

К. Г. МОСТРАС

РИТМИЧЕСКАЯ
ДИСЦИПЛИНА
СКРИПАЧА

*МЕТОДИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК*

Допущено Главным управлением
учебных заведений
Комитета по делам искусств
при Совете Министров СССР
в качестве методического пособия
для консерваторий
и музыкальных училищ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1951 Ленинград

ВВЕДЕНИЕ

«Нет музыки, как содержания,
вне дыхания, управляемого
естественным ритмом».

Б. Асафьев

В настоящем труде автор ставит целью систематизировать ряд отдельных наблюдений, накопленных в длительной педагогической работе в области проявлений ритма у обучающихся музыке.

Общность наиболее характерных ошибок позволяет привести в более или менее обоснованную систему отрицательные явления в этом разделе педагогического процесса и выявить возможные методы их преодоления.

Об опромной роли ритма свидетельствуют многочисленные источники, подтверждающие его исключительное воспитательное значение.

Еще древние философы (Платон, Аристотель и др.) считали ритмическим все пропорциональное, совершенное по своему внутреннему порядку и содержанию.

Не нуждается в доказательстве тот факт, что чувство ритма играет исключительную роль в музыкальном творческом процессе.

Ритм рассматривается как один из основных элементов музыкального языка, поэтому овладение ритмом как элементом музыкальной речи играет важнейшую роль в правдивом воплощении музыкального содержания.

Музыкально-ритмическая чуткость по справедливости считается основной музыкальной способностью, воспитание которой представляет для педагога одну из наиболее сложных задач.

В самом деле, подметить в ученике задатки музыкального волеизъявления, определить наиболее рациональные пути развития эмоционального начала, помочь вскрыть подлинные масштабы этих данных, наконец, воспитать самое ценное для музыканта качество — чувство художественной меры — все это составляет ответственную задачу для педагога.

Между тем, нередко приходится сталкиваться еще до начала практических занятий на скрипке, до формирования музыканта, с крайне отрицательным и непедагогическим приемом, имеющим место на вступительных экзаменах в детские музыкальные школы, когда испытуемому предлагают так называемые ритмические задания в форме выстукивания ритма карандашом по столу или в ладоши.

В данном случае упускается из виду весьма важное обстоятельство, которое совершенно правильно сформулировано проф. Б. М. Тепловым в его работе «Психология музыкальных способностей».

«Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу: в основе его лежит восприятие выразительной музыки. Поэтому вне музыки чувство музыкального ритма не может ни пробудиться, ни развиваться» (стр. 284).

Лаконичное определение сущности ритма, данное Б. Асафьевым («Музыкальная форма как процесс», кн. 2-я, Интонация. Музгиз, 1947), подтверждает это положение: «Ритм — не абстрактность: он интонационный «стержень». «Неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может» (стр. 106).

Далее, первый период обучения — постановочное оформление, знакомство с музыкальной азбукой и т. п., — казалось бы, надолго отодвигает внедрение ритмической дисциплины, однако параллельно идущее теоретическое образование, преимущественно сольфеджирование, значительно помогает реализовать воспроизведение на инструменте приобретаемых ритмических навыков. Это, прежде всего, музыкальные навыки, это пробуждающееся понимание, ощущение в пении природы ритма, которое ждет своего осуществления и отражения на скрипке.

Многочисленные примеры отрицательных ритмических проявлений у обучающихся на скрипке, приводимые в этой работе, подтверждают необходимость своевременного предупреждения и пресечения со стороны педагога ошибочного толкования метро-ритма.

Для этой цели в качестве вспомогательного и тренировочного материала даются специальные упражнения и варианты, преимущественно в сложных и редко встречающихся в скрипичной инструктивной литературе метро-ритмических сочетаниях и группировках.

Использование предлагаемых методов исправления различных наиболее существенных дефектов должно помочь избежать ненужной потери времени и энергии, которые приходится впоследствии затрачивать в сложной борьбе с укоренившимися трудно исправимыми ошибками.

В настоящей работе, наряду с личными наблюдениями и выводами, приводятся практически интересные определения и

указания проф. Б. М. Теплова («Психология музыкальных способностей»), а также весьма ценные высказывания академика Б. В. Асафьева («Музыкальная форма как процесс») и К. С. Станиславского («Работа актера над собой», 2-я ч.). Все дальнейшие ссылки на этих авторов относятся к упомянутым работам.

Высказывания последнего, казалось бы, не связанные непосредственно с областью музыкальных вопросов, тем не менее, дают очень много нам, музыкантам, обогащая нас ценными мыслями и указывая рациональные пути к совершенствованию и достижению необходимых средств выразительности в их наиболее правдивых и естественных проявлениях, к чему и направлена основная цель настоящей работы в целом.

1. РИТМ В НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ

Вопросу воспитания чувства ритма приходится уделять самое пристальное внимание по той причине, что ритмические ошибки и пробелы в начальном обучении требуют впоследствии больших усилий и значительного времени для исправления глубоко укоренившейся небрежности и привычки к искажениям метро-ритма.

Эти искажения могут быть результатом или недостаточного внимания и настойчивости в работе ученика или же недостатка педагога на первых порах обучения.

Действительно, в педагогической практике не редки случаи, когда педагоги, не замечая того, сами дезорганизуют учащихся как в их правильном представлении о различных скоростях музыкального движения, так и в верном понимании метрической структуры музыкальной фразы.

У учащихся складывается неверное представление о сущности метро-ритма под влиянием укоренившейся практики длительно учить в чрезвычайно замедленном темпе тот материал, который педагоги ошибочно рассматривают как начальный, предлагая ученику играть, например, четвертными нотами упражнения Шрадика из первой части, которые написаны шестнадцатыми нотами.

Это замедление вчетверо не остается бесследным, так как в дальнейшем для ученика становится совершенно безразличной настоящая скорость движения, и впоследствии он не склонен воспроизводить в точности указанные длительности, составляющие сущность музыкального движения.

На пути к осознанию и проявлению ритмического начала у музыканта-инструменталиста лежит много технических препятствий, и только постепенное, последовательное преодоление ритмических трудностей позволит со временем выявить наличие ритма в его исполнении.

Ввиду этого следовало бы в значительной степени пересмотреть обычный, но вряд ли рациональный в начальном обучении, метод, когда к учащемуся без достаточной и необходимой подготовки предъявляется непосильное для него требование одновременно выполнять различные, многообразные и сложные задания, касающиеся постановочного оформления, звукоизвлечения, чтения нот, координирования движений рук и прочих деталей исполнения.

Невозможно сразу охватить все это и, тем более, подчинить определенному порядку, взаимосвязи, равновесию, а в целом — тому внутреннему и внешнему объединению, которое в конечном счете организуется и упорядочивается ритмом.

Для достижения положительного и устойчивого результата следует обратиться к наиболее правильному и испытанному методу, не утратившему своего воспитательного значения и в наше время, — к методу усвоения начальной элементарной ритмической дисциплины до начала обучения на скрипке путем сольфеджирования с обязательным отсчитыванием длительности нот и их группировок. Затем этот же метод применяется к изучаемому на скрипке материалу. Усвоенный таким образом ритм помогает организовать и собрать воедино разрозненные и разнородные задачи, сопутствующие нотному тексту и воспроизведению его.

В начальном обучении следует избегать излишних нагромождений технических трудностей для ученика, чтобы дать ему возможность в большей степени сосредоточить свое внимание на особенностях ритма, после чего уже становится возможным расширение границ последующих заданий. Так, элементарный метр и простейшие варианты его могут быть усвоены сначала на открытых струнах, а затем на мелодическом отрывке.

При обучении нотной грамоте, когда учащийся впервые познает название нот, высоту и, особенно, длительность их, очень важно, чтобы объяснения заинтересовывали ребенка. Эти объяснения должны быть яркие, образные, впечатляющие, так как «мышление ребенка... по преимуществу наглядно» (Теплов).

Для примера возможно применить иллюстративный метод, сопоставляя длительность целой, половинной, четвертной ноты с целым яблоком и долями его. При виде графического изображения яблока и частей его ребенок ярче воспринимает и лучше усваивает сущность дробления целой единицы на составные части, а также соотношение этих долей.

Вообще, наглядный метод возможно также применять на любых других объектах, наиболее привлекающих внимание ребенка.

2. ОТСЧИТЫВАНИЕ НОГОЙ

Этот вспомогательный прием применяется большей частью в начале обучения под влиянием педагога. Его можно рассматривать как вспомогательный в самом крайнем случае, но практическое использование его безусловно должно быть кратковременным, и то при разборе нового нотного материала или усвоении нового приема, а также при условии, что этот материал предварительно основательно просольфеджирован, т. е. усвоены вне инструмента интервалы, установлен темп и выяснено соотношение длительностей нот в данном отрывке.

Постоянное отстукивание ногой и длительная привычка к этому приему вредны, так как это, по существу, не вызывает и не воспитывает ощущение того живого внутреннего ритма, который не может быть равен метрономному. Часто можно наблюдать у ученика в этом случае одновременное расхождение темпов, когда, например, нога его отстукивает один темп, туловище участвует своими «вспомогательными» колебаниями в несколько другом темпе, а внутреннее ощущение темпа и отсчитывание вслух ударов (долей такта) у него совершенно обособленные, не совпадающие со звуковой реализацией и с физическим преодолением на инструменте музыкального материала.

Счет ногой — это, по существу, дополнительное усилие в ином направлении, при попытке координировать и уравновесить все разнородные одновременные усилия.

Если педагог считает необходимым в педагогическом процессе прибегать к этому способу для закрепления нового навыка, то он также должен своевременно и отучать ученика от злоупотребления им. Но обычно это условие, как правило, большей частью не соблюдается, также как и по отношению к большинству так называемых «временных» приемов (отведение большого пальца назад при переходах в позиции и т. п.).

Особенно отрицательным и недопустимым следует признать отстукивание ногой при игре в ансамбле. Когда наблюдается ритмическое «качание» партнеров, то каждый из них начинает отстаивать свой темп все усиливающимся стуком, что приводит к окончательному расхождению.

3. ЗАНЯТИЯ С МЕТРОНОМОМ

Применение этого вспомогательного механического приспособления в музыкальных занятиях встречает различное отношение со стороны педагогов — и положительное и отрицательное. Со стороны учащихся большей частью наблюдается резко отрицательное отношение к этому «бездушному» инструменту, вдобавок, «неправильно», по их мнению, отбиваю-

шему удары. По существу же эта неприязнь объясняется неприятием «объективной и беспристрастной» критики их неудовлетворительного ритма.

Использование метронома целесообразно, главным образом, в целях проверки усвоенного движения в данной пьесе или в части ее.

Пользование метрономом не должно быть длительным, а тем более, постоянным, так как продолжительные занятия с ним лишают учащегося необходимой ритмической инициативы, самостоятельности и снижают волевое начало в его исполнении.

Проверка при помощи метронома позволяет установить с полной очевидностью и убедительностью, насколько несовершенна и неустойчива еще ритмическая сторона исполнения разучиваемого пассажа или целого музыкального отрывка. С одной стороны, обнаруживается стремление к безвольному ускорению в так называемых легких местах, что нуждается в «обуздании» и сдерживании; с другой стороны, замечается склонность к замедлению в непреодоленных еще технических местах, где разные обстоятельства, которым при разучивании не придавалось значения (переходы через струны, скачки в позиции и т. п.), вызывают торможение движения.

Назначение метронома заключается, главным образом, в определении темпа, однако понятие ритма неотделимо от темпа, устанавливающего общее движение в целом.

Часто у учащихся наблюдается «неспособность» играть с метрономом, выражающаяся в том, что темп и движения рук и пальцев никак не совпадают с ударами маятника метронома. Происходит это большей частью тогда, когда учащийся, не вслушавшись предварительно с большой сосредоточенностью в колебания маятника и не просчитав про себя его удары, начинает сразу громко играть «под метроном», не слыша его, благодаря чему и происходит расхождение в темпах. Поэтому необходимо дольше вслушиваться в «посторонние» удары маятника и затем проверять некоторое время с метрономом усвоенный темп в исполнении. Этот прием полезно повторить несколько раз подряд, поочередно отсчитывая (и вслушиваясь) и ипрая, что приведет к ровному, проверенному и устойчивому движению.

При этом всегда следует принимать во внимание, что занятия с метрономом никак не должны отразиться отрицательно на ритмической инициативе учащегося.

В пьесах и этюдах часто встречаются указания темпа, то-есть скорости движения основных ритмических единиц (четверть, восьмая, половинная нота и т. д.), соответствующей колебаниям маятника метронома, движок которого устанавливается на уровне указанных в тексте цифр. Эти указания большей частью даются композиторами (в концертах

Чайковского, Глазунова, в сюите Танеева и т. п.), в некоторых случаях — редакторами отдельных произведений (в сонатах и партитах Баха для одной скрипки, например, в редакции Губая Партита ре-минор: Аллеманда $\text{♩} = 72$, Куранта $\text{♩} = 100$, Сарабанда $\text{♩} = 69$, Жига $\text{♩} = 80$, Чакона $\text{♩} = 63$).

Однако не всегда в полной мере можно следовать этим указаниям, так как точность их большей частью бывает относительной. В позднейших изданиях делаются отступления от «единственно возможного» темпа, который как бы нейтрализуется между двумя цифрами: М. М. $\text{♩} = \text{circa } 112-116$, то-есть около или, буквально, вокруг двух цифр, определяющих границы колебаний движения. Это может означать либо единый промежуточный темп между двумя крайними скоростями, по выбору исполнителя, либо — допустимые колебания темпа, не выходящего за пределы указанного¹.

Вряд ли даже сам композитор был бы в состоянии всегда с абсолютной точностью ощущать и исполнять в одном неизменном темпе свое же произведение.

На протяжении данного дня наш пульс может быть различным в зависимости от нашего общего состояния.

Показателем того, насколько наши ритмические ощущения изменчивы, может служить хотя бы тот факт, как реагирует педагог на исполнение своего ученика во время его отчетного выступления; в это время педагог уже лишен возможности вмешательства, и ему обычно кажется, что ученик долго строит скрипку, «тянет», играет медленно или «несется». Реакция педагога видна по внешним проявлениям нервного состояния и в бессильных попытках «сдвинуть» или «обуздать» ученика.

Темп исполнения может быть различным, характерным для данного исполнителя в зависимости от его музыкального понимания, убеждения, интерпретации и общего состояния. Если темп (скорость движения) оправдан звучанием, содержанием, выразительностью, он убедителен, и никому в голову не придет проверять, совпадает ли в данный момент темп исполнителя с указанием метронома в нотах. Б. Асафьев приводит следующее высказывание Н. А. Римского-Корсакова: «...метрономические указания я ставлю для немusических дирижеров, иначе они чорт знает что наделают: дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп» (стр. 94).

¹ Иногда встречаются курьезы в обозначении скоростей. Так, в третьей части 10-го квартета Бетховена, в партитуре Лейпцигского издания Э. Эйленбурга, указан метроном $\text{♩} = 100$, последующее *Piú presto quasi prestissimo* вновь подтверждается той же скоростью колебания метронома $\text{♩} = 100$, что фактически никак не соответствует увеличению темпа.

4. РИТМ ИНИЦИАТИВНЫЙ И РИТМ ПОДЧИНЕННЫЙ

Музыкальные ритмические занятия должны, с одной стороны, содействовать развитию и укреплению волевых ритмических ощущений и проявлений, то-есть ритма руководящего, подчиняющего, а с другой стороны, — должны помочь развитию подчиняющегося чужой воле ритма. Последнее необходимо в ансамбле, особенно в квартете, где каждый исполнитель может быть ведущим началом, если у него главная тема, и тут же должен подчиняться инициативе другого партнера, когда к тому переходит изложение главной музыкальной мысли. Это происходит как в отношении звукового, динамического равновесия, так и в смысле ритмического единства.

Говоря об инициативном ритме, можно привести для примера арию Маттесона в переложении, наиболее близком к подлиннику, в котором сохраняется форма диалога:

В данном случае скрипач, не дожидаясь «помощи» и поддержки аккомпаниатора, должен точно во-время, без излишних подчеркиваний в виде опорных акцентов, плавно играть мелодию. Ровное чередование четвертей (в партии скрипки и ф.п.) является лучшим разрешением основной метро-ритмической задачи.

Примером подчиняющегося ритма может быть вариация из сонаты Вебера для виолончели и ф.п. (в переложении для скрипки):

Сопоставление двух примеров из первой части концерта Чайковского позволяет вполне ясно определить, какому голосу в том или другом случае принадлежит ритмическая инициатива.



Тот и другой вид ритма, в котором проявляется как личная инициатива, так и подчинение инициативе партнера, должны воспитываться уже в начальном обучении. Назначение скрипача, как преимущественно ансамблевого исполнителя, даже в качестве солиста, обязывает к своевременному усвоению ритмической дисциплины в различных ее проявлениях. Это обстоятельство также обязывает, кроме того, к умению анализировать содержание и строение музыкального произведения для выявления главных и второстепенных составных частей его.

Особенно важно приобретение этих навыков на полифоническом материале, к сожалению, крайне ограниченном для скрипачей по сравнению с литературой этого стиля для фортепиано.

В целях заполнения этого существенного пробела педагоги могут без особого затруднения использовать подходящий материал из музыкальной литературы для ф-п. и перекладывать его хотя бы для двух скрипок или для скрипки и виолончели (например, инвенции Баха) в удобной тональности, что до некоторой степени обогатит нашу скромную литературу и

поможет развить чувство ритма и динамики на лучших художественных и музыкально-педагогических образцах.

При установлении ритмического равновесия в различных партиях при совместном исполнении необходимо учитывать взаимосвязь и взаимозависимость в движении голосов, которые в совокупности определяют как устойчивость ритма, так и изменения его.

5. РИТМИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО

За основу движения в музыке берется условная единица (по примеру большинства обозначений метронома, четверть $\frac{1}{4}$).

Чередование в такте этих четвертей (или любых других единиц — восьмых, половинных и других условных длительностей) должно быть равномерным и устойчиво-постоянным, кроме тех отдельных отрезков, которые снабжены указаниями *ritardando*, *accelerando* и т. п.

Устойчивость этой основной ритмической единицы соблюдается при чередовании любых группировок, состоящих из подразделений этой единицы на мелкие длительности, которые, образуя ускорение или замедление движения, не должны нарушать основного темпа, объединяющего их.

Нарушение ритмического единства наблюдается как у отдельного исполнителя, так и, в особенности, в ансамбле.

Одним из наиболее характерных случаев неоправданного нарушения ритмического единства, выражающегося в неустойчивости и изменении опорной единицы, может служить исполнение Адажио Вивальди для скрипки и ф-п.¹, в котором каждое очередное метро-ритмическое ускорение (смена восьмых на шестнадцатые, шестнадцатых на тридцать вторые), по мере развития мелодии и заполнения ее более мелкими ритмическими единицами, в целом вызывает довольно ощутительное замедление, вернее, торможение первоначального темпа опорных восьмушек в фортепианной партии:



¹ Эта пьеса, приписываемая Вивальди, введена как составная часть в концерт для гобоя с-молл Бенедетто Марчелло с сопровождением струнного квартета и ф-п. в обработке Рихарда Лаушмана.



В этом случае следует отталкиваться от движения самых мелких длительностей, приходящихся на каждую восьмую (в данной пьесе — от тридцать вторых), и проверенное таким образом движение восьмых взять за основу темпа на протяжении всей пьесы, в которой предусмотренная и установленная скорость не явится неожиданностью, не внесет беспокойства и не снизит должной выразительности.

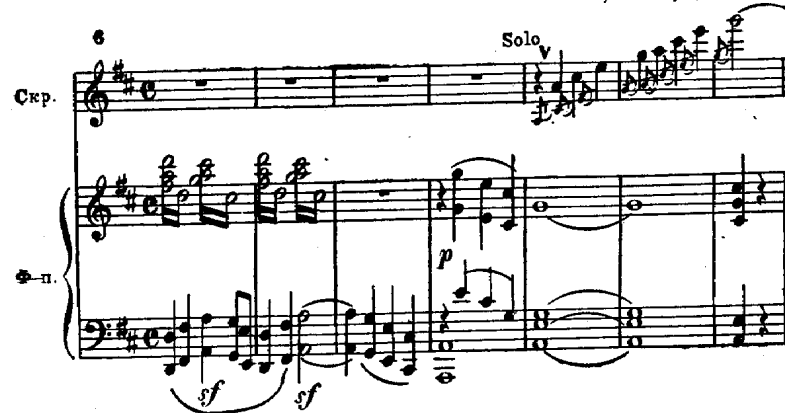
Наиболее наглядным и убедительным примером необходимости соблюдения внутреннего ритмического единства может служить концерт Бетховена для скрипки с оркестром. В первом же такте концерта композитор утверждает ударами литавр основу движения четверти. Эти удары являются опорными и направляющими для скрипача-солиста на протяжении всей части как характерная, оригинальная ритмическая тема.

Соблюдение ритмического единства не означает, что в отдельных местах, особенно в разработке, в заключении первой

части, не должно быть отступлений в пределах данного движения, но отступления эти не могут быть несоразмерными, художественно неоправданными и, тем самым, нарушающими стиль произведения.

Между тем, нередко первое же вступление скрипача происходит обособленно от изложения оркестрового материала (первое Tutti) и в отрыве от первоначального темпа. В конце первого Tutti, особенно при исполнении концерта с фортепиано, перед вступлением скрипача, обыкновенно наряду с *diminuendo* после *ff* допускают преувеличенное *ritardando*, после чего скрипач на восходящих октавах доминант-септаккорда вынужден вернуться к первоначальному движению:

Бетховен, Концерт, 1-я часть.



По существу это вступление должно быть продолжением предыдущего движения: пульс в этой монолитной части единый, и скрипач не должен, независимо от музыкальных побуждений и соображений, исполнять ход, изложенный в его партии, в каком-то особом, ему только присущем темпе.

Вслушиваясь в ритмичное движение уходящей поступи в партии оркестра и продолжая затем тот же размеренный темп четвертей в октавах, скрипач таким образом определяет общность движения, в котором последующие триоли и шестнадцатые, характеризующие развитие этого стройного движения, будучи сыграны выдержанно, перестают быть «пассажами» в узко техническом значении, а приобретают смысл выразительного хода к главной теме концерта.

По той же причине первый пассаж в 1-й части Испанской симфонии Лалю обычно не удается и выпадает из ритмического плана этой пьесы, так как скрипач недостаточно ясно воспринимает скорость четвертей в предыдущем такте, которые точно предопределяют равномерное движение шестнадцатых.

7 *Allegro non troppo* (♩ = 76) Паля, Испанская симфония, 12 часть

Скр.

Ф-п.

Аналогичным примером нарушения ритмического единства может служить еще не установившееся исполнение первой части концерта *си-минор* Сен-Санса, когда концерт находится в стадии разучивания. При разучивании с сопровождением ф-п. уже самый момент вступления затруднителен для скрипача, так как представления о темпе у пианиста и скрипача различны, и поэтому тремоло в партии фортепиано, волнующее своей «трепетностью» и неопределенностью на протяжении первых двутактов, не всегда бывает понятно скрипачу.

Подобное ощущение играющего не может способствовать проявлению уверенного ритма, что сказывается в последующем исполнении на отсутствии должного соотношения длительностей нот.

8 *Allegro non troppo* ♩ = 92 Сен-Санс, соч. 61. Концерт, 12 часть.

В первом такте скрипач играет четвертные ноты, в конце второго такта и в третьем — восьмые, которые чаще всего

исполняются быстрее, без соблюдения точного соотношения с четвертными, то-есть с ближайшими, смежными длительностями; кроме того, вводятся ложные акценты, которым способствует бесконтрольное движение правой руки вниз (♩) на четных восьмых.

В данном случае ритм восьмых разрушается вдвойне: ускорением и акцентами.

Последующие триоли:

9 *f* *IV*

mf

также не соответствуют начальному темпу, тем более что скрипач остается в этих тактах без ритмически корректирующей поддержки фортепиано.

Таким образом, на длительном протяжении между началом и заключением первого соло происходят непрерывные «поиски» темпа, что так характерно при отсутствии руководящего ритма.

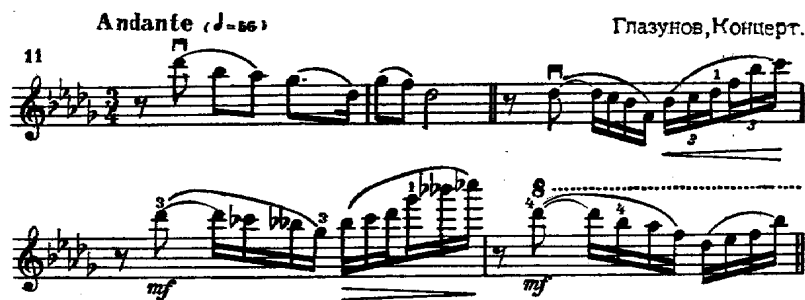
А поводом к руководству может служить ярко ощущаемое внутри себя движение четвертей в первом такте скрипичной партии как исходной меры. «Только через внутреннее ощущение движения можно научиться понимать и чувствовать его» (К. Станиславский, стр. 78).

Тем более необходимо точное соблюдение соотношения различных длительностей и ритмического единства в разработке, чтобы устранить неустойчивость темпа в пассажах, состоящих из шестнадцатых нот и сопровождающих чередующиеся темы в партии фортепиано. В этом случае скрипач не может подчинить безудержную и неуправляемую скорость пассажей по существу «своим» же тематическим четвертям, теперь перешедшим к фортепиано, благодаря чему пассажи и не удаются и, тем более, не звучат.

Ритмическое единство, как правило, должно выражаться в точном соотношении длительностей нот:

10 Бах, Партита ре-мин., Жига.

Это единство заключается в общности темпа.



Начальному темпу должно соответствовать движение заключительных тактов Andante.

В данном случае единицей меры служат восьмые. В медленном темпе они являются тем же регулирующим движением началом, как в умеренном темпе четверти. Чередование этих восьмых необходимо ощущать.

Отсутствием единства движения и устойчивости его объясняется неправильное сопоставление и исполнение следующей отрывка в Чаконе Баха при смене секстолей и последующих тридцать вторых нот:



Причиной этого является, повидимому, неверное представление с тем, что на одну восьмую приходится шесть секстольных нот и далее — четыре тридцать вторых, как это видно по сопоставлению двух тактов на различных строчках, и поэтому тридцать вторые надо играть после арпеджированных секстолей сдержаннее, выразительнее, более певуче, между тем как для ученической передачи характерно преувеличенное *ritardando* к концу секстолей и после этого ничем не оправданное быстрое исполнение тридцать вторых наподобие «пассажей».

Подобное толкование искажает авторский музыкальный замысел постепенного расширения движения двух чередую-

щихся голосов — подвижного верхнего и широкого звучного нижнего, характеризующего размеренную поступь голосов, приводящих к основной величественной теме Чаконы. Поэтому совершенно неуместно толкование этого хода как беспорядочной и произвольной смены басовых нот и «пассажей», мало вразумительных вследствие их чрезмерной быстроты, несоизмеренной с движением баса.

Подобное же резкое нарушение ритмического единства можно отметить в необоснованно быстром исполнении гаммы в конце пьесы:



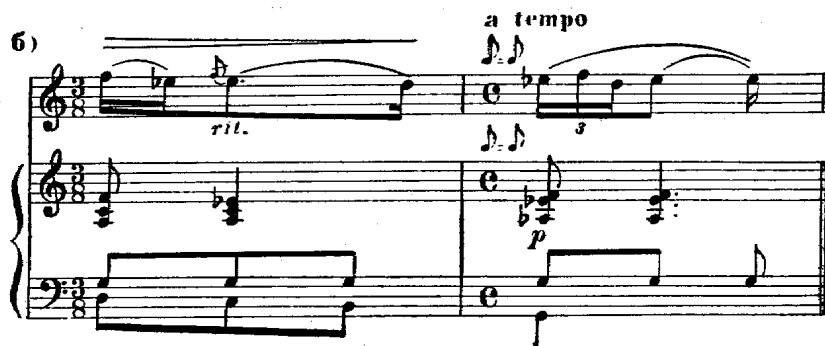
В данном случае гамма, заключающая ход на кульминации его развития и как бы характеризующая размах перед завершающим изложением основной темы, не может своим ускоренным движением (часто из опасения, что «нехватит смычка» на целый такт) ограничить и сузить временное пространство, столь характерное для ритмической основы Чаконы.

Во многих музыкальных произведениях встречаются указания композиторов, подчеркивающие необходимость соблюдения метро-ритмического единства в тех случаях, когда, при самой разнообразной преднамеренной смене метров, основа внутреннего движения все же должна остаться единой и ненарушимой.



В этих случаях вполне уместной и полезной является проверка с метрономом указанных смен и последующее выполнение их на инструменте.

Встречающиеся в середине пьесы метро-ритмические отклонения от начального метра, иногда весьма значительные, все же в большинстве случаев приходят к основному метру, подобно тому как и модуляционные сдвиги в пьесе завершают свой круг основной тональностью.



Так, в финале 2-го концерта Прокофьева начальный метр в 3/4 ($\text{♩} = 72$) удерживается сравнительно недолго, чередуясь с 2/2, переходя затем на 7/4 ($\text{♩} = 72$) и возвращаясь к исходному движению на 3/4 на более длительное время, но с теми же отступлениями до коды, значительная часть которой идет на 5/4 с кратковременными чередованиями с 2/2, 3/4, 2/4, 3/2. В последних 25 тактах снова прочно устанавливается до конца начальный метр 3/4.

В этих асимметричных соотношениях все же преобладает внутреннее единство пульсирующего начала, объединяющего все внешние, казалось бы, разрозненные части.

6. СООТНОШЕНИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ ЗВУКОВ И СМЕНА ИХ

Когда учащийся при первом знакомстве с метро-ритмической схемой впервые познает самое элементарное соотношение соседних по порядку длительностей $\text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{♩}$ и т. д., то это зрительное впечатление далеко еще не создает для него должного представления о внутреннем взаимоотношении звуков в их движении.



Значение этих соотношений длительностей неизмеримо большее, нежели это кажется на первый, беглый взгляд.

Здесь ритмическое содержание чередующихся звуков заключается в их спокойно-размеренном, ничем не нарушаемом течении, достаточно ясном в своей декламационной выразительности без излишнего подчеркивания и отстукивания.

Если педагог добивается того, чтобы ученик в данном случае полностью выдерживал каждую четвертную ноту, то не следует придавать этому требованию формального характера. Конечно, внешняя четверть должна содержать в себе две восьмые ноты, но когда в четверти будет ошутим живой пульс этих восьмых, то формальное значение ее длительности перестанет существовать — нота станет переосмысленной и, в полном смысле слова, содержательной.



То же можно полностью повторить и применительно к следующему соотношению четвертей и половинной ноты с точкой:



Ощущение музыкального звука в его протяжении, как бы он ни был короток и мал, ощущение его внутренней пульсации, — это вместе с тем и желание, потребность сообщить присущую ему выразительность.

Длинная нота после ряда коротких нот должна каждый раз возвращаться к своему точному ритмическому размеру и значению, и подвижные, более мелкие ноты не могут «обесценивать» ее укорочением протяжения.



Эти остановки на выдержанных нотах (.) обязательны в их полном «объеме», во-первых, в музыкальном отношении, а кроме того, они важны и как единственно возможное контролирующее, «успокаивающее» и направляющее средство для выдержанного исполнения, так как обычно после недостаточно выдержанных остановок играют быстрее, а ряд таких аритмичных ускорений создает в конце концов хаос и обесценивает исполнителя. Вот где полностью оправдывает себя изречение: «Ритм — экономия энергии!»

По отношению к примерам другого характера также важно сосредоточить свое внимание на движении мелких долей (делений), чтобы ощутить, в какой мере они заполняют протяженный звук.

Придавая значение этим мелким делениям, как бы вываривая их членораздельно, мы тем самым усиливаем общую выразительность исполнения, которое становится яснее, содержательнее, значительнее, понятнее, доходчивее.



Восьмые ноты не всегда могут быть только составной частью четверти в смысле подчинения ей как основной ритмической единице, — в медленном темпе они могут приобретать самостоятельное значение и служить ритмической основой, подчиняющей своему движению все остальные длительности. Приведенные примеры из пьес Баха — арии и адажио из первой сонаты — подтверждают эту особенность метроритма.

С другой стороны, как известно, в метре *alla breve* ($\text{C}^\flat$), $3/2$ возможно перерастание более крупной меры — половинной ноты — в основную ритмическую единицу:

22 *Andante con moto* Шуберт, Квартет ре - минор

7. ДЛИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКОВ И СМЕНА ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ

ЧЕТВЕРТИ

Попытки усвоения ритмической дисциплины в начале обучения на примерах, состоящих одновременно из нот разнообразных длительностей, не всегда являются целесообразным учебным методом.

Правильнее осознать прежде всего в мотиве устойчивую равномерность чередования нот одной и той же длительности, например четвертей:

23 Римский - Корсаков, оп. „Садко“

24 Крейслер, в стиле Пуняни, прелюд

Наиболее убедительным на первых порах может быть такой пример, в котором каждой четверти соответствует самостоятельное энергичное движение правой руки.

Равномерное ведение смычка по струне и последовательное чередование его движений вниз и вверх при:

- а) одинаковых длительностях,
- б) равных отрезках смычка и
- в) приложении одинаковой энергии —

такие движения правой руки, в сущности говоря, есть измерение временного расстояния (пространства), отсчитывание его, вначале несовершенное, а впоследствии упорядоченное, управляемое и волевое.

Эти упорядоченные в своем равномерном движении четверти являются, с одной стороны, основой для измерения любых ритмических группировок, охватываемых четвертью, а с другой стороны, — опорной, исходной мерой для различных дроблений четверти на составные мелкие доли.

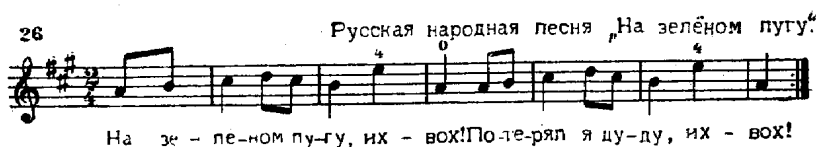
ВОСЬМЫЕ

Деление четверти на две составные доли — на восьмые — уже знаменует точную степень увеличения скорости движения — вдвое.

Вначале приблизительное соотношение смежных длительностей по мере углубления работы становится более точным, когда в занятиях выясняется и устанавливается соответствующее изменение перечисленных ранее условий, сопутствовавших исполнению четвертей. Изменение длины смычка (укорочение его, сокращение ведения), относительное ослабление давления его на струну, снижение энергии и определение меры этих изменений становится новой задачей для ученика при переходе от четвертей к восьмым.

Наряду с уточнением и упорядочением длительности восьмых и движения их не должны ускользать от нашего внимания устойчивость и неизменность длительности исходной четверти:

25 Упражнение 1^е



Обычно восьмые в конце 1-го и 3-го такта играют быстрее, поспешнее, чем надо, что лишает фразу спокойствия, плавности и, главное, выразительности.

Приведенный пример (№ 25) показывает, в какой последовательности лучше усвоить взаимосвязь четвертей и восьмых. В этом случае, как и в дальнейшем, следует чаще обращаться к очень действенной, вспомогательной роли правой руки, которая как бы отмеряет, поддерживает и сохраняет бесперебойность и равномерность движения.

Впоследствии же надо соблюдать эту меру в соотношении длительностей и в плавных фразах без акцентов.

ТРИОЛИ

В вышеприведенных примерах, говоря об исполнении четвертных нот и двух слогованных восьмых на целый смычок, мы как бы придаем значение ритмической меры движениям смычка, наподобие дирижерской палочки.

Подобным образом, не нарушая темпа и ровного движения смычка, можно в каждой четверти увеличить количество слогованных нот еще на одну, то-есть перейти к исполнению трех ровных нот легато на целый смычок при сохранении темпа его движений:



В этой группе нот ударение (акцент) сохраняется на первой из трех нот, что помогает отсчитыванию основных ударов (четвертей).

Для большей убедительности в значении ударного, смыслового слога можно подсказать ребенку для примера трех-сложные имена или названия, так как речевые ассоциации в таких случаях производят на учащихся значительное впечатление. И в этом смысле глубоко прав Б. Асафьев, утверждая, что «слоговой, силлабический ритм» является «тут прочнейшей спайкой».

Исполнение триолей без легато, отдельными движениями смычка (деташе) требует специального приема. Здесь уже в большей степени возрастает значение, во-первых, акцента, как опорного, организующего начала, и, во-вторых, навыка в распределении частей смычка.

Усвоение триолей и исполнение их предлагаемым способом не представит особого труда для ребенка. Значительно сложнее реализовать переход от восьмых к триолям:



Большую трудность представляет и обратный переход — от триолей к восьмым:



Все это — камень преткновения не только для детей, но и для подвинутых исполнителей, не говоря уже о случаях одновременного сочетания этих длительностей:

Крейцер, Каденция к первой части концерта Бетховена.



32 Упражнения: смена восьмых и триолей

33

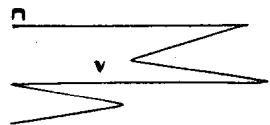
Этот же пример играть деташе

Если рассматривать акцент и выполнять его как некоторое выделение ноты и подчеркивание ее путем подготовленного на струне более широкого проведения смычка, а не падение его с воздуха и «цокание» о струну, то для правильного исполнения акцентов необходимо развить умение распределять смычок на части и использовать их в каждом отдельном случае соответствующим образом.

Подразделяя смычок на три основные части — верхнюю, среднюю и нижнюю, — мы можем различно использовать протяжение каждой отдельной части его, проводя по струне точно третью смычка или меньше трети, в зависимости от большего или меньшего значения каждой доли такта или части его, а также в зависимости от различной длительности звуков.

Особенно это важно при исполнении нечетного количества нот на удар: триолей, квинтолей, септолей и т. п.

Акцентированные ноты  в данном случае исполняются несколько большим отрезком смычка, остальные ноты — меньшей частью его, при этом должно происходить поочередное перемещение смычка, то в сторону к колодке, то по направлению к верхней части его:



Так же мы поступаем, проводя по струне целым смычком при исполнении нот больших длительностей, например четвертей в умеренном темпе:

Брамс, Концерт, 1-й ч.

На первую акцентированную четверть надо использовать всю длину смычка, а вторые и третьи четверти можно исполнять меньшим отрезком смычка, не доводя его до колодки в первом такте и до верхнего конца во втором такте, что даст возможность акцентированным нотам ярче прозвучать.

ШЕСТНАДЦАТЫЕ

На основе усвоенного ранее соотношения четвертных и восьмых нот (удвоение скорости $\text{♩} = \text{♪}$) не представит особого затруднения установить аналогичное соотношение вновь удвоенных скоростей при смене восьмых и шестнадцатых: $\text{♩} = \text{♩}$. Таким образом, при двойном ускорении движения четверти получается следующая последовательность, определяющая движение шестнадцатых нот: четвертные, восьмые, шестнадцатые.

35

Сложнее оказывается смена трех и четырех нот на удар — триолей и шестнадцатых.

Преодолевать это затруднение помогает периодическое возвращение к исходному движению четверти для проверки и поддержания ровного темпа:

36

Акцентированные ноты могут быть подчеркнуты одновременно двояким способом: смычком и пальцем.

Пальцевой акцент, примененный на четвертных нотах на слабом времени такта, сохраняет свое значение и в последую-

щих тактах с различными фигурациями, что помогает играющему направлять и поддерживать размеренное движение четвертей одновременно с двух сторон — со стороны правой руки, а также с помощью активных пальцев левой руки. Эти акценты не являются, по существу, музыкальными: они служат в данном случае лишь вспомогательным техническим средством.

Пример обратного порядка: шестнадцатые — триоли.



КВИНТОЛИ

При исполнении квинтолей особую трудность представляет ровное и бесперебойное чередование всех нот:



Ровность эта нарушается обычно тем, что данная сложная группа нот представляется исполнителю в виде слагаемых 2+3:



что приближает ее к такой группировке:



то-есть к равноценным восьмым, чего в действительности не должно быть, так как основа данной группы, кроме четверти,

может быть либо ♪.♪. , либо ♪.♪.♪. , но в любых группировках в сумме должны быть пять одинаковых по длительности нот.

Искажение данной группировки происходит также и в другом порядке, с перемещением слагаемых 3+2:



то-есть в начале триоль, затем две более умеренные шестнадцатые.

Добиваться ровности движения нот следует, упражняясь штрихом деташе, так как мерные движения как бы дирижирующей правой руки вернее направляют и упорядочивают движения пальцев, нежели одни только пальцы левой руки при штрихе легато, что труднее поддается контролю.

Для овладения квинтолями в быстром, но ровном движении необходимо предварительно усвоить их в медленном темпе.

При этом речевая ассоциация и в данном случае может быть большим подспорьем.



В обоих примерах между первым и вторым тактами не должно быть остановки, паузы, «выравнивающей» этот несимметричный, «спотыкающийся» размер в пять долей, к которым невольно хочется придать якобы недостающую и уравновешивающую шестую долю.

И, наконец, можно осуществить переход к квинтолям шестнадцатыми:



44 **Moderato** Мострас, Упражнение (дуги).

45 **Allegro** Ц. Кюн, Скерцетто

46 Мострас, Этюд ля-мажор.

При переходе от одной степени скорости к другой (от восьмых к триолям, от триолей к шестнадцатым и т. д.) для большинства учащихся характерно то обстоятельство, что каждое последующее увеличение движения кажется им неизмеримо более быстрым, чем движение предшествовавшей группировки, и верное представление о точном соотношении длительностей приходит далеко не сразу.

Например, при разучивании концерта Брамса скрипач в первом же такте своей партии, при виде двух квинтолей в восходящем пассаже, неизменно преувеличивает значение «взлета» в этом такте к последующему, между тем как по существу здесь в основе происходит заполнение первого широкого такта главной темы концерта (здесь в миноре) движением квинтолей:

47 Брамс, Концерт, 1-я часть.

Замещающее представление в этом случае вносит некоторое «успокоение», если убедить себя в том, что квинтоль не есть какая-то безотносительная степень скорости, но что она поддается вполне ощутимому измерению, если представить себе в квинтоли движение обычных четырех шестнадцатых на удар, к которым прибавляется еще такая же пятая шестнадцатая нота: 4+1.

Уже говорилось по отношению к триолям о том, что, при исполнении нечетного количества нот одной длительности на удар, акцентированные ноты необходимо исполнять большим отрезком смычка; такое же условие следует соблюдать и при исполнении квинтолей, распределяя должным образом части смычка и перемещая его поочередно на акцентах.

Технически трудные такты при одновременной работе обеих рук на нескольких струнах следует разучивать вначале только одной левой рукой легато. Это как бы изолирует на некоторое время правую руку и позволяет сосредоточить внимание на движениях пальцев, а затем без участия пальцев усвоить только движения правой руки на открытых струнах, соответствующих расположению пальцев на них:

48 Мострас, Этюд ля-мажор

После этого можно переходить к исполнению данного места, объединив деятельность обеих рук.

КВИНТОЛИ ЧЕТВЕРТАМИ

49 Упражнение

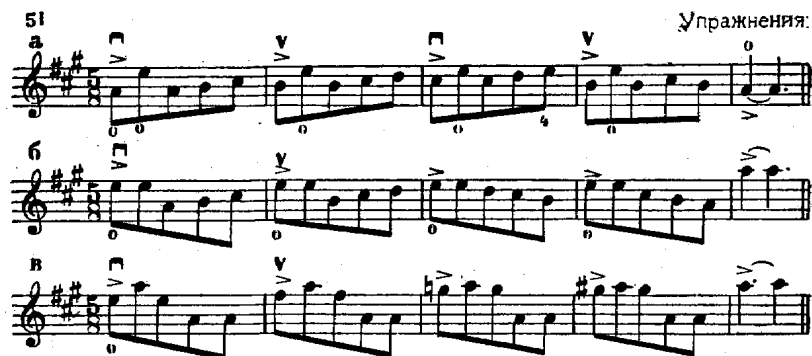
КВИНТОЛИ ВОСЬМЫМИ



Эти группы нот, как было сказано раньше и в отношении шестнадцатых, нельзя изменять для «удобства» исполнения и уподоблять их смене восьмых и триолей при равных четвертях в основе:

2/4 $\frac{1}{2}$ = $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{4}$ = $\frac{1}{8}$ Длительность всех восьмых должна быть совершенно одинакова.

Значение акцентов попрежнему остается действительным и для этих квинтолей:



Темой для ритмических вариантов может быть любой этюд в таком роде:



Путем последовательного повторения (удвоения) поочередно в полутактах каждой восьмой можно получить ряд вспомогательных упражнений:



Соединение четвертей и восьмых в пятидольном размере:



Для образования вариантов можно удваивать одну или ряд нот. Отмеченная черточками первая нота такта подчеркивается мягким, не резким, акцентом. Вначале изучения вариантов и штрихов следует играть все четверти короче и энергичнее (*marcato*).

КВИНТОЛИ ШЕСТНАДЦАТЫМИ

Опорные акценты на четвертях особенно важны при исполнении квинтолей отдельными штрихами — деташе.

Упражнения для усвоения квинтолей, образуемых ровным движением пальцев:



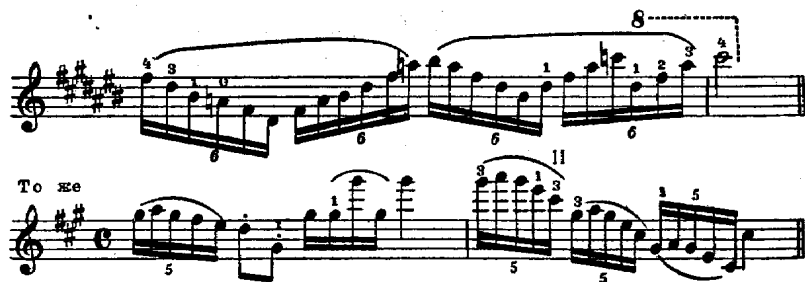
УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ УСВОЕНИЯ КВИНТОЛЕЙ, ОБРАЗУЕМЫХ РОВНЫМ ДВИЖЕНИЕМ ПРАВОЙ РУКИ

Вначале играть все ноты отдельно, затем повторить те же примеры с предлагаемыми штрихами (внизу). Следить за тем, чтобы слигванные ноты были совершенно ровные (не ускорять их). Темой для ритмических вариантов может быть 3-й каприс Львова и любой другой этюд такого типа:



Соединение различных группировок нот:



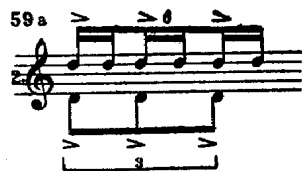
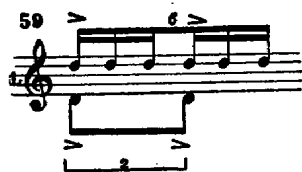


СЕКСТОЛИ

В учебной литературе значительно большее место уделяется секстольному метру (этюды Крейцера, Роде, Шрадика и др.), чем перечисленным особенностям квинтоли. Поэтому в данном разделе секстолям отводится более скромное место, тем более, что далее придется вернуться к ним при рассмотрении тех ошибок и, в связи с ними, качественных изменений секстолей, которые встречаются чаще всего в учебной практике.

Ввиду указанного выше наличия обширного тренировочного материала для секстолей нет особой надобности приводить здесь дополнительно специальный вспомогательный материал (упражнения).

Исполнение секстолей может быть двояким, в зависимости от их метро-ритмических особенностей, но в обоих случаях оно должно способствовать выявлению характера метрической фигуры.

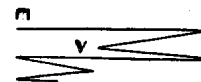


В основе первого примера подразумеваются две восьмые на удар; на одну восьмую приходятся три шестнадцатые ноты секстоли; исполняются эти шестнадцатые, как триоли, на что указывают акценты.

Во втором примере в секстоли подразумеваются три восьмые на удар, то-есть на каждую триольную восьмую приходятся две шестнадцатые ноты секстоли.

В первом случае для подчеркивания триольного характера секстоли необходимо соблюдать незначительное передвижение

в акцентах той основной части смычка, которой исполняется данный пример:



Во втором случае приводимый пример исполняется одинаковым отрезком смычка. Разница здесь в давлении смычка на струну, которое при движении правой руки вниз, естественно, сильнее, чем при движении вверх, что в данном случае способствует правильному соотношению силы звука на подразумеваемых восьмых.

Разница в ритмическом смысле обеих группировок, — носят ли они двухдольный или трехдольный характер, — подтверждается следующим примером:



Необходимо вырабатывать требуемую акцентировку в обоих видах секстоли, чтобы не было произвольной замены одного вида другим, вследствие технически неупорядоченных моментов, касающихся правой руки.

Следующий пример наглядно показывает внутреннее различие группировок, если исполнять их, применяя вспомогательный штрих легато с разным количеством нот в обоих случаях:



Первый вид секстоли, применяемый в размере 6/8, при наличии указанного штриха, должен быть исполнен с учетом правильного распределения акцентов, тем самым — частей смычка, чтобы избежать исполнения данной группировки в другом метро-ритмическом варианте.

Акцентировка, приведенная в первом примере, правильна: она соответствует триольной пульсации, заложенной в природе этой группировки.

Движения смычка, не управляемые правильными акцентами, могут дать совершенно иной результат и в корне изменить метр этой группировки, например, под влиянием произвольных акцентов при ведении смычка вниз, что придает ей синкопированный характер:



такие акценты превращают ее в трехдольный размер иного порядка.

Если оба варианта непосредственно сопоставляются, то движение шестнадцатых в обоих случаях остается одинаковым; но так как равенство это почти неуловимо и установить его затруднительно, то легче соразмерять их сравнительным методом:



то-есть соразмерять со сменой триоли и дуоли $\frac{3}{4} = \frac{2}{4}$ (см. пример № 60).

До сих пор мы использовали в этом примере так называемый вспомогательный штрих в виде лиги, который облегчал, при соответствующих движениях смычка, понимание сущности группировок и их внутреннее различие; но не всегда штрихи в этих группировках служат вспомогательным средством, часто они являются помехой сохранению ритмического характера секстоли, например:



Нижний штрих типичен для совершенно другой группировки и другого размера и в применении к данному случаю требует преодоление его «природы».

В главе о метро-ритмических искажениях и частично в другой главе — о связи ритма с динамикой — мы вернемся к вопросу, касающемуся акцентов, применяемых в секстолях, что внесет большую ясность в толкование значения акцентов.

СЕПТОЛИ



Снова — группировка из нечетного количества нот, что, по аналогии с установленными до этого особенностями триолей и квинтолей, возвращает нас к применявшимся ранее методам усвоения этой сложной группировки.

Изучение ее должно происходить в определенной последовательности: септольные группы четвертями, восьмыми и шестнадцатыми, как указано в последующих примерах.

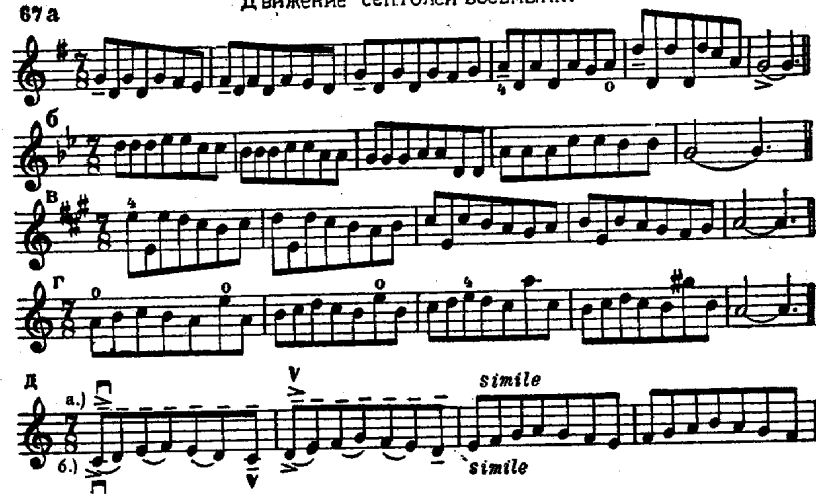
Движение септолей четвертями:



В первых двух примерах (четвертями), как и в последующих примерах с восьмыми, движения смычка должны быть активными, как бы подчеркивающими декламационный характер мелодии и обостряющими асимметрию ее.

В отдельных примерах для «септолей восьмыми» использованы две смежные струны для того, чтобы переходы смычка с одной струны на другую помогали ориентироваться при внутреннем дроблении целостной группы на ее составные части (3+4, 4+3).

67a Движение септолей восьмыми:



15



Римский-Корсаков, 100 русских народных песен (N 82).
Allegretto



Как на зорьке на зорюшке со-ло-вуш-ко спит.



Частично тот же принцип находит применение и в последующем виде септолей шестнадцатыми.

Отличие септоли от других группировок кроется опять в опорной (по существу, смысловой) акцентировке, подтверждающей ее (септоли) характерные черты.

Септоль, как сложная группа, может быть составлена из двух малых групп (подгрупп) $\frac{4}{16} + \frac{3}{16}$ или $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ — также и дальше шестнадцатые приводятся наравне с восьмыми.

$$\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} \text{ или } \frac{2}{16} + \frac{2}{16} + \frac{3}{16}$$

$$\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} \text{ или } \frac{3}{16} + \frac{2}{16} + \frac{2}{16}$$

Движение септолей шестнадцатыми.



В медленном темпе в 7/4 и 7/8 мелкие дробления группировки могут рассматриваться как слоговые подразделения стихотворного метра, так как стихотворные стопы — это, в сущности, метрические образования, подобные тактовым схемам.

При исполнении септолей шестнадцатыми, которые в общей шкале метро-ритмических ускорений следуют непосредственно после секстолей, увеличение скорости движения в септоли незначительное.

В этом необходимо убедить себя, и это вполне возможно, если представить, какая в сущности незначительная величина в виде одной шестнадцатой прибавляется к секстоли, из которой возникает септоль (6+1).

Сопоставляя между собой нечетные группировки нот (триоли, квинтоли, септоли), можно определить те общие положения и приемы, которые следует, по примеру использования в триолях и квинтолях, принимать во внимание также при изучении и исполнении септолей.

Сюда можно отнести основное правило, требующее сохранения метрического равенства всех нот данной группировки при любом разложении ее на составные группы.

Асимметрия группировки как характерная черта ее должна остаться во всей неизменяемой остроте, и поэтому неуместно и недопустимо какое бы то ни было искусственное «сглаживание» ее так называемыми уравнивающими изменениями ритма, удлинениями—в виде пауз или протяжением,—либо сокращением отдельных нот для «симметрии» и приближения группы к четному количеству долей (шести или восьми).

Встречаются случаи подобных изменений, иногда вполне узаконенных значительными музыкальными авторитетами. В качестве примера можно привести татарский танец «Хайтарма» Спендиарова, который предстает перед нами в виде искусственного перерождения одного метра (подлинного) в другой 7/8 в 3/4:

Спендиаров, Татарский танец.

70

Скр. Presto

Вместо этого должно быть 7 ровных восьмых!

Это произведение, приближенное к «удобному» восприятию с упрощенным метро-ритмом, в котором сглажены ритмические углы, несомненно утрачивает свою характерную национальную особенность и предстает в чуждом для него изложении.

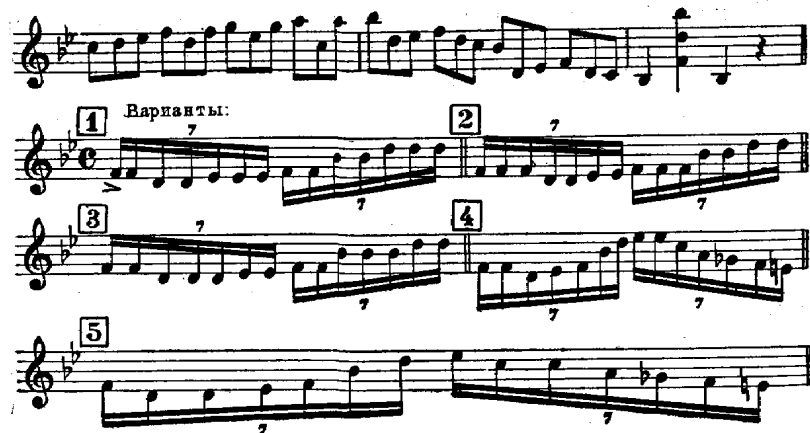
Причиной такого изменения подлинно народного метро-ритма может быть неправильно понятое значение ложного акцента на пятой восьмой, который по воле композитора сочетается с ускорением последних трех нот в такте, превращая их в триоль. Но эта ошибка все же не дает повода для перевоплощения татарского народного танца в мазурку, которой присущ свой природный метр, с таким же характерным акцентом на последней четверти, вполне равноценной по длительности с остальными двумя четвертями такта.

Во избежание подобных уклонений в сторону наименьшего сопротивления и для достижения навыка в организованных асимметричных движениях пальцев или правой руки не бесполезно применение обратного метода: намеренное метро-ритмическое изменение несложного тренировочного материала для перевоспитания привычных движений в новые.

Имеющийся в этом отношении пробел и почти полное отсутствие в скрипичной педагогической литературе соответствующих упражнений и этюдов, особенно на первой ступени обучения, без труда могут быть восполнены самостоятельным подбором упражнений, путем видоизменения отрывка какого-либо этюда:

Мюстрас, Этюд.

71



АКЦЕНТЫ

При реализации ритмической асимметрии особое значение приобретают акценты как опорные моменты.

Если в триоли мы ограничиваемся одним, единственно возможным ритмическим акцентом на первой восьмой, то в квинтоли, кроме акцента на первой ноте, возможен дополнительный вспомогательный, но более слабый акцент внутри группы (3+2 или 2+3). Тем более в септоли ощущается еще большая потребность в вспомогательной опоре внутри группы (4+3 или 3+4).

Основной акцент на первой ноте септоли производится, как и в предыдущих нечетных группах (триоли и квинтоли), удлиненным проведением смычка и незначительным передвижением его на струне около той основной части его (средней или верхней), которой исполняется данный отрывок.

Примерная схема выполнения главного и дополнительного акцентов на первой и пятой восьмой при чередовании групп $\frac{4+3}{8}$:

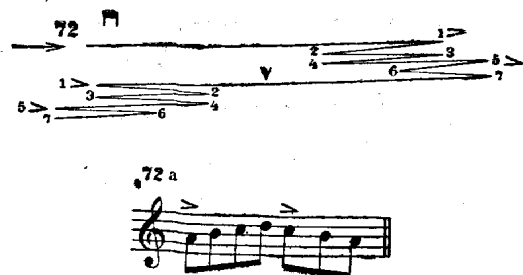
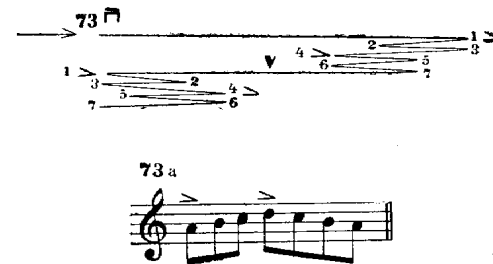


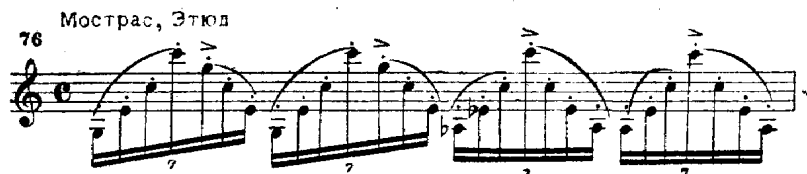
Схема выполнения главного и дополнительного акцентов на первой и четвертой восьмой при чередовании групп $\frac{3+4}{8}$:



Все эти вспомогательные акценты внутри группы, как и в квинтолях, могут быть использованы как временная мера учебного характера, впоследствии они должны быть сглажены во избежание нарочитых монотонных дроблений, кроме акцентов, специально отмеченных композиторами для обострения и подчеркивания значения музыкального намерения.

Перемещение акцентов в квинтоли, характеризующее перебои в сбивчивом, беспорядочном движении накатывающихся волн:





В противовес этому бывают случаи, когда не требуется никакого подчеркнутого обострения каких-либо моментов в спокойном течении ритмических групп.

В этом отношении характерно указание дирижера В. И. Сука, требовавшего от первых скрипачей оркестра совершенной плавности исполнения «Пляски речек и ручейков» в картине подводного царства из оперы Римского-Корсакова «Садко»:



Для наиболее эффективной в акустическом отношении связи и сглаженности квинтолей у всей группы скрипачей он рекомендовал играть неограниченное количество квинтолей на смычок и менять направление смычка в группе в разное время, во избежание «группового, коллективного» акцента на одновременной смене смычков. Таким образом решался вопрос выравнивания группировки как в ритмическом, так и в динамическом отношении. Б. Асафьев также говорит о необходимости «строго отличать две тенденции: обострение и смягчение».

РАЗДЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ТРУДНОГО МЕСТА

Когда септоли сочетаются с сложными движениями пальцев или с трудными штрихами, то для достижения требуемой координации движений рук возможно поочередное изучение трудного места вначале только пальцами, штрихом легато (по такту или более), а затем отдельными движениями смычка на открытых струнах для преодоления затруднений в правой руке. После этого метода разобщенного изучения следует добиваться должного взаимодействия рук и полной согласованности их движений, способствующей звучанию, свободному от торможений всякого рода.

КОНТРОЛЬ ДВИЖЕНИЯ СЛИГОВАННЫХ НОТ

Для достижения ритмичного исполнения септолей, объединенных целиком или частично лигами, уместно изучение септолей без лиг отдельными штрихами (деташе).

Проверка движения мелких долей значительно доступнее для правой руки, нежели для пальцев, так как она ощущает самостоятельность каждого раздельного движения в виде отдельного проявления энергии в общем потоке ее.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что ритмическая природа септоли находится в полном соответствии с объемом диатонической гаммы:



Эту особенность широко использовал С. Прокофьев в финале концерта ре-мажор:

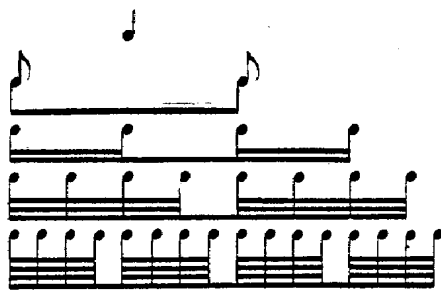


ТРИДЦАТЬ ВТОРЫЕ

Очередное удвоение движения последующей четной группировки — шестнадцатых, — образует тридцать вторые ноты.

Таким образом, если принять во внимание последнюю, самую быструю ритмическую группировку шестидесяти четвертными, то последовательное удвоение каждого нового четного образования от четверти дает в результате следующую схему.

В практическом изучении этой схемы для руководства и контроля предпочтительнее опираться на движение восьмых. В этом случае они приобретают более самостоятельное значение: на них как бы переносится ведущая и организующая функция в поддержании ровного движения.



Такое же самостоятельное организующее значение приобретают восьмые, служа пульсом произведения, при введении вспомогательных долей в очень медленных темпах — Adagio, Largo, когда основной удар — четверть — приходится дробить на восьмые и считать 4/4 на 8 ударов (Бах. Adagio из 1-й сонаты соль-минор для одной скрипки) или 3/4 — на 6 ударов (Вивальди. Adagio).

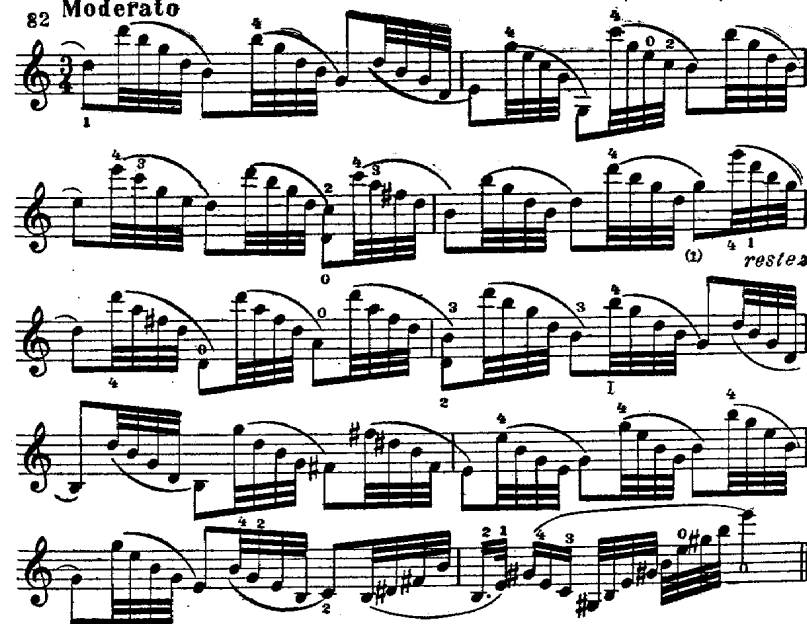
По отношению к последнему примеру (Вивальди) уже указывалось, что как в этом, так и в аналогичных случаях тридцать вторые и вообще мелкие доли являются в свою очередь мериллом, определяющим своим выразительным движением темп данной пьесы, то-есть скорость движения основной единицы, в данном случае восьмой.

Производное значение тридцать вторых можно усвоить легче всего путем удвоения каждой шестнадцатой, сохраняя тот же темп:

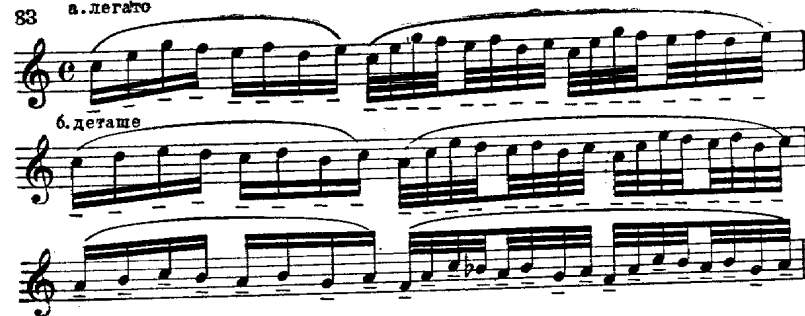


В этом случае правая рука так же, как и ранее, точнее определяет новое соотношение скоростей нот обеих групп.

На первых порах для достижения большей точности в смене этих скоростей полезно чаще прибегать к счету не только четвертями, но и восьмыми, которые являются более надежным контролем и сдерживающим началом. Такое распределение группировок по восьмым имеется в сонате Афанасьева:



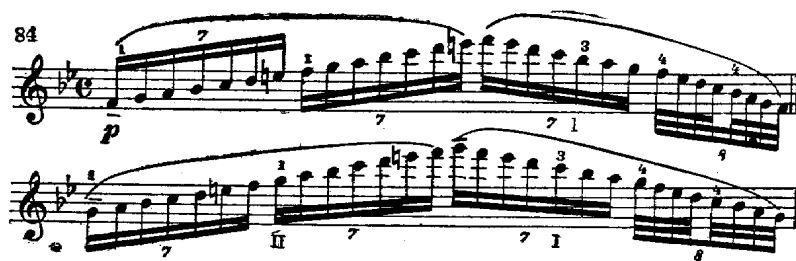
Удвоение скорости менее совершенно осуществляется пальцами левой руки в легато, т. е. без поддержки правой руки:



Если проверить этот пример без легато, сыграв его деташе, то, при почти неизбежном в данном случае несовпадении движений пальцев и правой руки, можно убедиться в том, что ровность слигovaných нот весьма относительна и она нуж-

дается в исправлении указанным способом (отдельными штрихами)¹.

Завершая последовательное развитие движения в приводимой далее метро-ритмической схеме, тридцать вторые идут вслед за септолями. Эта смена, несмотря на кажущуюся трудность, все же легче, нежели смена секстоли — септоли, так как вообще труднее осуществляется всякий переход от четной группировки к нечетной: от 2 к 3, от 4 к 5, от 6 к 7. В этом отчасти убеждает пример из финала первого концерта С. Прокофьева:



В гаммообразном сопровождении темы тубы и в смене ряда септолей на тридцать вторые на четвертой четверти такта скрипач испытывает «уравновешивающее» в музыкальном и техническом смысле значение этих тридцать вторых. Здесь пальцы с легкостью «подгоняют» данную группировку к сильному времени каждого следующего такта. (Необходима легкая опора на 4-й четверти, чтобы в предыдущих септолях не было преждевременного ускорения, предвосхищающего авторское изменение ритмического рисунка.) Поддержанию ровного темпа содействует равномерность четырехкратного повторения в такте первой ноты гаммы на каждой четверти в разных октавах:



Акценты при исполнении тридцать вторых, как и всех других группировок, могут приобретать большее или меньшее музыкальное значение в зависимости от характера данного места или произведения в целом. Например, в 11-й сонате

¹ Ровное и плавное движение пальцев при исполнении нисходящих последований нот и пассажей является особенно затруднительным и возможно только при условии развитой техники снятия пальцев со струны.

Паганини гаммообразные пассажи подчеркиваются акцентами на каждой четверти:



Наряду с этим стилем исполнения необходимо располагать и другим, противоположным видом техники плавного исполнения, свободного от излишнего акцентирования:



По мере технического овладения ровным движением тридцать вторыми нотами рекомендованные ранее опорные акценты внутри группы в виде дробления четверти на вспомогательные восьмые должны постепенно сглаживаться и сойти на нет для придания движению наибольшей плавности и непринужденности. У К. Станиславского мы находим такое указание: «Снимать ударения — такое же трудное искусство, как и ставить их. Учитесь и тому и другому» (стр. 168).

Соединение тридцать вторых с любыми четными группами не представляет большого затруднения, так как у них есть общая мера (восьмая) в соответствии со схемой, приведенной в начале главы о тридцать вторых.

Отсутствие подобного опорного начала внутри триольных, квинтольных и септольных группировок выделяет их в самостоятельную категорию, делая их непоставляемыми с этими восьмыми, что большей частью и нарушает общую устойчивость темпа. По этой причине требуется особенно сосредоточенная работа над преодолением их ритмической асимметрии в общей схеме.

Приводимые далее в приложении примеры построены на сочетании тридцать вторых с нечетными группировками.

Наши первые попытки к увеличению движения неизбежно связаны со значительными усилиями, впоследствии постепенно уменьшающимися по мере овладения различными двигательными формами в музыкальном исполнении.

Эти усилия в свою очередь сопровождаются тенденцией к усилению звука, а в некоторых случаях к мышечным напряжениям (усиленное отстукивание ногой и т. п.) и, что особенно вредно, к нарушению нормального, ровного дыхания, которое либо задерживается, либо становится чрезмерно учащенным и прерывистым.

Это обстоятельство требует своевременного внимания со стороны педагога и всемерной помощи его к устранению наблюдающихся отрицательных явлений. Если они имеют место в домашних или классных занятиях, то можно представить, во что эти «вспомогательные средства» могут превратиться во время ответственных выступлений ученика на эстраде и какой груз усилий и напряжения ляжет на самое исполнение.

В настоящем разделе довольно широко применяются выражения: «измерение», «соотношения», «размеренное движение», «точность движения» и т. п. Эти понятия, казалось бы, не всегда приложимы в полной мере к музыке, хотя движение, процесс его, протекает именно в поддающемся измерению времени.

Подобные выражения, а также требования следовать определенной мере в каждом отдельном случае несут в себе на первый взгляд формальное начало по отношению к ритму, этому важнейшему средству музыкального исполнения.

Но на пути к достижению художественного и того индивидуально оправданного ритма, который впоследствии будет определять и одухотворять теперешний ученик, все же необходимо при первом же знакомстве с нотным текстом вводить его в правильное русло определенными воспитательными мерами.

Впоследствии уже сформировавшийся, зрелый художник будет свободен в проявлении своих подлинно художественных намерений, и эти проявления станут тем совершеннее, чем в большей степени он в поисках художественной правды будет руководствоваться высокоразвитым чувством художественной меры.

Впоследствии он отойдет от «точных» измерений и расчета как цели в их учебно-показательной форме и отдастся живому дыханию музыки, определяя и устанавливая разумную меру возможных отступлений, не нарушающих музыкальную мысль и не извращающих ее.

Это уже будет, по выражению Б. Асафьева, «переход измерения в высшее художественное качество». И далее: «Все, что написано, должно быть безупречно слышимо, ибо музыка живет для уха, а не для глаза, и познаваема интеллектом через слух».

К. Станиславский в своих педагогических воззрениях и советах актеру в значительной степени опирался на опыт музыкальной педагогики: «Когда по музыке нужны триоли или

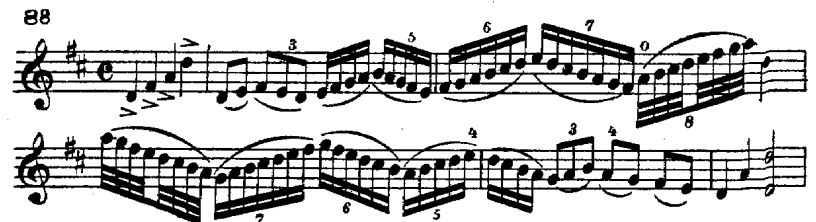
синкопы, то подлинный певец передает их так, как того требует математика ритма и музыки. Эта точность производит неотразимое воздействие. Искусство требует порядка, дисциплины, точности, законченности» (стр. 243).

Б. Теплов сводит ритмические проявления к предельной точности, говоря, что «ритмическое совершенство исполнения предполагает не только не приближительное, а наоборот, исключительно точное воспроизведение временных соотношений... и иногда самое ничтожное в количественном смысле отклонение создает у слушателей уже впечатление неритмичности».

«В ритмической стороне музыкального исполнения особенно ярко сказывается тот издавна известный факт, что искусство не терпит ничего приблизительного».

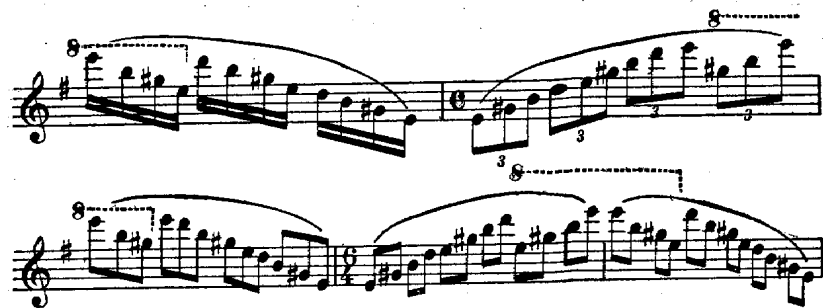
«Проблема ритма в музыкальном исполнении — это, если переводить ее в числовое выражение, проблема сотых и тысячных долей секунды» (стр. 282).

После рассмотрения особенностей всех длительностей в их основных группировках переходим к объединению их в непрерывной, последовательной и плавной связи:



Эта схема, шире развитая в следующем параграфе, вполне может быть применима к самым разнообразным видам двухоктавных, трехоктавных гамм одинарными и двойными нотами, а также трезвучий, штрихов и значительной части пассажей, состоящих из нот одинаковой длительности:





Преодоление различных метро-ритмических вариантов значительно облегчает исполнение пассажа в настоящем его виде.

При этом, как показано в примере, желательно исполнение пассажа и в противоположном направлении.

Поскольку все группировки в настоящей главе рассматривались как бы в восходящей прогрессии, в плане нагнетания скорости движения, теперь уже следует обратить особое внимание на достижение трудного и особо важного искусства метро-ритмических замедлений.

Если в своей работе «Интонация на скрипке» автор ставал против занятий в неоправданно медленном темпе, то в данном случае, на основании длительного педагогического опыта, приходится решительно настаивать на культивировании этого важнейшего метода закономерных, управляемых снижений музыкального движения. Обычная ученическая торопливость, как известно, всегда нуждается в обуздании, одергивании и постоянном напоминании со стороны педагога о необходимости удерживать себя от произвольного разгона. Это воздействие педагога должно быть настолько сильным и убедительным, чтобы оно распространялось также и на домашние, самостоятельные занятия ученика и оберегало его от пагубной привычки торопить и «загонять». Такая дисциплина приводит учащегося к разрешению весьма сложной задачи — к овладению музыкальным ритмом и его жизненной сущностью, воспитывает в нем ту необходимую сопротивляемость, ту выдержку, которую он ощутит как победу в борьбе с изменчивым и плохо управляемым психическим состоянием при волнении на эстраде.

8. МЕТРО-РИТМИЧЕСКИЕ УСКОРЕНИЯ И ЗАМЕДЛЕНИЯ

В этом разделе исполнение гамм в метро-ритмической последовательности предусмотрено таким образом, чтобы лиги, при любом количестве охватываемых ими нот, всюду объединяли один такт в два удара (2/4) на целый смычок.

Это размеренное движение правой руки в его неизменности должно явиться точным мерилom чередующихся скоростей различных группировок, построенных на четверти, как на постоянной основе.

В начале изучения этой схемы следует проходить гаммы по одной четверти на смычок для того, чтобы двукратная опора на акцентированных четвертях, в буквальном смысле слова, «руководила» в еще большей степени движением и поддерживала постоянство его.

В этих упражнениях все ускорения и замедления движений пальцев и правой руки должны быть подчинены основной ритмической единице — четверти, не изменяемой на протяжении всех чередующихся группировок.

Перед тем, как приступить к исполнению упражнения, необходимо представить себе и установить такую длительность четверти и равномерное повторение ее, которой соответствовала бы технически посильная и звучащая скорость тридцать вторых нот.

При переходе от одной группировки к последующей при увеличении движения основная ритмическая единица — четверть — обычно постоянно замедляется, а в обратном случае, при последовательных переходах от тридцать вторых нот к исходным четвертям, наоборот, — ускоряется.

Во избежание этого недостатка, являющегося результатом формального подхода к данному упражнению, требуется предварительная сосредоточенная подготовка перед началом игры (вслушивание в представляемые удары), то-есть представление и ощущение точной длительности четверти и ее дроблений на мелкие, составные доли, после чего можно приступать к исполнению упражнения.

В книге К. С. Станиславского можно найти следующие весьма ценные соображения по этому поводу:

«При упражнениях... следует согласовать ударные совпадения темпо-ритма в походке не с внешней, а с внутренней линией движения энергии» (стр. 87).

«Раз что у походки есть непрерывная линия движения, значит, в ней существуют темп и ритм» (стр. 86).

«Внутреннее движение энергии... нужно сочетать с ритмическими ударными моментами темпо-ритма. Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения» (стр. 87—88).

«...Задача изучить эти звуковые формы для того, чтобы лучше наполнять их содержанием» (стр. 96).

Если все же ровность движения нарушается затруднениями технического порядка (переходы в позиции, большое количество нот на смычок и т. п.), то следует начать усвоение ритма на более простых примерах, которые позволяют сосредоточиться только на ритмической стороне работы.

Предварительной подготовкой вне инструмента может быть даже организованная ходьба: во время ходьбы, при ровном шаге, который рассматривается как основная единица ритма, можно представлять себе деление каждого шага на ряд восьмых, триолей, шестнадцатых и т. д., а также смену длительностей.

В отношении правой руки эта система рациональна, если подчинять той же последовательности движения руки при изучении штрихов. Наибольшую трудность в упражнении представляет возвращение от тридцать вторых нот к четвертям, то-есть организованное замедление движений.

Во время ускорений пальцы приобретают известную инерцию в их поступательном движении, теперь же надо резко изменить деятельность активизированных, «разогнавшихся» пальцев, чему они неохотно подчиняются, сохраняя еще элемент поспешности, торопливости в движениях, что отрицательно отражается на устойчивости основной четверти.

Научившись владеть именно этим моментом — переключением на замедление движения, — мы действительно начинаем управлять своим аппаратом, так как приобретаем и развиваем сдерживающее начало, без которого невозможно располагать необходимой дисциплиной, устойчивостью и сопротивлением всевозможным ритмическим колебаниям в сольной и ансамблевой игре.

Этот метод можно применять и в отдельных местах разучиваемых произведений. При такой системе занятий и внутренней проверке ритмического начала вырабатывается необходимая ритмическая дисциплина и художественная инициатива, ведущая самого исполнителя и подчиняющая слушателей его воле и воздействию.

Предыдущий раздел был подготовительным для приобретения навыков соединения двух смежных метро-ритмических группировок.

В помещенную ниже таблицу входят поочередно все промежуточные группировки от четвертей до тридцать вторых, которые включены в общий непрерывный поток движения, установленного на неизменяемой в своей скорости четверти.

При затруднениях, испытываемых в соединении какой-либо смежной пары группировок, например квинтолей и секстолей, следует преодолевать местное затруднение настоятельными и длительными повторениями чередования их для бесперебойности исполнения всей схемы в целом. А это возможно лишь в том случае, если все парные соединения всей цепи данной схемы в отдельности исполняются свободно.

Трехоктавная гамма одинарными нотами может быть заменена любым видом гаммы в двойных нотах.

Предел посильных ускорений определяет исполнитель в зависимости от своих возможностей в данное время.

ТАБЛИЦА МЕТРО-РИТМИЧЕСКИХ УСКОРЕНИЙ И ЗАМЕДЛЕНИЙ

Трехоктавная гамма

90



То же играть деташа

Начиная от тридцать вторых, необходимо без остановки продолжать эти упражнения в обратном порядке, перейдя к метро-ритмическим замедлениям. Без этого обязательного условия занятия, ограничивающиеся только односторонним видом деятельности пальцев (ускорением их движений), совершенно непродуктивны.

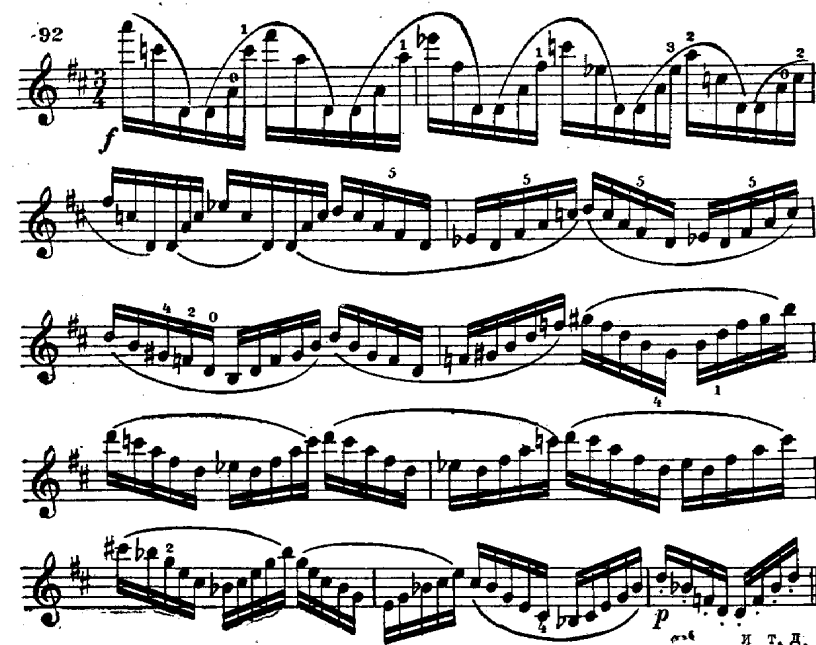
При изучении этой схемы рекомендуется проверка движения с помощью метронома. При завершении упражнения в целом необходимо прийти к исходному темпу.

На основании усвоенного плана, которому подчиняется последовательное изменение движения, возможно перейти к практическому применению изложенной системы и приобретенного навыка — к разнообразным сочетаниям сложных группировок, постоянно встречающихся в музыкальной литературе:



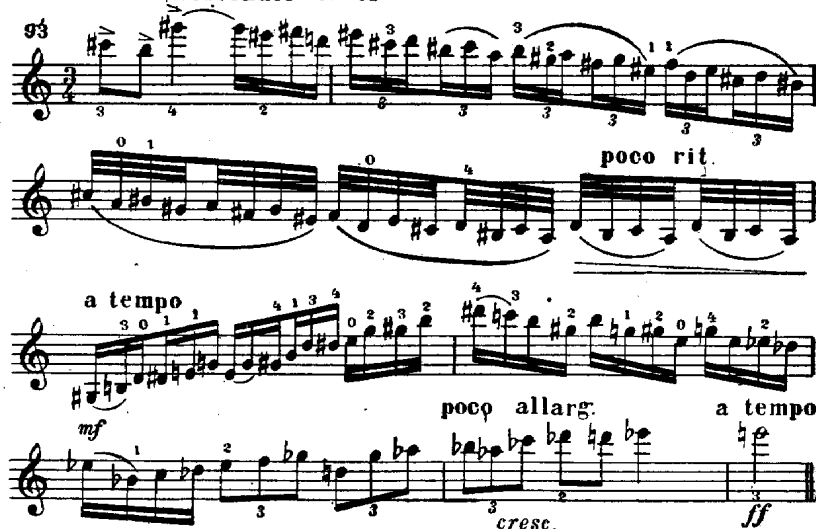
Чайковский, Концерт, 1 часть

Брамс, Концерт 1 ч.



Хачатурян, Концерт, 2^я часть

Andante sostenuto $\text{♩} = 63$



9. АКЦЕНТЫ, ДИНАМИКА ИХ

Танеев, Прелюдия, оп. 28

94 Grave $\text{♩} = 112$

Скр. *p dolce*

Ф. п. *p*

Одновременное чередование различных группировок в партии скрипки и арфы (при сопровождении оркестра):

Andante

Глазунов, Концерт

95 *mf*

Скр. *mf*

Ф. п. *mf*

В предыдущих разделах неоднократно говорилось о необходимости выделять основные доли такта как опорные звуки, подчеркивая их значение акцентами. Эти акценты до сих пор рассматривались преимущественно как вспомогательное техническое средство в узко учебных целях, одновременно неся в себе и другое качество для последующей стадии развития учащегося, когда они должны перерасти в музыкально-выразительное средство.

Нечто подобное мы можем наблюдать у себя при чтении художественного литературного произведения, несмотря на несравненно большие навыки в этом процессе, чем у учащегося в свободной игре. Читая впервые произведение в стихотворной форме, мы вначале как бы определяем строение и основной размер стиха (дактиль, хорей, ямб и т. п.), несколько скандируя его, затем последовательно приближаемся к декламационному чтению, которое определяется выразительным произношением, подчеркиванием наиболее значительных элементов речи, и, наконец, внешние и составные элементы стиха становятся постепенно живой, естественной речью.

В исполнении ученика, по мере овладения содержанием музыкального произведения, эти «учебные» акценты так же, как нарочитое скандирование в декламации, должны постепенно сглаживаться, переставая быть самоцелью. По этому поводу у К. Станиславского имеется такое замечание: «Поставьте только одно ударение на последнем слове «хороший человек». Только, пожалуйста, не бейте, а любите, смакуйте, бережно подносите выделяемое слово и его ударный слог. Меньше зуботычины!..» (стр. 166).

Снижение этих искусственных дроблений музыкального слова, фразы, мотива освобождает ученика от угловатости, неуклюжести и ходульности музыкального произношения. Но при разучивании — в поисках стройности исполнения — необходимо располагать каким-то убедительным и надежным вспомогательным средством как опорой для объединения, согласования и реализации своих музыкальных намерений.

Этим средством и является акцент в его многообразном музыкальном значении.

При первом же знакомстве со способом исполнения акцента приходится сталкиваться с динамической особенностью его.

Изображенный графически акцент > дает наглядное представление о распределении силы звука в нем. Эта сила, как видно по начертанию акцента, наибольшая в начале, в момент появления звука или атаки его, на коротком расстоянии быстро уменьшается и сходит на нет в конечной точке угла.

Пианист, исполнитель на духовом инструменте, на арфе и особенно певец, в силу природы звукоизвлечения на их инструменте и в связи с естественным дыханием, значительно быстрее и легче справляются с правильным выполнением акцента и sforцато, нежели скрипач и вообще играющий на смычково-струнном инструменте. К этому есть свои основания и причины, нуждающиеся в решительном преодолении их.

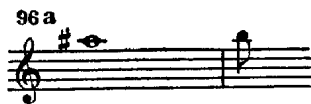
С одной стороны, начинающий учиться на скрипке при смене смычка у колодки как бы «отдирает» его от струны с еле выносимыми для уха, скрипучими и шумовыми акцентами, и немало времени и усилий приходится употребить на то, чтобы смена смычка, наконец, стала мягкой и незаметной. Зато уж с того времени, когда скрипач приобретает такой навык, он, как это ни странно, с трудом преодолевает незаметную смену смычка для правильного исполнения акцента.

Подтверждением этого может служить то общее явление, что, например, повторяющиеся одинаковые ноты у скрипача обычно «смазываются» и сливаются, не отделяясь четко друг от друга, как ясно и членораздельно произносимые слоги.

Этот недостаток наблюдается как при исполнении отдельных нот в разные стороны , например в первой части концерта Бетховена:



вследствие чего звучание приближается к следующему:



так, тем более, при исполнении нот, объединенных штрихом:



Мы вообще бываем небрежны к повторяющимся в музыке явлениям: будет ли это повторение одинаковых по высоте звуков, которые интонационно не сходны между собой, — мы безразлично относимся к их интонации; будет ли это повторяющаяся ритмическая фигура, фраза, — она неизменно сопровождается ускорением как что-то само собою

подразумевающееся. Также мимо нашего внимания бесследно проходит самое простое явление — повторение одного и того же звука. Это полностью относится и к приведенным примерам.

Совершенно неправильно исполнение акцента в том случае, когда нота к концу усиливается (<) или внезапно обрывается, а не растворяется, как звук певца, как затухающая нота на фортепиано после удара клавиши, как слышимый нами на расстоянии удар. Само собой разумеется, что применительно к музыкальному исполнению речь идет не о прекращении жизни в звуке и об отмирании его, а о декламационном качестве его.



Для ясного повторения звука у вокалиста есть слоги, подразделяющие, но не разрывающие слово на одной ноте (высоте), есть перемена дыхания, знаменующая кратковременный знак препинания, соответствующий смыслу текста; на фортепиано молоточек после удара о струны тут же отскакивает, давая им свободно звучать; всякий стук вообще тогда повторяется и вновь слышен, когда повторяется движение, вызывающее его.

На скрипке звукообразующее движение, правда, повторяется, но совершенно в ином виде; рука водит смычок по струне и большей частью, поддаваясь вполне естественному увеличению веса руки при движении смычка к колодке (вверх), тем самым способствует образованию обратного природе акцента эффекта: вместо *diminuendo* > на ноте получается *crescendo* <.

Необходимо поэтому обращать своевременно самое пристальное внимание на преодоление этого, весьма отрицательного, явления, которое чаще всего бывает причиной неправильного, неумелого обращения со звуком и уродливой, антихудожественной фразировки, а также общей неудовлетворительной манеры исполнения.

Мы знаем элементарное строение такта, например в 4/4, при котором каждая четверть имеет определенное место в такте: сильное время, относительно слабое, относительно сильное и слабое время, в целом определяющие место музыкального слова в такте и правильное произношение этого слова. Это принципиальное положение все же может под-

вергаться в некоторых случаях изменению. Так, например, в соответствии с указанным смыслом и весом каждой четверти можно было бы представить такое исполнение следующего примера из концерта Бетховена:



но подобная фразировка в данном случае была бы не оправдана по той причине, что *ля-диез*, как вводный тон, имеет напряженное тяготение к ноте *си* во втором такте — тяготение, как бы усиливающееся с каждой четвертью, что и подчеркнуто четырехкратным (в соответствии с темой *литавр*) настойчивым повторением ноты *ля-диез*. В целом это будет яснее, если представить основной, а не варьированный триолями мотив:



В таком случае и выразительность акцентов в первом такте должна возрасть и внешне приближаться к следующему начертанию, определяющему истинный смысл фразы:



Акцент по существу своему есть оттенок пластический: он применяется с различной силой звука, которую определяет в каждом отдельном случае основной, «генеральный» нюанс.

В некоторых случаях акцент применяется как средство для активного, резкого отделения нот пальцами и на непрерывном легато без толчков со стороны правой руки:

Венявский, концерт ре-мин. 1 часть.



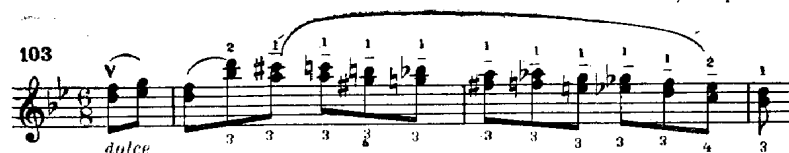
В этом примере не должно быть «смазывания» нот в виде ползущего глиссандо, которое получается при пассивном движении пальца и левой руки в целом.

На фоне непрерывных акцентов, сопровождающих каждую шестнадцатую, могут быть «внутренние» акценты на метрически опорных нотах, отмеченных внизу в скобках.

Это будет вспомогательным средством и сдерживающим началом при выполнении умеренного движения скользящего пальца, так как большей частью «скользящие» хроматизмы одним пальцем играют в быстром темпе в зависимости от индивидуальной судорожно-вибрационной способности руки, здесь же требуется строго размеренное движение руки, которое необходимо подчинить опорным вехам.

13-й каприс Паганини являет собою пример двоякого использования акцентов и обращения с ними:

Паганини, Каприс №13.



здесь аппликатура ограничена на всем протяжении хроматических терций до первой позиции только первым и третьим пальцами, но движения этой пары пальцев поддержаны мягкими толчками смычка.

В данном случае применимы более мягкие акценты (— — —), не нарушающие певучего характера первой части каприса, и энергичные, обостренные акценты во второй части его, где такое же хроматически нисходящее движение октав резко противопоставляется певучим терциям:



аппликатура октав (1—4 пальцы) поддержана энергичными движениями правой руки.

Это контрастное сопоставление акцентов различного вида содействует яркости исполнения, которая усугубляется в еще большей степени последующими ложными акцентами на восходящей скачкообразно секвенции во второй половине второй части каприса:



В данном примере ложные акценты выполняются одновременно резким переходом смычка, перебрасыванием его на верхнюю струну и броском левой руки, в целом, это — своего рода двухстороннее воздействие на ноту, для более яркого выделения ее.

Акцент может быть музыкально-вспомогательным средством для выявления: а) тематического ритма и б) голосоведения.



К. Станиславский учит находить «между всеми этими выделяемыми и невыделяемыми словами соотношение, градацию силы, качества ударения», чтобы создавать «из них звуковые планы и перспективу, дающие движение и жизнь фразе» (стр. 179).

Выделение акцентами темы, голосоведения:



Акцент определяет границы мотива, объединяемого штрихом легато. Многие музыканты склонны рассматривать лигу в этом смысле, и для определения начала мотива допускают незначительное подчеркивание первой ноты, как бы намечая этим начало музыкальной мысли.



это наиболее простой пример мотива из двух нот, соединенных лигой, в котором каждая первая нота должна быть сильнее второй.



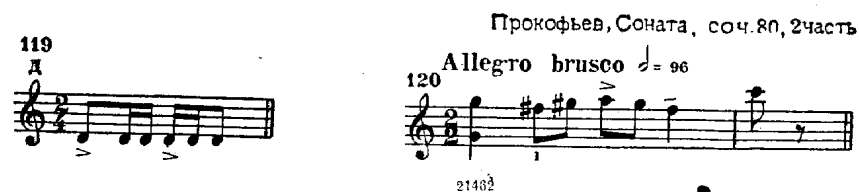
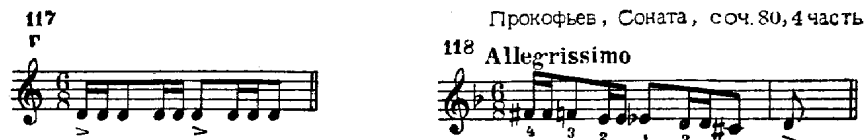
ВИДОИЗМЕНЕНИЕ ГРУППИРОВКИ НОТ

Акцент определяет метрическую структуру, смысл мотива, благодаря чему мы яснее можем донести до слушателя метр как жизненное начало произведения, его пульс.

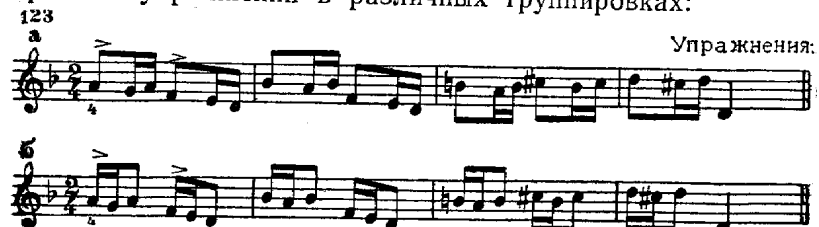
Малейшее произвольное перемещение акцента резко видоизменяет строение такта, а главное, изменяет восприятие у слушателя, дезориентируя его.

Одна и та же ритмическая фигура под влиянием перемещающегося акцента приобретает различное значение и смысл:





варианты упражнений в различных группировках:



Возможны такие образования, как вспомогательные, подготовительные упражнения к различным группировкам, встречающимся в нашем репертуаре:



При исполнении группировки $\text{♩} \text{---}$ наблюдается склонность к расширению шестнадцатых:



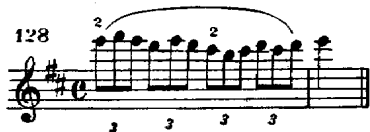
вместо этого бывает видоизменение, характерное для вялой игры, приближающееся к триольному варианту:



В концерте Бетховена:



заметна такая же тенденция к триолям:



Ошибка другого рода характеризуется ускорением шестнадцатых за счет удлиненной восьмой:



Для исправления этих неправильностей следует восстановить в представлении чередование ровных восьмых и в соответствии с их движением удваивать каждую вторую восьмую:

При ошибке первого рода надо больше отделять шестнадцатые от предыдущей восьмой и рассматривать их как затакт к последующей восьмой и наоборот поступать во втором случае, разрезая шестнадцатые и приближая их к предшествующей восьмой.

Пример, в котором объединены следующие группировки:



Все указанные варианты и перемещения требуют от исполнителя четкого, ясного и вполне определенного толкования и воспроизведения.

Представим в измененном виде следующий пример из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила» — Вакхический танец, отрывок из партии литавр, играющих эту тему соло:



Если в этом характерном ритме литаврист будет опираться на нижнюю ногу и акцентировать ее, то произойдет коренное изменение метро-ритма; последовательность нот не изменяется.



Правда, количество восьмых не изменилось: $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} = \frac{8}{8}$, но акценты эти придали ритму совершенно иной, чуждый данному отрывку характер.

Чтобы оттенить в музыкальной фигуре присущий ей смысл, необходимо вводить направляющие акценты, которые хоть и не указаны в тексте, но необходимы для правильного понимания и воспроизведения происходящего мелодического движения:





В обоих случаях обращение с октавами, в зависимости от применения к ним акцентов, различное: в первом примере более яркие, энергичные акценты приходится на верхние ноты октав, обостряя и делая значительнее ход в целом; во втором примере акценты больше намечаются (в виде черточек), чем выполняются, и образуемая ими опора перемещается на нижние ноты октав, плавно ведущие гаммообразную мелодию.

Само собою разумеется, что здесь не предполагается специальный и преувеличенный показ перемещения акцентов как демонстрация приема, которым достигается это различие.

Такое различие в более ясной степени предстанет перед нами при сопоставлении разнообразных музыкальных стилей.

Например, концерт Бетховена и 4-й венгерский танец Брамса (перелож. Иоахима):



В музыкальном отношении короткие форшлагги должны иметь затактовый характер, но исполнять их следует с некоторым подчеркиванием, чтобы они были слышны и не пропадали вследствие чрезмерной короткости и быстроты.

Д'Эгвиль, Шотландский танец



Акценты должны быть яркие на первых шестнадцатых.

Перестановка акцентов на последующие восьмые с точкой грубо искажает и мелодию и характер ритма, а в целом — стиль этого народного танца.

При перемещении мелодии в нижний голос с третьего такта акценты должны быть несколько усилены во избежание «перекрытия» мелодического голоса открытой струной.

Акценты могут содействовать изменению темпа, утяжеляя движение, если применять их часто и подчеркивать при этом широкими штрихами:

Крейслер, в стиле Пуньяни Прелюд и аллегро



С другой стороны, сокращение количества акцентов, соответствующее темпу уменьшение части смычка и ослабление давления его на струну — дают возможность ускорить темп.

Если исполнять «Штрих Виотти»:



подчеркивающий нечетные восьмые, в умеренном темпе, например в этюде Крейцера *ми-минор*:



то здесь потребуется достаточно ощутительное приложение энергии со стороны правой руки, тем более в нюансе форте. В этюде же Ровелли № 3 или в концерте Бетховена, где этот же штрих применяется на шестнадцатых нотах:

Бетховен, Концерт, 1 часть



не удастся реализовать требуемую скорость при такой же силе звука, как в этюде Крейцера. Для этого надо не только уменьшить протяжение смычка, ослабить давление

его, тем самым несколько снизить силу звучания, но следует еще «разредить» акценты.

В этюде Крейцера к акцентам применяется почти одинаковая сила через каждую восьмую, то-есть на каждой четверти:



а теперь, переходя к шестнадцатым, то-есть к движению, вдвое более быстрому, возможно сохранить, главным образом, основной акцент (вниз смычком) также на каждой четверти:

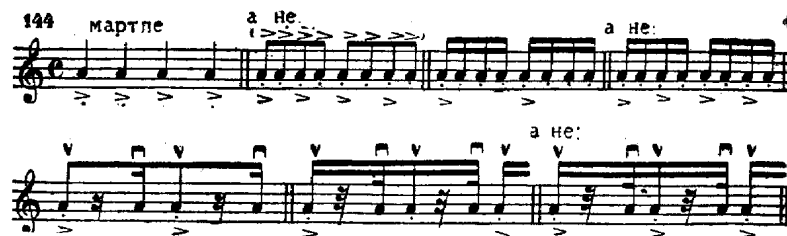


другой же акцент на 3-й, 7-й и других шестнадцатых или, иначе,—на второй, четвертой и других четных восьмых будет больше подразумеваться, нежели исполняться с усилием:



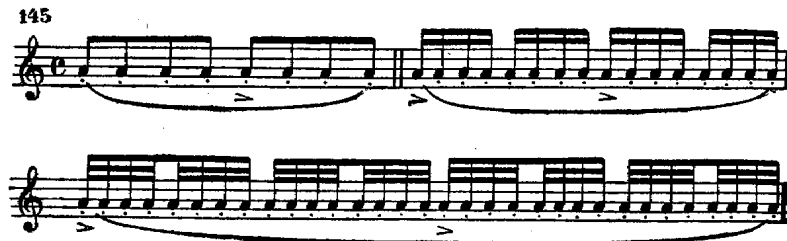
Это значительно освободит правую руку от излишних напряжений, утяжеляющих и тормозящих ее движение.

Таким же образом, ускоряя темп, можно снизить торможение и напряжение руки при исполнении других острых, отрывистых штрихов, изменяя соотношение силы акцентов:

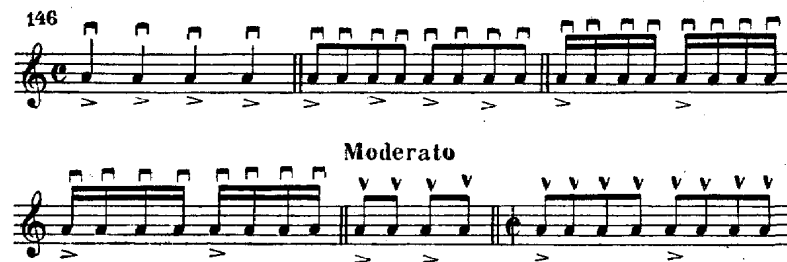


В стаккато на один смычок равномерность движения может поддерживаться размеренными акцентами, разрезающими

мися по мере ускорения и одновременно служащими «импульсами» для продолжения ослабевающего движения:



Так же могут быть использованы акценты и в других случаях ускоряющегося движения:



Чайковский, Концерт, 3 часть

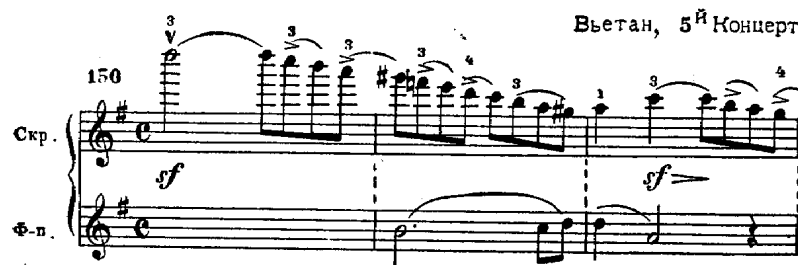
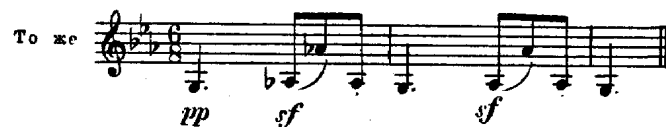


Прокофьев, Концерт, Ре-маж Скерцо



10. ЛОЖНЫЕ АКЦЕНТЫ

В учебной практике (нередко и в исполнительской) приходится наблюдать две категории ложных акцентов: первая, так сказать, положительная категория музыкально-художественных акцентов, когда они указаны композитором, — это, главным образом, динамические¹:



¹ Динамический акцент — выделение ноты на любой доле такта путем усиления звука.

и агогические¹ акценты:



и вторая категория — отрицательные, неправильные, ошибочные акценты, не имеющие ничего общего с музыкальным замыслом композитора и вообще с проявлением хорошего музыкального вкуса. Такой «сорт» акцентов исполнитель вводит вследствие технически неупорядоченных, несовершенных приемов либо по недосмотру и недостаточно строгому и критическому отношению к своей игре.

Этим он искажает смысл данного метро-ритма, то-есть, в сущности, искажает мысль композитора.

Наиболее яркой иллюстрацией к первой категории ложных музыкальных акцентов может служить каприз Паганини № 16.

Будь он написан композитором в обычном этюдном стиле плавного чередования шестнадцатых, без акцентов, повторяющихся необычно часто для темпа престо, он не представил бы виртуозной трудности, такой типичной для стиля всех капризов Паганини. Введенные же автором многочисленные акценты как определенная окраска выделяемых ими нот, от которых они неотделимы, поднимают данный каприз до подлинно виртуозного значения.

Чтобы исполнить его в присущем ему гротескном стиле, еще недостаточно овладеть техникой левой руки, штрихом Паганини, перебрасыванием смычка через струны и другими видами техники, имеющими отношение к нему. Главное здесь, помимо перечисленных элементов, — это овладение техникой исполнения акцентов в такой степени, когда они перестают быть учебным достижением, а становятся художественным средством.

Это необходимо не только для данного этюда, но для того, чтобы обладать возможностью и умением исправлять бесконечное количество метро-ритмических искажений, о которых речь будет впереди. Такое умение достижимо при условии овладения всевозможными видами акцентов, перемещаемых по нашему желанию без особых усилий на любые доли такта, а тем более на правильные.

В педагогической практике роль акцента как действительно-го вспомогательного средства в начальном обучении была

¹ Агогический акцент — выделение ноты путем удлинения, растягивания ее.

бы весьма уместна, для чего следовало бы использовать наглядный метод усиленного привлечения внимания учащегося к акцентированным нотам, напечатанным более крупным шрифтом в отличие от остальных нот.

При наличии ряда ложных акцентов необходимо еще вводить от себя либо использовать авторские «поправочные» акценты, которые, после намеренного нарушения плавного движения нот ложными ударами, снова приводят к ощущению исходного правильного метро-ритма. Для этой цели поправочные акценты могут быть несколько преувеличенными.

В 16-м Каприсе Паганини, где указано такое обилие акцентов, находящихся, казалось бы, на самых неожиданных местах, но все же подчиняющихся определенному художественному плану, совершенно необходимо, наряду с ложными акцентами, оттенять и подчеркивать эти опорные, поправочные акценты, находящиеся на сильном времени, что также поможет постороннему уху разобраться в этом сложном «ритме акцентов», по выражению Б. Асафьева.

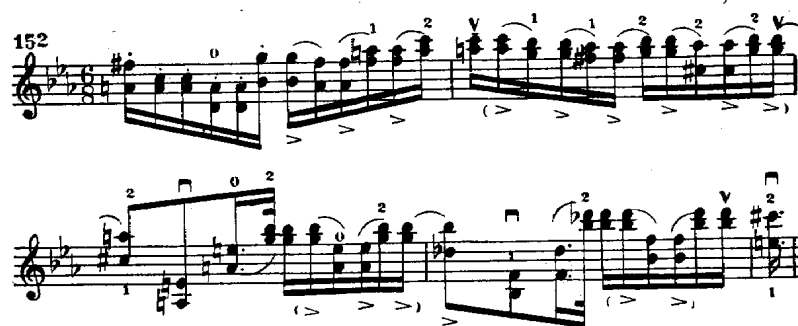
Следует отметить тот факт, что культура акцента в нашей скрипичной педагогике вообще находится не на должном уровне. Внимания этому выразительному средству уделяется недостаточно, и многие «узаконенные», прочно вошедшие в учебный быт метро-ритмические искажения, ошибки остаются неисправленными, и это наблюдается не только на начальной ступени обучения, но и на значительно более позднем этапе. Последующие примеры с большей очевидностью подтвердят это явление.

Изучив в достаточной степени причины, обуславливающие неправильное обращение с акцентами, то-есть метро-ритмические искажения, возможно в отдельных случаях использовать в положительную сторону эти «вредные» причины; например, резкие переходы левой руки в позиции на слабом времени такта перенести на сильное время такта; преувеличенные толчки перебрасываемого через струны смычка, если они образуют неправильные акценты, также могут быть использованы в должном направлении и т. п.

Порождаемые этими дефектами ложные (неправильные) акценты, будучи разумно использованы, обращаются в положительный, рациональный прием как вспомогательное средство для реализации требуемых правильных акцентов.

Смычок во время небрежной смены его «толкается» о струну, подчеркивая этим перемену направления своего движения. Естественно, что необходимо добиваться плавной смены смычка, но в некоторых случаях именно эти заметные смены, использованные с чувством меры, могут облегчить решение какой-либо музыкальной задачи.

Шоссон, Поэма



В поэме Шоссона намеренно подчеркнутая внизу смена смычка в разные стороны поможет выполнить четко все шестнадцатые ноты в каждой секстоли; в противном случае повторяющиеся двойные ноты сливаются, смазываются и вместо секстолей обычно бывают слышны только основные восьмые:



Такое неясное произношение этих тактов как бы приостанавливает развитие движения, которое в тексте в своем ритмическом единстве развивается и динамически, доходя от воздушного звучания *flottato* до двух форте (*ff*).

Возвращаясь снова к исполнению повторяющихся нот, которые должны быть слышны все без исключения, без подмены их другими группами, наподобие только что приведенного примера, надо попутно сказать и о сохранении такта в его подлинном виде без всяких излишних подчеркиваний, но и без попыток намеренного смещения тактовой черты в целях облегчения.

Вместо:

Сибелиус, Концерт, 1 часть



играют:



Содержание музыкального произведения обуславливает стиль исполнения его в целом и определяет характер музыкальных средств, наиболее близких этому стилю.

Характер акцента также должен соответствовать стилю данного произведения.

В одном и том же произведении могут быть различные по характеру акценты: острые, резко подчеркнутые, мягкие, применительно к нюансу, с толчкообразными вибрата в начале звука и т. п.

Нередки случаи, когда указанные в тексте акценты выставлены не композитором, а редактором данного произведения. Например, в сонатах и партиях Баха для одной скрипки в оригинале довольно редко можно встретить нюансы и



акценты. Но редактировавший эти сонаты Ф. Давид считал возможным дополнительно вводить в текст от себя акценты. (В оригинале эти акценты отсутствуют.)

Пример неуместного применения ложных акцентов:



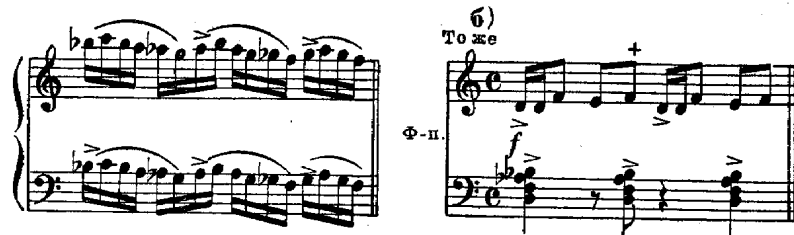
При сопоставлении с оригиналом можно убедиться в том, сколько привнесено Ф. Давидом в баховский текст.

Конечно, эти акценты выбраны по личному вкусу и толкованию Давида, который, повидимому, не склонен был следовать академической догме, сведению всех акцентов преимущественно к сильному времени такта.

Применяемые в данной редакции ложные акценты по-своему обоснованы Давидом; быть может, не все они оказываются оправданными с нашей точки зрения, но основная мысль редактора понятна в том отношении, что он искал и вводил звуковую краску, оживлявшую и обострявшую отдельные моменты на фоне линейного развития и сопоставления голосов в полифонии Баха, избавляя ее от этюдopodobного однообразия.

Двойное использование акцента композитором:





В примере а) в партии фортепиано композитором поставлены акценты, указывающие, что после двух тактов с правильными акцентами на полутаках следует перейти в 3-м такте к ложным акцентам; в примере б) ложный акцент на аккордах в басу противопоставляется правильному тематическому ритму верхнего голоса, и на 4-ю восьмую (+) его не распространяется акцент, стоящий на аккорде; в примере в) приводится пассаж с ложными акцентами при переходах на другие струны; это уже другая категория технически неправильных акцентов, происходящих по вине скрипача.

11. СПОРНЫЕ МОМЕНТЫ В ПРИМЕНЕНИИ АКЦЕНТА

В некоторых случаях могут возникать сомнения при взгляде на метро-ритмическую группировку, сомнения в том, как ее истолковать и правильнее воспроизвести, отчего зависит выбор места и характера применяемых исполнителем акцентов, которые в тексте не указаны.

В таких случаях необходимость правильного и точного разрешения ритмических задач обуславливается музыкальным содержанием и стилем произведения.

Особенно характерно такое раздвоение в выборе способа исполнения в том случае, когда внутри данного такта сталкиваются смежные или разнородные метры, например, в трехдольный такт (3/4) вторгается двухдольная метро-ритмическая группировка:

Чайковский, вальс из балета „Спящая красавица“



или в следующем примере 161 в такте на 4/4 ясно ощущается при исполнении штриха Паганини наличие триолей:



Возникает вопрос в отношении примера 160: как расположить акценты, чему отдать предпочтение? Рассматривать ли группу:



как дуольную, введенную Чайковским в противовес трехдольному основному метру, который в конце концов преодолит ее как временную, либо «подогнать» эту группу к основному метру, отказавшись от конфликтной сущности этой двухчетвертной синкопы как контраста в трехдольном танце? Как видно, выбор места для акцентов в данном случае может быть двойкий:



В этом примере акцентируется каждый раз первая восьмая триоли и тем самым предпочтение отдается дуоли или синкопе, так как остоу метра дуоли есть вариант синкопы:



и совпадение сильного времени в двух противоборствующих метрах происходит только через такт, в этом случае — возможно допустить наличие расширенной триоли на протяжении двух тактов (см. наверху).

Либо другой вариант, в котором полностью сохраняется симметрия и равновесие основного трехдольного, ненарушаемого метра:



Второе толкование, с точки зрения учебных требований и условностей, быть может, правильное и приемлемое; но привлекает все же больше первый ритмический план, как более интересный и обостряющий природу плавного танца—вальса, приближаемого композитором к другому танцевальному жанру, в соответствии с названием, — к скерцо.

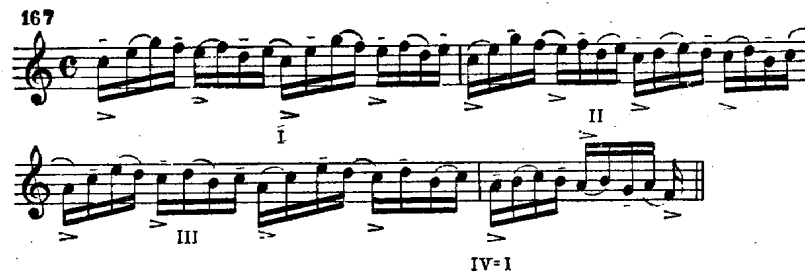
Далее пример 165 с применением паганиниевского штриха:



несомненно, что значительно труднее играть этот, по существу, трехдольный штрих:



в четном четырехдольном такте с такими акцентами, которые подкрепляют опору именно на четверти:



Труднее по той причине, что на протяжении трех тактов происходит непрерывное перемещение штриха:



в трехдольной группировке по отношению к акцентированным четвертям, что вносит большую путаницу в чередование штрихов; в такте на 3/4 этого не происходит, так как количество шестнадцатых нот — 12 — делится на 3 и расположение штриха и акцентов остается общим для каждого такта:

Паганини. Каприс № 16



Значительно легче для исполнения было бы взять за основу триольную группировку в ряде шестнадцатых:



участив акценты применительно к ней, что облегчило бы выполнение штриха в силу большего соответствия его данной группировке, в которой опорная шестнадцатая в виде

отдельной акцентированной ноты приходится каждый раз вниз смычком (▼). Это обстоятельство в свою очередь могло бы быть вспомогательным средством в решении настоящей метро-ритмической задачи.

Возникает вопрос, какой выбор следует сделать из этих двух видов исполнения?

Если исходить из решения учебной задачи, состоящей в том, чтобы сохранить полностью значение и характер четырехдольного метра без вторжения побочных пульсаций и дроблений, то правильнее будет первый способ.

Но в скрипичной литературе встречаются примеры, в которых находит применение и второй способ исполнения:



Здесь композитором подчеркнуто знаком sforzando (sf) преобладание именно триольной группировки.

Педагогика исходит из того, что в учащемся формируется исполнитель, который последовательно овладевает всеми необходимыми для музыканта-виртуоза средствами музыкальной выразительности.

Относя ритм к категории музыкальных понятий, а исполнителя к разряду музыкантов-виртуозов, нельзя забывать, что ученик, до поры до времени нуждавшийся в метро-ритмической опоре, в ощущении которой он воспитывался до последнего времени, уже перерастает в артиста. Ему уже пора постепенно отходить от того ученического состояния, в котором преобладает выполнение «правила» в его ограничивающем значении, при соблюдении которого ощущается перевес «приемов», «способов» и их преодоление, вернее, ощущаются подступы к передаче музыки, к исполнению ее, но еще не исполнение, свободное от формальных условностей.

В процессе формирования он постепенно перестает нуждаться в опоре, являющейся в ее преувеличенном значении для него принудительным и стесняющим началом; он испытывает потребность отдавать предпочтение не столько условно правильному, сколько тому музыкально оправданному и яркому содержанию, которое заложено в самом произведении.

Принимая во внимание прежнее указание на значение так называемых «поправочных» акцентов и их корректирующей

функции, исполнитель при осуществлении метро-ритмических сопоставлений, подсказанных авторским текстом, должен помнить, что всякий ложный акцент нуждается в поправке в виде выравнивающей опоры на сильном времени такта.

Поскольку ложные акценты выводят из равновесия ощущение слушателя, постольку правильные акценты должны направить его ощущение в прежнее русло.

В отдельных случаях встречаются метры, которые, казалось бы, противоречат смыслу и характеру движения пьесы.

Как на пример такого, главным образом внешнего, несоответствия, можно указать на первую часть из первой сонаты Хандошкина, соч. 3, Maestoso:



2 романса Бетховена: соч. 40, соль-мажор, Andante C , соч. 50, фа-мажор, Adagio cantabile C .

Эти указания можно воспринять в качестве предупреждения от излишнего дробления тактов на мелкие составные части в целях придания фразе более широкого характера.

В самом темпе подобных примеров, повидимому, подразумевается некоторое отступление в сторону ускорения от норм движения, присущих Andante и даже Adagio.

12. ОСНОВНЫЕ ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ МЕТРЫ

Назначение акцентов заключается не только в определении стилистической меры и характера тех или иных долей такта, но и крупных музыкальных подразделений в виде тактов и мотивов.

Здесь также имеют место дробление и подмена одних широких метро-ритмов другими, на чем следует остановиться несколько подробнее.

Мы знаем основные простые метры и образование от них сложных метров: 2/4, 4/4, 6/4 и 3/4, 9/4.

Простой метр в 3/8 является основой для дальнейших сложных образований: 3/8, 6/8, 9/8, 12/8.

Римский-Корсаков, оп. „Садко“
Былина о Волге Всеславиче.
(переложение)

173

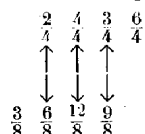
скр. *mf*

Ф.-п. *p*

Это пример, в котором сочетаются два вида метра при равенстве общей ритмической единицы — четверти.

Сопоставление сходных метров может быть представлено

следующим образом:



Встречающиеся, помимо приведенных, различные размеры тактов сводятся, главным образом, к следующим составным (сложным) видам:

174 *Allegro con grazia* $\text{♩} = 144$ Чайковский, 6 симфония, 2 часть

mf

„По морю утёнушка плавала“ из сборника
Римского-Корсакова „100 русских народных песен“

175 *Allegretto*

По мо-рю у-тё-нушка пла-ва-ла, пла-ва-ла.

176 *Moderato* $\text{♩} = 192$ Манен, Испанский танец. *cresc.*

p

177 *Allegro* Мострас и Лобачев, Татарский танец.

mf

178 *Arioso dolente* Бетховен, соната №31, соч. 110.

p

179 *Maestoso a piacere* Римский-Корсаков, оп. „Снегурочка“,
песнь Яриле-солнцу.

mf Свет и си-па, бог Я-ри-ло, крас-но-е солнце наше,
нет те-бя в мире кра-ше!

Естественно, может возникнуть вопрос при виде этого сложного метро-ритма — $11/4$, чем вызвана и оправдана структура такого такта, нет ли здесь элемента искусственности, допущенной композитором в угоду оригинальничанию. Вот что пишет Римский-Корсаков по этому поводу в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Но что выделяет моего «Садко» из ряда моих опер, а, может быть, и не только моих, но и опер вообще — это былинный речитатив» (подчеркнуто мной. — К. М.). «Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или роспев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин... речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком. Одиннадцатидольный хор, былина Нежаты, хоры на корабле и другие подробности способствуют со своей стороны приданию былевого и национального характера».

За последнее время в некоторых изданиях вводится более общее обозначение метра, в виде одного числителя во весь нотный стан:

180

Это до некоторой степени возрождение старинного обозначения, которое было присуще XVII веку и ранее. Тогда преимущественно встречалась цифра 3 в ключе, которая имела двоякое значение в зависимости от метрической единицы, являвшейся основой движения. В одном случае это могла быть четверть, и такт метрически понимался, как 3/4.

В других случаях в основе такта была половинная нота ($\frac{1}{2}$), и тогда тактовое обозначение следует рассматривать, как 3/2.

Ранее уже говорилось о целесообразности усвоения каждого самостоятельного (отдельного) метра, то-есть чередования основных ритмических единиц (в 2/4—каждой четверти, в 3/8—каждой восьмой) при содействии размеренных движений правой руки, из которых каждое в отдельности равняется этой единице.

Иными словами, правой руке придается, помимо игровой функции, еще дирижерская функция.

Акценты, подчеркивающие начало такта, тем самым определяют пространственный объем этого такта — есть ли он короткий или широкий, то-есть сложный. Большой ошибкой в этом случае было бы введение в сложный такт равноценных по силе и значению дополнительных акцентов:

181 Andante Римский-Корсаков, Про татарский полон, из сборника „100 русских народных песен“ №8

Как за реч ко ю, да за Дарь е ю, злы та
та ро ве ду ван ду ва ни пи.

Введение в данный пример дополнительных, вспомогательных акцентов на второй половине такта излишне, так как эти акценты (см. снизу в скобках) способствовали бы раздроблению песни и размельчили бы мелодию на вдвое большее количество тактов, превратив шестидольный такт в два трехдольных:

182

Однако не следует чрезмерно подчеркивать основные и вспомогательные акценты как опорные (в техническом смысле) и этим расчленять мелодию и дробить свое исполнение. Музыка не нуждается в этих монотонных понуканиях и подстегиваниях на каждом такте, якобы поддерживающих мелодию в ее движении; в действительности они разрушают ее.

Тем более неуместно намеренное дробление такта во время исполнения на составные части путем дополнительных внутритактовых акцентов; если это дробление является подспорьем для играющего, то слушателя оно дезориентирует, а музыкальную фразу искажает.

В начале главы об акцентах — основных, вспомогательных — и о различных видах использования их говорилось о необходимости выполнять их ясно, четко и убедительно (для себя); высказанные же только что соображения могут показаться противоположными по смыслу, опровергающими сказанное раньше, снижающими и чуть ли не отрицающими роль и значение акцентов.

Начальная пора изучения правильного музыкального произношения (четкого выговаривания), использование наиболее эффективных, убедительных средств для этого, естественно, обязывает к применению метода тех преувеличений, из которых впоследствии выкристаллизовывается норма исполнения.

С течением времени и по мере усвоения сущности акцента как основы декламационной выразительности внешняя резкость акцентов и их ударная природа сглаживаются, а вспомогательные акценты постепенно переходят в «подразумевающиеся» (подсознательные) для самого исполнителя, что уже является признаком зарождения плавной музыкальной речи.

Настоящая работа в целом и направлена к тому, чтобы, проследив путь последовательного познания закономерностей музыкальной речи в ее разнообразии (кроме динамических закономерностей), привести к возможному преодолению различных преград и ограничений, в виде сложных метро-ритмов, акцентов и прочих элементов, стоящих на пути к плавной передаче музыкальной мысли.

В дальнейшем, переходя к освещению весьма существенного явления в педагогической практике: к своего рода «методу» искажения учащимися, да и исполнителями, в отдельных случаях, музыкального текста и, наряду с этим, к возможным и необходимым мерам пресечения или исправления этих дефектов, снова придется временно обратиться к преувеличенному акцентированию учебного характера с тем, чтобы убедить себя в ином, целесообразном способе исполнения музыкальной фразы или части ее. Впоследствии же, по мере преодоления и выравнивания различных тактовых или внутри-

тактовых метро-ритмических затруднений, такое акцентирование как какая-то измерительно-метрическая система перестанет существовать.

13. МОТИВ, ЕГО ГРАНИЦЫ (объем) И ДИНАМИКА АКЦЕНТОВ

Установленное определение различных долей такта, например, в четырехдольном размере — сильное время, относительно сильное, слабое, относительно слабое, не должно представляться нам теоретически формальным моментом.

В этом внешнем соотношении, а по существу, во внутреннем взаимодействии тяжести и легкости частей такта заложен один из самых основных принципов музыкального произношения, который, с одной стороны, может сузить границы музыкальной мысли, а с другой стороны, — помогает представить ее в полном объеме, то-есть более широкой и значительной по содержанию.

Как в основных (простых), так и в сложных метрах существует такое же соотношение сильных и слабых долей (времен) такта: в такте на 2/4 первая четверть есть сильное время, вторая четверть — слабое время (также в метре 2/8, C), поэтому равноценных акцентов на обеих половинах такта не может быть: это двухсложное слово с ударением на первом слоге.

Такты в 3/4, в 3/8 имеют иное расположение долей по их значению: сильное время, относительно слабое и слабое. Здесь трехсложное слово с ударением на первом слоге.

Все прочие метрические конструкции тактов располагают большим количеством долей и, по примеру четырехдольного такта, имеют более сложное взаимоотношение этих долей.

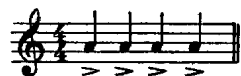
Каждый сложный метр, образованный из простого, имеет свою, самостоятельную жизнь с характерной для нее пульсацией — акцентами. Чрезвычайно важным является здесь распределение динамики в акцентах по их действительному значению, как указывалось ранее:

183



одинаковые акценты не должны походить на чисто внешне-формальное дробление такта безличными ударами:

184



В этом случае, при заполнении такта восьмыми и исполнении таких же «безразличных» по смыслу и значению акцентов на четвертях:

185



можно допустить наличие четырех самостоятельных тактов по одной четверти, имеющих следующее начертание:

186



При динамических однородных акцентах на первой и третьей четверти:

187



этот метр тоже видоизменяется в смысловом отношении, превращаясь в два двутакта по 2/4:

188



То же происходит и с восьмыми и другими длительно-стями:

189



Такое же резкое видоизменение метра происходит и в такте на 6/8, который, при акцентах одинакового значения, превращается в два такта по 3/8:

190



В музыкальном отношении такая подмена метро-ритмов недопустима: она является, в полном смысле слова, искажением мысли композитора, так как нельзя, например, шестидольную первую тему из финала концерта Бетховена¹ превратить в трехдольную:



Этот пример тем более должен убедить в необходимости следовать указанному метру, что над первой четвертью в обоих тактах есть весьма существенное добавление *ten.* (*tenuto*), то-есть «выдерживая», что решительно отдаляет тему от скерцообразного потактового движения.

И теперь нередко можно наблюдать у скрипачей приближение ко второй «редакции». Быть может, подобная, распространенная и во времена Бетховена, манера небрежного обращения с широким тактом и превращения его в два такта, побудила отчасти Бетховена специально ввести дополнительно это обозначение. Но несомненно, что, помимо педагогически-профилактического значения, это указание в основе своей является принципиально музыкальным, усугубляющим выразительность этой четверти.

Как видно из сказанного, одинаковые акценты на каждой половине такта здесь неприемлемы, что в еще большей степени подтверждается характером побочной темы в той же части концерта:



В этой теме есть естественные опоры на длинных нотах, к которым стремятся восьмые, и потому также недопустимо было бы дробление шести восьмых в одном такте и, тем самым, придание вульгарного характера этой плавной и широкой мелодии.



¹ В примерах 191, 192 и 193 в ключе должно быть два ## (*ре-мажор*).



Обычно один такт этого четырехдольного размера превращается в два такта по 2/4 благодаря одинаковым по силе акцентам на каждом полутакте. Правильнее придать большее значение первой четверти такта и несколько умерить акцент на 3-й четверти (б), что расширит рамки такта и, кроме того, облегчит исполнение штриха, освободив правую руку от излишних усилий, направленных на выполнение однородных по силе акцентов. Нередки случаи ложных акцентов на 2-й восьмой (в), особенно при переходе на другую струну (г).

Между различными по обозначению сложными метро-ритмами есть в некоторых случаях сходство: $\frac{9}{8} = \frac{3}{4}$, $\frac{12}{8} = \frac{4}{4}$ и т. п.

Поэтому к этим разновидностям вполне применимы только что высказанные соображения вполне точно определения метрических границ без дополнительных дроблений целых тактов.

Что касается подчеркивания акцентами тактов, то в начале исполнения пьесы следует слегка наметить несколько тактов как основу строения пьесы, чтобы этим ориентировать слушателя; но затем эти тактовые грани должны постепенно стереться, если характер пьесы не требует специальных подчеркиваний¹.

В сложных тактах с нечетным количеством долей: 5/4—5/8, 7/4—7/8 может быть, так же как в квинтолях и септолях, разнообразное содержание:

$$\frac{2}{4} + \frac{3}{4} \left(\frac{2}{8} + \frac{3}{8} \right) \text{ или } \frac{3}{4} + \frac{2}{4} \left(\frac{3}{8} + \frac{2}{8} \right)$$



¹ «Преимущества тактовой черты используются главным образом в начальном обучении. Но как только трудности тактовых подразделений преодолены, учащийся должен приступить к осознанию границ единой фразы, без намеренного подчеркивания тактов, иначе тактовая черта становится значительным препятствием к воспитанию целесообразной музыкальной декламации. Ребенок должен изучить функции тактовой черты, артист же должен побороть ее».

(К. Флеш)

Moderato Мострас, упражнение.

Объединение обеих группировок.

196 „По морю утёнушка плавала“

197 „Как на зорьке“

198 Lento Рахманинов, ор. 4 № 5 „Уж ты, нива моя!“ (переложение)

199 Римский - Корсаков „Шехеразада“ 4 часть.

Тоже скрипка

Если стилю произведения, например танцу, соответствуют отчетливые, яркие акценты и подчеркнутое перемещение их, то они должны быть выполнены; без специальных же указаний в этом отношении в пьесах более плавного и мягкого характера акценты только утяжеляют исполнение.

В приведенных сложных тактах с пятью и семью долями существует такое же взаимоотношение сильных и слабых времен, пусть количественно не равных, по значению и смыслу своему вполне соответствующее двухдольному и трехдольному метро-ритму, как и в строении нормальных (обычных) тактов.

Далее приводятся примеры из книги В. Успенского и В. Беляева «Туркменская музыка» (Государственное издательство. Музыкальный сектор. Москва, 1928).

Вот какие объяснения дают авторы по поводу этой музыки:

«Как и у всех поэтических народов, у туркмен вокальная музыка развилась из декламации поэтических произведений». «Что же касается инструментальной туркменской музыки, то в основу ее всегда положен текст популярного туркменского поэта или поэтического произведения» (стр. 34—35).

«Музыка туркмен абсолютно лишена какой-нибудь бравуры, и для неопытного уха может показаться монотонной и однообразной. Но для тех, кто дает себе труд глубже в нее вникнуть, она открывает целые сокровища глубины переживаний и настроений. Недаром же она способна повергать туркмен в разнообразные и интенсивные чувства — от настроений глубокой печали до подъёмов настоящего экстаза. Мелодическая бедность (на наш взгляд) туркменской музыки, обусловленная узкими пределами, в которых вращаются ее мелодии, искупается действительным богатством ритма и мелизматических украшений...» (стр. 48).

«Особенностью туркменского инструментария является полное отсутствие в нем ударных инструментов. Это явление... подчеркивает своеобразие музыкального мышления туркмен, отличного от музыкального мышления других соседних с ними среднеазиатских народов» (стр. 97).

«Ритм их музыкальных произведений (у туркмен) находится внутри самой их музыки, оживляя ее, как биение внутреннего жизненного пульса, а не присоединяясь к ней извне и не требуя для своего осуществления участия в музыке специальных шумовых инструментов. Благодаря этому туркменская музыка в ритмическом отношении очень свободна и имеет полную возможность комбинировать внутри одного и того же произведения различные ритмы, часто в капризной и причудливой их последовательности» (стр. 53).

В. Успенский и В. Беляев
„Туркменская музыка“
№ 37 „Солтан-Союн“

201 **Moderato** $\text{♩} = 132$

№ 46 „Саят-джан Хемрани санга тавшырдым.“

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The second staff continues the melody with similar notation, including slurs and accents. The third staff features a bass clef and continues the melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The piece concludes with a final chord.

202 Moderato $\text{♩} = 132$ № 48, „Хош кал-ынды“

203 Moderato $\text{♩} = 40$

№ 50 „Бахшиляр“



204 **Vivo** $\text{♩} = 46$

№ 63 „Неджел“ (Джигали)

The image shows a musical score for a piece titled 'Неджел' (Dzhigali), numbered 63. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 46 beats. The score is written for two staves in 7/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes. There are various musical markings above the staves, including 'V' for accents, 'IV' for fourth intervals, and '2' for second intervals. The bottom staff includes some numbers below the notes, possibly indicating fingerings or specific notes.

Для ученика выйти за пределы данной группировки нот на протяжении четверти или другой части такта — это значит приблизиться к пониманию, ощущению величины, протяжения такта как значительного музыкально-временного пространства, объема; выйти же за пределы такта — это уже означает подойти к охвату всего мотива, всей музыкальной фразы в полном ее объеме, а отсюда в полном значении и содержании ее. И следовало бы в скрипичной педагогике раньше и чаще обращать ученика к посильному для него представлению о действительных границах широкой мелодии, которая искусственно включается в тактовые ячейки и подразделяется ими на составные части. Такой длительной системой искусственного дробления мы содействуем тому, что учащийся поздно приходит к ощущению целого и пониманию его логики через длинную цепь частныхностей.

102

Мелодия, освобожденная от тактовых подразделений, нередко приобретает в нашем представлении другое измерение; она требует, как иногда оказывается, гораздо большего запаса дыхания для ее исполнения; например, в *Scherzando vivace* из квартета № 12 соч. 127 Бетховена:

205 **Presto** Бетховен, Квартет № 12, оп. 127.

ppz 3 1 II

cresc. 2 1 2 1 2 *f p*

В следующем примере композитор противопоставляет первому широкому такту в четыре четверти два полутакта, отмеченные sf; в данном случае эти два акцента могут быть равноценными по силе.

206 *Allegro con brio* $\text{♩} = 92$

Бах, Куранта, ред. Хелльмерсбергера



Выход из этого подсказывает один из вариантов скрипичных сонат и партит Баха в оригинале:

[illegible]

Используя также динамические обозначения, как, например, в Presto из первой сонаты соль-минор Баха для одной скрипки, на структуру которого указывает проф. А. И. Ямпольский:



можно убедиться в своеобразии и оригинальности построения этой части, выражающегося, благодаря акцентам и sforцато в соотношении количества тактов, например, в начале части: четыре такта в пределах одной основной гармонии без всяких акцентов, затем два двутакта, отмеченные акцентами, и далее — однотакты, сопровождаемые еще более обостренным нюансом — sforцато (*sf*).

В этой внешней последовательности объединенных тактов, как различных величин, заложен повод для раскрытия сущности движения, для осмысления фразировки в том художественном плане, который освобождает воспроизведение этой части от монотонной «этиюдности».

В последующих примерах обозначен объем мотивов фраз и последовательное сокращение двутактов до тактов, полутактов и четвертьтактов и другие варианты.

Чайковский, Концерт, 1 часть.

Аренский, В поле, оп. 36, № 24.
(переложение К.М.)

14. МЕТРО-РИТМИЧЕСКИЕ ОШИБКИ И ИСКАЖЕНИЯ

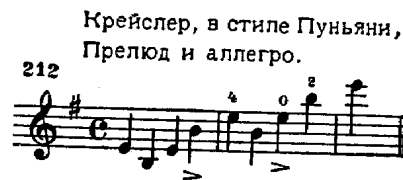
Акцентам, казалось бы, уделено уже значительное место, а вопрос о них еще не исчерпан по той причине, что они же, будучи неправильно применены, порождают основные метро-ритмические ошибки.

При обзоре различных длительностей звуков уже даны были попутные указания, в каких случаях ошибочные акценты можно наблюдать в учебной практике; в действительности

же их значительно больше и они имеют место не только в сложных группировках, но и в простейших последованиях нот.

Во всех случаях необходимо с большой сосредоточенностью в работе находить причины этих искажений, чтобы тут же определять способы исправления их.

а) Четверти. Если взять простой пример, вполне подходящий для учащегося, могущего справиться со всеми трудностями в этой пьесе:



то даже при исполнении четвертей в первых двух тактах можно столкнуться с неуместными ошибочными акцентами на четвертой четверти первого такта (на слабом времени) и на третьей четверти второго такта (на относительно сильном времени). Эти акценты обусловлены небрежным, нерасчетливым перебрасыванием (а не переходом) смычка на струну ля и далее на открытую струну ми.

Также следствием необоснованных, резких толчков смычка при переходах его на другие струны является нарушение плавности хода:



В первом такте первой части концерта Ракова (в скрипичной партии) также слышен иногда весьма заметный акцент на четвертой четверти, но уже в штрихе легато:



Казалось бы, что в таком месте не следовало опасаться появления ошибки, но она находит для себя место на слабой части такта при содружестве обеих рук: левая рука, рывком

спускаясь в первую позицию, дает повод для выталкивания звука, а с другой стороны, — после первых двух четвертей на третью остается иногда «лишний» смычок, нерасчетливо израсходованный и толчком навеставший движение к колодке, что дает такой же эффект.

В результате двойной акцент сразу же разрушает плавный характер первой лирической темы концерта.

б) Восьмые. Неправильные акценты также могут быть следствием не критического отношения к звуковому равновесию и результатом неупорядоченных движений руки при переходах в позиции:



Упражнения в перемещении акцентов на любые доли такта весьма способствуют быстрому исправлению подобных дефектов (следует только порядок перемещения акцентов в упражнениях перенести на этюд или какой-нибудь музыкальный отрывок, состоящий из последования восьмых нот):



Очень полезно играть этюд, начиная смычком вверх и соблюдая правильные акценты на нечетных восьмых:



чтобы избежать ложных акцентов при движении смычка вниз.

в) Триоли. Преобладание силы движения падающей правой руки вниз (ее тяжести, веса) над движением ее вверх часто содействует правильным акцентам в четных группировках, например в восьмых:



Но это положительное свойство руки не находит применения в триолях, исполняемых отдельными смычками (деташе).

Мострас, Этюд



Метро-ритм триоли искажается и по другой причине, о которой говорилось раньше: вследствие нарушения принципа распределения частей смычка применительно к акцентируемым нотам, когда на первую ноту триоли надо провести больший отрезок смычка, а на две остальные ноты — меньшую часть его.

Если приходится указывать ученику на то, что такой дефект имеет место в исполнении им триолей, которые, благодаря этому, теряют свою характерную особенность, то при разучивании и исполнении следующих отрывков из Аллегро Крейсера в стиле Пуньяни и из третьей части концерта Чайковского:



совершенно не приходится напоминать о соблюдении правильных акцентов на триоли и о всех условиях, сопутствующих верному исполнению триоли, так как вряд ли учащийся еще где-либо с таким совершенством, с такой настойчивостью и

сосредоточенной целеустремленностью играет триоли, как именно в этом месте (где они искажают природу шестнадцатых), из боязни «сбиться», «напутать», «потерять нить» и попросту забыть, но никак не из художественных побуждений.

Упражнения в перемещении акцентов на различные доли такта и триоли помогут усовершенствовать исполнение триоли в ее надлежащем виде.

г) Шестнадцатые. Вспомогательные упражнения в различном применении акцентов направляют правую руку на путь к преодолению всевозможных ритмических ошибок, начинающихся подчас с так называемых «пустяков»:



Такое систематическое и настойчивое акцентирование второй шестнадцатой (в прелюдии) является уже перемещением тактовой черты в целом, а не только акцентом на одной ноге; первую же шестнадцатую в этом случае приходится считать затактовой нотой:

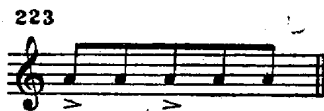


Во избежание подобных видоизменений мелодической линии, голосоведения и т. п. следует помнить, что толчкообразные переходы левой руки в позиции, на другие струны и переходы смычка (вернее, толкание его о струну) на другие струны, а также необоснованное ведение его по струне служат поводом для ошибочных, ложных акцентов.

д) Квинтоли восьмыми или шестнадцатыми имеют общее в чередовании внутригрупповых вспомогательных акцентов, определяющих характер квинтолей:

$$\frac{2}{8} + \frac{3}{8} \text{ или } \frac{3}{8} + \frac{2}{8} \text{ (либо: } \frac{2}{16} + \frac{3}{16}, \frac{3}{16} + \frac{2}{16})$$

Если происходит произвольное перемещение «слагаемых», следовательно и акцентов, то следует учить по способу «доказательства от противного», то-есть при тяготении к такой группировке:



— больше учить другую группировку:



если она характерна для данной пьесы или этюда.

То же полностью относится и к квинтолям шестнадцатыми, о которых в своем месте было сказано достаточно.

е) Секстоли. Ранее указывалось на наличие двух видов секстолей; основу одного из них составляют две дуольные восьмые:



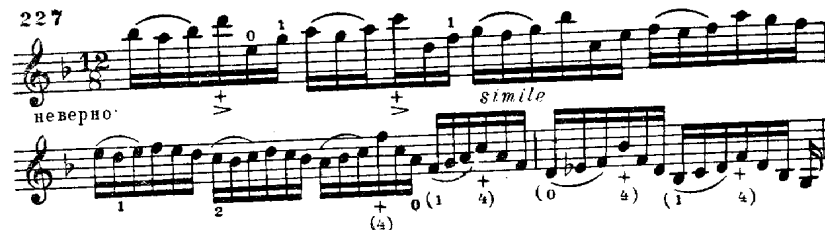
а другого — три восьмые:



Подавляющее число метро-ритмических ошибок в секстолях обусловлено именно неправильной подменой одного вида секстоли другим.

Особенно резко искажается таким образом метро-ритм жиги Баха из 2-й партиты ре-минор:

Бах, Жига



Эта аппликатура во втором такте звучит глуше, но она затеняет резкий акцент на 4-й шестнадцатой от перехода смычка на нее, когда она расположена на другой более высокой струне.



Этому видоизменению метра способствует штрих, делящий группировку пополам на две восьмых, а также резкое звучание (открытой) струны ми.

Между тем, первые восьмые в начале жиги:



имеют решающее значение, как при определении темпа жиги, который при появлении шестнадцатых никак не может быть сдвинут и изменен, так и при сохранении самого вида секстолей, не изменяемого под влиянием штриха.

В данном случае причиной ошибки, как видно, является штрих, но в некоторых случаях отсутствие сложных штрихов не всегда гарантирует правильность исполнения секстоли, для изменения которой вполне достаточно бывает одного «вспомогательного, удобного» акцента, получающегося от резкого перехода его на следующую струну:



Сен-Санс, Рондо каприччиозо

Насколько неуместно здесь подобное искажение, видно из того, что эта секстольная гармоническая и ритмическая фигура является сопровождением первой темы Рондо, проходящей в оркестре:

Сен-Санс, ор. 28, Интродукция и рондо каприччиозо

231

скр. *p*

Ф. п. *brillante*

Во избежание подобных принципиальных нарушений метроритма, в обоих случаях, объясняемых ложной опорой смычка на четвертую шестнадцатую, и для преодоления этой опоры следует перенести этот акцент на третью шестнадцатую:

232 Бах, Жига

Сен-Санс, Рондо капр.

В другом варианте вспомогательного упражнения этот акцент переносится на 5-ю шестнадцатую:

233

Таковыми вспомогательными приемами до известной степени снижается значение 4-й шестнадцатой как опорной ноты, и она перестает звучать так резко, как раньше.

В Presto из первой сонаты соль-минор Баха также важно принять как закон метрический план композитора—3/8 и ни в коем случае не подменять этот метр другим — в 2/8, а этот «вариант» приходится слышать настолько часто, что можно считать его узаконенным в учебной практике:

234

Вместо:

играют:

Другое дело, когда намеренное видоизменение характера секстоли служит своеобразным приемом, к которому прибегает композитор, как, например, это удачно использовано Хачатуряном в финале его концерта. Здесь красочная игра метроритмов вполне допускает подмену одной группировки другой:

Хачатурян, Концерт, 3 ч.

Allegro vivace $\text{♩} = 55$

235

p II

Акцент в секстоли может быть использован как техническое вспомогательное средство, например, в штрихе рикошет на арпеджированных нотах (для поддержания отскокивания смычка от струны):

236

ж) Септоли восьмыми или шестнадцатыми могут рассматриваться как сумма перемещающихся слагаемых:

$$\frac{3}{8} + \frac{4}{8}, \frac{4}{8} + \frac{3}{8} \text{ либо } \frac{3}{16} + \frac{4}{16}, \frac{4}{16} + \frac{3}{16}$$

но во всех случаях это — сумма совершенно равных единиц.

Основным материалом для усвоения септоли могут служить мажорные и минорные двух- и трехоктавные гаммы и гаммы в двойных нотах. Изучение гамм легато, доташе, различными штрихами с метрической опорой на тонике, а также с акцентами на различных долях группировки и другими вариантами, в целом, составит достаточный подготовительный и вспомогательный материал для того, чтобы ощутить септоль как обычную и привычную группировку наряду с остальными. Ошибки в септолях большей частью объясняются сравнительно малой привычкой к исполнению этой редкой встречающейся метро-ритмической разновидности и недостаточной тренировкой в ней. Умелое использование большей или меньшей части смычка, то-есть обоснованное распределение частей его на нотах с акцентами или без них, имеет немаловажное, а нередко и решающее значение.

Недостаточная активность правой руки и отсутствие направляющего содействия ее также приводят к неуверенности исполнения, к путанице в движениях и к неизбежным ошибкам.

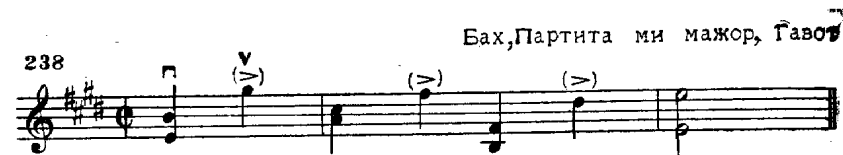
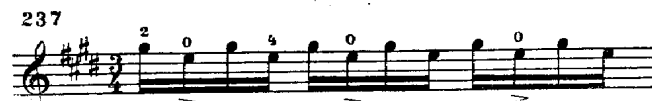
Вспомогательные акценты, способствующие проявлению уверенности и убеждения в игре и учебном процессе, должны приниматься как внешне-техническое средство и временно применяемый прием, который не берет на себя музыкально-выразительных функций и со временем постепенно сгладится.

В дальнейшем обзоре сводятся в возможную систему различные, вполне закономерные категории наиболее характерных ошибок, обусловленных определенными причинами, осознание которых даст возможность преодолеть и устранить их.

Поскольку наиболее яркие примеры метро-ритмических искажений, происходящих от технических причин, приходится на долю правой руки и находятся в зависимости от направления движения смычка, постольку о деятельности ее следует сказать в первую очередь.

Одной из самых основных причин, как отмечалось ранее, порождающих ошибочные, немusикальные акценты, является неудовлетворительная смена смычка, неуместные (несвоевременные) и резкие толчки его о струны. Толчки эти могут происходить, во-первых, от неподготовленного, грубого перехода на следующую струну, особенно на верхнюю, звучащую более ярко (см. пример № 212), а во-вторых, благодаря весу руки, тяжести ее у колодки, при движении смычка вниз. Последнее обстоятельство и вызывает произвольные толчки отдельных нот, приходящихся на это движение смычка вниз (v). Воз-

можно и обратное явление, когда акценты происходят при движении смычка вверх (v), во время переходов его на другие струны и перебрасываний через струны. Этот недостаток отмечался как обычный при исполнении *ми*-мажорного прелюда Баха, в котором вытаскивается вышележащая открытая струна на *ми*:



В этом примере даже двойные ноты, «конкурирующие» по силе звука с верхними нотами, не могут преодолеть резкого звучания «подсекаемой» смычком струны *ми*, на которой образуются неправильные ложные акценты:



Благодаря таким акцентам, подчеркивающим наверху органичный пункт, совершенно теряется значение нижнего голоса, развитие которого является музыкальной основой каприса.

Для исправления дефекта в этом и аналогичных случаях необходимо направить внимание на нижний регистр, чтобы уравновесить голосоведение; одновременно следует уменьшить амплитуду колебания перебрасываемого через струну смычка, что вполне возможно при сближении точек касания смычком крайних струн (*ре* и *ми*) ближе к нейтральной, средней струне (*ля*). Цилиндрическая поверхность струны допускает значительное изменение положения смычка на данной струне в различных плоскостях, тем самым — уменьшение размаха правой руки:



Такое сокращение размаха даст возможность певучее, протяжнее играть нижний голос и быстрее перебрасывать смычок через струны, не толкая его чрезмерно о квинту.

Плавная смена смычка, смягчение толчков, распределение силы давления смычка на струну (вернее, возможное снижение этого давления, особенно у колодки), поворот трости — все эти условия необходимы для уравнивания силы звука в неравномерных длительностях нот $\frac{3}{4}$ и для устранения неправильных акцентов. Правильно:



в противовес обычно наблюдающимся акцентам на слабой доле такта:



Штрих очень трудный, так как к нему приходится применяться в неестественных и, следовательно, неблагоприятных условиях.

Последовательность сильного и слабого времени в трехдольном размере была бы естественнее и легче выполняема в следующей смене длительностей:



Здесь же (в первоначальной группировке) приходится противодействовать естественному выталкиванию ноты на слабом времени и усиливать звучание в начале длинной ноты. При отсутствии сопротивления естественной тенденции неизбежны ложные акценты.

Неприемлемость их в полной мере подтверждается примером из «Меланхолической серенады» Чайковского:



Название пьесы отнюдь не определяет глубокой скорби; это прежде всего серенада, но не в обычном для итальянской или испанской серенады легком, грациозном, иногда игривом стиле, а пьеса в форме серенады, неизмеримо более глубокого содержания и проникнутая весьма типичным для творчества Чайковского настроением, овеянным легкой грустью. Поэтому вряд ли оправдывается в интерпретации ее слишком медленный, тягучий темп и преувеличенно надрывный характер.

Если строить фразировку этой темы по естественным движениям правой руки (а такая фразировка встречается), то есть подчеркивать третью четверть, то эти назойливые всхлипывания придадут исполнению нестерпимо надрывный характер. Опора должна переместиться на сильное время, но без излишних подчеркиваний.

Представить себе что-либо наиболее близкое к правильному, непринужденному исполнению этих тактов возможно при разучивании путем временного применения другого вспомогательного штриха, характеру которого можно затем в некоторой степени подражать для устранения преувеличенных и неправильных акцентов:

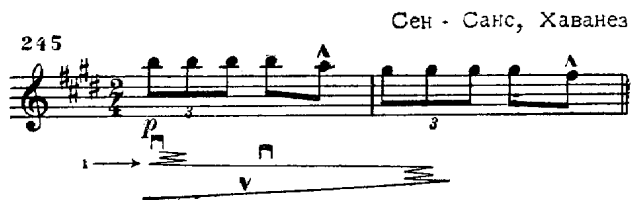


Искусство распределения частей смычка и распределение силы, прилагаемой при ведении в разные стороны, в различных частях его и различных скоростях движения должно выработаться в начальном обучении. Недосмотр в этом отношении впоследствии сказывается достаточно чувствительно, так как не легко отучиться от долголетних неправильных навыков, усвоенных в пору наиболее сильной восприимчивости — в детстве.

В начале обучения ребенок иногда никак не может справиться с длиной смычка при движении его по струне: то у него остается «лишний» кусок смычка, не израсходованного на коротких длительностях, то его нехватает в более продолжительных длительностях. Если в эту пору не вмешаться и не установить должный способ обращения с ведением смычка и распределением его частей, то это означает узаконить и на дальнейшее исполнительскую да и музыкальную безграмотность ученика, характеризуемую отсутствием музыкальной логики.

Надо отдать справедливость, что в некоторых позднейших школах—Шевчика (и в его упражнениях в штрихах), Брожа и других начальных руководствах—этой дисциплине уделяется достаточное внимание, и значительная часть учебного материала сопровождается подробными указаниями, какой частью смычка надо играть в каждом отдельном случае.

В музыкальной фразировке большое значение имеет применение штрихов не как формального передвижения смычка по струне из стороны в сторону, а как декламационного средства, которое становится естественным тогда, когда смычок, его вес и движения распределяются в соответствии со значением музыкальных слогов:



Если исполнять первую тему «Хаванез» Сен-Санса теми штрихами, которые обозначены в пьесе, то лучше использовать середину смычка, удлиняя его на пятой восьмой, подчеркиваемой агогическим акцентом². Остальные четыре ноты в начале каждого такта исполняются меньшим отрезком смычка, который поочередно перемещается через акцентированную и удлиненную ноту то ближе к верхней части смычка, то к колодке.

Левая рука в своих несовершенных двигательных функциях также способствует метро-ритмическим ошибкам. Результатом бесконтрольного, неуправляемого движения левой руки чаще всего бывает толчкообразный, резкий переход в позицию, порождающий выталкивание ноты. Такой толчок, вырвавшись из музыкально-логичного плана, искажает смысл мелодии:



¹ Длинные линии — это протяжение смычка на агогических акцентах.

² Агогический акцент — выделение ноты посредством удлинения ее, обозначается обычно $\wedge$ (не смешивать со знаком $\vee$ или Λ — вверх смычком).

В этой мелодии движение восьмых в первом и третьем тактах направлено к первой ноте второго и четвертого тактов, как к наиболее выразительной, опорной ноте, что подтверждается нюансами $\wedge$ ($\vee$) $\wedge$ (в скобках акцент помечен мною.— К. М.). Таков музыкально-динамический план в данном случае, в действительности же эти (акцентированные) ноты чаще всего поглощаются ложными акцентами на второй восьмой первого и третьего тактов благодаря резким переходам в пятую позицию на струнах *ми* и *ля*.

15. СМЕЩЕНИЕ ТАКТОВОЙ ЧЕРТЫ (изменение метра)

Тактовая черта существенна для нас до тех пор, пока она направляет наше мышление на логически оправданное заключение. В другом же отношении такт, заключенный между двумя чертами, как формально-измерительная ячейка перестает существовать в одухотворенно-исполнительском процессе.

Поэтому в дальнейшем речь будет идти о нарушении такта как составной части музыкального мотива, который вследствие такого нарушения приобретает в целом иной смысл, несходный с начальным смыслом, положенным в основу музыкального произведения.

Искажение метра произведения неправильным акцентом может происходить вследствие двухстороннего воздействия на данную ноту: резким переходом левой руки в позицию и таким же резким движением правой руки:



Такое выталкивание ноты в корне изменяет и смысл этой темы и метр ее. Эта, незначительная на первый взгляд, ошибка по существу есть смещение тактовой черты, то-есть изменение метра (вместо $\frac{2}{4}$ — $\frac{3}{4}$):



Таковую же тенденцию к искажению этой фразы можно наблюдать у пианистов, когда они акцентируют последний аккорд перед паузами, аккомпанируя эту часть концерта.

249 Allegro vivacissimo

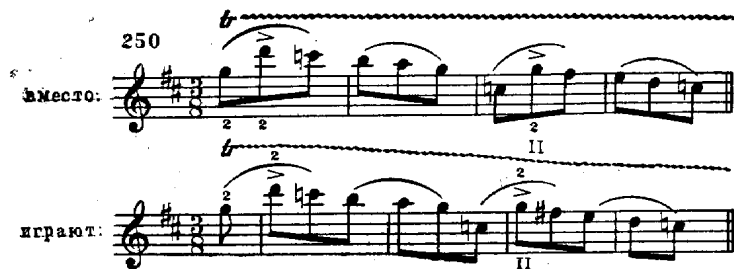
Скр



Скрипач в свою очередь исполняет в этом месте арпеджированные пассажи чаще всего с неправильными акцентами (см. в скобках).

В общем этот обоюдный метро-ритмический сумбур стал рядовым явлением в учебной жизни, с которым педагогу приходится вести энергичную борьбу.

Аналогичное смещение тактовой черты, вследствие неправильных акцентов, было и в вышеприведенном примере из фантазии Са-асате «Кармен» (№ 246).



Чайковский, Концерт, 1 часть

251



Вьетан, 5 концерт

Allegro non troppo

252



В ре-мажорной части Чаконь Баха в одной из вариаций проходит развитие органного пункта на ноте ля, в различных октавах повторяющейся по три раза, а на струне соль — по четыре раза:



нужно:

играют:



правильно:

неправильно:



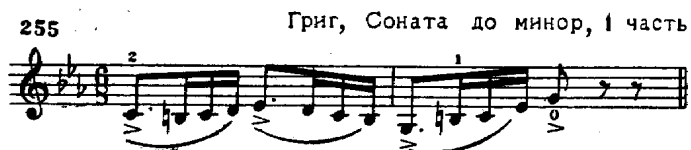
Желая выделить самостоятельное значение этого голоса, проходящего на большом протяжении, скрипач, не замечая

того, больше всего подчеркивает из трех, а потом на струне *соль* из четырех нот, главным образом, только одну и преимущественно первую ноту.

Это происходит или с самого начала появления органного пункта или же спустя несколько тактов после ряда правильно выполненных акцентов на трех нотах; потом скрипач постепенно сходит на один акцент вместо трех равноценных акцентов. Эти «одиночные» акценты видоизменяют структуру пьесы следующим образом:



Как видно, такие неуместные акценты не ограничивают свои функции изменением тактового метра—они придают всей вариации чуждый смысл.



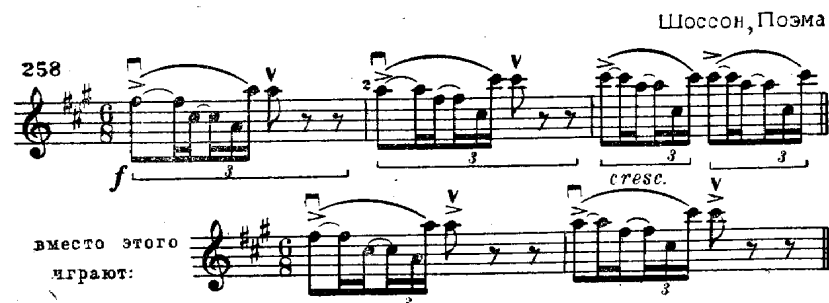
Эффекта ради скрипач из всех четырех акцентов отдает предпочтение последнему — на слабом времени такта — и выталкивает его с наибольшей силой. Эта же манера переносится и на дальнейшие укороченные мотивы:



Кроме того, часто искажается группа шестнадцатых нот, приобретающая триольный характер:



Такое же обращение с авторским текстом можно наблюдать при исполнении поэмы Шоссона, где эффектные взлеты на отдельных группировках являются, по мнению скрипача, достаточным основанием, чтобы нарушить авторский метрический план, заменив его своим, якобы более эмоционально-эффектным:



Подобное исполнение дробит однотоктный мотив на два полутакта или на два самостоятельных такта по 3/8, либо содействует перемещению в такте слабого времени на место сильного времени:

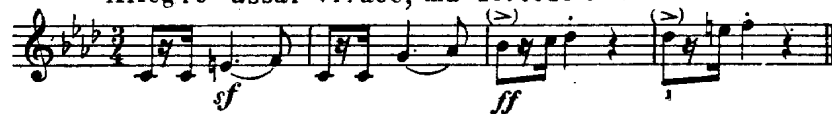


Помимо всего, не следует дробить эти одноктакты и по той причине, что композитор с третьего такта секвенции противопоставляет целым тактам полуктакты, как бы учащая этим движение.

Во всяком случае, в поступательном ходе секвенции второе верхнее *ля* и второе *до-диез* в первых двух тактах самостоятельного значения не имеют.

Бетховен, соч 95, Квартет №11, 3 часть

260 Allegro assai vivace, ma serio $\text{♩} = 69$



Смена динамических и ритмических акцентов. В первых двух тактах *sf* — на 2-й четверти, но в 3 и 4-м тактах надо акцентировать 1-ю, а не 2-ю четверть.

В примерах из сонаты Грига и поэмы Шоссона ошибочные, неуместно выразительные и наиболее сильные акценты совпадают с движением смычка вверх ($\vee$). Это может показаться противоречием тому, что говорилось раньше о произвольных акцентах, вызываемых тяжестью и весом правой руки при движении ее вниз ($\sqcap$). Такая особенность руки остается в силе, но при этом преимуществе у нее есть и другая, противоположная и вполне естественная возможность, обусловленная физическими особенностями ее строения, которые позволяют ей выталкивать смычок с большой силой быстрым движением в противоположном направлении, вверх ($\vee$). Объясняется это следующим образом: «При ведении смычка вниз и вверх распорядок мышечных сил в обоих случаях не одинаков. Можно указать на характерные французские обозначения: «tiré» для движения вниз и «poussé» для движения вверх. Очевидно, в основе этих наглядных обозначений лежит различное мышечное ощущение, приписываемое движению вверх, как «толчку», элементы большей быстроты и неприужденности, движению же вниз, «тяге», — большей замедленности и тяжеловесности. Это различие мышечного ощущения вполне обосновано анатомически. Самое незначительное сгибание немисливо без того, чтобы тотчас не появилось вращение в связи с действием сгибателей у лучевой кости. Наоборот, ощущения, сопровождающие разгибание руки и пронацию (вращение), не сходны и прямо противоположны друг другу, вот почему с разгибанием соединяется такое ощущение, как будто что-то противодействует тяге разгибания, так что приходится «тащить». Поэтому ведение смычка вниз находится в менее благоприятных условиях — ему недостает

элементов непрерывности и размаха, присущих «толчку» при движении вверх» (Штейнхаузен. Физиология ведения смычка).

Злоупотребление утяжеленным движением правой руки вниз:

Чайковский, Концерт, 3 часть



Наиболее сильный акцент обычно получается на последнем аккорде, то-есть на слабом времени такта. То же и при исполнении аккордов pizzicato.

Так же акцентируются и задерживаются последние аккорды в первой части этого концерта перед каденцией:

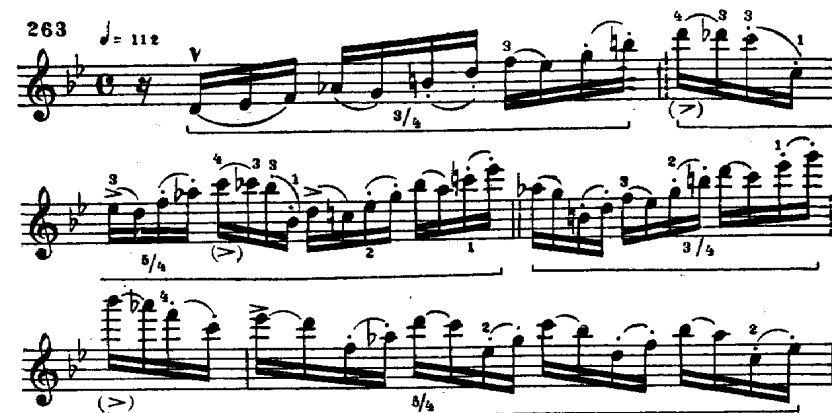
То же, 1 часть



При таком исполнении написание тактов выглядит так, как обозначено в примере б).

Чаще всего эти акценты, по мере произвольного и неосознанного перемещения их, противоречат направлению мотива или пассажа и развитию его, одновременно смещая и кульминационные моменты:

Глазунов, Концерт



Ложные акценты (внизу, в скобках) содействуют изменению величины тактов— $3/4$ и $5/4$ (вместо $4/4$) — и соотношения их.

Здесь происходит смещение тактовой черты, и, тем самым, изменение направления и кульминационной опоры музыкальной фразы.



В этом примере каждый последующий гаммообразный мелодический ход ломаными терциями приходит ко второй четверти такта, которая является таким образом как бы опорной. Но эти опоры ни разу не совпадают с первой четвертью такта, и в представлении играющего происходит действительное перемещение тактовой черты, а весь ход принимает следующий вид:



Только в 6-м такте первая четверть оправдывает свое ритмическое значение, как опора на сильном времени.

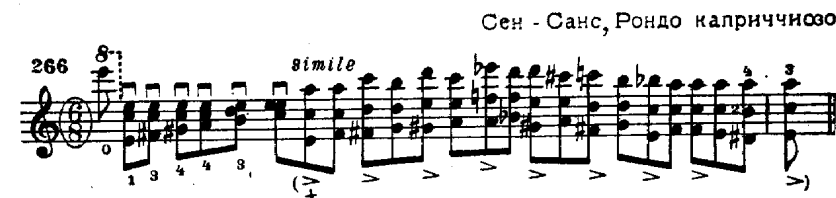
С одной стороны, такое внутреннее противоречие во взаимодействии опорных моментов мелодических и метро-ритми-

ческих, а с другой стороны,— сбивчивое чередование каждого нового сегмента данного хода то на квинту, то на октаву ниже окончания предыдущего мотива,— все это вносит путаницу и затрудняет понимание, запоминание и исполнение этого хода в целом.

Примеры резкого искажения метро-ритма можно продолжить на этюдах Донта, начиная с первого же этюда (аккорды), в исполнении которого почти невозможно уловить характерной для него трехдольности и вообще затруднительно разобраться в метрическом плане исполнения, сбивающегося чаще на двухдольную структуру вперемежку с какими-то другими подразделениями.

Оправданием и побуждением для выделения того или иного аккорда в этом случае служит единственный признак: чем труднее аккорд как пальцевое сочетание, тем сильнее акцент на нем.

Подобные нарушения метра происходят, например, при исполнении ряда аккордов:



Начиная от аккорда, отмеченного знаком (+), последующие аккорды большей частью исполняются в двухдольном метре, как показано внизу; самое правильное исполнение то, в котором не подчеркивается какой-либо метр, а аккорды идут сплошным потоком к тональному трезвучию перед вступлением литавр,— для этого необходимо отказаться от ложных акцентов: правильные акценты в соответствии с указанными группировками, как направляющие вехи, помогут реализовать ровное поступательное движение аккордов.

Также в метрически однородных этюдах Донта — в четвертом, шестом и двенадцатом (все они написаны на $3/8$) — трудности для левой руки совершенно отвлекают внимание играющего от особенностей метра, от неорганизованной деятельности правой руки, поэтому исполнение оказывается во власти случайных акцентов, обоснованных исключительно соучастием правой руки в преодолении трудностей, испытываемых левой рукой, а эта своеобразная координация никакому измерению и музыкальному плану не поддается.

Так происходит в четвертом этюде с аккордами и варьированной темой со штрихом рикошет, которые не характеризуются играющим как трехдольная группировка:

Allegretto scherzando

Донт, соч. 35 Этюд № 4



Тот же недостаток распространяется на 6-й и 12-й этюды. В 12-м этюде учащийся обычно перемещает затактовую триоль на сильное время, два аккорда играет одинаково, не подчеркивая именно второй аккорд как опорный на сильном времени и выталкивая первый аккорд более громким звуком после ряда слигованных нот.

Кроме того, совершенно игнорируются н ю а н с ы, которые, правда, усложняют исполнение этюда, но вместе с тем и украшают его, ставя его в разряд музыкальных капризов¹:



вместо этого играют:



¹ Некоторые из них обработаны в виде пьес с сопровождением фортепиано: № 5, № 15 в редакции Ауэра.

Нередко коренное метрическое изменение претерпевает и этюд № 5 по той причине, что неправильно применяемые акценты при переходах со струны на струну перекраивают его метр 12/8 на другой метр 6/4. Сокращение математической дроби в данном случае никак не означает сохранения метрической тождественности тактов:



вместо этого играют:



превращая секстольные шестнадцатые в другую группировку по четыре шестнадцатых на четверть.

При исполнении этюда № 15 внимание учащегося полностью направлено на преодоление скачков в отдаленные позиции и «попадание» на высокие ноты (о чем говорилось в другой плоскости в книге «Интонация на скрипке»). Преодолевая эти трудности, усиленно активизируя левую руку, учащийся подсознательно начинает помогать и правой рукой, что сказывается на выталкивании смычком верхней ноты (шестнадцатой после трели), которая, кроме того, задерживается (повидимому, для большей уверенности в ней), превращаясь в восьмую.

Ложные акценты на высоких нотах превращают их в опорные ноты, благодаря чему этюд представляется в ином виде из-за перемещения тактовой черты:

ДОНТ, Этюд № 15



Заодно совершенно не принимается во внимание необходимость соблюдения хотя бы минимального различия в динамике акцентов, применительно к сильному и слабому времени такта, а все акценты исполняются одинаково; колебания в силе их происходят только в зависимости от легкого перехода или трудного скачка в позицию.

Все это крайне перегружает, утяжеляет этюд, отдаляя его от того характера, который придал ему Л. Ауэр в своей весьма упрощенной и облегченной обработке (значительная часть высоких нот заменена им для облегчения скачков флажолетными звуками), назвав его «Die Funken» («Искры»):

ДОНТ - Ауэр, Этюд № 15 (Funken)



Наличие произвольных, ложных акцентов имеет место при исполнении как отдельными штрихами, так и штрихом легато, объединяющим мелодическую линию и пассажи.

Происхождение неправильных акцентов, как не раз отмечалось, коренится, главным образом, в резких толчках левой руки во время переходов в позиции, нарушающих плавность мелодии, пассажа и штриха:

ДОНТ, Этюд № 12



Акценты как следствие резкого перехода смычка на другие струны:

Паганини, Каприс № 8



резкая смена позиции при неуверенном переходе левой руки в 7-ю позицию.

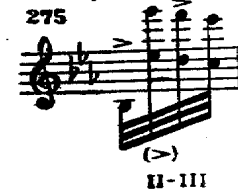
Во избежание ложного акцента следует учить два варианта: а) опираясь на нижнюю терцию второй четверти (первая шестнадцатая), либо б) акцентируя третью шестнадцатую второй четверти:



Эта поочередная опора на ноты, смежные с ошибочно акцентированной ранее нотой, позволит устранить ложный акцент.

Такой же прием при помощи поправочного акцента применим и в последующих примерах:

Паганини, Каприс № 4



Внизу ложный акцент, наверху два поправочных акцента, выполняемые поочередно при исправлении.

Паганини, Капр. № 19



В скобках наверху — ошибочные акценты, для устранения которых необходимо применение поправочных акцентов на первой шестнадцатой каждой четверти (см. внизу), либо на третьей шестнадцатой каждой четверти (на ноте *до*, перед переходом в позиции). Не последнюю роль играет здесь также постановочное оформление левого локтя, который должен быть сдвинут вправо с начала такта для облегчения переходов в отдаленные позиции.

ЛОЖНЫЕ АКЦЕНТЫ В ЛЕГАТО

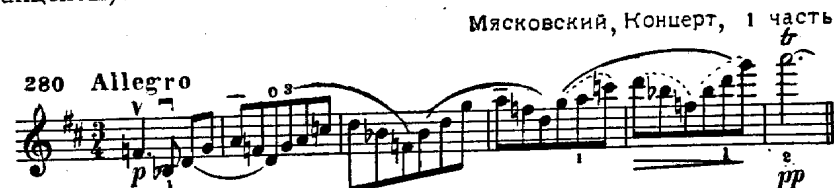


в конце примера акценты для «облегчения» растяжки.

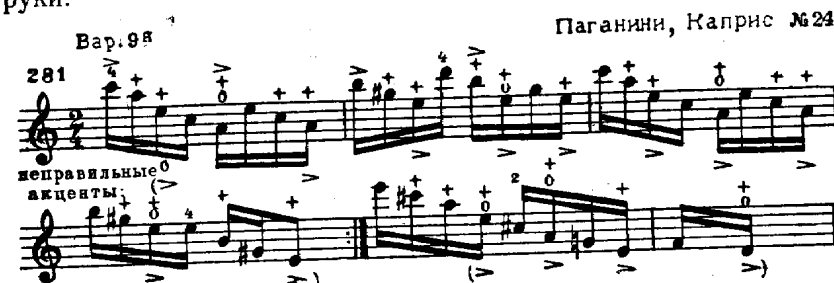
Неподготовленное положение левой руки для перехода в позиции дает повод для толчков ее, образующих ложные акценты:



В скобках — неправильные акценты.
Во всех примерах метод исправления остается тот же, который указан раньше: перемещение акцента как опоры на другие доли такта (см. акценты без скобок — поправочные акценты).



Недостаточно внимания уделяется правильному распределению акцентов при исполнении *pizzicato* пальцами левой руки:

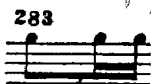


Естественно, что такая акцентировка должна быть исправлена соответствующими поправочными акцентами на первой шестнадцатой каждой четверти, после чего возможно добиться ровного по звучанию исполнения. Этот вид техники требует специального внимания к искусству распределения силы разных пальцев применительно к метро-ритмическим особенностям того или иного музыкального отрывка.

Обращают на себя внимание также другие виды метро-ритмических ошибок, которые на первый взгляд могут показаться незначительными и не заслуживающими внимания. Но, по существу, эти ошибки музыкальные, так как они также способствуют искажению музыкального текста.



Наиболее характерными ошибками этой категории является подмена одного вида метро-ритмической группировки другим:



Первые три такта фуги трижды сопровождаются группировкой 283, к ней же обычно «подгоняется» по инерции и недосмотру и данная группировка 284, которая в конце темы приобретает совершенно другой характер:



285 Чайковский, Скерцо

вместо:

игр. п.

Много значит, что скрипач, играя свою партию, не видит произведение в целом, в «партитурном» изложении; поэтому он не знает точного соотношения длительностей нот (так и в ансамбле и в оркестре).

286 Григ, Соната до-минор, ор.45, 1 часть

Allegro molto ed appassionato

В каденции Крейслера к первой части концерта Бетховена часто подменяются секстолевые группировки триольного вида тридцать вторыми нотами с паузами:

Крейслер, Каденция к 1 части Концерта Бетховена

287

вместо:

игр. п.

Такую же манеру исполнения можно наблюдать в восходящих секстолях того же вида в конце первой части концерта Чайковского:

Чайковский, Концерт, 1 часть

288

cresc

В концерте Глазунова после каденции следует до-мажорный ход:

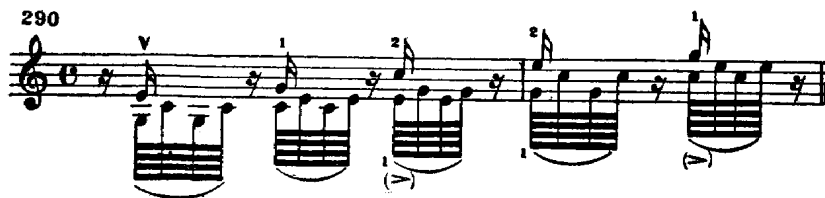
Глазунов, Концерт

289

p

cresc.

Плавный характер его обычно резко нарушается акцентами и остановками между лигами благодаря подмене группировки и превращению ее в последовательность шестьдесят четвертых вместо тридцать вторых:



Еще чаще плавность этого хода нарушается ложными акцентами при переходах смычка на струны *ре—ля* и *ля—ми*.

В первой части концерта Ракова также наблюдается подмена восьмых триолью в ходе перед разработкой:



В педагогической практике приходится иметь дело с исправлением других видов подмены метро-ритма, заключающейся в своеобразном «выравнивании» его по примеру, приведенному из концерта Ракова. Это своего рода подражательное взаимодействие группировок и нивелирование их. Исполнение Аллеманды из первой партиты *си-минор* Баха может служить ярким примером такого взаимодействия и выравнивания:



Вместо смены контрастирующих группировок, противоположных по своему характеру и смыслу, вместо смены подчеркнута четкого шага, обостренного отделяющейся тридцать второй, и плавной, певучей триоли скрипач, идя по линии наименьшего сопротивления трудностям, превращает баховский текст в единообразное триольное изложение.

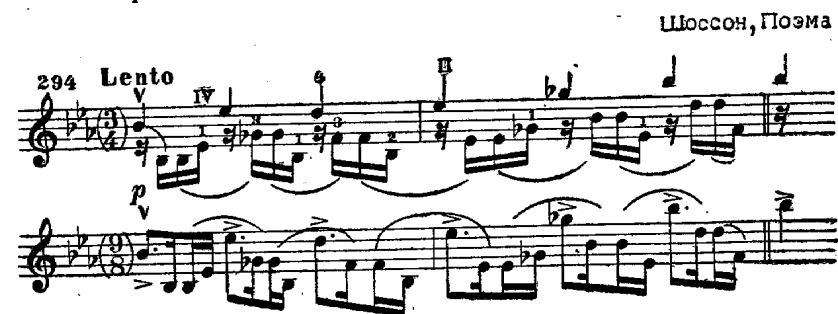
Такое же тяготение к спокойному вальсоподобному ритму наблюдается и в первой вариации Чаканы Баха:



Изменение метра $3/4$ на $9/8$, удлинение отделяемой шестнадцатой, превращенной в восьмую, большая плавность штриха и общего характера вариации дает, правда, возможность с меньшими усилиями справиться с подготовкой и техническим исполнением аккордов, со штрихом (вернее, с проведением смычка на коротких нотах) и с голосоведением в этой, действительно труднейшей, вариации; но в целом все эти облегчения отдаляют от воспроизведения ее подлинного духа, соответствующего монументальному стилю этого произведения.

С одной стороны, скрипач вследствие невнимательного отношения к тексту не всегда использует особенности метро-ритма как богатейшего источника и средства выразительности; но, с другой стороны, проникаясь желанием воспроизвести музыкальную фразу с наибольшей экспрессией, он в некоторых случаях впадает в другую крайность. Подчеркивая и выделяя отдельные ноты, он преувеличивает длительность их, что приводит к подмене одного метра другим.

Так происходит, например, в поэме Шоссона:



Желая выделить тематические ноты в верхнем голосе, скрипач удлиняет их без учета художественной меры.

За счет задержания этих нот шестнадцатые несколько за-
теневаются и проигрываются быстрее, как второстепенные ноты,
хотя значение нижнего голоса не следовало бы умалить: он
может рассматриваться как равноценный тематическому го-
лосу:



В результате такт в 3/4 превращается в такт другой
меры — в 9/8:

Бетховен op. 74, Квартет № 10, 3 часть



— изменение трехдольного метра на двухдольный и превра-
щение восьмых в триоли из-за ложных акцентов на 1-й вось-
мой.

До сих пор приводились преимущественно примеры отри-
цательных, ошибочных акцентов, изменяющих музыкальный
смысл и метрическое строение мелодии или пассажа.

Эти многочисленные дефекты в основном сводятся к огра-
ниченному количеству причин, порождающих их; наиболее
существенные из них следующие:

1. Отсутствие контроля и внимания к качеству выполнения
важнейшей составной части авторского текста — метро-ритма.
2. Небрежная смена смычка на протяженных нотах, в ле-
гато и других штрихах.
3. Неумелое и несовершенное распределение частей смычка
в различных метро-ритмических группировках.
4. Влияние веса, тяжести правой руки при движении ее
вниз (□) (падение руки).
5. Неподготовленные, резкие переходы смычка на другие
струны, через струны и при повторяющемся чередовании струн
в легато и отдельных штрихах.

6. Технические и двигательные затруднения в левой руке,
преодолению которых пытаются содействовать толчки на пря-
женной правой руки.

7. Неподготовленные, резкие переходы левой руки в пози-
ции.

8. Вибрационные толчки на отдельных нотах (на слабом
времени такта).

9. Изменение длительности нот (удлинение, укорочение
их).

10. а) Неуравновешенное распределение естественной фи-
зической силы пальцев руки в технике pizzicato и б) нена-
правляемые ритмически удары пальцев правой руки в обыч-
ном «оркестровом» pizzicato.

11. Недостаточный учет естественной силы звучания в ниж-
нем и верхнем регистре скрипки, что часто находится в зави-
симости от направления движений смычка (см. ниже пункт б).

Некоторые из перечисленных причин, обуславливающих из-
менение метро-ритмических закономерностей в отрицательном
смысле, в отдельных случаях, при разумном использовании их
с чувством меры, могут дать противоположный — положитель-
ный — результат.

а) Так, преобладание веса правой руки при движении ее
вниз (□), выражающееся в виде ошибочных, технически не-
правильных акцентов, используется как вспомогательное сред-
ство при реализации музыкальных ложных акцентов на сла-
бом времени такта:

Бах, Партита, Ми-мажор



б) Отрицательная тенденция к чрезмерному выталкиванию
нот при движении правой руки вверх (v) оказывается впол-
не рациональным приемом для обострения музыкальных
ложных акцентов, например, во второй части 13-го каприса
Паганини:

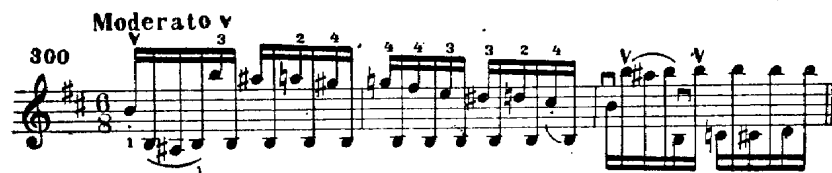
Паганини, Каприс № 13



Кстати, такое движение правой руки с верхней струны на нижнюю значительно удобнее, чем при этом же штрихе в обратном порядке — с нижней струны на верхнюю; в этом случае и правая рука меняет направление штриха, как видно по изменению штриха в децимах:



То и другое направление штрихов применяется во второй половине 2-го каприза Паганини для лучшего выделения голосов, находящихся в различных регистрах:



Особенно убедительным примером в этом отношении является Скерцо-тарантелла Венявского; в этой пьесе используются преимущественно движения правой руки вверх (v), что способствует обострению штриха:



в) Помимо указанного преимущества такого движения руки на смежных струнах, оно еще в большей степени является вспомогательным при перебрасывании смычка через струны.

См. пример из 2-го каприза Паганини (верхней частью смычка).

Гендель-Томсон, Пассакалия



г) Другая категория ошибочных акцентов, происходящих от резкой смены позиций, также может оказаться положительной противоположностью, например, при реализации так называемой ритмической аппликатуры:

Крейцер, Этюд №11



Совпадение смены позиций и струн с метрическим делением такта по четвертям, что подчеркнуто акцентами, создает благоприятные условия для уверенных переходов левой руки в позиции.

Эта особенность ритмической аппликатуры используется в тех случаях, когда повторяющиеся звуки исполняются не отдельными штрихами, а различными пальцами, подменой их, наподобие фортепианного приема.

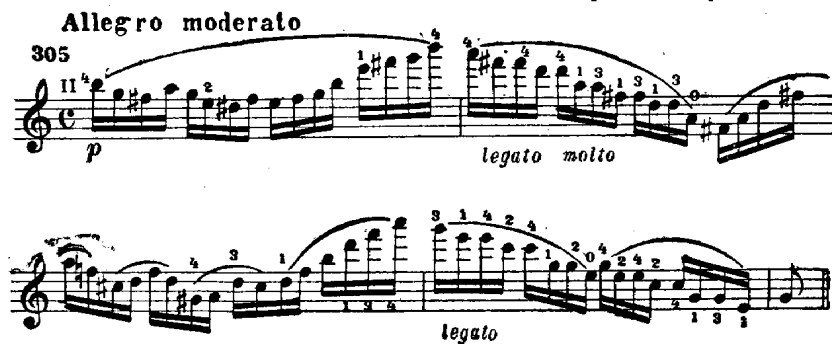
В издании Breitkopf и Härtel (редакция Э. Рентгена) указаны следующие штрихи, с помощью которых осуществляется подчеркивание повторяющихся нот:

Бетховен, ор. 95 Квартет №11, 3 часть



что указывает на необходимость использования аппикатуры, способствующей разделению повторяющихся нот во избежание слияния их в четверти и образования синкоп, которые в данном случае неуместны и по внешней манере нотописания и по смыслу:

Гольдмарк, Концерт, I часть



Авторские указания во втором и четвертом тактах — *legato molto* и *legato* — должны предостерегать исполнителя от попыток отделять повторяющиеся ноты штрихами, попарными лигами с остановками:



Франк, Соната, 1 часть

307 *Allegretto ben moderato*



д) Энергичные броски левой руки в позиции в сочетании с акцентами смычка являются также в новом положительном качестве как вспомогательный способ для усиления значения и выразительности музыкального акцента, будь он на слабом или сильном времени такта по авторскому указанию в тексте. См. пример № 298 из 13-го каприса Пaganини.

е) Произвольное удлинение нот, отмечавшееся как отрицательная особенность исполнения, в отдельных случаях может иметь место при условии соблюдения должной меры.

В некоторых случаях композитор, придавая большее значение отдельным нотам, делает соответствующие указания или в виде агогического акцента *λ*, удлиняющего ноту в пределах данного такта, как в «Хаванезе» Сен-Санса:

Сен-Санс, Хаванез



или в виде обозначения *ten.* над нотой (*tenuto*—задерживая, протягивая), как в финале концерта Бетховена:



Причем всюду эта тема в Рондо сопровождается таким указанием.

Но большей частью в тексте отсутствуют подобные специальные указания; тогда исполнитель по своей инициативе прибегает к приему удлинения нот, что в отдельных случаях допустимо и имеет основание.

Так, в фантазии Венявского «Фауст» для скрипки и оркестра средняя часть вальса изложена флажолетами одинаковой длительности — восьмыми:

Венявский, Фантазия „Фауст“



что является своеобразным преломлением оригинала в опере «Фауст» Гуно:

Гуно, оп.
«Фауст»
Ф. п.

311

Подобная парафраза допустима в виртуозной фантазии.

Исполнитель все же ищет некую среднюю длительность между плавным и отрывистым изложением этой темы у Гуно и у Венявского и поэтому удлинняет несколько флажолетную ноту на сильном времени такта, придавая ей большую выразительность и певучесть по сравнению с остальными восьмыми:

312

В разработке первой части скрипичного концерта Чайковского пианист склонен удлинить второй аккорд в такте, поддерживая этим скрипача в его намерении придать опорное выразительное значение тематической синкопе, подразумевающейся в шестнадцатых, и это вполне уместно:

Чайковский, Концерт, 1 часть

313 Moderato assai

Скр.

Ф. п.

Также оправданным в музыкальном отношении приемом может быть задержание ноты или расширение движения в целом (на весьма ограниченном протяжении) перед кульминацией, перед патетическим акцентом или на нем, в виде размаха, для усиления выразительности:

Глазунов, Концерт.
passionato

314 Andante

Скр.

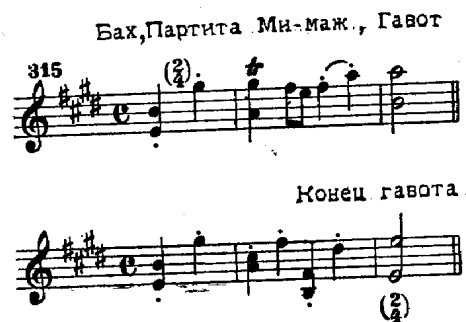
cresc allarg f



16. ЗАТАКТ

Затакт по своему значению и объему представляет большое разнообразие. Он может выражаться количественно в одной, двух и более нотах всевозможных длительностей (коротких и длинных) в зависимости от смысла данного мотива и его метра. Он также может взять на себя значительную часть такта: четверть, треть, половину его и более.

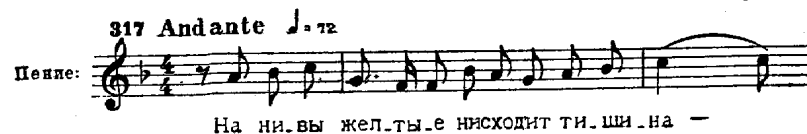
В классической музыке, при наличии затакта, последний такт пьесы обычно не полный и в сумме с затактом образует полную метрическую меру:



Значение затакта должно быть приравнено к смыслу и содержанию слова, частью которого он является:



Римский-Корсаков



Пение:

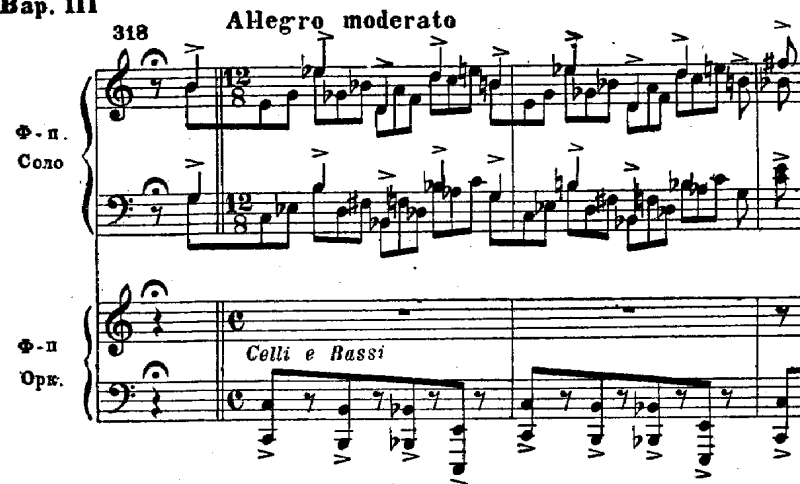
На ни.вы жел-ты.е нисходит ти.ши.на —

Подобно двухсложному, трехсложному и т. д. слову, в котором ударение приходится на втором слоге, затакт не может быть акцентирован и не может быть, по смыслу слова, сильнее, нежели последующая первая нота в такте на сильном времени. Ударение на последующем слоге, опора на нем снова осуществляется акцентами различного характера в зависимости от нюанса, темпа и стиля произведения.

Все же бывают исключения из этого общего правила в соответствии с музыкальным замыслом композитора, когда затакту придается характер ложного акцента; это — категория как бы ложных затактов:

С. Прокофьев соч. 26 3-й Концерт для ф-л.

Вар. III



Ф-п.
Соло

Ф-п.
Орк.

Celli e Bassi

Особое место в вокальной литературе занимает такой пример, как ария Мизгиря из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка»:

319 Andantino $\text{♩} = 52$

Пение:

На теп-лом, си-нем мо-ре —
Где вол-ны хле-шут пе-ну —

Ф. п.

у ост-ро-ва Гур-мы-за, —
о кам-ни скал при-брежных, —

Далее слоговые ударения совпадают с опорными долями такта:

Там на дне мор-ском жемчуг цен-ный есть

Здесь слоговые ударения, казалось бы, требуют по смыслу в соответствующих местах музыкальных затактов, между тем, воображаемые затакты перенесены композитором на сильное время такта. Выполнение этого места с соблюдением речевых и музыкальных условностей представляет большую трудность для певца, который нередко находит выход в том, что, смягчая первую ноту такта — восьмую, этим как бы перемещает акцент на вторую восьмую, фактически видоизменяя метрическую структуру такта.

Само собою разумеется, что преувеличенное акцентирование 2-й и 5-й восьмой в данном случае неуместно — оно не в стиле арии, который определяется характером мерного волнообразного сопровождения оркестра. Но в восприятии слушающего исполнение арии и не знающего, как она изложена в оригинале, обычно запечатлеваются затакты в полном соответствии со слоговыми ударениями.

Для определения скорости движения пьесы, ее темпа, очень важна роль затакта, так как временное расстояние между затактовой нотой и сильным временем следующего такта определяет меру движения, меру его скорости. Например, определенный и устойчивый темп жиги из 2-й партиты Баха *ре-минор*:

320 $\text{♩} = 12$

в значительной степени зависит от того, насколько скрипач перед исполнением сосредоточится на движении восьмых первого такта, какую скорость их чередования он отберет, имея в виду, кроме того, скорость последующих шестнадцатых и точное соотношение их с восьмыми; тогда в полном соответствии с установленной пульсацией восьмых временное расстояние между затактовой восьмой и началом такта будет определяющей мерой для темпа всей жиги.

Разница временных расстояний, тем самым разница темпов, может быть графически изображена следующим образом:

321 $\text{♩} = 12$

quasi Andantino

quasi Allegretto

quasi Moderato

quasi Allegro

Начало 1-го каприза Паганини представляет собой затактовую группировку, занимающую половину такта; поэтому неправильно делать на первом арпеджио опорный акцент, быть может, нужный для уверенного штриха, но в музыкальном отношении совершенно не оправданный:



В данном случае преодоление первого аккорда, повторяющегося несколько раз и технически трудного из-за растяжки 4-го пальца, поддерживается вспомогательным акцентом со стороны смычка, что создает смещение тактовой черты; благодаря этому каприз воспринимается со стороны в искаженном виде:



Скерцо-тарантелла Венявского после вступления фортепиано начинается в партии скрипки с затактовых трех восьмых:



При разучивании этой пьесы в медленном темпе с самого начала следует обратить внимание на опорные акценты на сильном времени такта (см. а) в следующем примере), по отношению к которым надо затенить слабое время, чтобы не было частых, однообразных и назойливых акцентов на каждой первой из трех нот.

По мере перехода к более быстрому темпу акценты можно разредить и представить себе их на следующих тактах (см. б.).

Таким образом первые полтора такта (б) явятся как бы затактом ко второй половине периода.

Такой план освобождает исполнение от мелких расчленений и раздроблений.

Общей и часто повторяемой ошибкой здесь является ложный акцент на слабом времени третьего такта (> в скобках внизу) — это вид технического акцента «для облегчения» попадания на сексту в шестой позиции, который обусловлен «удобством» игры, но не музыкальным смыслом.

Дальше такой акцент можно слышать во всех аналогичных случаях, встречающихся в этой пьесе, и в результате получается следующее видоизменение метра:



Для правильной, логичной фразировки следует обращаться к сопоставлению частей мелодии и выяснять, какая из них является главной, какая придаточной или вводной. От этого зависит распределение выразительных средств и направление их к определенной цели.

В теме из первой части концерта Бетховена:



надо решить вопрос, где находятся смысловые опорные моменты: в начале двутактов или в середине их?

При выборе первого варианта — а) (опора на первой четверти первого и третьего тактов) — эти двутакты при ниспадающем звучании к концу как бы изолируются друг от друга и каждый из них приобретает самостоятельный характер.

Во втором варианте — б) — в первом и третьем тактах можно ясно ощутить направление, устремление мелодии ко второму и четвертому тактам, как к опорным, наиболее выразительным, и поэтому такую фразировку можно предпочесть первой. Разумеется, введенные здесь нюансы должны больше подразумеваться, но не выполняться намеренно подчеркнуто.

Здесь первый и третий такты могут рассматриваться как расширенные затактовые, вводные ко второму и четвертому тактам.

Начало той же части в партии скрипки в виде октавного хода на протяжении двух тактов к опорной доминантовой септимере:



также является в сущности затактом к половинной, кульминационной ноте *соль*.

Эти примеры фактически расширяют понятие о затакте. Понятие это от мельчайшей ритмической единицы перерастает в сложное измерение по отношению к широкой музыкальной фразе.

Смысловое значение затакта возрастает в сочетании с лигой, символизирующей начало мотива, что особенно важно в полифоническом изложении материала. Так, в финале сонаты Франка диалог поддерживается в каноне ясным вступлением и чередованием затактовой темы в обоих голосах:



при условии мягкого подчеркивания начала лиги.

17. НОТЫ С ТОЧКОЙ

Нота с точкой и последующая короткая нота — это, в сущности, по смыслу двухсложное слово в музыке с ударением на первом слоге, на ноте с точкой, а короткая нота является как бы затактовой, размаховой по отношению к ней. Следует различать и точно выполнять длительность нот в различных случаях:

Чакона, Бах



Такое указание со стороны педагога должно быть не только напоминанием ученику, но и неукоснительным требованием обязательного выполнения этого правила. Наиболее характерным явлением в выступлениях учащихся, связанных с неизбежным волнением при этом, вызывающим торопливость в исполнении, недостаток выдержки и сопротивляемость волнению, бывает то, что учащийся, как правило, не выдерживает ноты с точками, невольно укорачивая их, начиная с длинных нот  и далее до малых длительностей  где ноты в спешке набегают одна на другую:

Венявский, 1й Концерт, 3 часть

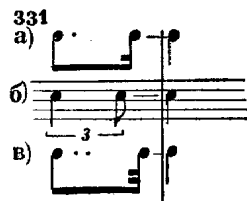


Другим общераспространенным недостатком является тот факт, что отдельные короткие ноты, будучи объединены с длинными нотами (одним) штрихом легато с точкой:  недостаточно отделяются, что лишает исполнение четкости, ясности и убедительности. Особенно это относится, как ранее было сказано, к повторяющимся нотам, которые обычно сливаются.

В начале этого параграфа, при определении значения короткой ноты как «размаховой», умышленно было применено это слово, так как только ясно ощущаемый и подготовленный во время остановки размах правой руки, конечно в различном масштабе, в зависимости от длительности нот, скорости движения их и нюанса, служит тем побудителем и той причиной, следствием и положительным результатом которых является должное звучание ноты с точкой. Поэтому неправильно отталкиваться от ноты с точкой, как от опоры для выполнения штриха, — такой метод способствует поглощению короткой ноты. Для устранения подобного недостатка следует представить себе противоположный способ выполнения штриха, при котором инициатива в движении правой руки

переносится на короткую ноту. Этот прием, будучи сглажен и выравнен динамически и путем рационального распределения частей смычка на каждую ногу, даст требуемый результат.

К наиболее распространенным ученическим ошибкам следует отнести неточное выполнение короткой ноты:



она часто бывает не на месте и, будучи исполняема раньше времени, приближается к триоли (б) либо, превращаясь в более короткую длительность, — к тридцать второй (в). Черточки между короткой нотой и тактовой чертой показывают относительную степень приближения и отдаления ее от следующего такта, иными словами, степень отступления ее от нормы, какой является в данном случае длительность шестнадцатой ноты. В примере , памятуя условие единства в метро-ритме, шестнадцатая должна быть точно одной из ряда четырех шестнадцатых, а не одной тридцать второй:

Бах, Партита си-минор Куранта



В данном примере и в подобных ему отрывках наблюдается склонность к нивелированию длительностей нот. В издании Штейнгребера французской сюиты № 4 имеется указание Бишофа — одного из редакторов сочинений Баха, разъясняющее, что «исполнение подобных ритмов у старин-

ных авторов должно быть: ; неправильно: .

Эти толкования нам кажутся несостоятельными. Если для пианиста представляло трудность свести смежные группировки в быстром темпе, то в струнном ансамбле, например, подобное затруднение вполне преодолимо.

Леопольд Моцарт, говоря о способе исполнения коротких нот, предпочитает их приближенными к последующей ноте с точкой, нежели удлиненными и превращенными в триольные

ноты. Думается, что Л. Моцарт (1719—1787) — один из авторитетнейших музыкантов и представителей классической скрипичной школы, близко стоявший к эпохе Баха (1685—1750), — своей ссылкой на это правило дает наиболее достоверную историческую справку и опровергает приводимые соображения редакторов.

Вряд ли вообще будет убедительным ссылаться во всех случаях только на благополучную норму в исполнении, лишая музыку какого бы то ни было ритмически-контрастного и конфликтного начала, которое заложено в противопоставлении приведенных группировок.

Подобно тому, как при интонировании сменяющихся одноименных минорной и мажорной тональностей мы невольно обостряем на скрипке впечатление от этой смены несколько преувеличенным повышением большой терции после малой, постольку, по аналогии с этим слуховым восприятием, мы можем применять относительное преувеличение для обострения метро-ритмического различия также и при смене длительностей. Так, в скрипичной куранте Баха отдельные шестнадцатые могут быть несколько меньше и короче своей нормы, в пределах допустимой зоны, в отличие от окружающих их триоль.

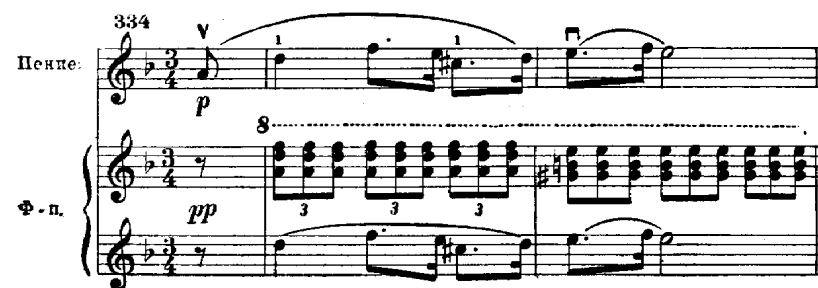
В первой части концерта Чайковского должна быть ясно подчеркнута разница длительностей тридцать вторых и сектальных нот:

Чайковский, Концерт, 1 часть



В ариозо из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» сопоставляются тоже смежные метро-ритмы: шестнадцатые на фоне аккомпанирующих триоль:

Римский - Корсаков, оп., «Снегурочка»





Так написано для голоса и, что особенно важно, так подтверждено партией фортепиано, дублирующей голос. Недопустимым было бы здесь совпадение шестнадцатой (4-й на удар) с третьей триольной нотой.

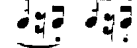
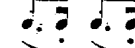
Можно отметить весьма распространенную ошибку в обращении с короткими нотами при исполнении «Размышления» Чайковского, где на фоне фортепианных триолей в партии скрипки встречаются группировки: четверть с точкой и восьмая — , а затем восьмая с точкой и шестнадцатая — .

Чайковский, Размышление

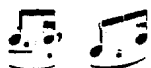
335 Andante molto cantabile



Это различие не всегда принимается во внимание исполнителями, которые отделяют восьмые и шестнадцатые ноты так, что отличить разницу длительностей их невозможно, в то время как композитор различными средствами характеризует взволнованное состояние в этом месте.

Нередко в одной и той же пьесе встречаются такие группировки:  и . Совершенно очевидно, что и в исполнении должно быть найдено отражение этого различия.

Ноты с точкой, естественно, выдерживаются дольше, а ноты, в которых точка заменена паузой соответствующей длительности, укорачиваются. Не приняв во внимание эти особенности, можно исказить смысл музыкальной фразы: .



Брамс, Концерт, 3 часть



Здесь с особой наглядностью выступает план внешнего преобразования группировки от коротких, разделенных паузами, нот к удлиненным нотам без пауз и, наконец, к нотам, слигванным без всяких остановок; и все это в связи с мощным мелодическим расширением данного отрывка.

Лядов, 9 каприс

Allegro $\text{♩} = \infty$



В исполнении должна быть ясно и точно подчеркнута степень укорочения ноты (отделяется ли восьмая, шестнадцатая или тридцать вторая):

Лядов, Мазурка, соч. 15, № 1



Allegro moderato



Не всегда соблюдается в этом полонезе различие длительностей: затактовая нота — восьмая, перед 3-й четвертью шестнадцатая (а не тридцать вторая) и затем тридцать вторые ноты. Шестнадцатые с точкой надо выдерживать, а не играть их коротко с паузами.

Встречаются случаи перемещения длительностей нот в группировке: вместо — в тексте , где акцент приходится на короткую ноту, переместившуюся на сильное время и вытеснившую ноту с точкой на слабое время.

При наличии в мелодии двух смежных акцентов первый акцент, выделяющий ноту на сильном времени такта, все же имеет преимущественное и более выразительное значение.

Обозначение акцента встречается еще в виде черточек (— — — —), выделяющих музыкальные слоги путем удлинения подчеркнутых нот, или в виде черточек с точками под ними , что должно пониматься как некоторое обострение акцента:

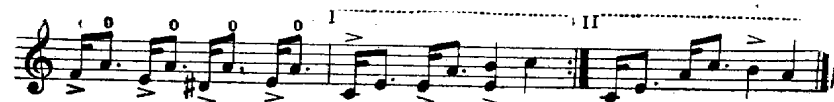
Бела Барток-Сигети, Венгерский танец

Andante sostenuto



Poco vivace

Эгвилль, Шотландский танец



В этих случаях с особой убедительностью и выразительностью следует подчеркивать переместившиеся на сильное время шестнадцатые ноты, чтобы у слушателя не возникло никакого сомнения в том, что именно они имеют значение наиболее выразительно-декламационного, опорного слога:

Моцарт, Концерт Ля-мажор, 1 часть



Здесь недопустимы обычно наблюдающиеся в учебной практике искажения, т. е. замена нот определенной длительности форшлагом и нахшлагом.

Кроме перечисленных видов ноты с точкой, возможно еще одновременное использование обеих группировок — .

Примером может быть следующий отрывок из третьего этюда Гавинье:

Гавинье, Этюд № 3

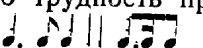


Исполнение этого места затрудняется, с одной стороны, разнообразностью группировок и, с другой стороны, — соблюдением условия, при котором опорные шестидесят четвертые ноты на второй и последующих шестнадцатых должны быть прочно подтверждены акцентами, чтобы они не предстали в качестве форшлагов, с перемещением акцентов на последующие шестнадцатые:



Возможно несколько облегчить техническое исполнение этого места и придать данной метро-ритмической особенности большую ясность, разредив акценты:



Значительную трудность представляет собою исполнение группировки  в трехдольном размере, будь это на 3/8 в умеренном движении или на 6/8:

Крейслер, в стиле Франкера, Сицилиана



Р. Вагнер, оп. „Золото Рейна“

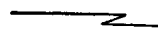


или в быстром темпе на 3/4:

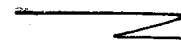
Бетховен, 9 симфония, Скерцо



В приведенных примерах значительным техническим спором служит правильное распределение частей смычка, что должно иметь место не только в медленном темпе, но также и в быстром; например, группировке  должно соответствовать следующее передвижение смычка и распределение его частей:



но не такое:



и тем более не целым смычком все ноты:



или одинаковой частью его.

Это поможет избежать ложных акцентов на шестнадцатой ноте или на последней восьмой, как неправильное произношение трехсложных слов с ударением на первом слоге:  или .

Бетховен, 9 симфония, Скерцо



В быстром темпе — в скерцо из 9-й симфонии Бетховена исполнение и штриха и самой группировки не менее затруднительно, чем в медленном темпе. В этом примере чаще всего можно наблюдать несколько видов искажения метро-ритма; играют так:



по причине нерационального распределения частей смычка, либо также на 2/4, но со штрихом, объединяющим две первые ноты в такте:



Встречается и третий вариант, наиболее близкий к трехдольному размеру, но видоизмененный неправильным акцен-

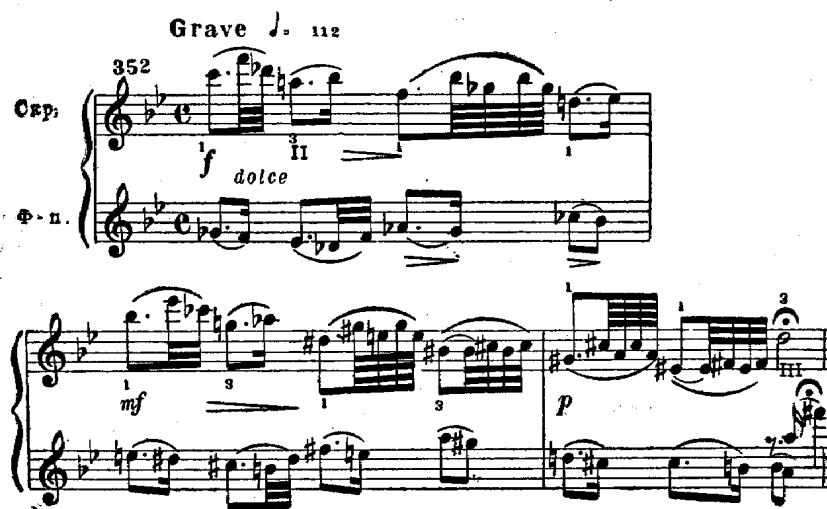
том на третьей четверти из-за неудачного применения штриха:



Остальные ошибки можно отнести за счет укорочения первой ноты (в примерах умышленно опущены точки и заменены паузами).

Единственно возможным методом приближения к тексту оказывается: использование написанного в оригинале штриха без объединения нот лигами, выдерживание точной длительности ноты с точкой и рациональное распределение смычка в небольшой его части.

Танеев, Прелюдия ор. 28



Глазунов, Концерт

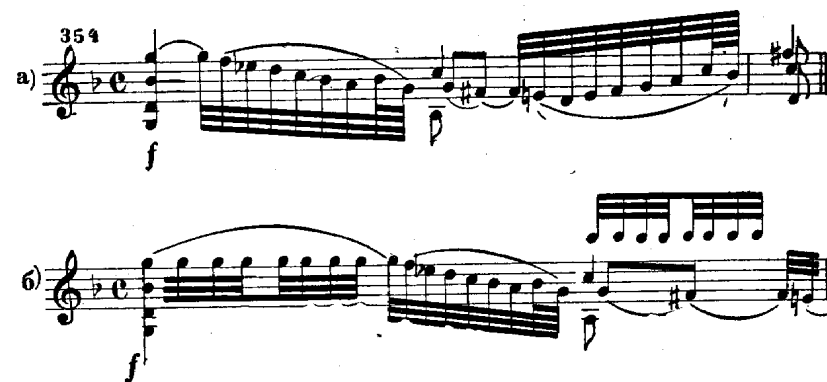


18. РИТМ И ВЕЛИЧИНА ТАКТА

Заслуживает внимания и такое обстоятельство, как графическое изображение длительностей звуков в нотном тексте. Это особенно важно в начальном обучении, почему и следовало бы придать большее значение оформлению текста в конструктивных изданиях.

Иногда на ноту большой длительности в тексте уделяется мало места из «экономии»:

Бах, 1 соната Адажио



Так выглядит (а) в издании первый такт. Расстояние между аккордом и следующими тридцать вторыми очень узкое, ограниченное, и поэтому учащийся, быстро пробегаая глазами это расстояние, не выдерживает длительность аккорда, в котором на протяжении четверти должна полностью поместиться следующая группировка, занимающая гораздо больше места на нотном стане на такую же четверть (б).

Если сравнить для примера в Арии Баха (в переложении Вильгельми), сколько места занимает первая нота ми (4/4) в скрипичной партии и в партии фортепиано, и затем сравнить протяжение первого и второго тактов на нотном стане в скрипичной партии, то станет ясным, почему у учащегося, при знакомстве с пьесой и разучивании ее дома, отсутствуют ритмическое начало, представление о движении восьми восьмых в

такте или восьми равномерных шагов. А ритм — это не только представление о движении, но и ясное, определенное ощущение движения, которое нарушается или вовсе отсутствует в данном случае вследствие того, что нет точного совпадения зрительного представления с ощущаемым движением.

В педагогических целях не лишним было бы в тех тактах скрипичной партии, где есть ноты большой длительности, выписывать голос, сопровождающий его в фортепианной партии; тогда можно заполнять музыкальным содержанием эти ноты, остающиеся нередко в сознании ученика беспредметными, непонятными, «скучными»:



Внешнее соотношение тактов по их величине и объему вызывает у учащегося соответствующее отношение, как к более значительному или менее важному явлению.



19. НЕРОВНОСТИ РИТМА В ИСПОЛНЕНИИ

Помимо многочисленных примеров с ошибками учебного характера, приведенных в различных разделах, следует упомянуть еще о таких отрицательных метро-ритмических проявлениях, которые занимают не меньшее место в учебной и исполнительской практике.

Это, главным образом, неровности движения, а иногда и резкие отступления от нормы, выражающиеся в торопливости, поспешности и, реже, в затягивании темпа как результат неопределившегося еще чувства музыкальной меры и отсутствия сдерживающего, волевого начала.

а) Прежде всего это проявляется в повторяющихся группировках, мотивах, музыкальных фразах:

Моцарт - Крейслер, Рондо



†отсюда играют быстрее, чем вначале; при повторении общее ускорение продолжается.

б) В секвенциях, особенно нисходящих, заметнее всего бывает безвольное, безудержное «скатывание» пальцев с позиций, сокращение смычка (вследствие мышечных сокращений от перенапряжения) и безостановочное ускорение темпа:

Мендельсон, Концерт, 1 часть

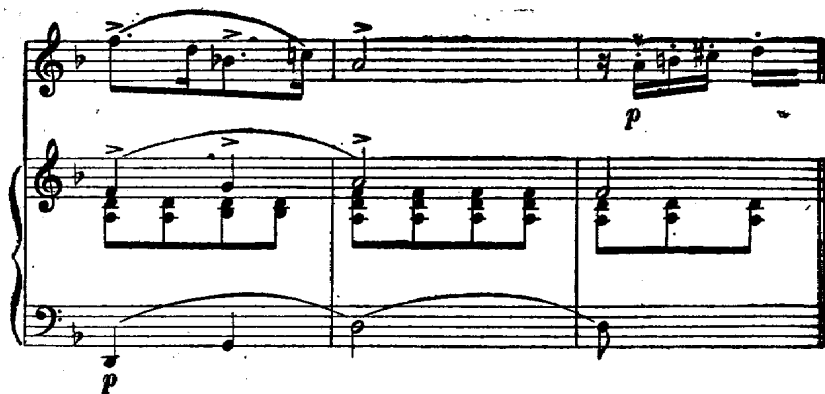


Тем более такое явление имеет место при повторении этой секвенции в *piano*, которое сказывается не столько на ослаблении звука, сколько на непропорциональном сокращении части смычка и, главным образом, на ослаблении пальцев, утрачивающих устойчивое состояние.

в) В финале 2-го концерта (*ре-минор*) Венявского — *Alla Zingara*:

Венявский, Концерт *ре минор*
3 часть





скрипач вначале каждый раз после шестнадцатой паузы торопит первые три шестнадцатые, боясь отстать от равномерно пульсирующих восьмых в партии фортепиано. Скрипачу не всегда бывает понятна настоящая длительность этой короткой паузы в соотношении с его же шестнадцатыми, которая настолько выключает его из ритмически правильного ощущения, что он не в состоянии найти для себя нужную опору, которой он располагает на второй четверти этого же такта:



Далее, подобный дефект является результатом безучастного отношения скрипача к половинной ноте в четвертом такте скрипичной партии, в котором ритмическая основа поддерживается у фортепиано. Не обращая на это должного внимания, не слушая «чужую» партию, скрипач не может согласовать свой темп с аккомпанементом.

Достойна особого внимания разработка первой темы финала, сплошь состоящая из шестнадцатых в партии скрипки, ритму которых фортепианная партия противодействует синкопами:



В этом месте требуется чрезвычайная выдержка, чтобы не загнать и не прийти к непосильному темпу. Добиться этого вполне возможно, если пойти по линии наибольшего сопротивления и применить в занятиях метод размеренного постепенного задержания темпа — *ritardando*, для чего каждый последующий восьмитакт следует играть в несколько замедленном темпе. Скрипач должен добиться такого ощущения, будто он сдерживает своим темпом своего партнера, который якобы торопит. В действительности же фактического замедления не произойдет, но скрипач благодаря этому сможет удержаться в первоначальном темпе и ровно доиграть приведенный отрывок до конца. В данном случае вполне уместна проверка устойчивости исполнения при помощи метронома.

Подобные методы работы полностью распространяются на примеры, приведенные в пунктах а) и б).

г) В Скерцо-тарантелле Венявского в четвертом такте и в его же этюде *ля-минор* (редакция Крейсlera) в восьмом такте есть полутактовая нота в виде $\frac{1}{2}$ (см. № 324). Как правило, эти ноты обыкновенно не выдерживаются полностью, благодаря чему следующие группы тактов исполняются быстрее, и так до тех пор, когда скрипач уже придет к непосильному темпу и почувствует, что надо как-то изменить движение; но где и как — этого он не определит и не выполнит, пока не осознает полностью значение этих завершающих нот как музыкальной цели, как опоры, как повода для передышки и как направляющей меры. Они-то и являются сдерживающим началом, если выдерживаются должным образом.

Недостаточное внимание вообще к выдержанным звукам можно наблюдать, как правило, в следующем примере:



д) В скрипичной партии рондо Моцарта есть восьмые паузы в 8-м, в 16-м тактах, а затем в конце чередующихся четырехтактов. Если предположить исполнение этой пьесы для духового инструмента (флейты, кларнета, гобоя) или для колоратурного голоса, то, наверно, эти короткие паузы были бы использованы для перемены дыхания, чтобы была физическая возможность играть или петь дальше. Но для скрипача эта пауза ни физической, ни технической, ни, тем более, музыкальной ценности не представляет, и он не придает ей должного значения.

В этой паузе пианист играет восьмую в басу, которую скрипач не выслушивает и не дает сыграть ее, а дальше вступает раньше времени и, кроме того, не выдерживая паузу, то-есть сокращая один такт в его объеме, начинает постепенно разгонять темп, забывая о самом существенном указании в начале пьесы — *Allegretto*, что никак не дает повода превращать ее в *Regretium mobile*. Подобное обращение с пьесой может свидетельствовать о непонимании исполнителем стиля музыкального произведения, а это очень существенный упрек.

е) Другой вид нарушения ровности движения заключается в том, что часть нот задерживается, удлиняется, а другая часть их ускоряется, укорачивается, причем эти изменения и колебания происходят на ряде нот одинаковой длительности:



Скрипач склонен сокращать, укорачивать четные шестнадцатые ноты после трелей, чему способствует передерживание трелей, из опасения не доиграть их или из боязни, что они не прозвучат. Это опасение чаще всего подсознательное, и оно отнюдь не вызвано преднамеренным расчетом; но в результате мотив приобретает следующий вид:



Для исправления следует, во-первых, отказаться временно от штриха легато, от трелей и, играя это место деташе, вслушаться в движение и протяжение ровных шестнадцатых нот; затем, продолжая играть деташе, вводить трели на тех нотах, где они должны быть. Тогда станет ясным, что не следует задерживать на струне палец, играющий трель, а надо скорее снять его со струны, то-есть сократить длительность трели. Ровные, отдельные движения правой руки лучше и правильнее всего подскажут, как добиться в этом месте одинаковых по длительности звуков. После перечисленных вспомогательных способов надо учить данный отрывок означенными в тексте штрихами (легато по 2 ноты), подражая ровному чередованию нот в деташе. Пример отрица-

тельного передерживания звуков, когда они не являются составной частью модуляции или новой гармонии:



ж) По адресу пианистов, аккомпанирующих скрипачам, также можно направить упрек в недостатке ровности исполнения.



Тема здесь проходит у оркестра, а не у солиста, но аккомпанирующий пианист не всегда выдерживает целые ноты во 2-м и 4-м тактах, то-есть не заполняет их той же мерой, которая выполняется в первом и третьем такте.

Особенно резко недостаток такой выдержки наблюдается в следующем Tutti:



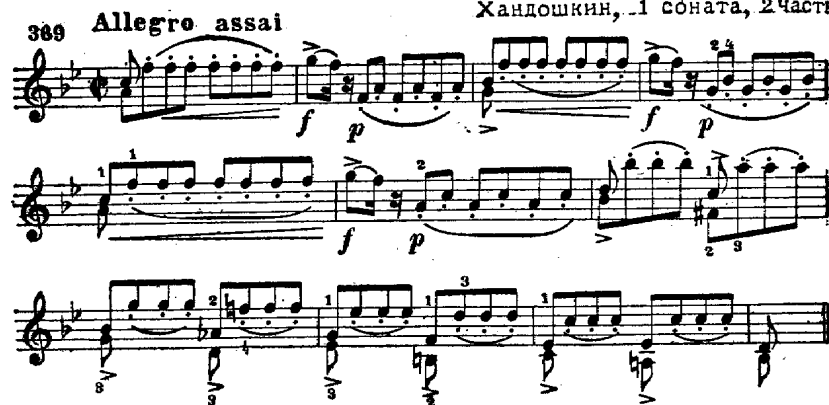
В этом примере пауза редко выдерживается в той определенной и точной мере, какую указал композитор и подметить которую невозможно:

Бетховен, Концерт, 1 часть.



Метр *alla breve* (C) нередко дает повод к произвольным ускорениям и поспешности в исполнении. Противодействием этому явлению может служить временное обращение к более мелким основным единицам или замена двух крупных ударов в такте, половинных нот — четвертями, то-есть четырьмя ударами, что позволит осуществить более правильное и устойчивое движение:

Хандошкин, 1 соната, 2 часть



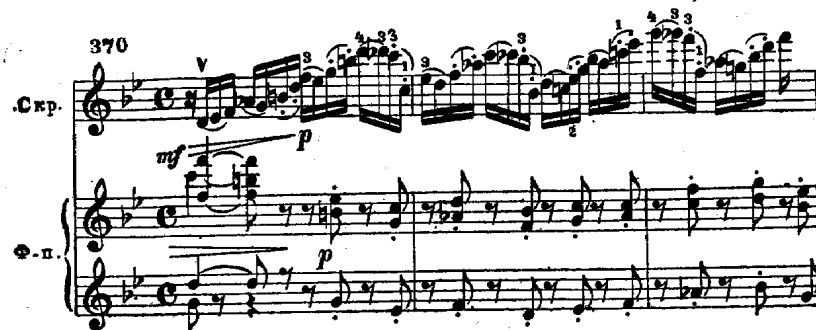
з) Отсутствие сдерживающего начала ощущается, например, в исполнении концерта Глазунова, в разработке после оркестрового Tutti на цифре 20 и дальше до аккордовых триолей.

Подробнее об основной причине, порождающей срывы и неустойчивость в этом месте, будет сказано в § 20—о паузах; здесь ограничимся указанием на другую сторону установившейся традиции, по которой темп этой разработки значительно превышает, несмотря на точное авторское указание: $M. M. = 112$.

Снижению сдерживающего начала в этом месте содействует фортепианное сопровождение, как бы подгоняющее скрипача аккордами на вторых восьмых каждого удара, сбивающее затем акцентами на выдержанных нотах и появлением первой темы.

Все это лишает играющего должной опоры для толкового, выдержанного выполнения нотного текста и динамического плана:

Глазунов, Концерт



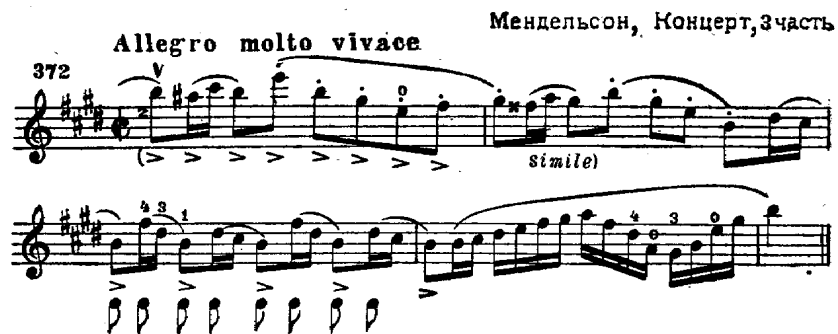
Последний (динамический план) также не всегда принимается во внимание, хотя в творчестве Глазунова динамическая сторона играет первостепенную роль, и композитор весьма бережно и требовательно относился к выполнению динамических обозначений, когда, например, дирижировал своими произведениями.

и) Подобно тому, как указанное в музыкальном произведении движение и его характер недостаточно используются как опорное начало для дальнейшего исполнения, например, в концерте Бетховена:

Бетховен, Концерт, 1 часть



так и в других случаях нарушения темпа происходят по причине несоблюдения точной меры, предуказанной ранее:



(акценты на восьмых в скобках иллюстрируют специальные самостоятельные движения правой руки на каждой восьмой).

В первых двух тактах преобладают восьмые как основная пульсация финала скерцообразного характера; на этих восьмых построена в третьем такте новая группировка, в точности соответствующая ряду чередующихся восьмых. После такой ритмической установки, казалось бы, не представит затруднений ровное исполнение четвертого такта, сплошь состоящего из шестнадцатых нот, но тут именно происходит наиболее резкое нарушение темпа, выражающееся в необоснованном ускорении. И так на протяжении всей части.

Причина этого двоякая. Первая заключается в устремлении внимания в ложную сторону: вместо того, чтобы всмотреться в первый четырехтакт и ощутить этот ровный, бесперебойный пульс восьмых, сопровождающий тему, скрипач обращает свое внимание на то, что в ключе стоит *C alla breve* («вдвое скорее»), а над нотами обозначено *Allegro molto vivace*, и, под гипнозом этих указаний, он играет в чрезмерно быстром темпе.

Вторая причина, пожалуй, еще больше усугубляет торопливость исполнения четвертого такта тем, что пальцы левой руки, лишённые в легато ритмически-штриховой поддержки со стороны правой руки, не могут удержать первоначальный темп.

Уравновешивание этого такта (4-го) с остальными достижимо при условии изучения его штрихом детали.

Так же следует поступать при повторениях этой темы на протяжении всей части.

к) Наиболее распространенной общей манерой как в самостоятельных занятиях учащихся, так и в классе является ускорение темпа в технических легких местах этюда или пьесы, в которых особенно небрежно играют ноты большой длительности, либо не выдерживая, либо выпуская их совсем. Здесь-то и зарождается та пагубная привычка, которая впоследствии со-

путствует нередко исполнению даже сформировавшегося скрипача. Она сказывается в недостаточной устойчивости ритма и отсутствии полноценной выразительно-звуковой стороны исполнения.

Здесь нелишне напомнить о том обстоятельстве, что при ускорении темпа во время игры и при вынужденном преодолении непосильных пока отдельных мест наблюдается постепенно возрастающая цепь мышечных напряжений, в виде зажатия левым плечом скрипки, зажима большим и указательным пальцами шейки её, даже в виде учащенного или беспорядочного дыхания и т. п.

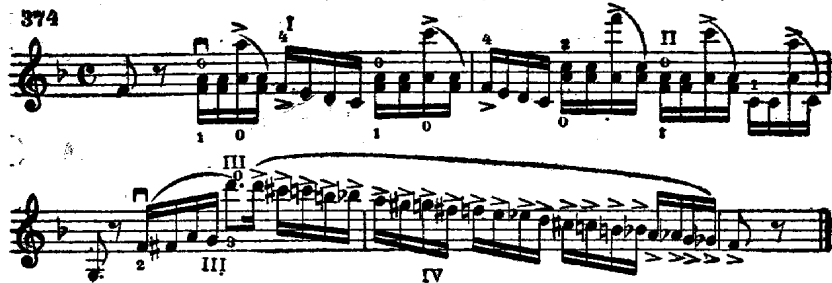
л) При виде группировок, характеризующих наращение движения по примеру метро-ритмической таблицы:



скрипач склонен еще больше ускорить основную единицу (1/4), что является излишним, так как композитор уже выполнил задачу развития движения в художественно оправданной мере, и этого вполне достаточно; попытки превзойти план композитора чаще всего приводят к сумбурному изложению данного места и к ухудшению звучания его.

м) Самые разнообразные технические затруднения неизбежно обуславливают колебания в ритме. Чем больше различных видов таких трудностей даже на ограниченном протяжении, тем больше расшатывается ровность исполнения, во избежание чего необходимо каждый вид в отдельности привести в ритмическую норму и затем, путем постепенного, последовательного объединения их (по 2, по 3 вида трудностей и более), прийти к целостному, упорядоченному ритмически, исполнению.

Возьмем для примера четыре такта из первой части концерта № 2 Венявского:



1. В первом такте тяжело и сдержанно играют 2-ю и 4-ю четверть на трех струнах, нисходящий тетрахорд на 3-й четверти «пролетает» быстрее.

2. Во втором такте на 2, 3, 4-й четверти снова утяжеляют такие же ломаные аккордовые сочетания, как и в первом такте.

3. В третьем такте задерживают ноту *ре* на третьей четверти и затем несоразмерно быстро играют хроматическую гамму.

Композитором никак не предусмотрено такое свободное от всяких норм исполнение: никаких указаний на этот счет в тексте не имеется.

Указанный разноречивый может быть упорядочен таким же способом, какой был указан в начале этого пункта: усовершенствованием каждого вида трудности в отдельности и постепенным обобщением тактов, освобожденных от технических торможений и затруднений.

Исправление: проиграв для начала весь отрывок детали, без штрихов, можно установить основное — степень отступления от ровного движения в указанных случаях. Такая проверка определит и уяснит направление в работе.

Вспомогательные опорные акценты как дополнительный контроль в начале изучения — на четвертях, затем на полутаках — также помогут в достижении правильного ритма.

н) Поиски темпа, не установленного заблаговременно, во время исполнения неизменно приводят к заметному качанию темпа либо к искажению метро-ритма.

о) Замедления — не музыкальные, а такой порочной категории, к какой были отнесены все предыдущие примеры ускорений, — происходят значительно реже. Больше всего замедления бывают заметны в трудных технических местах этюда, пьесы и т. п., когда нужно «выиграть» какую-то, хоть и незначительную, долю времени для того, чтобы найти выход из затруднительного положения. В этих случаях ученику следует преодолеть вредный самообман, когда ему кажется, что он удерживает первоначальный темп на протяжении всего

этюда. В действительности же, большей частью в одних и тех же местах происходят вынужденные замедления. Вот здесь и следует установить, в каком темпе эти такты получаются гладко, без каких-либо торможений. Этот посильный темп и должен быть взят как основной, так как только он и может быть общим мерилем в определении темпа всей пьесы или этюда.

Такой же недостаточной внутренней подготовкой точной меры движения можно объяснить ученический стиль исполнения, например, Прелюдии *ми-мажор* из III партиты Баха:

Обычно взятый вначале очень быстрый темп оказывается довольно скоро непосильным, и поэтому тут же вступает в свои права вынужденное *рессо* а *рессо ritenuto*. Причиной такого самообмана является и то, что учащийся не вдумывается в сущность полифонической пьесы, в которой на первый план выступает движение выразительных голосов, а не этюдообразная последовательность «технических» шестнадцатых.

20. ПАУЗЫ

Если приходится отмечать в исполнении нот и их группировок такое количество ошибок, происходящих от недооценки указаний, обозначений в тексте, то тем более понятны ошибки в паузах, которым не всегда придается музыкальное значение; они рассматриваются как повод к прекращению деятельности вообще на определенное время. Такая недооценка значения паузы коренится в начальном обучении, когда с детства не прививается должное понимание этого музыкального знака.

В начале моей педагогической практики в занятиях с малолетним учеником мне пришлось столкнуться с редким для шестилетнего ребенка пониманием значения паузы. Мои попытки объяснить малышу, правда очень восприимчивому и музыкально одаренному, что такое музыкальная пауза как антитеза звучания, очевидно, не вполне его удовлетворили: он ожидал от меня более яркой, исчерпывающей и убедительной характеристики, и ответ на это он нашел позднее весьма поучительный и притом вполне самостоятельно.

Как-то его мать захотела побывать в Трегьяковской галерее, но так как ребенка не на кого было оставить дома, она взяла его с собой. Там она привлекала его внимание к наиболее понятным и доступным его возрасту картинам. Но он случайно обратил внимание на «сердитую тетю». Это была картина Репина «Правительница Софья». Он остановился и долго всматривался в нее... На следующем уроке, рассказывая по обыкновению о своих похождениях, «замечательных происшествиях», приукрашенных, конечно, богатой фантазией,

он застенчиво упомянул и об этом эпизоде. И тут выяснилось, к моему крайнему изумлению, как воспринял ребенок содержание этой картины: «Там, за окном, висят бедные люди,— сказал он взволнованно,— они будто молчат, но они и много страшного говорят—это... паузы...».

Этим фактом мой маленький ученик, в сущности, преподавал мне, еще неопытному руководителю, что надо уметь, конечно, не в таких мистических тонах, но все же... более образно и впечатляюще вскрывать ученику содержание произведения и его частностей.

Здесь не предполагается отмечать все многообразие ошибочных моментов в обращении с паузами, которые (паузы) так же, как и музыкальные звуки, имеют основное, музыкальное содержание: они выразительны, значительны как отражение внутреннего, невысказанного состояния, переживания, и поэтому важно не формальное отсчитывание паузы любой длительности, а принципиальное отношение к ней.

Изумительно использовал паузу как могучее выразительное средство воздействия Шалапин.

У слушателя шалапинские паузы неизменно вызвали чувство напряженного ожидания—как разрешится внутреннее, сокровенное, полное необычайной выразительности переживание этой могучей личности.

Это—одухотворенная пауза, запечатлевающаяся навсегда; не будучи отмечена в тексте, она создана гением артиста. Это—воплощение паузы в художественное средство, воздействие ее на слушателя.

Но возможно и даже необходимо использовать в иных целях воздействие паузы на психику играющего, подтверждением чему может служить приводимый ранее пример с разработкой в концерте Глазунова (20-я цифра), см. § 19, где указывался ряд причин, способствующих преувеличенному мнению о степени трудности этого места.

Кроме перечисленных причин неуверенности и неудач в исполнении его, здесь надо указать на основную причину психологического порядка. Для этого места особенно характерен недоучет значения паузы и использования ее как переходного этапа от одного музыкального эпизода к другому, совершенно противоположному по содержанию и характеру. В домашних занятиях эта разработка получается почти безотказно, если она исполняется изолированно, как отдельный отрывок, или сейчас же непосредственно после *Andante* (без *Tutti*); но в классе с аккомпанементом ф-п. или на репетициях скрипач уже начинает ощущать неудобство во время *Tutti*. Этот перерыв совершенно выводит его из исполнительского мобилизованного состояния.

К этой паузе надо отнестись с сугубым вниманием, ее надо учить, всячески поддерживая в себе игровое состояние по-

сле окончания *Andante*, помня, что здесь кончается только часть концерта, но не исполнение его в целом.

После аккордов *pizzicato* в конце *Andante* следует постепенно расширять паузу от малого протяжения до ее настоящей длительности, как бы участвуя в воображаемом исполнении оркестрового *Tutti*, или, еще лучше,—играя его на скрипке либо напевая до своего вступления. Этот процесс, приучающий скрипача к активному поведению, вызывает необходимую внутреннюю собранность, подготовленное состояние и способность к переключению, так как в этом случае разработка явится для него целостным изложением музыкального материала от начала оркестрового *Tutti* и естественным продолжением развития его в сольной партии. В результате занятий такой длительный перерыв будет заполнен содержанием и станет привычным внутренним состоянием и ощущением исполнителя как составная часть музыкального материала и его содержания.

Итак, пауза должна использоваться как повод и подготовка к продолжению и восстановлению прерванной игры и плана ее либо как повод к переключению и направлению исполнителя в новое стилевое русло. Последнее особенно характерно для произведений вариационной формы:

Бетховен, Соната для скрипки и ф-п. № 9, *Andante con Variazioni*.

Танеев, Концертная сюита, тема и вариации. Здесь вполне уместны краткие перерывы, знаменующие окончание одной музыкальной мысли и переход к другой или к иной манере изложения варьированной темы. Вкус исполнителя подскажет меру длительности перерыва в том или ином случае, а затрата музыкальной энергии и степень выразительности определят, какой запас «дыхания» понадобится ему для последующего действия (вариации).

Конечно, нельзя допускать раздробления, расчленения целостности произведения, чтобы оно не приобрело клочковатого вида. Здесь момент внутреннего объединения отдельных вариаций крайне важен, и надо приложить немало усилий в занятиях к тому, чтобы выработать технику объединения вариаций, наиболее близкую духу произведения.

В длительной паузе, в начале произведения, например, в оркестровом *Tutti* концерта Бетховена, Моцарта и других классических концертов, подготовка к исполнению сольной партии нередко выражается даже у квалифицированных скрипачей при игре с оркестром в том, что они перед своим вступлением играют отдельные места из партии первых скрипок, как бы для проверки своего состояния и для более активного приобщения к данному произведению.

Проследив также поведение артиста, мобилизующего себя перед вступлением после паузы и заполняющего ее подготов-

кой к дальнейшему исполнению, можно вывести заключение, что ни в музыкальном, ни в техническом смысле пауза не должна оставаться неиспользованной, незаполненной:

375 Моцарт-Крейслер, Рондо

Скр. Ф-п.

376 Allegro vivace J. 88 Хачатурян, Концерт, 3 часть

Скр. Ф-п.

377 Allegro J. 132 Лявов, 1 нарис

Скр. Ф-п.

Эти короткие паузы фактически занимают по длительности то время, которое достаточно для того, чтобы «перехватить» смычок вверх после ноты перед паузой; поэтому специальное высчитывание ее не является необходимым, если только за-такт (три восьмые) после паузы не будет сыгран преждевре-менно, то-есть не дожидаясь аккорда у фортепиано на второй четверти.

378 Бетховен, Концерт, 1 часть

Скр.

Здесь шестнадцатые паузы скорее могут рассматриваться как технические, так как они вполне достаточны по времени для того, чтобы каждый раз успеть перебросить смычок с ниж-ней струны на квинту. А по музыкально-декламационному смыслу подобные паузы ассоциируются с быстрым вдохом для произнесения ряда шестнадцатых нот до следующей паузы.

В концерте Глазунова после каденции есть модуляцион-ный ход к ля-мажорному финалу. Чередование скрипичных пассажей в гармониях до-мажор, уменьшенное трезвучие и до-диез-минор происходит с перерывами различной длитель-ности на фоне доминантового органного пункта у литавр. Эти паузы значительны и выразительны, но учащийся дол-гое время не придает им значения и в процессе разучивания играет подряд три пассажа без перерыва, что впоследствии затрудняет исполнение их с требуемыми выдержанными перерывами:

379 Глазунов, Концерт

Скр. Тимп.

В конце третьей части концерта Брамса нисходящий за-тухающий тематический ход в триолях сопровождается пау-зами, характерными для этой темы, которые должны выпол-няться точно. Первая триольная нота не должна совпадать со второй восьмой в партии фортепиано, но и не должна быть слишком укороченной наподобие шестнадцатой:

Брамс, Концерт, 3 часть
 Allegro giocoso, ma non troppo vivace

380

скр.

ф-п.

f *dim*

381

скр.

ф-п.

p

Паузы шестнадцатые и восьмые, которые ассоциируются с прерывистым дыханием:

381 Adagio

То же

скр.

2 часть

ф-п.

pp

382

скр.

ф-п.

pp *ppp*

VII VIII IX

Бетховен, 10 квартет, 1 часть

382 Allegro

1^я Скр.

Виолончель

f

Бетховен, Квартет №13, Каватина

383

скр.

ф-п.

pp

384

скр.

ф-п.

pp



ГЕНЕРАЛЬНЫЕ ПАУЗЫ

В музыкальном произведении для ансамбля (от дуэта до симфонического оркестра и оперы) нередки одновременные остановки не только для отдельного инструмента и группы их, но и для всего ансамбля, так называемые генеральные паузы:



Такие «коллективные» остановки также нуждаются в проявлении художественной меры при условии внутреннего объединения ансамбля для выполнения их. В оркестре организующим началом является дирижер, намерение которого для исполнителей и слушателей будет убедительным тогда, когда мера перерыва оправдана художественным планом, а не только формальным отсчитыванием. Сложнее дело в камерном ан-

самбле, который как целостный организм, объединенный содержанием партитуры, а не разрозненных партий, должен осуществлять равно художественно как моменты звучания в музыке, так и перерывы в ней:

385 Бетховен, оп.133, Квартет N 16
Meno mosso moderato *dim.*

1^я Скр. *f* *dim.*
2^я Скр. *f* *dim.*
Альт *f* *dim.*
Виолонч. *f* *dim.*

poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo

p *più p* *p* *più p*

Allegro molto e con brio

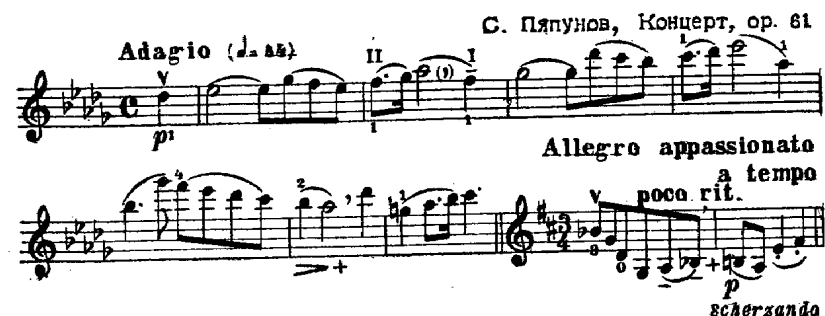
pp *pf* *pp* *pf* *pp* *pf*

В последнем примере осуществляется редкое сочетание постепенного ускорения на протяжении 22-х тактов с нюансом *diminuendo* (*forte*, *diminuendo*, *piano*, *più piano* и *pianissimo*). Выполнение этого перехода, постоянно прерываемого длительными паузами (постепенно сокращающимися по мере развития скорости), представляет значительную трудность для ансамбля ввиду того, что в данном случае сталкиваются вдвойне противоречивые явления: 1) звучание—молчание и 2) нагнетание скорости, развитие ее, то-есть устремление и одновременно снижение звука, затухание его (цель приближается, а звук уходит, удаляется).

21. ЦЕЗУРЫ

В предыдущей главе были приведены генеральные, общие для всех голосов паузы различной длительности. Они могут быть очень кратковременными и могут граничить с так называемыми люфт-паузами (воздушными паузами), длящимися весьма ограниченное время и уподобляющимися и внешне и по внутреннему смыслу — смене дыхания. Еще меньшей долей, более подразумеваемого, чем выполняемого перерыва, являются цезуры. Они по смыслу своему не являются знаками препинания в изложении музыкальной мысли (подобно точке или точке с запятой), назначение их — еле заметное расчленение исполняемого текста сменой дыхания, кратчайшим перерывом, не нарушающим течения мысли, *diminuendo* в конце ноты, без чего немислимо выразительное исполнение, равно как и чтение стихов. Применение цезур бывает целесообразно в технических целях: скрипачу, — чтобы членораздельно произнести повторяющиеся ноты, а также для исполнения акцентированных нот, укороченных штрихов; играющему на духовом инструменте — для смены дыхания, так же как и певцу, но в момент, вытекающий из смысла текста и музыкальной фразы. Тем более цезуры необходимы в музыкальных целях. Такая цезура не должна быть нарочито преувеличенной и не должна быть ощущаема слушателем как средство, как прием, имеющий измерение и вносящий элемент дробления мелодической линии.

В некоторых произведениях встречаются указанные композиторами цезуры в виде / (поперечной или наклонной черточки) или , (запятой):



В последнем примере цезура отделяет слегка ход от темы, указывая этим начало ее. Встречаются так называемые «технические» цезуры, вводимые исполнителями для подготовки к преодолению трудности:



В этом месте цезура совершенно неуместна, так как она прерывает восходящий пассаж до его окончания, резко отделяя восьмые от шестнадцатых; в действительности же должно быть:



Цезура может быть применена, например, в фуге в целях более выразительного подчеркивания начала темы в ее полном изложении после интермедии, где тема была использована частично, отрывками:





Следует применять цезуру также для того, чтобы дать возможность лучше прозвучать одинарным тематическим нотам после аккордов и двойных нот:



Кроме того, цезура может быть поводом для кратковременного отдыха, может также служить опорой, что очень важно при исполнении такого сложного и трудного произведения, как фуга.

Цезура приобретает большее значение и может быть несколько удлинена при разграничении основных частей произведения, в особенности в полифонии, например, перед изложением темы этой же фуги в обращенном виде:



Такие, более значительные, цезуры в некоторых изданиях отмечаются двумя параллельными чертами //. Они могут иметь место в Чаконе Баха, определяя основные части ее по тональным признакам.

Отмеченные цезуры уместны в этих двух случаях (особенно в первом случае) и по той причине, что после насыщенного в звуковом отношении завершения основных эпизодов в *forte* следует несколько отступя играть дальше *piano*, ввиду акустической закономерности, выражающейся в поглощении сильным звуком начала слабого, тихого звука, особенно при наличии резонанса.



У К. Флеша мы находим подробное перечисление видов цезур, а также широкое использование их, например, в Аллеманде Баха из партиты *ре-минор*; правда, этот пример, при подобном дроблении, скорее может служить наглядным образцом анализа составных элементов пьесы, нежели указанием для осуществления такого плана в исполнении, поэтому он не убеждает нас в необходимости чрезмерно частого применения цезур.

22. РАБОТА НАД РИТМОМ В КЛАССЕ

Большая часть указанных здесь особенностей метро-ритма, а также нарушений его и методов исправления этих нарушений является предметом занятий в классе, поскольку для учащегося необходимы контроль, наблюдение, принципиальное указание, исправление и направление в работе со стороны педагога.

Обычно практикуется такая система занятий в классе, при которой учащийся, приступая к сдаче урока, тут же получает указания, игра его подвергается исправлениям, многократным повторениям отдельных частей и т. п. Все это неизбежно связано с остановками, частыми перерывами в игре, благодаря чему первоначальный темп исполнения постепенно изменяется, чаще в сторону замедления, и, в конце концов, у играющего утрачивается всякий импульс к движению.

Вряд ли педагог, приступивший в начале отчета ученика к немедленным коррективам, может в таком случае с достаточной объективностью определить наличие в игре ученика точного и устойчивого темпа.

В данном случае гораздо целесообразнее предоставить ученику возможность именно в самом начале урока сыграть полностью весь заданный материал без остановок и поправок, а педагогу — повременить с преждевременными замечаниями и отнести их к тому моменту, когда заданный урок будет сыгран, после чего можно начать беседу по поводу целого и частей, в том числе и метро-ритмических.

Такая система, во-первых, не распыляет внимания ученика, а дает ему возможность сосредоточиться на целостном, не раздробленном исполнении; а педагог может иметь суждение о том, насколько темп ученика соответствует его возможностям в данное время, в какой степени устойчив его ритм, как он управляет собой во время игры и т. п.

Кроме того, эта система помогает ученику проверить, насколько он овладел разученным материалом, как справляется с своим внутренним состоянием, играя «с первого раза», без разгона и без поправок, что больше приблизит его к по-

ведению и ощущению на эстраде, повысит чувство ответственности в домашней работе, мобилизует его и устранил вредную, подчас, привычку к классу, как к будничной обстановке, в которой учеником, главным образом, выполняются предписания, указания со стороны, но его творческая воля почти не проявляется. Действительно, в результате частых остановок и поправок ученик начинает играть в чуждом ему темпе, «по заказу». Эти соображения, разумеется, имеют отношение к хорошо разобранному и усвоенному музыкальному материалу и к посильному для ученика темпу.

К. Станиславский по поводу рекомендуемого метода пишет:

«Если останавливаться после каждого куска роли... то внутреннее стремление, хотение, действие не приобретут инерции. А ведь она необходима нам, потому что инерция подхлестывает, разжигает чувство, волю, мысль, воображение и прочее. Накоротке не разойдешься: нужен простор, перспектива, далекая, манящая к себе цель» (стр. 198).

Изучение медленных пьес, метро-ритмическая структура которых сложна (Бах: *Adagio соль-минор*, *Аллеманда симинор*, *Grave ля-минор*; Танеев, *Прелюдия из концертной сюиты* и т. п.), происходит предпочтительно в очень умеренном темпе. Это правильно и необходимо, но в начале изучения, при разборе, когда устанавливается взаимоотношение различных длительностей, сложных группировок и т. п.; по мере же овладения этой стороной произведения необходимо переходить и к звуковому содержанию его, к установлению присущего ему движения.

В поисках правильного темпа обычно в исполнении учащегося наблюдается элемент формального выполнения задачи; процесс этот происходит в скучных, мало одухотворенных тонах. В таком случае во избежание затягиваний и для выявления живого начала в исполнении возможно сдвинуть общий темп несколько больше действительной нормы, чтобы этим содействовать внутреннему слиянию формального расчлененного текста.

Между этими временными крайностями (очень медленно и быстрее настоящего темпа) можно лучше ощутить живое дыхание произведения. После пробного ускорения движения следует постепенно замедлять его, расширять, приближаясь к «золотой середине», которая определит правильный и посильный для выявления выразительности темп.

Возможно применение иного метода. Если принять во внимание привычку скрипача перед началом выступления разогреться, «размять» пальцы (иногда это происходит в сильно преувеличенной степени, доводящей пальцы до утомления), то эту манеру, в разумной мере, можно перенести в виде опыта на данный случай, когда перед исполнением медленной пьесы

полезно разыграться, проиграв перед нею другую пьесу в подвижном темпе.

Подобная проба соотношения музыкальных скоростей выведет игру ученика из учебно-размеренного состояния и поможет установить наиболее правильный и оживленный темп, правильный по выразительному звучанию, непринужденному движению, соответствующему духу и стилю данной пьесы.

Профессор Л. М. Цейтлин предлагает следующий метод изучения пьес в медленном движении и с сложными группировками:



В подобном метро-ритмическом транспонировании учащийся лучше ощущает и воспринимает движение действительных, а не подразумеваемых ритмических единиц.

23. СОЛЬНАЯ ПАРТИЯ И АККОМПАНЕМЕНТ

На первых репетициях с аккомпаниатором, которые происходят, главным образом, в классе, особенно наглядно выступает беспомощность учащегося и растерянность его, когда он ощущает непривычное окружение его партии «посторонними» музыкальными звуками. В своей, почти уже готовой, партии он испытывает чувство неуверенности, из которого его выводит педагог многократными повторениями непонятных мест, разъяснениями сущности расхождений, ошибок и т. п.

Происходит это по той причине, что учащийся не ознакомился предварительно с содержанием фортепианной партии, поэтому и на ряде последующих репетиций рояль «мешает» ему играть.

Привыкая постепенно к вынужденному соседству с аккомпанирующей партией, ученик все же довольно продолжительное время испытывает свою скованность и зависимость от влияния на него извне.

Взаимное приспособление ученика и аккомпаниатора в результате совместных репетиций нередко сводится к тому, что аккомпаниатор берет на себя инициативу и ведет своего партнера в пределах указанного темпа и отклонений от него. Такое явление можно назвать общим, и оно никак не способствует выявлению инициативы и творческого начала у ученика, когда его «тащит» за собою аккомпаниатор. Немалая вина в этом явлении приходится и на долю педагога, если он не приучает ученика в начале обучения к целостному восприятию музыкального произведения, разъясняя, что фортепианная партия не является посторонней, «чуждой», что она подкрепляет гармонической основой мелодию скрипача, что в ней проходят также самостоятельные голоса и что общее положительное впечатление от исполнения достигается при совместном дружном, инициативном и одухотворенном воспроизведении пьесы на высоком уровне.

Эти разговоры могут оказать некоторое, кратковременное влияние на ребенка, но они также и изглаживаются бесследно, если педагог не будет настойчив в этом отношении, чаще обращая внимание ученика к фортепианному сопровождению, показывая ему соотношение музыкального материала, изложенного в его строчке и в партии фортепиано. Спустя некоторое время можно предложить ученику самостоятельно находить какие-либо характерные особенности в фортепианной партии и обсуждать их совместно.

Самое же главное, что закрепит прежде всего зрительное представление о пьесе в целом, — это переход к изучению скрипичной строчки только по партии фортепиано, оставив совершенно в сторону отдельную и потому изолированную партию скрипки. Такое мероприятие следует проводить после того, как учащийся основательно усвоит и запомнит штрихи и аппикатуру по своей партии.

Возможно осуществить изучение пьесы и с самого начала по фортепианной партии, при условии, если в скрипичную строчку будут внесены аппикатурные и штриховые обозначения и изменения. При наличии ясного представления о фактуре пьесы в целом, понимания внутренней связи, общности и родства музыкального материала и при планомерном развитии в этих условиях уверенности в исполнении, можно рассчитывать на проявление в игре ученика инициативы, убеж-

дения и воли. А ритмическая инициатива определит план его исполнения и то ведущее, волевое начало, которое, в свою очередь, формирует индивидуальные качества будущего исполнителя.

Роль аккомпаниатора в условиях учебных заведений всех звеньев музыкального образования чрезвычайно ответственна. Аккомпаниатор — ближайший сотрудник педагога в деле формирования исполнителя в ученике. После длительной и тщательной классной работы в условиях эстрадного выступления аккомпаниатор является единственным негласным руководителем и поддержкой ученика, за исполнительским состоянием которого он наблюдает и позволяет ему начать игру при условии наступающего успокоения и возможного внутреннего равновесия. В моменты колебаний и растерянности в исполнении ученика он стремится повысить в нем чувство уверенности, возвращая его к правильному темпу и напоминая своей игрой о различных условностях, выработанных на классных репетициях.

Правда, иногда, идя навстречу слабым сторонам ученической игры, аккомпаниатор бывает склонен поддерживать игру ученика неуместными приемами, прививая ему этим отрицательные привычки.

Так, «спасая» ученика на выдержанных нотах, из опасения, что у него нехватит смычка или задрожит рука, аккомпаниатор умышленно ускоряет движение, например, во 2-м такте ноктюрна Шопена в обработке Вильгельми:

Шопен - Вильгельми, Ноктюрн ре минор

394 *Lento sostenuto* $\text{♩} = 50$

В Арии Баха торопит первый такт (бас) и сразу медленнее играет 2-й такт:

395 Lento Бах - Вильгельми, Ария

Скр. *p*

Ф-п. *pp*

или значительно сокращает протяжение предпоследнего такта в Арии Шуберта:

396 Adagio Шуберт - Вильгельми, Ария

Скр. *pp*

Ф-п. *trem. ppp* (ускоряют)

Здесь tremolo пианист обычно отсчитывает вдвое скорее.

В начале первой части концерта Мендельсона учащийся не сразу усваивает свое вступление во втором такте, кроме того, часто происходит недостаточно точное совпадение восьмых скрипача с фортепианным сопровождением, построенным на плавном чередовании непрерывных восьмых:

Мендельсон, Концерт, 1 часть

397 Allegro molto appassionato

Скр.

Ф-п. *p*

Во втором такте вторая нота *си* в скрипичной партии большей частью исполняется, как шестнадцатая вместо восьмой, благодаря чему она не совпадает с последней в такте фортепианной восьмой. В других случаях в этом затакте еще резче подчеркивается укорочение восьмой:

398 *ff*

Далее в седьмом и девятом такте:

399

восьмые в партии скрипки, превращаемые в шестнадцатые или в вульгарный нахшлаг:

399a

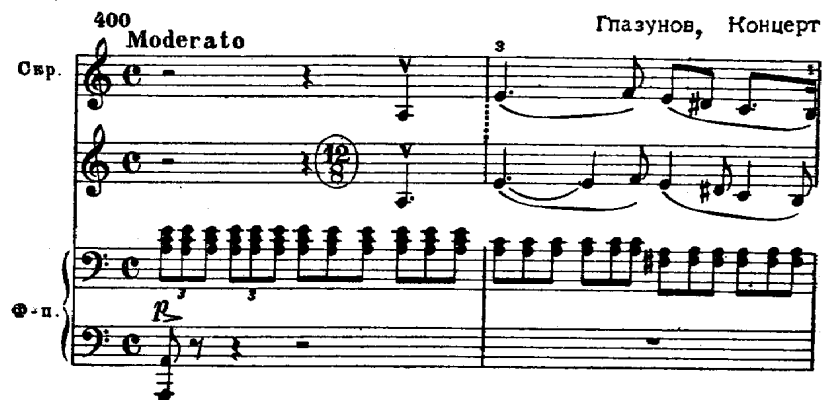
выходят за пределы попутных восьмых у фортепиано.

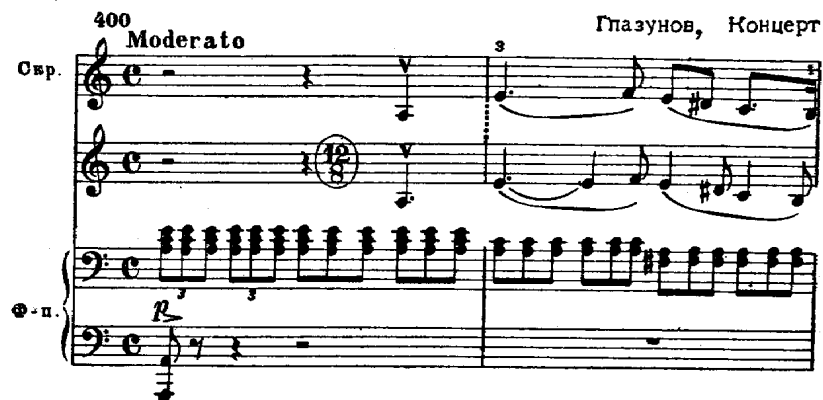
В концерте Глазунова исполнение первой страницы представляет большую трудность для ансамбля и требует настойчивой работы для преодоления конфликта между восьмыми и шестнадцатыми у скрипки и триолями у фортепиано, без че-

го невозможно плавно изложить первую тему концерта в правильном и непринужденно-естественном темпе.

Для достижения положительного результата пианисту следует при разучивании несколько яснее наметать в триолях движение четвертей, слегка оттеняя первую восьмую, тогда триоли не будут так назойливо вызывать скрипача на преодоление их (400a). Скрипачу же следует на фоне ощущаемых им четвертей у фортепиано плавно и своевременно играть восьмые, независимо от учащенной пульсации фортепианных триолей (вторая строка скрипичной партии—пример искажения):

400 Moderato Глазунов, Концерт

Скр. 

Ф.-п. 



400 a 

Заниматься же пунктуальным отсчитыванием триольных единиц, чтобы между ними точно пригонять длительности нот скрипичной партии,—это значит до крайности связать и утяжелить исполнение:

401 

Отмеченные в строчках первой и второй соотношения длительностей нот в звучании получают естественнее при условии опоры слуха и на подразумеваемое движение четвертей (см. 3.).

Так же и в Арии Шуберта (в обработке Вильгельми) скрипачу следует больше ориентироваться в целом на движение восьмых в партии фортепиано (аккорды в левой руке), а не на мелкие доли секстолей в правой руке. Первая половина этой пьесы трудна тем, что только восьмые и секстоли представляют иногда общие совпадающие моменты в обеих партиях, а другие группировки являются противодействующими, и применение их в сложных метро-ритмических условиях также требует значительной работы ансамбля:

402 Adagio Шуберт - Вильгельми, Ария

Скр. 

Ф.-п. 

и далее:

Музыкальный фрагмент для фортепиано, состоящий из нескольких систем нот. Включает сложные ритмические рисунки и динамические обозначения.

Преодолению таких трудностей могут помочь дополнительные вспомогательные упражнения для совместных занятий:

а) 403 IV Упражнения

Музыкальное упражнение 403, IV, для скрипки и фортепиано. Включает две системы нот с различными музыкальными обозначениями.

б) IV

Музыкальное упражнение 403, IV, для скрипки и фортепиано. Включает две системы нот с различными музыкальными обозначениями.

в) 2)

Музыкальное упражнение 2) для скрипки и фортепиано. Включает две системы нот с различными музыкальными обозначениями.

В начале первой части концерта Чайковского приходится обращать внимание учащегося на неточность совпадения его восьмой во втором такте и триоли (шестнадцатые), приходящейся на такую же восьмую в четвертом такте, с фортепианными восьмыми, а в третьем такте нередко играют вместо шестнадцатой ноты ля—восьмую:

Чайковский, Концерт, 1 часть

404 Moderato assai dolce

Музыкальный фрагмент из первой части концерта Чайковского, measures 404-409. Включает скрипичную и фортепианную партии с динамическими обозначениями.

В финале концерта Бетховена, после изложения побочной партии, ученик исполняет несколько формально и этюдообразно следующие дальше секстольные фигурации, что не соответствует выразительности и отчасти темпу, в котором он играл эту тему и которая теперь передана оркестру. Скрипач должен добиться выразительного, певучего звучания шестнадцатых и плавного движения их, поддерживая и дополняя этим проведение темы у пианиста.

Совместная работа скрипача и пианиста над сложными метро-ритмами и сопоставлением их как противоборствующих явлений должна привести скрипача к осознанию своей роли как ведущей.

Примером может быть начало первой части концерта Брамса. Борьба здесь достигает своей кульминации в сочетании двухдольного метра на фоне скрипичных фигураций с тематическим трехдольным ходом в оркестре и так до примирения их в пианиссимо ре-мажора:

405 Брамс, Концерт, 1 часть

Скр

Ф. п.

fp *pp*

У скрипача есть следующие возможности для необходимого противопоставления основному трехдольному метру темы: а) применение значаще акцента на каждой вершине арпеджированных секстолей, т. е. на каждой четверти, что помогает установить и удержать темп этого хода; б) использование последующего штриха легато, включающего по два удара на смычок, и в) подчеркивание путем незначительного удлинения первой ноты в 5, 7 и 9-м тактах. Таким образом, правая рука, осуществляющая с достаточной волей оба штриха, выступает здесь в роли дирижера, придающего необходимую устойчивость игре скрипача и ведущего за собой целый коллектив — оркестр.

В наиболее значительной степени внутреннее музыкальное противодействие в ансамбле наблюдается при исполнении синкопированных или приближающихся к синкопе группировок. Одним из ярких примеров сочетания весьма трудных и сложных группировок является отрывок из второй части концерта Сибелюса (см. № 487).

Здесь скрипач должен продолжить установившееся до его вступления движение, принимая во внимание точное соотношение темы с синкопами в фортепианной партии. Для упражнения следует вначале играть тему без сопровождающих ее триолов, но с фортепиано, затем к теме прибавить триоли и играть все полностью. Более подробный метод изучения этого отрывка см. дальше (§ 31).

Арпеджированные аккорды фортепиано и вступление скрипки: в этом случае логичнее устанавливать такое взаимоотношение в обеих партиях, при котором верхняя нота в скрипичной строке явится как бы естественным продолжением и завершением арпеджированного фортепианного аккорда:

Tranquillo $\text{♩} = 16$ Глазунов, Концерт

406

Скр

Ф. п.

p *p*

лучше. хуже.

В первой теме финала из концерта Чайковского аккомпанирующие аккорды на 2-й и 4-й восьмой в такте тоже можно

считать синкопообразной группировкой и по смыслу и по противодействующему значению ее:

Чайковский, Концерт, 3 часть

407 Allegro vivacissimo J. 132

Для достижения ритмической устойчивости в этом месте необходимо временное использование опорных акцентов: при разучивании в сдержанном темпе — на каждой четверти, а в подвижном темпе — на начале каждого такта.

Такая же группировка встречается дальше в побочной партии:

То же 407a

Здесь опора через два такта может удержать скрипача от нежелательного воздействия синкопированных аккордов на его темп.

Нередко скрипач испытывает неудобство в совместной игре с фортепиано при исполнении аккордов: широкие аккорды на скрипке носят большей частью затактовый характер в виду невозможности из-за полукруглой подставки извлечь одно-

временно три, тем более четыре, звука. Поэтому на удар приходятся верхние ноты аккорда, а не начало его, пианист же приурочивает свой аккорд (не арпеджированный) к нижним, как бы затактовым нотам скрипичного аккорда, что вносит разноту в исполнение обеих партий:

408 Гольдмарк, op. 28. Концерт, 1 часть

Часто аккомпаниатор определяет темп в начале пьесы, например, в концертах Глазунова, Ракова, Мендельсона и т. п. (речь идет о коротких вступлениях фортепиано). Это чрезвычайно ответственный момент, который может благоприятно содействовать вступлению и игре скрипача, но может и выбить его из подготовленного им в себе темпа.

В партии фортепиано встречаются ритмические фигурации, определяющие или предвосхищающие изменение характера движения мелодии у скрипки и этим направляющие исполнение ее (см. пример № 409 на стр. 204).

В этих случаях исполнение скрипача находится в большой зависимости от инициативы пианиста.

Варьированное сопровождение не требует изменения темпа, так как композитором уже предусмотрено оживление при появлении новых фигураций у фортепиано.

Взаимопонимание в ансамбле достигается путем длительных сыгрываний, когда малейшее намерение или изменение плана игры немедленно передаются партнеру.

409 Adagio cantabile Бетховен. Романс

Скр. *p*

Ф. п.

Обе партии — и скрипичная и фортепианная — могут иметь на каком-то музыкальном отрезке, иногда значительном, совершенно самостоятельный характер, что весьма усложняет метро-ритмическую сторону пьесы и представляет значительную трудность для ансамбля. В таких случаях скрипач старается найти для себя опору в партии фортепиано, приравливаясь к наиболее ощутительным и удобным для него метрическим моментам:

Танеев, Тема и вариации, 3 вариация

Tempo di valse

410

Скр. *p*

Ф. п.

В подобных случаях недостаточно ограничиваться тем материалом, который имеется в тексте, а следует использовать для тренировки еще дополнительные упражнения такого же метро-ритмического вида. У скрипача наблюдается здесь тенденция приблизить свои триоли к ровным четвертям аккомпанемента:

411

либо

Римский - Корсаков, оп. „Снегурочка“, Ариозо (переложение)

412

Скр. *p*

Ф. п.

Для преодоления тяготения шестнадцатой к третьей триольной ноте на каждой четверти в фортепианной партии скрипачу следует выработать противоположное ощущение — незначительное преднамеренное запаздывание шестнадцатой ноты после триоли:

413 Мострас, Упражнение

Неясность метро-ритмической фактуры ощущается в исполнении этюда Шопена *фа-минор* в обработке Бурместера, так как авторский метро-ритм:

414 Presto Шопен-Бурместер. Этюд фа минор.

вследствие недостаточно ясного и отчетливого исполнения триолей в скрипичной партии и расширенных триолей в партии фортепиано подменяется следующим образом, что создает ложное представление о метро-ритме этой пьесы:

415 Presto

Во избежание такого ложного толкования скрипачу следует слегка опираться на 2-ю и 4-ю четверть в такте, отмечая этим триольную сущность своей партии; пианист же отмечает у себя начало второй триоли. В целом это поможет устранить превращение двухдольного такта *alla breve* в трехдольный:

416

Значительная сложность для ансамбля пьесы Шимановского «Ноктюрн и тарантелла» (особенно Ноктюрна) обусловлена одновременным проведением вполне самостоятельного тематического материала в обеих партиях.

Вообще, проблема музыкального ансамбля — это самостоятельный вопрос большого принципиального и музыкально-воспитательного значения.

Понятие о культуре ансамблевого исполнительства, как известно, не ограничивается совместной игрой двух скрипачей или скрипки с фортепиано. Огромная камерная литература, содержащая лучшие образцы творчества великих композиторов, говорит о значении музицирования этого рода, не управляемого извне.

Но в нашей действительности на протяжении десяти лет (1922—1932) практиковались исключительные формы вполне самостоятельного коллективного музицирования, которое временами давало замечательные результаты, поражавшие таких музыкальных деятелей, как Сук, Блуменфельд, Клемперер и др. Эти музыкальные авторитеты вынуждены были признать,

что они «не ожидали и не подозревали, что так много можно доверять инициативе оркестрового музыканта» (Клемперер). Это—первый симфонический ансамбль, возникший по идее проф. Л. М. Цейтлина; оркестр, который на протяжении ряда лет исполнил огромный репертуар симфонической литературы без участия дирижера.

Можно как угодно относиться к этому исключительному явлению, но нельзя не признать того неоспоримого факта, что коллективная воля и энтузиазм нередко содействовали проявлению исключительного массового ритма и звучания, доходившего до вершин совершенства.

Достижение таких результатов возможно было при наличии высокоразвитой индивидуальной ритмической дисциплины, состава высококвалифицированных исполнителей и их исключительной работоспособности и преданности делу. Принципы художественной и технической отделки, свойственной разве струнному квартету, перенесены были в этот музыкальный коллектив и дали замечательные результаты; эти принципы воспитали целую плеяду исполнителей и ведущих педагогов.

24. ТЕМП И РИТМ

К. С. Станиславский объединяет эти два понятия, вводя новый термин, ближе всего подводящий к пониманию сущности и внутренней взаимозависимости их. Для нас, музыкантов, приводимые цитаты представляют большой практический интерес.

«Темпо-ритм может производить прямое и непосредственное воздействие». «Четкий ритм имеет большое значение для правильного переживания» (стр. 208).

«Темпо-ритм таит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и внутреннее содержание, которое питает чувство. В таком виде темпо-ритм хранится в нашей памяти и пригоден для творческой цели» (стр. 214).

«Там, где жизнь, там и действие, где действие — там и движение, а там, где движение, там и темп, а где темп, там и ритм».

«У каждой человеческой страсти, каждого состояния, переживания свой темпо-ритм. Каждый характерный внутренний или внешний образ имеет свой темпо-ритм» (стр. 215).

«В каждую минуту нашего существования внутри и вне нас живет тот или иной темпо-ритм». (стр. 216).

«Текст... произносится под мысленный просчет нашего собственного «метронома», как бы скрытого внутри нас» (стр. 216).

«Темпо-ритм пьесы не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое».

«Значение темпо-ритма... огромно. Нередко прекрасная пьеса, хорошо сыгранная, не имеет успеха потому, что она исполняется в чрезмерно замедленном или несоответственно быстром темпе» (стр. 231).

«Предание говорит о том, что наши великие предшественники Щепкин, Садовский, Шумский, Самарин всегда приходили на сцену заблаговременно до выхода, чтобы уметь прислушаться к тому, в каком темпе идет спектакль. Вот одна из причин, почему они всегда приносили с собой на подмостки жизнь, правду и верную ноту пьесы и роли». «Они подвигали себя к верному темпо-ритму» (стр. 235—236).

«До начала и в антрактах спектакля артистам надо сходиться и проделывать под музыку ряд упражнений, которые вводили бы их в волны темпо-ритма» (стр. 238).

«Важно, что вы своими поисками темпо-ритма вскрываете внутри себя чувство» (стр. 239).

«Мы неоднократно простукали его (темпо-ритм) для себя, чтобы лучше вслушаться и усвоить» (стр. 240).

Упражнения: «...в первой половине урока вы прислушались к своему внутреннему переживанию и внешне выявляли его темпо-ритм с помощью дирижирования. Сейчас же вы взяли чужой темпо-ритм и оживили его своим вымыслом и переживанием. Таким образом: от чувства к темпо-ритму и наоборот — от темпо-ритма к чувству» (стр. 240).

«В области всего нашего творчества... темпо-ритм... является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, следовательно, и самого внутреннего переживания».

«Из этого, естественно, следует, что:

Нельзя правильно чувствовать при неправильном, несоответствующем темпо-ритме.

Нельзя найти правильный темпо-ритм, не пережив одновременно соответствующего ему чувствования».

«Между темпо-ритмом и чувством и, наоборот, между чувством и темпо-ритмом нерасторжимая зависимость, взаимодействие и связь».

«Верно взятый темпо-ритм... сам собой, интуитивно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание. Неправильный, противоречащий чувству темпо-ритм неминуемо убьет и переживания, и чувство, и самую роль, и внутреннее сценическое самочувствие артиста, необходимое при творчестве».

«Мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни.

На ум непосредственно воздействуют: слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждение. На волю (хотение) непосредственно воздействуют: сверхзадачи, задачи, сквозное действие.

На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм» (стр. 266).

Учение о различных длительностях тонов, их долготе и краткости и о производимом этими длительностями художественном действии называется ритмикой.

Объектом метрики является различие тонов в смысле тяжести и легкости (силы и слабости) их.

Темп — это степень скорости движения.

В музыке существуют многочисленные обозначения основных темпов с различной характеристикой движения — медленного, умеренного, быстрого.

Между основными мерами движения есть промежуточные: Largo — Larghetto, Andante — Andantino и т. д.

Все они имеют свои оттенки, каждая мера индивидуализована, поэтому никак невозможно было бы за каждым названием узаконить определенное число колебаний маятника метронома, например:

Andante $\text{♩} = 84$ } и только!..
Allegro $\text{♩} = 132$ }

В начале исполнения пьесы и в отдельных частях произведения большой формы (концерта, сюиты, вариаций) следует слегка, не нарушая стиля пьесы, особенно пьесы певучего характера, незначительным музыкально оправданным подчеркиванием наметить и показать слушателю размер такта, чтобы он ощутил пульс произведения (на 2, на 3, на 5 и т. п.).

Идеалом в этом отношении является первый такт скрипичного концерта Бетховена, где предельно простым приемом композитор сразу подчиняет слушателя своему плану.

Крайне важно наметить заранее такой темп исполнения пьесы, в котором могут быть уравновешены, а не разграничены и не разобщены мелодические и так называемые «технические» моменты; последние никак не могут быть исполняемы в отрыве от основного и, следовательно, общего темпа, характерного для данной пьесы, и в отдельных случаях не должны рассматриваться как повод для рекордных скоростных достижений. С музыкальной стороны такие нарушения темпа недопустимы в принципе, так как в угоду этим рекордам приносится в жертву звучание, ясность, выразительность игры и целостность музыкальной мысли.

В данном случае уместно привести высказывание Б. Асафьева:

«Виртуозность... как стимул развития блеска и совершенства техники, нисколько не отменяла серьезной и глубокой работы над выразительными качествами мелодико-инструментального стиля» (стр. 118).

Решая вопрос о скорости движения, исполнитель прежде всего учитывает взаимодействие и соотношение скорости и качества звука. Естественная, нормальная скорость звучит, «доходит», убеждает; преувеличенная скорость порождает торопливость, суматоху и, в целом, снижает масштаб исполнения.

Не следует допускать резких разграничений частей пьесы и, тем самым, дроблений ее. Например, в первой части концерта Мендельсона побочная партия, лирическая, интимная по своему характеру, располагает к тому, чтобы изложить ее в сдержанном темпе, но возникает вопрос, в каких пределах допустимо здесь отступление от основного темпа и резко ли отличается она по характеру от первой темы, тоже лирической? Большого разрыва в движении здесь быть не должно, так как это придает излишнюю слащавость и манерность этой музыке.

Говоря о рекордных темпах, можно для примера указать на распространенную манеру исполнять финал из фантазии Сарасате «Кармен» сразу в быстром темпе. Если справиться с первоисточником, то у Бизе мы найдем неожиданную характеристику движения в этом месте как зарождающегося танца; его играют в оркестре две флейты плавным легато в темпе Andantino $\text{♩} = 100$. У Сарасате это легато заменено отдельными штрихами ввиду крайнего неудобства для скрипки применения легато в терциях с большим количеством переходов в позиции (но учить этот отрывок следует именно легато для фиксации интервалов в позициях и улучшения интонации в связанных звуках). Кроме того, в начале части есть указание — Moderato, которое обязывает установить вполне определенный умеренный темп. В действительности приходится слышать чаще всего исполнение этого места в быстром темпе. В классной работе тоже надо приложить немало усилий к тому, чтобы добиться определенного плана, который позволяет реализовать эффектную шкалу нарастания скорости от умеренного движения до безудержно-стихийного, как это, собственно, имеет место и в опере Бизе и в фантазии Сарасате. Но на это обычно следуют два возражения: одно из них сводится к жалобе на то, что «трудно играть терции чисто в медленном темпе», а другое — «неудобно играть медленнее других».

Рондо Моцарта в обработке Крейсlera тоже было одно время предметом состязания скрипачей в скорости, наподобие Perpetuum mobile; в трактовке рондо произошел перелом после исполнения Сигети. Он действительно вернул пьесу к ее

подлинному стилю и темпу и не устыдился сыграть медленнее всех, после чего стала убедительной прелесть умеренного движения *Allegretto*.

В фантазии Эрнста «Отелло», в вариациях Паганини «Моисей» и т. п. встречается обозначение — *Tempo alla Marcia*.

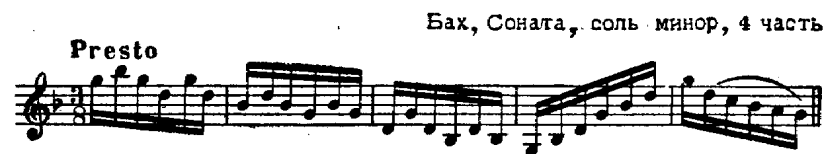
Есть какое-то существенное различие между военным походным или парадным маршем и, тем более, театрализованным, «оперным» маршем (оп. «Аида», «Фауст» и т. д.), темп которого несколько сдержаннее, торжественнее, величественнее.

Упомянутое обозначение в фантазиях также следует выполнять применительно к мерной, величественной поступи, что, кстати, позволит улучшить звуковую сторону исполнения.

Приходится сталкиваться с различием характера одного и того же обозначения темпа. Например, Сицилиана в сонате соль-минор Баха и Сицилиана (и ригодон) Крейсlera в стиле Франкёра — это различные темпы.

У Баха она напевнее, шире, глубже и сдержаннее, а у Крейсlera ближе к танцевальному движению. Такая же относительность темпов и условность их может иметь место у одного и того же композитора: *Allemanda* из первой партиты си-минор Баха и *Allemanda* из его же второй партиты *ре-минор*, которая подвижнее первого, очень торжественного и величественного, танца.

Presto. Сопоставляя такие произведения, как скерцо из 7-й симфонии Бетховена и 4-ю часть из первой сонаты Баха или второй дубль из первой партиты:



мы убеждаемся в том, что это три совершенно различных темпа: невозможно удовлетвориться музыкально и технически попыткой исполнения *Presto* из сонаты Баха и тем более из партиты в том же темпе, в котором исполняется скерцо Бетховена.

Как правило, у нас установилось некоторое преувеличение в толковании медленных частей партит Баха, написанных в танцевальной форме. Особенное сомнение в этом отношении вызывают темпы сарабанд, которые подчас принимают такой расплывчатый характер, присущий скорее арии, ноктюрну и т. п., что поневоле приходит мысль, можно ли вообще было бы танцевать в таком темпе и какие па подходили бы к такому танцу, в котором выхолощен элемент движения.

25. СМЕНА ТЕМПОВ

Программы для концертов строятся в значительной мере по признакам разнородности музыкальных форм, характера и стилей произведений, тонального различия, динамического и метро-ритмического разнообразия их.

Всякая монотонность, в том числе и длительное ритмическое однообразие, снижает впечатление и интерес к такому ограниченному использованию выразительных средств.

На этом же принципе метрического разнообразия происходит смена частей в произведениях крупной формы (сонаты, концерты, сюиты, фантазии и т. п.).

Темпы могут изменяться и на более коротком промежутке времени; например, в концерте Чайковского, в начале первой части, указано *Allegro moderato*, $\text{♩} = 126$, а начиная от первой темы в партии скрипки обозначен другой темп — более сдержанный — *Moderato assai*, $\text{♩} = 80$. Вступление же скрипки перед темой есть, в сущности, связующее переходное звено от оркестрового *Tutti* к сольной партии.

Объединение этих элементов вполне органично, но скрипач обычно отделяет себя от оркестрового *Tutti*, вступая несколько позже его завершения и притом в совершенно обособленном темпе. Подобная импровизационность исполнения вряд ли оправдывает истолкование этого хода как какой-то каденции на не изложенном еще материале.

В начале концерта Глазунова у скрипача есть переход к триолям, исполняемым в другом, более подвижном темпе; отступление, указанное в тексте, — незначительное: начало М. М. $\text{♩} = 92$, а триоли *Animato* $\text{♩} = 112$, но эта разница обычно с лихвой перекрывается:



После побочной партии, изложенной в оркестре, дальнейший разбег у скрипки за два такта до цифры 7 и дальше на гаммах и пассажах, построенных на тематическом материале, приводит к оркестровому Tutti. Всюду композитором точно указаны и мера ускорений и кульминационные темпы, которые также превышаются в погоне за показом технических возможностей. Наконец, наступает Tutti; оно трудно и сложно изложено в партии фортепиано; пианист же, полагая, что предшествующий разгон подготавливал предельный темп для его соло, играет здесь в очень быстром темпе, смазывая большей частью полифоническое развитие голосов. Между тем и здесь есть указание на цифре 8—Темпо I. Это — возвращение к прежнему исходному движению, с которого начинается новое изложение тематического материала, но уже в динамическом плане в пределах умеренного звучания — *mf* и *p*.

Смена темпов должна быть обоснованно оттенена, особенно в тех случаях, когда скорость движения мелких долей совпадает между собою, что делает движение смежных частей тождественным, то-есть однородным, однообразным. Так нередко происходит в первой партите Баха, когда после первого дубль играют куранту:



В соотношении шестнадцатых дубль и восьмых куранты устанавливается полное равенство, и это совершенно обезличивает куранту в ее характерном движении, более обостренном и подчеркнутом, нежели плавный стиль предыдущего дубль.

Причина неудовлетворительной сопоставляемости темпов в данном случае заключается, главным образом, в быстром темпе предыдущего дубль.

Действительно, этот дубль исполняется почти вдвое быстрее аллеманды, по отношению к которой он является вариационной частью; но это не дает права исполнителю играть его в полном отрыве от движения основной части.

Диспропорция в соотношении темпов в этой партите касается, главным образом, медленных частей: аллеманды и сарабанды и их дублей, которые исполняются значительно быстрее. Совсем иное соотношение темпов наблюдается между курантой и дубль и в особенности бурре и дубль, где сохраняется относительное единство темпов.

В отношении пьес вариационной музыкальной формы в некоторых случаях также можно указать на чрезмерное преувеличение различия темпов той или иной вариации и темы, которое приводит к полному «отчуждению» вариации от того основного тематического материала, характерные черты которого она в какой-то степени все же должна сохранить в себе.

Правда, композитор в некоторых случаях дает повод к подобному разграничению темпов, но это делается применительно к чередованию внешне обособленных стилей.

В Концертной сюите Танеева есть обозначения темпов, соответствующие тому или иному делению метронома, в том числе и в части «Тема и вариации». По свидетельству профессора Б. О. Сибора, первого исполнителя этой сюиты, работавшего над ней в содружестве с композитором в завершённом виде и в процессе создания этого произведения, С. И. Танеев в большей части выставленных им метрономических обозначений темпов допустил некоторое преувеличение, главным образом в сторону ускорения движения.

В классических произведениях вариационного жанра нет такой амплитуды колебаний темпов, как в позднейшей литературе.

В Чаконе Витали, Баха, в 12-й сонате Корелли (в оригинале), под названием «La Folia», и т. п. весь вариационный материал в большинстве случаев пронизан относительным единством движения без резких отступлений от него.

Эти отступления, в сущности, являются отражением исполнительского плана. Так вошло в традицию в Капризе № 24 Паганини индивидуализировать почти каждую вариацию значительным отступлением от основного темпа, в то время как в капризе нет никаких указаний на изменение движения. Но это совершенно другой — виртуозный стиль, который разрешает более свободное использование музыкальных и технических средств, в том числе характера и скорости движения. Такое различие темпов оправдывается также желанием исполнителя показать большие возможности музыкальной вырази-

тельности, которые заложены в этой наивной на первый взгляд теме. Она привлекала к себе до последнего времени внимание не только видных исполнителей, но и ряда выдающихся композиторов, вскрывших в ней иные качества и придавших ей иное содержание, что позволило им создать совершенно самостоятельные монументальные произведения: Брамс, соч. 35, Вариации на тему Паганини, Рахманинов, соч. 43, Рапсодия на тему Паганини для ф-п. с оркестром, а до этого — менее значительные обработки: Бурместера, Ауэра, Вильгельми, Крейсера, Шимановского и т. д.

Каприсы Паганини № 13, № 20, состоящие из вступления певучего характера и технической части, написаны в одном общем темпе, но исполнители допускают разграничение этих частей, придавая им индивидуальную звуковую, динамическую окраску и играя их в различных темпах (см. ред. Ф. Крейсера каприса № 20, Andante con moto и Allegretto, и обработку Шимановского каприса № 20), что отчасти оправдывается характером этих каприсов, который отличает художественную форму и содержание их от этюдов учебного характера.

26. РИТМ И ДИНАМИКА

В таком разрезе вопрос может быть затронут здесь частично, так как в более полном объеме он должен найти место в специальной работе, посвященной музыкальной динамике.

Несомненно, что в большинстве случаев между этими средствами музыкальной выразительности есть огромная внутренняя связь. И она оправдывает себя полностью, когда осуществляется в должной пропорции в естественных нормах; но когда в игре преобладает еще элемент ученичества, то против таких попыток искусственного, неуклюжего объединения их приходится восставать, так как нередко в этих случаях одна ошибка порождает другую.

Одно из самых распространенных отрицательных явлений — это непропорциональное ускорение одновременно с усилением звука (*crescendo*) и несоразмерное замедление темпа, сопровождающее ослабление звука (*diminuendo*):



Конечно, в какой-то степени динамическим оттенком *crescendo* характеризуется устремление к цели, следовательно и убыстрение движения, и обратно — удаление звука ассоциируется с торможением движения; но все эти проявления и связи не могут осуществляться вне основного темпа, вне разумной меры. Часто, при осуществлении значительного усиления звучности, замедление темпа производит впечатление большей силы, мощи, воли, чем суетливое ускорение.

В № 4 первой сюиты Грига «Пер Гюнт» («В пещере горного короля» — конец) тесное взаимодействие ускорения темпа и нарастания звучности оркестра до предельной скорости и силы — это проявление большого искусства, в котором расчет в размеренном *accelerando* должен обеспечить естественное развитие этих двух начал.

Обратное явление — связь *diminuendo* и уходящего, как бы отмирающего, движения — подтверждается примером исключительной силы выразительности в музыке Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт», соч. 84 № 7.

Здесь приближение смерти Клерхен характеризуется замедлением (расширением) пульсирующих восьмых, прерывистым изложением мелодии и затуханием звука.

Это одна из высших мер художественной изобразительности, характеризующей замедление, затухание, перебои, остановки и, наконец, прекращение жизни... Иногда естественное развитие динамического оттенка не приходит к завершению, внезапно прерываясь диаметрально противоположным звуковым взрывом, например, в первой части 6-й симфонии Чайковского перед разработкой *ritenuto*, *molto diminuendo* до *ppp* и *sf* в *ff* от начала разработки, или в концерте Брамса:



где композитор после постепенного *ritardando* и *diminuendo* до *pp*, после кратковременной цезуры, как бы раздумья, сомнения, под влиянием внезапной смены настроения, решительно восстанавливает основное движение в этой части концерта и полную меру звука.

Акцент имеет равноправное отношение и к ритму и к динамике, так как сила его не может быть одинаковой в различных случаях. Технические неполадки, как неоднократно разъ-

яснялось, дают повод к ложным, ошибочным акцентам, искажающим строение такта, музыкальную мысль.

Несовершенная техника соединения струн в легато, и особенно в отдельных штрихах, способствует музыкально необоснованным выталкиваниям отдельных нот:



Очень частое явление в исполнительской практике — это неуравновешенность движений разного характера, в связи с чем происходит акустически-динамическое «оседание» ритма, неясность его в тех случаях, когда размаховые движения в *forte* чередуются с мелкими движениями:

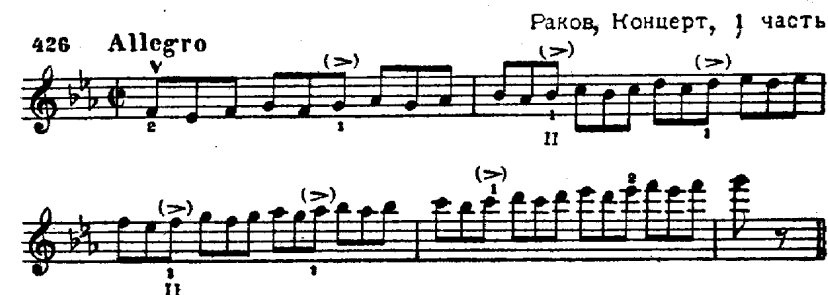


Во втором такте звучность значительно снижается, и так во всей части в аналогичных местах.

Часто наблюдается неустойчивость темпа при смене нюансов: в *piano* торопят, играют быстрее, чем в *forte*:



Ровность звука в следующем примере и поступательный ход триолей не должны нарушаться ложными акцентами:



27. РИТМ И ШТРИХИ

Штриховая техника располагает значительным разнообразием выразительности, поскольку основные штрихи (легато, мартле, деташе, спиккато, стаккато) имеют свою определенную, индивидуальную окраску. Еще в большей степени разнообразие возрастает при различных сочетаниях этих штрихов.

Необходимо различать категории штрихов и в другом отношении:

1) штрихи скрипичные в узком значении этого понятия — сочетание отдельных и слиганных нот, количество нот на смычок в легато, стаккато, штрихи Паганини, Виотти и т. д. Они, конечно, имеют отношение, преимущественно техническое, к музыкальной выразительности; 2) штрихи музыкальной категории — более характерная и яркая группа. Это — ударные (мартле), акцентированные (крупное деташе), прыгающие-легкие, плавные и т. п.

Имеется огромное количество специальных упражнений, этюдов и пьес этюдного характера для развития техники правой руки, штриховой техники. Плохо, если весь этот материал служит только поводом для осуществления передвижений смычка по струнам от простых до сложнейших форм и вариантов без учета декламационной выразительности, динамического разнообразия и характеристики особенностей любого метро-ритма. Правда, существуют случаи применения штрихов

в основном их виде, без сочетания с лигами, например, мелкое детаще или сотийе в пьесах типа *Perpetuum mobile*. Они должны исполняться очень ритмично и бесперебойно ровно; это возможно при условии доведения исполнения пьесы до автоматизированного состояния, не нарушаемого вторжением контроля, который в данном случае разрушает устойчивость поступательного движения. Для этого необходимо полное овладение технической особенностью штриха и достижение большой выдержки, рассчитанной на длительное исполнение.

Сыграть *Perpetuum mobile* один раз на ответственном выступлении — это значит сыграть его в условиях домашних или классных занятий (т. е. выдержать) несколько раз подряд почти без остановки.

Это будет тем необходимым резервом, который потребуются при неизмеримо большей затрате энергии и напряжения во время волнения. Скорость движения, темп, выбирается такой, при котором штрих не утрачивает четкости, присущего ему характера и выразительности:



Эти штрихи следует рассматривать как плавную смену смычка на определенных участках такта, то-есть как технический способ выполнения штриха, без всяких подчеркиваний полутактов или начала каждой новой лиги.

Попарное соединение нот лигами может иметь двоякое толкование. В отдельных случаях подчеркивается первая нота, после чего опора переносится на вторую слигованную ноту:



После ряда акцентов, отмеченных черточками, на слабых долях такта наступает главная опора два раза на сильном времени на длинных нотах.

Чайковский, оп. „Евгений Онегин“ №8, Картина II



В этом примере весь двутакт сопровождается акцентами на слабых долях такта, то-есть на первой из двух слигованных нот, и только в третьем такте на аккорде вводится «поправочный», опорный акцент на сильном времени.



В существующих руководствах и упражнениях для правой руки, как например: Шевчик — 4 000 штрихов, Марсик — штрихи к этюдам Крейцера и др. — почти отсутствуют объяснения способов применения и обращения с ними.

В большинстве этих руководств для развития техники правой руки преобладает механика ведения смычка в различных штриховых комбинациях, но нет указаний на развитие и использование разнообразия характера этих штрихов как средства музыкальной выразительности. Л. Моцарт прямо рассматривает значение штриха как способ произношения и рекомендует использовать штрихи применительно к музыкальному содержанию, к характеру, стилю, настроению пьесы. «Ведение смычка ноты оживляет; то весьма скромно, то дерзко, то степенно, то шутивно, иногда лестно, а иногда важно и высокомерно, иногда печальную, а иногда веселую мелодию представляет, и, следовательно, оно есть то самое средство, разумным употреблением которого сии означенные страсти в слушателях возбудить можем».

Давая различные способы ведения смычка в штрихах, Л. Моцарт неоднократно настаивает на том, чтобы «узнать верную равность нот», во избежание искажения метро- ритма:



«Не забудь равности 4-х нот, а без того могут три последние ноты даже как триоли звучать и так произнесены быть»:



Он указывает на протяжении всей главы VII «О многих переменах ведения смычка» на необходимость сохранения «равности меры времени», рекомендует «первую ноту каждой четверти всегда через крепость различать» и снова напоминает: «...соблюдать равность меры времени, ибо при второй и четвертой четверти можно очень легко заторопиться»:



Особый интерес представляют примеры штрихов, приведенные в § 19 его книги на трехдольном четырехтакте. Большая часть этих штрихов по своей сущности и характеру приближается к триоли, трудность же исполнения заключается в том, чтобы этими штрихами не нарушить основной метр упражнения в 3/4 и не подменить неправильными акцентами восьмые в чередование двух триолей:



«Но недовольно того, чтобы сему подобные фигуры по показанному способу ведения смычка просто сыграть. Их должно так произносить, чтобы перемена тотчас слуху приметна

была. Конечно, сие учение о искусном произношении должно принадлежать к особому рассуждению о хорошем музыкальном вкусе».



Лига, как музыкальный знак в более широком значении, указывающий начало мотива, объем его и плавный характер исполнения:

Ц. Франк, Соната, 1 часть



Раньше уже указывалось на неправильное перемещение опорных моментов и образование ложных акцентов в зависимости от несоразмеряемых движений правой руки при исполнении штрихов:

Бах, Партита ре минор, Аллеманда



Внизу обозначены ложные акценты, которые получаются при движении смычка вверх (v). Образование их объясняется попытками «набирать смычок» каждый раз перед тремя слигванными нотами (шестнадцатыми) и желанием отойти от конечной верхней части смычка, к которой приводят эти слигванные ноты.

Принимая во внимание неизбежность постепенного передвижения смычка к верхнему концу, следует на последней триоли первого такта шире провести смычок вверх по направлению к колодке (между колодкой и серединой смычка) для того, чтобы иметь резерв для постепенного «израсходования» смычка на слигванных нотах. Кроме того, необходимо ослаблять силу нажима и, тем самым, звука при движении смычка вверх (v). Эти мероприятия позволят избежать образования ложных акцентов.

Так же и в жиге из этой партиты:



преувеличению ударений и образованию ложных акцентов содействуют резкие толчки, производимые всей правой рукой при перебрасывании ее на верхнюю струну, в то время как эти переходы надо выполнять преимущественно кистью; для руки же в целом основой движения является постепенное плавное изменение плоскости ее, то-есть подъем локтя по мере приближения руки к баску.

28. ЗАНЯТИЯ РИТМОМ

В процессе разучивания и постепенного преодоления различных технических трудностей, когда уже можно сосредоточить свое внимание на выравнивании ритма, обнаруживается, что отдельные такты или пассажи тормозят общее движение. Они, естественно, нуждаются в дополнительном изучении, после чего их можно вводить в исполнение большего отрывка в сочетании с одним или несколькими предыдущими и последующими тактами, добиваясь бесперебойности движения.

Нередко причину того, что данное место не выходит в темпе и ритмично, следует искать не в этом именно пассаже, а в предыдущих тактах, в которых еще не возникла и не выработалась связь с неудавшимся тактом, так как он разучивался преимущественно в изолированном виде.

Можно проверять устойчивость и надежность ритма преднамеренными отступлениями от темпа, замедляя или ускоряя его в различной степени в различных частях разучиваемого отрывка. «Сознательное замедление темпа, — говорит Березовский, — влечет напряжение психических сил, то-есть рост сознания».

В торможениях двигательного технического, ритмического характера значительную роль играет дыхание: оно не должно быть напряженным, задержанным, прерывистым. Обычно роль дыхания в исполнении недооценивается, а между тем оно оказывает заметное влияние на игру.

Производившиеся в 1930 году в фонетическом кабинете Московской государственной консерватории профессором Е. Н. Малютиным и доцентом Д. Л. Аспелундом опыты и наблюдения над исполнителями, в частности скрипачами¹, показали резко различное поведение их во время исполнения. Для опыта им было предложено исполнение начала скерцо из первого концерта ре-мажор С. Прокофьева.

Часть скрипачей прерывистым, ритмичным и чрезвычайно коротким дыханием отмечала каждую однородную группировку из трех нот на один смычок легато, так что перехватывание штриха вверх (v) каждый раз совпадало с коротким выдохом, что и отмечал с большой точностью аппарат:



Другая часть скрипачей проявляла совершенно противоположное поведение: ровное и спокойное дыхание их фиксировалось прямой линией на значительном протяжении, и смена дыхания протекала почти нормально, незначительное отклонение наблюдалось в сторону ритмичного учащения.

Наконец, третья категория испытуемых проявила полную неорганизованность дыхания.

К системе занятий над развитием ритма следует отнести и напоминание о зависимости его от темпа в занятиях.

Длительные упражнения в медленном темпе не дают повода для достижения свободных ритмических проявлений — это

¹ При помощи специального аппарата пневмографа, регистрирующего движения грудной клетки.

своего рода культ торможения. Поэтому приближение к настоящему темпу, который разными индивидуальностями определяется различно, должно лечь в основу занятий, когда приходит пора проверять подготовленные результаты технической работы. Тогда возможно подчинить в целом музыкальный и технический план требуемому движению, выработать его и закрепить. Мы наблюдаем и ощущаем значительное различие в ритмических проявлениях, когда музыкальный материал не выучен и когда он предстает в законченном виде. Степень уверенности, убеждения в исполнении проявляется почти так же различно при игре по нотам (особенно при разборе и чтении с листа) и наизусть. Ритмические ощущения и проявления их упорядочиваются и совершенствуются наравне с остальными музыкальными и техническими элементами, влияя на них по мере разучивания. При исполнении наизусть мы приобретаем возможность контролировать и поддерживать движение, увеличиваем свою способность сосредоточиться на ритмической стороне исполнения и объективно оценить устойчивость, равномерность, постоянство и надежность ритма.

Необходимо упомянуть также о довольно распространенной манере скрипачей ходить по комнате во время домашних занятий. При этом темпы ходьбы не поддаются измерению; они могут протекать в любой скорости, в соответствии с ускорением или замедлением музыкального движения, либо в разрез с тем и другим. Систематическое напоминание со стороны педагога о вреде такой манеры, порождающей ложное представление о моторных проявлениях в исполнении, помогло бы избавиться от нее. Действительно, такое «вспомогательное» средство во время игры в классе, а тем более на эстраде, к чему и направлена подготовка скрипача, никак не будет пригодно и явится большой помехой. Выключение же привычной и вспомогательной деятельности ног в значительной степени стеснит исполнительское состояние. В этом случае сопоставление с пианистами или виолончелистами, играющими сидя, вполне уместно и позволяет также и скрипачам проводить хотя бы часть своих занятий с и д я.

29. ТРЕЛЬ И РИТМ

Трель, назначение которой заключается в том, чтобы вывести протяжный звук из состояния покоя, безразличия, безжизненной неподвижности и монотонности, удовлетворяет музыкальный слух при условии ровности, бесперебойности и четкости чередования смежных звуков.

Трели на нотах малой длительности придают им особый эффект, оживляющий группировки, в которые входят трели.

Основным условием исполнения ряда коротких трелей является полное тождество повторяющихся группировок. Примеры и варианты исполнения этюдов Крейцера на трели показывают способ обращения с короткими трелями и разложения их на одинаковое количество повторяющихся ударов пальца:



Каждый такой вариант остается действительным на протяжении всего этюда, и смешивать их, вводя то один, то другой вариант, не следует во избежание нарушения ровности исполнения.

В Школе Леопольда Моцарта имеется указание, касающееся способа исполнения трелей, которые должны начинаться с верхней вспомогательной ноты; в соответствии с этим приводятся варианты к этюду Крейцера (в остальных его этюдах на трели сохраняется тот же принцип). Донт предписывает исполнять его этюд № 6 так же.

Исполнение коротких трелей, начиная с верхней вспомогательной ноты, имеет еще то преимущество, что оно сокращает количество нот на данную трель:



в варианте а) образуется группировка в шесть нот, а начиная трель с основного звука (б), к которому она имеет отношение, мы получаем лишнюю ноту, задерживающую и затрудняющую исполнение трели.

Заключение трели (нахшлаг) во всех случаях входит равноправно в целостную группировку из основной, вспомогательной и заключительной ноты.

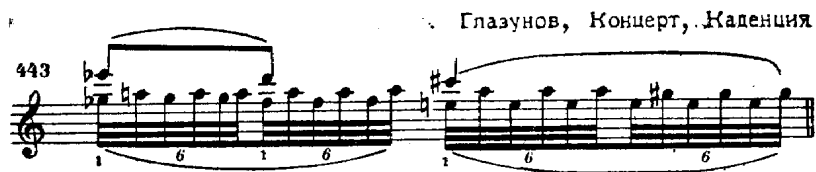
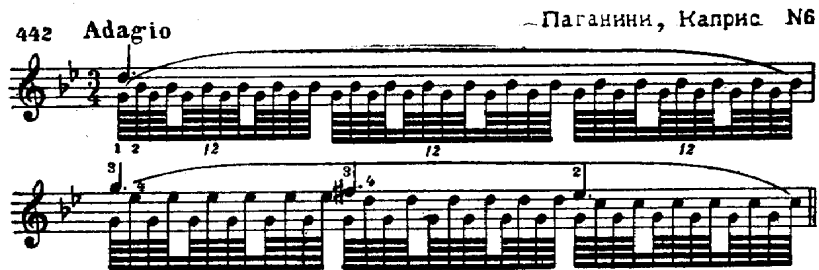
Для большей четкости и ясности исполнения коротких трелей необходимо акцентировать их в начале, но с таким расчетом, чтобы акценты на трелях, находящихся на слабом времени такта, не были поводом для перемещения тактовой черты.

В § 19, е) указывался способ изучения трелей, которые не должны увеличивать длительность нот за счет укорочения остальных нот.

Для этого следует вначале изучать музыкальный отрывок без трелей, вырабатывая совершенную ровность нот, а затем постепенно вводить трель сначала с малым количеством ударов смежного пальца и потом — с большим.

Тремоло, как и трель, есть символ движения.

Такие примеры, как:



даже тремоло на коротких нотах, как в каденции Крейсlera к сонате Тартини «Трель дьявола»,



подтверждают, что на каждую основную единицу такта приходится одинаковое количество нот, а это обязывает к тому, чтобы добиваться соответствующих точных результатов. Трудность исполнения тремоло усугубляется тем, что основ-

ным интервалам, образующим мелодическую последовательность, необходимо придать по возможности выразительный характер, без чего мелодия, которую должен украшать гармонический фон в виде тремоло, звучит сухо и некрасиво.

Чтобы убедиться в этом, следует прослушать свое исполнение при следующих условиях: смычком играть на той струне, где находится мелодия, а на другой струне (где есть тремоло) только производить беззвучно требуемое количество ударов пальца.

Получаемый результат подтвердит, что проблема красивого звучания в тремоло выступает на первый план¹.

В арии А. Александрова применительно к медленному движению всей пьесы в кадансах указано сдержанное раскачивание трели, и это вполне логично: оживленная, быстрая трель скорее подходит к пьесам подвижного характера, а к стилю медленной пьесы — крупная, сдержанная трель.



Встречаются случаи намеренного отступления в исполнении трелей, это — замедление движения их и нахшлага. Некоторые примеры предписывают так именно и поступать:



Дальше приводится пример на трели, окончание которых передается в другой голос, берущий на себя функцию своевременного завершения трелей:

¹ Нечто подобное происходит и при исполнении на скрипке полифонической музыки. Если в фуге Баха играть смычком только на той струне, на которой проходит тема, а окружение ее исключить из звучания, т. е. только ставить беззвучно пальцы на аккордах, на двойных нотах, то тема не особенно удовлетворит наше ухо качеством звука.

447 Allegretto vivace

30. СИНКОПЫ

Нередко слабые доли такта настойчиво заявляют о своем праве на большее значение в музыке, чем им обычно придается, и вступают в борьбу с сильными, основными единицами в такте.

В этом конфликтном начале — основа выразительности синкопы. Синкопа, находящаяся на слабой доле такта, берет на себя акцент сильных долей его и становится главенствующим началом, обладающим ритмической инициативой.

В начале изучения синкопы и ее ритмической особенности основной трудностью является то обстоятельство, что играющий на скрипке и на других инструментах, кроме фортепиано, арфы и ударных, направляет деятельность обеих рук на проявление только одной силы — в виде перемещения акцента на слабую долю такта — и не может при этом полностью реализовать в звуке то внутреннее противодействие другой силе, которое заложено в природе синкопы.

Для обучающихся на фортепиано, арфе и некоторых ударных инструментах усвоение синкоп облегчается тем обстоятельством, что они могут осуществить это противодействие чередованием левой и правой руки для исполнения сильной и слабой доли такта; для других же исполнителей выполнение такой задачи возможно только в ансамбле.

Скрипачу приходится ориентироваться на мысленное представление о противодействующей силе. Но и в ансамбле совместное выполнение синкоп бывает затруднительным, когда отсутствует эта реально звучащая противодействующая сила:

448 Moderato e. semplice

Общеизвестно правило, гласящее, что нельзя акцентировать синкопу в середине ноты, к чему прибегают обычно в начальном обучении как к вспомогательному способу — к опоре:

449

К сожалению, этот прием, своевременно не устраненный педагогом, когда учащийся уже воспринял принцип перемещения акцента на начало ноты, оставляет след и впоследствии, на музыкальном представлении учащегося.

Вина педагога также и во внедрении метода отсчитывания долей (ударов) вспомогательными акцентами, нажимами смычки на выдержанном звуке; например, учащийся отсчитывает целую ноту:

450

Также и для лучшего усвоения длительности синкопы, а не сущности ее, педагог нередко учит играть синкопы с акцента-

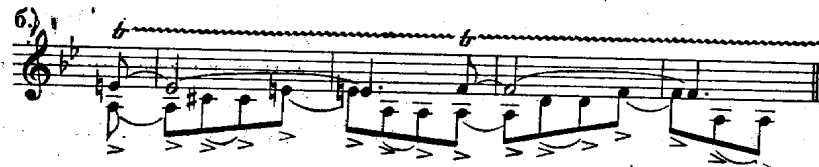
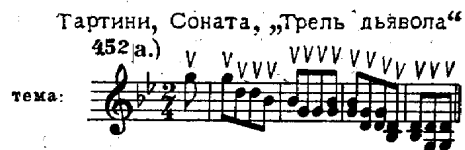
ми посередине ее. Это — как бы внешнее отображение другой, посторонней силы, заложенной в синкопе:



Но, в сущности, это только внешняя ритмическая опора и обезличивание характера синкопы, состоящей благодаря этому приему из нескольких «вспомогательных» акцентов.

Как далек может быть учащийся от настоящего представления о синкопе как самостоятельном музыкальном ритмическом явлении, можно судить по тому, что для него синкопа — это какое-то физическое преодоление трудной частности одновременно всеми способами, имеющимися в его распоряжении: он «давит» ноту несколькими акцентами в легато, стучит ногой и отсчитывает вслух все удары в такте.

Бывают, однако, редкие исключения, когда этот неправильный, ученический прием используется как положительное вспомогательное средство, вполне оправданное музыкальным замыслом. Примером может служить соната Тартини «Трель дьявола», где идет разработка темы третьей части в обращении на фоне непрерывной трели:



Здесь, несмотря на объединение лигой двух восьмых, что придает им явно синкопированный вид и характер, акценты все же должны разъединить их, как самостоятельные, отдельные ноты, чтобы приблизить их к характеру тематических острых восьмых.

Действительно, нельзя было бы представить себе тему в таком виде:



Лиги же применены в примере б), повидимому, с целью сохранить по возможности впечатление бесперебойности трельных нот, во избежание чрезмерного дробления их.

Наиболее близким к тексту было бы осуществление такого исполнительского плана, при котором смычок следует вести по одной струне на трели непрерывно и без толчков, а на другой струне — только «задевать» смычком восьмые с перерывами между ними, для чего смычок надо каждый раз как бы приподнимать над струной, отводить от нее:



В идеале исполнение должно приближаться к тому, как если бы это место исполнялось двумя скрипачами:



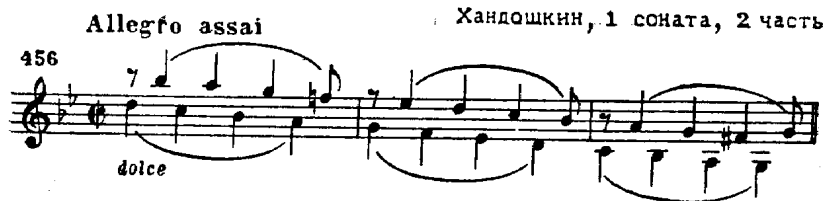
В Школе Леопольда Моцарта «Основательное скрипичное училище» (перев. с нем. П. Торсона) на странице 184 приведен этот отрывок в следующей редакции, которая подтверждает необходимость разъединения повторяющихся нот в данном случае:

Редакция П. Моцарта



В зависимости от стиля произведения синкопы могут быть различного характера:

- а) обостренные, с остановками;
- б) активные (вначале акцент и *diminuendo*), но без пауз между нотами;
- в) более плавные с мягким подчеркиванием каждой следующей синкопы; см. начало 1-го квартета Чайковского;
- г) синкопы могут быть объединены штрихом легато:



Для ясности чередования синкопированных нот акцентирование их в примере г) переходит в левую руку и выполняется активной постановкой пальцев на струны и таким же активным снятием их со струн.

Примером оригинального синкопированного метро-ритма может служить пьеса Сен-Санса Рондо-каприччиозо в шестидольном размере:



ИЗУЧЕНИЕ СИНКОПЫ

Ряд последующих упражнений может облегчить учащемуся усвоение синкоп и ритмической особенности их.

Первые упражнения рекомендуется производить вне инструмента, путем сольфеджирования, пока не станет ясным точное место синкопы в такте, ее длительность и влияние музыкально-противодействующей силы, которую осуществляет педагог при совместном проведении упражнения.

1. Педагог и ученик отсчитывают поочередно четыре четверти, отмечая удары правой рукой и называя вслух:

педагог — раз,	повторять ритмично несколько раз.
ученик — два,	
педагог — три,	
ученик — четыре.	

2. Педагог и ученик считают 4/4, отсчитывая поочередно правой рукой четверти, но с разной силой голоса: педагог — тихо, а ученик — громко:

педагог — тихо — раз,
ученик — громко — два,
педагог — тихо — три,
ученик — громко — четыре.

3. Это упражнение такое же, как и предыдущее, с той разницей, что ученик, называя после стука педагога громко два, одновременно делает резкое движение правой рукой вправо, задержав ее на месте, а называя громко четыре (после педагога), делает такое же резкое движение правой рукой влево, также с задержкой ее на месте до следующего движения:

педагог — тихо — раз,	Эти движения правой руки ученика соответствуют движениям смычка → вниз □ и ← вверх v
ученик — громко — два, → □	
педагог — тихо — три,	
ученик — громко — четыре, ← v	

4. Педагог отстукивает и называет раз (коротко) быстро и тихо, а ученик называет два громче и протяжнее, ведя правую руку вправо медленнее, затем педагог называет коротко и тихо три, а ученик — громче и протяжнее называет четыре, ведя руку влево так же медленнее:

педагог — тихо и коротко — раз,
ученик — громче и протяжнее — два-а-а,
педагог — тихо и коротко — три,
ученик — громче и протяжнее — четы-ы-ре.

5. Это упражнение сводится к повторению предыдущих двух упражнений, но педагог только отстукивает первую четверть, не называя уже вслух раз, а ученик делает правой рукой движение вправо □, тоже не называя вслух второго удара, затем педагог отстукивает третью четверть, а ученик так же безмолвно двигает правую руку влево v на четвертом ударе.

Каждое упражнение следует повторить ритмично несколько раз.

После этих предварительных (подготовительных) упражнений без инструмента можно повторить движения, указанные в 3-м, 4-м и 5-м упражнениях, на скрипке (на открытой струне):

458

Ученик

Педагог

два четыре

два четыре

два четыре

раз три

раз три

раз три

f

f

f

p

p

p

459

Скр

Ф-п

Чайковский, Концерт, 1 часть

460

Чайковский, Концерт, 1ч. В экспозиции

В следующем примере слиганные попарно ломаные октавы также могут рассматриваться как синкопы, и поэтому штриховая опора должна быть на первой ноте легато. В данном случае эти штрихи по своему значению являются музыкальными, а не только скрипичными. Здесь имеет большое значение противопоставление дуолей и триолей (ф-п.), которое придает большую выразительность этому месту:

Пялунов, Концерт, оп. 61

461

Скр.

Ф-п.

molto appassionato

Партия скрипки может быть представлена следующим образом (остов мелодии):

То же

462

Дальше противопоставление триолей и синкоп (дуолей) в партии скрипки:

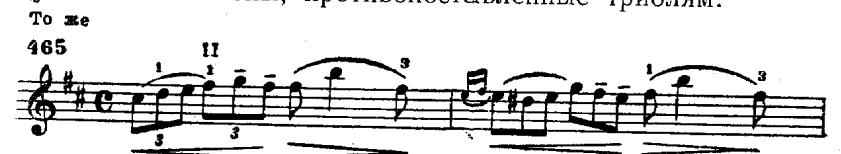


Чайковский, Концерт, 1 часть

Это «триольные» синкопы:



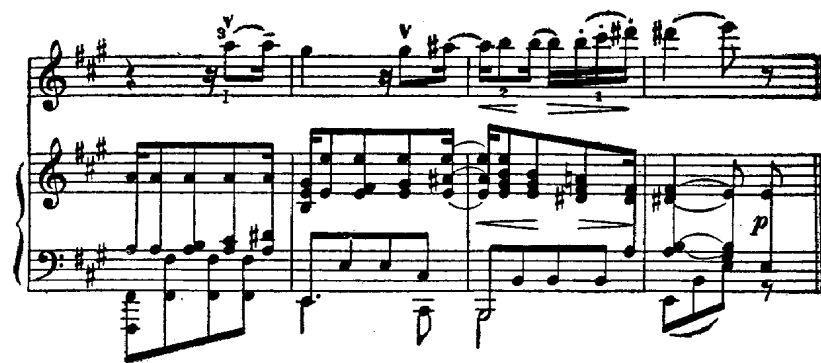
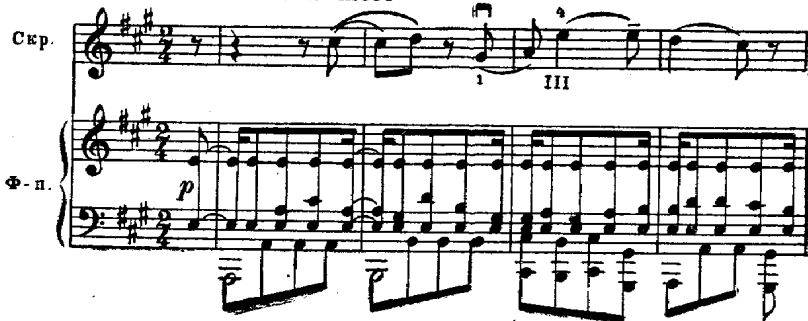
«Дуольные» синкопы, противопоставленные триолям:



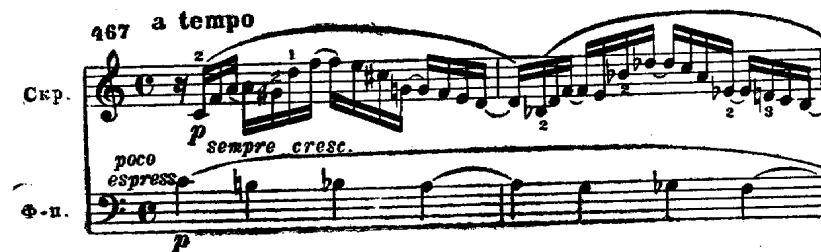
4^я вариация

Бетховен, Соната, Тема и вариации

466 Andante con moto



Франк, Соната, 3 часть



Упражнение



31. СМЕШАННЫЕ МЕТРО-РИТМЫ

Разнообразие метро-ритмических вариантов и сочетаний в музыке безгранично, и потому нет возможности привести их в качестве наглядных примеров. Все же следует выделить среди них наиболее характерные сочетания и группировки.

Здесь так же, как и при изучении синкоп, встречаются случаи «противодействующих» метро-ритмов, когда следовало бы для лучшего усвоения полиметрии использовать соучастие второй силы, как это могут использовать пианисты, арфисты, органисты и ударники при помощи двух рук, свободных от держания инструмента и выполняющих исключительно двигательные и гровые функции.

Отсутствие такой возможности у скрипачей усугубляет трудность преодоления даже таких наиболее часто встречающихся (как одновременных, так и последовательных) сочетаний, как противопоставление двухдольного и трехдольного метро-ритма:

469 Poco più lento Пало. Испанская симфония, 6. часть, Рондо

IV appassionato

cresc.

470 Poco meno mosso Хачатурян, Концерт, 1 ч.

III

В последнем примере следует такта за два перед триолями считать alla breve, тогда легче «укладываются» триоли в два широких удара (по полутактам) на такт, чем при отсчитывании четырех ударов.

Одновременное сочетание дуолей и триолей:

471 Andante мострас, Этюд N 1

Бетховен, Концерт, 1 часть

472

Скр. Ф-п.

Animato Танеев. Сказка, op. 22

473

Скр. Ф-п.

cresc.

Скр. Ф-п.

474 [224] $\text{♩} = 116$ Танеев, Тарантеппа, ор. 28

225

226

227

К дуоли можно отнести также следующую группировку:

475

которая в последовательном чередовании с триолью представляет значительную трудность для исполнения:

476

Переходя к изучению одновременных сочетаний различных группировок, мы вынуждены временно обращаться к так называемым схемам счета для уяснения точных соотношений звуков, входящих в данную группировку.

У Б. М. Теплова мы находим интересные высказывания по поводу «метода счета», к которым следует обратиться во избежание злоупотреблений опосредствующими приемами, о чем автор совершенно справедливо предупреждает.

«Технические трудности, связанные с овладением исполнительской моторикой, настолько велики, что они не могут не являться фактором, тормозящим развитие чувства ритма, опирающееся только на исполнительскую моторику» (стр. 287).

«Центральный вопрос... заключается в соотношении между непосредственным переживанием ритма и применением тех или других «опосредствующих» приемов, важнейшим из которых является арифметический расчет, лежащий в основе нотной записи ритма.

Воспринять и воспроизвести музыкальный ритм можно только на основе чувства ритма, то-есть на основе эмоционального критерия, опирающегося на моторику. Арифметический расчет, как и другие опосредствующие приемы, может играть при этом лишь вспомогательную роль. Он нужен и полезен, поскольку способствует проявлению чувства ритма, он бесполезен, а педагогически даже и вреден, поскольку выступает в качестве замены музыкально-ритмического чувства».

«Острым случаем, на котором ярко обнаруживаются ограниченные возможности арифметического способа решения ритмических задач, является исполнение полиритмики, то-есть тех случаев, где на три звука в одной руке приходится два звука в другой и др.».

«В большинстве случаев педагоги имеют два возможных пути, ведущих к разрешению этой задачи: 1) сначала играть каждой рукой по очереди и затем пытаться «слить» оба движения на более или менее быстром темпе; 2) на очень медленном темпе точным расчетом добиваться, чтобы каждая рука ударяла в положенное время».

Автор приводит следующую схему «метода счета», в котором «ведется счет на общее наименьшее кратное обоих ритмов и каждая рука ударяет на соответствующую единицу счета»:

Правая рука

Левая рука

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Но «многие музыканты, очень легко исполняющие этот случай полиритмики, вовсе не представляют себе этой схемы».

«На схему надо смотреть, как на вспомогательный прием, а не как на средство решения задачи, не как на критерий».

«Начинать нужно с создания у ученика возможно более ясного образа того, как звучит данная полиритмическая фигура. Начинать нужно с показа», так как «ученик, работая над каждой рукой отдельно и затем пытаясь соединить их, не имеет никакого отчетливого представления о том, что должно получиться в итоге» (стр. 290—293).

«Следующий частный вопрос, которого необходимо коснуться в связи с общей проблемой применения опосредствующих приемов в деле музыкально-ритмического воспитания, — это вопрос о счете».

Должен ли ученик считать, и если должен, то в каких случаях и для какой цели?»

«Счет может являться способом... играть по арифметической схеме. Такой счет можно назвать арифметическим счетом. Он безусловно вреден, так как приучает ученика строить музыкальное движение не на основе чувства ритма, а на основе арифметического расчета. Для учеников со слабым чувством ритма применение этого приема (особенно в первый период музыкального обучения) может иметь губительные последствия для всего дальнейшего ритмического развития» (стр. 296).

«Этим самым буквально отрезается возможность достичь подлинной цели — живого ритма исполнения».

«Арифметический счет» может иногда быть полезным как средство расшифровки нотной записи. Даже опытные музыканты испытывают иногда потребность «просчитать» какое-нибудь очень запутанное ритмически место, чтобы разобраться в нем. Такого рода предварительное просчитывание, имеющее целью понять нотную запись, очень далеко от использования счета в качестве «способа получать ритм в процессе исполнения» (стр. 297).

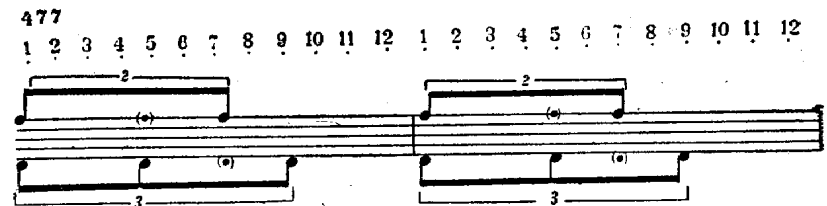
«Чтобы твердо вести ритмическую линию», ученик «должен неизбежно прибегнуть к «самодиржированию», найти себе какую-нибудь моторную опору, отмечающую ритмические вехи движения, по которой могла бы равняться его исполнительская моторика. Конечно, такое внешнее дирижирование постепенно должно заменяться внутренней пульсацией. Мало окрепшее чувство ритма нуждается во внешней двигательной опоре. Такую опору и дает «дирижерский счет». Он «помогает воспроизвести музыкальный ритм, который ученик так или иначе «знает», «представляет», «чувствует». «Арифметический счет» выступает как способ получить без помощи чувства ритма не-

кое арифметически упорядоченное движение, вредный суррогат музыкального ритма» (стр. 298).

«Все эти опосредствующие приемы должны использоваться только как опора для чувства ритма, но никогда не выступать в качестве его заместителей».

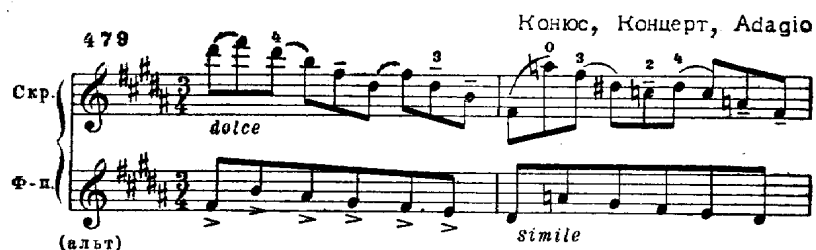
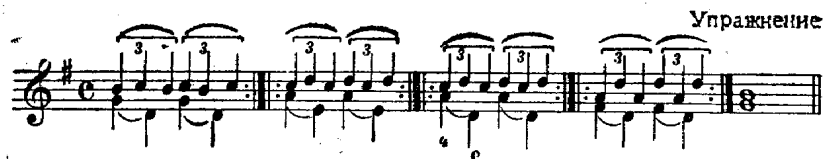
«Ученик, не имеющий предваряющего чувства ритма, и в результате своего исполнения не может услышать никакого ритма» (стр. 302).

Следующая схема даст некоторое представление о том, как ково в действительности соотношение расстояния звуков в сочетании дуоли — триоли и обратно. Буквально, с точностью до мельчайших делений, эта схема, конечно, невыполнима практически, но все же исполнитель может руководствоваться ею до известной степени при распределении длительностей звуков в этих группировках.



Здесь за основу движения берется триоль (внизу), вторая дуольная нота (вверху) находится между второй и третьей триольными нотами. Во избежание совпадения второй восьмой (верхней) с третьей триольной нотой (нижней), следует вторую восьмую (верхнюю) играть ближе ко второй триольной ноте (нижней), почти сейчас же после нее.



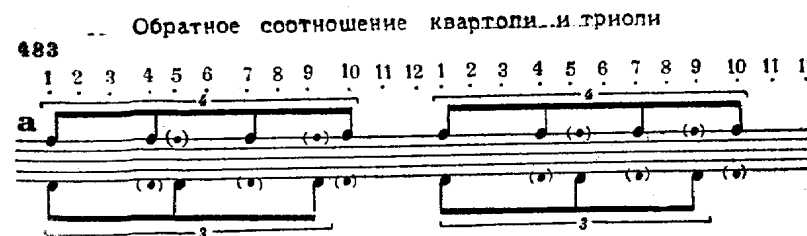
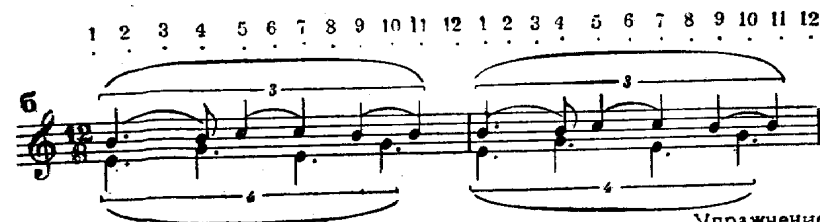
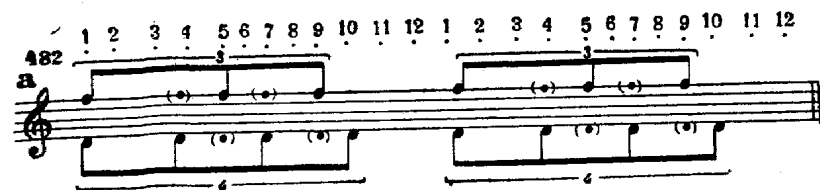


Сочетание триолей и шестнадцатых (квартолей) также может рассматриваться в поочередном последовании у скрипки и в одновременном соединении их, но преимущественно у различных инструментов.



В этом примере неправильно переходят от триолей к шестнадцатым и обратно. Ряд других ошибок, главным образом в виде ложных акцентов, указан в скобках.

Дальше схема соотношения триолей и квартолей приводится для того, чтобы нагляднее и яснее представить более точное расположение различных группировок в одновременном звучании их.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Упражнение

484 Конус, Концерт, (Адажио)

Скр. Ф. п.

Противопоставление метро-ритмических группировок двух- и трехдольной может быть представлено в варьированном виде следующим образом:

485

что равносильно противопоставлению только что рассмотренных трехдольной и четырехдольной группировок. Четвертая шестнадцатая должна исполняться несколько позднее третьей триольной ноты:

486 Упражнения

487 Adagio di molto Сибелиус, Концерт, 2. часть

Скр. cresc.

Схема, показывающая соотношение длительностей в этом отрывке:

488 полутакт.

Восьмые: (синкопа)	Триоли:	Шестнадцатые:	Синкопы:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24			

Основную трудность в партии скрипки представляет правильное исполнение триолей в нижнем голосе. Как видно из приводимой схемы, первая триольная нота совпадает с началом каждого полутакта; вторая триольная нота должна быть сыграна тотчас после начала синкопы в верхнем голосе, между синкопой и четвертой шестнадцатой аккомпанемента; третья триольная нота приближается к синкопе аккомпанемента (или к последней восьмой полутакта).

489 Римский - Корсаков, оп. „Снегурочка“ (переложение)

Allegretto

Сочетание квинтоли и триоли:

или:

490a 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

6 Упражнение

Одновременное сочетание квинтолей и триолей, равно как и последующее сочетание квинтолей и квартолей, не встречается в скрипичной литературе; тем не менее, соотношения этих группировок приводятся здесь в виде упражнений для дополнительной ритмической тренировки.

В литературе для ансамблей эти сочетания имеют место (особенно в фортепианной литературе), и потому предлагаемые дальше схемы позволят установить точное расположение группировок в их взаимосвязи и, следовательно, наибольшую точность исполнения их.

Сочетание квинтоли и триоли в обратном порядке:

491 Упражнение

491a

Сочетание квинтолей и квартолей

492 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

a

6 Упражнение

b

По соотношению нижних и верхних звуков (см. вспомогательные обозначения нот — (.) видно, что если за основу движений принять квартоль (внизу), то квинтольные ноты (верхние) постепенно отдаляются от последующих нот квартоли.

Если же основой будет движение нот квинтоли (вверху), то квартольные ноты постепенно отдаляются, приближаясь к последующим квинтольным нотам.

Сочетание квартолей и квинтолей

493 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

a

6 Упражнение

Последний вариант — перемещение квартолей вниз, а квинтолей вверх.

Дальнейшее усложнение метро-ритмических сочетаний не представляется необходимым, так как и приведенных примеров достаточно для приобретения необходимых навыков и развития ритмической дисциплины.

Приводимые схемы, более или менее наглядно показывающие соотношение звуков различных длительностей в одновременном сочетании их, должны рассматриваться как вспомогательный метод, более точно определяющий (на время разбора и изучения) тяготение отдельных звуков и взаимосвязь их в различных группировках.

Смешанные метро-ритмы могут быть не только в виде случайных сочетаний в отдельных частях такта, но также и в длительном противопоставлении различных метров на протяжении нескольких тактов и даже всей пьесы.

В каждом таком отдельном случае необходим выбор основного, опорного метра, к которому приравнивается другой метр, либо нужно определение совпадающих, общих частей такта (ударов). Возможно намеренное изменение композитором обычного метра иной группировкой или суммой различных группировок, внешне дающих то же количество составных долей такта, но по существу в корне изменяющих характер движения, как, например, в первой части трио Равеля для фортепиано, скрипки и виолончели:



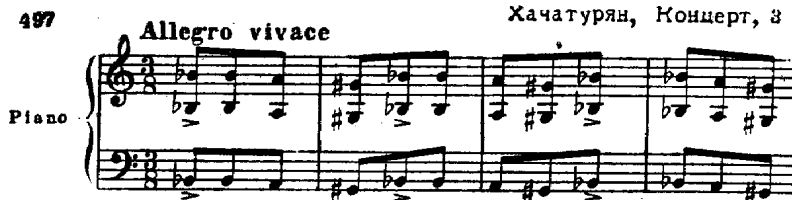
Иногда в одном метре содержатся черты другого, смежного метра:



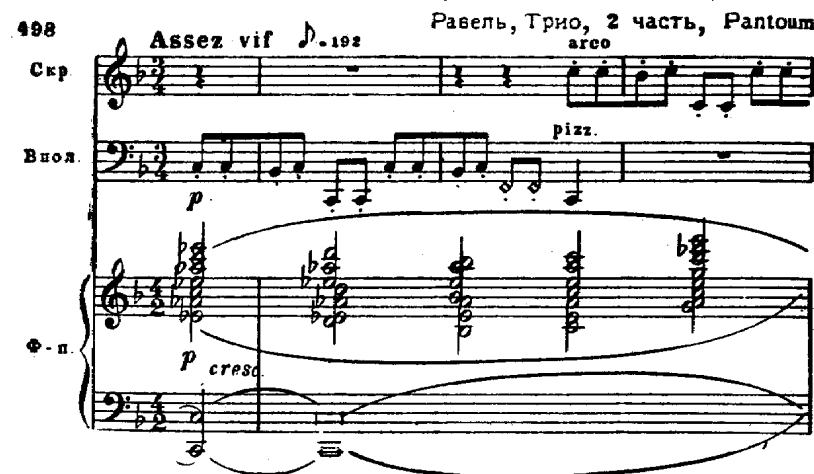
Паванини, Каприс N 12

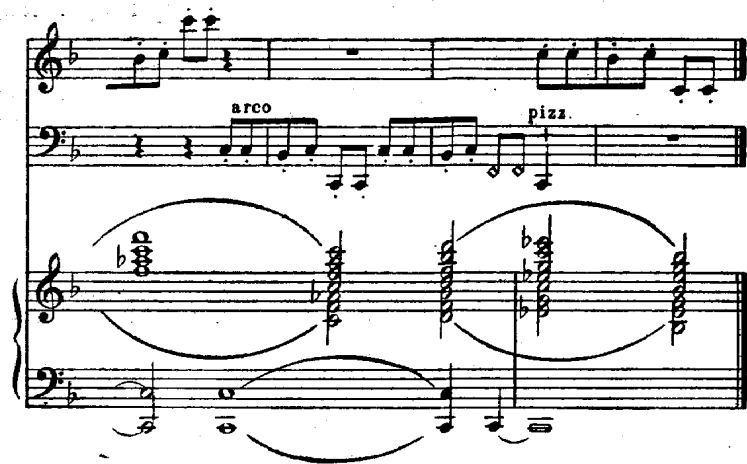


Хачатурян, Концерт, 3 ч



Нередко в музыкальном произведении одновременно проводятся разные темы с присущим каждой из них размером:





Подобные и более яркие противопоставления встречаются у классиков; примером такой полиметрии может служить:

Витали. Балет для 2 скрипок и виолончели

499 Allegro moderato

Скр. I

Скр. II

Виол.

500 Римский-Корсаков, "100 русских народных песен" №63

Moderato

Из - за пе - си - ка, да из - за тём - но - го,

о! лю - ли, лю - ли, да из - за тём - но - го,

501 Andantino

Э! Звон ко - ло - кол, звон ко - ло - кол во Ев -

па - ше - ве - се - ле, звон ко - ло - кол, звон ко - ло -

кол во Ев - па - ше - ве - се - ле. Э! Звон чей то

Прокофьев, Соната №1 op. 80, 4 часть

502 Allegroissimo

Скр.

Ф. п.

Разнообразие метров и их варианты могут выражаться также по отношению к одному и тому же музыкальному материалу, например, в различном измерении музыкальной темы, измененной путем сокращения:

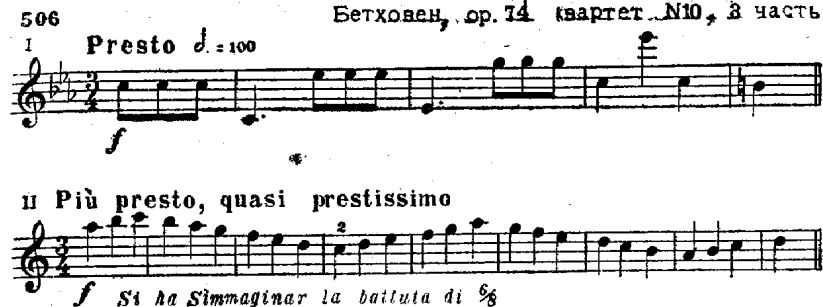
Бетховен, 9 симфония, Скерцо

503 Molto vivace

Ф. п.



В отдельных музыкальных произведениях танцевального жанра также можно встретить строение мотива из четного или нечетного количества тактов (из двух, четырех и из восьми или из трех тактов); такт в данном случае (в подвижном темпе) играет роль ритмической единицы. При этом в каждом данном произведении основной размер мотива является единым на всем протяжении:



В основной части Presto (пример I) такт имеет трехдольное измерение ($3/4$), а в примере II, как видно по авторскому примечанию, Бетховен объединяет два трехдольных такта в один, устанавливая иной метр — в $6/8$, что и должно быть отмечено в исполнении иными акцентами — на первой четверти из шести нот.

32. РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ «СВОБОДНЫХ» МЕТРО-РИТМИЧЕСКИХ ГРУППИРОВОК

(Метро-ритмическая асимметрия)

В музыкальной литературе нередко встречаются отдельные такты с произвольным количеством нот на метро-ритмическую единицу или на часть такта, когда не обозначено деление общего количества нот на равномерные группы (триолями, шестнадцатыми, секстолями и т. п.). Тем не менее, исполнитель должен для себя подразделить все это количество нот на определенные группировки для того, чтобы охватываемое пассажем временное пространство было заполнено равномерным потоком звуков.

В некоторых случаях это могут быть значительные по длительности группировки, занимающие целый такт и более:



В данном случае приведен размеренный двутакт, который может служить примером подразделения пассажей такого вида:



Этот пассаж занимает три четверти такта и может быть подразделен на следующие равномерные группировки:



Встречаются полутактовые группировки:



Наблюдаются у учащихся попытки играть каждую из этих гамм на один удар, что превращает четырехдольный такт в двухдольный. В действительности же в каждой гамме содержатся две четверти, и нет нужды чрезмерно ускорять их, выходя из рамок нормального такта, тем более что общее количество нот в такте вполне укладывается по следующим группировкам:



Шевчик заменяет эту группировку следующим образом:



Этой заменой Шевчик пытается устранить обычную поспешность исполнения гаммы, так как учащийся бывает склонен уместить ее в одну четверть (на один удар), между тем здесь точно указаны подразделения гаммы по четвертям, из чего видно, что тридцать вторые ноты в первой четверти медленнее, нежели группа в одиннадцать тридцать вторых на второй четверти, но большей частью скрипач берет очень быстрый темп именно в начале гаммы.

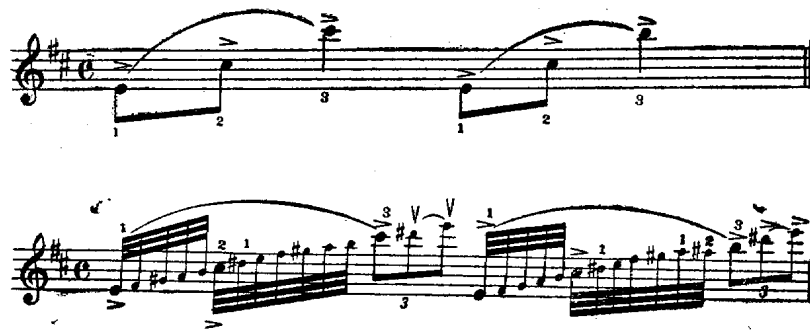
Еще один вспомогательный способ может облегчить исполнение гаммы по «опорным пальцам», совпадающим с ударами в такте:



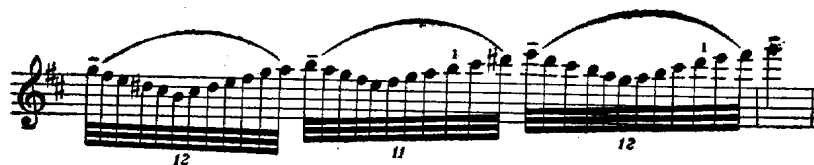
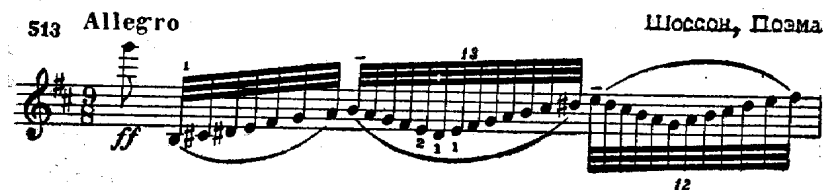
Таким образом, 1-й, 2-й и 3-й пальцы как бы отсчитывают четверти в такте, акцентируя их; на этой основе между акцентами проходит гамма по размеренным группам. Далее идут группировки, занимающие меньшую часть такта.

Здесь также можно использовать пальцевую опору на восьмых и промежутки между акцентами заполнять гаммой:

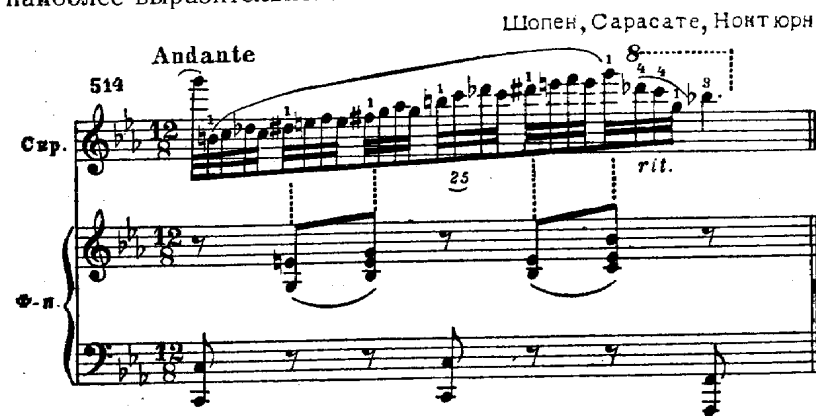




Поскольку большая часть примеров этой категории группировок является преимущественно гаммообразными пассажами или, попросту, гаммами, то следует считаться с размеренно-поступательным движением звуков, составляющих их.



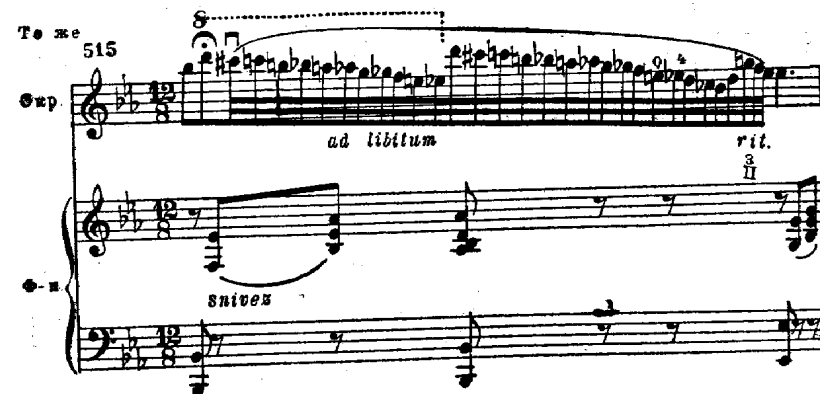
Первые ноты каждой гаммы должны совпадать с басовыми нотами темы. При неравном количестве нот, приходящихся на каждую долю такта (11, 12, 13), невозможно устанавливать в каждой отдельной гамме самостоятельную скорость, поэтому, сохраняя единство скорости движения тридцать вторых нот, следует только в большей или меньшей степени подчеркивать первую ноту гаммы, являющуюся опорной, наиболее выразительной:



Распределение по группам в четыре ноты сделано в пассаже, который в оригинале имеет следующий вид:



Группировки в пассаже определены и облегчены симметричными переходами в позиции.



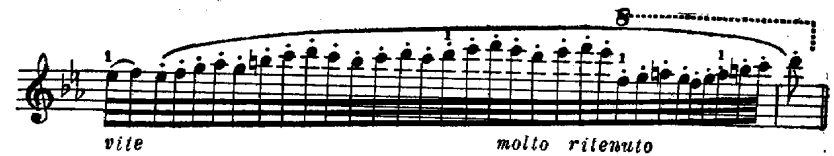
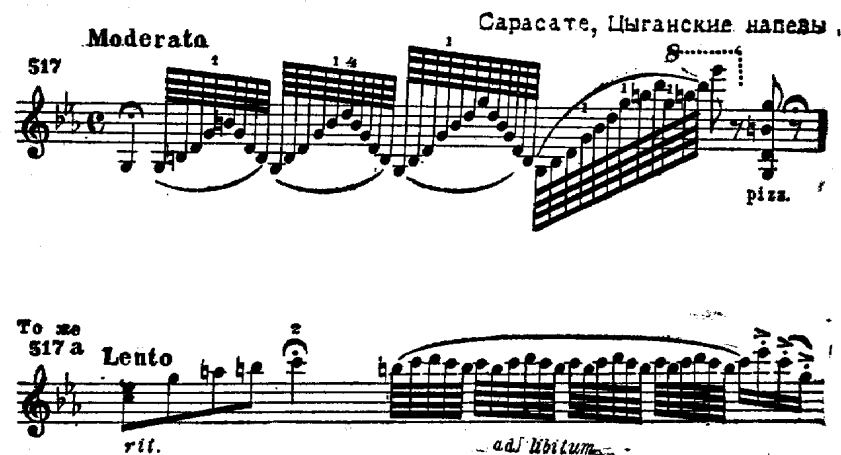
Пассаж, в котором точное высчитывание количества нот на восьмую не является необходимым; здесь весь пассаж охватывает 4 удара (восьмых) с лишним. Свобода исполнения его обусловлена указаниями: *ad libitum*, *ritenuto*, а у ф-п. — *Suivez*, т. е. «следуйте» (за скрипачом).

К. Шимановский, оп. 28, N1 Ноктюрн



Различное количество тридцать вторых нот на четверть в этом примере (10, 13, 14) показывает, что скорость их не может быть одинаковой во всех приведенных случаях и находится в прямой зависимости от количества их на одну четверть.

Иногда в пьесах импровизационного характера произвольное и различное количество нот на единицу такта сопровождается расширением самого такта за пределы его нормы (количества единиц). В таком случае исполнение пассажей может быть более свободным, так как не представляется необходимым втиснуть их в рамки такта:



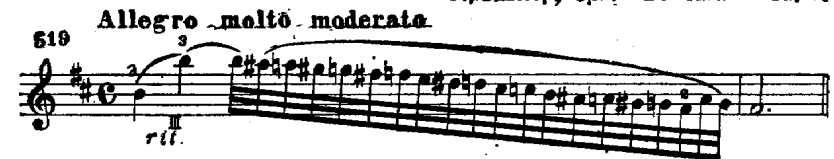
В шести сонатах для одной скрипки Изаи автором всюду весьма тщательно обозначены и метрически определены все сложные группировки, кроме отдельных редких случаев:

Изаи, оп. 27 6 соната



Исполнение хроматических гамм на одной струне глиссандо, то-есть скольжением вибрирующей руки, не отличается большой интонационной и, тем более, ритмической точностью, так как трудно высчитать определенное количество нот при судорожно-вибрационном колебании руки. Это — чисто внешний эффектный прием на скрипке, не претендующий на строгость исполнения:

Крейслер, оп. 2. Венский Каприо

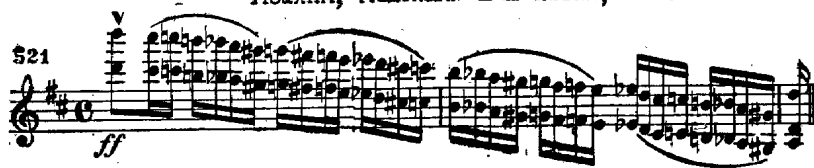


В противовес этому примеру в концерте *ре-минор* Венявского (1-я часть) встречается нисходящая хроматическая гамма глиссандо, точно размеренная по группам:

Венявский, Концерт *ре-минор*, 1 ч.



В следующем примере симметричные полутактовые группировки облегчают ритмичное исполнение хроматической гаммы в октавах:



Пример менее «управляемого» ритмически глissандо в хроматической гамме секстами:

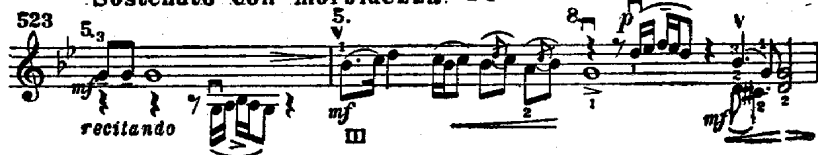


33. ОТСУТСТВИЕ ТАКТОВОЙ ЧЕРТЫ

В музыкальной литературе, как исключение, встречаются пьесы, песни без внешнего разграничения на такты, но внутренняя жизнь этих произведений вполне поддается более или менее равномерной пульсации.

Такие примеры, внешне вполне освобожденные от тактовой и метрической зависимости, встречаются в виде отдельных народных песен (восточных народностей), каденций к концертам для скрипки (Чайковского, Иоахима) и даже отдельных произведений. Во втором томе «Искусства игры на скрипке» К. Флеша приведен пример из 3-й пьесы Артура Шнабеля (пять пьес в форме сюиты для одной скрипки). Все это примеры преимущественно внешней манеры письма; в действительности же они, кроме пьес Шнабеля, имеют и формальное измерение по ячейкам определенной величины и внутреннюю размеренную пульсацию. Это можно сказать отчасти в отношении песни речитативного, импровизационного характера:

Татарская народная песня в обработке для скрипки, К. Мострае
Sostenuto con morbidezza.



Здесь при различной величине тактов (5, 8, 4, 7 и т. д.) есть основная руководящая ритмическая единица в виде четверти.

В каденции к концерту Чайковского нет особой нужды в подразделении ее на такты, так как материалом для нее служат знакомые уже по размеру и мелодии темы; что же касается того или иного хода в каденции, то каждый из них в полной мере укладывается в единый начальный метр:

Чайковский, Концерт, 1 часть, Каденция



ясный метрический план, по которому устремлено течение и развитие музыкальной мысли:

Немного медленнее, чем в начале.
Etwas langsamer als zu Beginn. Приблизительно 72-88 много медленнее.
 526 *Ungefähr 72-88 viel langsamer.*

pp Очень нежно. *(rit.)* *pppp*
Sehr zart

... Как во сне, бесплатно, совсем свободно и так тихо, как тогда
 ка возможно, однако всё время с большим чувством и напря-
 жением. *Wie im Traum, wesenlos, ganz frei und so leise wie nur*
möglich, doch stets mit sehr viel Empfindung und Spannung.

ppp *p*

Не торопясь.
 (Ohne Eile)

ppp *pppp*

rit.

(Nicht Flag!) (Не флажолеты!)
 Медленно *Langsam*
 Быстрее, почти не слышно *Schneller, gleichsam nichts* и т.д.

ppp *pppp*

pp С нежным выражением
Mit sanftem Ausdruck

Как видно по приведенному отрывку, в целом пьеса представляет собою для желающего хотя бы разобрать и воспроиз-

вести ее на инструменте какую-то метро-ритмическую шараду, никак не оправдывающую подобным чудачеством серьезное намерение композитора, которое, при всех использованных средствах и обильных комментариях, остается бессодержательным, прерывистым бормотанием.

И подобное бестактовое произведение по существу своему, с точки зрения подлинного, художественного творчества, есть бестактное и сугубо формалистическое обращение с музыкой.

34. ОТСТУПЛЕНИЕ ОТ ТЕМПА

В музыкальном тексте композитором устанавливается не только характер движения и относительная скорость его, но также и отступления от темпа в виде задержания, замедления, запаздывания, расширения—*ritenuto*, *rallentando*, *ritardando*, *allargando*—или, наоборот, в виде ускорения—*accelerando*, *stringendo*.

Следует отдавать себе ясный отчет в характере этих агогических нюансов и в их отличии от таких указаний, как *meno mosso*, *piu mosso*, *piu lento* и пр., или *piu mosso*, *piu animato* и пр. Как показывает грамматическая форма этих терминов, *rallentando* или *accelerando* означают прогрессирующее замедление или ускорение темпа, продолжающееся непрерывно до отмены этого оттенка (*a tempo*) или до указания нового темпа. Такие же выражения, как *meno mosso*, *piu mosso*, означают перемену темпа, новый темп, который устанавливается сразу в ровном движении.

Агогические отступления, подсказанные композитором, в различной степени могут изменять первоначальный темп.

Действительную меру изменений движения определяет, в конце концов, исполнитель в зависимости от той или иной степени устремления к цели, к которой имеет непосредственное отношение каждое отдельное агогическое указание. Эти указания носят иногда не только местный, но и более общий, широкий характер: *a piacere*, *ad libitum*, *tempo rubato*, *recitativo* (произвольно, по желанию, свободно, наподобие речитатива) и т. п.

Существуют различные градации, своего рода оттенки, нюансы в степени задержания движения в зависимости от характера произведения, от границ расширения движения (на один, два или на большее количество тактов), от цели и назначения этого задержания: есть ли это подход к общему замедленному темпу в сравнении с предыдущим, или это более значительное утяжеление движения, или еле заметное отступление для подчеркивания модуляции, значительного слога, выразительного звука и пр., или это завершение действия, растворение движения.

Все эти и другие подобные признаки содействуют определению меры использования этого средства так же, как и в противоположном случае — при ускорении.

Ученическое исполнение характеризуется в значительной степени отсутствием должной меры и логики в выполнении указанных в тексте изменений темпа. Учащийся, например, склонен чрезмерно ускорять движение, развивая это ускорение в несоразмерной степени по сравнению с последующим основным темпом, по отношению к которому должно изменить предыдущую меру скорости.

Так, например, в концерте Глазунова развитие *animando* (к цифре 7) на протяжении двух тактов обычно превосходит темп последующего *più mosso* на цифре 7:

527 **Animando** Глазунов, Концерт

7 **Più mosso**

Новый темп не оправдывает себя на первых же двух тактах *più mosso*, так как эти такты из-за гамм исполняются медленнее предыдущего разбега, и только с третьего такта шестнадцатые скатываются в головокружительном темпе.

На более длительном развитии ускорения, связанного с подъемом, с внутренним устремлением, с воодушевляющим движением в финале этого же концерта, где от цифры 46 (*animando* *rosso a rosso*) проходит изложение первой темы финала в основном и обращенном виде в форме канона, обычно начинается безудержное ускорение до конца концерта. Оно доходит до такой степени, что уже авторские обозначения — *più animato*, *vivo* (49), *sempre più animando* (55), *sempre animando* (59) — «не успевают» за темпом исполнителя, настолько он опережает установленные всюду композитором вехи (М. М. = 84, 138, 160).

Также непропорциональна бывает мера замедления, например, *a piacere* перед побочной партией первой части этого концерта:

528 **a piacere** **Tranquillo**

Существует различие в указаниях темпа и степени отступления от основного движения. *Poco meno mosso* — немного медленнее и *meno mosso*, означающее большее замедление движения. Например, в первой части концерта Хачатуряна побочная партия излагается после незначительного задержания (*poco rit.*) в темпе *poco meno mosso*, так же как и в репризе, а в разработке при соединении побочной темы с первой ритмической темой перед цифрой 190 — в темпе *meno mosso*. Разница в скорости указана композитором, и она очень значительна: начало концерта *Allegro con fermezza* $\text{♩} = 132$, а здесь — *meno mosso* $\text{♩} = 92$:

Poco meno mosso Хачатурян, Концерт, 1-я часть

529 *espress.*

Meno mosso $\text{♩} = 92$

Смысл указания *ritardando* может быть также и в том, чтобы вернуть движение к исходному темпу; например, начальный темп концерта Глазунова $\text{♩} = 92$ переходит на цифре 2 в *Animato* $\text{♩} = 112$, сразу, без дальнейшего ускорения.

В шестом такте есть *ritenuto* на протяжении одного такта:

530 *Animato* $\text{♩} = 112$ Глазунов, Концерт

calando riten [3] a tempo

Назначение этого *ritenuto* именно и заключается в том, чтобы планомерно вернуть движение на цифре 3 к начальному темпу.

Animando — это нагнетание энергии, воодушевления.

Еще в большей степени внутреннее устремление может быть выражено словом *agitato*.

В *Andante* из концерта Глазунова от цифры 13 до цифры 14 действие этого обозначения и динамически и ритмически распространяется на шесть тактов.

Последующее затем *calando*, за три такта до *a tempo* (цифра 15), означает успокоение движения, замедление его и постепенное снижение звукового напряжения:

531 *Andante* $\text{♩} = 56$ *agitato*

piu piano

calando

a tempo

В следующем примере *molto ritenuto* приобретает значение расширения движения наряду с звуковой кульминацией *ff*, после чего следует возвращение к первоначальному движению:

532 *Allegretto ben moderato* Франк, Соната, 1 часть

a tempo

molto cresc. molto rit.

Следует также различать такие указания, как *Tempo I* и *a tempo*. *A tempo* означает прекращение того агогического оттенка, который только что имел место (*rit.*, *accel* и др.), и продолжение ровного движения в темпе, предшествовавшем этому оттенку. *Tempo I* означает возвращение к первоначальному темпу, указанному в самом начале пьесы.

В позднейших изданиях, в произведениях композиторов, близких к нашей современности, наряду с обозначением *accelerando*, *ritardando*, встречаются другие термины: *avvivando* (оживляя), *allargando* (расширяя).

Следует правильное устанавливать меру выполнения подобных указаний, без преувеличения смысла и значения их. В отдельных случаях наблюдается чрезмерное растягивание скрипачом *ritardando*, как это имеет место в первой части концерта Брамса:

533 Брамс, Концерт, 1 часть

rit. p

преувеличенное задержание ферматы и нахшлага перед первой темой.

Если есть необходимость в значительном изменении темпа — его задержании, то композитор в таких случаях делает соответствующие указания.

Франк, Соната, 3-я часть. Эта часть сонаты, находясь между второй и четвертой частями с относительно постоянным и устойчивым темпом, носит импровизационный характер, не подчиняющийся единому общему темпу. Очень частая смена движения, настроения, нюансов полностью оправдывает ее название — «Фантазия», в конце которой есть следующие авторские указания:



Здесь постепенное расширение движения доходит до предела одновременно со спаданием силы звука до пианиссимо.

Пример обратного явления — непрерывного нарастания скорости движения до крайнего предела и силы звука на протяжении всей пьесы до самого конца — приводился ранее, когда упоминалась четвертая часть из первой сюиты Грига «Пер Гюнт» («В пещере горного короля»).

Частые и преувеличенные отступления от основного темпа способствуют дроблению исполнительского плана и снижению (рассеянию) впечатления у слушателя. Например, частое использование *ritardando* в Чаконе Баха и излишнее подчеркивание кадансов в отдельных вариациях, знаменующее как бы завершение пьесы, а также неоправданные ускорения отдельных вариаций свидетельствуют о недостатке чувства художественной меры и дезориентируют слушателя. Б. Асафьев по этому поводу пишет: «Надо, чтобы стадия собирания (нагнетания) сил или снижения их не преобладала над тем основным движением, к которому эти силы имеют отношение»; и далее: «Ритм, конечно, всегда — конструирующий и организующий, но тесно слитый с элементами музыки, принцип «дыхания» и закономерности движения» (стр. 106).

Иногда, в случае отсутствия в тексте авторских указаний, исполнитель вводит от себя те или иные отклонения от темпа как в сторону увеличения движения, так и снижения его. Такое индивидуально свободное изменение движения тоже подчиняется законам логики и не может быть необоснованным и, тем более, необузданным.

Свобода индивидуального восприятия в пределах определенной ритмической структуры допускает отклонения в данном такте или в группе тактов при условии, что частичное ускорение в пределах такта или мотива будет компенсировано и уравновешено в последующем отрезке этого мотива соответствующим по объему замедлением. Тем самым достигается неизменяемость и постоянство общей продолжительности такта или музыкального отрывка.

Листу приписывается следующее объяснение сущности *rubato*: «Посмотрите на эти деревья! Ветер играет листьями, возбуждая жизнь среди них; дерево же остается все тем же — это шопеновское *rubato*».

Шопен, в свою очередь, по свидетельству Ленца, так определял *rubato*: «Левая (рука) — дирижер, который не имеет права уклоняться и колебаться, — делайте с правой рукой что вы хотите и можете». Этим указанием подчеркивается, что неравномерность в подразделении отдельных тактовых единиц может иметь отношение преимущественно к мелодии, а ритмическая структура остается неизменяемой.

Особое место занимает так называемая речитативная форма, наиболее значительными образцами которой в скрипичном репертуаре являются: адажио из 6-го концерта Шпора, первая часть его 8-го концерта, «Речитатив» Крейсера, «Цыганские напевы» Сарасате, отчасти каденции к скрипичным концертам и т. п.

В произведениях такого импровизационного жанра метрические отступления и неравномерность движения становятся законом и правилом. Чувство же художественной меры и уровень музыкальной культуры исполнителя подсказывают ему, в какой степени допустимы подобные сдвиги.

Разновидности и оттенки стилей исполнителей, по словам К. Станиславского, определяются в значительной мере тем, что «у одних преобладает ум, у других чувство, у третьих воля» (стр. 331).

Он же выдвигает глубоко принципиальное положение, говоря, что «все моменты творчества должны быть логичны и последовательны» (стр. 279).

К. Станиславский отвергает актера, который «все показывает себя и никак не может собой налюбоваться» (стр. 329).

Отводя актера от излишнего индивидуализирования роли, он подчеркивает, что «каждое лишнее движение, свойственное

актеру в жизни, удаляет его от изображаемого образа и напоминает о нем самом... Необходима очень большая экономия в движениях» (стр. 285).

Естественно, что не внешняя манера держаться имеется тут в виду, а то сугубо субъективное, что с избытком привносится актером в содержание его роли.

Эти слова К. Станиславского, равно как и его ценнейшее указание: «Возвышенный стиль игры, а не пошлый натурализм переживаний» (стр. 326) — перекликаются с призывом Б. Асафьева добиваться «стиля, в котором «свое» и «общезначимое» взаимно и органично сплетаются».

В суждениях К. Станиславского о темпе ясно ощущается тенденция отойти от механического счета и приблизиться к стилю исполнения *rubato*: «Темп должен все время безостановочно жить, вибрировать, до известной степени меняться, а не застывать в одной скорости». «Эти колебания дают жизнь, которая отсутствует в механическом счете ударов метронома» «Темп постоянно и едва заметно меняется, переливаясь точно радуга».

В вопросе, имеющем отношение к свободному, подлинно художественному стилю исполнения, обобщающему выразительные средства, для нас значительный интерес представляют следующие высказывания Б. Асафьева. Говоря о «непрерывном преодолении формальных схем», он приводит пример на языке образов: «Можно дать сравнение с ездой по далекому тракту: вдоль пути стоят верстовые столбы, они его распределяют на доли расстояний, но путь состоит из звеньев живых впечатлений, и, только пройдя его, путник постигает путь в целом». «Но, как и верстовые столбы, сами эти схемы не звучат и ни о чем не рассказывают» (стр. 128). И далее: «Надо преодолеть «конструктивный схематизм», навязанный музыке «мерным механическим тактированием» музыкального движения, сковывающим музыку, как мышление и развитие мыслей». «Ритм... в его значении, как стимул экспрессии и жизненного подъема, а не как механический принцип конструирования, становится... перво-двигателем».

Даже по отношению к таким разделам узко-технического характера, как гаммы, пассажи, казалось бы, далеким от возможности включения их в сферу *rubato*, Б. Асафьев говорит:

«Механизировавшиеся, «окаменелые» интонации, элементы музыкальной речи (гаммы, арпеджио, пассажи)... требуют особого рода трактовки, акцентировки и окружения, чтобы вновь сделаться «носителями смысла» (стр. 18).

Далее мы находим подробное высказывание о разнообразиях исполнительских стилей в отношении дирижеров, этих наиболее характерных представителей исполнительства, вне-

шне демонстрирующих особенно наглядно и ярко технику управления самым мощным музыкальным инструментом — оркестром.

«По самой сущности своей деятельности, всецело интонационной, исполнитель в интонировании осуществляет музыку: отсюда и вырастает сугубая важность стилей исполнения. Но исполнительская культура имеет два «ответвления»: или она сотворческая композиторству или она механически репродуцирует по создавшимся нормам техники нотную запись...»

«Основных разрядов исполнителей два: одни слушают и понимают музыку внутренним слухом, интонируя ее в себе до воспроизведения, т. е. до того, как они ее слушают извне; другие изучают произведение глазами, анализируя его конструкцию, и слышат только тогда, когда оно звучит».

«Особенно все это показательно в области дирижерского искусства...» (стр. 92).

«У дирижеров высокой культуры оркестр дышит: слушатель ощущает музыку, как проявление органической жизни... Ритм у этих дирижеров никогда не метричен. Они свободно владеют акцентами, ритм для них не фонари на шоссе с их монотонной мерностью, а жизненно необходимая, дыханием вызываемая осознанная дисциплина, организующая и распределяющая силу».

«Исполнение музыки, благодаря органичности интонирования, принимает любой эмоциональный тон. Так было у Мотля: ничего заученного — и возможность любого отклонения от трактовки в любой момент... До наших дней еще действуют отголоски этого мастерства, но мало-помалу и оно стало превращаться в конструктивно-метрическую систему тактирования с заученными жестами и зрительной скованностью партитурой...»

Дирижеры этой школы... только воображают, что воссоздают музыку, как творческую мысль... они лишь воспроизводят нотную запись. Они могут довести тренировку оркестра до предела бездушной механической виртуозности. Прикрываясь лозунгом высокого профессионализма, они, не подозревая этого, не интонируют музыку, а «метрономируют», усугубляя «кризис интонаций» (стр. 93—94).

Эти определения в значительной степени могут иметь отношение и к другим видам исполнительской деятельности, в частности и к скрипачам, стиль исполнения которых может приблизиться к приведенному подразделению на чувствующих музыкальный ритм и тактирующих музыку.

В заключение предлагаются дополнительные упражнения, вернее, схемы их, имеющие отношение к наиболее сложным разделам в области одновременных метро-ритмических сочетаний различных длительностей (от № 549).

Личные наблюдения за результатами прохождения этого вида метро-ритмической техники позволяют утверждать, что такая разновидность намеренно разобщенной деятельности пальцев способствует физическому укреплению их в значительно большей степени, нежели всевозможные специальные пальцевые упражнения различных авторов (Даунис, Эберхардт, Флеш и др.).

Что же касается цели, которая преследуется предлагаемыми упражнениями, то они, несомненно, содействуют достижению музыкальной ритмической дисциплины, а это основное, к чему стремился автор в настоящей работе.

ПРИЛОЖЕНИЕ

(Упражнения и этюды для скрипки К. Мостраса)

535 Соединение различных группировок

а Moderato

б

в Andante

536

Мострас. Этюд, см. № 6

Варианты

Moderato

marcato

537

Andante

mf cantabile

risoluto

538

Туркменские мелодии.
„Кыр ат гелъ“

539 Moderato $\text{♩} = 80-76$

№ 79 „Бивела“

Vivo $\text{♩} = 50$

№ 85 „Тай атым гелъ“

Vivo $\text{♩} = 126$

Упражнения в секстолях

Упражнения в секстолях

540

С ПИИЕР.

1. 2. 3. 4.

5. 6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

129.

130.

131.

132.

133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

148.

149.

150.

151.

152.

153.

154.

155.

156.

157.

158.

159.

160.

161.

162.

163.

164.

165.

166.

167.

168.

169.

170.

171.

172.

173.

174.

175.

176.

177.

178.

179.

180.

181.

182.

183.

184.

185.

186.

187.

188.

189.

190.

191.

192.

193.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

202.

203.

204.

205.

206.

207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

214.

215.

216.

217.

218.

219.

220.

221.

222.

223.

224.

225.

226.

227.

228.

229.

230.

231.

232.

233.

234.

235.

236.

237.

238.

239.

240.

241.

242.

243.

244.

245.

246.

247.

248.

249.

250.

251.

252.

253.

254.

255.

256.

257.

258.

259.

260.

261.

262.

263.

264.

265.

266.

267.

268.

269.

270.

271.

272.

273.

274.

275.

276.

277.

278.

279.

280.

281.

282.

283.

284.

285.

286.

287.

288.

289.

290.

291.

292.

293.

294.

295.

296.

297.

298.

299.

300.

301.

302.

303.

304.

305.

306.

307.

308.

309.

310.

311.

312.

313.

314.

315.

316.

317.

318.

319.

320.

321.

322.

323.

324.

325.

326.

327.

328.

329.

330.

331.

332.

333.

334.

335.

336.

337.

338.

339.

340.

341.

342.

343.

344.

345.

346.

347.

348.

349.

350.

351.

352.

353.

354.

355.

356.

357.

358.

359.

360.

361.

362.

363.

364.

365.

366.

367.

368.

369.

370.

371.

372.

373.

374.

375.

376.

377.

378.

379.

380.

381.

382.

383.

384.

385.

386.

387.

388.

389.

390.

391.

392.

393.

394.

395.

396.

397.

398.

399.

400.

401.

402.

403.

404.

405.

406.

407.

408.

409.

410.

411.

412.

413.

414.

415.

416.

417.

418.

419.

420.

421.

422.

423.

424.

425.

426.

427.

428.

429.

430.

431.

432.

433.

434.

435.

436.

437.

438.

439.

440.

441.

442.

443.

444.

445.

446.

447.

448.

449.

450.

451.

452.

453.

454.

455.

456.

457.

458.

459.

460.

461.

462.

463.

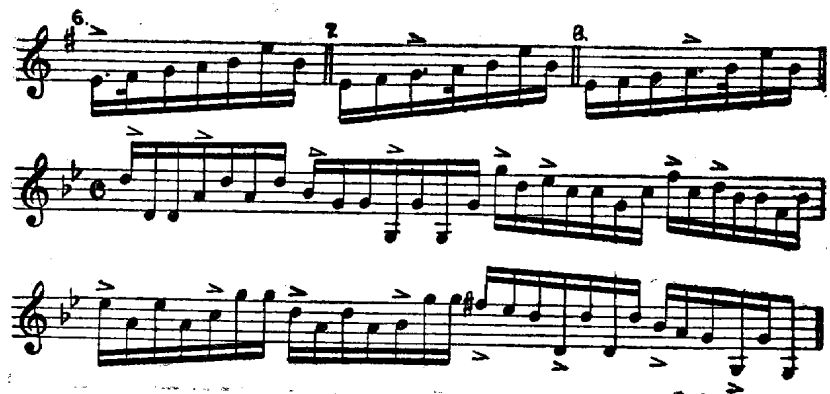
464.

465.

Упражнения в септолях

641 Moderato

This musical score is for a piece titled '641 Moderato'. It is written for a single melodic line on a treble clef staff in G major (one sharp). The tempo is marked 'Moderato'. The piece begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first line of music contains a series of eighth and sixteenth notes, with a '7' indicating a seventh fret or a specific fingering. The second line continues the melodic line, also featuring a '7'. The third line is divided into three measures, each starting with a measure rest and a first ending bracket. The fourth line is divided into three measures, each starting with a measure rest and a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line.



542 Moderato



energico



Lento

Варианты:



544



1

Варианты:

simile

simile

Мострас. Сюита для 2^х скрипок. Узундара

545

Con moto

f

arco

pizz.

mf

p

arco

0

mf

rocco a rocco

diminuendo

III

546

Этюд

Варианты

1

2

3

4

5

6

547

а

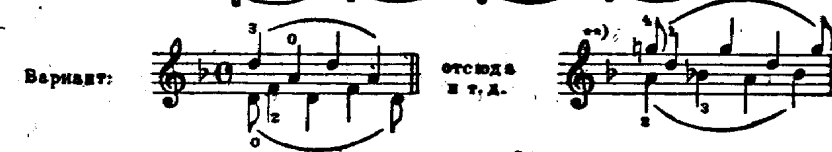


б.)



*) При исполнении примеров а.) нельзя подражать группировкам, приведенным в примерах б.)

548 Мострас, Этюд



*) При исполнении отмеченных тактов следует 3-й палец ставить одновременно на две струны ля и ми, а 2-й палец на струны ре и соль, что даст возможность поместить пальцы на струнах в интервале квинты.

550

Этюд



24482



550 a



551

Этюд



552



554

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

I-II

Варна:

555

Andante

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

I-II

565

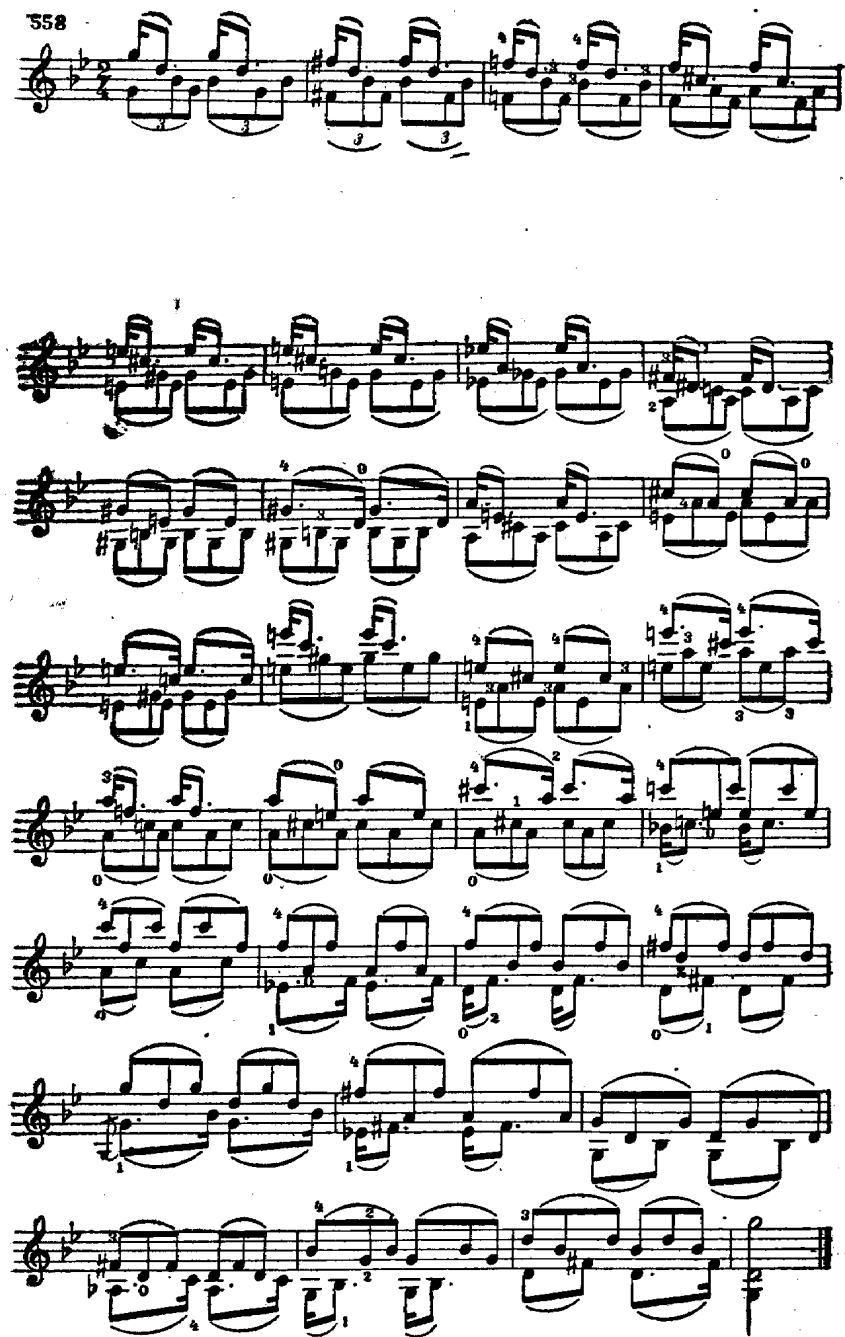
566

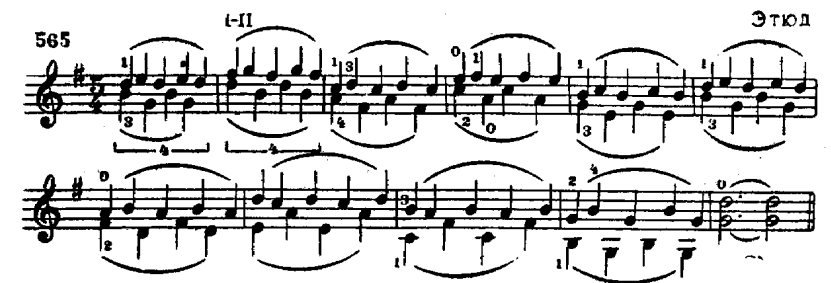
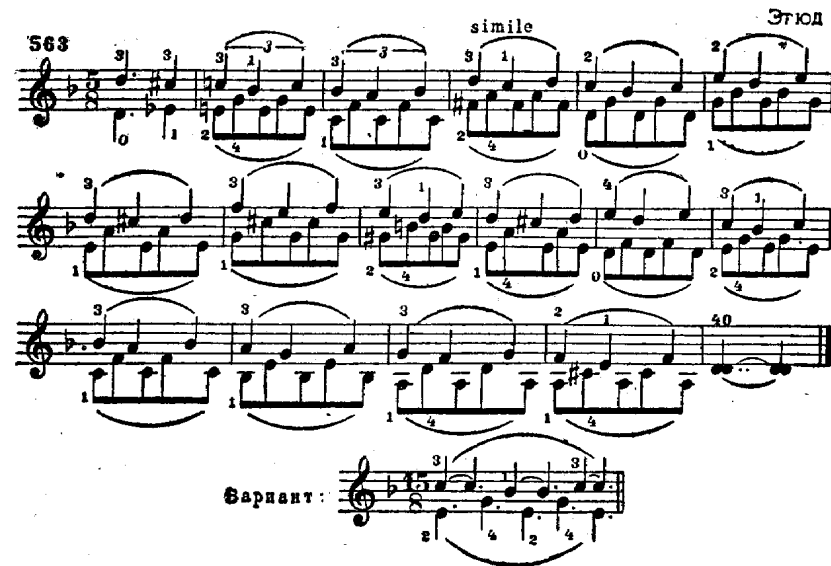
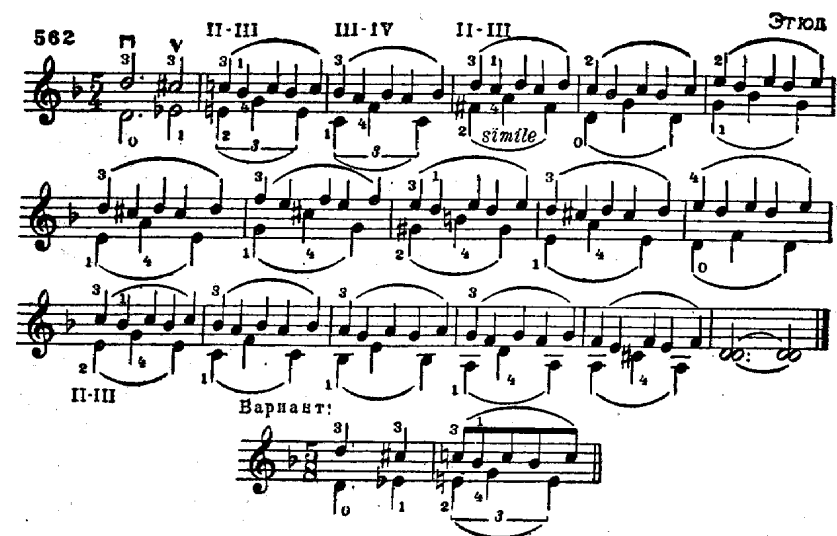
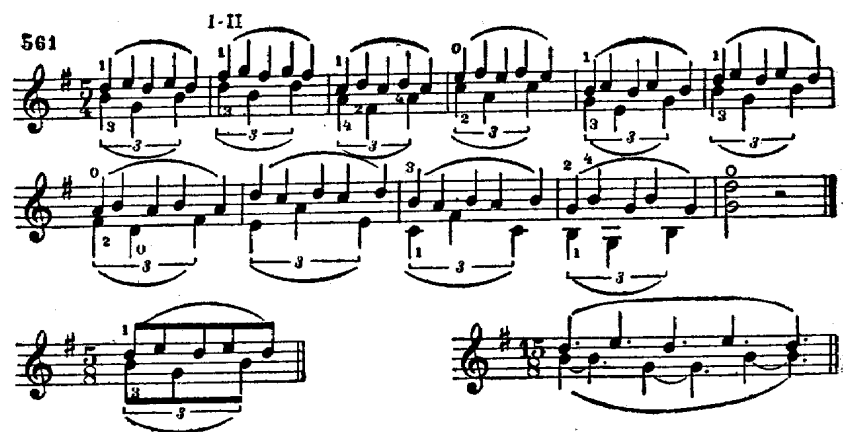
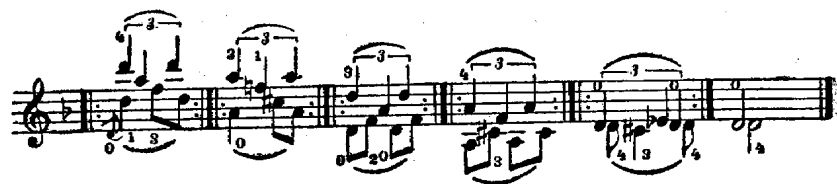
567

568

Вариант:

Вариант:





Этюд

566

567

Этюд

I-II

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. Ритм в начальном обучении	7
2. Отсчитывание ногой	9
3. Занятие с метрономом	9
4. Ритм инициативный и ритм подчиненный	12
5. Ритмическое единство	15
6. Соотношение длительности звуков и смена их	22
7. Длительности звуков и смена длительностей	26
8. Метро-ритмические ускорения и замедления	58
9. Акценты, динамика их	65
10. Ложные акценты	80
11. Спорные моменты в применении акцента	86
12. Основные простые и сложные метры	91
13. Мотив, его границы (объем) и динамика акцентов	96
14. Метро-ритмические ошибки и искажения	107
15. Смещения тактовой черты	121
16. Затакт	148
17. Ноты с точкой	154
18. Ритм и величина такта	165
19. Неровности ритма в исполнении	166
20. Паузы	177
21. Цезуры	186
22. Работа над ритмом в классе	189
23. Сольная партия и аккомпанемент	191
24. Темп и ритм	208
25. Смена темпов	213
26. Ритм и динамика	216
27. Ритм и штрихи	219
28. Занятия ритмом	224
29. Трель и ритм	226
30. Синкопы	230
31. Смешанные метро-ритмы	240
32. Различные виды «свободных» метро-ритмических группировок	259
33. Отсутствие тактовой черты	266
34. Отступления от темпа	271
Приложение	281

Редактор М. Виноградов
Техн. редактор Л. Вдовенко
Корректор И. Уварова

Подписано в печать 19/IV-51 г.
А 00370. Ф. б. $60 \times 92_{16} = 9,625$ бум. л.
—19,25 печ. л. Уч. изд. л. 19,57.
Тираж 2000 экз. Заказ 1910

Типо-литография Музгиза.
Москва, Щипок, 18.

№ 21462-ГН

Цена 10 р. 80 к.

ОПЕЧАТКИ:

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
66	22		
73	7 снизу		
118	8 сверху		
162	6		
273	12		
274	3		

Заказ 1910