83. Хорошее исполнение, так же как и предшествующие ноты, требует при арпеджированных аккордах иногда небольших изменений аппликатуры. Третий палец иногда лучше четвертого в нисходящих арпеджио, хотя бы в аккордах и был естественнее последний (1). В отношении хорошего исполнения часто слабые пальцы не могут добиться той степени ясности, которая легко достигается сильными, ибо последняя прежде всего достигается равным нажимом клавиш. Вот почему левши не имеют на нашем инструменте ни малейшего преимущества. В примере (2) терция играется третьим пальцем из-за последующего "f".

§84. Из всего вышесказанного мы увидим, что особое значение имеет прежде всего правильное применение большого пальца - в темах одноголосных, многоголосных, гаммообразных или со скачками. Тем более велик вред, наносимый именно в этом вопросе, помимо прочих неверных идей, предлагаемых некоторыми, даже сегодня изданными руководствами по клавирной игре. Один автор совершенно игнорирует применение большого пальца; другой еще более недружественен к своим ученикам - они не только должны лазать всеми своими пальцами без разбору и порядка по всей клавиатуре, но должны уметь делать то же на любой отдельно взятой клавише. Ученики первого развивают свои пальцы лишь путем спотыканий, промахов и перекрещиваний; ученики второго переутомляются без нужды и пользы; их руки постоянно перекашиваются и искривляются, потому что большой палец без малейшей на то нужды находится на полутонах во всех тональностях, даже с большим количеством знаков альтерации. Из-за этого остальные пальцы утрачивают свое естественное положение и могут



употребляться только через силу; от этого все мышцы напрягаются, а пальцы зажимаются³¹.

§85. Мы уже увидели на примере гамм, что аппликатура одноголосных и гаммообразных пассажей опаснее, чем многоголосных тем и скачков. Слигованные ноты менее опасны, ибо должны строго выдерживаться согласно предписанному; поэтому их редко можно исполнить более чем одним способом. При этом можно позволить себе больше свободы, чем обычно: повторение пальца без смены, применение большого пальца на полутоне и прочие способы, которые мы обсудим позже, могут применяться без опаски; так как при таких соединениях нелегко ошибиться, достаточно будет лишь нескольких примеров, fig.LVI.



§86. В fig.LVII, являющейся началом нескольких особых примеров, показаны - а) переключивание второго, б) третьего и с) четвертого пальцев через большой в арпеджио. Fig.LVIII показывает употребление большого пальца в ломаных



³¹ Этот параграф показывает, что неполноценность старой аппликатуры была далеко не общеизвестна. Например, такой выдающийся исследователь как Маттезон, гордившийся своей клавирной индивидуальностью, описывает в своей “*Kleine Generalbassschule*” /1735/ аппликатуру, где правая рука в восхождении обычно употребляет переключивание третьего пальца над четвертым, а в нисхождении - третьего над вторым, большой палец обычно неупотребим. Аппликатура Куперена (F. Couperin) обсуждается далее, в § 88. [М.69,20].



Эта предосторожность необходима во всех необычных приемах, которые остаются трудны по своей природе или из-за нераспространенности. Ученикам позволительно использовать их лишь когда нет никакой другой возможности или для избежания еще большего неудобства. Куперен, столь хороший в других отношениях, требует таких подмен слишком часто и без надобности. Без сомнения, в его время еще недостаточно было известно правильное использование больших пальцев; это видно по некоторым его примерам; где он подменяет пальцы вместо того, чтобы употребить большой или повторить один и тот же палец, что в любом случае легче. Так как наши предки редко употребляли большой палец, он часто им мешал; отсюда они считали иногда, что имеют слишком много пальцев. Хотя впоследствии его [большой палец] стали употреблять прилежнее, слишком часто еще старая аппликатура вмешивается в новую, и многим еще не хватает духу использовать большой палец всегда там, где он нужен. И сегодня, несмотря на аппликатурные усовершенствования в нашем искусстве, мы иногда еще чувствуем в них недостаток.

§89. Поэтому надо позволять повторять один и тот же палец даже в плавно движущихся нотах. Это легко делается и чаще всего случается, если палец соскальзывает с полутона на ближайшую нижнюю клавишу. Таким способом очень удобно играть слигованные ноты, fig.LXI. Поскольку такое соскальзывание очень легко,



оно может исполняться даже в более быстром темпе, чем обычно подходящим для репетиций и подмен пальцев. Особо отмечу, что репетиции в некоторых случаях так же хороши в исполнении острывистых нот, как и слигованных. Первый случай мы найдем в начале учебной пьесы **fis-moll**, а второй - в fig.LVI. Кроме того, в предыдущем параграфе уже было сказано, что если имеется выбор, репетиция предпочтительнее подмены.

§90. При повторении тона в умеренном темпе можно не чередовать пальцы в отличие от быстрых нот, где используются два пальца. Мизинец здесь невыгоден, так как при его слабости ему трудно развить нужную **быстроту**. Она же нужна, чтобы каждый палец соскальзывал с клавиши быстро, как только возможно, и атака была отчетлива слышна. Такой род пассажей легче всего исполнять на клавикорде.

§91. В медленных репетициях на пользу может пойти предписание, чтобы последним использовался тот палец, который лучше всего подходит для связи с последующими нотами. Пример находится в fig.LXII. Особенно часто такое случается в левой руке.





§92. Если в тональности с множеством полутонов после подкладывания большого пальца не может применяться обычная аппликатура, то после него берут тот же палец, что был перед ним. В таком случае рука удерживается в одном положении, избегая неуклюжих перемещений, которые возникли бы вследствие быстро проходящих нот. Это правило действительно, однако, лишь когда после большого пальца идет один звук; если же два, то пальцы употребляются обычным способом. На оба вида аппликатуры мы найдем примеры в fig. LXIII. Некоторые используют этот вид аппликатуры и в пассажах, где за большим пальцем следуют две ноты, что показывают верхние обозначения в двух последних примерах; это не является совершенно неверным, но я считаю, что здесь удобнее применять обычный вид, за исключением случаев, где изменения помогают избежать неловкости.



§93. В учебных пьесах будут два места, где вопреки всем правилам в одногласном пассаже мизинец используется не в конце его. Их изображение мы видим в fig. LXIV. Первый случай простителен из-за ускоренного темпа. Такое пере-кладывание используется лишь когда длинный четвертый палец нажимает полу-тон благодаря легкому повороту всей руки, а мизинец находится на ближайшей нижней клавише. Оно выполняется только один раз. Второй случай демонстрирует неизбежное напряжение всей руки и облегчается только длиной ноты, но



в других случаях эта аппликатура неверна. Из-за быстрого темпа подмена второго пальца на "1" даже труднее, чем это напряжение. При исполнении рука несколько поворачивается вправо. В той же пьесе необходимо делать подмены на коротких нотах перед украшением, чтобы избежать необычного скачка. Яснее это станет после обсуждения украшений.



§94. В трех- и четырехголосных пьесах, где каждый голос имеет свою собственную линию, иногда обе руки должны чередоваться, чтобы сыграть ноты правильно, даже если согласно нотации fig. LXV это должна играть одна рука.

§95. Наконец, чтобы дать возможность поупражняться обе руки одновременно, я даю в fig. LXVI два примера в самых трудных тональностях с одним знаком при ключе, из которых первый состоит из гаммообразных пассажей, второй же - из сочетания скачков и плавного движения. Оба примера ясно показывают подкладывания, перекладывания и использование мизинца.



§96. В тех случаях, где можно засомневаться или даже ошибиться в том, какой рукой надо играть ноту, я направляю штили нот для правой руки вверх и для левой вниз. Если из-за недостатка места в среднем голосе у нот отсутствуют штили, то об их длине можно судить по звучащим одновременно нотам баса или других средних голосов. Поскольку в записи учебных пьес я стараюсь как можно больше облегчить задачу начинающим и лишить руки всякой возможности запутываться в предначертанных им нотах, то пусть никто не удивляется: иногда значение каждой ноты и линия каждого голоса будут указаны не столь определенно. Невзирая на это, знаток без труда найдет линию каждого голоса и значение каждой ноты. Примеры к этому замечанию можно найти в учебных пьесах в тональностях D и As.



§97. Среди упомянутых учебных пьес есть одна, где руки перекрещиваются. Я не хочу проходить мимо этого трюка, который в последнее время несколько вышел из употребления. Я выделяю ноты каждой руки обозначением ключа. Это можно также выписывать словами. Часто можно встретить пьесы, где авторы используют перекрещивание рук без особой нужды. Исполнитель не обязан играть таким образом, а может предпочесть естественное употребление рук этому фигурству. Впрочем, описанный вид исполнения не отвергается полностью, он может сделать наш инструмент еще совершеннее и открыть ему новые выразительные возможности. Он должен использоваться в тех случаях, когда без него невозможно или очень трудно обойтись, ибо иначе линия каждого голоса искажается или вовсе рвется. Помимо сего - это бессдельное бушевание, могущее очаровать лишь незнающего: знаток хорошо понимает, что эти перекладывания рук создают проблему лишь по причине их непривычности, которая может быть легко преодолена. Ничего трудного в них нет, хотя по опыту мы знаем, что с этим приемом написаны очень хорошие и также сложные пьесы³².

§98. То, что касается аппликатуры украшений, рассматривается в отдельной главе об украшениях. Перед этим требуется разъяснение. Если аппликатура в полностью выписанных украшениях отсутствует, она уточняется по следующей затем основной ноте.

§99. В остальном я отсылаю моих читателей к учебным пьесам, где находятся связанные примеры на все виды аппликатуры.

ГЛАВА II

ОБ УКРАШЕНИЯХ

Раздел 1. Об украшениях в целом

§1. Никто не сомневается в необходимости украшений. Это заметно хотя бы потому, что они встречаются в количестве более чем достаточном. Между тем, они становятся воистину незаменимы, если внимательно рассмотреть их пользу. Они связывают ноты, они их оживляют; придают им, когда необходимо, особую

³² В "Bibliothek der Schoenen Wissenschafte" (т.10/1763/ ч.1 с.58) встречается следующий комментарий к данному параграфу: "Около сорока или пятидесяти лет прошло с тех пор, как это чудо стало известно в Германии. Клавирист по имени Sandoni употребил его в маленькой пьесе, и великое множество меньших клавесинистов попытались достичь славы такого же рода обманом". Сегодня Пьетро Сандони (Pietro Sandoni) /ок. 1680-1750/ вспоминается главным образом как муж известной певицы Ф. Куццони (F. Cuzzoni). Он появился в Лондоне около 1726 года после весьма успешной европейской карьеры клавириста. Д. Скарлатти, чье употребление этого приема не нуждается в комментариях, был, по-видимому, опережен им на шесть лет. Что касается Баха, он имел блестящие модели по крайней мере в двух работах отца - жиге из Партиты В-dur и Фантазии с-moll. Действительно, первая композиция Карла Филиппа Эммануэля /Wq 111, 1731/ использовала этот прием. В его автобиографии упоминается работа, которую он награвировал сам, с прибавлением следующей ремарки: "... естественная и наиболее употребляемая в то время форма магии". К этому Л. Ноль (L. Nohl, "Musikerbriefe", 1873) между делом добавляет: "... введенная главным образом Доменико Скарлатти (D. Scarlatti)" [М,78,28].



силу и вес; делают ноты привлекательными и, следовательно, вызывают особенное внимание; помогают прояснить содержание пьесы, будь оно печальным или радостным, или каким-либо еще - они всегда ему способствуют. Украшения дают немало поводов и материала для хорошего исполнения; благодаря им можно улучшить весьма среднее сочинение и напротив - наилучшая тема без них будет казаться пустой и глуповатой, а самое ясное содержание - смутным.

§2. Потому, как ни много пользы могут принести украшения, так же велик и вред, если выбор украшений плох или хорошим украшениям находят неискusstное применение - вне предназначенного им места и в чрезмерном количестве.

§3. Поэтому более умело поступают те, кто ясно сопровождает свои пьесы подходящими к ним украшениями, нежели те, кто предоставляет свои сочинения на милость неискusstных исполнителей.

§4. Надо отдать должное французам, которые особенно добросовестны и тщательны в пометках к своим пьесам. Величайшие мастера нашего инструмента в Германии делают то же самое, однако не в таком изобилии и - кто знает - не предоставили ли они этим разумным выбором и числом украшений французам пример, как не отягощать почти каждую ноту подобными украшениями, затемняя ющими ясность и благородный замысел напева.

§5. Итак, мы видим, что нужно уметь отличать хорошие украшения от плохих, а хорошие исполнять правильно и употреблять на предназначенном им месте и в достаточном количестве.

§6. Украшения можно легко разделить на два класса. К первому я отишу те, которые частично обозначаются определенными условными знаками и частично - несколькими мелкими нотами; к другому можно причислить остальные, не имеющие никаких обозначений и состоящие из множества мелких нот.

§7. Поскольку последний вид украшений особенно зависит от музыкального вкуса и поэтому слишком сильно подвержен изменениям; поскольку он по большей части уже выписан в клавирных пьесах³³; и поскольку при достаточном количестве основных видов в крайнем случае можно обойтись и без них, то я приведу лишь некоторые из них в конце - в разделе о ферматах. В дальнейшем же я буду иметь дело лишь с украшениями первого класса, потому что они в своем большинстве уже долгое время относятся к сущности клавирной игры и никогда не подвергнутся влиянию моды. Я прибавлю к этим известным укра-

³³ Для исполнителя более раннего времени было обычным свободно добавлять свои собственные украшения в исполняемую музыку. Эта практика сменилась около 1750-го года современным способом, когда композитор подробно обозначает каждую деталь, а исполнитель следует за ним. Примером свободной ранней практики может служить баховское предисловие к двум трио (Wq 161), первое из которых программно. Он хотел бы, чтобы первое трио исполнялось бы, как написано, и замечает: "Лучше всего исполнять первое трио как в нотах, без добавления свободных украшений". (См. Ханс Мерсманн (Hans Mersmann) in "Bach-Jahrbuch", 1917). И.С.Бах заслужил порицание И.А.Шайбе (J.A.Scheibe) своей практикой, при которой все детали выписаны (См. "The Bach Reader" Norton, п-у, 1945, С. 237/. Надо добавить, что Бах был мастером добавлять украшения всех видов в произведения других композиторов. На позицию Филиппа Эммануэля несомненно влияла позиция его отца. Предложение, открывающее §8, косвенно придает охранительный смысл позиции, занимаемой обоими. Очевидно, не слишком много исполнителей "обладали мастерством" [М,80,1].



шениям несколько новых; я опишу их и определю наиболее подходящее для них место; я покажу удобную для них аппликатуру и способ исполнения; я подкреплю примерами то, о чем нельзя сказать с полной уверенностью. Я обязательно упомяну о некоторых неправильных или по меньшей мере неясных обозначениях, чтобы их можно было верно разобрать, а также и о неприемлемых украшениях; наконец, я отсылаю моих читателей к учебным пьесам и надеюсь благодаря всему этому убрать с дороги укorenившиеся там и сям предрассудки о необходимости обременять клавирную игру большим количеством пестрых [мелких] нот.

§8. Невзирая на сказанное, тот, кто обладает мастерством, волен добавлять к нашим украшениям более пространные. При этом нужна осторожность, так как такое редко выполняется на нужном месте и без искажения аффекта пьесы³⁴. Само собой разумеется, что выражение, к примеру, невинности или печали допускает меньше украшений, чем выражение прочих страстей. Тот, кто относится к этому с необходимым вниманием, может и вовсе обходиться без них, поскольку он искусно переходит от певучей манеры игры на своем инструменте к манере взволнованной, пламенной (в которой инструменты превосходят певческие голоса), следовательно, великолепно умеет пробудить и поддержать внимание своих слушателей постоянной переменой. В этом пункте [касающемся употребления свободной орнаментации] сохраняются различия между певческими голосами и инструментами. Тот же, кто применяет украшения с должной осторожностью, не задумывается - может ли то, что он играет, петься или нет.

§9. Между тем надо прежде всего остерегаться слишком расточительного обращения с нашим классом украшений³⁵. Их рассматривают как убранство, могущее перегрузить наилучшие здания, и как приправу, могущую испортить самое лучшее блюдо. Многие ноты должны быть свободны от них, ибо не имеют особого

³⁴ Основой теории аффектов было положение, что музыка способна быть чем-то большим, чем простым набором звуков, что она скорее есть выразитель многих страстей. Поэтому для исполнителя было недостаточным сыграть сольную пьесу лишь технически безукоризненно. Он должен был "будить и усмирять" страсти, изображаемые чистыми аффектами. Все теоретики "Берлинской школы" - Кванц, Марпург, Зильцер (J. G. Sulzer) и Бах - были озабочены проблемой теории аффектов. Итермин, и обсуждение его смыслов проходит через весь баховский трактат (см. Пол Лэнг (Paul Lang), "Music in Western Civilization", п. 4, 1941, с. 434). Наконец, следующий отрывок из Марпурга ("Der Critischer Musicus an der Spree", 2 сентября 1749 г.) послужит вехой для ориентации: "Быстрота, с которой сменяются эмоции, обычно известна, для них не надо ничего, кроме движения и безостановочности. Каждая музыкальная экспрессия имеет в своей основе аффект или чувство. Философ, ищущий объяснения, несет свет нашему пониманию, несет ясность и дорогу к этой ясности. Но оратор, поэт, музыкант ищут более воспламенения, чем просветления. У философа горячий материал весело светит и обогревает. Здесь же - очищенная квинтэссенция этого материала, дающая в тысячу раз более прекрасное пламя, но всегда более обширное и часто яростное. Поэтому музыкант должен играть тысячу разных ролей; он должен принять в себя тысячу характеров, диктуемых композитором. К каким невероятным поступкам ведут нас страсти! Тот, кому посчастливилось почувствовать энтузиазм, делающий великих поэтов, ораторов, артистов, тот знает, как стремительно и прихотливо реагирует наша душа, захваченная и переполненная эмоциями. Потому музыкант должен обладать большой чувствительностью и счастливой властью угадывать верное исполнение каждой пьесы, поставленной перед его глазами" [М, 80, 3].

³⁵ Марпург пишет в "Der Critischer Musicus an der Spree" /1750-1751/: "Специальное отличие берлинской музыки в том, что она скупое использует украшения; но те, которые употребляются, - тщательно отобраны, они самые чудесные и ясно исполняются. Исполнения Грауна (Graun), Кванца, Бенды (Benda) и Баха никогда не были отмечены множеством украшений. Те качества, которые впечатляют и трогают [душу], исходят из совершенно иных вещей, которые не создают много шума, но прямо касаются сердца" [М 81, 4].



значения; также не допускают их ноты, блестящие сами по себе, ибо украшения должны лишь возвышать важность и “удельный вес” нот и отличать их от других. В противном случае я совершал бы ту же ошибку, в какую впадает оратор, делающий сильный акцент на каждом слове: все слова становятся одинаковы и потому неотличимы друг от друга.

§10. Далее мы увидим, что иные случаи допускают более одного вида украшений. Тогда используются преимущества разнообразия, можно применять то ласковые и нежные, то блестящие украшения или иногда исполнять ноты вовсе без украшений, если они сами это позволяют, но согласно правилам исполнения и истинным аффектам пьесы, что будет подробно описано в третьей главе.

§11. Сложно вполне точно определить место каждого украшения, ибо каждый композитор, если он не искажает хороший вкус, волен ставить в своих произведениях любые украшения. Мы ограничимся в этом вопросе представлением нашим читателям нескольких конкретных примеров или хотя бы показом случаев невозможности использования того или иного украшения. И поскольку в тех пьесах, где выписана вся орнаментация, можно о ней не волноваться, то наоборот, в пьесах, где выписано очень мало или вообще ничего, надо позаботиться о том, чтобы исполнитель знал, как употребить ее должным образом.

§12. Поскольку я не припоминаю, чтобы в этих трудных вопросах у меня был какой-либо предшественник, проторивший дорогу, никто не вправе обижаться на меня, если я подразумеваю кроме некоторых твердо определенных случаев и возможности исключений.

§13. Чтобы научиться разумно использовать этот материал, необходимо внимательно отнестись ко множеству мелочей. Поэтому необходимо насколько возможно упражнять свой слух прослушиванием хорошей музыки и прежде всего, чтобы еще лучше понять многие вещи, овладеть наукою генерал-баса. По опыту известно, что тот, кто не знает хорошо гармонии, блуждает во тьме при исполнении украшений и в случае успеха должен благодарить удачу, а не свою дальновидность. Всегда, когда это необходимо, я прилагаю в конце примеры на бас.

§14. Хотя певцы и прочие инструменталисты, если желают исполнить вещь хорошо, так же мало могут обойтись без большинства коротких украшений, как и клавиристы, последние все же поступают более правильно, обозначая украшения особыми знаками, отчего способ исполнения этих пьес становится яснее.

§15. Поскольку другие не высказывают такой похвальной предусмотрительности, а напротив, пытаются обозначить все украшения несколькими знаками, то для них учение об украшениях делается обременительнее, чем для клавириста. Отсюда проистекает множество двусмысленных, неясных и неверных знаков, из-за которых подчас нельзя хорошо исполнить многие пьесы. К примеру, **мордент** - необходимейшее и известнейшее музыкальное украшение, а между тем его знак малоизвестен кому-либо, кроме клавиристов. Я знаю, что именно поэтому часто портят одно место в одной известной пьесе. Этот пассаж, чтобы



он звучал не безвкусно, должен исполняться с длинным мордентом, чего никто не может разгадать без объяснения. Отсюда легко видна необходимость этого обозначения, известного лишь в клавирной музыке; ведь нет никакого другого, которое нельзя было бы спутать со знаком трели. В дальнейшем, изучив капитальную разницу между этими двумя украшениями, мы увидим, насколько неприятным может быть эффект использования одного вместо другого.

§16. Французы тщательны в обозначении своих украшений. Но мы, по несчастью, настолько отделились от их музыки и их хорошей манеры клавирной игры, что вместе с тем уклонились и от точного обозначения украшений, так что последние, ранее столь известные, становятся ныне незнакомыми даже клавиристам.

§17. Ноты, составляющие такие украшения, подчиняются знакам альтерации, выставленным при ключе. Несмотря на это, далее мы увидим, что и предшествующие, и последующие ноты, и особенно отклонения из одной тональности в другую часто составляют исключения, которые может обнаружить лишь натренированное ухо.

§18. Чтобы можно было также показать трудности, случающиеся по этой причине, я считаю необходимым придерживаться способа, по которому вместе со всеми украшениями указываются и знаки альтерации. Они встретятся в учебных пьесах, одиночные и, где необходимо, двойные.

§19. Все украшения требуют пропорциональных соотношений с длительностью ноты, с темпом и должны соответствовать аффекту пьесы. Особенно в вещах, где используются различные виды украшений, и где исполнитель не слишком ограничен аффектами, заметно, что чем больше нот содержит украшение, тем длиннее должна быть нота, над которой оно находится, что, впрочем, может проистекать как из длительности одной ноты, так и из темпа пьесы. Впечатление от блестящего украшения не следует портить, оставляя затем слишком долго звучать основную неукрашенную ноту. С другой стороны, надо избегать и всяческих неясностей, вызванных слишком быстрым исполнением украшений, что в основном случается с украшениями, состоящими из многих нот или при чересчур обильной орнаментации над быстрыми нотами. Fig.LXVII³⁶:



§20. Несмотря на это, как далее мы увидим, даже в случае, если над длинной нотой находится украшение, не полностью заполняющее ее длительность, его последнюю ноту не следует разрешать до наступления следующей ноты, ибо конечная цель всех украшений есть прежде всего связывание нот.

³⁶ Этот пример добавлен в изд. 1787 года. Примеры, обозначенные скрипичным ключом , приводятся по комментариям В.Дж. Митчелла.



§21. Также мы видим, что украшения употребляются больше в медленных и умеренных темпах, нежели в подвижных, и более при длинных, чем при коротких нотах. Особо³⁷ отметим, что украшения лучше всего употреблять в тех местах, где мелодия более или менее повторяет уже звучавшее ранее, или когда ее смысл или аффект частично, если не полностью, был уже выражен. Поэтому, если рассматривать последний случай, они находятся главным образом в половинных или полных каденциях, при *цезурах* и *ферматах*.

§22. При разъяснении знаков и мелких нот я всегда выписываю точную длительность выражаемых ими звуков. Кроме того, мелкие ноты в учебных пьесах выписаны в их реальных длительностях.

§23. Все украшения, выписанные мелкими нотами, относятся к последующей ноте. Следовательно, от предыдущей нельзя отнимать хоть какую-нибудь долю ее длительности, последующая же теряет столько, сколько составляют мелкие ноты. Это замечание тем важнее, чем более оно игнорируется, и чем менее я могу избежать того, что мелкие ноты в моих учебных пьесах оказываются оторваны от своей главной из-за большого количества обозначений аппликатуры, украшений и исполнительских замечаний.

§24. Благодаря этому правилу мелкие ноты можно соотносить не с последующей главной нотой, а с басом или другим голосом. Надо, чтобы они, мелкие ноты, “соскальзывали” в следующую главную. Слишком часто происходит наоборот, когда грубо набрасываются на главную ноту, что ведет к еще более неискреннему исполнению украшения из мелких нот. Излишне повторять³⁸, что другие голоса, включая и бас, должны браться с начальной нотой украшения. Однако это правило столь же часто цитируется, сколь и нарушается. Fig.LXVIII:



§25. Поскольку наш нынешний вкус, мало обогащенный хорошим итальянским вокальным искусством, не может обходиться одними лишь французскими украшениями, я должен был собрать украшения не только одной нации. Я прибавляю к ним несколько новых; полагаю также, что наилучший стиль клавирной игры есть тот, который объединяет чистый и блестящий французский стиль с нежностью итальянского пения. Немцы особенно расположены к этому - правда, в той мере, в какой свободны от предубеждений.

§26. Между тем, возможно, что кто-либо, будучи приверженцем лишь одного вкуса, не будет удовлетворен моим выбором украшений. Однако, я полагаю, что

³⁷ Дополнение к параграфу в изд. 1787 года.

³⁸ Дополнение к параграфу и пример в издании 1787 года.



с достаточным основанием судить о чем-либо в музыке может лишь тот, кто слышит все стили и умеет в каждом найти лучшее. Я согласен также с суждениями некоторых великих людей³⁹, что даже если один вкус и лучше другого, в этом есть нечто особенное, и ни один из них не является настолько совершенным, чтобы не допускать дополнений. Благодаря таким “дополнениям” и изысканности мы достигли того, что имеем сейчас, и двинемся еще дальше, что, однако, было бы невозможным при культивации лишь одного стиля; напротив, надо принимать все полезное и хорошее, а найти его можно где угодно.

§27. Украшения и их исполнение весьма способствуют развитию тонкого вкуса. Поэтому нельзя быть слишком непостоянным и принимать всякое новое украшение с первого взгляда, без дальнейшего исследования. Но также нельзя находиться и во власти предрассудков и вообще не принимать ничего нового из упрямства. Прежде чем принять нечто новое, однако, необходим строгий контроль, иначе с течением времени из-за неестественных новшеств хороший вкус может стать редок, равно как и мастерство. Тем не менее, надо иметь в своем арсенале, пусть не в первую, но и не в последнюю очередь, некоторые новые украшения, дабы не оказаться вовсе вне моды. Не надо считаться с тем, что поначалу они будут не по вкусу. Очень хорошее новое, встреченное впервые, часто нас отталкивает. Это обстоятельство временами может служить доказательством достоинств вещи, в будущем дающей ей более долгую жизнь, чем иной, бывшей поначалу привлекательной. Последнюю же обыкновенно столь затрепывают, что она делается отвратительна.

§28. Хотя большинство примеров украшений находятся в правой руке, это вовсе не значит, что я отказываю в этой красоте левой. Напротив, я рекомендую всем и каждому проучивать все украшения двумя руками, ибо таким образом руки приобретут сноровку и легкость в исполнении остальных нот. Далее мы увидим, что иные украшения даже чаще встречаются в басу. Кроме того, при игре обеими руками все имитации выполняются до мельчайших деталей, необходимо упражнять левую руку, чтобы она могла выполнять это со всей искусностью. Украшения же которые утрачивают свою прелесть из-за плохого исполнения, лучше пропускать вовсе.

§29. В дальнейшем станет видно, что объяснения украшений, приложенные ко второй части моих сонат⁴⁰, неверны. Издатель не постеснялся опубликовать их под моим именем, хотя и без моего ведома и согласия. Я же повинен в этом не более, чем в случае с изданием “*VI Sonates nouveaux per Cembalo*”, 1751, помещенным под моим именем и фамилией на восьмой странице “*Lotterschen Catalogus aller musicalischen Buecher*”⁴¹ этого года. Я еще не видел этих сонат,

³⁹ Имеется в виду отец Филиппа Эммануэля И.С.Бах. Марпург пишет в “*Der Critischer Musicus...*” 2 сентября 1749г: “В каждом типе музыки, в музыке каждой страны есть и хорошие, и плохие вещи. Это мнение старого Баха, который, конечно же, кое-что понимал в музыке” [М,85,11].

⁴⁰ Вюртембергские сонаты, опубликованные Й.Хаффнером (J. Haffner) в Нюрнберге в 1744 году [М,86,12].

⁴¹ Старая фирма нотопечателей, основанная около 1726 года в Аугсбурге И.Я.Лоттером (J.J.Lotter). Упомянутые произведения, возможно, те, что описал Воткенн (Wotckenne) (Wq 64), как сочиненные в Лейпциге в 1734 году и исправленные в Берлине в 1744. Или, как предполагал Бах, работы могла быть ему приписаны. И.К.Бах, наряду с другими известными композиторами того времени, был жертвой этой же практики.



однако вполне уверен, что они либо вовсе мне не принадлежат, либо, по меньшей мере, это старые и дурно скопированные пьесы, украденные и затем изданные, как это обычно делается.

Раздел 2. О форшлагах

§1. *Форшлаг* является необходимейшими украшениями. Они столь же совершенствуют мелодию, сколь и гармонию. В первом случае они привлекают тем, что хорошо связывают ноты, тем, что могут укоротить ноты, утомительные из-за их длины, и вместе с тем заполнить слух звуком, а также тем, что иногда повторяют предыдущий звук - из опыта же известно, что в музыке искусно выполненные повторения привлекательны и приятны. Во втором случае форшлаг разнообразят гармонию, которая была бы слишком проста без них. Все *синкопы* и *диссонансы* можно свести к форшлагу - а что такое гармония без этих двух элементов?

§2. Иногда *форшлаг* пишется обычными нотами и имеют точную длительность в такте, иногда они выписываются отдельно, мелкими нотами, так что, хотя на глаз длительность главной ноты остается такой же, в действительности от нее отнимается какая-то часть при исполнении.

§3. Все, что необходимо отметить о первом виде форшлагов, будет сказано в конце раздела, теперь же мы всецело займемся последним. Оба вида хороши как в восходящем, так и в нисходящем движении.

§4. При исполнении эти мелкие ноты либо могут иметь различную длительность, либо всегда будут быстрыми.

§5. Благодаря этому разнообразию такие форшлаг надо обозначать согласно их реальной длительности, как в fig. I, а не восьмыми, как делали прежде. Ранее такие форшлаг различной длительности еще не были введены в употребление.



Сегодня же мы не можем обойтись без точного обозначения их длительности, поскольку никакие правила об их длительности недостаточны; ведь любой вид форшлагов может встретиться при любой ноте.

§6. Из той же фигуры мы видим, что форшлаг может повторять предыдущую ноту (a), может и не повторять (b), и что последующая нота может быть взята скачком вверх или вниз или в плавном движении.



§7. Та же фигура учит нас тому, что все форшлагы ударяются сильнее, чем последующая нота со всеми ее дополнительными украшениями, и связываются с ней, стоит ли при этом лига или нет. Оба эти положения сообразны конечной цели форшлага - связать ноты. Поэтому форшлаг выдерживается до тех пор, пока его не сменит следующая нота; простая, неукрашенная нота, следующая за форшлагом, носит название разрешения.

§8. Так как знаки форшлага и трели повсеместно пользуются особенной известностью, то их обычно выписывают. Однако поскольку полностью положиться на это нельзя, то надо, где это возможно, попытаться точно определить условия употребления форшлага с *изменяющейся длительностью*.

§9. Кроме представленных в §6 имеются еще форшлагы с *изменяемой длительностью* в двудольном размере (bei gleichem Tacte) - на сильной, fig. II (a), или слабой (b) долях; в трехдольном размере (bei ungleichem Tacte) - на сильной доле fig. III, всегда перед более или менее длинной нотой. Далее, они находятся перед заключительной трелью fig. IV (a), перед *половинной каденцией* (b), перед цезурой (c), перед фермой (d) и перед *заключительной нотой с предшествующей трелью* (e) или без нее (f). Пример (e) показывает, что форшлаг после трели лучше делать сверху, чем снизу, по этой причине случай (g) звучит нехорошо. Медленные ноты с точками также допускают этот вид форшлагов (h). Если же эти ноты - с хвостиками [восьмые, шестнадцатые...], темп должен с этим сообразовываться.

The image contains several musical staves illustrating different types of accents and ornaments:

- Fig. II. (a)**: A two-measure phrase in C major with a forte accent on the first note.
- (b)**: A two-measure phrase in C major with a forte accent on the second note.
- Fig. III.**: A three-measure phrase in C major with a forte accent on the first note.
- Fig. IV. (a)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a trill.
- (b)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a half-measure cadence.
- (c)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a caesura.
- (d)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a fermata.
- (e)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a trill.
- (f)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a concluding note.
- (g)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a trill.
- (h)**: A phrase in C major with a forte accent on the first note, followed by a note with a staccato mark.



§10. Нижние форшлаги с изменяемой длительностью встречаются лишь когда они повторяют предыдущую ноту. Верхние же встречаются и в прочих случаях.

§11. По обычным правилам длительности этих форшлагов мы видим, что они составляют половину последующей ноты в двудольном размере fig.V(a) и две трети в трехдольном (b). Помимо того, примечателен пример в fig.VI. Форшлаги⁴², являющиеся исключением из правил длительности, должны быть выписаны большими нотами. Ошибки в исполнении, искажающие мелодию и часто бывающие причиной фальшивых аккордов, суть следствия невнимательности и часто недостаточной аккуратности копииста, ибо раньше все форшлаги нотировались неизменно восьмыми.



§12. Пример, приведенный в fig.VII, также встречается часто. Способ его написания не вполне соответствует действительности, ибо при исполнении паузы отсутствуют. Более уместными здесь были бы ноты с точками или более длинные ноты.



§13. Вполне естественно, что неизменяемые короткие форшлаги наиболее часто встречаются при коротких нотах, fig.VIII(a). Они имеют один, два, три или еще больше хвостиков и играют так быстро, что почти незаметно, чтобы последующая нота что-либо теряла бы в своей длительности. Однако они также встречаются перед длинными нотами, если один звук повторяется несколько раз (b), но также и помимо того (c).



⁴² Дополнение в издании 1787 года..



Также они встречаются перед *цезурой* при одной быстрой ноте (d), при синкопах (e), заливанных нотах (f) и пассажах *legato* (g). Во всех случаях природа этих нот остается неизменной. Пример с нижним форшлагом при (h) будет лучше, если играть форшлаг как восьмую. Во всех остальных примерах форшлаг должен оставаться коротким, даже если играть медленно.

§14. Если форшлаг заполняет терцовый скачок, он также играется коротко. Однако в адажио исполнение выходит мягче, когда форшлаг из примера fig. IX (a) исполняются как триольные восьмые, а не как шестнадцатые. Правильное деление триолей можно выучить по (b). Иногда в силу каких-либо причин надо быстро покинуть ноту разрешения в мелодии; тогда форшлаг должен быть



совсем коротким (c). В этом примере⁴³ форшлаг, представленный лишь в конце пассажа, должен быть очень коротким, так, чтобы главный тон "с", являющийся причиной свободного исполнения и потому всегда особенно важный, потерял в своей длительности очень мало или ничего вообще. Форшлаг перед триолями также исполняются коротко, чтобы природа триолей оставалась ясной (d) и ритм отличим от приведенного в примере (e). Если форшлаг образует чистую октаву с басом, ему также не следует быть длинным, ибо тогда гармония звучала бы слишком пусто (f). При уменьшенной же октаве он, напротив, часто будет длинным (g). Он⁴⁴ остается коротким, если замещает каденционную трель:



⁴³ Дополнение в издании 1787 года.

⁴⁴ Дополнение и пример издания 1787 года.



§15. Если мелодия восходит на секунду и затем возвращается назад либо через главную ноту fig.X, либо через новый форшлаг (a), то средняя нота также легко может быть украшена коротким форшлагом. В fig.XI мы найдем множество примеров на все виды нот в двух- и трехдольном размерах; из одного примера видно,



что в этом случае может быть использован и длинный форшлаг. Поскольку отрывистые ноты исполняются проще, нежели связанные, и поскольку форшлаг связывается с последующей нотой, то само собой разумеется, что в этом случае предполагается легато. Кроме того здесь, как и при всех украшениях, требуется соответствующий темп, ибо чрезмерная скорость вообще не позволяет никакого орнаментирования. Из примера, обозначенного (*), видно, что когда после короткой ноты следует несоразмерно длинная, то форшлаг перед последней будет нехорош. Далее мы увидим, что здесь может быть уместно другое украшение, которое предпочтительнее в качестве заполнения.

§16. Кроме того, что ранее приводилось о длительности форшлага, встречаются иногда случаи, где он из-за аффекта выдерживается длиннее, чем половину следующей ноты fig.XII(a). Подчас длительность форшлага определяется гармонией; так, если бы в (b) форшлаг составлял четверть, последняя квинта в басу





звучала бы отвратительно, а в (с), если выдержать форшлаг дольше написанного, параллельные квинты стали бы слышны. В примере, обозначенном (*), форшлаг не должен быть длиннее, иначе септима будет звучать слишком жестко.

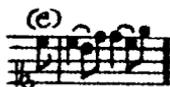
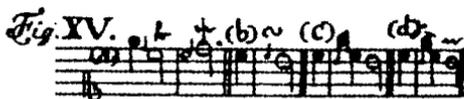
§17. Итак, при использовании форшлагов, как и вообще всех украшений, не следует никаким образом нарушать чистоту голосоведения, а потому лучше не следовать примеру fig.XIII. Следовательно, предпочтительнее выписывать форшлаг в их реальных длительностях.



§18. Множество форшлагов со своими разрешениями особенно хороши в очень воодушевленных местах, ибо разрешения словно бы истаявают на "pp" fig.XIV. Однако в других случаях они делают напев слишком вялым, если только за ними не следуют более оживленные украшения, относящиеся к следующей ноте, или к ним самим не добавляются другие украшения.



§19. Если сам форшлаг орнаментирован, то последующая нота исполняется, как правило, просто. Такая простота счастливо достигается подобающим таким простым нотам piano. Зато простой форшлаг вполне допускает орнаментированное продолжение. Последний случай иллюстрирует fig.XV(a), первый - (b).



§20. Такое украшение форшлага, часто требующее новых мелких нот, является поводом для других украшений, о которых будет сказано позже. В этих случаях, следовательно, форшлаг обычно выписывается в такте как обычные ноты (с). В медленных пьесах иногда форшлаг, как и следующая нота, могут быть украшены (d).



§21. Кроме того, форшлаг еще потому часто выписывают большими нотами, чтобы не украшали ни их, ни следующую ноту.

§22. Несмотря на то, что ноты, следующие за форшлагами, несколько теряют в своей длительности, они не теряют, однако, своих собственных украшений fig. XVI. Напротив, не следует ставить украшения, принадлежащие форшлагу,



над следующей нотой. Всегда следует выписывать украшения точно над нотой, к которой они относятся. Если украшение должно вклиниваться между форшлагом и последующей нотой, его и следует написать между ними fig. XVII.

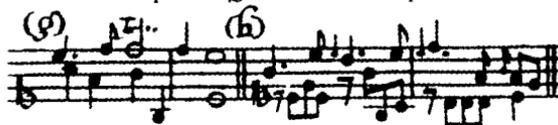
§23. Иногда перед выписанными обычной нотацией верхними форшлагами можно вставить новые форшлагы - как короткие, так и длинные:

1) при повторении предыдущей ноты⁴⁵ (fig. XVIII (a));



2) если выписанный форшлаг не стоит перед заключительной нотой (каковую ошибку можно видеть в (b)). Выписанный нижний форшлаг не допускает никаких форшлагов перед собой - ни снизу, ни сверху (c), однако после - допускает их вполне (d).

§24. Кроме всех приведенных случаев, не позволяющих форшлагов, рассмотрим еще несколько часто встречающихся ошибок при их использовании. Первая



такова: если в каденции после трели, исполненной без предшествующего форшлага, его берут сверху перед финальной нотой (g). Если же трель идет после форшлага, то перед последующей за ней нотой может стоять еще один форшлаг, неважно, восходит нота fig. XIX (b) или нисходит (a). Вторая ошибка - когда



⁴⁵ Кванц и Бах полностью несогласны в вопросе исполнения этого форшлага. Кванц пишет /1752/: "Два форшлага часто находятся перед одной нотой - правый пишется как мелкая нота и второй как большая, размеренная. Они встречаются перед цезурами. Мелкая нота - короткая и относится к предыдущей доле". Бах же желает, чтобы мелкая нота исполнялась за счет длительности большого форшлага. Эта разница особенно ярко видна, когда Бах называет форшлаг на слабой доле "отвратительным нахлагом" [М,97,13].



форшлаг отделяют от последующей ноты, потому что он недостаточно выдержан или потому что захватил часть длительности предыдущей ноты fig. XX (a).



§25. Следствием последней ошибки являются те отвратительные нахшлагы, которые чрезвычайно популярны и которые, по несчастью, используются в основном в самых певучих темах, к примеру (b). Если форшлаг может и должен здесь использоваться, то изображенное под (*) более приемлемо. Здесь видно, что эту ошибку можно поправить, превратив нахшлаг в форшлаг. Fig. XXI иллюстрирует хороший и обычный способ употребления нахшлагов, но последний пример



ее скорее следует моде, чем гармонии. Следующего примера нужно избегать⁴⁶:



Он иллюстрирует случай, когда очень короткий нисходящий форшлаг вклинивается между восходящим и главной нотой каденции или мелодии, которая немедленно после этого не испытывает нисходящее движение.

§26. Поскольку мелкими нотами выписывается не только форшлаг, далее мы приведем все к тому необходимые материалы.

Раздел 3. О трелях

§1. Трели оживляют напев и потому незаменимы. Раньше их употребляли только после форшлага fig. XXII(a) или при повторении предыдущей ноты (b); в первом случае они носят название закрытых трелей. Сегодня, однако, трели встречаются в плавном движении и при скачках, непосредственно в начале, часто несколько раз подряд в каденциях и, кроме того, над выдержанными нотами (c),

⁴⁶ Дополнение и пример издания 1787 года.



над ферматами (d), перед цезурами без предшествующего форшлага (e) или же с ним (f). Следовательно, это украшение сейчас много разнообразнее, чем раньше.

§2. Несмотря на сказанное, необходимо, чтобы с этим украшением обходились благоразумно, особенно в пьесах взволнованного характера.

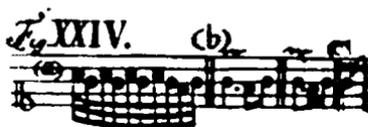
§3. Хороший способ клавирной игры различает **четыре вида трели**: *простой вид*, трель *нижнюю*, *верхнюю* и *пральтриллер*, или **половинную трель**.

§4. В клавирной литературе каждый вид обозначается особым знаком. Кроме того, все вместе они обозначаются либо знаком **tr**, либо простым крестиком; следовательно, не нужно специально подыскивать для них место - ведь их известный знак всегда находится при них.

§5. Обычная трель, имеющая собственный знак , fig. XXIII, продлевает его при длинных нотах (b). Исполнение показано в (c). Начинается трель на секунду выше основного тона, это необязательно указывать предстоящей мелкой нотой (d), если только она не представляет собой форшлаг.



§6. Иногда к концу трели прибавляются еще две ноты снизу; они называются *нахшлаг*⁴⁷ и делают трель еще более оживленной, fig. XXIV(a). Нахшлаг может выписываться (b), а может обозначаться дополнением к обычному знаку трели (c). Однако поскольку почти такой же знак имеет длинный мордент, я почитаю за лучшее оставить для трели , во избежание путаницы.



§7. Трель - самое трудное украшение, которое не у всякого может получиться. С самого начала его надо прилежно учить. Прежде всего удары пальцев должны

⁴⁷ *Der Nachschlag*. Бах употребляет этот термин скорее в общем, чем в узком специальном смысле. Он обозначает украшение, часто украшения и просто ноты, падающие на вторую половину какой-либо доли такта [M, 101, 2].



быть ровными и быстрыми. Быстрая трель всегда предпочтительнее медленной; в печальных пьесах она может быть несколько сдержаннее по темпу, однако в остальных случаях мелодия с оживленной трелью всегда выигрывает. В отношении степени громкости трели руководствуются темами, при которых эта трель находится и которые могут исполняться громко или тихо.

§8. При упражнении в трелях пальцы поднимают одинаково и не слишком высоко. Сперва трель играют совсем медленно, а затем все быстрее, но всегда ровно; мышцы должны оставаться незажатыми, иначе трель будет бляющей, неровной. Многие пытаются слишком скоро пройти все этапы. Но к быстрому исполнению при упражнении надо приступать не раньше, чем когда удар станет совершенно ровным. Эта⁴⁸ предосторожность должна быть соблюдена при работе над оживленными или трудными пассажами, чтобы затем уметь их исполнить с надлежащей ловкостью и ясностью. Легко достигнуть путем разумной проработки того, чего никогда не добьешься самым крайним напряжением мышц. Когда верхний звук трели берется в последний раз, он как бы отскакивает; то есть палец следует сильно согнуть в верхнем суставе и как можно быстрее убрать с клавиши.

§9. В трелях надо упражняться всеми пальцами, которые от этого становятся сильными и проворными. Однако никто не доводит это до такой степени, чтобы равно хорошо играть их всеми пальцами, ибо в играемых пьесах большинство трелей уже обладает определенной аппlikатурой. Поэтому именно она будет преимущественно упражняема, ведь и в самих пальцах природой заложено различие. Но встречается выписанная трель в верхнем голосе, где выбор пальцев невозможен, ибо остальные в то же время сохраняют свое собственное движение в других голосах. Кроме того, иные темы очень трудно сыграть без употребления мизинца - к примеру, fig. XXV.



§10. Нельзя успешно играть без, по крайней мере, двух хороших трелей в каждой руке: в правой - вторым-третьим и третьим-четвертым пальцами, в левой - большим-вторым и вторым-третьим. Такая обычная аппlikатура трелей является причиной того, что большой палец левой руки становится особо искусным вместе со вторым - и самым активным⁴⁹.

§11. Некоторые обычно упражняются также одной рукой в двойных терцовых трелях; если угодно, можно увидеть примеры на различные виды таких двойных терцовых трелей в fig. XLII (см. стр. 41). Эти упражнения, которыми занимаются

⁴⁸ Дополнение в издании 1787 года (два предложения).

⁴⁹ Это совершенно соответствует взглядам Куперена. Большой палец в левой руке играет в старой аппlikатуре гораздо более активную роль, чем в правой. К примеру, широко распространенная аппlikатура восходящей гаммы левой руки: 4,3,2,1,2,1, которой соответствует нисходящая в правой: 5,4,3,2,3,2,3,2. [М, 102,6].



по желанию, также полезны для пальцев; однако если их нельзя исполнить достаточно отчетливо и ровно (без чего никакая трель не может считаться хорошей), предпочтительнее их пропускать.

§12. Если верхний звук трели приходится на полутон, а нижний - на ноту из нижнего ряда клавиш, то можно играть трель переложенными большим и вторым пальцами левой руки, см. fig. XXVI. Если клавиатура жесткая, некоторые находят удобным играть трели в правой руке третьим-пятым или вторым-четвертым пальцами.



§13. Трель над восходящей или нисходящей нотой, которая достаточно длинна, всегда имеет нахшлаг. Если после ноты с трелью следует скачок, как в fig. XXVII(a), нахшлаг также возможен. Если ноты [несущие трели с нахшлагом]



короткие, то они всегда скорее допускают после себя восходящую секунду (b), чем нисходящую (c). Поскольку в очень медленном темпе следующий вид нот (d) допускает нахшлаг, хотя бы быстрые ноты после точки могли его заменить, становится ясно, что наименее пригодны после нахшлага именно нисходящие секунды. Способ исполнения этих примеров (d) мы рассмотрим в следующем параграфе о пунктирных нотах. Нет особой необходимости играть здесь нахшлаг, если трели выдержаны достаточно долго.

§14. Пунктирные ноты, за которыми следует одна восходящая короткая нота, также допускают трель с нахшлагом (e). При пунктирных нотах не стремятся как обычно связать как можно быстрее последнюю ноту нахшлага с последующей (f), ибо здесь между ними должен сохраняться маленький промежуток (g). Он должен быть едва слышен, но нахшлаг и следующая нота должны быть обособлены. Этот промежуток соотносится с темпом, поэтому исполнение (g), где хвостик последней ноты обозначает долю нахшлага, изображено лишь приблизительно: из правил исполнения пунктирных нот (о чем будет сказано в последней главе) следует, что короткая нота, следующая за точкой, всегда должна исполняться короче, чем требует ее написание. Непосредственное соединение нахшлага с пос-



ледующей нотой в (h) неверно. Если композитору требуется именно такой вид исполнения, он должен его точно указывать.

§15. Поскольку нахшлаг должен быть таким же быстрым, как и трель, невозможно хорошо исполнять трель с нахшлагом большим и вторым пальцами правой руки - нахшлагоу в этом случае не хватает пальца и он не может быть сыгран достаточно быстро, а этим можно испортить окончание в самой лучшей трели.

§16. Трель без нахшлага допускает нисходящее продолжение fig.XXVIII(a) и обычно встречается над короткими нотами (b). Также нахшлаг отсутствует,



если следует несколько трелей подряд (c) или если за трелью следует одна или несколько коротких нот, могущих его заменить (d). В этом случае темп в примере (*) не должен быть медленным. Триоли также не украшаются нахшлагами (e). Над последней нотой он никогда не употребляется, над первой же может быть, однако уместен лишь в очень медленном темпе.

§17. Ухо средней подготовленности всегда услышит, где можно сделать нахшлаг, а где нет. Я обсуждаю это лишь для пользы начинающих и найдя к тому подходящее место.

§18. В очень быстром темпе эффекта трели можно достичь употреблением форшлага fig.XXIX. Две последние короткие нотки безуспешно играют роль нахшлага.



§19. Если в трели и в ее нахшлаг не выставлены знаки альтерации, о них судят по предшествующим fig.XXX(a) или последующим нотам (b), либо по слуху и модуляционному движению (c). Отметим попутно, что в интервалах, составляющих трель и нахшлаг, не должна присутствовать увеличенная секунда (d). В⁵⁰ неклавирных пьесах необходимо постоянно выписывать знаки альтера-

⁵⁰ Дополнение к параграфу в изд. 1787 года.



ции над трелями; особенно в этом нуждаются оркестровые партии, где трудно предугадать модуляции с их быстрыми альтерациями. По этой причине многие ставят знаки альтерации, подобно форшлагу, перед трелью. Однако, это может внести путаницу, ибо воспринимается скорее как указание на начальный тон, чем на саму трель.

§20. Из всех ошибок, невольной причиной которых является трель, отметим прежде всего следующую: многие обременяют первую из нот fig.XXXI трелью, несмотря на стоящую лигу. Чем более соблазнительны такого вида ноты, тем менее подходит



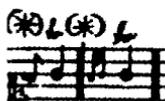
к ним трель. Удивительно, что самые лучшие и наиболее певучие места обычно бывают испорчены неправильной манерой игры. Самые большие ошибки случаются именно в длинных и плавных нотах, которые хотят вырвать из забвення трелью. Изнеженное ухо постоянно требует новых ощущений, будучи неспособным воспринимать что-либо, кроме шума. Поэтому видно, что совершающие такие ошибки не умеют мыслить певуче и придавать каждой ноте вес и содержание. Если играть ноты не слишком коротко, на клавишине они поются так же легко, как и на клавикорде, несмотря на то, что один инструмент может делать это искуснее другого. Во Франции клавикорд был не слишком распространен, потому нам известны в основном их клавишинные произведения. Однако они полны певучих и связных нот, обозначенных лигами. Даже если темп слишком медленный, а инструмент слишком плох, все равно опаснее испортить трелями темы, которые должны звучать певуче и матово, чем немного потерять в ясности звучания, которая, кстати, всегда восполняется при хорошем исполнении. Вообще, в музыке есть множество вещей, которые должны воссоздаваться воображением без того, чтобы их реально слышали. Например, при концертировании с оркестром солист всегда теряет те ноты, которым аккомпанируют на fortissimo и на которых вступает tutti. Умный слушатель мысленно восстановит эти потери, именно такому слушателю мы в первую очередь должны стараться доставить удовольствие.

§21. Другие обычные и непрятные ошибки: если к трели добавляют неровный нахшлаг fig.XXXII или к нахшлагоу ноты fig.XXXIII, которые могут выглядеть лишь отвратительными хвостами; если трель недостаточно долго выдерживают,



невзирая на то, что любой ее вид (за исключением *пральтриллера*) должен исполняться на протяжении всей длины ноты, над которой находится; если трель, следующую за форшлагом, играют без последнего или плохо соединяя его с трелью; когда громко играют неуместную трель в мягкой, печальной теме; когда, наконец, трелируют слишком часто, ибо полагают своей обязанностью исполнять трель на каждой более или менее длинной ноте. Эти “милые маленькие трели” уже упоминались в §10 вступления.

§22. Нижняя трель со своим знаком и исполнением показана в fig. XXXIV. Поскольку этот знак мало известен помимо клавира, то обычно эту трель обозначают, как в примере (*), или ставят обычный знак tr, предоставляя на благоусмотрение исполнителя выбор вида трели.



§23. Так как этот вид трели имеет много нот, для него требуется длинная нота и обычный нахшлаг, ибо быстрые нахшлагы выписываются. Имея в виду эти детали, исполнитель может применять правила обычной трели.

§24. Примечательны примеры в fig. XXXV. Пример (a) показывает наступление нахшлага после лиги; в (b) он может быть пропущен благодаря следующим шестнадцатым, а в (c) - благодаря тридцатьвторым. Только если темп достаточно медленный, или же тема прерывается совершенной каденцией, или если затем стоит фермата (в обоих последних случаях темп может быть замедлен по желанию исполнителя), делается нахшлаг и за ним следуют короткие ноты, последняя из которых оказывается несколько длиннее прочих (d). Я полагаю,





что это столь распространенное ныне украшение лучше всего можно применить в (с), хотя для последних нот можно взять различный темп. Заметим, кстати, что иногда в минорных тональностях заключительная трель играется на расстоянии **сексты** от баса, а не **квинты**.

§25. Итак, эта трель [восходящая] встречается в основном на длинных нотах, особенно перед ферматами и в каденциях. Кроме этого, она употребляется, однако, при повторении предыдущей ноты fig. XXXVI(a), в плавном движении (b)



и после скачков (с), с последующим восходящим или нисходящим продолжением. В трели, длящейся несколько тактов подряд, если она становится вялой, можно один раз освежить и обновить ее этим способом; однако это надо выполнять так, чтобы ни малейшая доля не оставалась незаполненной. Восходящая трель в этой позиции особенно благотворна для пальцев, восстанавливая их силы. С нею можно легко пройти всю октаву, и две начальные нотки значительно облегчают аппликатуру. Fig. XXXVII показывает нам способ, часто используемый



в каденции, когда эту трель постепенно ускоряют⁵¹; fig. XXXVIII, как с хорошим эффектом употребить ее при модуляционных изменениях; fig. XXXIX - как эта трель употребляется при цезурах.



§26. В нескольких скачках, следующих подряд, используется только обычный вид трели (fig. XL). Тот, кто для пущей остроты захотел бы сделать здесь **верхнюю** или **нижнюю** трель, поступил бы неправильно.

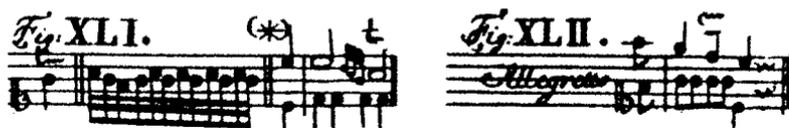


⁵¹ Способ исполнения, известный в основном под названием *ribattuta*.



§27. Верхняя трель со своим точным обозначением и исполнением изображается в fig.XLI. Помимо того, в клавирной литературе она также может обозначаться, как показано в (*).

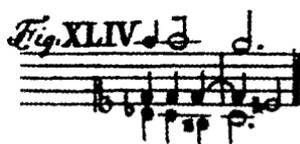
§28. Так как все такие трели содержат в себе очень большое количество нот, они требуют самой длинной ноты; поэтому оба уже приведенных вида трели были бы лучше в каденции fig.XLII, чем этот. Раньше он применялся гораздо



чаще, чем сегодня; сейчас его используют главным образом при повторении предыдущей ноты fig.XLIII (a), при нисходящем плавном движении (b) и нисходящем терцовом скачке (c).



§29. Мы уже говорили о необходимости быть особенно внимательным при исполнении украшений, чтобы не причинить никакого ущерба чистоте гармонии. Поэтому в примере fig.XLIV лучше исполнять обычную или верхнюю трель, поскольку нижняя дает запрещенную квинту.



§30. Половинная трель или пральтриллер⁵², который отличается от прочих своей краткостью и остротой, в клавирной литературе обозначается соответственно изображению в fig.XLV. Там же мы увидим и его исполнение. Несмотря на верхнюю лигу, тянущуюся от начала до конца примера, все ноты должны быть сыграны, за исключением последнего "f", которое не берется по причине особой лиги⁵³. Следовательно, большая лига обозначает лишь необходимую фразировку.

⁵² Знак этого украшения тот же, что и украшения, называемого в русскоязычной терминологии "неперечеркнутый мордент". См., однако, раздел восьмой "О шнеллерах" и комментарий ⁷⁴.

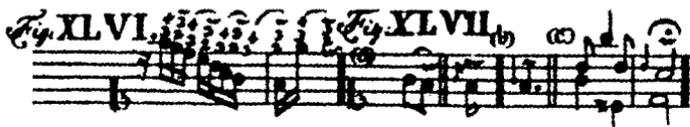
⁵³ Согласно большинству других источников XVIII века (например, Куперен), второе "g" также не должно повторяться. Митчелл, видимо, считает, что баховский пример содержит ошибку и соединяет в своем издании лигой оба "g". В тексте он пишет: "Все ноты должны быть сыграны, кроме второго "g" и последнего "f"[110]. Действительно, следующий пример Баха (fig.XLVI) показывает аппликацию, единственно удобную в случае слиговывания первой ноты пральтриллера. См. также §31.



§31. Благодаря пральтриллеру предыдущая нота плавно перетекает в последующую, поэтому он никогда не встречается при отрывистых нотах. Он представляет собой в миниатюре трель без нахшлага, начинаемую с форшлага или главной ноты.

§32. Пральтриллер является необходимейшим и приятным, но вместе с тем и труднейшим украшением. Исполняемый неверно, он либо вовсе не звучит, либо звучит глупо и невыносимо, что совершенно не соответствует его природе. В отличие от других украшений, его не следует показывать своим ученикам медленно. Он должен в буквальном смысле ударяться: последний верхний звук должен соскальзывать, как описано в §8. Для достижения хорошего эффекта это должно делаться столь быстро, чтобы отдельные ноты трели были едва различимы. В этом кроется ее особенная острота, в сравнение с которой не идет никакая пикантнейшая трель другого рода. Пральтриллер подобно коротким форшлагам может встречаться над быстрыми нотами, но должен исполняться с такой быстротой, чтобы на слух казалось, что нота, над которой он стоит, ничего не теряет в своей длительности, но вступает точно в свое время. Он не звучит так устрашающе, как его полное написание. Он придает исполнению особую оживленность и блеск. Во всяком случае, при необходимости можно было бы обойтись без других украшений или без прочих видов трелей, или же поставить на их место более легкие украшения; но никак нельзя обойтись без пральтриллера, и даже самого хорошего исполнения всего прочего недостаточно в отсутствие этой трели.

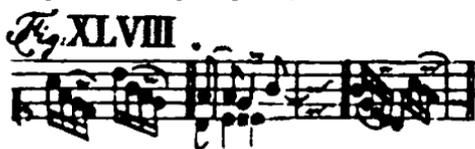
§33. Поскольку пральтриллер должен исполняться исключительно искусно и живо, то предпочтительнее это делать теми пальцами, которые лучше других играют трели; следовательно, как показывает fig. XLVI, здесь часто можно пользоваться свободной и даже необычной аппликатурой, чтобы суметь хорошо сыграть эту трель. Конечно, это надо делать очень искусно, чтобы не страдало исполнение в целом.



§34. Этот пральтриллер может встречаться лишь в нисходящей секунде, представленной в виде форшлага или большой ноты в fig. XLVII. Он встречается над короткими нотами (a) или над теми, которые становятся короткими из-за форшлага (b). Поэтому когда он проставлен над нотой с фермой, то форшлаг выдерживается довольно долго, а трель ударяется очень быстро.



§35. Помимо каденций и фермат пральтриллер часто встречается в нисходящих пассажах из трех или более нот в fig.XLVIII. Поскольку он подобен трели без нахшлага в нисходящем движении, то, подобно ей, встречается там, где после длинных нот следуют короткие, например в fig.XLIX.



§36. По поводу исполнения этой трели отметим также, что практически невозможно исполнить это украшение легко на пианофорте. Поскольку все быстрые ноты требуют силы, их исполнение всегда становится громче на этом инструменте. Поскольку наша трель не исполняется без быстрых нот, то клавирист всегда в этом случае страдает, тем более, чем чаще эта трель - одна или с добавлением *группетто* - стоит после форшлага и потому, согласно правилам исполнения, должна играть тихо. Эта проблема есть во всех быстрых украшениях, но особенно здесь, в ее крайнем виде. Я сомневаюсь, что даже путем очень долгих упражнений можно полностью подчинить себе силу удара при исполнении данной трели на пианофорте.

Раздел 4. О группетто⁵⁴

§1. *Группетто* - легкое украшение, делающее мелодию и приятной, и блестящей. Его обозначение и исполнение мы видим в fig.L. При последующей октаве или широком скачке группетто приходится исполнять с использованием четырех различных пальцев. В таком случае над нотой ставят обычно две цифры друг за другом. Предыдущие⁵⁵ или последующие ноты часто требуют, чтобы над обозначением группетто были выставлены один или два знака альтерации. Они располагаются справа или слева и в зависимости от этого относятся к первой или третьей ноте украшения, как показывает следующий пример:



⁵⁴ Нем.: *Der Doppelschlag*. В русскоязычной терминологии укоренилось итальянское название этого украшения - группетто, которым я и пользуюсь.

⁵⁵ Дополнение к параграфу и пример издания 1787 года.



§2. Поскольку по большей части группетто исполняется быстро, я должен показать длительность входящих в него мелких нот, как в медленном, так и в быстром темпе. Он может также обозначаться, как мы видим в примере (*). Я избираю первое обозначение, отказываясь от прочих, дабы избежать двусмысленности при постановке аппликатуры.

§3. Это украшение встречается в медленных и быстрых пьесах, при нотах связанных и отрывистых. Лишь при совсем коротких нотах оно не употребительно, ибо мелодия легко может стать неясной от множества нот, составляющих группетто и требующих для своего исполнения некоторого времени.

§4. Группетто находится над нотами иногда одно, иногда вместе с написанным под ним пральтриллером, и иногда после одной или двух маленьких тридцатьвторых, которые стоят перед большой нотой и, как мы увидим в дальнейшем, отличны от форшлага.

§5. Если написано лишь одно группетто, оно может стоять прямо над нотой или же сразу после нее, несколько справа.

§6. Первый случай его употребления - при плавных нотах в fig. LI (a), при скачках (b), цезурах (c), каденциях (d), ферматах (e), сразу же в начале (f), в середине (g) или в конце мотива после форшлага (h), над повторяющейся нотой (i), над нотой, следующей за этой повторяющейся, независимо от того, берется ли она плавно (k) или скачком (l); без форшлага, с ним, над ним (m), после него и т.д.





§7. Это прекрасное украшение как бы слишком любезно; его используют практически повсеместно и потому часто им злоупотребляют, ибо многие полагают, что вся красота и приятность клавирной игры и состоит в том, чтобы каждую секунду играть группетто. Поэтому необходимо рассмотреть хорошую манеру исполнения, ибо, несмотря на достоинства этого украшения, встречается масса случаев, не подходящих для его применения.

§8. Поскольку группетто в большинстве случаев используется для того, чтобы придать нотам дополнительный блеск, то те ноты, которые по их аффекту должны быть сыграны просто, искажаются, если к ним прибавлять допелешлаг без понимания правильного стиля и туше, а просто потому, что это позволяет длина ноты. Сверх того, при игре этих группетто встречается ошибка, обычная в прочих украшениях, а именно - чрезмерное использование.

§9. Поскольку это украшение представляет собой обычную трель с нахшлагом в миниатюре, из этого уже можно получить общее понимание о его верном использовании.

§10. Поскольку группетто по большей части исполняется быстро и его верхняя нота берется отрывисто в соответствии с ранее приведенным способом, то ошибочно употреблять его на длинной ноте вместо трели. Трель заполнила бы эту ноту, группетто же оставляет ее пустой.

§11. Однако возможны и исключения, когда благодаря аффекту в медленном темпе, как в конце fig.LII, а кроме того после форшлага снизу (a) вместо трели исполняют тихое группетто. В этом случае его последнюю ноту выдерживают, пока не вступит следующая.



§12. Из этого сходства группетто и трели следует, что первое, так же как и последняя склонно иметь скорее восходящее, чем нисходящее продолжение. Потому с таким украшением удобно проходить быстрыми нотами целую октаву и даже более, но только вверх, а не вниз. В неклавирной литературе этот часто встречающийся случай обозначается обычно так, как мы видим в fig.LIII. Следовательно, группетто неуместно при быстрых нисходящих нотах. Можно⁵⁶ заменять им трель в тех случаях, где последняя трудна для исполнения из-за исполняемого той же рукой другого голоса. Замена возможна лишь на относи-



⁵⁶ Дополнение к параграфу и пример издания 1787 года.

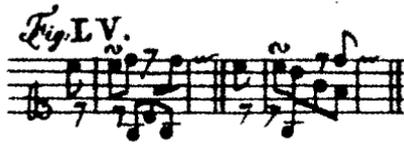
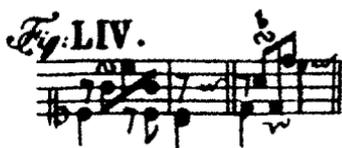


тельно коротких нотах, остальные нельзя полностью заполнить *допфельлагом*:



§13. Так же, как и трель с нахшлагом, группетто можно без опаски употреблять при скачках, fig.LIV. Мы видим примеры на скачки восходящие и нисходящие.

§14. Хотя группетто охотно пишут над повторяющимися нотами, за ним (даже в случае быстрых нот)⁵⁷ должна следовать скорее восходящая, чем нисходящая секунда. В последнем же случае лучше сделать *анилаг*⁵⁸, как в fig.LV.



§15. Кроме того, группетто часто встречается над относительно длинной нотой после длинного форшлага, как мы видели в (с), (е), (f), и (h) fig.LI. Заметим, что группетто над форшлагом (а повторяющиеся ноты, приведенные в предыдущем параграфе, почти все являются форшлагами) не терпит украшений над следующей нотой fig.LVI. Но когда этот форшлаг находится перед фермой, где он



может быть длиннее, чем того требует его написание, последняя нота группетто выдерживается дольше, и после маленькой паузы можно замечательно исполнить последующий длинный *мордент* (а).

§16. Форшлаг, не повторяющий предыдущую ноту, не допускает над собой группетто, хотя над последующим разрешением оно уже возможно (а).

§17. Поскольку вне клавира обозначение группетто известно настолько же мало, насколько это украшение необходимо в музыке, то обычно оно обозначается знаком обычной трели или даже мордента (который многие также путают с трелью). В fig.LVIII находится множество примеров, в которых группетто лучше и удобнее, чем трель. Пример, обозначенный (*), показывает истинное место группетто, ибо кроме него здесь невозможно никакое другое украшение. Фигуры, отмеченные (1),(2),(3),(4) - где, кстати, последняя нота всегда повторяет среднюю, в быстром темпе так же хорошо подходят для трели как и для группетто.

⁵⁷ Находящееся в скобках добавлено в виде сноски в издании 1787 г.

⁵⁸ См. раздел 6 “Об аншлагах” (стр.94).



Fig. LVIII

В примере (x) в медленном темпе после группетто иногда также добавляется форшлаг на той же ноте.

§18. Недостаток в обозначениях украшений в неклавирной литературе часто вынуждает ставить знак трели (tr) там, где трель едва ли возможна из-за быстроты или просто неудобна. Следующий⁵⁹ пример демонстрирует подобный случай в пассажах, типичных для Тартини и вообще для многих быстрых песен.

Исполнителю придется играть здесь группетто, что не слишком приемлемо, но сохраняет темп и желанный эффект. Два последних примера *fig. LVIII*, озаглавленных *Recit*, отличаются только мелодическими окончаниями. Оба требуют над последней нотой именно группетто. В первом случае последняя нота группетто не выдерживается, как обычно, с целью подражанию декламационному вокальному стилю. Поскольку здесь невозможно поставить знак tr, надо в отсутствие прочих обозначении оставить способ игры на усмотрение исполнителя.

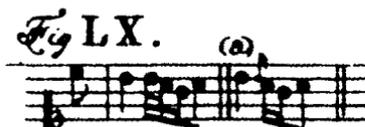
§19. Как мы видели из *fig. LI* (e), группетто может встречаться над фермой, предваряемой нижним форшлагом, *fig. LIX*. Тем не менее, и в том, и в другом случае он возможен после верхнего форшлага - пример (a) и *fig. LI* (h).

§20. Несмотря на сходство группетто с трелью, между ними наблюдаются два отличия: во-первых, поскольку заключение группетто играется медленнее начала, его последняя нота соединяется с непосредственно следующей за ней, но всегда оставляя маленький промежуток; во-вторых, группетто иногда отказывается от

⁵⁹ Следующие два предложения и пример добавлены в издании 1787 года в виде сноски.



своего блеска и в медленных пьесах намеренно способствует аффекту более тому fig.LX. Этот вид исполнения обычно обозначается как в (a).



§21. Собственно группетто может встречаться также после ноты или форшлага, а именно: во-первых, если таковые относительно длинны, как в fig.LXI(a); во-вторых, при нотах, соединенных лигой (b); в-третьих - после ноты с точкой (c). Эти⁶⁰ виды употребления группетто очень типичны во всех видах музыки и не могут быть ясно обозначены без нашего специального значка, хотя некоторые пишут в подобных случаях знак трели после ноты. Во всех трех примерах украшение служит заполнению ноты.



§22. Первый случай встречается во всяком движении и нехорош лишь перед нисходящими секундами. Если в каденции не хотят исполнять трель, то после нижнего форшлага, ведущего к заключительной ноте, играют группетто (*); однако

⁶⁰ Дополнение к параграфу издания 1787 года.



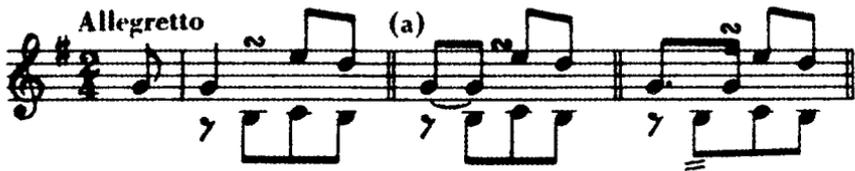
затем над последней нотой не следует делать никакого мордента. Исполнение всех группетто, выписанных в (а), разъясняется в последнем примере этой фигуры.

§23. Во втором случае первая из слигованных нот как бы приобретает точку, а вторая оказывается последней из составляющих группетто. Если темп быстрый, точка пропускается. Оба исполнения ясно показаны в (b). Этот пример часто встречается перед каденциями.

§24. В третьем случае получаются две ноты с точками, между которыми делается группетто (c). Исполнение, выписанное нотами, мы найдем в (2), и оно всегда ритмически неизменно. Этот вид часто встречается, если темп настолько медленный, что ноты с точками звучали бы слишком вяло, а также при цезурах (1) и перед каденциями, когда за нотами с точкой следует трель на том же звуке (2). При нисходящих не слишком длинных пунктирных фигурах этот вид группетто не исполняется. Пример (3), заполненный этим украшением, представляет образец применения группетто на своем истинном месте, ибо трель вместо него, как над первой нотой, так и после нее всегда будет неверна. В примере (4) мы видим, что группетто так же хорошо играет после первой ноты, как и над второй. Из находящегося здесь же распределения нот во времени можно легко понять, что в этом случае требуется медленный темп. Как⁶¹ можно обозначить желаемое отделение последней ноты группетто? [См. пример (a)]. Либо выписанной паузой (b), либо постановкой вертикального штриха справа от знака и прямо над второй, добавочной точкой (c).



Хотя это новое обозначение выглядит странно, оно необходимо, ибо, во всяком случае, ведет к усвоению верного исполнения, даже если кажется довольно неуклюжим. Иногда группетто встречается после относительно длинной ноты, во время которой в басу звучат две или более ноты, или же пауза, как в следующем примере:



Для большей ясности разделим ноту на две слигованные (а). Точное вступление группетто будет таким образом очевидно. С другой стороны, многие непосвященные исполнители начинают украшение слишком рано и, таким образом, вынуж-

⁶¹ Дополнение к параграфу и примеры издания 1787 года.



дены исполнять его медленно, коль скоро хотят заполнить ноту. Это выходит неудовлетворительно и вопреки правилу, высказанному в §10.

§25. Знаки альтерации в группетто обусловлены, как и в трели, предыдущими и последующими нотами и модуляциями. Это украшение так же мало, как и трель, допускает внутри себя увеличенную секунду (см. fig.XXX (d), стр.71).

§26. Необходимая острота туше в группетто, к которой мало способен мизинец, требует иногда несколько растянутой аппликатуры, fig.LXII.



§27. Если в группетто две первые ноты чередуются в быстром темпе с резкой атакой и снятием, то есть группетто соединяется с пальтриллером - яснее представить себе это составное украшение можно в виде *пальтриллера с нахшлагом*. Оно вносит в клавирную игру особое изящество и блеск. Оно представляет собой очень оживленную трель с нахшлагом в миниатюре. Однако не следует их путать, ибо первое отличается от последней настолько же, насколько пальтриллер или группетто - от обычной трели. У этого украшения, кроме того, еще нет своего обозначения. По поводу длинной лиги над последней фигурой я отсылаю к приведенному выше о пальтриллере. Обозначение и исполнение украшения изображено в fig.LXIII.

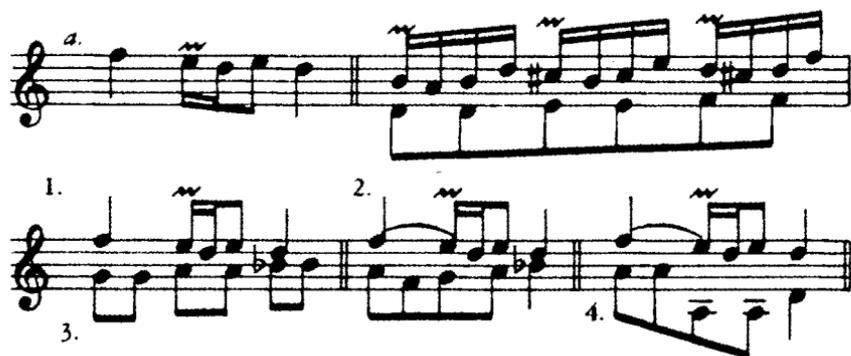


§28. **Группетто с пальтриллером** может появляться после форшлага или без него; однако, подобно пальтриллеру, оно никогда не встречается иначе как в нисходящей секунде, из которой он как бы вычитается, например, в fig.LXIII и LXIV. Поскольку составные украшения содержат в себе больше нот, чем одиночные, бывшие их базой, то они лучше заполняют собой относительно длинные ноты и потому более употребимы в таких случаях, нежели просто пальтриллер fig.LXV. В Allegretto же и более быстрых темпах лучше делать только пальтриллер, как в примере (*), а не составные украшения. Отметим также, что и одиночное группетто, и **группетто с пальтриллером** редко можно хорошо





употребить там, где обычна трель без нахшлага. В⁶² умеренных темпах группетто с пральтриллером часто играется следующим образом:



Такое исполнение приемлемо, если не создает плохого голосоведения по отношению к басу (следовательно, пример (1) хорошо, а пример (2) нет). Оно употребляется в половинных (3) и полных (4) кадансах.

Способ исполнения становится яснее, если вместо того, чтобы ставить оба значка, применять нотацию примера (а).

§29. Когда в медленном темпе мы имеем три нисходящие ноты, то перед средней может стоять форшлаг, после чего над ней же следуют группетто с пральтриллером, а затем еще один форшлаг перед последней нотой. Это показано в простой форме в fig. LXVI (а), с украшениями в (b) и исполнение в (с). Первый форшлаг обычно употребляется при медленных нотах, поскольку хорошо их



заполняет; кроме того, он необходим здесь для удобства исполнения группетто, поскольку последнее должно вступить не ранее второй половины ноты, над которой стоит, а форшлаг точно заполняет первую половину. Второй же форшлаг служит не только укорочению последней длинной ноты (чтобы она по длительности была более пропорциональна предыдущей), но также необходим из-за природы группетто, которая, как и трель с нахшлагом, более склонна к восходящему про-

⁶² Дополнение к параграфу и примеры издания 1787 года.



должению. Этот последний форшлаг не следует отрывать от его основной ноты, играя за счет предыдущей длительности:

- 1) поскольку это форшлаг, а вовсе не нахшлаг;
- 2) поскольку после исполнения группетто его последняя нота должна связываться со следующей не сразу, а после небольшой паузы, иначе образуется трель с глупым нахшлагом из трех нот;
- 3) поскольку форшлаг сохраняет пропорциональную длительность последней ноты.

Так еще раз мы убеждаемся, что отрыв форшлага от его ноты может быть вреден. Этот вред легко предотвратить, исполняя согласно правилу группетто с пральтриллером так быстро, чтобы последнее “с” звучало как простая шестнадцатая. Благодаря этому последующий форшлаг будет достаточно отделен от этого украшения. Несмотря на то, что изображенное исполнение выглядит довольно пестро и может показаться на вид еще страшнее, если, как обычно бывает в *Adagio*, его просто выписывают в очень мелких нотах - несмотря на это, все искусство умелого исполнения основывается на способности верно сыграть быстрый пральтриллер, и проблема должна разрешиться естественно и легко. Пример (d) несколько отличается, но сохраняет исполнение двух последних нот.

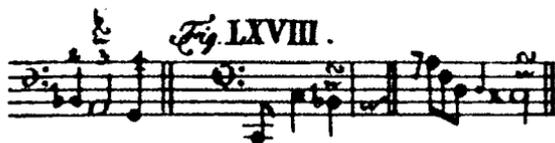
§30. Поскольку простое группетто схоже с трелью с нахшлагом, для него всегда должен иметься запас пальцев. Так как нужная острота туше и в нем, и в группетто с пральтриллером хорошо получается лишь при участии определенных пальцев, то составные украшения часто представляют большую трудность для аппликатуры. Устранение этих трудностей должно сообщить особую свободу. Из fig. LXVII видны некоторые случаи такого рода. В примере (a) после “e”, играемого вторым пальцем, рука слегка поворачивается влево, и третий палец



берет “d”, но не перекрещивается со вторым, как учит плохая аппликатура. Пример (b) из-за составных украшений требует соскальзывания третьего пальца с полутона. Самая удобная аппликатура группетто с пральтриллером изображена в (c). Однако всегда хорошо проучивать это украшение всеми пальцами, развивая их силу и быстроту, кроме того не всегда от нас зависит возможность взять наилучшие для того или иного украшения пальцы.



§31. Нелегко вводить украшения в бас, если они там не выписаны с точностью. Иногда, однако, в таких обстоятельствах, как в fig.LXVIII, возможно употребить группетто с пральтриллером.



§32. Пральтриллер и связанное с ним группетто не должны выходить плохо на правильно отрегулированном клавишине и являются надежной пробой ровности его оперения. Посему надо посочувствовать клавишнику, который вследствие дурного состояния инструмента обычно бывает лишен этого необходимейшего и благороднейшего украшения, ибо оно встречается повсеместно и без него большинство пьес звучат слишком обедненно.

§33. Когда группетто стоит над отдельной, неслигованной нотой, оно приобретает особую остроту благодаря введению перед ней еще одной ноты той же высоты. Поскольку это украшение еще нигде никак не обозначено, я, записывая его, использую тридцать вторую, проставленную перед нотой, над которой стоит группетто. Тройной хвостик этой ноты неизменен при любой длительности последующей ноты и в любом темпе, ибо она всегда исполняется очень быстрым ударом напряженного пальца и немедленно связывается с начальной пружинистой нотой группетто. Отсюда возникает новый вид группетто, который я могу назвать, чтобы подчеркнуть его отрывистость, *пружинящим группетто*⁶³. При быстрых нотах это украшение удобнее трели, поскольку я вообще считаю, что трель хороша лишь когда длительность нот позволяет ей звучать достаточно долго. В противном же случае на ее месте может стоять любое другое украшение. Благодаря вводной ноте группетто получает такой же блеск, какой в другом случае приобретает благодаря пральтриллеру.

§34. Поскольку группетто с пральтриллером может употребляться лишь после нисходящей плавной секунды, то именно в этой ситуации не следует вводить пружинящее группетто. В fig.LXIX мы найдем его знак - (a), его исполнение - (b)⁶⁴ и несколько случаев, где оно может встретиться. Итак, украшение это



⁶³ Нем.: *Der geschnellte Doppelschlag*.

⁶⁴ Из примеров видно, что Бах обсуждает здесь полное группетто, которое употреблялось исполнителями и издателями гораздо чаще, чем следовало. Обозначение, приведенное здесь, не было широко распространено. Оно, к примеру, встречается в некоторых ранних сонатах Гайдна. В действительности, баховские попытки обозначить знаками и нотацией все мелкие разновидности группетто были обречены на провал. Большинство его современников и композиторов последующих поколений употребляли один и тот же знак (G) или tr для всех типов или выписывали украшение редкими или крупными нотами. Все это делает настоящий раздел с его многочисленными примерами особенно важным, ибо он призван обострить нашу чувствительность ко всем тонкостям употребления группетто [М, 125, 21].



может быть в начале и в середине, перед плавным движением или скачками, но не над последней нотой (отрывистой или нет). Отметим также, что в таких случаях в неклавирной музыке ставят обычно знак трели, а в клавирных примерах - простого группетто. Пружинящее⁶⁵ группетто может быть также представлено над второй из пары слигованных нот в поступенном восхождении (a):



В этом случае оно заменяет верхнюю трель или простое группетто. Также оно встречается над первой из пары слигованных нот в поступенном нисхождении (b). Его употребление оправдывается предшествующими нотами, взятыми *non legato*. Если же они слигованы, то в медленном темпе возможно простое группетто, а еще лучше использовать *анилаг* (c).

§35. Если это украшение встречается над нотой, которая должна быть взята большим, четвертым или пятым пальцем, то в этой позиции его с трудом можно исполнить или, по крайней мере, нелегко придать ему необходимую живость. Остальные пальцы к этому искуснее.

§36. Не следует путать это наше украшение с обычным группетто, идущим после ноты. Они весьма различны, ибо последнее вступает спустя некоторое время спустя ноты и встречается при слигованных и выдержанных звуках. Чтобы хорошо понять их отличие, мы даем изображение обоих украшений вместе в *fig. LXX*.



§37. Наконец, группетто также встречается после двух маленьких тридцатьвторых перед нотой, над которой оно стоит. Эти ноты включены в украшение и связываются с ним как можно быстрее. Тридцатьвторые всегда неизменны. Это украшение, до настоящего времени никак не обозначавшееся, является нижней трелью в миниатюре и поэтому применяется в аналогичных местах над короткими нотами. Можно назвать его нижней *дoppelшлаг*. Его обозначение и исполнение изображены в *fig. LXXI*.



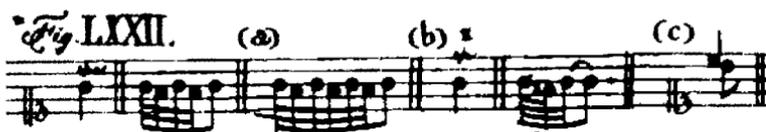
⁶⁵ Окончание параграфа и нотные примеры дополнены в изд. 1787 г.



Если⁶⁶ оно употребляется вместо нижней трети над второй из двух слигованных нот, наилучший эффект достигается связыванием предыдущей ноты с первой нотой украшения.

Раздел 5. О мордентах

§1. *Мордент* есть необходимейшее украшение, которое связывает ноты, заполняет их и придает им блеск. Он бывает **длинным** или **коротким**. Обозначение и исполнение первого изображается в fig. LXXII. Знак длинного мордента всегда неизменен, в исполнении же, если необходимо, он может быть длиннее (а). Короткий мордент со своим исполнением показан в примере (b).

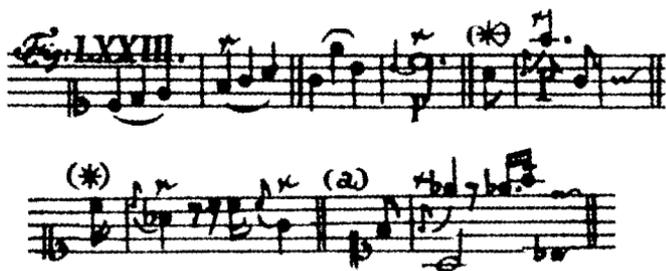


§2. Несмотря на то, что длинный мордент пишется обычно лишь над длинными нотами, а короткий над короткими, длинный - смотря по темпу - может находиться над четвертями и восьмыми, а короткий - над нотами любой длительности.

§3. Существует еще особый вид мордентов, которые должны быть совсем короткими (с). Из двух звуков, берущихся одновременно, лишь один задерживается, второй же тотчас снимается⁶⁷. Это исполнение не будет неверным, если к нему прибегать реже, чем к другим мордентам. Оно не встречается над слигованными нотами.

§4. Мордент особенно хорош для восходящих нот, берущихся плавно или скачком; при нисходящих скачках он встречается не столь часто, при нисходящих плавных нотах не попадает вовсе. Может находиться равно в начале, середине и конце пьесы.

§5. Мордент связывает слигованные ноты в плавном движении или скачке, с форшлагом или без него, fig. LXXIII. Лига чаще всего встречается при восходящей



⁶⁶ Последнее предложение добавлено в издании 1787 года.

⁶⁷ Обычно этот вид мордентов называется *acciaccatura*, но Бах использует последний термин только для обозначения вспомогательных нот в арпеджио.



секунде или при форшлаге (*). Если мордент находится над нижним форшлагом, который соединяется со своей нотой скачком (а), основная нота должна быть достаточно длинной, чтобы иметь возможность потерять от своей длительности долю, достаточную для придания должной выразительности морденту на форшлаге. Здесь украшение одновременно и соединяет, и заполняет ноты. Подобные случаи иногда встречаются в речитативах.

§6. Мордент после форшлага, согласно правилу исполнения форшлагов, играется тихо.

§7. Мордент используется при выдержанных нотах для заполнения; следовательно, он встречается, как мы видим в fig.LXXIV, над нотами слигованными (а), с точкой (b) и синкопированными (с); последние могут приходиться на один



повторяющийся тон (с) или на разные (d). В последнем случае мордент лучше всего применять для одиночного повторения предыдущего тона (е). В синкопах мордент не только заполняет, но одновременно придает нотам блеск.

§8. Из примеров (а) и (b) можно заметить, что в темпе настолько медленном, что даже длинных мордентов не хватает для заполнения нот, последние могут укорачиваться и повторяться, обычно так, как показано во второй серии примеров под теми же буквами. Однако такая вольность применяется весьма осторожно и лишь в случае необходимости. Надо следовать намерениям автора и никоим образом не искажать их. Ошибки при этом легко избежать, если понять, что при хорошем туше и должном выдерживании ноты наш инструмент обладает более долгим звуком, чем многие могут предположить. Посему при использовании длинных мордентов следует не препятствовать красоте резонанса и не исполнять их, также как и прочие украшения, над всякой относительно длинной нотой, а также не делать их слишком длинными. Когда мордент используется для заполнения, всегда должен оставаться незаполненным маленький участок ноты, и наилучшим образом употребленный мордент становится отвратительным, если он, подобно трели, быстро присоединяется к следующей ноте.

§9. Мордент над скачками и отрывистыми нотами придает им блеск. В этом случае он, как правило, короткий. Его найдут над тонами, которые в связи



с гармонией называются ударными⁶⁸ и потому имеют особую значимость fig. LXXV (a); в некоторых арпеджио (b) и в середине аккордов (c); хотя везде на относительно длинных нотах может быть употреблен длинный мордент.



Это украшение встречается и на отрывистых нотах с точками, где точка не выдерживается (d), или на нотах, за которыми следуют паузы (e). Если после нескольких коротких нот следует длинная, взятая плавно (f) или скачком (g), он используется на этой последней.

§10. Мордент чаще всех украшений встречается в басу без того, чтобы его выписывали, а именно: над нотами, восходящими плавно (h) или скачком (i), в каденции или вне ее, особенно если бас после ноты с мордентом идет скачком на октаву вниз (k).

§11. Знаки альтерации в этом украшении играют как и в трели, судя по обстоятельствам. Нижний звук его часто для остроты альтерируется, fig. LXXVI.



§12. Чтобы после короткой ноты иметь свободными необходимые для исполнения мордента пальцы, используют иногда особую аппликатуру, fig. LXXVI. Она требует умеренного темпа и оправдывается отрывистым исполнением ноты с точкой⁶⁹, благодаря которому следующая за ней может быть взята четвертым

⁶⁸ Нем.: *anschlagend*. То что этот термин имеет скорее ритмический, чем гармонический смысл, ясно из Кванцевского определения форшлага: *Anschlagender Forchlag* [M, 129, 2].

⁶⁹ Точки в этом случае исполняются как паузы. Практика описана и критически рассмотрена в главе третьей §23 [M, 131, 3].



пальцем, а большой и второй получают хорошую позицию для исполнения мордента. После третьего пальца на длинной ноте остается достаточно времени переместить руку немного вправо. Если же такой пассаж встречается в быстром темпе или без точек, оставляют обычную аппликатуру.

§13. Поскольку мы увидели, что мордент, особенно длинный, используется для заполнения длинной ноты, в этом случае он может также браться после трели; однако он должен быть отделен от последней путем деления ноты [на две части]. Без такой предосторожности было бы неверным исполнять мордент непосредственно после трели, ибо **никогда не следует нагромождать украшения одно за другим**. Правильность обоих замечаний подтверждается исполнением изображенных в fig.LXXVII примеров. Длина мордентов определяется согласно темпу, который не должен быть быстрым, ибо в таком случае этот прием не имел бы никакой пользы.



§14. Пользуясь случаем отметить, что *мордент* и *пальтриллер* являются как бы антиподами. Последний может применяться только в нисходящей секунде, где никогда не может быть мордент. Единственная их общность в том, что оба обращаются к интервалу секунды - мордент к восходящей, пальтриллер к нисходящей. Этот случай ясно представлен в fig.LXXVIII.

§15. В связи с мордентами я должен упомянуть об одном свободном украшении, которое мы иногда слышим в начале медленных пьес, перед ферматами или паузами, особенно у певцов. Ноты, к которым применяют это украшение, и их исполнение мы найдем в fig.LXXIX. Поскольку этот оборот совершенно подобен морденту, и случаи его применения также допускают и мордент (особенно,



если он, по своему обыкновению, исполняется быстро), то мы можем рассматривать это украшение как медленный мордент, который, однако, нехорош вне этих нескольких позиций.



Раздел 6. Об аншлагах⁷⁰

§1. Если вместо простого исполнения ноты еще раз повторяют предыдущую, а затем берут верхнюю секунду от следующей ноты и только потом ее саму; или вместо повторения предыдущей ноты сперва берут нижнюю, а затем верхнюю секунду к нашей ноте - это называется *аншлаг*.

§2. Это украшение мы ясно распознаем в fig.LXXX, иллюстрирующей **оба вида**.

Fig.LXXX.



§3. В первом случае исполнение этих нот не такое быстрое, как во втором, однако они всегда играютя слабее, чем главная нота⁷¹ в fig.LXXXI. Мелодия становится приятнее благодаря этому украшению, ибо ноты и хорошо связываются, и заполняются.

Fig.LXXXI.



§4. В последнем виде между двумя маленькими нотами часто находится точка, первый же вид, напротив, не терпит никаких изменений, он применяется лишь в умеренных темпах, если следующая нота берется скачком вверх. В fig.LXXXII мы найдем изображение некоторых случаев.

Fig.LXXXII.



§5. Аншлаг, состоящий из маленьких нот секундой выше и ниже основного тона, из-за их быстроты может использоваться также в подвижном темпе. В fig. LXXXIII находим пример, демонстрирующий подлинное место аншлага,

⁷⁰ Митчелл переводит как "составной форшлаг" (*compound appoggiatura*) и дает следующее примечание: "Die Bibliothek der Schoenen Wissenschaften" гласит: "Марпург называет аншлаг двойным форшлагом (*doppelvorschlag*), что было более подходящим старым наименованием, поскольку он произошел от двух форшлагов" [M, 132, 1]. Т.о. "*compound appoggiatura*" ближе к термину Марпурга, а не Баха.

⁷¹ Это различие в динамике между аншлагом и форшлагом /"всегда громче, чем основная нота"/ и могло стать причиной противопоставления Бахом этих двух украшений по приставке. Только один подвид аншлага согласуется с обычным способом исполнения форшлага /см. §10/. Другой причиной может быть то, что название "аншлаг" безошибочно определяет, что украшение должно игратья скорее на долю, чем перед ней. Вспомним баховские трудности с форшлагами! [M, 132, 2].

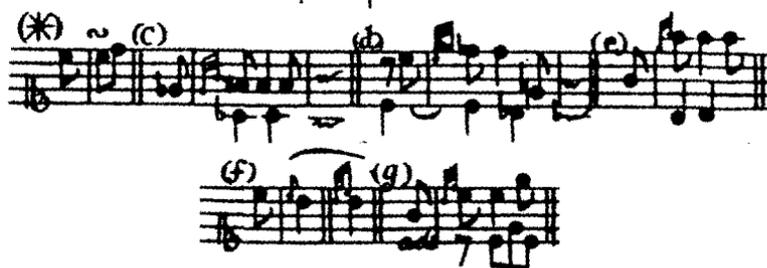
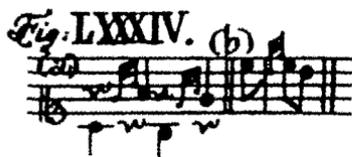


Fig. LXXXIII.



ибо кроме него здесь не может быть искусно исполнено никакое другое украшение. Этот пример с его исполнением хорош лишь в темпе не медленнее, чем Andante, хотя может быть и значительно подвижнее.

§6. Помимо этого аншлага с терцовым скачком может также быть применен во всех примерах fig. LXXXII. Как показано в fig. LXXXIV, его находят при отдельных нотах, разделенных паузами (а) и при повторении звука перед нисходящей секун-



дой (b). При таком повторении перед нисходящим интервалом он более естественен, чем группетто, так же как последнее лучше перед восходящей секундой. Действительно⁷², наше украшение не может употребляться в последнем случае:



Аншлаг также хорошо употребляется в медленном темпе для заполнения увеличенной секунды, ибо он лучше группетто смягчает ее диссонантность (с). Далее, его используют перед восходящей секундой (d) или септимой (e), а также перед форшлагом, нисходящим на секунду. Заметим, что аншлаг вообще лучше употреблять в нисходящей, чем в восходящей мелодии. Исключение составляет лишь повторение тона, украшаемого аншлагом, и медленный темп (f).

§7. Аншлаг с точкой выписывается как нижний форшлаг или так, как показано в fig. LXXXV. Его ритмическое выполнение может быть различным, и в учебных пьесах я всегда это ясно указываю. Следующая нота теряет в своей длительности

⁷² Дополнение к параграфу и пример издания 1787 года.

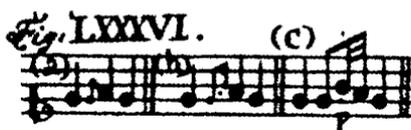


столько же, сколько занимает аншлаг. Пример, приведенный ниже, показывает правильное и неправильное написание:



§8. Этот аншлаг никогда не встречается в быстрых пьесах. Он с пользою употребляется в воодушевленных, аффектированных местах. Он встречается иногда при повторении (а), иногда при восходящей секунде (b), после чего в обоих случаях требуется нисходящее движение, с форшлагом (b) или без него (а). Пример /а/ часто встречается в качестве цезуры в Adagio. Пример, обозначенный (*), в fig.XI (стр.63) из-за длинной ноты "f" скорее допускает аншлаг, чем просто форшлаг. Его исполнение мы видим в fig.LXXXV (c).

§9. При исполнении этого украшения легко избежать ошибок, коль скоро знаешь его происхождение. Если нота предворяется длинным форшлагом, стоящим секундой ниже, fig.LXXXVI (a), и между ними возникает еще один корот-



кий форшлаг секундой выше (b), то между двумя этими форшлагами появляется точка - и, следовательно, наше украшение (c). Единственное условие при этом - одна или несколько нисходящих нот.

§10. Заметим при исполнении этих аншлагов, что первая маленькая нота, та, что перед точкой, играетя всегда сильнее, а вторая всегда слабее по сравнению с главной нотой. Последняя нота присоединяется к главной как можно быстрее, и все три слигвываются.

§11. Fig.LXXXVII содержит еще несколько примеров с их исполнением. При обозначении этого украшения, дабы его хорошо выучили, я оставляю в употреблении довольно неясный способ его записи как простого форшлага. Чем вырази-





дольнее мелодия и чем медленнее темп, тем длиннее выдерживается точка, что видно из той же фигуры в N.B.

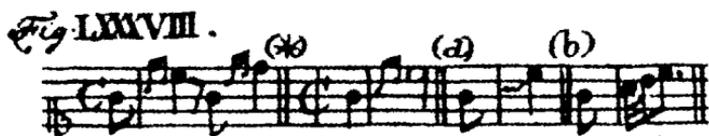
Раздел 7. О шляйферах

§1. Шляйферы бывают с точкой и без. Их исполнение уже разъяснено в самом их названии⁷³. Они придают мелодиям текучесть.

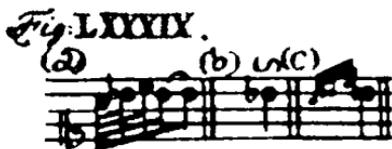
§2. Шляйферы без точки состоят иногда из двух, иногда из трех нот, стоящих перед главной.

§3. Шляйфер, состоящий из двух нот, выписывается маленькими тридцать-вторыми fig.LXXXVIII. В такте alla breve также возможны шестнадцатые (*). Иногда это украшение обозначают, как показано в (a). Часто оно выписывается уже расшифрованным (b).

§4. Между шляйфером из двух и шляйфером из трех нот существуют два отличия: 1) первый всегда встречается в скачке, заполняя интервал между нотами fig.LXXXVIII, второй же, как мы увидим далее, - также и в других позициях; 2) первый всегда играется быстро, второй же - не обязательно.



§5. Fig.LXXXIX (a) показывает исполнение шляйфера из трех нот. Быстрота этого украшения зависит от темпа и характера пьесы. Поскольку этот шляйфер не имеет какого-либо установленного обозначения, а исполнение его в точности равно груп-



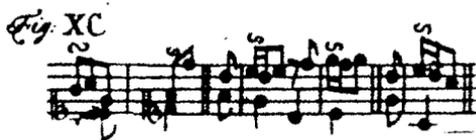
петто в противодвижении⁷⁴, мне удобнее обозначать его знаком, показанным в (b), чем следовать обычной практике выписывания трех мелких нот (c). Глазам легче воспринимать наш новый вид обозначения, и он занимает меньше места в записи.

⁷³ Нем. *schleifen* - скользить, тянуть.

⁷⁴ "Die Bibliothek der Schoenen Wissenschaften" отмечает: "Мартбург правильно разделяет трели на верхнюю и нижнюю, последнюю из которых Бах более склонен рассматривать как вид шляйфера. В остальном, впрочем, Бах рассматривает это украшение с исключительной тщательностью". В действительности же баховская нижняя трель рассмотрена им в разделе о трелях. Она отличается от шляйфера из трех нот и обозначением, и большим количеством нот. (См. третий раздел "О трелях", §37, и настоящий раздел. §9.) [M, 137, 2].



§6. Это украшение любит и быстрый, и очень медленный темп, и бесстрастные, и аффектированные места, и поэтому используется двумя очень разными способами. В быстрых вещах оно играет для заполнения и блеска, и здесь его удобно представить в виде заменителя нижней трели без нахшлага, для которой не хватает длины ноты *fig.XC*, и всегда исполнять быстро. Следующие за ним ноты могут двигаться плавно или скачком.



§7. В другом случае этот шляйфер с пользою употребляется для создания печальной выразительности в томных, протяжных местах, в особенности в *Adagio*. Он играет тогда томно и тихо, очень выразительно и свободно от слишком механического исполнения длительности нот. Самое его распространенное место — повторяющиеся ноты *fig.XCI* (a). Кроме того, он также встречается в восходящем плавном движении и скачках (b). Можно заметить, что этот шляйфер схож с **медленным аншлагом** в отношении заполнения интервала терции. Им можно также заполнить длинные и выразительные ноты (c).



§8. Поскольку диссонансы сильнее воздействуют на эмоции, чем консонансы, это украшение чаще встречается при диссонансах, а именно: при длинных нотах, которые намеренно заполняются не полностью или, по крайней мере, неравномерно. В таких же обстоятельствах оно используется и в *Allegro*, особенно когда происходит сдвиг из мажорной тональности в минорную. Аккорды уменьшенной септимы и увеличенной сексты с квинтой, равно как и секста с увеличенной квинтой и малой терцией и тому подобные гармонические созвучия особенно хорошо подходят для этого украшения. Поскольку поведение всех украшений определяется главным образом движением баса, легко рассудить, что этот вид склонен к нисходящему продолжению.

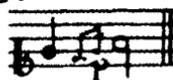
§9. Шляйферы научили нас двум вещам: 1) что они должны в некоторых темах использоваться скорее для безыскусного, мягкого типа аффекта, чем для заполнения нот, и поэтому не следует всегда для длинных нот выбирать украшения, состоящие из множества звуков, ибо вместо шляйфера можно было бы использовать **нижнее группетто**, имеющее с ним некоторое сходство; 2) что также не следует судить о степени воодушевленности и аффектированности украшения по небольшому числу составляющих его нот, ибо в этом случае аншлаг, состоящий из двух нот, был бы более выразителен, нежели наш шляйфер или его эквивалент, заполняющий аншлаг.



§10. Если шляйфером из трех нот удобно изображать печаль, то шляйфер из двух нот с точкою между ними пригоден для приятных эмоций.

§11. Его обозначение мы видим в fig.XCII. Его ритмическое выполнение менее постоянно, чем у любого другого украшения. Оно также определяется аффектом.

Fig.XCII.



Посему в учебных пьесах, так же как в случае с аншлагом, я обозначаю и иногда выписываю его со всей возможной ясностью.

§12. В fig.XCIII находятся примеры его различного исполнения. Исполнение (*) лучше последующих из-за баса. Большинство примеров показывают подлинное место именно этого украшения, ибо при виде простых нот жесткость диссонанса или пустота октав легко наводит на мысль о введении украшения. Однако ни один орнамент здесь не подходит так хорошо, как этот. Последующие ноты обычно плавно нисходят, хотя из примера (x) мы уже видели, что и восходящее движение также возможно.

Fig.XCIII.





§13. Все прочее, необходимое для исполнения этого украшения, изображено в фиг. ХСIII, (1) и (2). Здесь мы видим, что нота с точкой акцентируется, а следующая за ней, вместе с главной, играет тихо. Точка над маленькой лигой (1) значит, что над главной нотой палец должен подняться раньше, чем окончится ее длительность, следовательно, как мы видим из (2), точка после главной ноты превращается в паузу.

Раздел 8. О шнеллерах

§1. Короткий мордент в обращении, верхнюю ноту которого бросают, а две остальные играют жестким пальцем, я всегда и неизменно обозначаю, как в фиг. ХСIV. Из-за этой отрывистости исполнения можно назвать это еще ни у кого не обозначенное украшение - шнеллер⁷⁵. По⁷⁶ его использованию и внешнему виду он противоположен морденту, но его звуки совпадают со звуками пральтриллера.

§2. Шнеллер всегда исполняется быстро и встречается только при быстрых и отрывистых нотах, которым придает блеск и где его действительно достаточно для заполнения.

⁷⁵ Баховский термин не был широко усвоен. Сомнительно, чтобы универсальное согласие могло быть достигнуто в исполнении и знании английского термина *inverted mordent* /обращенный мордент/, названия, временами дававшегося этому украшению (см. "Einson's Music Dictionary", "Mordent"). Его часто играют на слабую долю, хотя он должен исполняться на сильную, особенно в музыке 18 века. Далее, его часто ошибочно делают состоящим из нижнего вспомогательного, отождествляя таким образом с мордентом. Неакцентированный обращенный мордент можно найти среди многих примеров фиг. ХСIII, хотя он не узнается ни по написанию, ни по названию - пунктирный шлейфер. Как безуспешны были попытки немцев найти название, показывает следующее замечание из "Bibliothek der Schoenen Wissenschaften" /1763/: "Нам кажется более правильным, что Марпург рассматривает баховский шнеллер как пральтриллер. Но нам кажется интересной мысль, что оба правы, определяя это блестяще исполняемое украшение как род короткого мордента в инверсии. Это мнение кажется весьма сомнительным после близкого рассмотрения природы трели и мордента. Следовательно, мы считаем критику Марпурга хорошо обоснованной, когда он осуждает клавиристов, называющих шнеллер мордентом". Баховские пральтриллер и шнеллер весьма далеки от того, чтобы быть идентичными (см. третий раздел "О трелях", §30). Но, поскольку терминология так запутана, почтем за лучшее придерживаться нейтральной позиции и транскрибировать слово "шнеллер" буквально [М, 142, 1].

⁷⁶ Последнее предложение добавлено в издании 1767 года.



§3. В быстром темпе он производит эффект трели без нахшлага и насколько трель с нахшлагом любит восходящее продолжение, настолько шнеллер - нисходящее, поскольку его вторая нота вместе с главной образует подобие перевернутого нахшлага. Однако он отличается от трели тем, что никогда не бывает закрытым и не может встретиться под лигами.

§4. Его надо исполнять весьма искусно, ибо в противном случае он не произведет особого впечатления. Его можно выполнить лишь сильными и проворными пальцами, и часто возникает необходимость играть следующие ноты пальцем, который не войдет в противоречие со столь естественной для шнеллера отрывистостью и быстрой туше fig.XCV (a). Это украшение также часто применяется в цезурах (b).



Раздел 9. Об украшении фермат

§1. Сколь ни мало мое намерение обсуждать украшения более сложные, чем те, о которых говорилось выше, я все же считаю необходимым привести некоторые из них в связи с ферматами.

§2. Ферматы часто употребляются с хорошим эффектом, привлекая особое внимание. Их обозначают обычно лигой с точкой внутри и выдерживают так долго, как того без ущерба позволяет содержание пьесы.

§3. Иногда фермату, не обозначенную в нотах, делают для создания должного аффекта. Кроме того, однако, существуют ферматы **трех видов**: либо над предпоследней, либо над последней нотой баса, либо после нее над паузой. Ее знак обязательно надо выставлять в том месте, где начинается фермата, и еще раз там, где она заканчивается.

§4. Ферматы над паузами **по большей части** встречаются в Allegro и исполняются просто [без украшений]. Два других вида **обыкновенны** в медленных и возвышенных пьесах и должны быть украшены во избежание некоторой глуповатости. Ни одно другое место в сочинении не нуждается так в развитых украшениях, как это⁷⁷.

⁷⁷ П. Ф. Този (P. F. Tosi) выражает это так в английском переводе ("Observations on the Florid Song", 1743) своих "Opinioni...": "Каждая ария имеет по меньшей мере три каденции, все три - заключительные. В целом, в настоящее время обучение певцов состоит в окончании каденции первой части расцвеченными пассажами и мелкими нотами украшений по своему удовольствию - оркестр же ждет; во второй части доза увеличивается и оркестр начинает уставать от ожидания, в последней же каденции горло подобно флюгеру во время урагана, а оркестр зевает". [М, 143, 1]



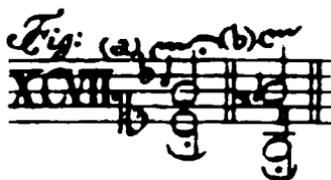
§5. В конце fig.XCVI я даю несколько примеров на ферматы обоих видов с их украшением. Примеры эти требуют умеренного или медленного темпа. Поскольку украшения должны всегда соответствовать аффекту пьесы, они могут быть успешно использованы только при достаточном к нему внимании. В прочих подобных случаях манеру украшения этих фермат можно понять иногда из цифрованного баса.



§6. Те, кто не умеет мастерски исполнять здесь развитые украшения, могут на худой конец ограничиться исполнением над последней нотой верхнего голоса



длинной нижней трели с верхним форшлагом перед нею fig.XCVII (a). Если в этом случае выставлен нижний форшлаг, то просто исполняют его, а затем над главной нотой - упомянутую трель (b). Также эта трель над последней нотой верхнего голоса возможна без форшлага (c).



ГЛАВА III

ОБ ИСПОЛНЕНИИ

§1. Беспорным предрассудком является мнение, что все достоинства клавириста заключаются в одном лишь проворстве. Можно искуснейше играть простые и двойные трели, иметь умелые пальцы, хорошо владеть аппликатурой, читать с листа во всех ключах, транспонировать без подготовки и без усилий, брать децимы и даже дуодецимы, играть пассажи всех видов, в том числе и с перекрещиванием рук и т.д. - и при всем этом не иметь игры ни ясной, ни приятной, ни волнующей. Опыт показывает даже слишком часто, что удачливый, профессионально искусный исполнитель менее всего владеет этими качествами и хотя и поражает беглостью своих пальцев, но ничего не дает чувствительной душе слушателя. Он ошеломляет ухо без того, чтобы его удовлетворить, и оглушает душу без того, чтобы ее взволновать. Я не отрицаю того, что опыт игры с листа заслуживает похвалы. Похвально уметь это делать, и я рекомендую это всякому. Однако мало одного лишь владения техникой, чтобы претендовать на лавры тех, кто приводит в волнение более ухо, чем взор, и более сердце, чем ухо, и влечет их туда, куда пожелает. Редко возможно с листа прочесть пьесу хорошо, согласно ее истинному содержанию и аффекту. Даже лучшим образом сыгранные внутри себя оркестры нуждаются в нескольких репетициях вещей, судя по нотам, весьма легких. Большинство "удачливых" исполнителей не делают ничего более, кроме как просто играют ноты; а как много приходится вытерпеть при этом связности и текучести мелодии, даже если гармония избежала спотыканий! Преимущество клавира в том, что на нем возможно большее проворство в игре, чем на других инструментах. Но быстрым темпом не следует злоупотреблять. Его используют лишь в тех пассажах, где он необходим, без ускорения всей пьесы в целом. В доказательство того, что я не отнимаю у скорости ее достоинств и не отрицаю ее пользы и необходимости, я требую, чтобы учебные пьесы g и f-moll, а также пассажи в пьесе c-moll игрались как можно быстрее, хотя в то же время сколь возможно ясно. В некоторых зарубежных странах весьма распространена та ошибка, что Adagio играют



слишком быстро, а *Allegro* - слишком медленно. Возражения против такого вида исполнения не нуждаются в последовательном изложении. Однако не надо полагать, что я оправдываю тех, чьи неуклюжие руки лишь усыпляют, скрывая за претензией на певучесть неумение оживить инструмент. Они угрюмым выражением своих скучных идей еще более заслуживают порицания, чем играющие быстро и бессодержательно. Последние еще способны хоть немного к совершенствованию; их пламя можно приглушить, если приучать их постоянно играть медленно, в то время как ипохондрический нрав пробуждается очень мало или не пробуждается вообще. Оба типа исполнителей, впрочем, используют инструмент лишь механически, в то время, как для хорошего исполнения нужна хорошая голова, подчиняющаяся разуму и способная исполнять пьесы согласно ему.

§2. В чем же заключается хорошее исполнение? Ни в чем ином, как в умении выражать в игре или пении музыкальные идеи согласно их истинному содержанию и аффекту. Изменив манеру исполнения, можно так сыграть одну и ту же тему, что она едва ли будет узнаваема на слух.

§3. Составные части исполнения суть степени громкости звука, туше, артикуляция, легато и стаккато, вибрато, арпеджирование, выдерживание звуков, замедление и ускорение⁷⁸. Неумение пользоваться всем этим ведет к плохому исполнению.

§4. Хорошее исполнение, следовательно, имеет место, когда все ноты с их украшениями звучат вовремя, с подходящей громкостью и силой туше, соответствующей истинному содержанию пьесы. В этом заключается округлость, чистота и текучесть манеры игры, служащая ясности и выразительности. Однако надо также хорошо изучить и свойства инструмента, на котором играешь, дабы туше не было ни слишком слабым и ни слишком сильным. Многие инструменты не звучат полно и чисто, пока туше не будет сильным; к другим, наоборот, надо прикасаться очень осторожно, или звук будет чрезмерно громким. Эти замечания уже были изложены в начале, здесь я повторяю их, чтобы исполнитель пытался достигнуть изображения гнева, неистовства и прочих сильных аффектов более разумным способом, чем бывает обычно, а именно не преувеличенной силой удара, а средствами гармонии и мелодии. В быстрых темах каждая нота должна браться с достаточной силой, иначе туше будет неровным и неясным. Такие темы обычно используют отрывистую артикуляцию того вида, о котором говорилось в главе о трелях. Хорошая⁷⁹, округлая манера игры лучше всего распознается по быстрым пьесам, где имеются как легкие, так и трудные пассажи в одном и том же темпе. Часто встречаются клавиристы, чьи пальцы готовы им служить в громких пассажах, но отказывают и выходят из-под контроля в тихих, делая последние неотчетливыми. Клавиристы начинают нервничать, ускорять и теряют контроль. В учебной пьесе *Es-dur* арпеджированные аккорды должны играть так же отчетливо, как и пассажи в обеих руках. Об исполнении тактов 24-34 име-

⁷⁸ Нем.: *Stærke und Schwæche der Toene, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten Schleppen und Fortgehen.*

⁷⁹ Дополнение к параграфу в изд. 1787 года.



ются замечания в §16 главы об аппликатуре. Например, чтобы облегчить попеременное использование обеих рук, используется любая маленькая пауза, чтобы перенести их на следующую клавишу.

§5. **Обычно** живость Allegro выражается отрывистыми нотами, а нежность Adagio - выдержанными и плавными. Следовательно, при исполнении эти характерные признаки Allegro и Adagio должны приниматься во внимание даже тогда, когда они не указаны, и играющий еще не имеет достаточного представления об аффекте пьесы. Я намеренно написал “обычно”, ибо знаю, что всякий вид нот может встретиться в любом темпе.

§6. Некоторые играют настолько тягуче, что можно подумать, будто их пальцы склеены. Они столь долго держат ноты, что не снимают их вовремя. Другие, пытаясь это исправить, играют так отрывисто, словно клавиши раскалены. Средний путь - наилучший; здесь я опять говорю в общем, ибо все виды туше хороши в свое время.

§7. Из-за недостатка протяженности звука и невозможности уменьшения и увеличения его силы - того, что в живописи называют светотенью - трудную задачу составляет играть на клавире Adagio певуче, избежав, с одной стороны, некоторой пустоты и однообразия звучания, вызванных малой протяженностью звука, а с другой - неясности и комичности от множества пестрых нот. Впрочем, певцы и исполнители на тех инструментах, где этот недостаток не ощущается, также весьма редко могут исполнять длинные ноты без украшений. На клавире упомянутый недостаток в основном возмещается различными приемами, такими как арпеджио и проч. На этом инструменте слух может вынести больше быстрых нот, чем на любом другом. Можно дать хорошие примеры исполнения, могущие удовлетворить, возможно, даже тех, кто особенно настроен против клавира. В этом [использовании мелких нот] трудно отыскать золотую середину - трудно, однако возможно; таковы, например, множество наших приемов игры выдержанных нот - такие, как трели, морденты, столь же обычные для голоса и прочих инструментов, как и для нашего. Все эти украшения должны исполняться округло и таким образом, чтобы слушатель полагал, что слышит одни лишь простые ноты. Это требует свободы исполнения, исключаяющей все рабское и механистичное. Музыка должна исходить из души, а не как у дрессированной птицы. В этом смысле клавирист всегда заслуживает больше благодарности, чем иные инструменталисты. Последние же заслуживают скорейшего порицания за несуразную игру или пение, чем клавирист.

§8. Чтобы понять истинное содержание и аффект пьесы и при недостатке необходимых обозначений уметь судить о встречающихся в ней нотах, связанные они или нет и т.д., а также о том, что принимать во внимание при исполнении украшений, - хорошо иметь возможность слушать хороших музыкантов-солистов и хорошие ансамбли. Это тем более необходимо, что упомянутые тонкости по большей части зависят от многих случайностей. Украшения надо исполнять с силой и ритмической организацией, соответствующими аффекту. Также во



избежание неясности надо выдерживать все паузы и ноты в строгом соответствии с темпом (исключение составляют каденции и ферматы). Однако можно намеренно допускать прекраснейшие нарушения такта, следует только различать два случая. Когда исполнитель играет соло или в ансамбле с несколькими искусственными, вполне допустимы легкие отклонения в темпе. Сопровождающие вместо того, чтобы запутаться, становятся благодаря этому гораздо внимательнее и следуют нашим намерениям. Однако если играют с большим составом музыкантов разного профессионального уровня, изменения должны ограничиваться пределами одного такта, а основной темп быть хорошо выдержанным. Когда⁸⁰ композитор заканчивает часть в другой тональности, он обычно хочет начать следующую немедленно. Бывают и иные причины для исполнения *attaca*. Обычно такая процедура обозначается простой тактовой чертой вместо двойной в конце части.

§9. Все трудные пассажи изучаются путем долгих упражнений и в действительности требуют не так много усилий, как хорошее исполнение простых нот. Это доставляет множество хлопот тем, кто считает клавир легким инструментом. Даже имея умелые и проворные пальцы не следует ставить себе в задачу более того, с чем можно справиться при публичном выступлении, когда редко сохраняется надлежащее спокойствие и не всегда бывает хорошее настроение. Свои способности и склонности можно проверить в самых быстрых и трудных пассажах, чтобы избежать чрезмерных усилий, которые при исполнении пьесы неизменно приводят к остановкам. Те пассажи, что не удаются даже дома и получаются лишь время от времени, должны быть отставлены, если только исполнитель не чувствует в себе совершенной уверенности и способности их одолеть. Также можно заранее опробовать инструмент игрою трелей и других украшений. Эти предосторожности необходимы по двум причинам: во-первых, чтобы исполнение было легким и текучим, и во-вторых - во избежание некоторых неестественных движений и выражений лица, которые никак не будут симпатичны слушателям, а скорее будут им досаждают.

§10. Темп, движение пьесы, обычно выражаемое несколькими определенными итальянскими терминами, определяется по содержанию пьесы и по самым быстрым нотам и фигурам. Если это принимать во внимание, *Allegro* не будет слишком торопливым, а *Adagio* - слишком усыпляющим.

§11. Следует по мере возможности не играть сопровождающие голоса той же рукой, что исполняет ведущую мелодию, дабы она имела полную свободу для искусной и выразительной игры.

§12. В качестве способа изучения хорошего исполнения в §8 предлагалось слушать хороших музыкантов. Прибавим к этому также, что не надо упускать случая послушать искусного певца; таким образом научаются мыслить певуче. Также хорошо петь инструментальные мелодии, чтобы понять их верное испол-

⁸⁰ Дополнение к параграфу в издании 1787 года.



нение. Это приносит гораздо больше пользы, чем чтение огромных томов и слушание ученых речей, где не слышно ничего, кроме как "Натура, Вкус, Напев, Мелодия", а в то же время их авторы не в состоянии связать двух нот естественно, в хорошем стиле, певуче и мелодично, ибо судят совершенно произвольно и, как правило, не попадают⁸¹.

§13. Музыкант, чтобы суметь донести эмоцию до другого, должен *сам ее пережить*. Он обязательно должен уметь чувствовать все аффекты, которые хочет возбудить в своих слушателях. Он дает им понять свои собственные чувства и таким образом лучше всего движет их к сочувствию. В томительных и грустных местах он сам томен и печален. Видят и слышат это по нему. Здесь⁸², впрочем, должна избегаться ошибка вялого, тягучего исполнения, проистекающая от избытка меланхолического аффекта. Так же и в живых и радостных темах исполнитель должен сам находиться в соответствующем аффекте. То есть, он постоянно умеряет одну страсть, прежде чем возбуждать другую, таким образом, постоянно варьируя эмоции. Это правило соблюдается в любой исполняемой пьесе, будь она написана им самим или кем-то иным. В последнем случае исполнитель должен почувствовать в себе те же эмоции, какие чувствовал в себе автор пьесы при ее сочинении. Лучше же всего может клавирист овладеть чувствами своих слушателей с помощью сымпровизированной фантазии. Лишь тот будет утверждать, что все это можно выполнить без малейшего телодвижения, кто сам в силу своей бесчувственности вынужден сидеть за инструментом, как истукан. Сколь непристойны и постыдны уродливые гримасы, столь необходима *хорошая мимика*, помогающая раскрыть наши намерения слушателям⁸³. Исполнитель, не владеющий сей последней, даже имея хорошую технику, часто создает плохую славу своим, в общем-то неплохим вещам. Он остается несведущим по части их содержания, ибо не может его выявить. Если же такую пьесу сыграет музыкант чуткий и владеющий средствами хорошего исполнения, то сам композитор с удивлением увидит, что его сочинения содержат много больше, чем он думал и предполагал. Отсюда видно, что хорошее исполнение улучшает даже средние вещи и может послужить к их успеху.

§14. Из множества аффектов, изображаемых музыкой, видно, что совершенный музыкант должен иметь некоторые особенные таланты и хорошо уметь ими пользоваться. Он должен уметь оценить аудиторию, ее отношение и степень понимания исполняемой им музыки, само место [где он играет] и прочие обстоятельства.

⁸¹ Можно привести два примера, опубликованных в марпурговском "Der Critische Musikus an der Spree". Оба были переводами с французского. Первый, "Grandvall's Essay on Good Taste in Music" печатался с 3 июня 1749 года. Позже, начиная с 2 декабря 1749 г. "Essay on Decline of Good Taste in Music" (автор - Боллиуд де Мерме (Bollouid de Mermet)). Оба содержали термины, подобные упомянутым здесь, и были отмечены "совершенным произволом в суждениях" [M, 152,8].

⁸² Предложение добавлено в виде сноски в издании 1787 г.

⁸³ Марпург (op.cit., 9 сентября 1749 г.) пишет по тому же поводу: "Я знаю одного великого композитора [Бах?], на лице которого можно увидеть все, что выражает музыка, исполняемая им на клавире". [M, 152,9].



Поскольку природа одарила музыку столь многими достоинствами, что каждый может найти в ней, чем насладиться, музыкант обязан насколько возможно быть способным удовлетворить слушателей всех категорий.

§15. Мы уже говорили выше, что клавирист в фантазиях, которые не должны состоять лишь из выученных пассажей или украденных тем, но скорее быть выражением его собственного творчества, может один преимущественно перед прочими музыкантами, передавать выразительность речи и быструю смену одного аффекта другим. Я набросал небольшое наставление об этом в последней учебной пьесе⁸⁴. Здесь выписан, как обычно бывает, двухдольный размер, но он не навязывается для исполнения целой пьесы. По этой причине в таком виде музыки отсутствует тактовое деление. Длительность нот устанавливается в основном указанием **Moderato** и соотношением нот между собой. Триоли также обозначаются просто фигурами из трех нот. Бестактовые фантазии представляются вообще особенно удобными и подходящими в изображении аффектов, поскольку каждый вид такта означает определенный вид принуждения. Даже в речитативах с сопровождением видно, что темп и размер должны часто меняться, чтобы можно было быстро сменять друг за другом множество аффектов. Такт поэтому очень часто пишется лишь ради способа нотации, а не в связи с исполнением. А поскольку ныне мы можем осуществить все это на нашем инструменте в игре фантазий со всей свободой и без соблюдения такта, то благодаря им [фантазиям] мы имеем особое преимущество.

§16. Чтобы можно было сыграть любую пьесу согласно ее истинному содержанию и с надлежащим аффектом, хорошо, когда композиторы помимо обозначения темпа ставят в своих произведениях слова, разъясняющие их содержание. Но как бы ни была хороша эта предосторожность, она мало препятствует искажению смысла их пьес, если только авторы не пишут в самих нотах значки, относящиеся к исполнению. Что касается первого пункта, мне легко простится, что в моих учебных пьесах встречаются слова не совсем обычные, хотя и служащие моей цели. Я также использую с необходимой тщательностью все обозначения, ибо хорошо знаю, что на нашем инструменте они также необходимы, как и на прочих. Если один голос должен исполняться иначе, чем другие, его надо особо обозначить. Такой же знак может относиться и к целой руке, играющей один или много голосов. Так как фигуры этих знаков, возможно, известнее, чем способы их исполнения, я покажу и разъясню самые обычные из них в последующих параграфах.

§17. Удар клавиши или ее нажатие суть одно и то же. Все зависит от их силы или длины. Ноты, которые должны быть отрывистыми, обозначаются стоящими сверху штрихами или точками, как в fig. I. Мы избираем последний вид, ибо первый легко спутать с цифрами. При игре отрывистых нот надо учитывать их длительность - является ли таковая половиной, четвертью или восьмой, темп - медленный

⁸⁴ Это предложение добавлено в издании 1787 года.



или быстрый, звучит ли тема громко или тихо. Такие ноты всегда выдерживаются чуть меньше половины их выписанной длительности. Вообще же отрывистые ноты чаще встречаются в скачках и в быстром темпе.

§18. Ноты, которые должны быть связными, обозначаются стоящими над ними лигами в fig. II. Этот знак действует в отношении всех нот, находящихся под ним. В фигуре из двух или четырех таких нот первая и третья нажимаются сильнее, чем вторая и четвертая, однако же так, чтоб это было едва заметно. В фигуре из трех нот чуть сильнее нажимается нота, над которой начинается лига. Иногда, если следует много связных или отрывистых нот подряд, для удобства знак ставится только над начальной нотой и, само собой разумеется, действует до тех пор, пока его не отменяют. Если лига стоит над арпеджио, все его ноты могут держаться, см. fig. III. В учебной пьесе E-dur этот случай часто встречается, и кроме хоро-



шего эффекта в исполнении очевидно само удобство описанного способа нотации. В учебной пьесе As-dur эти же фигуры выписаны многоголосно, дабы проиллюстрировать вид написания, охотнее всего используемый французами. Связные ноты чаще всего встречаются в плавном движении и в медленном или умеренном темпе. Пассажи⁸⁵, в которых против баса находится проходящая нота или форшлаг, играют всегда связно, даже при отсутствии лиг:



Следующий пример показывает то же в отношении баса, использующего сходный тип движения:



Фигуры “нота против ноты” могут играть и связно, и отдельно, потому требуют точных обозначений. Терцовые пассажи, подобные доказанным в нижесле-

⁸⁵ Окончание параграфа и все примеры добавлены в издании 1787 г.



дующем примере, практически неисполнимы в быстром темпе. По крайней мере, быстрое исполнение может стать причиной спотыканий или несвязного исполнения нот вопреки композиторскому замыслу. Впрочем, решение, подобное выписанному в примере (*), если четверти выдерживаются полностью, легко производит желаемый эффект как на клавесине, так и на клавикорде:

Allegro assai



Также фигура из последующего примера может быстро исполниться способом (*):



§19. Ноты, изображенные в fig.IV, играютсЯ связно, но каждая заметно акцентируется. Соединение нот лигой с точками в клавирной литературе носит название *Tragen der Töne*⁸⁶.

§20. Длинные и аффектированные ноты исполняются “вibrато”⁸⁷, когда палец, остающийся лежать на клавише, как бы раскачивает ее; обозначение этого способа мы видим в fig.IV(a).



§21. Ноты в fig.V играютсЯ так, что начало лиги совпадает с легким акцентом. Так же играютсЯ ноты в fig.VI, с тем отличием, что последняя нота каждой лиги не выдерживается полностью, и палец быстро снимается. Изображенное в fig.IV имеет отношение только к клавикорду, в fig.V и VI - как к клавикорду, так и к клавесину (хотя и более эффективно на первом⁸⁸). Исполнение fig.V и VI не следует путать с fig.VI (a) - ошибка, чаще всего допускаемая начинающими.

§22. Ноты не отрывистые и не связные выдерживаются половину их нотированной длительности, а если над ними стоит слово **Тен.** (протяжность), то выдерживаются полностью. Обычно это восьмые и четверти в медленном и среднем темпе; их не следует играть вяло - они должны исполняться с огнем и слегка акцентированно.

⁸⁶ Митчелл переводит “portato”

⁸⁷ Нем: *Die Bebung* (на клавикорде).

⁸⁸ Стоящее в скобках приведено в издании 1787 года в виде сноски.



§23. Короткие ноты после точки должны всегда исполняться короче, чем требует их написание; следовательно, написание их с точками или штрихами излишне. Fig.VII показывает их исполнение. В некоторых случаях требуется играть как написано (*). Точка после длинных нот, а также коротких в медленном темпе или стоящая отдельно, выдерживается полностью. Однако если встречается несколько таких фигур подряд в быстром темпе, точки исполняются как паузы,



несмотря на очевидное противоречие с написанием. Поэтому такие отклонения лучше всего указывать в нотации; в противном же случае на их исполнение может пролить свет содержание пьесы. Точка после короткой ноты, за которой следуют еще более короткие, выдерживается полностью fig.VIII. Когда⁸⁹ за точкой сле-



дуют четыре или более коротких нот, они играютя очень быстро. Это касается примера (a) и, если темп не слишком медленный, примера (b).



Короткие ноты, предшествующие ноте с точкой, также играютя быстрее, чем того требует их написание. Все короткие ноты следующего примера (c), даже шестнадцатые не в очень медленном темпе, следуют этому правилу.

Лучше всего добавлять еще по одному ребру к каждой группе. То, что описанные здесь короткие ноты должны игратья коротко - лишь общее положение, ибо могут быть и исключения. Мелодии, в которых они встречаются, должны быть тщательно изучены. При наличии относящихся к ним длинных украшений - таких, как трель или группетто - их исполнение должно быть шире, чем в случае простых, неукрашенных нот. Подобно этому, в печальных или выразительных темах и в медленном темпе они не играютя слишком быстро.

⁸⁹ Окончание параграфа и примеры добавлены в издании 1787 года.



§24. Первая нота в fig.IX, будучи связной, не должна исполняться слишком коротко в медленном или умеренном темпе, ибо тогда после нее останется слишком большой пустой промежуток. Нота слегка акцентируется нажатием, но не коротким и не отрывистым ударом.

§25. Если заливанная нота слишком длинна, ее можно повторить еще раз (fig.X).



Обычно⁹⁰ короткие лиги должны быть нарушены для прояснения движения голоса (a):



Если в связном пассаже голос ступает на только что заливанную [в другом голосе] ноту, лига не должна нарушаться. Скорее должно отказаться от повторения тона, чем от нарушения связности; такие ноты часто пишутся только ради нотации (b).



Если два тона хорошо разделены, второй должен играть, но таким образом, чтобы правая рука вновь очутилась на клавише до того, как левая покинет ее (c). Длинная нота с трелью не должна нарушаться.

§26. Обычный знак арпеджио с его исполнением мы видим в fig.XI. Пример (*) показывает арпеджио с *acciaccatura*. Если слово *arpeggio* написано над длинной нотой, аккорд арпеджируется несколько раз вниз и вверх.



§27. С тех пор, как в так называемом имперфектном или четырехчетверном такте, равно как и в двух- и трехдольном, стали часто употреблять триоли, встре-

⁹⁰ Окончание параграфа и примеры добавлены в издании 1787 года.



чается много пьес, которые вместо этих видов такта гораздо удобнее могли бы быть записаны в размерах на двенадцать, шесть и девять восьмых. Поэтому ноты других голосов, в fig.XII, лучше распределять так, как мы здесь видим⁹¹. Нахшлаг, который часто неприятен и всегда труден в исполнении, должен здесь избегаться.



§28. Fig.XIII показывает нам различные примеры, где аффект позволяет prolongировать некоторые ноты дольше, чем того требует их написание. Иногда я выписываю это расширение, иногда же обозначаю маленьким крестиком. Последний пример показывает, как мелодия с двумя различными сопровождениями дает поводы к замедлению. Такое исполнение лучше в медленных и средних, а не в очень



быстрых темпах. В первом Allegro и последующем Adagio шестой сонаты из моей второй опубликованной работы⁹² также есть примеры тому, особенно в Adagio, где тема с октавами в правой руке и с быстрыми нотами в левой подвергается трем транспозициям. Каждая из них легко и искусно выделяется небольшим ускорением, за которым сразу следует замедление и которое, таким образом, слабо влияет на такт. При⁹³ игре *affectuoso* исполнитель должен избегать частых и чрезмерных замедлений, которые способствуют затягиванию темпа. Сам аффект легко ведет к этой ошибке. Следовательно, каждое усилие, даже в ущерб красоте деталей, должно быть направлено на сохранение темпа, чтобы к концу пьесы он оставался точно таким же, каким был в начале, и это крайне трудная задача. На свете есть множество блестящих музыкантов, но очень немногие из них могут с полной уверенностью сказать, что они в самом деле

⁹¹ Эта различная практика нотации XVIII века создает немало трудностей для современных исполнителей. См., к примеру, И.С. Бах, партита №6, e-moll, Tempo di gavotta и fuga e-moll из второго тома "Хорошо темперированного клавира" [М, 160, 26].

⁹² Вюртембергские сонаты (Nagels-Archiv, 21, 22). Им в качестве первой опубликованной работы предшествовали Прусские сонаты.

⁹³ Окончание параграфа добавлено в издании 1787 года.



заканчивают пьесу точно так же, как начали. Пассажи в мажорной пьесе, будучи повторены в миноре, могут быть несколько замедлены для усиления аффекта. Связанная с ферматой томная, нежная или печальная выразительность обычно побуждает к легкому расширению темпа. Это приводит нас к *tempo rubato*. Оно обозначает просто присутствие большего или меньшего числа нот, чем составляет нормальное деление такта. Таким образом могут быть, так сказать, нарушены целый такт, часть его или несколько тактов. Но наиболее трудная и наиболее важная задача - придать всем нотам одной длительности совершенно одинаковую реальную продолжительность. Если исполнение таково, что одна рука кажется играющей против такта, а другая - точно в такт, то можно сказать, что исполнитель делает все, что от него требуется. Редко бывает, что все голоса берутся одновременно. Начало заканчивающей *rubato* цезуры может быть сыграно свободно, но в конце, как всегда при завершении пассажа *rubato*, все голоса должны играть одновременно с басом. Медленные ноты и нежные или печальные мелодии лучше всего [подходят для *tempo rubato*] и диссонантные аккорды лучше консонантных. Правильное наполнение в *rubato* требует хорошего критического уха и большой чувствительности. У кого они есть, тот не найдет трудностей в совершенно свободном, без тени ограничений, типе исполнения и будет способен употребить там все виды пассажей. Впрочем, одни лишь занятия не могут здесь помочь; в отсутствие должной чувствительности никакие усилия не приведут к успеху в овладении хорошим *rubato*. Как только верхний голос начинает механически следовать такту, исчезает вся суть *rubato*, ибо тогда и остальные партии должны играть вовремя. Другие инструменталисты и певцы, если им аккомпанируют, могут вводить *tempo rubato* много легче, чем один клавирист. Причины этого уже были разъяснены⁹⁴. Если необходимо, клавирист-солист может менять бас, но не гармонию. Многие клавирные пьесы содержат пассажи *rubato*. Их выделение и обозначение в целом столь удовлетворительны, сколь можно представить. Тот, кто владеет *tempo rubato*, не нуждается в оковах цифр, показывающих деление нот на группы в 5, 7, 11 и т.д. Согласно этой диспозиции, но всегда с уместной свободой, он может добавлять или пропускать ноты.

§29. **p.** означает *piano*, или тихо; две и более буквы, стоящие рядом, означают "еще тише"; **mf** значит *mezzo-forte*, или со средней громкостью; **f** значит *forte*, или сильно (громко). Несколько букв, стоящих рядом, значат "еще более сильно". Чтобы ясно слышать все оттенки от *pianissimo* до *fortissimo*, клавиши надо нажимать с силой, но не колотить⁹⁵. С другой стороны, чрезмерная сдержанность также нехороша. Невозможно точно определить место, где должны

⁹⁴ То есть легче двум исполнителям играть нарочно не вместе, чем двум рукам одного исполнителя. [M, 162, 30].

⁹⁵ На протяжении всего этого параграфа Бах говорит о градациях, как о "террасной" динамике. Термины *crescendo* и *diminuendo* появляются в его поздних сочинениях, но очень скупо. Современные знаки изменения силы звука в его время только зарождались. См.: Р.Э.М.Хардинг (R.E.M. Harding), "Origins of Musical Time and Expression", Oxford Press, 1938, гл. IV и "Harvard Dictionary of Music", Cambridge, Mass., 1945, "Expression", II. Старый баховский способ [передачи *crescendo* и *diminuendo* - Е.Ю.] заключался в проставлении одного за другим нескольких знаков, как **ff**, **f**, **p**, **pp** или, на большем расстоянии, **ff-pp** [M, 162, 3].



стоять forte или piano, ибо даже лучшее правило допускает столько же исключений, сколько случаев применения. Особые эффекты этих оттенков зависят от тем, от их связей между собою, от композитора, который может выставить forte там, где в прошлый раз было piano, и часто пишет в одной и той же теме с ее консонансами и диссонансами один раз forte, а другой - piano. Особенно любят варьировать посредством forte и piano повторения одной темы, будь они в одной и той же тональности или в другой, а особенно, если тема проводится в различной гармонизации. Вообще же можно отметить, что диссонансы играют сильнее, а консонансы слабее, ибо первые возбуждают эмоции, а вторые их успокаивают⁹⁶ фиг. XIV (а). Особый поворот мелодии, возбуждающий бурный аффект, должен



играться громко. Так называемые обманные гармонические ходы [энгармонизмы] также подчеркиваются в исполнении, в дополнение к их функции (b). Можно отметить также правило, имеющее некоторые основания, что все ноты мелодии, не относящиеся к основной тональности, играют forte, невзирая на то, образуют они консонансы или диссонансы, а ноты, туда относящиеся, - скорее piano, будучи диссонантными или консонантными (с). Из-за краткости примера (с) я должен нагромождать знаки **f** и **p**, несмотря на то - и я это хорошо знаю - что постоянное чередование света и тени нехорошо, ибо не способствует ясности и в конце концов превращает исключительное в обыденное. Хотя каждое forte и piano в учебных пьесах указано должным образом, необходимо всегда помнить, что исполнение ряда украшений, описанных во второй главе, тесно связано с динамическими оттенками, с forte и piano. Если учебные пьесы играют на клавесине с несколькими мануалами, то forte и piano, указанные при отдельных нотах, исполняют на одном и том же мануале. Смена мануала производится только когда целые пассажи различаются по динамике. На клавикорде это неудобство устраняется, ибо здесь все виды forte и piano можно исполнить так ясно и чисто, как почти ни на одном другом инструменте⁹⁷.

⁹⁶ Бах пишет здесь со ссылкой на теорию оттенков, разработанную Кванцем (см. Arnold, "Art of Accompaniment for a Thorough-Bass", p. 407). Главным пунктом теории было то, что уровень громкости аккорда зависел от качества составляющих его диссонансов. Бах имел множество оговорок, настолько много, что принимал теорию лишь в самом общем смысле, не соглашаясь в частности. В широком же смысле теория является представлением обычной практики XVIII века [M, 163, 32].

⁹⁷ Иоганн Ф. Крамер (Johann F. Cramer) в "Magazin der Music" (Vol. I, p. 1217) пишет: "Всякий, кто слышал игру Баха на клавикорде, должен был быть поражен бесконечными динамическими нюансами, коими насыщено его исполнение". [M, 164, 33]



В случае громкого, с большим количеством нот аккомпанемента надо всегда выделять главный мелодический голос сильным туше.

§30. Украшенная каденция⁹⁸ подобна импровизации. Она исполняется в характере самой пьесы, но без соблюдения такта. Поэтому указанные длительности нот в каденциях учебных пьес лишь приблизительны. Они лишь в некоторой степени и в общих чертах определяют скорость и различия в длине этих нот. В двух- или трехголосных каденциях всегда перед вступлением нового голоса выдерживается маленькая пауза. Эти паузы и задержки я обозначаю в учебных пьесах целыми нотами вместо более широко распространенного способа их написания с помощью лиг. Целая нота в этом случае держится до тех пор, пока ее не сменит в том же голосе другая нота. Заметим, что если другой голос приходит на клавишу, занятую выдерживаемой нотой, последняя должна быть снята, однако ее берут снова после того, как пришедший голос покидает названную клавишу. Если описанный случай встречается в пассаже обеих рук, другая рука берет эту ноту до того, как первая ее покинет. Таким образом ее выдерживают без того, чтобы повторять. В отношении длины пауз, обозначенных белыми нотами, - воображают двух или трех исполнителей в диалоге, каждый из которых ждет окончания полного высказывания другого, прежде чем вступит со своим собственным. Иначе каденция теряет свою естественную сущность и кажется, что вместо нее исполняется тактированная пьеса со слигованными нотами. Однако невзирая на это, пауза отменяется, если того требует разрешение гармонии, приходящееся на вступление длинной ноты. Тогда оно играет непосредственно вместе с последней.

§31. Учебная пьеса **F-dur** есть набросок того, как сегодня в *Allegro* с двумя репризами последнее обычно варьируют. Как ни похвально это изобретение, им слишком злоупотребляют. Мое мнение таково: не всё следует подвергать варьированию, ибо тогда реприза превратилась бы в новую пьесу. Многие, в особенности пассажи *affectuoso* или декламационные, плохо поддаются изменениям. То же относится и к "галантным" пьесам, нотация которых имеет столь много новых ценных способов выражения, что их редко можно полностью оценить с первого взгляда. Все изменения должны соответствовать аффекту пьесы. Они всегда должны если не улучшать оригинал, то по меньшей мере должны быть так же хороши. К примеру⁹⁹, многочисленные варианты мелодии, введенные исполнителем в убеждении, что они служат к чести пьесы, в действительности приходили на ум композитору, который, однако, отобрал и написал в оригинале

⁹⁸ Обычный термин XVIII века - "каданс" (фр.), имевшее множество значений, практически все из которых вышли из употребления. Итальянское слово "cadenza", пришедшее к приобретению специфического и ясного смысла может быть употреблено здесь. В его защиту служит цитата из Кванца /1752, гл.XV, §1/, раскрывающая изменчивый смысл слова "каданс" в ту эпоху: "Под словом "каданс" я понимаю не окончание и не прерывание мелодии, и менее всего трель, которую таким образом называют французы. Я буду трактовать так те искусные украшения, которыми снабжают концертирующую партию по своей воле и для удовольствия над предпоследней басовой нотой в заключение пьесы, а именно - квинтовой основной тональности". Баховские обсуждения таких каденций с точки зрения аккомпаниатора см.: "Versuch..." кн. 2, гл. 30 (1762). Сольные каденции рассмотрены в последнем разделе второй главы первой книги. [M,164,35].

⁹⁹ Это предложение в виде сноски добавлено в издании 1787 года.



то, что счел наилучшим. Простые темы иногда очень хорошо путем варьирования обращаются в богато разработанные, и наоборот. Но это должно быть сделано без малейшей надуманности; надо постоянно иметь в виду предыдущие и последующие темы; конечно, целью должна быть целая пьеса, чтобы в ней в равной степени присутствовали блеск и простота, пламенное и томное, печальное и радостное, певучее - и соответствующее природе инструмента. В клавирных пьесах бас может варьироваться, как и все прочее, в то время как гармония остается неизменной. Вообще же, несмотря на всю свою популярность, самое важное в варьированном исполнении - это так выявить форму и смысл пьесы в целом, чтобы аффект ее всегда был ясен и узнаваем.



“Сегодня варьированные репризы необходимы, ибо их ожидают от каждого исполнителя. Мои друзья чрезвычайно мужаются, исполняя пьесы как написано, исто и в соответствии с правилами хорошего вкуса. Можно ли им по праву отказать в аплодисментах? Другой, часто движимый необходимостью, прячет под вольными вариациями свое неумение исполнять ноты как написано. Тем не менее, публика ставит его выше автора. Исполнители желают варьировать каждую деталь без исключения, не глядя не то, позволены ли такие вариации их способностями и строением пьесы.

Часто очень легко варьировать, особенно когда это связано с длинными и чрезвычайно изукрашенными каденциями, вызывающими особенно громкие восклицания аудитории. И как возрастает злоупотребление этими двумя очень тонкими приемами! Терпения хватает только чтобы сыграть как написано первую часть пьесы, далее ожидание криков “браво!” становится нестерпимым. Часто эти преждевременные вариации противостоят строению пьесы, ее аффекту, простому высказыванию мысли - неприятная вещь для многих композиторов. Если даже допустить, что исполнитель способен варьировать должным образом, всегда ли он в подходящем настроении? Мало ли новых проблем появляется при игре незнакомых пьес? Не самое ли важное соображение при варьировании, чтобы исполнитель работал на благо пьесы? Не должны ли идеи, которые он представляет в повторении, быть так же хороши, как и оригинальные? Хотя, невзирая на эти трудности и злоупотребления, хорошие вариации всегда ценны”.

Из предисловия К.Ф.Э. Баха к первому сборнику сонат с варьированными репризами /1760 г./ [М, 166, 40]

КОММЕНТАРИИ



ИНСТРУМЕНТЫ

В §11 вступления к первой части своего трактата К. Ф. Э. Бах пишет: “... мы должны еще кое-что сказать о нашем инструменте. Из множества разновидностей клавира, которые частью остались неизвестными по причине своих недостатков, а частью еще не повсюду распространены, две наиглавнейшие суть клавесин и клавикорд, которые поныне получили наибольшее одобрение. Первый используют для ансамблевой игры, второй - для сольной. Новые фортепиано, если добротны сделаны, имеют много преимуществ, несмотря на свое особое туше, которому нелегко выучиться. Они хороши для игры соло или с небольшим ансамблем, но я все же полагаю, что хороший клавикорд обладает всеми их красотами...” Следуя порядку, предложенному самим автором “Versuch...”, говорящим об инструментах во вступлении к первой книге, а об аппликатуре, орнаментике и эстетических проблемах исполнения - в трех соответствующих главах, я также хочу в первую очередь изложить сведения, касающиеся истории клавишных инструментов (в первую очередь *клавесина*), поговорить об их устройстве, особенностях настройки и специфике туше.

КЛАВЕСИН

Клавесин является главным представителем группы клавишных щипковых инструментов. Наши знания об его истории охватывают период примерно от 1500 до 1800 года. Несмотря на существование более ранних упоминаний о *клавесине*, сами инструменты не сохранились. Первые сведения о нем, приводимые “The New-Grove Dictionary of Musical Instruments” /т.1, с.165/, относятся к 1397 году — один юрист из Падун пишет, что некто Херманн Поль (*Hermann Poll*) требовал “регистрации авторских прав” на изобретенный им инструмент, называемый “*клавицимбалум*” (*Clavicimbalum*). Наиболее раннее живопис-

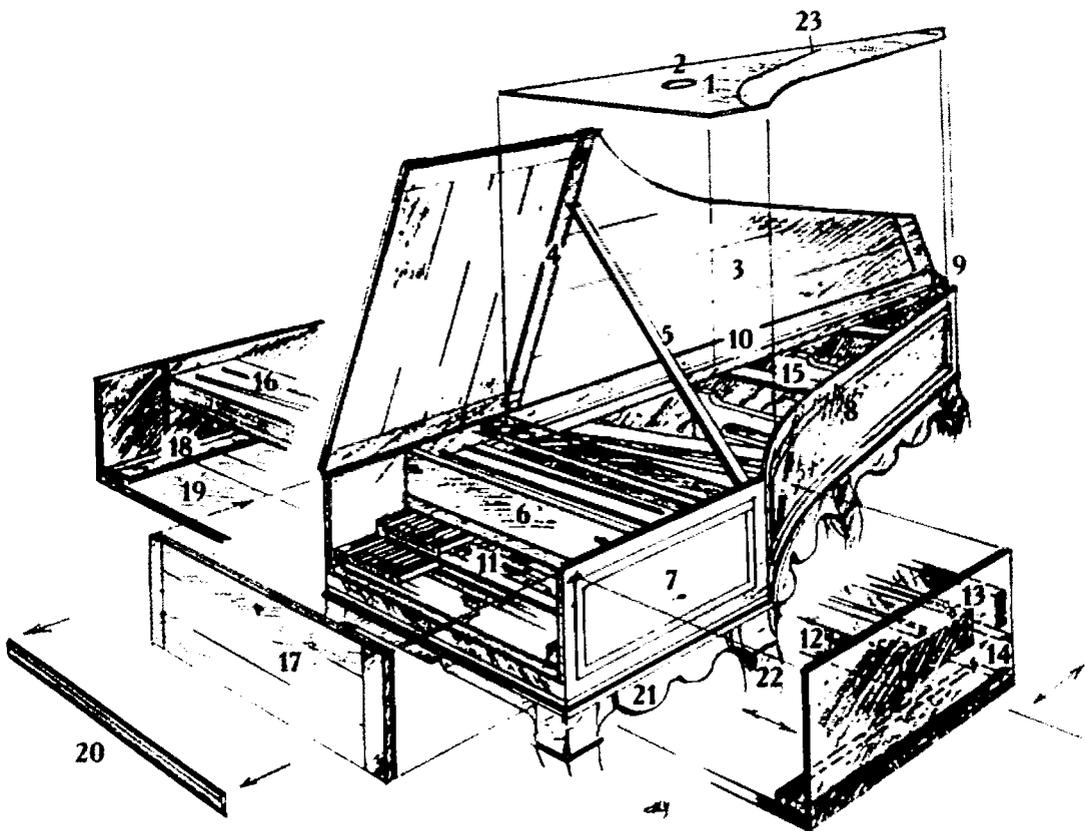
ное изображение инструмента мы находим на одной из миниатюр книги герцога Беррийского "Très belles heures" /1416/, а скульптурное - на деревянном алтаре церкви города Минден в Северной Германии /1425/. Наконец, первый трактат, в котором упоминается *клавесин* и описываются детали его конструкции, относится к 1440 году и принадлежит перу Н. Arnault de Zwolle, физика герцога Бургундского. Первый же дошедший до нас инструмент датирован лишь 1516 годом и подписан Vincentiu (ныне находится в итальянском городе Сиене).

"The New-Grove Dictionary..." /т.1, с.164/ дает полный список названий инструмента на разных языках:

голландский:	<i>Klavicimbel</i>
французский:	<i>Clavecin</i>
немецкий:	<i>Cembalo, Fluegel, Kielfluegel</i>
итальянский:	<i>Cembalo, Clavicembalo</i>
латинский:	<i>Clavicymbalum</i>
португальский:	<i>Cravo</i>
испанский:	<i>Clavicordio</i>
английский:	<i>Harpichord</i>

Клавесин занимал господствующее положение в группе щипковых клавишных инструментов на протяжении XVI-XVII веков, пережил свой расцвет (как строительства, так и литературы, созданной для него) в XVII - нач. XVIII вв., после чего стал уступать свои позиции **фортепиано**. Эпизодически на нем играли и в XIX веке: к примеру, сольные концерты Игнаца Мошелеса в 1837 году в Лондоне на *клавесине* работы английского мастера Б.Шуди, или в 1885 году на *клавесине* работы Я.Киркмана - Шарля Саломана. Однако настоящее возрождение интереса к *клавесину* можно констатировать с 1890 года, когда начинают создавать новые инструменты и играть на них (имя, ставшее символом этого возрождения, - Ванда Ландовска), и процесс этот длится по сей день. В русскоязычной терминологии, как и в англоязычной, существуют три названия для трех инструментов этого семейства, имеющих одинаковый принцип звукоизвлечения: это **клавесин**, **вирджинал** и **спинет**. Отличия их друг от друга заключается в том, что струны клавесина натянуты перпендикулярно клавиатуре, а струны спинета и вирджинала - параллельно ей или под небольшим углом. Соответственно, различна и форма корпуса. У клавесина она крыловидная (гораздо более легкая и изящная, нежели у современного рояля), у вирджинала и спинета - прямо- или многоугольная (т.н. "форма бараньей ноги"). Такие определения "Музыкального лексикона" И. Вальтера /1732/, как "*Spinetta (um.)* - маленький Clavicymbel" /с.574/ или "*Virginal* /лат./ - клавир для дамской комнаты" /с.638/ дают нам право считать эти инструменты разновидностью большого клавесина*. Де Лаборд в своем огромном трактате "Эссе о музыке старинной и современной"

* Кстати, интересно определение, данное И.Вальтером "большому" клавесину: "*Cembalo, Cimbalo, Clavicembalo, Clavicembalo, Gravicembalo*" /ит./ - ударный инструмент, сделанный в форме крыла, с тангентами из перьев, заставляющими звучать струны" [с.151].



Типичное устройство клавесина:

1. Дека
2. Розетка
3. Крышка
4. Косячок
5. Подпорка
6. Корпус
7. Правый борт /“щека”/
8. Обечайка (изогнутый правый борт между “щекой” и “хвостом”)
9. Хвост
10. Левый борт
11. Клавиатура/ы/ (мануал)
12. Sammier /фр./ - брусочек дерева, в котором фиксированы колки настройки струн.
13. Contre - Somier
14. Планка крепления правого борта
15. Деревянные пружины
16. Порожки
17. “Дверца”, закрывающая клавиатуру
18. “Рельсы” для выдвигания и задвигания клавиатуры
19. Днище
20. Нижняя планка клавиатуры /“нож”/
21. Выдвижной ящик
22. Ножки
23. Подставка

/кн.2, ст. "Клавесин"/ также описывает спинет, как маленький клавесин, который хорош для маленьких детских ручек, и указывает на большее удобство его при перевозке. Разница между терминами и понятиями "вирджинал" и "спинет" вообще достаточно условна и часто зависит от историко-национального контекста. В Италии все маленькие инструменты нашего семейства назывались *Spinetta* или *Spinettina*, равно как и во Франции XVII века. Англичане же были более склонны называть все клавишные щипковые инструменты словом *Virginals*. Так, например, на титульном листе сборника клавирных пьес "Parthenia" /Лондон, 1612/ изображена дама, сидящая за вирджиномом, а в издании "Parthenia Inviolata" /Лондон, 1624/ - дама за клавесином, в то время как оба сборника носят подзаголовки "пьесы для вирджинала". Спинетом же в Англии стали называть появившиеся в конце XVII века инструменты в "форме бараньей ноги" со струнами, расположенными диагонально по отношению к клавиатуре. В Нидерландах спинетом назывался инструмент прямоугольной формы с клавиатурой, расположенной в центре корпуса или смещенной влево. Если же клавиатура была смещена вправо, инструмент называли **музеляром** (*muselar*).

И спинет, и вирджинал всегда оставались простыми инструментами с одним регистром и одним мануалом, в то время как клавесин модулировал от своей ранней формы, возникшей в виде попыток механизирования **псалтериума**, от простого инструмента с одной клавиатурой и одним рядом струн до сложной модели с двумя и даже тремя клавиатурами, где на каждую клавишу приходилось по четыре-пять струн, контролируемых ручным или иногда педальным переключением регистров. Неизменной была лишь механика толкачиков и форма клавесина, перешедшая по наследству к роялю.

Устройство главного механизма звукоизвлечения - **толкачика** - следующее: сам он имеет 12-18 см длины. Главный элемент - **язычок**, укрепленный на поперечном штыре и могущий свободно отклоняться от вертикального положения. В верхней части язычка находится **плектр** из пера (изредка из жесткой кожи, а в современных инструментах и копиях - из пластика) длиной около 4-5 мм, зашпиливающий струну. В верхней части толкачика находится **демпфер**, глушащий струну при отпускании клавиши. Последняя необходимая составляющая механизма - **пружинка**, возвращающая язычок в вертикальное положение после того, как толкачик возвратится на исходную позицию. Большинство инструментов

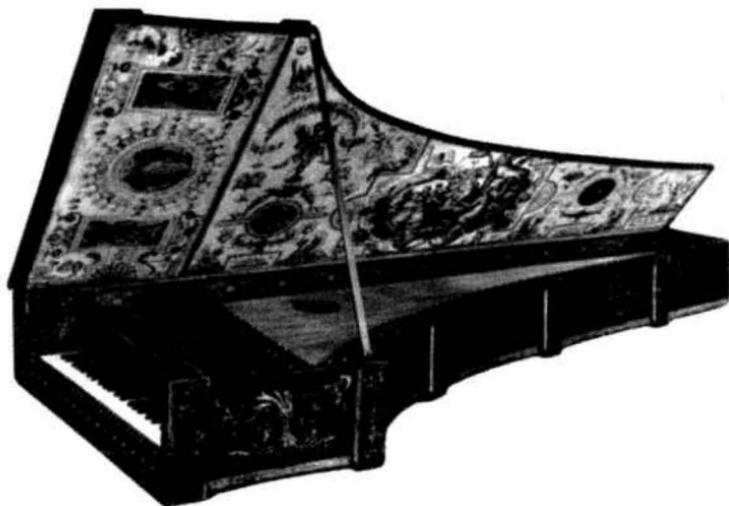


XVIII века (кроме итальянских, испанских и португальских) имели два *мануала* и (во Франции и обычно в Германии) три основных регистра - два восьмифутовых (8') и один четырехфутовый (4'), звучащий октавой выше (пользуясь принятой ныне среди клавесинистов органной терминологией). Часто на восемь футов верхнего мануала пристраивался так называемый "лютневый регистр" - система кусочков кожи или войлока, частично приглушавших струны и создававших своеобразный эффект сухого и прозрачного звучания. С середины XVIII века во Франции и Англии вошел в моду "jeu de buffle", который англичане называли также арфовым регистром - ряд толкачиков, альтернативный основному и имевший плектры из мягкой бычьей кожи. Все прочие добавления, характерные для инструментов конца XIX - начала XX века, не были слишком распространены на исторических инструментах. Необычайно редки были шестнадцатипяти- и двухфутовые регистры, часто включаемые в диспозицию инструментов XX века. До нас дошли лишь шесть старинных инструментов с такими регистрами. Р.Донингтон /35, с.105/ указывает, что шестнадцатифутовый регистр был необязателен и часто не употреблялся вовсе, ибо создавал чрезмерное напряжение на деке, мешавшее свободе и естественности звучания. При добавлении 16' звук клавесина становился не более насыщенным, а более тяжелым. "Конечно, - пишет Донингтон, - регистр несколько меняет окраску звука, но ничего страшного не случится, если этого и не будет" /с.105/. Редки инструменты с тремя мануалами, с педальным переключением регистров, скомбинированные с органом и фортепиано и тому подобные. Три основных регистра, помимо отдельного звучания, могли соединяться друг с другом: так можно было соединить два 8', первый 8' с 4', а также сделать "tutti" объединением всех трех регистров (а при наличии добавочных - и с ними). Это давало немалые динамические и выразительные возможности. Большой ценностью были 4' - практически не используемые на инструментах XVIII века в сольном звучании, они придают комбинации очаровательный блеск. Соединение ("копуляция") двух клавиатур осуществлялось в немецких и французских клавесинах XVIII века выдвиганием верхней клавиатуры или задвиганием нижней. Диапазон клавесина неуклонно расширялся от четырех октав (начиная с "C") в XVI веке и до пяти октав XVIII века (от "F" контроктавы) или даже пяти с половиной (от "C" контроктавы) в некоторых особых случаях.



История клавесиностроения - это история национальных школ, берущая свое начало в Италии XV века, захватывающая в XVI веке Нидерланды и далее распространяющаяся по всей Европе. Прежде чем описывать строение **итальянского клавесина**, вспомним, что представляла собой Италия в XVI веке. Это географическое пространство было занято целым рядом маленьких самостоятельных государств: на севере - герцогства Савойское и Миланское, а также Венецианская республика, в центре - Флорентийская республика и папские земли, на юге -

Неаполитанское и Сицилийское королевства, не говоря уже о прочих, менее значительных составляющих. Это разнообразие сказалось также и на многообразии видов клавишных инструментов. Возможности обмена, предоставляемые такими портами как Венеция и Неаполь, использовались для импорта материалов и экспорта инструментов. Легкость и тонкость итальянского клавесина ставят технологию его изготовления в один ряд с производством лютен и скрипок (не забудем, что именно Италия стала в XVII-XVIII века родиной семейства Страдивари и прочих мастеров, представляющих вершину в истории изготовления струнных). Но эта легкость и элегантность нуждалась в надежной защите - крепком футляре для перевозок (помимо основного тонкого корпуса). Отсюда отличительная особенность итальянского клавесина: один корпус, словно вставленный в другой. Со временем эти чисто утилитарные футляры стали богатыми ларцами для клавесинов, очень пышно украшенными, иногда целиком обклеенными золотой фольгой. Основание футляра украшалось резными скульптурами и декоративными элементами. Все это богатство весьма помогло нажиться антикварам-копиистам XIX века, делавшим до трех инструментов из одного "итальянца". Наружное убранство, без сомнения, требовало работы множества художников помимо клавесинного мастера (илл.2). Ножки клавесина также декорировались человеческими фигурами, животными или растительным орнаментом.



2. Итальянский клавесин Джованни Баффо, Венеция, 1574

Форма итальянского клавесина очень длинная, что в общем-то вытекает из законов физики и связано с длиной струн. Например, для "с" первой октавы нужна струна длиной в 6 см; соответственно, для извлечения звука октавой ниже надо уже 12 см. Строго соблюдая это правило, мы получим инструмент слишком длинный, хрупкий и нетранспортабельный. К тому же у слишком длинной струны звук быстро гаснет и изначально довольно вял. Выход весьма прост - в увеличении диаметра струны; но это тоже можно делать лишь осторожно и до

известного предела. Тем не менее итальянские мастера нашли возможный компромисс и использовали его, насколько позволял материал.

Итальянские инструменты делаются всегда, начиная с днища. Корпус у них обычно кипарисовый и очень тонкий - ширина бортов не превышает 3-5 мм. Борта клеятся перпендикулярно дну и крепятся к нему дополнительными уголками. Параллельно бортам идут т.н. "контрборта" - ряд дощечек из пихты или сосны, повторяющих рисунок бортов. Днище образуют несколько дощечек, соединенных перекладинами, наклеенными наискось. Над днищем располагается *sottier* из дуба или ореха, клеящийся к боковым стенкам и удерживающийся параллельно днищу двумя брусками, также приклеенными к бортам, между которыми располагается клавиатура /т.е. "рельсами"/.

Дека в итальянских инструментах по большей части сделана из кипариса, иногда из пихты или ели, реже - из кедра. Края ее фиксируются на контрбортах. Сама дека, как и корпус, очень тонкая - 2-3 мм. Чтобы запрячь места соединения дека с контрбортами, итальянские мастера наклеивали по краям дека изогнутые палочки. Колышки для прикрепления струн находятся прямо на деке, что существенно увеличивает на ней напряжение. Эта техника совершенно отлична от техники фламандских и английских мастеров. Толкачики итальянских клавесинов были достаточно плотными и делались из твердого дерева - ореха, рябины, иногда дуба. Язычки делались из более мягкого дерева, плектры - из вороньего пера. Демпфера изготовлялись из особо прочного драпа; в басовой октаве они часто были двойными.

Диспозиция "итальянца" проста - две "восьмерки", расположенные на одном мануале и звучащие практически всегда вместе, то есть попросту создающие эффект двойных струн. Особенность клавиатуры заключается в ширине клавиш, практически такой же, как у современных роялей, что коренным образом отличается от характеристик инструментов прочих европейских школ. Число их колеблется от 45 до 51. На изготовление нижнего ряда клавиш шел самшит или груша, а отделялись они черепахою или перламутром. Верхний ряд клавиш состоял из склеенных между собой пластинок дерева разных пород, чередующихся между собой. Бывало, к примеру, такое сочетание, как черное дерево или даже слоновая кость между пластинками палисандра. На фронтон клавиатуры иногда наклеивались маленькие кусочки тисненой кожи, дополнявшие это богатое убранство. Невиданной роскошью отличается инструмент Аннибала де Росси (*Annibal de Rossi*), клавиши которого инкрустированы драгоценными камнями.

Украшением изумительной красоты каждого инструмента является розетка, расположенная на его деке. Ее украшение дало большой простор таланту и воображению мастеров, создававших порой настоящие шедевры в этой области. Розетки "итальянцев" бывают сделаны из дерева, и тогда это тонкая ажурная резьба. Бывают они также из тонких листов пергамента, плотно склеенных между собой (можно насчитать до семидесяти пластов) и мастерски расположенных. Создатели их играют с формой и рельефом, некоторые розетки итальянцев напоминают сталагмиты редкого изящества.

Крышки клавесинов расписывались различными аллегорическими сюжетами, весьма часто включавшими гербы знаменитых фамилий Венеции, Флоренции и Рима. Борты клавесинов покрывались ажурным геометрическим узором, гармонировавшим с остальным убранством инструмента, - это отличительная черта итальянского стиля. По краям деки могли наклеиваться шарики или пластинки из слоновой кости.

С середины XVI века итальянский тип клавесина стал копироваться во Фландрии /Антверпен/. Географическое положение этой страны было весьма выгодным - Фландрия была своего рода торговым перекрестком Европы, источником ее и собственного богатства. Именно в Антверпене была создана первая европейская биржа, и это было в середине XV века. К XVI веку Антверпен стал одним из первых городов мира по своей экономической и культурной значимости. Влияние на коммерцию, развивавшуюся в городе, на ремесла и искусство оказывало также то обстоятельство, что город в течение долгого времени переходил из одних рук в другие - был под властью Германии, Бургундии, Испании, Австрии, Голландии и Франции.

Важным фактором, обеспечившим ранний взлет индустрии, была корпоративность - объединение художников и ремесленников в гильдии. Для клавесиностроения это играло такую же важную роль, как и для прочих ремесел. Ассоциация нескольких корпораций, а именно: художников, скульпторов, органичных мастеров и мастеров по изготовлению спинетов и клавесинов именовалась Гильдией святого Луки. Членами ее состояли практически все крупные антверпенские мастера - Иоханн Даниэль Дулькен, Якоб ван ден Эльше и знаменитое семейство Рюккерсов - Ханс Рюккерс /1550-1620/, вступивший в гильдию в 1579 году, и два его сына - Ян /1578-1643/ и Андреас /1579-1645/.

Оригинальные **фламандские клавесины** отличаются своими пропорциями от итальянских. Они гораздо массивнее, корпус их достаточно солиден и не требует футляра для перевозки. Толщина бортов достигает 12-13 мм. На корпус шло липовое дерево. Отличительная черта - между двумя блоками, шедшими параллельно днищу, оставалось достаточное пространство, чтобы устроить выдвижной ящичек. Открывался он небольшим отверстием в левом борте. В нем обычно хранились инструменты для настройки и регулировки клавесина и запасные струны.

Дека фламандских инструментов делалась из ели и имела толщину 2,5-3 мм; в центре ее находилась розетка с инициалами мастера.

Нидерландские клавесины могли быть разных типов. Наиболее простой - одномануальный инструмент с диапазоном в четыре октавы и двумя регистрами - восьми- и четырехфутовым. Вторая разновидность - двухмануальный инструмент с теми же регистрами, причем нижний мануал настраивался на кварту или квинту ниже верхнего, то есть был транспонирующим. В этом состоит особенность именно "фламандцев", равно как и то, что эти инструменты представляют единственный образец диспозиции с принципиально сольной "четверкой", и то, что рукоятки регистров располагались на правом борту. К концу XVII века, однако,

транспонирующий нижний мануал стал неупотребителен, его стали настраивать в унисон с верхним и прибавили второй восьмифутовый регистр. Таким образом получилась типичная диспозиция с первым 8' и 4' на нижнем мануале и вторым 8' на верхнем.

Толкачки фламандских инструментов, несколько более длинные, чем итальянские, делались обычно из бука; клавиши - также из бука или из липы и крылись слоновой костью.

Декор "фламандца" весьма богат: ни один инструмент XVI-XVII веков не демонстрирует своей поверхностью натуральное дерево - вошеное или лакированное. Во-первых, породы деревьев, шедших на изготовление *клавесина*, не отличались особой ценностью, во-вторых, совместная работа клавесинных мастеров



3. Фламандский клавесин Ханса Рюккерса, 1612 (музей г. Амьена).

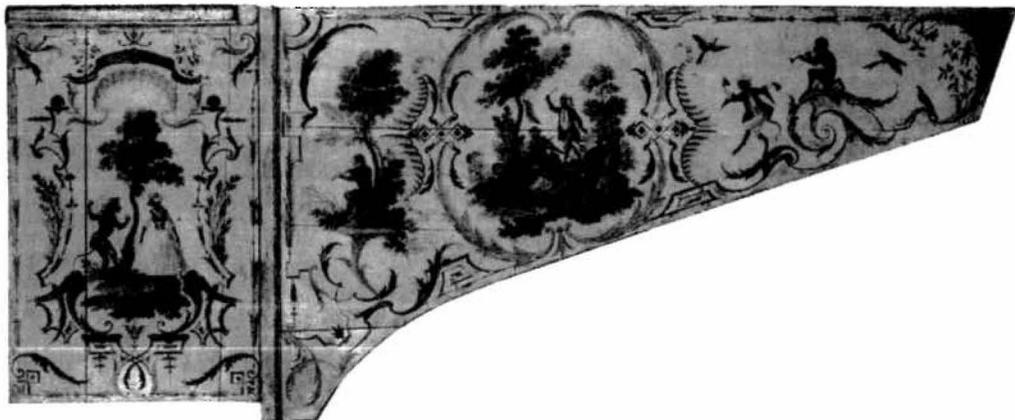
и художников предполагалась самим существованием гильдии. Крышка снаружи расписывалась под мрамор, иногда с ложными медальонами и металлической отделкой. Борты и фронтоны над клавиатурой обклеивались бумагой с геометрическими узорами /темные мотивы на белом фоне или наоборот/. Так же разукрашивалась и внутренняя сторона крышки; часто на ней большими буквами писался какой-нибудь девиз. Более богатые модели расписывались какими-либо сюжетными сценами. Дека расписывалась растительными мотивами, содержащими гирлянды цветов, листьев, фруктов, овощей, а также различными насекомыми и птицами. Розетки фламандских мастеров всегда были одного типа - маленький ангел /символ гильдии св. Луки/ и инициалы автора. Вокруг дека рисовался цветочный венок, иногда указывался год изготовления инструмента - красным или синим цветом в центре маленькой орифламмы (илл. 3, а также 7,8 цветной вкладки).

Из инструментов мастеров французской школы до нас дошли только созданные начиная с середины XVII века, в то время как документы удостоверяют наличие корпорации органичных и клавишных мастеров с XVI века. Вот имена мастеров, найденные в различных письменных источниках: Le Breton, Jean Jacquet, Honoré Rastoin, Despont. Наиболее ранние инструменты, дошедшие до нас, - работы Claude Jacquet /1652/, Desruisseaux /недатированный/, Vincent Tibaut de Toulouse /1681/, N. Blanchet /1693/. Однако подлинный "золотой век" французских клавесинов - век XVIII. В этот период создаются совершенные инструменты, и, возможно, именно под влиянием мастеров, дававших в своих инструментах широкие возможности регистровки и использования звуковых красок, а также диапазон до пяти полных октав, и расцвела так пышно французская клавишная школа XVIII века: Франсуа Куперен /Великий/, Жан-Филипп Рамо, Никола Клерамбо, Жан-Франсуа Дандрие, Луи Дакен, Мишель Коретт, а также Жак Дю Фли и Клод Бальбатр.

Наиболее знаменитые французские фамилии клавишных мастеров: Denis, работавшие с XVI /Pierre I/ до XVIII /Pierre II/ века и насчитывавшая 11 мастеров. На протяжении двух веков работало семейство Бланше /Blanchet/: Nicolas Blanchet /1660-1731/, его наследники Francois Etienne I, II и Armand-Francois-Nicolas. У последнего старшим мастером работал Paskal Joseph I Taskin, после смерти мэтра женившийся на его вдове и продолживший дело, дав ему свое имя.

Корпус французских инструментов изготавливался из липы, тополя, а также пихты /в южных областях/, высота бортов составляла 27-29 см, толщина - 15 мм для правой стороны и 21 для левой. Общая длина клавесина достигала 2 м 30 см, за исключением лионской школы /С.Кроль, 2 м 50 см/. Дека "французов" в большинстве случаев делалась из ели. Форма розетки с символом или инициалами мастера практически повторяла фламандскую. Она также декорировалась цветочными мотивами, выполненными темперой /клеевой краской/.

Регистров на французском клавесине было обычно три - 8' и 4' на нижнем мануале и 8' на верхнем. Звук второй "восьмерки" всегда имеет по сравнению с первой носовой оттенок. Это происходит потому, что толкачики второй "восьмерки" расположены ближе к порожку, находящемуся между колками настройки и регистрами, который ограничивает звучащую длину струн. Это общее правило для всех клавесинов. Звук французского клавесина необычайно глубокий, матовый и вместе с тем яркий - но не резкий, в отличие от итальянских инструментов, обладавших очень сухим, светлым и резким звуком /из-за конструкции, дававшей в резонансе очень сильное звучание третьего обертона/ или от "фламандца", звук которого, более матовый, отличался некоторой "ударностью" /что, как позже мы увидим, французы пытались изменить/. В последней трети XVIII века к трем основным регистрам добавился знаменитый "jeu de buffle", дающий очень теплый звук. Авторство этого новшества приписывается с достаточной долей уверенности Паскалю Таскэну. Существовал и лютневый регистр. Для "французов" конца XVIII века была



5. Французский клавесин Франсуа Бланше, 1733 г.
(замок Туари)





6. Фламандский клавесин Яна Рюккера, датированный 1627 годом, переделанный (*ravalé*) в 1759 г; деталь - дама, играющая на лютне.

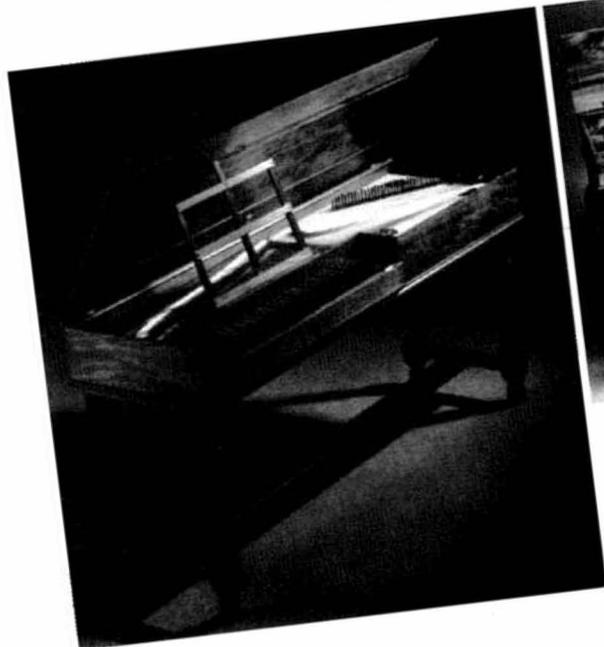


7,8. Примеры изречений и максим, очень часто встречающихся на крышках фламандских клавесинов, спинетов и музеляров; музеляр Рюккерса.



9,10. Детали росписи дек клавесинов Анри Эмша (1754 г.) (справа) и Гильома Эмша (1763 г.)

11. Трёхмануальный немецкий клавесин
Иеронимуса Альбрехта Хасса (1740 г.).



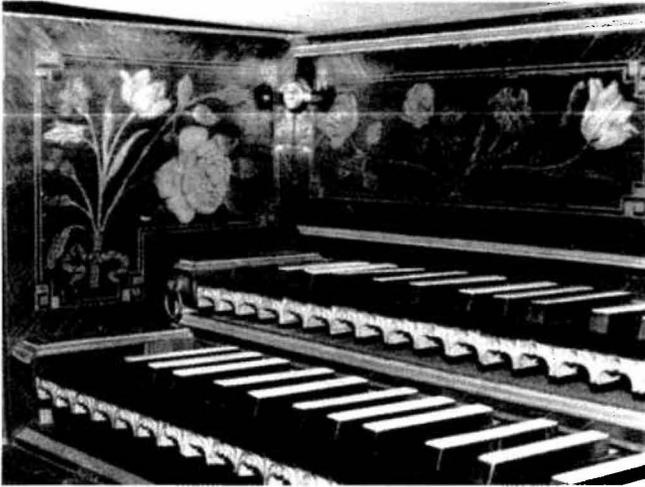
12. Связанный клавикорд Марка Дюкорне.



13. Пятиоктавный несвязанный клавикорд
Марка Дюкорне.

характерна коленная система рычагов для переключения регистров, освобождавшая руки.

Клавиши французские мастера изготовляли из липы, для покрытия низшего ряда клавиш использовали черное дерево, верхнего - бычью кость. Торцы клавиш делались в форме полукруга, и оттого весь ряд напоминал орнамент из королевских лилий (илл.4). Клавиатура в XVIII веке увеличилась до пяти



4. Типичная клавиатура большого лионского клавесина. Мастер С.Крольль.

полных октав, то есть до 61 клавиши. Мануалы, как и толкачики, носили инициалы мастера и дату изготовления, которая практически всегда предшествует дате изготовления всего клавесина на год. Без сомнения организация работы позволяла мастерам изготавливать серии клавиатур, которые в нужный момент вставлялись в инструменты.

Декорация инструмента была во многом связана с его судьбой и в связи с этим можно выделить три ее типа. Наиболее просто выглядели клавесины, стоявшие в оркестрах: однотонные, чаще киноварно-красные, и единственной их отделкой была золотая полоса. Почти так же просты были инструменты композиторов, но дека уже разрисовывалась цветами. Наконец, клавесины, предназначенные для салонов аристократов, - настоящие шедевры живописи. Внутренность крышки представляла собой картину на какой-либо мифологический или аллегорический сюжет, борта обклеивались раскрашенной бумагой, гармонирующей с декором деки (см. илл. 5 цветной вкладки).

Параллельно с изготовлением собственных инструментов французские мастера занимались переделкой фламандских, которые в XVII веке в большом количестве ввозились во многие страны Европы, в том числе и во Францию. По прошествии века "фламандцы" перестали отвечать требованиям французских композиторов, и мастера, стремясь увеличить возможности инструментов, пере-

дельвали их; операция эта именовалась *ravalement** и начала практиковаться в последние годы XVII века. В первой трети XVIII века французы ограничивались *le petit ravalement*, заключающимся в добавлении нескольких клавиш сверху клавиатуры. *Le grand ravalement* гораздо более изменял инструмент. Клавесин расширяли, иногда и удлиняли, расширяли брусья корпуса и *sommier*, менялась дека, поскольку должна была соответствовать новым параметрам корпуса; само собой, изменялись механика и клавиатура - последняя простиралась вверх до "e³", а после 1750 года до "f³" /60 и 61 клавиша, соответственно/. После всех этих перестроек клавесин получал новый декор, иногда было возможно дополнение к старому рисунку, но чаще первоначальный декор был полностью утрачен (см. илл.6 цветной вкладки). Качество дек работы Рюккерса было общеизвестно, поэтому они, как правило, сохранялись. Мастера закрепляли факт переделки инструмента тем, что присоединяли к инициалам автора и свое имя.

Здесь я хочу отклониться от основной линии моего повествования и посвятить несколько страниц сравнению росписей "фламандцев" и "французов", а также привести по этому поводу гипотезу французской исследовательницы Жюэль де Гонидек - может был и не бесспорную, но весьма интересную /39/.

Разумеется, первая функция клавесинной росписи, лакировки и вождения - защита от неблагоприятных воздействий внешней среды, таких как влажность и насекомые, как, собственно говоря, предохраняется вся мебель. Такое покрытие также делало корпус более жестким и уберегало от деформаций дека. Однако защитная функция не требовала такой изощренности цвета и рисунка - здесь уже проявляется функция эстетическая. Посему декор клавесинов, как и убранство любой мебели, был подвержен изменениям вкуса и веяниям моды.

И французские, и фламандские клавесины очень похожи деталями своей росписи. Мы уже упоминали об однотипной розетке. Также похожи арабесочные мотивы росписи деки - цветы, насекомые, птицы, писанные темперой. Господин Р. фон Нагель, парижский клавесинный мастер, утверждает, что ему известен лишь один французский инструмент с вообще нерасписанной декой. Речь идет о некоем провинциальном инструменте, сделанном, в виде исключения, для религиозных целей.

Корпуса же и крышки "французов" и "фламандцев" существенно различались. Во Франции существовало обычное разделение художников, расписывающих дека (специальная техника миниатюры темперой) и занимающихся отделкой корпуса (золочение, обшивка деревом, вождение по восточным методам). Следуя колебаниям изменчивой моды, художники могли сохранить старую роспись деки в переделанном "фламандце" или создать свою в том же стиле, но совершенно изменяли отделку корпуса, открытую всем взорам. Не желая сохранять строгий и простой декор "фламандцев", расписанных под мрамор или металл, французские живописцы заменяют его причудливыми узорами. Росписи крышек представ-

* Кстати, одно из значений слова *ravalement* - порча, переделка хорошей вещи в плохую.

ляют собой целые сцены, часто посвященные музыке - обычны такие персонажи, как дамы, играющие на лютне (см. илл.б цветной вкладки), на арфе, балетные танцоры, музицирующие путти, гении за клавиесинами...

Французская исследовательница Жюэль де Гонидек, изучив множество росписей дек французских и фламандских инструментов, выдвигает гипотезу об их символичности. Фламандская дека - аллегория божественной любви, французская - праздника чувственного удовольствия.

Как уже неоднократно говорилось, дека фламандцев расписана множеством цветов, фруктов и насекомых, прямые и строгие изображения цветов, по мнению исследовательницы, напоминают скорее ботанические схемы, чем живопись, цветы встречаются и полевые, и садовые - ирисы, васильки, ландыши, фиалки, нарциссы и множество роз и тюльпанов. Из насекомых - мухи, гусеницы, пчелы, стрекозы, бабочки, кузнечики, из птиц преобладают щеглы и попугаи, сидящие на вишневых ветках или клюющие вишню. Из фруктов представлены персики, клубника, сливы, яблоки, груши и смородина. Также уже говорилось о венке цветов вокруг розетки, изображающей ангела с лирой и несущей инициалы мастера. Типовой декор "фламандца" также включает расписанную бумагу, наклеенную на внутренность крышки и над клавиатурой. Она нередко содержит изречения из Ветхого завета на латыни (см. илл. 7,8 цветной вкладки), достаточно удивительные на светском инструменте, такие, например, как: "Omnis spiritus laudet Dominum" ("Всякое дыхание да хвалит Господа"), "Laus Deo" ("Хвала Богу"), "Sic transit gloria mundi" ("Так проходит земная слава"), "Musica donum Dei" ("Музыка - дар Божий"). Сам факт того, что религиозная мысль проникает во все сферы жизни и быта, должно быть, связан с распространенностью в Нидерландах XVII века кальвинизма, с его очень серьезным отношением к Богу и стремлением моделировать жизнь по библейским максимам. В соответствии с такой четкой устремленностью к Богу, можно символически истолковать все, изображенное на деке. Анемоны, вишни и красные розы являются символами пролитой крови, мук и страстей Христовых. Щегол - это птица, прилетевшая клевать колючки тернового венца, коим увенчали Иисуса. Розы вообще являются символом Богородицы, розы без колючек и ирис - лилия в форме шпаги - символы добродетели Девы и ее страданий, а фиалки и клубника - ее смирения. Садовый вьюнок и тюльпаны являются символом Божественной любви, а попугаи возвещают приход Христа. Ангел на розетке - символ вечной радости, познаваемой в раю, и арфою своею он показывает людям, как надо славить Господа. Еще в псалмах дано толкование арфы, как инструмента, успокаивающего измученные души. Розетка, таким образом, символизирует союз между музыкой и Богом.

В росписи фламандских инструментов иногда встречаются и аллегории плотской, светской любви, связанные с музыкой, появившиеся, возможно, как попытка примирения музыки и суровой кальвинистской морали. Это женщины или пары, музицирующие за клавиесином или вирджиалом. Этот же мотив пронизывает, к примеру, картину Брейгеля де Велура "Аллегория слуха" /Мадрид, Прадо/,

изображающую Венеру, играющую на лютне и поющую вместе с Амуром в окружении множества инструментов, среди которых есть орган и клавесин фламандского типа с двумя мануалами.

Менталитет француза XVIII века очень отличается от образа мышления фламандца века XVII. Светская любовь становится главным объектом искусства, и те же или схожие элементы декора вызывают другие ассоциации. Среди цветов преобладают садовые - розы, нарциссы, двойные анемоны, тюльпаны, пионы и ирисы. Облик цветов гораздо более изящен и изыскан по сравнению с фламандскими деками. Их гармоничное расположение радует взор, оно найдено именно с этой целью. Исследовательница считает, что здесь можно говорить скорее не о новой символике, а о новой эстетической чувствительности, которая почти не зависит от морали. Роспись имеет своей целью прославление музыки как чувственного удовольствия и прелюдии любви. Тема пяти чувств находит свое богатое отражение в XVIII веке. Так, например, крышка инструмента Рюккерса /1646/ - Таскэна /1780/ покрыта ковром цветов и фруктов, символизирующими сразу вкус, зрение, осязание и обоняние. Слух призваны символизировать музыкальные аллегории - раскрытая партитура и продольная флейта. Это восхваление пяти чувств и гимн жизненным удовольствиям. На протяжении всего XVIII века создавались причудливо изукрашенные корпуса с музицирующими путти, дуэтами, хитрыми обезьянками (см. илл.5 цветной вкладки) и шаловливыми собачками (исключительный случай - изображение петуха и индюка, представленное клавесином N. Dumont /Париж, 1707, château de Touvet/) с флейтами, лютнями и тамбуринами. В 1770 году мастер J. M. Dedeban строит клавесин с нарисованными музицирующими амурчиками (ныне он находится в Corcoran Gallery, Вашингтон) - истинное восславление союза любви и музыки. В таком контексте розы - уже не символ угасшей жизни, а цветы, предпочитаемые Венерой. А птицы с раскрытыми клювами, сидящие на ветках деревьев и на протяжении всего XVII века символизировавшие воскресение Христа, в сочетании с такими, например, изречениями, как "Dum vixi tacui, mortua cano" ("Пока жила - молчала, умершая - пою") или "Arbor vitae tacui, mortua dulce cano" ("[я] дерево в жизни молчало, умерев - нежно пою"), стали символом возрождения срубленного дерева музыкой /в инструменте/ и просто восславления музыки (см. илл. 9,10 цветной вкладки).



Генезис **английской школы** клавесиностроения достаточно неясен. До нас не дошло ни одного инструмента XVI века и сохранилось очень мало документов. Первый инструмент, сделанный в Лондоне, еще с трудом можно назвать началом истории английского клавесина. Датированный 1579 годом, он изготовлен мастером по имени Ludovic Theewes, антверпенцем, еще в 1557 году вступившим в гильдию св. Луки, а десятилетием позже переселившимся в Лондон,

в приход св. Мартина. Какие-то элементы строения этого клавесина можно идентифицировать как итальянские, какие-то - как фламандские, а вот использование дубового дерева на корпус уже является чисто английской чертой. До нас дошли также несколько прямоугольных вирджиалов, сделанных между 1641 и 1679 годом по рюккерсовской модели. К последней четверти XVII века они вышли из моды и их место заняли спинеты в "форме бараньей ноги", видимо, занимавшие господствующее положение до середины следующего столетия. Два имени необходимо здесь упомянуть: это семейства Ховард /и в особенности Каролус Ховард (Carolus Haward)/ и Хичкок /Hitchkock/ - Томас-отец, Томас-сын и третье поколение - Джон, работавшие с 1600 по 1774 год.

Расцвет клавесиностроительства в Англии, как и во Франции, падает на XVIII век. В 1718 году в Лондон из Швейцарии переезжает Б. Шуди /Burkat Shudi/, а в 1730 - Я. Киркманн из Германии /Jacob Kirkmann/, оба они начинали подмастерьями у ныне неизвестного мастера Х. Табеля; после его смерти Киркманн женился на его вдове и возглавил фирму, а Шуди основал свою собственную. С течением времени обе фирмы выпустили большое количество инструментов высочайшего качества, многие из которых дошли до наших дней. Первый клавесин Шуди /1729/ был подарен Генделем итальянской певице Анне Страда. До Второй Мировой войны в музее Бреслау существовал клавесин Шуди, на котором играл девятилетний Моцарт. В Вене хранится клавесин Шуди, принадлежавший Гайдну. Один из инструментов Шуди находится в музее им. Глинки в Москве.

Как уже говорилось, корпус английских клавесинов делался из дуба, что является уникальным фактом, ибо дуб - тяжелое и твердое дерево. Снаружи корпус обшивался орехом, позже - красным деревом, внутри - кленом, сикоморой, красным деревом. Дека утолщалась от верхних клавиш к нижним; ее никогда не украшали росписью (возможно, в этом сказался пуританский дух англичан²), в ней была только розетка. Дерево иногда лакировали.

Английский клавесин XVIII века имел обычно два мануала, диапазон в пять октав (и даже в пять с половиной, у Шуди). Клавиши делались из сосны или липы, покрывались слоновой костью и черным деревом; торцы украшались резьбой. На нижнем мануале находились 8' и 4', на верхнем - 8', лютия, арфовый регистр. В механике английского клавесина была одна особенность: толкачики какой-либо из основных "восьмерок" изготавливались таким образом, что могли быть приведены в действие клавишами любого мануала /т.н. *dogleg* - собачья ножка/. Другими нововведениями, бывшими лишь на английских клавесинах после 1760 года, были *machine*, *Venetian swell* или *jalousie en tête de cheval*. Первое - pedalный механизм переключения регистров, в отличие от ручного или коленного. Второе - венецианские ставни, было изобретено Шуди в 1769 году и состояло в наличии над декой подвижных деревянных створок, поворачивающихся на штырях и управляемых педалью. Этот механизм позволял добиваться эффекта *crescendo* и *diminuendo*, *sf* и прочих. У Киркманна для той же

цели служила подвижная доска в крышке, также регулируемая педалью /*jalousie en tête de cheval*/. Появление подобных нововведений естественно, ибо все эти инструменты создавались в то время, когда клавесин уже начинал утрачивать свою власть, а появившееся фортепиано ее приобретало.

Немецкая клавесинная школа стала самостоятельной позже других - с начала XVIII века. Возможно, это только каприз истории, но тем не менее, все двадцать дошедших до нас немецких инструментов созданы после 1700 года. Письменные же источники указывают на возможное существование клавесина в Германии задолго до этой даты. С 1404 года слово "*clavicymbalum*" встречается в песенных сборниках. Веком позже Себастиан Вирдунг (*Sebastian Virdung*) описывает в своем трактате "*Musica getutsch*" /1511/ прямоугольный вирджинал, *clavicimbalum* и *claviciterium*. Текст впервые сопровождается рисунками, но слишком большие погрешности художника делают эти гравюры непригодными для точных органологических исследований. М. Преторнус в "*Synbagma musicum*" /т. 2/ описывает одномануальный клавесин с 8' и 4', с короткой октавой и диапазоном в пять октав. Также он дает описания многоугольного спинета и клавикорда как итальянских инструментов.

Двадцать немецких клавесинов, дошедших до наших дней, можно разделить на два типа - инструменты исключительно большие и инструменты очень скромные и простые. Возможно, это различие связано с разными творческими традициями двух центров германского клавесиностроения: большого и шумного порта Гамбурга, открытого иностранным влияниям, и изящного Дрездена, столицы Саксонии, перекрестка немецких земель. Наиболее знаменитые гамбургские клавесины принадлежат семейству Хассов - Иерониму Хассу /*Hieronimus Albrecht Hass*/ и его сыну Иоханну /*Johann Adolf Hass*/, работавшим с 1710 по 1770 годы. На моделях Хассов удобнее всего описывать большой немецкий клавесин (см. цветную вкладку, 11). Корпус его весьма солиден, достигая в длину беспримерных для клавесина размеров - до 275 см! Дерево, шедшее на корпус, - сосна, изредка борта делались из дуба. Хвост гамбургских клавесинов всегда круглый - в отличие от острого угла хвоста дрезденских инструментов. Дека Хасса весьма необычна. Мастер изобрел интересную систему для закрепления колков шестнадцатифутового регистра, который был обязательным. Обычная дека, необходимая для закрепления струн основных регистров, находилась на положенном ей месте в корпусе. Ее изогнутая сторона была обрамлена стойкой, точно повторявшей изгиб деки и борта - и на эту-то стойку опиралась вторая дека, располагавшаяся чуть выше первой. На ней закреплялись струны шестнадцатифутового регистра и подставка для них. На этой добавочной деке не было розетки.

Немецкий клавесин обладал двумя или даже тремя клавиатурами исключительного качества. Нижний ряд клавиш в них декорировался черным деревом или панцирем черепахи, верхний ряд мог быть еще богаче. Верхний ряд клавиш хассовского клавесина, находящегося в Брюссельском музее, декорирован чередующимися продольными полосками из черепахового панциря и перламутра.

Для покрытия также употреблялась слоновая кость. В инструменте с тремя мануалами нижний из них мог быть полностью убран - он задвигался внутрь инструмента. Если он выдвинут наполовину, начинают звучать два его регистра - 2' и 16'; если же выдвинуть его до конца, на нем могут быть "скопированы" все регистры. Один из таких исполинов Хасса находится ныне в Йельском университете и один - в коллекции инструментов парижского клавесиниста Рафаэля Пуяны*.

Механика немецкого *клавесина* включала в себя все возможности в смысле числа регистров - обычные 8' и 4', далее - 16' и реже 2' (для двух с половиной нижних октав). Также в диспозицию были включены арфовый и лютневый регистры. И при этом в "немцах" не было ни педальной, ни коленной системы переключения регистров!

Дабы такой массивный инструмент "прочно стоял на земле", его ножки соединялись у основания перемычкой, придававшей особую устойчивость.

Немецкие инструменты, как и все прочие, расписывались и декорировались. Корпус снаружи бывал однотонным - или наоборот, очень пестрым, в цветочном стиле. Внутри крышка расписывалась в неоклассическом стиле аллегорическими сценами. Дека разрисовывалась цветами /изредка - человеческими фигурами/, клавиатура и ее антураж богато украшались инкрустациями из дерева или попеременно панцирем черепахи, перламутром или слоновой костью.

Кроме Хассов следует упомянуть Карла Конрада Флейшера, органного и клавесинного мастера, В 1722 году он скончался, а его подмастерье Кристиан Целль женился на его вдове и продолжил дело (видимо, женитьба подмастерья на вдове мастера была какой-то доброй традицией, а может и неписанным законом).

Дрезден представлен семейством Грэбнеров (семь мастеров). Один из клавесинов их работы находился в Праге, где его в 1787 году приобрел Моцарт.

Немецкие мастера по-своему также пытались усовершенствовать клавесин. Помимо обилия регистров на "классических" клавесинах, известны эксперименты Петера-Иоганна Мильхмайера, сконструировавшего трехмануальный клавесин с двумястами пятьюдесятью сменами звука /1780/ и опыты Иоханна Андреаса Штайна, создавшего трехмануальный инструмент, где два верхних мануала извлекали звук щипком, а нижний - ударом. Ему принадлежат также двойной инструмент с клавиатурами друг против друга, с одной стороны - фортепиано, с другой - двухмануальный клавесин. Два экземпляра этой модели находятся ныне в Италии - один в Вероне, другой в Неаполе.

В 1737 году в городе Гера появляется Кристиан Эрнст Фредеричи, первый из пяти мастеров этого семейства. Последний же из его представителей умер в 1883 году. Фредеричи занимались производством клавесинов, клавикордов

* Мне довелось побывать в парижском театре Грэвен на концерте Р.Пуяны, где он исполнял музыку XVIII века на описанном инструменте; надо признать, что возможности регистровки на нем необыкновенно богаты.

и фортепиано - два последних инструмента работы этих мастеров были во владении К.Ф.Э. Баха. Но самый знаменитый клавикорд Филиппа Эммануэля, упоминаемый всеми, кто был знаком с хозяином и слышал его игру, - работы Готфрида Зильберманна, современника Баха-старшего, работавшего во Фрайбурге (заметим, кстати, что три больших фортепиано Зильберманна были поставлены ко двору Фридриха Великого). Со своим любимым клавикордом Бах расстался в 1781 году, подарив его одному из учеников и написав в память этого события рондо е-молл "Прощание с моим зильберманновским клавикордом" (Wq66).



Завершив краткое описание истории клавиностроения, обратимся к исполнению на *клавесине*, к тому, чему посвящен сам трактат Баха.

Отправная точка и камень преткновения всякого исполнения есть *туше*, то есть касание инструмента. Кванц пишет в своем "Versuch...": "Опыт показывает, что если два исполнителя с неравными данными играют на одном и том же клавесине, звук его будет гораздо лучше, когда играет лучший исполнитель. Нет оснований не включать сюда различие их *туше*" /62, с.231/.

Идеальное касание клавесина вырабатывается, когда исполнитель научается чувствовать клавишу до ее нажатия, чувствовать пальцем касание перышком струны. Хорошее *туше* отличается своего рода кошачьей мягкостью, что и дает наполненный звук. В противоположность этому, если бросать руки сверху на клавиши, результатом будет тяжелый, металлический и дребезжащий звук. Куперен /23, с. 7/ пишет: "Сладость *туше* требует, чтобы пальцы находились как можно ближе к клавишам..." К.Ф.Э. Бах, как мы могли видеть из §15 вступления к первой книге "Versuch...", считает, что клавесинное *туше* улучшается, если играть на клавикорде.

Намного легче добиться хорошего *туше* при правильной посадке за инструментом, когда кисти рук находятся чуть выше клавиатуры /§11 первой главы первой книги "Versuch..." Баха/, а пальцы подогнуты так, чтобы компенсировать их разницу в длине. От Дируты до Баха мы читаем одни и те же описания, отличающиеся лишь деталями. Вот несколько цитат:

"Генделевское *туше* было столь мягким и звук так выпестован, что, казалось, его пальцы срослись с клавишами; когда он играл, они были так изогнуты и подобраны, что едва ли можно было обнаружить, что они движутся" /24, с.35/.

"Бах клал свои руки на клавиатуру так, что его пальцы были наклонены и их кончики оказывались перпендикулярны клавишам... Его руки сохраняли округлость даже в самых трудных пассажах" /38, с.49/.

"Если клавирист знает толк в хорошей аппликатуре и не имеет привычки делать неуклюжие телодвижения, то он может играть самые трудные пьесы так, что почти не будет видно движений рук, но создастся ощущение легкости, с которой ему все дается" /20, с.18/.

Хотя прикосновение должно быть мягким, само воздействие на клавишу должно быть достаточно сильным даже для эффекта мягкости и очень сильным для эффекта яркости. Кванц пишет: *“Необходимо, чтобы все пальцы играли с равной силой и достаточным весом...”* /62, с.231/. К.Ф.Э. Бах ему вторит: *“При игре аккомпанемента, так же как и в игре соло, должна избегаться постоянная игра на поверхности клавиш; напротив, они должны нажиматься глубоко, с решительной силой”* /20, с.259/. Также последний говорит, что и *“струны должны выдерживать как туше довольно активное, так и мягкое, и сохранять при этом способность чисто и отчетливо передавать все оттенки forte и piano”* /20, с. 9/, прямо отождествляя таким образом различия динамики с различиями туше.

Не менее важен, чем момент касания клавиши, момент снятия с нее пальца. Оно должно быть аккуратным и постепенным, чтобы свести к минимуму возможный шум, образующийся при возвращении толкачика в первоначальную позицию. Кванц пишет: *“В пассажах пальцы не должны подниматься мгновенно; кончики их должны перемещаться к самым концам клавиш и соскальзывать с них так, чтобы сохранялось наиболее чистое возможное исполнение пассажей”* /62, с. 231-2/.

Сам инструмент может иметь легкую клавиатуру (как рекомендует Дирута для музыки танцевальной и Куперен для музыки вообще), может - тугую (как предпочитали представители берлинской школы), но ни слишком слабый, ни слишком жесткий (как, например, в современных инструментах) звук не будет удовлетворительным. Следующее описание К.Ф.Э. Баха хорошо выражает обычные требования барочного соло и аккомпанемента к инструменту: *“Хороший клавесин должен иметь хорошее оперение, звук и достаточное число клавиш... Механика клавесина не должна быть слишком легкой и изнеженной, клавишам не следует проваливаться глубоко, они должны оказывать сопротивление пальцу и вновь подниматься с помощью веса толкачиков”* /20, с.9/.

Вот некоторые приемы, помогающие хорошему исполнению на клавесине:

1. Звуки аккордов, состоящих из более чем трёх нот, обычно берутся не вместе, а с едва заметным промежутком между ними, начиная с нижней. На слух это воспринимается именно как аккорд. При несоблюдении этого условия возникает противоречие между комбинацией звуков аккорда и высокими обертонами, воспринимаемое ухом как неприятная жесткость звучания. Принцип постепенности, кстати, заключен уже в самих правилах регулировки инструмента: если на хорошо отрегулированном клавесине в tutti (8'+8'+4') очень медленно нажимать клавишу, то можно ясно услышать поочередное вступление регистров: первой начинает звучать “четверка”, затем - дальняя “восьмерка” (то есть первого мануала) и последней - ближняя восьмерка.

2. Следующий прием естественно вытекает из факта отсутствия у клавесина pedalного механизма, поднимающего демпфера и создающего таким образом вибрацию. Поэтому часто держат все тоны одной гармонии, пока хватает паль-

цев, без учета реально выписанной длительности нот, а в соответствии лишь с общими правилами фразировки и артикуляции. Такой прием, весьма редко обозначаемый, но обильно используемый, также способствует хорошему туше, дающему инструменту его полную звучность. Кстати, во вступлении к сборнику Ж.Ф. Рамо “Пьесы для клавесина” /1724, Париж/ мы находим следующее его высказывание: *“Лиги, связывающие отдельные ноты, показывают, что все ноты должны выдерживаться от одного конца лиги до другого”*:



Немаловажный момент хорошего исполнения - регистровка. Она должна производиться согласно духу и стилю музыки и возможностям инструмента. Современный педальный механизм переключения регистров дает в этом вопросе практически неограниченные возможности исполнителям. В истории клавесиностроения такой механизм несколько раз описывался различными учеными. Так, Т. Мэйс /Т. Мэсе/ описывает в своем трактате “Music’s Monuments” /1676, с.235/ клавесин с педалями, дающими 24 комбинации регистров. По-видимому, этот инструмент не был слишком распространен. Однако столетием позже мы читаем у К.Ф.Э. Баха /1762/: *“...Чудесное изобретение нашего знаменитого Хольфельда /Holfeld/, который сделал возможным способ уменьшать или увеличивать количество регистров посредством педалей во время игры, что превращает клавесин, особенно одномануальный, в весьма усовершенствованный инструмент.. но только если все будет делаться, как того требует хороший вкус!”* /20, с.245/.

Но ни педальный, ни коленный механизм, также время от времени появлявшийся в ту эпоху, не являются типичными, и нет никаких сомнений в том, что умеренная и сдержанная регистровка имела в клавесинной музыке гораздо большее распространение, чем постоянный “танец на педалях”. Об этом же говорит Ч.Дарт /32/: *“Немногие современные клавесинисты воздерживаются от соблазна употреблять ножные рычаги переключения регистров так часто, как им того захочется. Полученный же результат безнадежно анахроничен для музыки XVII века. Но если исполнитель предпочтет испытывать терпение и не менять регистров, критика назовет его исполнение либо незрелым, либо невыразительным, а всего вернее - и тем и другим. Как избежать и подводных камней критики, и мелей анахронизма? - вопрошает исследователь и полушутливо отвечает: - Возможно, спасение парохода - в изобретении фортепиано...”*



КЛАВИКОРД

“The New-Grove Dictionary of musical instruments” /т. 1, с. 145/ дает следующий перечень наименований этого инструмента на различных языках:

Французский: *clavichorde, manicorde, manicordion*

Немецкий: *clavichord, klavichord*

Итальянский: *manicordio, sordino*

Латинский: *clavicordium*

Португальский: *clavicordio, cravo*

Испанский: *manicordio, monacordio*

Английский: *clavichord*

Все четыреста лет своего существования этот инструмент занимал почетное место среди клавишных. Механизм его очень прост: медный тангент, закрепленный на конце каждой клавиши, при ее нажатии ударяет по струне, как бы отсекая таким образом ее звучащую долю, и остается прижатым к ней, пока клавишу не отпустят. Звук клавикорда очень тихий, ибо тангент весьма легок и работает лишь на небольшом расстоянии. При этом тон, полученный таким образом, необыкновенно богат и насыщен, так как в нем представлены практически все гармоники. Ресурсы хорошего исполнителя и хорошего инструмента непременно должны включать в себя *вибрато* или *Vebung* (о чем - чуть позже), контроль над динамикой, очень красивый звук - и большой репертуар, непрерывный от начала XV и до конца XVIII века.

Ранний период истории клавикорда достаточно темен. Считается, что инструмент произошел от монохорда (о чем можно судить и по некоторым названиям клавикорда - например, испанскому), который имел одну струну (жильную или металлическую), укрепленную между двумя мостиками на деке. Существовал и третий мостик, который укреплялся на одной из математически высчитанных позиций, таким образом конструировав диатоническую гамму. *Монохорд* существовал на протяжении всего средневековья. Его часто упоминают в описаниях гвидоновой школы /гексахорд *ut-re-mi-fa-sol-la*/. Первым шагом в усовершенствовании монохорда было добавление к нему примитивной клавишной системы. Инструмент такого типа существовал в Европе примерно с 800-го до 1200-го года под названиями *органа* и *органиструма*. Он был чисто мелодическим и не имел возможности альтерации. Клавишный однострунный монохорд описан в “*Novellus musicae arbis tractatus*” Конрада фон Цаберна /*Conrad von Zabern, Майнц, 1470*/, в дополнении, именуемом “*Opusculum de monacordio*”. Хотя источник и поздний, нет сомнений, что инструмент, описанный в нем, использовался к тому времени уже около трехсот лет. Термин “*monacorde*” встречается в “*Le Roman de Brut*” /1157/, поэтические ссылки можно найти в “*Le Roman de Flamenca*” /1235/, а также в “*Prise d’Alexandrie*” Г. де Машо /1333/ и в “*Der Minne Regal*” /Eberhard Cersne, 1404/, своде правил германских миннезингеров, где упоминается и *клавикордиум* и *монокордиум*. Клавикорд описывается также в трактатах Г.Ансельми /*Georgius Anselmi, 1434*/, А.Цволле /*Arnault*

Zwolle, 1435/ и Р. де Парехи /Ramis de Pareja, 1482/. Так, в частности, Zwolle описывает трехоктавный клавикорд, “связанный” следующим образом:

H-d; es-fis; g-a; b-cis; d-e; f-gis; a-b;

то есть, с таким расчетом, чтобы можно было играть консонирующие мажорные аккорды. Все струны описанного инструмента имеют одинаковую длину и настраиваются в унисон.

С начала XV века клавикорд становится уже вполне самостоятельным инструментом с десятью струнами и *хроматической клавиатурой*. Он уже не мелодический, а гармонический и используется с этого времени органистами для занятий или учителями пения для аккомпанемента. Струны этого самостоятельного инструмента были еще равными по длине и толщине, но сравнение с современными ему инструментами - *дульцимером* /*dulcimer*/ и *псалтериумом* /*psalterium*/ показало, что можно обогатить звук при помощи варьирования длины и толщины струн. Увеличивалось также и их количество; диапазон клавикорда расширился до четырех октав и струны стали парными. Инструмент такого рода описан в “Musica getuscht” С. Вирдунга /1511/, а самый ранний дошедший до нас инструмент был изготовлен в 1543 году Доменико Пезарским /Domenico da Pesaro/ - ныне он находится в музее инструментов Лейпцигского университета. Клавикорд, описываемый Вирдунгом, имел 13-14 пар струн, нижние были медные, верхние - из стали. Инструмент Доменико Пезарского имеет 32 пары струн и диапазон в четыре октавы; отрезок от С до А диатонический, а от В до С³ хроматический. Этот клавикорд - *связанный*: на каждую из одиннадцати нижних пар струн приходится по одной клавише, на следующие две пары - по две, а на остальные - по три и четыре клавиши и всего на 32 пары струн - 45 клавиш (илл. 12 на цветной вкладке).

К концу XVI века клавикорд стал полностью хроматическим инструментом (лишь с короткой басовой октавой), диапазон которого сравнялся с диапазоном других клавишных инструментов того времени. В течение всего этого века он был популярен во всех странах Западной Европы. Впрочем, выбор конкретного клавишного инструмента для исполнения той или иной музыки в ту эпоху обычно оставался за исполнителем. Сборники клавирных пьес того времени перечисляют на своих титульных листах все виды клавишных, как, например, в семи книгах для “Orgue, Spinettes et Monacordious” /Париж, Р. Abbeignant, 1530-31/ или в “Intabulatura nova per Arpichordi, Clavicembali, Spinetti A Monacordi” /Венеция, 1551/.

Начиная с XVII века для клавикорда наступила эпоха забвения во Франции, Англии, Италии. Однако на нем продолжали играть в Испании, Португалии, скандинавских странах. Но именно с Германией связана дальнейшая эволюция клавикорда и его “вторая жизнь” в XVIII веке. В Германии практически все музыканты были так или иначе связаны с органом, но не имели возможности работать на нем постоянно. Во-первых, нужен был помощник, чтобы качать органные мехи; во-вторых, в церкви далеко не всегда можно было найти время для репетиций. Требо-

вался еще один инструмент, более простой и легкодоступный, но могущий заменить орган в занятиях. Им и стал клавикорд, иногда снабженный педалью, что приближало его к органу. К тому же клавикорд стоил дешевле клавесина. Поэтому неудивительно, что Германия, разоренная Тридцатилетней войной и вообще бывшая в XVII веке одной из беднейших стран Европы, полюбила именно клавикорд.

С конца XVII века (а именно, с 1690 года) клавикорд, если так можно выразится, становится “менее связанным” - на каждую пару струн приходится уже не более двух клавиш, а тип связывания следующий:

c-cis; d; e-es; f-fis; g-gis; a; b-h

Таким образом, на четыре октавы требовалось максимум 30 пар струн (илл.13 на цветной вкладке).

XVIII век для истории клавикорда знаменуется тем, что в 1713 году И. Маттезон в своей работе “Das heueroeffnebe Orchestre...” объявил клавикорд “наилучшим из всех” клавишных инструментов и провозгласил его лучшим для исполнения “увертюр, сонат, токкат, сюит и т.п.” ибо он позволяет продемонстрировать “певучий стиль” исполнения. А в 1726 году Д. Фабер построил **несвязанный**, свободный клавикорд, позволявший увеличить и гармонический словарь предназначенной для клавикорда музыки, и круг тональностей, вплоть до использования всех двадцати четырех. XVIII век стал веком подлинного расцвета клавикорда в Германии, вершиной его истории и временем создания специализированного репертуара. На протяжении всего столетия германские мастера создают большие свободные и маленькие связанные клавикорды: это и И. Хасс-старший, делавший клавикорды диапазоном в пять октав (от F контр-октавы до f третьей), подобно большим клавесинам; и К.Фляйшер, чьи клавикорды упоминаются в “Музыкальном лексиконе” И.Вальтера, как инструменты, стоимостью от 60 до 100 талеров (весьма немалая сумма!); и Г. Зильберманн с его *sempal d'amour*, и И. Зильберманн, и А. Штайн, построивший в 1763 году клавикорд для семейства Моцартов, а позже - для Бетховена и Гретри, это и Фредеричи, чей инструмент наряду с несравненным зильбермановским имел в своей собственности К.Ф.Э. Бах...

Творчество последнего было “лебединой песней” клавикорда. Сохранилось немало высказываний о том, как блестяще владел Бах этим инструментом, о бесконечных достоинствах принадлежащего ему зильбермановского клавикорда (некоторые из них приводились выше). Сам композитор в своем трактате не раз ставит клавикорд на первое место в иерархии клавишных инструментов /к примеру, 20, с.с. 8, 11/. *Probestuecke* Баха, являющиеся иллюстрациями к “Versuch...” написаны именно для клавикорда, так же как и сборники сонат и фантазий fuer *Kenner und Liebhaber* (в них встречается обозначение *Vebung* - приема, возможного лишь на клавикорде). Клавикорд как нельзя лучше отвечал духу так называемого стиля *Empfindsamkeit* /чувствительного/, ярчайшим выразителем которого был К.Ф.Э. Бах. Вот какую хвалу возносит этому инструменту еще один представитель названного стиля - Шубарт - в 1786 году: “Клавикорды, изготов-

ленные Штайном, Фритцем, Зильберманном и Шпетом, обладают нежным звуком и пригодны для передачи любого движения души, здесь вы найдете отклик своему сердцу... Нежная меланхолия, томление любви, скорбь, соединение души с Богом, недобрые предчувствия, сияние рая в разрывах облаков, сладкие слезы... /выразятся/ этими чудесными струнами и ласковыми клавишами” /цит. по 11, т. 1, с.424/.

И тем не менее пора этого прекрасного инструмента минула, и он уступил свое место новому любимцу публики - фортепиано.

На клавикорде хорошего туше добиться сложнее, чем на клавесине (поэтому Бах и советует в своем трактате сперва выполнять все предписания на клавикорде и лишь потом переходить на клавесин) /см. 20, с. 11, 12/. Здесь имеет значение малейшее движение пальца, ибо контакт со струной на клавикорде наиболее непосредствен, и контроль над ее звучанием в гораздо большей степени зависят от исполнителя, чем от механики. В отличие от клавесинного туше, где важен момент взятия ноты и ее снятия, на клавикорде столь же важен и момент ее дления, ибо и качество, и само существование звука всецело зависит от контакта пальца с клавишей. Хотя пределы клавикордной динамики простираются от “почти ничего” до весьма сильного звука, тем не менее, этих пределов будет явно недостаточно для заполнения пространства большого зала, он лучше всего звучит в комнате или маленьком салоне. Форкель пишет: “...Бах предпочитал клавикорд клавесину, который, несмотря на большее разнообразие звука, казался ему недостаточно душевным. И для практики, и для домашнего употребления он почитал клавикорд наилучшим инструментом и доверял ему прекраснейшие мысли. Он считал клавесин неспособным к тем нюансам звука, которые возможны на клавикорде, инструменте хотя и хрупком, но исключительно гибком” /38, с.58/.

К особым достоинствам клавикорда причисляются *Bebung* и *Tragen der Toene*, приемы, которые осуществляются плавной вибрацией пальца на нажатой клавише без возобновления удара. Два этих термина употребляются в трактатах XVIII века, посвященных исполнительству, часто для обозначения одного и того же приема; сколько-нибудь четкие определения их отсутствуют, поэтому в вопросе вибрато на клавикорде можно легко впасть в некоторое замешательство. Однако К.Ф.Э. Бах кладет конец путанице, достаточно четко проводя различие между этими двумя приемами, описывая их в главе об исполнении первой книги своего трактата:

§19. *Ноты, расположенные в fig. IV, тянутся, и каждая берется с отчетливым нажимом. Соединение нот на клавише, обозначаемое лигой с точками, называется **Tragen der Toene**.*

§20. *Длинные и аффектированные ноты можно играть вибрато (**Bebung**), когда палец, лежащий на клавише, как бы раскачивает ее. Изображение мы видим в fig. IV/a/.*



Д. Тюрк, бывший во многом последователем Баха, пишет в своей "Klavierschule" /Leipzig & Halle, 1789, §88/ следующее: "*Vebung* (фр. *Balancement*, ит. *Tremolo*) может с хорошим эффектом употребляться лишь на длинных нотах и в пьесах меланхолического характера. Положите палец на клавишу, нажав ее до конца, и попытайтесь нежным нажимом несколько раз повторить звук. Я должен предупредить, чтобы вы не расслаблялись после каждого нажатия, ибо палец не должен отрываться от клавиши. Это украшение может быть выполнено только на хорошем клавикорде. Нельзя употреблять *Vebung* слишком часто и следует избегать слишком сильного нажима клавиши".

ФОРТЕПИАНО

С. Клаттон /27, с. 83/ приводит в качестве даты изобретения фортепиано /пианофорте/ флорентийским мастером Б. Кристофори - 1709 год. Словарь музыкальных инструментов Грова /т.3, с.72/ сообщает, что первое описание подобного инструмента представлено Scipione Maffei в 1711 году и содержит название *gravicembalo col piano e forte*. Вообще же Кристофори начал работы над созданием нового инструмента в 1689 году. Инструмент флорентийца был сработан по модели итальянского клавесина, но с более толстыми бортами. Звук первых итальянских фортепиано очень напоминал звук итальянских же клавесинов, но был не столь блестящий.

Немецкие мастера строили квадратные фортепиано по типу клавикорда, самое раннее из дошедших до нас - мастера Johann'a Socher'a - относится к 1742 году. И Филипп Эммануэль, и его отец, знали фортепиано работы Зильберманна, находившиеся при дворе Фридриха Великого, а сам Бах-младший имел, как мы помним, собственное фортепиано работы Фредеричи. Это позволило ему несколько раз упомянуть в своем трактате "новое фортепиано". Бах неизменно ставит этот инструмент рядом с клавикордом - и этому есть некоторое объяснение. В отличие, скажем, от итальянцев, желавших изобрести клавесин с *forte* и *piano*, немцы хотели создать более громкий клавикорд. Звук австрийского и немецкого фортепиано чистый, достаточно певучий, а клавиши очень легкие*. Тем не менее, несмотря на все свои достоинства и достижения, новый инструмент не вытеснил из сердца Филиппа Эммануэля любви к клавикорду (в отличие, кстати, от Иоганна Кристиана, младшего из сыновей И.С.Баха, "выбравшего" фортепиано и всячески стремившегося к его популяризации в Англии). Единственный раз Бах ставит клавикорд и фортепиано на равную ступень в §6 вступления ко второй книге "Versuch...": "Фортепиано и клавикорд лучше всего поддерживают исполнение, в котором требуется наибольшая утонченность вкуса" /20, с. 2/. В остальных же случаях сравнение неизменно делается в пользу клавикорда.



О ТЕМПЕРАЦИИ

Удивительным, но природным свойством звука является то, что акустически точно выверенные интервалы не согласуются друг с другом. Например, если мы отложим от “с” вверх акустически чистую квинту, а от полученного таким образом “g” отложим вниз акустически чистую кварту, мы получим, естественно, звук “d”. А если мы отложим вверх от “с” акустически чистую большую сексту, а от полученного “а” чистую квинту вниз? О да, мы вновь получим “d”, но это будет совсем иное “d”: оно будет чуть ниже первого. Так и двенадцать акустически чистых квинт должны замыкать свой круг и приводить к тому же звуку, что и семь чистых октав - но они, в действительности, приводят к звуку чуть более высокому.

Такие изначальные акустические несоответствия делают невозможной “идеальную” интонацию. Хорошие исполнители на струнных инструментах всегда уже автоматически сохраняют гибкость интонации, избегая таким образом подводных камней несоответствия акустических интервалов. А вот хор, не имеющий такого ограничителя, как открытые струны, звучащие “объективно” и служащие вехой для интонации, часто из-за акустически чистого интонирования интервалов заканчивает петь не на той высоте, на которой начал. И “вина” в этом не столько хора, сколько самой природы.

Итак, скрипач “темперит” свой строй уже в процессе исполнения, благодаря гибкости интонирования. Клавишные же инструменты не могут быть управляемы подобным образом. Они должны быть предварительно настроены каким-либо определенным образом. Возвращаясь к нашему первому “наглядному примеру”, можно сказать, что “d” должно отстоять от “с” на какой-то один определенный интервал, и двенадцать квинт должны каким-то способом укладываться в семь октав.

Системы настройки клавишных делятся на четыре большие группы:

Системы регулярные - где все квинты одинаковой величины (кроме, в большинстве случаев, одной). Это различные виды “мезотоники” (среднетоновой темперации), пифагорейская и равномерная темперации.

Системы нерегулярные - где квинты имеют разную величину. В эту группу входят все системы XVIII века - такие, например, как темперации Кирнбергера и Веркмайстера в Германии или Рамо и д’Аламбера-Руссо во Франции.

* Для сравнения - сила, затрачиваемая на нажатие клавиши современного фортепиано, составляет 57 г, в XVIII веке она равнялась всего 14 г; ход клавиши, ныне равный 9 мм, в XVIII веке равнялся 4-5 мм.

Системы неполные или то, что в Англии называют “*just intonation*” - те, которые в попытке создать наибольшее возможное число акустически чистых аккордов, не могут использовать все 12 нот хроматической гаммы. Их применение достаточно ограничено.

Системы с множественным делением - применимые на инструментах, способных делить октаву на более чем 12 частей.

В средние века, когда теоретическая “правильность” какой-либо идеи была основополагающей и в практическом использовании, получила распространение пифагорейская система с совершенно чистыми квинтами. Наиболее ранний текст, описывающий эту систему, принадлежит опять-таки перу Н. Arnault de Zwolle /Дижон, 1440/. В системе было 11 акустически чистых квинт, и последняя, для замыкания системы, должна была быть меньше чистой на **пифагорову комму*** и из-за очень нечистого звучания именовалась “*волчьей*”. Она располагалась обычно между “**h**” и “**fis**” (собственно, “**ges**”) и это весьма закономерно. Неупотребимый интервал расположен на звуке, от которого был невозможен никакой лад, ибо от этой ноты нельзя было построить квинту, содержащую лишь диатонические натуральные ноты.

Восемь мажорных терций пифагорейской системы были пифагорейскими, то есть больше чистых на **синтоническую комму**** - и оттого весьма жесткими, и лишь четыре остальные были весьма консонантны - меньше чистых на **схизму*****.

Особенность пифагорейской системы заключается в трактовке больших терций, как консонансов достаточно жестких и терпких. Это было закономерным на протяжении всего Средневековья, рассматривавшего большую терцию как диссонанс и уделявшего все внимание совершенно консонантной квинте.

С наступлением Возрождения и расцветов полифонии появилась необходимость трактовки большой терции как консонанса. Именно в эту эпоху для звуков, фиксировавшихся клавишными инструментами, была найдена *среднетоновая* темперация с чистыми мажорными терциями, которая, в противовес *пифагорейской* системе, вступала в максимальный компромисс с квинтами, чтобы сделать терции насколько возможно чистыми. Эта темперация описана итальянскими теоретиками XVI века; в XVII веке - Антеньянти, Дени, Мерсенном, Преториусом и в XVIII - Dom Bedos. Несмотря на ограничения, накладываемые этой темперацией на круг тональностей, она была выходом для проблемы настройки инструментов с фиксированным звуком на протяжении нескольких веков.

* Пифагорова, или диатоническая комма - интервал, на который последний звук в последовательности из 12 чистых квинт отличается от последнего звука последовательности семи октав. Акустическое соотношение: $\frac{531441}{524288}$

** Синтоническая комма - интервал, на который четыре последовательные акустически чистые квинты не согласуются с чистой мажорной терцией. Также называется мажорной, натуральной или дидимоновой. Акустическое соотношение: $\frac{81}{80}$

*** Схизма - разница между пифагоровой и дидимовой коммами. Настолько мала, что в некоторых темперациях не учитывается (порядка 2/100 от полутона равномерной темперации!).

Но, конечно, эти две системы настройки - пифагорейская и среднетоновая - не сменили друг друга в один день. Между ними был некий переходный период, период попыток найти способ настройки, удовлетворяющий максимуму требований. В этот период /XVI век/ возникали инструменты с клавиатурами, содержащими более чем 12 нот в октаве, как, например, *архичембало*, которые, однако, не были широко распространены. Именно во время этого небольшого переходного периода возникла так называемая система чистой интонации, весьма мало известная и употребляемая в наши дни - представленная, в основном, итальянскими авторами XVI века, такими как Царлино и Фолиано. В XVII веке множество таких систем описывает Мерсенн, хотя вообще-то большинство их осталось лишь теоретическими приложениями к клавиатуре, делящей октаву более чем на 12 частей.

Система чистой интонации нацелена на поиск наибольшего возможного количества трезвучий, звучащих акустически чисто, но число клавиш, ограничиваемое октавой, достаточно быстро требует поиска различных компромиссов, то есть темперации. Чистых аккордов, как правило, было очень мало; большинство были "нечистые", теоретически - неупотребимые, однако они также могли употребляться при определенном "камуфляже", таком как орнаментация или арпеджио. Эффект большой чистоты аккорда весьма сильно контрастирует с эффектом "нечистоты" другого аккорда, отсюда проистекают достаточные возможности ритмических эффектов.

Фолиано (согласно исследованиям Гальявини) реализовал первый эскиз подобного рода темперации. Его система не целиком темперирована, в ней, есть "чистые интонации", а компромисс (т.е. темперация) существует лишь для нескольких нот.

Термин "*среднетоновая темперация*" обозначает систему настройки с чистыми мажорными терциями и квинтами, уменьшенными на $1/4$ синтонической коммы. Наименование это происходит от словосочетания "средний тон" (фр.: *ton moyen*; англ. *mean tone*; нем. *mittel Ton*), обозначающего интервал действительно средний между большим ($9/8$) и малым ($10/9$) тонами; на два средних тона точно делится чистая мажорная терция, главный признак классической мезотоники.

Классическая мезотоника содержит максимальное число чистых мажорных терции - восемь; остальные четыре практически неупотребимы, ибо в действительности представляют собой уменьшенные кварты. Хроматическая гамма очень неравномерна.

Однако в XVI и позже - в XVIII веке - существовали другие типы мезотоники. Те же итальянские теоретики "чистой интонации" изобрели среди прочих мезотонику с чистыми минорными терциями и мезотонику, в которой темперированы и большие, и малые терции /Царлино/.

Мезотоника с чистыми минорными терциями имела девять чистых малых терций. Восемь мажорных были меньше чистых на $1/3$ синтонической коммы; квинты же темперированы /т.е. уменьшаются/ больше, чем на $1/4$ синтонической коммы. В результате этого "волчья" квинта оказывается очень большой, а хроматическая гамма - очень неровной.

Темперация Царлино /1558/ уменьшает каждую квинту на $2/7$ синтонической коммы, поэтому “волчья” квинта в ней хотя и больше, чем в классической мезотонике, но меньше, чем в настройке с чистыми минорными терциями. Восемь мажорных и девять минорных терций, употребляемых в данной системе, уменьшены на $1/7$ синтонической коммы. Хроматическая гамма весьма характерна.

Среди множества темпераций, демонстрируемых большим количеством старых трактатов, находится и равномерная, на протяжении XIX века вытеснившая все остальные.

Во Франции темперации по большей части были среднетоновыми, то есть разновидностями классической мезотоники, уменьшающими число чистых больших терций и величину “волчьей” квинты, в конце концов исчезнувшей окончательно. С конца VII до второй трети XVIII века французские авторы уменьшили число чистых больших терций с восьми до одной. Большая свобода расчета и реализации таких темпераций, как системы Шомона, Коретта, Бетизи, Рамо, д’Аламбера и Руссо, Марпурга, Меркадье, объясняется тем, что единственным мериллом качества был “*bon goût*”. П.Аслэн пишет, что в акустическом результате французских темпераций есть нечто от духа французской орнаментации и “*notes inégales*” и, как невозможно вывести какое-либо строгое правило, регламентирующее употребление “*notes inégales*”, нельзя определить правилами способы темперации квинт в манере французских систем настройки.

Рамо, ставший в 1737 году яростным сторонником равномерной темперации, начал настоящую полемику, в ходе которой было пролито немало чернил. Ни один автор не преминул высказать свой взгляд на проблему появления новой равномерной системы (в отличие от старых, неравномерных). Заметно, что большинство из них категорически отдают свое предпочтение консонансам неравномерным, а не “жестким” и “агрессивным” звучностям равномерной темперации.

Необходимо отметить, что большинство французских текстов описывают темперации “на основе принципов Рамо” (еще неравномерной темперации), но все описания существенно отличаются друг от друга, и лишь Меркадье ясно описывает (чуть ли не лучше самого Рамо) темперацию, созданную последним в 1726 году. Собственно говоря, это два варианта настройки - *in c* (для диезных тональностей) и *in b* (для бемольных). Первая имеет четыре чистые большие терции: **c-e; g-h; d-fis; a-cis**. Соответственно, возможны следующие мажорные тональности (со своими параллелями): **F, C, G, D, A, E, H, Fis**; чем больше диезов, тем более жесткой становится звучность. В бемольном наклонении четыре чистые терции следующие: **b-d, f-a, c-e, g-h**. Характеристики этого варианта такие же, как и *in c*, но все смещается на две квинты ниже. В этой темперации возможны тональности **Es** и **As**.

В первой половине XVIII века Савёр и Ромье описывают мезотоники с “нечистыми” мажорными терциями, давая новые интересные варианты классической мезотоники. В обеих упомянутых системах терции больше чистых на величину меньшую, чем четверть синтонической коммы (в случае Савёра это $1/5$

часть, у Ромье - от 1/6 до 1/10 коммы). Такие мезотоники приближаются к равнономерной темперации, находящейся на 1/11 части синтонической коммы.

В системе Савёра /1701/ находится восемь мажорных терций чуть больших, чем чистые (1/5 коммы), остальные четыре малоупотребимы. “Волчья” квинта меньше, чем в классической мезотонике. Употребительные тональности обладают очень красивым, круглым и теплым консонантным звучанием.

В Германии, так же как и во Франции, шла эволюция в сторону темпераций, расширяющих круг употребимых тональностей, но началась она гораздо раньше. Уже в 1511 году Шлик описывает темперацию, где нет ни одной чистой большой терции, что способствует расширению тональностей бемольной сферы. В его системе практически чистые терции: **f-a**; **c-e**; **g-h**. Терции **es-g**; **b-d**; **d-fis**; **a-cis** - больше чистых, но “хорошие”. **E-gis** больше, чем **as-c**, следовательно, трезвучие **As** более консонантно, чем **E-dur**. В принципе эта структура близка французским темперациям XVIII века и, как и они, проистекает из классической мезотоники. Это практически единственное исключение из общей картины германских темпераций, которые по своей природе имеют источником пифагорейский строй, то есть включают в свою структуру большое число чистых квинт.

В конце XVII века немецкий композитор, органист и теоретик А. Веркмайстер показывает, каким образом с помощью найденного им решения можно “удобно” играть во всех тональностях. Заглавие его работы гласит: “О музыкальной темперации, или о ясной и математической манере *хорошо темперировать* - по примеру монохорда - клавиатуру... и регистры органов, позитивов, регалей, спинетов, в которой можно сделать в наше время гармоничным и приятным употребление всех тонов с диезами и бемолями”. Заголовок этого, практически современного Баху трактата, показывает, что могло значить “хорошо темперировать” в эту эпоху. Веркмайстер наиболее известен своей “третьей” темперацией (из пяти), содержащей три пифагорейские терции (вообще же - ни одной чистой). Напряженность звучания с увеличением знаков альтерации в ней растет достаточно медленно.

Уже в 1771 году Й.П. Кирнбергер, с 1739 по 1741 год бывший учеником И.С.Баха, публикует трактат, в котором объявляет, что в нем он “изложил суть учения своего мэтра”. В этой работе описывается темперация, известная нам как “Кирнбергер - II”.

Характеристики ее следующие:

1. Два чистых мажорных трезвучия: **c-e-g** и **g-h-d**. Добавленные к ним септимы **b** и **f** дают совершенно чистые малые мажорные септаккорды благодаря пифагорейским тонам **b-c** и **f-g**.
2. Два чистых минорных трезвучия: **e-g-h** и **h-d-fis**.
3. Три чистые мажорные терции: **c-e**; **g-h**; **d-fis**.
4. Четыре пифагорейские мажорные терции: **des-f**; **as-c**; **es-g**; **b-d**.
5. Остальные терции либо меньше пифагоровых на схизму, либо больше чистых на 1/2 синтонической коммы.
6. Характерный контраст, возникающий между чистыми трезвучиями, с одной стороны, и квинтами, уменьшенными на 1/2 коммы, с другой.

“Кирнбергер II” был известен во Франции и Англии конца XVIII века, о чем свидетельствует “Methodea pour le pianoforte” Плейеля и Дюссэка, изданная в Лондоне и Париже в 1797 году.

В 1779 году Кирнбергер описывает новую модификацию своей системы (“Кирнбергер III”) в письме к Форкелю, считающему “Кирнбергер II” слишком характерной; темперацию, имеющую одну чистую терцию, две пифагорейские и остальные - большие, чем пифагорейские на $1/2$ синтонической коммы.

Г. Зильберманн, органний и клавесинный мастер, представляет свою систему, являющуюся подобно системе Ромье, вариантом мезотоники с “нечистыми” мажорными терциями (а именно, увеличенными на $1/6$ часть синтонической коммы).

Итальянские темперации XVIII века также по структуре были скорее пифагорейскими - например, темперация **Тартини-Валотти** или **А. Барки**.

Равномерная темперация была известна с незапамятных времен. Ее принципы были известны в Китае еще в IV в. до н. э. В Европе же, согласно Мерсенну и Преториусу, она использовалась уже в XVI веке для струнных инструментов с фиксированной высотой звука (имеющих лады на грифе). Тексты вплоть до второй половины XIX века не описывают общей практики равномерного темперирования клавишных инструментов. Документы Плейеля и Дюссэка описывают, как уже говорилось выше, в конце XVIII века темперацию “Кирнбергер II”, что дает возможность предположить, что Гайдн /1732-1809/, Моцарт /1756-1791/ и Бетховен /1770-1827/ также применяли “хорошие темперации” на своих клавесинах и фортепиано. Возможно, что и Мендельсон /1809-1847/, Шопен /1810-1849/ и Шуман /1810-1856/ могли еще играть в системах настройки иных, нежели равномерная.

Упомянем в заключение также проблему общей высоты строя “А”, с 1930-х годов равное 440 Hz, три века назад колебалось примерно в диапазоне квинты. Так, из описаний Преториуса следует, что “а” в разных городах могло иметь частоту колебаний от 327 Hz (современное “е”) до 506 Hz (современное “h”), что создавало проблемы для ансамблевой игры. Сейчас для исполнения старинной музыки обычно употребляют “а” частотой = 415 Hz (на полтона ниже, чем “а” = 440 Hz) - практика с исторической точки зрения довольно странная, ибо имеет основание лишь для южно- и средненемецкого репертуара начала XVIII века. Играют же в этом “строе” практически все, написанное с 1500 по 1770 год.

Заметим также, что строй большинства клавиш инструмента, настроенного в пифагорейской темперации, будет ниже, чем у инструмента, настроенного в мезотонике.

Множественность “строев” и способов настройки создает для современных музыкантов проблемы, кажущиеся неразрешимыми. Так что простим сегодняшним музыкантам их не всегда полную “аутентичность” (понимая, что полной и в других аспектах не бывает и быть не может), если только имеем дело с исполнением, действительно музыкально интересным и художественно значимым.



ОБ АППЛИКАТУРЕ

“Applicatio, Applicatura /лат./: если строение и механика инструмента обуславливает использование тех или иных пальцев” (И.Вальтер, “Музыкальный лексикон...”, с.41).

“Ansetzung der Finger - способ использования пальцев на различных музыкальных инструментах, чтобы извлекать благодаря этому высокие или низкие звуки.” (И.Зульцер. “Всеобщая теория изящных искусств”, т.1, с. 175).

“Applikatur означает: использование или употребление пальцев на тех инструментах, где от этого зависит отличие одного звука от другого по высоте” (Х. Кох, “Музыкальный лексикон”).

В историческом рассмотрении аппликатуры интересно соотношение “старая новая аппликатура” и смена одной другою.

Ранние системы используют естественные различия в силе и длине человеческих пальцев и, соответственно, те смены позиций, которые способствуют хорошей фразировке и артикуляции. Новая система сглаживала эти различия и смены.

Практически все ранние системы учили, что есть хорошие (т.е. сильные) и плохие (слабые) пальцы. Так, например, Д.Дирута в “Il Transilvano” выдвигает теорию “хороших” и “плохих” (т.е. акцентированных и неакцентированных) нот и, следовательно, “хороших” и “плохих” пальцев. “Хорошие” ноты играют “хорошими” пальцами, которыми являются 2-й и 4-й на обеих руках, а “плохие” - “плохими”. Современная система утверждает, что все пальцы могут быть использованы как достаточно сильные и ловкие (несмотря на возможные исключения).

В старых системах обычным является прием, когда один из средних (длинных) пальцев проходит над другим (т.н. переключивание). Основа современной аппликатуры - подкладывание большого пальца.

Водораздел между “старой” и “новой” аппlikатурой проходит через середину XVIII века, а первые дошедшие до нас отрывки с аппликатурными указаниями относятся к XVI в. Х.Бухнер дает в своей “Fundamentbuch” /манускрипты 1520 и 1550 гг./ два примера аппликатуры:



Е.Н. Аммербах, наиболее известный при жизни органист церкви св. Фомы в Лейпциге, дает в своей "Orgel-oder Instrumenttabulatur" /1571/ следующие примеры аппликатуры:

2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 3 2 3 2 3 4

пр.р. 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3

л.р. 4 3 2 1 2 3 4 3 4 3 2 1 2 3 4 3

Бухнер и Аммербах приводят также правила аппликатуры для гармонических интервалов. Аммербах говорит, что каждый вид интервалов играется всегда одними и теми же пальцами вне зависимости от контекста. Бухнер же придерживается несколько иной точки зрения; так, например, он говорит, что секста перед октавой играется 1-5 пальцами, а в остальных случаях 2-5.

В Италии и Испании того же времени клавирная техника обсуждается во множестве трактатов и предисловий к сборникам пьес, но практически нет самих пьес с выписанной аппlikатурой. Мы уже упоминали о теории Д. Дируты, изложенной им в первой части "Il Transilvano" /Венеция, 1593/. Он советует употреблять третий палец на слабой доле. А.Банкьери же /Болонья, 1609/ напротив, предписывает ставить третий палец на сильной ноте. Вопросы аппликатуры обсуждаются в пяти испанских текстах XVI - нач. XVII века. Различие воззрений авторов ясно видно по аппlikатурам гамм:

Huan Bermudo /1555/: **4321 4321** и **1234 1234**

Venegas de Henestrosa /1557/ рекомендует начинающим:

левая рука в восходящем движении: **4321 321**

левая рука в нисходящем движении: **1234 3434**

правая рука в восходящем движении: **3434** /можно начать с 1 или 2/

правая рука в нисходящем движении: **4321 321** /можно начать с 5/.

Hernando de Cabezon /1578/ советует начинающим:

правая рука - вверх: **343434**, вниз: **323232**

левая рука - вверх: **4321 4321**, вниз: **1234 3434**

Соггеа de Arauxo /1626/ дает следующие виды аппликатуры: диатоническая гамма

левая рука - вверх: **2121**, вниз - **3434**

правая рука - вверх: **3434**, вниз - **2323**

“необычная” гамма (с “черными” клавишами) - в восходящем движении правой руки лучше **234 234** или **1234 1234** (возможно закончить пятым пальцем), а в восходящем левой - **321 321** или **4321 4321**.

Корреа дает несколько развернутых примеров, из которых следует, что обычно следует избегать неловких переключений пальцев между диатоническими и хроматическими клавишами, и рекомендует упражняться в последней аппликатуре не только в “необычных”, но и в диатонических гаммах.

Английских руководств XVI - нач. XVII века нет, но сохранились аппликатурные пометки в манускриптах. Большинство английских мастеров обычно употребляют третий палец в гаммообразных пассажах на сильной доле (что контрастирует с современной им германской практикой). Лишь когда левая рука идет вверх, вместо него берется первый (а затем на следующую ноту переключается второй). В другом контексте третий палец также часто употребляется на сильной доле. Репетиции обычно играют со сменой пальцев.

Германия XVII века представляет четыре источника с аппликатурными обозначениями:

1. Датский манускрипт /1625/, где все пьесы имеют аппликатуру в правой руке;
2. Южногерманский манускрипт, включающий пьесы Свелинка с фрагментарным обозначением аппликатуры;
3. Северогерманский манускрипт /1640/, где все пьесы даны с аппликатурой;
4. Манускрипт “Табулатура” Даниэля Кронера, /ок. 1680/, содержащий среди прочего “12 Preambula durch alle Claves” Й. Киттеля и еще несколько коротких пьес с аппликатурой /*Applicaturae*/.

В них мы наблюдаем множество примеров парной аппликатуры в гаммах и употребление третьего пальца как на слабой, так и на сильной доле.

Можно сказать, что на протяжении ста лет /1650-1750/ осуществляется процесс перехода от парной системы аппликатуры в Германии и Франции к равному использованию всех пальцев и увеличению роли большого пальца в пассажах. Переход от старой к новой системе был неизбежен. В сочетании нескольких факторов неизвестно, какой из них является причиной, а какой следствием; вероятнее всего, они взаимобусловлены. Но, во всяком случае, важны все: в первую очередь это стремление к расширению тонального круга, к обогащению модуляционного движения. Этот процесс, успешно развивающийся с появлением новых темпериций и модификациями старых, вовлекая в обращение все большее количество тональностей с известным числом “черных”, хроматических клавиш, где невозможно было обойтись без первого пальца (об этом же говорит К.Ф.Э. Бах, 20, с.16). Изменившийся стиль композиций (также К.Ф.Э. Бах, 20, с.16) и расширение круга тональностей требовали новой аппликатуры.

Но в какой-то мере этому препятствовало строение клавиш. Измерения клавиатур *клавесина* от 1680 до 1750 года показывают, что длина “белой” клавиши от переднего края до края “черной” клавиши составляла 35 мм. При такой мензуре едва лишь первому пальцу приходится нажимать “белую” клавишу, для трех средних просто не остается места!

Б.Адлюнг в “Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit” /1758/ пишет: “Старые органы имеют короткие клавиши, отчего исполнение может быть затруднительным, ибо можно легко запнуться” /с.6/. Лишь со второй половины XVIII века “белые” клавиши начинают удлиняться, доходя на современных инструментах до 50 мм.

Простое перечисление авторов различных трактатов дает наглядное представление о масштабах обсуждения вопросов аппликатуры в это время. Франция - Saint Lambert /1702/, Rameau /1722/, Preller /1730/, Corettee /1749/, Couperin /1717/; Германия - Spiridion /1670/, Speer /1687/, Samber /1704/, Mattesohn /1735/, Meichelbeck /1738/, Mitzler /1739/, Meyer /1741/, Harbung /1749/, Marpurg /1750, 1755-1756/, P.E. Bach /1753/, Loehlein /1766/, Tuerk /1789/.

Большинство этих работ, правда, ограничиваются лишь несколькими краткими примерами аппликатуры в C-dur и в некоторых интервалах. Среди первых авторов, давших все гаммы с аппликатурой, - Хартунг, Марпург и Ф.Э. Бах. Все три автора являются яркими представителями переходного периода от старой к новой аппликатуры. Хартунг приводит и старую парную аппликатуру, и новую, употребляющую подкладывание большого пальца. Марпург говорит, что каждый палец одинаково важен, и высмеивает старые техники. В своих примерах он дает современную аппликатуру практически для всех мажорных тональностей (правая рука в восходящем движении). К.Ф.Э. Бах совмещает в своем трактате приемы новой и старой аппликатуры - об этом свидетельствует уже то, что в одном и том же параграфе он дает описание и подкладывания большого пальца, и пере-кладывания друг через друга средних. Он считает, что в известных случаях пере-кладывание третьего пальца через четвертый или второй даже предпочтительнее подкладывания большого “во избежание всевозможных остановок”. Однако практически на каждой странице мы найдем упоминание о новой аппликатуры, о необходимости использования большого пальца, о том, что в настоящее время он возвысился до положения главного пальца руки. Бах в особенности подчеркивает важность употребления всех пальцев в переплетении партии обеих рук, для реальной связи голосов. Первая глава первой книги “Versuch...” содержит детальные указания аппликатуры с различными видами подкладываний и пере-кладываний при игре гамм, интервалов и аккордов, а также о технике подмены пальцев на одной ноте, так что эта работа содержит систематизированное и новое для своего времени учение об аппликатуры. Важным дополнением к теории являются пьесы композитора, иллюстрирующие его аппликатуры, - 18 Probestuecke и VI Sonatine nuove.

Новая и старая аппликатура ведут за собой различие артикуляции. Это хорошо видно из сравнения нескольких высказываний трактатов XVIII века с цитатой, относящейся к XIX в.

“Учитель должен учить учеников никогда не класть на клавишу следующий палец, пока не поднят предыдущий” /И.Маттезон, “Kleine Generalbassschule”, 1735/.

“В мелодии без знаков легато и стаккато надо отрывать предшествующий палец от клавиши прямо перед нажатием следующей ноты” /Ф.Марпург, “Anleitung zum Klavierspielen...”, 1755/.

“Без маленькой паузы в конце каждой ноты органная звучность подобна неотчетливой цепи гласных без согласных” /Dom Bedos, “Facteur d’orgues” 1778/.

И, с наступлением XIX века: *“Обычно во всех случаях должно применяться исполнение легато, если автор не указывает какого-нибудь особенного исполнения” /К. Черни, 1839, цит. по 48/.*

Завершить этот раздел мне хочется маленькой цитатой из “Allgemeine Theorie...” Зульцера, обращенной к начинающим и передающей общее уважительное отношение к аппикатуре, сформировавшееся в ту эпоху и дошедшее до нашей: *“Начинающие должны тем тщательнее следить за выбором наилучшей аппикатуры, что ее очень сложно выбрать раз и навсегда, и если ее находят неудобной, то переучивают заново. Ибо всякий, выбравший плохие пальцы, редко может сыграть какую-либо пьесу с полным мастерством” /т.1, с.175/.*



ОБ УКРАШЕНИЯХ

Во второй главе, самой обширной в первой книге “Versuch...”, Бах рассматривает украшения. И в этом вопросе, как и в вопросе аппикатуры, труд Баха может считаться базовым. *“Он [Бах] оказывает влияние на современную ему орнаментику, ибо содействует укреплению ряда форм исполнения, бывших еще слабо развитыми, и обогащению запаса украшений”, -* пишет А. Хербулиц в книге “К.Ф.Э. Бах” /25, с.41/. Старые исследователи (например, Риман) склонны упрекать Баха в том, что он перегружает свои пьесы украшениями, пытаясь оживить бедный сам по себе звук *клавесина* XVIII века. Эти упреки неосновательны уже потому, что *клавесин* XVIII века

обладал исключительным богатством звука. Бах же видит в украшениях не столько орнамент и декор, сколько неотъемлемую черту музыкальной выразительности, которое отличает и утончает мелодию в гомофонной фактуре. Украшаемые ноты выделяются по своему смыслу и значению. Достаточно перечитать первые параграфы второй главы, чтобы ощутить весь баховский пиетет к украшениям.

Такое почтение к украшениям и отношение к ним как к самостоятельному элементу стиля, имеет соответствия в теории орнаментации Е. Феранда, изложенной им в сообщении на восьмом конгрессе ИМГ в Нью-Йорке "История музыки в свете орнаментации" /37/. Исследователь выделяет пять этапов развития искусства орнаментации:

1. Эра свободной орнаментации в монодической и полифонической музыке, орнаментации импровизировавшейся и (с 1450 года) записывавшейся. Украшение здесь является результатом технических и психологических факторов. К этому периоду Феранд относит Конрада Паумана и Буксхаймскую книгу, а также лютневые табулатуры.

2. Период, длящийся примерно с 1535 до 1650 года. Происходит упорядочивание практики и техники дминуций. Появляются теоретические трактаты, посвященные практике украшения.

3. Период с 1650 года до 1750, характеризующийся расширением "поля деятельности" орнаментации - от сборников клавирных пьес Ж.Ш. де Шамбоньера до творчества К.Ф.Э. Баха. Это эпоха экспрессивной орнаментации, смыкающейся с учением об аффектах.

4. Этап, по временному положению наплывающий на предыдущий /1720-1820/ и характеризующийся неуклонным усилением тенденций внедрения украшений в нотный текст и зрительного восприятия музыки - от старшего Баха до Бетховена.

5. Последний этап /1820-1910/, эпоха последних авторов, творчески относившихся к орнаментации, начиная от Шопена и Листа и заканчивая Малером. Здесь исследователь выделяет два типа орнаментации - пианистический /хроматический/ и оркестровый /колористический/.

Теория эта, конечно, страдает некоторым схематизмом и небесспорна, особенно в отношении ранних этапов, но она хорошо выделяет роль музыкального наследия Баха в истории орнаментики, где оно представляет собой своего рода вершину развития последней в качестве самостоятельного элемента музыкальной ткани, обладающего разветвленной классификацией и системой обозначений.

Рассмотрим воззрения Ф.Э.Баха на орнаментуку, а также взгляды по этому вопросу его современников и соотечественников. Еще в XVII веке немецкое музыкальное искусство демонстрировало достаточно пеструю картину в смысле отношения к орнаментации, ибо находилось на пересечении различных европейских влияний. Сильнее всего в Германии сказывалось итальянское влияние, несмотря на то что немецкие музыканты, естественно, обучались не только в этой стране, но и в Англии, Голландии, Франции. Влияние итальянской культуры

сильнее всего сказывалось на католическом юге Германии, но даже протестантский Север поддался ему, включая таких авторов как Преториус, Шютц (обучавшиеся в Венеции) и Шайн. Итальянское влияние было настолько сильным, что в XVII веке орнаментальная практика Германии часто была неотличима от итальянской - особенно в вокальных жанрах.

Однако в Германию и Австрию проникает и французское влияние, что хорошо видно в творчестве таких музыкантов, как Фробергер, Муффат, Бем, отчасти Векман. Особенно оно сказывается в лютневой и клавирной музыке. Этот контраст между двумя перекрестными влияниями в XVIII веке дополняется еще и стилевым переломом, а именно: кардинальным поворотом от полифонии позднего барокко к гомофонии "галантного стиля". Этот достаточно драматический перелом, за которым кроется капитальная смена форм мышления, оказал глубокое влияние на смысл и сущность орнаментики. Во-первых, существенно расширяется ее "место под солнцем", ибо преимущество "галантного стиля" (с точки зрения его же представителей) неоспоримо, а именно богатство и изящество орнаментики во многом характеризует этот стиль. Во-вторых, в немецкой теории происходит классификационное разделение украшений на два больших вида - "сущностные" /wesentliche/ и "свободные", импровизационные /willkuehrliche/. Обратимся сначала к первому виду, ибо и Ф.Э.Бах уделяет ему больше места в своей работе, оставляя на долю второго вида лишь несколько указаний в конце второй главы.

Немецкая разновидность системы "сущностных" украшений может по праву считаться первой собственно немецкой школой орнаментации, и родоначальниками ее по праву можно считать Ф.Э. Баха и Ф.Марпурга (и, отчасти, Й.Кванца). Важно то, что авторы дают ясный список основных украшений и конкретно обговаривают условия их применения и способы исполнения. Новым является строгое отношение к тому, чтобы всякое украшение было ритмически ясно выписано. Каждая мелкая нота должна иметь свою определенную длительность. Бах в своем трактате отличается особым ригоризмом - поскольку является автором знаменитого "правила сильной доли", согласно которому каждое украшение, выписанное мелкими нотами, обязано играть на сильную долю за счет последующей ноты, невзирая на его музыкально-выразительную функцию или гармоническое наполнение. Бах категорически настроен против нахшлагов, то есть украшений, исполняемых принципиально на слабую долю /см. 20, кн.1, гл.2, разд.2, §§24, 25/; они и не входят в его классификацию украшений, в отличие, например, от более позднего источника, каким является "Musikalisches Lexikon" Коха. Такой экстремизм Баха не только не приветствуется его современниками, но и встречает их сопротивление. Кванц, к примеру, считает, что украшения должны быть более гибкими и утонченными в метро-ритмическом плане. Марпург и Агрикола также имеют в своих классификациях украшений нахшлаг. Тем не менее, влияние берлинской школы, одним из главных представителей которой был Бах, было чрезвычайно велико, ее воззрения имели широкое распространение и множество последователей.

Форшлаг /нем.: *vorschlagen* - предлагать/. В отношении этого украшения важно то, что XVIII век выделяет два его типа - короткие неизменяемые форшлагги, и “длинные”, для которых как раз и необходимо точное указание длительности. В этом отношении важен параграф, в котором Бах разделяет “вчера” и “сегодня” - галантный стиль, “не так давно” введший новые знаки, и старый стиль, где обозначение форшлаггов восьмью длительностями было достаточным, ибо еще, видимо, редко употреблялся форшлаг изменяемый. XVIII век твердо устанавливает и длительность такого форшлага - половина ноты, к которой он относится, в двудольном метре и две трети - в трехдольном. В этом большого различия между авторами нет.

Различия встречаются главным образом в вопросе метрического положения форшлага в такте. Как уже говорилось, Бах категорически против нахшлаггов и советует заменять их форшлаггами. Марпург /1755/ следует Баху в вопросе исполнения форшлаггов на сильной доле, однако в противовес последнему не только описывает “отвратительные” нахшлагги, но и имеет особый знак для их обозначения - (♯). Кванц же /62, с.78/ вообще выделяет два типа форшлаггов - на сильной доле /*anschlagender Vorschlag*/ и в качестве проходящей ноты на слабой /*durchschlagender Vorschlag*/. Первый из них обычно длинный, второй - короткий. Такое разделение имеет глубокий смысл; форшлаг, взятый на сильную долю, обогащает гармонию (Кванц /стр.77/ пишет, что *raison d'être* форшлага - обогащение гармонии диссонансами, необходимое, чтобы вывести мелодию из “весьма жалкого и пустого звучания и оживить монотонию консонансов, которая обычно ассоциируется с галантным стилем”), а взятый перед сильной долей - обогащает мелодико-ритмическую сферу, мягко корректируя возможные неловкости голосоведения. Кванц употребляет *durchschlagender Vorschlag* обычно там, где Ф.Э. Бах использует короткий неизменяемый форшлаг.

Нойманн /59, с.199/ пишет, что с середины XVIII века взгляды на форшлаг сильно изменились по сравнению с предыдущим поколением музыкантов. В творчестве барочных авторов (и Баха-старшего в том числе) большую роль играл неударный тип форшлага*; на сильную же долю брался его короткий вид. Напротив, германские мастера нового галантного стиля (его отсчет в Германии можно вести с 1715-20 годов) ввели в употребление новый тип форшлага, более длинный и переменный, примеры которого можно иногда встретить у того же И.С.Баха. Впрочем, и *durchschlagende Vorschlaege* продолжали процветать. Пришедшие из Италии и Франции, где они выросли из неукротимого естественного импульса мелодической орнаментации, они остались невосприимчивы к запретам, налагаемым на них Бахом-младшим. Пока автор “*Versuch...*” основывал свои теоретические принципы на твердой практической основе, то даже когда он видоизменял форшлагги “недрогнувшей рукой”, его имя и популярность в Германии обеспечивали

* Также и во Франции, М.Сен-Ламбер, указав на различные практики исполнения форшлаггов (*port-de-voix*), сам отдает предпочтение исполнению за счет предыдущей длительности [68, с.49].

ему множество верных последователей, в том числе среди исполнителей. Однако едва лишь он углубился в “произвольное законотворчество” (как характеризует это Нойманн) и попытался наложить запрет на все неударные орнаменты, расходясь и с широкой практикой, которая была ему хорошо известна, и с самой природой музыки, как тут же потерпел поражение. Даже самые преданные ученики отказались следовать за ним; практически все они признают и узаконивают употребление нахшлага. Так же и Кванц и Л.Моцарт полностью согласны с итальянской и французской практикой и отводят достойное место неударному форшлагу, а Тюрк полагает, что все короткие форшлагги имеют неударную природу.

Шляйфер /нем.: schleifen - скользить, тянуть/.

В XVIII веке существует в двух основных видах - **дактилический** (♩) и **ломбардский** (♩). Первый из них упоминается еще в трактате Хайнрихена /41, с.174/ и подробнее рассматривается в его следующей работе /42, с.528/. Хайнрихен различает две разновидности этого типа - обычный дактилический шляйфер без подготовки, встречающийся обычно в вокальной музыке, и дактилический с подготовкой в виде маленькой ноты - распространенный в музыке инструментальной. В любом случае он берется на ударную долю и обозначается крестиком на высоте первой ноты фигуры:



Ломбардский образец шляйфера мы находим в сборнике пьес Г. Муффата /1736/ в таблице украшений, данной в приложении.

Берлинская школа дает терминологическое различие между “ровным” шляйфером (также “быстрый шляйфер” - обычно ломбардского типа) и дактилическим. Такова, например, классификация Марпурга. Он обозначает это украшение тремя различными знаками - наклонной линией, кустос /или гидоном/ или выписывает мелкими нотами.

Бах также дает два типа шляйфера. О ломбардской разновидности он говорит, что она обычно исполняется ровными нотами, и обозначает ее или гидоном или выписывает мелкими нотами /20, с. 107/. “Этот тип всегда используется в скачках для заполнения интервала”, - пишет он /20, с.107/. С другой стороны, он отмечает проблемы, могущие возникнуть в исполнении дактилического шляйфера, ибо “его ритмическое исполнение более разнообразно, чем у любого другого украшения” /20, с. 110/. Это положение повторяется много раз у последующих теоретиков. Новый дактилический переменный шляйфер - еще одно завоевание галантного стиля. Его генезис - в старой разновидности, употреблявшейся еще И.С. Бахом и его современниками, однако во второй половине XVIII века он не только появляется в новом обозначении, имеющем итальянское происхождение - выписанный в тексте мелкими

нотами, после одной ноты с точкой, но также стремится достичь крайней степени контраста между длительностью первой ноты и ее двумя “младшими сестрами”.

Агрикола /13, с.87-91/ дает то же разделение между шляйферами - *ровный* (быстрый) и *пунктирный* (медленный), и в том, что касается пунктирного, следует за Бахом, временами даже дословно /с.89-90/.

Кванц упоминает шляйфер в нескольких местах своих трактата. Определение пунктирной разновидности дается в разделе, рассказывающем об обязанностях солиста-скрипача /62, с.197/, там же показывается и разъясняется его исполнение в медленном темпе. О ровном шляйфере Кванц говорит, что его обозначение шестнадцатыми нотами более обычно для французского, чем для итальянского стиля, и по контрасту с дактилическим типом, ломбардский должен исполняться очень быстро. Интересен следующий пример, демонстрирующий как можно заполнить большой скачок постепенно восходящими шляйферообразными нотами лучше, чем диминуциями:



Мордент /лат.: *mordens* - кусающий/.

Мордент в это время существует во множестве типов. Практически в каждом источнике мы найдем и *одиночный* мордент, состоящий из трех нот, и *длинный*. Так, например Муффат в своей таблице украшений /1736/ дает простой и двойной мордент с одним и тем же обозначением французского типа (^ ^), говоря, что выбор той или иной разновидности зависит от длительности ноты. Вообще же теоретики не оговаривают различие двух разновидностей мордента, представляя право выбора исполнителю, и, к примеру, Шписс (*Spiess*) /1745/ пишет, что обсуждать мордент вообще нет надобности, ибо только он и трель “известны всем музыкантам” /71, с.157/.

В противовес этому весьма интересны рассуждения о морденте и его природе И.Маттезона /54, с.119/. Он высмеивает сравнение эффекта мордента с хрустом разгрызаемого ореха и приводит свое сравнение - с нежным поцелуем. В свете общепринятого представления о морденте, как об ударном, акцентном украшении, это высказывание весьма забавно.

Марпург /1749/ вносит дополнительную терминологическую путаницу, называя мордент форшлагом, а длинный мордент - простым форшлагом, давая этот термин (*einfacher Vorschlag*) как аналог французского *pincé simple*, дабы

отличить его от *port-de-voix et pincé*, которому соответствует *doppelter eder accentuirber Vorschlag*; хотя он упоминает и обычный термин *Mordant*.

Ему же следует Кванц, кратко упоминающий мордент, называя его *pincé*, как дополнение к форшлагу (т.е. к *port-de-voix et pincé*).

Ф.Э.Бах, подобно множеству прочих источников, дает два типа мордентов - короткий и длинный. Основную функцию этого украшения он видит в связывании нот, в их заполнении и придании им особого блеска. Также он говорит о том, что из всех украшений именно мордент чаще других встречается в басу. Характер исследователя еще раз проявляется в стремлении к точной и детальной классификации: Бах выделяет два разных обозначения для двух типов мордентов /два и три/ “зубчика” - . В отличие от него, большинство авторов предоставляют выбор разновидности украшения самим исполнителям.

Трель

Мы еще имели несколько раз возможность заметить как смена барочного стиля *галантным* провела черту в практике орнаментации. Трель не является исключением. Вместе со свободой, провозглашенной для этого украшения И.С.Бахом и другими мастерами “старого стиля”, мы находим и новое ее употребление, описанное теоретиками берлинской школы и гораздо более ограниченное. Основными вопросами, по которым велась полемика в отношении трели, были:

1. С какой ноты начинать трель.
2. С какой доли такта - ударной или нет - начинать трель.
3. Как заканчивать трель.
4. В каком ритмическом оформлении исполнять трель /начинать ли медленнее и т.д./

У Г.Муффата трель начинается на ударную долю и с верхней ноты. Иногда эта начальная нота выделяется в виде форшлага.

И.Маттезон называет трель *trillo* и *triletto*. Он не упоминает, с какой ноты ее начинать, зато выделяет два типа ее исполнения - *французский медленный* и *итальянский быстрый*, а также дает описание приема *ribattutta* /с.118/.



Марпург /1749/ подчеркивает то, что трель должна начинаться с верхней ноты - даже если перед ней находится форшлаг - и завершаться на основной ноте, делая на ней небольшую остановку (*point d'arrêt*) /с.57/. Верный своей привычке, он дает четыре обозначения для одного и того же исполнения.

Кванц требует начала трели с основной ноты (в более “итальянской” манере) /62, 85/.

Ф.Э.Бах, в отличие от Марпурга, дающего четыре обозначения одного вида трели, выделяет четыре ее различных типа, из которых три - длинные, различающиеся лишь оформлением начала, и один короткий, т.н. *пральтриллер* (нем.: *prall* - тугой, упругий). Соответственно, выделяются и два символа - короткий для пральтриллера и длинный (а также х или tr) для долгих видов. Трель по Баху всегда начинается с верхнего звука (еще одно из многочисленных противоречий с Кванцем!), поэтому нет необходимости обозначать сей первый звук маленькой ноткой, если только это не длинный форшлаг. Следует сказать, что в вопросе трели большинство теоретиков после середины XVIII века следуют за Бахом, хотя и не всегда безусловно.

В истории исполнения трели в Германии можно - очень упрощенно - выделить два течения. Первое связано в основном с тенденцией *галантного стиля*; источниками его являются французские клавирные модели, начиная с Шамбоньера и д'Англебера (и даже раньше - с французской лютневой музыки начала XVII века). Оно проявляется во многих теоретических работах - от Муффата до Баха, Марпурга и Тюрка. Трель характеризуется как украшение, начинающееся на ударную долю такта и с верхней ноты. Позиции, в которых она употребляется, строго обусловлены. Трактат Баха явился центром этого течения (и неудивительно - вспомним, с каким пиететом Бах относился к французской клавирной школе!) и повлиял на великое множество теоретиков и исполнителей.

Но наряду с этим продолжало существовать и другое течение, более связанное, может быть, с итальянской традицией и не ставившее трели перечисленных ограничений. Оно отразилось в трудах теоретиков, имевших в определенном смысле более космополитическое мировоззрение, таких как Кванц, Л. Моцарт, Тромлиц, Клементи.

Группетто /у Ф.Э.Баха - *Der Doppelschlag* /нем./ - двойной удар/

В отношении этого украшения особых разногласий между теоретиками нет. Так, например, Бах и Марпург дают стандартный символ для обычного () и перевернутого () группетто и согласны в том, что украшение исполняется за счет длительности ноты, над которой стоит. Для клавирной музыки это правило осталось незыблемым.

По-другому смотрят на группетто авторы трактатов, посвященных игре на других инструментах. Так, Л. Моцарт считает группетто разновидностью мордента и, соответственно, призывает исполнять его с акцентом на основную ноту, в результате чего первая нота становится как бы форшлагом (это соответствует практике Тартини, которой Моцарт во многом следовал). Тех не взглядов придерживается и Кванц. В отличие от клавиристов, эти авторы также склонны скорее выписывать группетто, чем обозначать его символом (отличие, которое упоминает Бах в каждом разделе второй главы, - нераспространенность символов украшений за пределы собственно клавирной литературы).

Аншлаг /нем.: *Der Anschlag* - удар/.

Это украшение - находка немецкого галантного стиля; оно не имело современных ему итальянских и французских эквивалентов. Первым описал его и дал ему название Кванц /62, с. 134/. Кванц ограничивал действие аншлага лишь соседними звуками (секундой выше и ниже основной ноты) и настаивал на его исполнении за счет длительности предыдущей ноты.

Ф.Э.Бах же расширяет сферу применения аншлага, распространяя ее на более широкие интервалы и, согласно своим установкам, требует исполнения за счет длительности последующей ноты.

Шнеллер /нем.: *schnellen* - пружинить, бросать, подскакивать/.

В восьмом разделе второй главы Бах рассматривает шнеллер - вид короткой трели, начинаемый с нижней ноты, - по-видимому впервые в немецкой теории музыки. Он же и дает ему это название. Ввиду ограниченного употребления украшения раздел исключительно краток: четыре маленьких параграфа - но в них описано все:

1. Название и вид;
2. Исполнение и местоположение;
3. Производимый эффект;
4. Рекомендации к исполнению.

Пожалуй, в этом - весь Бах.

По поводу свободных украшений Бах ограничивается несколькими краткими рекомендациями в девятом разделе второй главы в связи с **ферматами**, ибо *“ни одно другое место в сочинении не нуждается так в развитых украшениях, как это”* /20, с. 113/. Признавая всю важность вопроса, Бах понимает также всю безнадежность и, может далее, порочность устного описания того, как надо импровизировать каденцию (что, собственно, полагается делать в случае ферматы) - ибо это одна из тех вещей, *“которые нельзя ни объяснить, ни описать и которые можно изучать одним лишь слушанием”* /20, Vogrede/. Поэтому он ограничивается несколькими небольшими примерами, оставляя за собой право высказать мысли по этому поводу в разделе об исполнении - под несколько другим углом зрения. В общем, характерно, что вся область нестандартизированных мелодических украшений, описанных в трактатах, начиная с XVI века /D.Ortiz, “Trattado de glosas”, 1553/ “*диминуций*” по терминологии той эпохи - почти выпадает из из круга внимания Баха. Эта орнаментация была самым распространенным видом примерно до 1650 года; иногда она нотировалась, иногда импровизировалась. В XVIII, и даже в XIX веках итальянцы, видимо, еще обильно пользовались этими *fioriture*, но Бах, следуя в основном французской школе и школе своего отца, лишь в последнем параграфе третьей главы кратко говорит о варьировании реприз (о чем - далее).



ОБ ИСПОЛНЕНИИ

В третьей главе своего трактата Бах обсуждает проблемы исполнения. Он порицает пустую виртуозность, которая хотя и может поразить публику, но не способна *“привести сердце в нежно-чувствительное состояние”* /20, с.115/. Главное требование Баха к клавиристам - играть *“от души, а не как дрессированная птица”* /20, с.119/. Сущность хорошего исполнения он видит *“ни в чем ином, как в умении исполнить музыкальную мысль согласно ее истинному содержанию и аффекту”* /с.117/, чувствительно (в хорошем смысле слова) для слушателя. Это требование к исполнению становится основным и для последующих поколений. Так, Кох в *“Musikalisches Lexikon...”* пишет, что само понятие *Vortrag* (исполнение) означает то мастерство, благодаря которому каждый голос произведения становится приятным и привлекательным для нашего уха. *“Ежели применение этого мастерства таково, что полно передает характер, содержание пьесы, - пишет Кох, - и цель каждого ее отдельного голоса, это называется хорошим исполнением (gute Vortrag)”* /45/.

Бах называет в качестве составных частей исполнения *“степень громкости звука, тише, артикуляция, легато и стаккато, вибрато, арпеджирование, выдерживание звуков, замедление и ускорение”* /20, с.117/. Все это подчинено выражению аффекта пьесы. *“Кто не использует этих вещей или использует их не там, где надо, играет плохо”, - пишет Бах /с.117/. Для передачи аффекта необходимо его найти, а затем уже передать должным образом. Недаром Кох пишет полвека спустя: “Хорошее исполнение требует не только безоговорочного мастерства, то есть не только чистоты интонации, не только округлости фразировки, но также ума и тонкого вкуса для того, чтобы правильно выразить характер пьесы и мастерски приновить его к каждому ее голосу”. Ибо прав был Мармонтель, говоря: “Предметом музыки, трогающей душу, являются не только эмоции, но и удовольствие, сопровождающее их выражение. Недостаточно, чтобы эмоции были сильны, они также должны быть приятно выражены”. Здесь мы вступаем в область проблем эстетическо-философских, заключенных в понятии вкуса, проблем, для рассмотрения которых потребовались бы отдельные исследования. Сам Бах никак не упоминает это понятие и даже наоборот, относится к подобным понятиям философского ряда с достаточной долей практического скептицизма /см. с.122/. Да и позже Кох замечает: *“В отношении этого слова [вкус], особенно в отношении того, как вкус действует на проявления наших душевных сил, между эстетиками царит еще поразительное несогласие, а особенно с тех пор как Кант в своей “Критике чистого разума” пошел в отношении этого предмета совершенно**

особым путем” /45/. Поэтому я, как и Кох, не постесняюсь ограничить себя в этом вопросе маленькой цитатой из Зульцера /72, 2, 371/ позволяющей судить о самом значении понятия вкуса в эту эпоху: *“Вкус имеет свою основную ни что иное как возможность чувствовать прекрасное, как разум есть возможность познавать истину, а нравственное чувство - способность чувствовать добро”*. Таким образом, идеальный человек эпохи Просвещения - человек, обладающий разумом, нравственным чувством /т.е. совестью/ и вкусом.

Имеющий вкус имеет очень многое. Однако, верно избрав аффект и зная, каким образом донести его до слушателя, надо еще суметь это сделать чисто технически. Собственно говоря, этому посвящена вся баховская работа - важно и состояние инструмента, и особенности его туше, и температура, и верная аппликатура, и понимание сути и места украшений - все это создает хорошее исполнение. Не менее важна и артикуляция, и динамика - то, о чем Бах напрямую почти не пишет. Но немецкий исследователь К.Оттенберг считает, что в понятие “певуче мыслить”, используемое Бахом в третьей главе, входит не только “кантабельность”, но и множество других вещей. Это значит также приближение звучания инструмента к выразительности человеческого голоса, передача страстной декламации, возгласов, интонаций мольбы или спокойного повествования. Все выразительные повороты мелодии, все смены гармонии предусматривают тонкую динамическую градацию, не могущую быть отмеченной в нотах столь же тщательно. Можно понять, почему так дорог был Баху клавикорд - инструмент, как раз способный к такой тонкой выразительности. Однако умение “мыслить певуче” необходимо и для игры на клавесине. Думаю, Баху близки были мысли Ф.Куперена /4, с.17; 28, с.15/: *“Звуки на клавесине даны каждый в отдельности и, следовательно, не могут ни усиливаться, ни ослабляться. Поэтому до сих пор казалось почти невозможным, что на этом инструменте можно играть с душой. Однако я попытаюсь объяснить, каким образом с помощью некоторых изысков, в дополнение к скромному таланту, данному мне небом, мне удавалось растрогать обладающих вкусом людей, которые оказали мне честь, слушая меня, а также обучить некоторых избранных, быть может, меня превзошедших: вышеупомянутое мной музыкальное впечатление зависит от умелого сокращения и оттягивания звуков в соответствии с характером мелодии...”*

К сожалению, немецкие клавесинисты дали повод к следующей записи Ч.Бернея /23, с.202/: *“Я должен признать, что музыканты во многих частях Европы открыли для себя и усвоили некоторую утонченность - даже в манере исполнения старой музыки - которую, однако, еще не получила берлинская школа, где каждый исполнитель пытается превзойти своего соседа ничем более, как громкостью. Когда пьеса исполняется с таким непопозволенным бешенством, какое я иногда слышал, это перестает быть музыкой”*.

В последних параграфах этой главы Бах вновь возвращается к вопросу об использовании “свободных” украшений, говоря об *украшенных каденциях* и о *варьированных репризах*.

Проблема варьирования исполнителем играемой им пьесы, степени и вида используемых при этом украшений и того, надо ли вообще это делать, была одной из важнейших эстетических проблем второй половины XVIII - начала XIX веков.

Общее мнение, выработанное теоретиками в этих вопросах, было таково: степень варьирования должна быть разумной; вид - соответствовать аффекту пьесы. Замысел композитора не должен терпеть никакого ущерба. Все должно соответствовать требованиям хорошего вкуса. *“Ни из чего нельзя узнать лучше хороший и дурной вкус в музыке, чем из степени использования импровизированных украшений”* /64, с. 59/.

Часто встречаем мы в источниках того времени резкую критику исполнительей, неумеренно украшающих исполняемые пьесы.

“...в Adagio степень украшения столь велика, что подлинный напев композитора становится совершенно неузнаваем. Обычно скоплением украшений хотят прикрыть слабость исполнения; если же музыкант чувствует силу и благородство своего исполнения, он обычно менее всего склонен украшать” /Кох, “Musikalischen Lexikon”/.

“Обычная привычка наших исполнителей - в Adagio (что значит медленно, а значит - легко!) играть любимые пассажи, полностью расстраивающие верную гармонию и замысел композитора” /John Hoyle, “Complete Dictionary of Music”, London, 1770; ст. “Adagio”/.

“...проявлением очень дурного вкуса является загрузка Adagio множеством украшений, так, что среди десяти нот едва ли одна принадлежит композитору, и подлинная мелодия пьесы едва слышна” /Кванц, “Versuch...”, с.137/.

“Allegro не терпит множества произвольных вариаций, потому что очень часто содержит мелодии и пассажи, не оставляющие места для украшений. Но если желательно сделать нескольких вариаций, это возможно только при повторении...” /Кванц, “Versuch...”, с.117/.

Бах полностью согласен с этим и считает, что даже и при повторении не следует варьировать все, *“ибо тогда реприза превращается в новую пьесу”* /с. 132/.

Также сходны мысли Баха и Кванца по поводу соответствия привносимого исполнителем и самого оригинала:

“Все изменения должны соответствовать аффекту пьесы. Они всегда должны если не улучшать оригинал, то по меньшей мере быть также хороши” /Bach, “Versuch...”, т.1, с.132/.

“Если композитор по небрежности допускает слишком частые повторения, могущие легко сделаться утомительными, тогда долг исполнителя - исправить это своим талантом. Я сказал - исправить, но не испортить...” /Кванц, “Versuch...”, с. 140/.

Существовало мнение, что от варьирования с помощью импровизированных украшений вообще следует воздерживаться насколько возможно, ибо было бы наивным полагать, что исполнитель может представить вариант, который был бы лучше композиторского. Бах выпускает в 1760 году из печати свои сонаты с варьированными репризами, дабы пресечь неумелое и неуместное варьирование, вызванное исключительно честолюбивыми амбициями исполнителя (вспомним его язвительное предисловие к этому изданию! - см. стр. 119). В §31 третьей главы первой книги "Versuch..." Бах пишет: "Многочисленные варианты мелодии, введенные исполнителем в убеждении, что они служат к чести пьесы, в действительности, приходили на ум композитору, который, однако, отобрал и записал в оригинале то, что считал наилучшим". Ему вторит Кох /45/: "Неужели же композитор записывает мелодию не в том идеальном виде, в котором она ему представляется только лишь для того, чтобы дать исполнителю повод к использованию свободной орнаментации?! Вообще, это важный вопрос - требует ли изложенная с благородной простотой мысль, чтобы ее украшали? Не лучше ли поставить себе задачей передать ее в ее высокой простоте, а не заляпывать сусальным золотом?!"

"Если же однако нужно применить варьирование посредством свободных украшений, - пишет далее Кох, - то при этом надо остерегаться искажения мелодии и гармонических ошибок".

"Конечной целью [при варьировании] должна быть целая пьеса, - пишет Бах, - чтобы в ней в равной степени присутствовали блеск и простота, пламенное и томное, печальное и радостное, певучее - и соответствующее природе инструмента" /с.133/.

Блестящим примером варьирования помимо сонат с варьированными репризами является Probestueck F-dur. Вообще, помимо пользы ценных теоретических замечаний "Versuch..." необычайно ценен тем обстоятельством, что каждое теоретическое положение подкрепляется обширными практическими выкладками. В главе об аппликатуре - это множество аппликатурных таблиц; в главе об украшениях - многочисленные примеры обозначения и исполнения различных украшений. Однако наибольшую, пожалуй, ценность представляют собой приложения к трактату 18 учебных пьес, оформленные в шесть клавирных сонат. Здесь Бах, как нигде в своих клавирных произведениях, точно фиксирует нотный текст. Характер и содержание пьес видны уже из темповых обозначений в их начале - таких как *Andante ma innocentemente*; *Poco Allegro ma cantabile*, *Andante lusingando*; *Allegretto arioso ed amoroso*; *Adagio affettuoso e sostenuto*.

Динамические оттенки в этих пьесах простираются от "ppp" до "ff". Скользящее динамическое движение и отказ от регистровой динамики позволяют предположить, что пьесы были задуманы Бахом для его любимого инструмента - клавикорда. Это подтверждается наличием обозначений *Vebug*, возможных только на клавикорде. Естественно, почти все эти оттенки и обозначения (кроме *Vebug*) играют свою роль и при исполнении на фортепиано (XVIII века или современном).

Но и в применении к клавесину они имеют определенную и весьма немалую ценность. Их зачастую невозможно выполнить на этом инструменте детально, но можно дать почувствовать опосредованно - при помощи туше, артикуляции. И просто незаменима их роль в раскрытии смысла музыки для самого исполнителя.

И еще одна мысль, которую мне хотелось бы высказать в заключение работы. Значение труда Баха, мне кажется, далеко не ограничивается тем, что мы получаем возможность лучше понять и уметь исполнить его собственную музыку и музыку его коллег и ближайших современников. Так как влияние Ф.Э.Баха было в музыкальной культуре сильным и долгим, то и "классический" репертуар пианиста (по крайней мере, конца XVIII - начала XIX века) может в каких-то своих чертах быть понят новым и интересным образом в свете этого влияния.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
2. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI-XVIII веков. Л., 1960
3. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII- первой половины XVIII веков М., 1983.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Пер с фр. Д.Серова. М. , 1973.
5. Копчевский Н. Клавирная музыка: вопросы исполнения. М. 1986 .
6. Ландовска В. Старинная музыка.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков /Сост. В.Шестаков/. М., 1971.
8. Фишман Н. Эстетика Ф.Э. Баха. "Советская музыка", 1964, №8.
9. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики. - В: Бах К.Ф.Э. Избранные сочинения для фортепиано. М.-Л., 1947.
10. The New-Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Saolie/. London, 1980.
11. The New-Grove Dictionary of musical Instruments. London, 1984.
12. Adlung J. Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit... Erfurt, 1758 – Kassel, 1953.
13. Agricola J.F. Anleitung zur Singkunst, trans. from P. Tosi's Opinioni de' Cantori. Berlin, 1753 – Celle, 1966.
14. Aldrich P. The "Authentic" performance of baroque music. In: Essay on music honor of A.T. Davison. Cambridge, 1957.
15. Algrimm I. Klavierschule der Christoph Philipp Hartung. In: Hartung C.P., Musicus theoretico-practicus. Nuernberg, 1749 – Leipzig, 1977.
16. Ammerbach E.N. Orgel-oder Instrument-Tabulatur. Leipzig, 1571.
17. Asselin P.Y. Musique et tempérament. Paris, 1985.
18. Arnold F.T. The Art of Accompaniment from a thorough-bass as practiced in the 17th and 18th centuries. London, 1965.
19. Bach C.P.E. Autobiographical sketch. In: Burney C. Tagebuch einer musikalischen Reise... Leipzig, 1975.
20. Bach C.P.E. Versuch ueber die wahre Art das Klavier zu spielen, Berlin, 1753 – Wiesbaden, 1986.
 - a) Trans. engl. Mitchell W.J., N-Y., 1949.
 - b) Trad. fran. Collins D., Paris, 1979.
21. Beer. R. Ornaments in dd keyboard music. In: Music review, 1952, v.13, №1.
22. Bitter C.H. Carl Philipp Emmanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brueder. Berlin, 1868.
23. Burney C. Present State of Music in Germany. London, 1775.
24. Burney C. An account of the musical performance in commemoration of Haendel. London, 1785.
25. Cherbulitz A. C.P.E. Bach. 1714-1788. Zuerich-Leipzig, 1940.
26. Clementi M. Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte. London, 1803.
27. Clutton C. Pianoforte. In: Musical Instruments through the Ages / Ed. by A. Baines/. London, 1961.
28. Couperin F. l'Art de toucher de clavecin. Paris, 1717.
29. Dannreuter E. Musical ornamentation. London, 1924.
30. Dart T. The interpretation of music. London, 1961.
31. Dart T. Clavichord. In: Musical Instruments through the Ages / Ed. by A. Baines/. London, 1961.
32. Dart T. Performance practic in the 17th and 18th centuries: six problems in instrumental music. In: Report of the Eight IMS Congress, N-Y., 1961 – Kassel, 1961.
33. Diruta D. Il Transilvano. Venice, 1593 – Bologna, 1969.
34. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of 17th and 18th centures... London, 1946.
35. Donington R. The Interpretation of Early Music. London, 1963.

36. Donington R. A performance Guide to the Baroque Music. London, 1973.
37. Ferand E. A History of Music in the Light of Ornamentation. In: Report of the Eight IMS Congress, N-Y., 1961 – Kassel, 1961.
38. Forkel I.N. Ueber Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke. 1802.
39. Gonidec J. de La Decoration. In: Mersier Ythier C., Les Clavecines. Paris, 1990.
40. Hartung C.P. Musicus theoretico-practicus. Nuernberg, 1749 – Leipzig, 1977.
41. Heinichen J.D. Neu erfundene und gruendliche Anweisung... Hamburg, 1711.
42. Heinichen J.D. Der Generalbass in der Composition... Dresden, 1728.
43. Hiller J.A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange. Leipzig, 1780 – Leipzig, 1976.
44. Kirnberger J.P. Die Kunst des reiner Satzes... Berlin, 1744.
45. Koch H.C. Musikalisches Lexikon. Frankfurt, 1802 – N-Y., 1964.
46. Laborde B. de Essay sur la musique ancienne et moderne. Paris, 1780.
47. Landowska W. Musique ancienne. Paris, 1921.
48. Lindley M. Early fingering and articulation. In: Early keyboard fingering. A comprehensive guide / Ed. by M. Lindley & M. Boxall/. London, 1992.
49. Lindley M. Boxall M., Historical review. In: Early keyboard fingering. A comprehensive guide / Ed. by M. Lindley & M. Boxall/. London, 1992.
50. Marpourg F.W. Principes du Clavecin. Berlin, 1756 – Geneve, 1974.
51. Marpurg F.W. Der Critischen Musicus an der Spree. Band I. Berlin, 1750.
52. Marpurg F.W. Anleitung zum Clavierspielen... Berlin, 1755 – N-Y, 1954.
53. Mattheson J. Kleine Generalbassschule. Hamburg, 1735.
54. Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739 – Kassel, 1954.
55. Mersier-Ythier C. Les Clavecines. Paris, 1990.
56. Mersenne M. Harmonie Universelle. Paris, 1636-37 – Paris, 1763.
57. Mitchell W.J. Introduction B: C.P.E. Bach. Essay on the true art of playing keyboard instruments. N-Y, 1949.
58. Mozart L. Gruendliche Violinschule. Augsburg, 1789.
59. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. Princeton, 1978.
60. Ottenberg H.G. C.P.E. Bach. Muenich – Piper – Mainz, 1988.
61. Praetorius M. Syntagme musicum. B: II. Organographia. Wolfenbuettel, 1619 – Kassel, 1958.
62. Quantz J. Versuch einer Anweisung, die Floetetraversiere zu spielen. Berlin, 1752 – Kassel, 1953.
63. Rameau J.P. Preface. In: Pieces pour clavecin. Paris, 1724.
64. Rousseau J.J. Dictionaire de musique. 2 ed. – London, 1779.
65. Russel R. The Harpsichord and Clavichord. London, 1959.
66. Russel R. Early Keyboard Instruments. London, 1959.
67. Russel R. Harpsichord, Spinnet, Virginal. In: Musical Instruments through the Ages / Ed. by A. Baines/. London, 1961.
68. Saint-Lambert M. Les principes du clavecin. Paris, 1702 – Geneve, 1972.
69. Schmitz H.P. Die Kunst der Verzierung in 18 Jahrhundert. Kassel, 1955.
70. Speer D. Grundrichtiger, kurz, leicht und noetiger Unterricht. Ulm, 1697 – Leipzig, 1974.
71. Spiess R.P. Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg, 1745.
72. Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der Schoenen Kuenste. Leipzig, 1792.
73. Tuerk D. Klavierschule. Leipzig und Halle, 1789.
74. Tromlitz J.G. Ausfuehrlicher und gruendlicher Unterricht die Floete zu spielen. Leipzig, 1791.
75. Vrieslander O. P.E. Bach als Theoretiker. In: Von neuer Musik. Koeln, 1925.
76. Virdung S. Musica getutscht. Basel, 1511 – Kassel, 1970.
77. Walther J.G. Musikalisches Lexikon... Leipzig, 1732.