

И. Браудо

# АРТИКУЛЯЦИЯ

(О произношении мелодии)

*Редактор / Х. С. Кушнарев*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Ленинград, 1961 г.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Глава</b>	<b>I. Средства артикуляции . . . . .</b>	<b>3</b>
	§ 1. Артикуляция — выразительное средство . . . . .	—
	§ 2. Многообразие средств артикуляции . . . . .	7
	§ 3. Многообразие средств нон легато . . . . .	10
<b>Глава</b>	<b>II. Различительная функция артикуляции . . . . .</b>	<b>15</b>
	§ 1. Многообразие функций артикуляции . . . . .	—
	§ 2. Различительная функция артикуляции . . . . .	19
	§ 3. Приемы «восьмушки» и «фанфары» . . . . .	21
	§ 4. Обращенные артикуляционные приемы . . . . .	30
	§ 5. Обращение приема цезуры . . . . .	33
	§ 6. Обращенные приемы «восьмушки» и «фанфары» . . . . .	40
<b>Глава</b>	<b>III. Произношение мотива . . . . .</b>	<b>45</b>
	§ 1. Основные формулы . . . . .	—
	§ 2. Произношение расширенных мотивов . . . . .	61
	§ 3. Два вида артикуляционного расчленения . . . . .	72
	§ 4. Внутримотивные сращения . . . . .	78
	§ 5. Межмотивные сращения . . . . .	94
	§ 6. Артикулирование цепи . . . . .	102
	§ 7. Дополнительные замечания . . . . .	108
<b>Глава</b>	<b>IV. Артикуляционная модуляция 1 (фуга) . . . . .</b>	<b>114</b>
<b>Глава</b>	<b>V. Артикуляционная модуляция 2 (восьмитакт) . . . . .</b>	<b>134</b>
<b>Глава</b>	<b>VI. Артикуляционная модуляция 3 (симфония) . . . . .</b>	<b>153</b>
<b>Глава</b>	<b>VII. Определение артикуляции . . . . .</b>	<b>181</b>

## ОТ АВТОРА

Вопросы артикуляции привлекают в последние десятилетия все большее внимание как исполнителей, так и исследователей. Однако нельзя считать, что в эти вопросы внесена решающая ясность.

Настоящая работа опирается на многолетний исполнительский и педагогический опыт пишущего эти строки. В ней делается попытка этот опыт обобщить.

Своим наблюдениям автор предпосылает краткое изложение самых основных фактов артикуляционного искусства. Читателю, знакомому с этими фактами, целесообразно начинать чтение предлагаемой книги непосредственно с § 4 главы II.

Приводимые нотные примеры составляют наисущественную часть книги, ибо все положения, излагаемые в ней, должны быть *услышаны* читателем, а не усмотрены. Поэтому нотные примеры следует обязательно прослушивать (внутренним слухом), а отнюдь не просматривать.

## Глава I

### СРЕДСТВА АРТИКУЛЯЦИИ

#### § 1. Артикуляция — выразительное средство

Настоящая работа посвящена вопросу об одном сильном, богатом и многообразном выразительном средстве музыки. Существование этого средства несомненно. Несомненно и то, что мастера музыкального искусства, как композиторы, так и исполнители, широко им пользуются. Однако действие этого средства и в композиции и в исполнении изучено мало.

Речь идет об артикуляции. Слово это заимствовано музыкантами из науки о языке. Там говорят об артикулировании слогов, о той или иной степени ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Подобно этому в музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стаккато.

В настоящей работе наряду с термином «артикуляция» мы будем употреблять как равноценный с ним термин «произношение». Следовательно, равнозначны будут выражения — средства артикуляции и средства произношения.

Однако трудно говорить о музыкальных явлениях, анализировать эти явления, не имея при этом на слуху живых музыкальных впечатлений.

Дадим поэтому некоторую пищу нашему «образно-поэтическому» воображению и обратимся с этой целью к ряду примеров. Не будем в настоящий момент стремиться к их полноте и разнообразию. Рассмотрим те фрагменты, которые чаще всего вспоминаются, коль скоро речь заходит об артикуляции в музыкальном искусстве. Вслушаемся в начальные такты шумановского «Nachtstück'a»:



Уже первые, взятые отдельно, аккорды создают образ таинственного, приглушенного, возникающего из ночной тишины движения. Ясно, что в создании этого образа участвуют все музыкальные факторы — и мелодия, и гармония, и ритм. Но наряду с ними незаменимую роль в создании образа играет и артикуляция. Чтобы убедиться в этом, сделаем следующие два опыта:

1. Сохранив неизменными и ритм, и гармонию, и мелодию, изменим лишь артикуляцию, слигвав между собой все аккорды и уничтожив тем самым расчлененность их произнесения. Образ приведенного фрагмента не только изменится, — он исказится до неузнаваемости.

2. Попробуем восстановить в нашем воображении образ «Nachtstück'»а. Отвлекаясь от деталей, постараемся направить наше внимание на то характерное и выразительное, что составляет как бы неотъемлемую основу образа. Мы убедимся, что характерная артикуляция окажется, пожалуй, наиболее стойким из музыкальных факторов, от которых мы сделали попытку абстрагироваться. Произношение исчезнет при абстрагировании последним, и нам покажется, что с его исчезновением исчезает и сам образ.

Перейдем теперь к полной оживления и света теме Righini, положенной Бетховеном в основу его вариаций:



Если мы, в противоречии с артикуляцией, указанной в тексте, исполним аккорды легато, мы не только изменим тему, но создадим на нее злую пародию. Таким образом, и здесь характер темы неразрывно связан с манерой произнесения. Если мы вспоминаем тему, то след, оставленный ею в нашем воображении, неотрывно будет связан с легким, светлым, четким стаккатированием.

Замечательные образцы выразительной силы артикуляции содержат темы Пятой симфонии Бетховена. Если восстановить в воображении заглавный мотив симфонии:



то нельзя не заметить, что наиболее существенным его свойством является ритм. Интересно, однако, что этот ритм в какой-то мере сохраняет свое выразительное значение при абстрагировании от интонационного рисунка и что он теряет свой смысл, если мы лишим его столь характерной сильной скандированной артикуляции. Мы видим, что артикуляция принадлежит к самым основным выразительным свойствам заглавного мотива симфонии.

Вслушаемся в следующий эпизод из *Andante* той же симфонии:

3 (Andante con moto)

Зачарованность этого «музыкального момента» существенным образом зависит от артикуляции. «Взволнованный покой» фрагмента связан в первом четырехтакте примера с взаимосопреженностью плавной мелодии (окружающей в своих оборотах постепенно снижающиеся ходы *ges, f, fes, es*) и легко стаккатированного фона. В следующем четырехтакте роли голосов меняются. Аккорды сопровождения запевают; кажется, что мелодия переносится к ним. Верхний голос в своих паузах прислушивается как бы к течению музыки и присоединяет к ней свои, согласно с гармонией, краткие реплики. В совместной настроенности объединяются и основная мелодия, и реплики гобоя, и аккомпанемент. Объединяющая их скрытая мелодия скользит на «особый», создающий модуляцию напева звук *fes*. И, однако, действие всех этих элементов оказывается необходимо связанным с характером артикулирования фона.

Попробуем (этот опыт можно проделать, проигрывая фрагмент на фортепьяно) изменить артикуляцию стаккатированных шестнадцатых фона — исполним их легато. Казалось бы, все основные элементы фрагмента остались неизменными. И, однако, одновременно с изменением одной лишь артикуляции шестнадцатых фона, настроенность «музыкального момента» исчезает бесследно. Одновременно с искажением артикуляции сопровождения весь фрагмент превращается в свою пародию.

В четырех приведенных выше примерах мы наблюдали выразительное действие стаккатированной артикуляции. При этом оказалось, что способ произнесения с одинаковой необходимостью

участвовал в создании глубоко различных по характеру образов. Стаккатирующая артикуляция одинаково принимала участие и в создании образа таинственного, ночного и образа открытого, солнечного, и в создании состояния созерцательности и состояния стремительной, даже яростной решительности.

Отсюда ясно, что конкретным выразительным значением обладают не средства произношения, взятые сами по себе, а то, что произносится.

Но это произносимое (каждый раз определенное, иное) не может быть выражено помимо необходимой в данном случае артикуляции. И, лишаясь этой необходимой артикуляции, музыка, как мы видели, теряет присущий ей смысл.

В рассмотренных примерах определенный прием артикулирования способствовал созданию основной настроенности фрагмента.

Но вот пример другой роли артикуляции.

В финале Симфонии Es-dur Моцарта (пример 5) исполнитель (дирижер, оркестр) через оттачивание всех указанных автором штрихов осуществляет блистающую своей живостью и остроумием внезапных оборотов скороговорку темы:



Нелегко проследить за переменчивостью штрихов, обозначенных самим Моцартом. Если разбить шестнадцатые каждого такта на четыре пары, то окажется, что первая и третья пары — на сильных восьмых — во всех тактах лигуются. Что касается пар второй и четвертой, расположенных на слабых восьмых и имеющих затактовый смысл, то большей частью они стаккатируются (α). Однако — и в этом состоит вся прихотливость штрихов — в трех случаях (такты 2, 4, 5) лигуются и эти затактовые пары (β).

Все эти наблюдения кажутся довольно безразличными в описании. Но как блистают остроумием неожиданные артикуляционные обороты в действительном исполнении темы!

Неужели же все приведенные примеры при всем своем многообразии сводятся к применению одних и тех же двух приемов — легато и стаккато? Очевидно, что этих приемов гораздо больше; что при исполнении каждой данной мелодии, должен быть найден необходимый в данном случае способ произнесения; что каждая мелодия требует своего определенного выразительного приема связного или расчлененного произношения. Но к чему же сводится многообразие средств артикуляции, находящихся в распоряжении исполнителя?

## § 2. Многообразие средств артикуляции

В учебниках и школах можно встретить определения, гласящие, что нота, обозначенная «нон легато»,<sup>1</sup> укорачивается на половину своей длительности, а нота, обозначенная стаккато, сохраняет лишь одну четверть длительности. В других руководствах говорится, что нота, исполненная «нон легато», равна трем четвертям обозначенной длительности; нота же, исполненная стаккато, равна половине обозначенной длительности.

Метрически точное определение артикуляционного приема особенно распространено в школах органной игры. Многие редакторы, а также многие педагоги-органисты не устают повторять в каждом отдельном случае: «точка над нотой лишает ее половины длительности»; или «отчлените эту ноту от следующей, укоротив ее на половину»; или «повторяющиеся (репетируемые) ноты теряют половину своей длительности» и т. д.<sup>2</sup>

В таких указаниях нельзя отрицать наличие известного смысла. Дело в том, что при подобном выполнении артикуляционных штрихов не только начало тона, но и его окончание приобретает определенное значение в метрическом отношении. Через эту свою метрическую значимость артикулирование тонов входит в связь со всем ритмическим пульсом исполнения. И понятно, почему метрическое толкование артикуляции (т. е. понимание стаккатирования как укорочения тона на какую-то простую долю его обозначенной длительности) особенно распространено среди органистов. На органе не существует динамического (силового) акцента. Ввиду этого при игре на органе нелегко сделать ясной для слушателя самую метрическую основу ритма. И, наоборот, нет ничего легче, как привести слушателя к утере ощущения этой основы. Понятно, что, если исполнитель придает метрическую определенность не только моментам вступления звуков, но также и моментам их окончания, то он этим как бы удваивает метрическую ясность своей игры. Очень практичным оказывается метрически точное определение нон легато также на оркестровой и хоровой репетициях. Многие руководители вписывают даже в партии вместо артикуляционных знаков метрически точно определенные паузы и цезуры.

Однако значение артикуляции никоим образом не может быть сведено к задаче поддерживать ясность метрической основы. Не могут быть сведены к метрически точному укорочению звука и сами средства артикуляции. Каковы же эти средства?

<sup>1</sup> Термин нон легато употребляется в настоящей работе в двух смыслах. В широком смысле слова (без кавычек) он объединяет в себе все виды расчлененного произношения, как более протяжного, так и более отрывистого. В узком смысле слова «нон легато» (в кавычках) противопоставляется стаккато как произношение менее отрывистое.

<sup>2</sup> Метрическое значение стаккато определяют даже следующей формулой: «Точка после ноты продлевает ее на половину длительности. Точка над нотой сокращает ее длительность наполовину».

Исполним на фортепьяно в умеренном темпе обозначенную на схеме фигуру (пример 6). Будем ее непрерывно повторять, не меняя темпа, но изменяя при этом все время способ артикулирования:

Начнем с исполнения столь слитного, что соседние тоны будут наплывать друг на друга (1). Этот наплыв вызовет в нас впечатление «влажности» акустики, смешивающей в какой-то мере следующие друг за другом тоны. Продолжая повторять приведенную пятиступенную фигуру, будем теперь уменьшать наплыв соседних тонов. Мы придем тогда к *legatissimo*, в котором слияние тонов воспринимается уже не как явление акустики, а как качество звуковой ткани — качество слитности (2). Уменьшая слитность тонов, мы перейдем к исполнению, обозначаемому термином *легато* (3). Соседние тоны будут теперь вплотную (без зазора!) примыкать, не наплывая, однако, при этом друг на друга. При дальнейшем уменьшении степени связности, в характере последования тонов возникает новое качество — четкость, появляется прием сухого *легато*.

В этот момент опыт находится на некоторой грани: возникает сомнение, отнести ли данную манеру артикулирования к *легато* или к *нон легато*. Но еще один шаг, и возникает подлинное *нон легато*. Это (глубокое) «*нон легато*» (4) отрицает уже качество связности, но не выявляет еще качества расчлененности. При дальнейшем последовательном укорочении (5) тонов наступит момент, когда длина звучащей части ноты будет равна длине части незвучащей (6). Это будет упоминавшееся выше метрически определенное «*нон легато*». Мы видим в нем уже полностью развитое качество расчлененности. Если продолжать укорочение тонов, возникает

уже новое качество — качество краткости — т. е. стаккато (7). Имеется большая палитра различных ступеней стаккато. Проходя через ряд укорочений звука, мы придем в конце концов к предельно возможной краткости. Мера этого максимального staccatissimo зависит уже не столько от исполнителя, сколько от свойств инструмента. Staccatissimo дает ту максимальную степень краткости, на которую данный инструмент способен.<sup>1</sup>

Предпримем теперь обратный путь по всем ступеням краткости, все более удлиняя тоны<sup>2</sup> и направляясь от стаккато к легато. На этом пути снова появятся знакомые нам штрихи. Мы отметим в нашем ощущении момент, в который длительность звучания равна длительности паузы. Мы минуем метрически определенное нон легато. С особенной ясностью мы уловим момент перехода от глубокого «нон легато» к легато. Слух, привыкший в течение опыта наблюдать раздельность звуков, со вниманием будет следить за уменьшением просвета между звуками. В конце концов наступит момент, когда все сближающиеся тоны соединятся, подобно двум каплям ртути, которые, постепенно сближаясь, наконец сливаются в одну. Уменьшение степени раздельности приводит в конце концов к новому качеству — к качеству слитности.

Необходимо отметить, что в описанном эксперименте речь идет не об исчислении длины звука и длины артикуляционной паузы. Различные оттенки произношения воспринимаются музыкальным слухом не как исчисленные длительности, а как различные качества звуковой ткани. Итак, намечается следующая шкала степеней связности и расчлененности:

Связанность	{	1. Акустическое легато или legatissimo
		2. Легато
		3. Сухое легато
Расчлененность	{	4. Глубокое «нон легато»
		5. «Нон легато»
		6. Метрически определенное «нон легато» (звучащая часть равна паузированной).
Краткость	{	7. Мягкое стаккато
		8. Стаккато
		9. Staccatissimo (максимально достижимая краткость)

Я не ставлю себе целью предлагать вместо лаконических академических определений («нон легато» —  $\frac{3}{4}$  длительности обозна-

<sup>1</sup> Далеко не все инструменты имеют один и тот же предел стаккато. Очень ясно виден этот предел на органе, где самый короткий звук всегда должен иметь все же некоторую ощутимую протяженность.

<sup>2</sup> Во избежание недоразумения напоминаю, что темп нашей пятиступенной фигуры остается в течение всего эксперимента неизменным. Когда я говорю — «тоны удлиняются», я имею в виду удлинение звучащей части ноты и укорочение паузированной при неизменности их суммы.

ченной ноты; стаккато —  $\frac{1}{2}$ ; или «нон легато» —  $\frac{1}{2}$ , стаккато —  $\frac{1}{4}$  систему более дробную и сложную. Я хочу лишь подчеркнуть богатство и гибкость средств артикуляции.

Обратимся для сравнения к области динамических оттенков. Ясно, что динамические оттенки фактического исполнения не могут быть полностью сведены ни к краткой схеме ( $p$  и  $f$ ), ни к самой детальной ( $pp$ ,  $tr$ ,  $p$ ,  $mf$ ,  $f$ ,  $ff$ ). Динамические оттенки исполнения отражают в своих средствах живой процесс и не могут быть до конца исчислены. Аналогичное положение наблюдается и в области артикуляции. В нотном тексте обозначается, в процессе обучения преподается определенное количество артикуляционных приемов-штрихов. Однако в фактическом исполнении действие фактора артикуляции не может быть исчерпано ни краткой, ни детальной шкалой приемов. Использование артикуляционных средств не сводится к применению двух, или четырех, или восьми количественно определенных манер. Артикулирование музыки есть использование в потоке исполнения всего многообразия средств произношения, многообразия, которое мастер исполнительского искусства должен тщательно изучить и которым должен с полной свободой пользоваться.

### § 3. Многообразие средств нон легато

При изучении вопросов артикуляции принято рассматривать прежде всего противопоставление легато и «нон легато». Как мы видели, это противопоставление не исчерпывает действительного многообразия средств артикуляции. Чтобы выйти за пределы этого противопоставления, рассмотрим несколько детальнее многообразие способов артикулирования, принадлежащих к одной лишь области нон легато.

В теме баховской органной фуги  $g$ -moll (II),<sup>1</sup> артикулируемой согласно редакции Штраубе (пример 7), различаются три вида нон легато:

Первый вид (1) активное, довольно короткое стаккатирование затактовых восьмых, обозначенное точкой над нотой.

Второй вид (2) — мягкое снятие последней из расположенных под лигой шестнадцатых. Это снятие обозначено, согласно общепринятому, самим окончанием лиги над снимаемой восьмой.

Третий вид (3) — веское, продленное «нон легато» на восьмых, составляющих фанфарный ход<sup>2</sup>, во второй половине тактов 2 и 3.

<sup>1</sup> При цитировании органных произведений Баха в данном случае и ниже римской цифрой в скобках указывается том издания Петерса.

<sup>2</sup> Под фанфарным ходом понимается движение мелодии по тонам аккорда.

Это «нон легато» обозначено, согласно общепринятому, горизонтальной черточкой над нотой.



Указанные в примере приемы артикуляции могут быть подвергнуты варьированию двоякого рода.

Во-первых, наряду с трактовкой, указанной Штраубе, предложен также ряд иных. Видор, например, артикулирует тему так, как обозначено в нижнем варианте примера 8; Швейцер — еще иначе (верхний вариант того же примера):



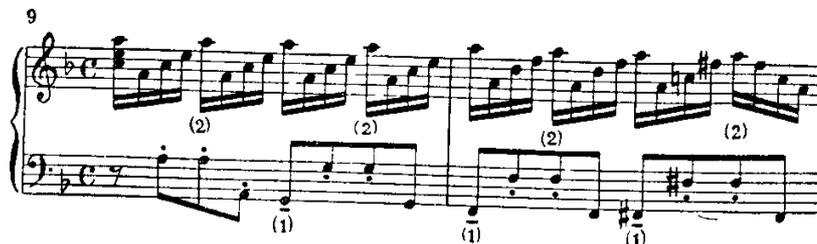
Во-вторых, каждая из предложенных редакторами трактовок подвергается варьированию при осуществлении ее различными исполнителями. Ведь каждый исполнитель по-своему определяет меру обозначенных редактором приемов.

Мы стоим, таким образом, перед громадным разнообразием возможных способов артикулирования рассматриваемой темы. Однако из возможности применения ряда различных способов артикулирования отнюдь не следует делать вывод, что возможны вообще любые способы. Среди всего многообразия возможных трактовок некоторые соотношения остаются инвариантными и не подлежат оспариванию. Так, легко убедиться в том, что при всей возможной вариантности произношения темы, три приема артикулирования, использованные Штраубе (пример 7), не могут быть между собой переставлены.

Попробуем поменять местами приемы 1 и 2. Тем самым начальные затактовые восьмые (1) потеряют свою ямбическую устремленность, последние тоны мотивов (2) потеряют свой спокойный завершающий характер.

Попробуем заменить прием 3 приемом 1, а затем приемом 2. В обоих случаях фанфарный ход потеряет свойственный ему твердый и уверенный характер. В первом случае фанфарным восьмым (исполняемым, согласно редакции Штраубе, веским «нон легато») будет придана ненужная острота, во втором — искажающая их характер пассивность: перестановка артикуляционных приемов в примере 7 наносит выразительности темы неизгладимый ущерб. Осмысленное произношение темы оказывается связанным с определенным порядком в распределении трех приемов нон легато.

В приведенном ниже фрагменте из баховского клавирного концерта d-moll все восьмые левой руки исполняются нон легато:



Использование при этом различных видов нон легато содействует выявлению мотивной структуры басового голоса.

Этот голос складывается из двух рядов мотивов, принадлежащих как бы двум «скрытым» голосам. В любом из перечисленных мотивов и нижнего и верхнего рядов первая восьмая является легкой, а вторая — тяжелой. Нижний ряд мотивов владеет при этом более сильными временами такта; именно при его помощи цепь восьмых переходит каждый раз из одной гармонии в другую.

Описанные взаимоотношения могут быть подчеркнуты применением различных приемов нон легато. Применением tenuto (т. е. максимально продленного нон легато) в точках 1 достигаются следующие результаты:

А) В мотивах нижнего ряда чисто артикуляционными средствами (т. е. без участия акцентов динамического и агогического) подчеркивается сильное время.

Б) Раз сильные времена устанавливаются в нижнем ряде мотивов, то соответственные относительно сильные времена (в точках 2) устанавливаются по инерции и в верхнем ряду.

В) И, наконец, артикуляционные опоры tenuto в точках 1 содействуют различению мотивов нижнего ряда от мотивов верхнего ряда, tenuto на сильных временах не имеющих.

При проведении описанной артикуляции точки 1 исполняются максимально продленным нон легато. При этом, однако, существенно, что даже и при максимальной своей продленности сильные восьмые остаются отчлененными от следующих за ними слабых. Указанный способ артикулирования совмещает в себе два преимущества: а) единство артикуляционной краски (все восьмые исполнены нон легато); б) ясность мотивного расчленения (сильные времена подчеркнуты tenuto).

Если мы откажемся от цезуры после tenuto и попросту слигнем первую восьмую со второй и пятую с шестой, то мы получим артикуляцию, которая нарушила бы цельность строения ткани, не создавая при этом преимуществ в ясности.<sup>1</sup>

В первых тактах прелюдии из g-moll'ной клавирной сюиты Баха (пример 10) мы видим длинную цепь затактовых мотивов,<sup>2</sup> состоящих каждый из трех восьмых:

<sup>1</sup> Наблюдения, изложенные здесь, не являются плодом стремления анализировать до крайней степени детали артикулирования. Эти наблюдения касаются самих основ техники исполнения произведений Баха.

<sup>2</sup> Под затактовым мотивом понимается мотив, который начинается с предакцентного момента.



многие наши школы и руководства не уделяют достаточного внимания этому вопросу.

Два последних примера взяты из области клавирной музыки, исполняемой в настоящее время большей частью на фортепьяно. Может возникнуть сомнение в том, насколько все рассмотренные в примерах вопросы исполнения мотива связаны на фортепьяно с артикуляцией. Не связаны ли они, может быть, в большей степени с использованием средств динамики?

Необходимо вспомнить, однако, что исполняемые на фортепьяно произведения Баха написаны им для клавира (клавесина), не обладающего средствами фортепьянной динамики. Уже из этого одного следует, что использование в приведенных фрагментах средств фортепьянной динамики не является необходимым.<sup>1</sup>

В том, что для исполнения рассматриваемых фрагментов использование средств динамики не необходимо, можно убедиться также и путем наглядного опыта. Для этого достаточно исполнить приведенные фрагменты (и прежде всего фрагмент из d-moll'ного концерта Баха) на органе.<sup>2</sup> Опыт этот подтвердит, что средства динамики не являются неотъемлемым фактором в исполнении рассматриваемых клавирных произведений.<sup>3</sup>

Однако эти же опыты покажут нам, что изолировать действие артикуляции от действия ритмики невозможно ни на одной ступени работы. Ритмика и артикуляция оказываются связанными с первых же шагов учения. Ведь всегда артикулируется нечто, имеющее ритмическую жизнь. Однако к этому надо добавить, что так же как не существует артикуляция вне ритмики, так не существует и ритмики вне артикуляции. Но если первое положение общепризнано, то второе не завоевало еще признания.

Ритмика и артикуляция, не существуя реально одна без другой, могут и должны быть по ходу анализа в какой-то мере абстрагированы. Многообразие явлений артикуляции может и должно стать предметом детального изучения.

---

<sup>1</sup> В данный момент я не касаюсь вопроса об агогических средствах, действие которых обще и фортепьяно, и клавесину, и органу.

<sup>2</sup> Опыт исполнения на органе поучителен в том смысле, что орган разделяет с клавесином свойство динамической ровности и при этом дает возможность проведения артикуляционных приемов с большей, чем на клавесине, яркостью. Что касается d-moll'ного концерта, то музыка его в одном из вариантов самим Бахом предназначена к исполнению на органе.

<sup>3</sup> Здесь не рассматривается вопрос об исполнении клавирных произведений Баха на фортепьяно. Это увело бы от темы настоящей работы.

## Глава II

### РАЗЛИЧИТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ АРТИКУЛЯЦИИ

#### § 1. Многообразие функций артикуляции

Выше был приведен ряд примеров, показывающих многообразие средств артикуляции, находящихся в распоряжении исполнителя. Рядом с многообразием средств следует указать и на многообразие функций артикуляции.

Было бы наивным пытаться, как это делали и Риман, и Вимайер, и Маттеи, определить какую-то одну функцию артикуляции. Это было бы столь же недостижимым, как пытаться свести к одной функции значение средств гармонии, ритмики, динамики. Конечной задачей артикуляции является участие совместно со всеми другими факторами в выражении содержания музыки. Что же касается термина «функция», то его следует употреблять во множественном числе. Следует говорить о функциях артикуляции.

Артикуляция может выполнять функцию «акустическую». Она может помогать исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами того помещения, в котором происходит исполнение. Если помещение обладает акустикой влажной (большая реверберация), то отдельные моменты звучания смешиваются, наплывают друг на друга. Пользование при такой акустике глубоким легато может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно на место основного произношения легато (если оно в данном случае необходимо) поставить нон легато, которое при данной влажной акустике будет звучать и слитно и ясно. Выполнение цезур в этом случае потребует особого к себе внимания. Расчленяющей звуковую ткань паузе должна быть придана достаточная длительность.

Чрезмерная «влажность» акустики нарушает ясность звуковой ткани, однако в какой-то степени «влажность» необходима. Она обеспечивает естественность переходов, плавность снятия тонов. Она создает вокруг звучащей музыки ту атмосферу, без которой

звучание сделалось бы сухим, прозаичным. Поэтому, если музыка исполняется в условиях сухой акустики, исполнитель должен стремиться применением глубокого *legatissimo* уравновесить недостаточную реверберацию помещения.

Артикуляция может не только приспособляться к акустике, но также сама своими средствами может вызывать в нас «образ» определенной акустики. Так, например, пианисты умелым смешением тонов посредством педали создают впечатление атмосферы, впечатление отдаленного, долетающего до нас через пространство звучания.

Действие артикуляционных средств часто бывает связано с другими выразительными средствами — динамикой, ритмикой, краской. Укажу прежде всего на следующую простую связь артикуляции и динамики. Увеличение звучащей части обозначенных в тексте длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между тонами приводит к увеличению количества звучания в единицу времени. И обратно — уменьшение звучащей части обозначенных длительностей, увеличение цезур между тонами равносильно уменьшению количества звучания. Эти увеличение и уменьшение количества звучания могут быть восприняты как усиление или ослабление звучности.<sup>1</sup> Артикуляция имеет, таким образом, вторично динамическую функцию. При постепенном увеличении или уменьшении связности тонов мы получим соответственно впечатление постепенных *crescendo* и *diminuendo*. Если описанное артикуляционное сгущение будет происходить короткими волнами, мы получим короткие *crescendo*, производящие впечатление акцентов.

Описанные средства особенно рельефно выступают на клавишных инструментах, которые обладают развитой шкалой артикуляционных возможностей, в том числе и глубоким *legatissimo*, при котором тоны наплывают друг на друга. Вряд ли органист, исполняя пассажи из органной токкаты d-moll Баха (пример 11), воздержится от того, чтобы не применить указанные в примере динамические волны. Эти волны он осуществит посредством описанных артикуляционных «сгущений».



Возможна и иная связь артикуляции и динамики. Часто осуществление определенной манеры связывать или расчленять тоны

<sup>1</sup> Здесь имеется в виду не усиление звучности путем расширения темпа (этот случай касался бы уже связи ритмики и динамики), а именно чисто артикуляционное увеличение или уменьшение звучащей части ноты при неизменности общих ритмических соотношений.

требует применения определенного технического приема извлечения звука: определенного штриха у струнных, смены дыхания, применения простого или двойного языка у духовых, определенного движения руки пианиста. Но каждый из этих штрихов, раз избранный, определяет одновременно с артикуляцией также и характер динамики. Артикуляция и динамика оказываются взаимосвязанными через определенный прием штриха. С другой стороны для осуществления определенной динамики иной раз может потребоваться определенный штрих и, следовательно, определенное артикулирование. Так, например, на скрипке требование большей глубины тона требует часто перехода от легато к *détaché*. При этом на каждый тон приходится смена в направлении движения смычка, что дает возможность подчеркивать каждый тон атакированием момента вступления.

Однако впечатление атакированности тона может быть создано и без динамического подчеркивания момента вступления, чисто артикуляционным путем. Звук, вступающий после цезуры, воспринимается по контрасту с предшествующим ему молчанием как звук акцентированный. Так артикуляционный акцент подводит нас к другой функции артикуляции — функции ритмической. Действительно, если тон, следующий за цезурой, при прочих равных условиях воспринимается как тон акцентированный, то цезуры перед сильными временами должны подчеркивать значение этих времен.

Трудно преувеличить то значение, которое имеет указанное обстоятельство во всех областях исполнения, и прежде всего исполнения на смычковых инструментах. Здесь имеется в виду самый распространенный из всех штриховых приемов — смена смычка на сильном времени. Значение этого приема состоит, как мы видели, не только в том, что сильное время подчеркивается динамически, т. е. атакируется новым движением смычка вниз. Значение его — и в артикуляционном подчеркивании сильного времени, т. е. в некотором, хотя и небольшом по размеру, перерыве слитности звучания перед самым сильным временем.

Через прием определенного штриха (игрового движения, осуществляющего то или иное произношение) артикуляция глубоко связана с ритмикой. Понятно, что тот или иной штрих, прием извлечения звука (*détaché*, *spiccato*, стаккато струнных, простой или двойной язык флейты, фортепьянное нон легато, играющееся от плеча или от кисти) возможны каждый лишь в определенных темповых границах. Однако связь артикуляции и ритма в этих случаях состоит не только в том, что определенная артикуляция технически осуществима лишь в определенном темпе. Большею частью эта связь бывает глубже.

Определенный штрих не только технически требует определенного темпа. Своим характером он обосновывает этот темп и вне определенного соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишенным своего обоснования. Понятно поэтому, что поиски правильного темпа, понимаемого абстрактно как некоей «правиль-

ной» скорости, взятой вне связи с определенным произношением, часто бывают безрезультатными. Вряд ли пианист сможет найти убедительный темп I части Итальянского концерта Баха и I части его клавирного концерта d-moll, не выработав ровного и глубокого нон легато на каждую восьмую в первом случае и на каждую шестнадцатую — во втором.

Различные степени легато и стаккато могут восприниматься как краски, как качества музыкальной ткани. Начнем с того, что каждый музыкальный инструмент имеет свою, характерную для него манеру артикулирования. Воспроизводя эту манеру на каком-либо другом инструменте, мы можем вызвать в воображении слушателя звучание отсутствующего и представленного лишь через свое «произношение» инструмента.

То или иное артикулирование может иметь функцию выразительной декламации. Здесь может идти речь об артикуляции, свойственной восклицанию, междометию, тому или иному характеру речи, дыхания, движения, той или иной жизненной ситуации. Некоторые примеры выразительной роли артикулирования были приведены в самом начале этой работы.

Вернемся теперь к самой прямой и непосредственной функции артикуляции — функции расчленения и связывания.

Что «артикулировать» — значит расчленять или связывать тоны, об этом, конечно, мы никогда не забываем. Однако артикуляция расчленяет не только тоны; она расчленяет всю ткань музыкального произведения. Речь идет здесь не о смысловом, синтаксическом расчленении, а о непосредственном расчленении звукового потока.

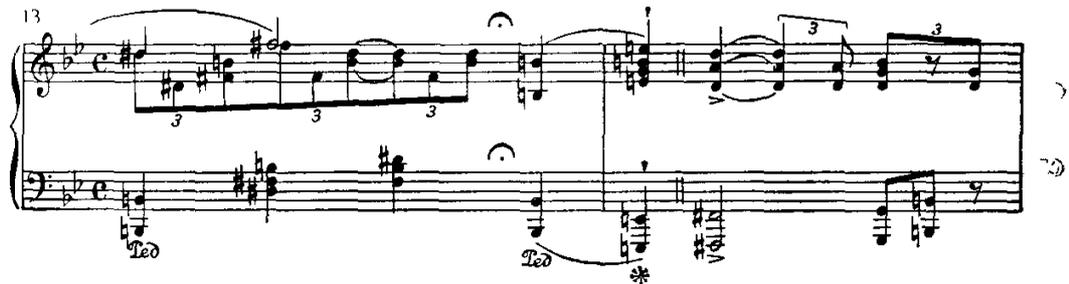
Иной раз артикуляционная цезура может совпадать с расчленением синтаксическим. Так, например, в тройной органной фуге Es-dur Баха переход от первого раздела фуги ко второму записан в авторском тексте следующим образом (пример 12 а):



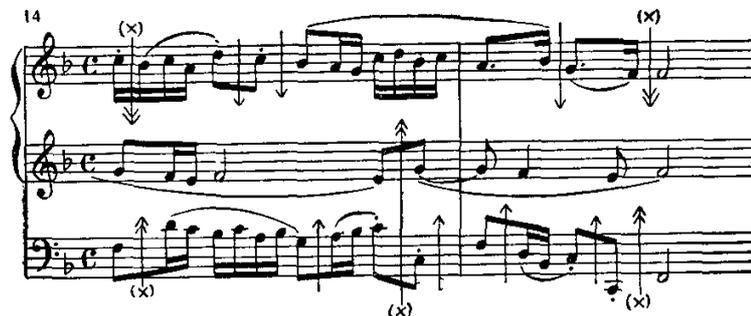
Однако большинство органистов стремится осуществить синтаксическое расчленение двух разделов фуги в соответствующей ему артикуляционной форме и, вопреки букве текста, справедливо исполняет приведенный фрагмент иначе (пример 12 б).

В других случаях артикуляционное расчленение ткани не соответствует синтаксическому. Так, например, в рапсодии g-moll Брамса, написанной в сонатной форме, одно из самых значитель-

ных расчленений звуковой ткани находится внутри первой фразы связующей партии (такт 2 примера 13). Эта цезура расчленяет два соседних момента одной фразы ярче, чем в предыдущем такте отчленены друг от друга главная и связующая партии.



Наряду с простым, целостным расчленением музыкальной ткани следует рассматривать и более сложное, частичное «полифоническое» расчленение. Приводимый ниже фрагмент из трехголосной инвенции F-dur Баха (пример 14) показывает, как различные приемы артикуляционного расчленения содействуют ясности полифонической ткани.



Прозрачности полифонической ткани содействуют в данном случае: 1) проведение цезур в одном из голосов; 2) одновременное проведение цезур в группе голосов; 3) проведение цезур в различных голосах в различные моменты; 4) сопоставление в одновременности цезуры в одном голосе и связного звучания в другом.

В настоящий момент я не ставил себе цели дать полный перечень или классификацию функций артикуляции, но попытался лишь продемонстрировать их многообразие.

В данной работе я остановлюсь несколько подробнее на одной характерной и существенной функции артикуляции, которую можно назвать различительной функцией. К рассмотрению этой функции мы теперь и перейдем.

## § 2. Различительная функция артикуляции

Суть различительной функции явствует из самого названия. Способы артикулирования являются качествами, красками, которые мы присваиваем различным музыкальным явлениям. Очевидно,

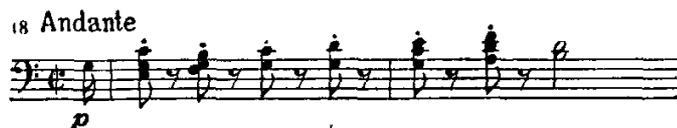
что, присваивая двум музыкальным явлениям две различные краски, мы содействуем различению этих двух явлений.

Указанное действие артикуляции можно наблюдать в явлениях самых различных масштабов.

Применением приемов легато и стаккато подчеркнуто противопоставление двутактов в *Allegretto* Четырнадцатой сонаты Бетховена <sup>1</sup>:



Применением этих же приемов может быть подчеркнуто и противопоставление частей единой фразы (I часть Второй сонаты — пример 16), и вопросо-ответное сопряжение фраз (I часть Седьмой сонаты — пример 17), и сопоставление целых абзацев произведения (*Andante* из Десятой сонаты). В первых восьми тактах этого *Andante* доминирует стаккато (пример 18); в противовес этому начало второго периода — лигуется (пример 19).



В рондо Второй сонаты применением контрастирующих артикуляционных красок подчеркиваются динамическая и тональная противопоставленность пассажей:

<sup>1</sup> Все нижеследующие в этом параграфе примеры также взяты из фортепьянных сонат Бетховена.

Часто двумя различными артикуляционными красками окрашиваются различные материалы сонаты: например, главная и побочная темы I части Первой сонаты (пример 22 а, б), аккорды вступления и полифоническое начало изложения I части Двадцать девятой сонаты (пример 23 а, б).

Применением красок legato и стаккато подчеркнуто различие направлений восходящей и нисходящей частей заключительного пассажа финала Второй сонаты:

### § 3. Приемы «восьмушки» и «фанфары»

Однако едва ли не с наибольшей глубиной различительное действие артикуляции проявляется в освещении различных сторон внутренней структуры мелодии.

Остановимся прежде всего на двух приемах, которые не раз отмечались в литературе и которые особенно наглядно могут быть продемонстрированы на примерах, взятых из произведений Баха.

В первом случае речь будет идти о выявлении средствами произношения некоторых черт ритмической структуры мелодии. Предположим, что движение мелодии складывается из двух соседних метрических категорий, т. е. из шестнадцатых и восьмых, или из восьмых и четвертей, или из четвертей и половин. В этих случаях часто оказывается уместным осветить две использованные в мелодии метрические категории посредством применения к ним двух различных способов артикуляции; при этом в большинстве случаев мелкие длительности исполняются легато, более крупные (двойного значения) — нон легато. Тематический рельеф трехголосных инвенций F-dur и D-dur Баха существенно определяется тем, что среди шестнадцатых, исполняемых легато, посредством нон легато выделяются восьмые:



То же мы видим и в партии гобоя из Кантаты № 1. Трель и лига на экспрессивном *g* такта 2 примера 27<sup>1</sup> не затемняют общей тенденции отчленять затактовые восьмые. Отчленение восьмых помогает выделить их на фоне шестнадцатых, а также сопоставить между собою мотивы, образованные этими восьмыми:



Продemonстрированный в предыдущих примерах способ артикулирования, сводящийся к расчленению бóльших длительностей на фоне связанных меньших, будем называть приемом «восьмушки». В тех случаях, когда этот прием последовательно проводится, можно говорить о действии правила «восьмушки». Прием «восьмушки» очень часто применяется при сопоставлении восьмых и шестнадцатых. Однако суть дела не изменится, если в связанном потоке восьмых будут расчленяться четверти или в потоке четвертей — половинные ноты. Мы будем говорить о приеме «восьмушки» везде, где будут артикуляционно различаться соседние метрические категории.

<sup>1</sup> Артикуляция, помеченная в этом примере, соответствует принятой в полном собрании сочинений И.-С. Баха, изданном Баховским обществом. Все примеры с артикуляцией, соответствующей этому изданию, будут сопровождаться пометкой BGA (Bach — Gesamtausgabe).

Применение правила «восьмушки» часто вносит ясность в полифоническую структуру произведения. Им может быть подчеркнуто различие в ритмическом строении двух голосов (двухголосные инвенции h-moll и A-dur):



В нижнем голосе двухголосной инвенции g-moll вплавленные в общий поток шестнадцатых восьмые противосложения расчленяются (пример 30). Тем самым подчеркивается противопоставление энергично декламируемого противосложения плавному течению шестнадцатых темы в верхнем голосе:



Более сложно действие приема «восьмушки» во второй части органной фуге c-moll (II). В условиях канонической имитации прием «восьмушки» осуществляет свое различительное действие не только в пределах мелодии одного голоса, но и вносит ясность в соотношение двух голосов:



В органной фуге G-dur мы видим, как в многоголосный поток, движение которого объединяют связные шестнадцатые, уверенно вступают затактовые мотивы, состоящие из поступенно движущихся расчлененных восьмых (пример 32). Эти мотивы приобретают свое действительное выражение именно в уверенном и твердом проведении правила «восьмушки»:



В теме двухголосной инвенции Es-dur применяются не два, как в предыдущих примерах, а три артикуляционных приема, соответствующих в данном случае тройной метрической иерархии — шестнадцатых, восьмых и четвертей (пример 33). Шестнадцатые исполняются легато. Восьмые противопоставляются шестнадцатым посредством стаккато. Однако и следующие за восьмыми четверти находят присущую и свойственную им артикуляцию, именно веское, протяженное «нон легато».



Вслушиваясь в тему, мы убеждаемся в том, что совместное действие указанных трех артикуляционных приемов является необходимым для того, чтобы тема приобрела свой истинный характер, в котором сочетаются текучесть и четкость, сила и сдержанность.

Большинство приведенных выше примеров относилось к артикулированию мотивов, образованных поступенным движением. Но правило «восьмушки», как это показывают фрагменты из двухголосной инвенции a-moll (пример 34), концерта для клавира (пример 35), органной прелюдии f-moll (II) (пример 36) действует также и в аккордовых фигурациях:



Действие приема «восьмушки» мы можем часто наблюдать в артикулировании басового голоса заключительных кадансов. Имеются в виду случаи, когда поток связанных шестнадцатых вливается в кадансовый ход, заканчивающий произведение и изложенный в ряде отчлененных восьмых. Применение этого приема легко продемонстрировать на кадансах баховских инвенций. Он

проводится в двухголосных инвенциях C-dur (пример 37), f-moll (пример 38), d-moll (пример 39).



Он с ясностью выписан Бахом в нотном тексте трехголосной инвенции A-dur:



Распространенность приема «восьмушки» в заключительных кадансах основывается, очевидно, на том, что при переходе к кадансу изменяется сама роль басового голоса: мелодическое течение шестнадцатых сменяется лаконичным ходом восьмых, задача которых — очертить последовательность кадансовых гармоний. Но именно подчеркиванию отдельности этих гармоний и служит расчлененное произношение заключительных восьмых.

Наряду с приемом «восьмушки», содействующим ясности ритмической структуры баховской орнаментированной мелодии, следует описать другой типичный для Баха артикуляционный прием, имеющий целью различие некоторых сторон структуры интонационной.

В баховской орнаментированной мелодии часто существенно противопоставляются секундовые и терцовые обороты. В наиболее ясно выраженных примерах в мелодии противопоставляются движение секундовое и фанфарное. Секундовые ходы исполняются при этом легато, аккордовые — нон легато. Различение средствами артикуляции секундового и терцового сложения мы будем называть приемом «фанфары».

Среди лигованных секунд ясно выступает отказ от лиги на аккордовых фигурах в Четвертой сонате для скрипки и чембало (пример 41) и в партии скрипки из Кантаты № 36 (пример 42):





Несомненна тенденция лиговать секундовые обороты и во флейтовом орнаменте из Кантаты № 87:



В произведениях Баха часто можно наблюдать случаи, когда шестнадцатые в мелодии движутся секундовыми ходами, восьмые же, преодолевая большее интонационное пространство, по тонам аккордов. Эта характерная для баховской мелодии структура дает возможность одновременно применять приемы «восьмушки» и «фанфары». Так именно обстоит дело в общеизвестных темах двухголосных инвенций B-dur и F-dur, в финале органной Сонаты № 1 Es-dur (I) (пример 44), в I части органной Сонаты № 3 d-moll (I) (пример 45):



Соединенное действие приемов «восьмушки» и «фанфары» может способствовать не только различению моментов структуры мелодии, но и подчеркивать противопоставленность двух голосов. Так, в примере 46 аккордовые стаккатируемые ходы восьмушек в одном голосе противопоставляются плавным лигованным гаммообразным пассажам шестнадцатых другого голоса. Этот прием проводится последовательно в течение ряда тактов.



Противопоставленность двух голосов подчеркивается приемами «восьмушки» и «фанфары» также и в примере 47 (Кантата № 47):



В двухголосной инвенции d-moll одного правила — фанфары оказывается недостаточно, чтобы обосновать стаккатирование далекого броска шестнадцатых на стыке 1 и 2 тактов (пример 48). В тактах 3 и 4 правило «фанфары» поддерживается еще правилом «восьмушки»:



Соединенное действие обоих правил приводит к стаккатированию восьмых в тактах 3 и 4. Это стаккатирование не подвергается сомнению ни одним редактором, ни одним исполнителем. Единогласие редакторов является в данном случае следствием совместного действия двух закономерностей.

Интересный пример, показывающий, как суммируется действие правил «восьмушки» и «фанфары», мы находим в противосложении органной фуги h-moll (II) (см. пример 158). Противосложение начинается шестнадцатыми (1), в которых доминирует поступенное движение. Шестнадцатые эти лигуются. За шестнадцатыми следуют две восьмые (2), движущиеся также поступенно. Согласно правилу «восьмушки» эти восьмые артикулируются протяженным «нон легато». Следующие две восьмые (3) порывают с поступенным движением и совершают далекий бросок на сексту. Их артикулирование определяется, таким образом, совместным действием правил «восьмушки» и «фанфары». Суммирование действия этих правил приводит уже к большей степени расчленения — третья и четвертая восьмые противосложения обозначены уже не «нон легато», а стаккато.

Сравнивая действие приемов «восьмушки» и «фанфары», мы увидим, что в то время как различительное действие приема «восьмушки» направлено на соотношение двух соседних метрических категорий, прием «фанфары» направлен на различение более многообразных интонационных соотношений. Могут подлежать различению шаги:

- 1) секундовые от терцовых;
- 2) секундовые от фанфарных (т. е. движущихся вообще по тонам аккорда);

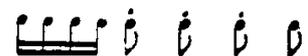
3) **меньшие интервалы от больших.** Например, секунды и терции — от кварт и квинт, а также меньшие шаги по соседним тонам аккорда от больших шагов — на сексту, септиму, октаву.

Меньшее единообразие в предмете различения делает менее единообразным и само действие приема «фанфары». Как показывают приведенные примеры, действие приема «фанфары» сводится не к абсолютному (в течение данного фрагмента) распределению приемов легато и стаккато по двум четко разделенным объектам. Речь идет лишь о преимущественной, избирательной (в течение данного фрагмента) склонности определенных интонаций к сочетанию с определенной артикуляцией, а именно — меньших интервалов к связыванию, а больших — к расчленению. В зависимости от контекста прием «фанфары» может быть реализован по отношению к некоторым или к большинству интонаций данного фрагмента. В случаях, когда прием «фанфары» действует совместно с приемом «восьмушки», проведение артикуляционного различия делается более четким: оно поддержано закономерностями двух приемов.

Приемы «восьмушки» и «фанфары», как было уже указано, не являются абсолютными правилами. Однако эти приемы проводились в рассмотренных примерах с последовательностью, далеко выходящей за рамки случайного совпадения ритмов, интонаций и приемов произношения. Применение приемов «восьмушки» и «фанфары» — черта, характерная для музыки Баха.

Последовательность, с которой эти приемы проводятся, оправдывает попытку найти какие-то конструктивные основания их действия. Так, например, можно пояснить действие приемов «восьмушки» и «фанфары» посредством модели. Предположим, что речь

идет об исполнении следующей фигуры:



Применим к выполнению указанной на схеме артикуляции метрически определенное стаккато (см. стр. 7), т. е. представим стаккатированную восьмую в виде суммы двух шестнадцатых — одной звучащей и другой паузированной. Предыдущая схема примет

тогда вид: . Построенная нами модель

показывает, что сутью приема «восьмушки» в таком его понимании является сопоставление моментов единства и различия. Момент единства подчеркивается тем, что вся последовательность складывается из тонов одной и той же длительности звучания, а именно из шестнадцатых. Однако расположение этих тождественных шестнадцатых различно. Некоторые из них следуют одна за другой, примыкая друг к другу. Другие расставлены шире и отделены друг от друга паузами (длиною также в шестнадцатую!). Шестнадцатые, примыкающие друг к другу, это лигированные шестнадцатые нотного текста. Шестнадцатые, расставленные шире и разделенные

паузами, представляют собою стаккатированные восьмые.<sup>1</sup> Таким образом, действие приема «восьмушки» может быть представлено как совместное осуществление двух положений:

- 1) мелодия складывается из единого материала, из шестнадцатых;
- 2) эти шестнадцатые иногда примыкают друг к другу, иногда расчленены паузами.

Труднее найти модель для приема «фанфары». Однако момент сопоставления тождественного и различного присутствует и здесь. Его легче всего подметить, рассматривая действие приема «фанфары» в одновременности с действием приема «восьмушки». Представим себе модель, удовлетворяющую следующим требованиям:

1. Вся последовательность тонов мелодии сводится к ряду шестнадцатых.

2. В тех случаях, когда две соседние шестнадцатые интонируют соседние ступени гаммы, они примыкают друг к другу. В тех же случаях, когда две шестнадцатые интонируют шаг больший, чем секунда, они разделены паузами.

Описанная модель не столь отвлеченна, как это может показаться. Исполним на фортепьяно или на органе одним пальцем (без применения *glissando*) последовательность, состоящую из секунд и из больших интервалов. Мы увидим, что секунды при этом будут примыкать друг к другу, большие же интервалы будут проявлять склонность к расчлененности. Расчлененность эта обусловлена временем, необходимым для переноса пальца на большее расстояние.

Таким образом, артикулируя какую-либо фанфарную фигуру, т. е. фигуру, движущуюся по тонам аккорда, мы можем время, необходимое для преодоления отдаленного интонационного шага, найти через применение приема «восьмушки». И, наоборот, проводя прием «восьмушки», мы создаем цезуру, которую прием «фанфары» может использовать при случае для преодоления интонационного пространства.

Иначе говоря, прием «восьмушки» находит в приеме «фанфары» свое интонационное обоснование. И, наоборот, прием «фанфары» находит в приеме «восьмушки» способ своего ритмического осуществления.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Мы видим, таким образом, что метрическое определение стаккато создает возможность осуществления предложенной выше модели.

<sup>2</sup> Ясно, что эта связь артикуляционных приемов может наблюдаться при определенном соотношении интонационной и ритмической сторон мелодии, именно при том условии, когда больший интонационный шаг совершается при посредстве большей метрической категории. Но именно эту структуру мелодий, как уже указывалось, мы часто и наблюдаем в произведениях Баха.

## § 4. Обращенные артикуляционные приемы

Выше было указано, что средствами артикуляции может быть подчеркнуто различие определенных сторон фактуры. Вникнем, однако, в самый процесс различения. Предположим, что мы хотим подчеркнуть различие двух предметов при помощи двух красок — белой и черной. Мы можем с одинаковым успехом применить эти краски двумя противоположными способами, т. е. окрасить первый предмет в белую краску, а второй в черную, или, наоборот, — первый в черную, а второй в белую.

Аналогично этому, если мы подчеркиваем различие каких-либо моментов структуры музыкального произведения применением двух различных способов артикулирования, то очевидно, что это различие может быть подчеркнуто и прямо противоположным способом. Другой вопрос, будут ли оба взаимобратных приема артикуляции практически применимы. Вопрос этот нельзя разрешить в общем виде, так как функция различения в большинстве случаев не является единственной функцией артикулирования, и наряду с различением артикуляция может выполнять и другие задачи. Поэтому, хотя в смысле различительного действия оба взаимобратных приема и равноправны, дополнительные критерии заставляют в этих случаях избрать одно из двух возможных решений. Если из двух, казалось бы, равноправных способов артикулирования в данном контексте последовательно избирается один, это и свидетельствует о том, что в данном случае действует дополнительный критерий, склоняющий наш слух к одному из двух взаимобратных решений.

Однако в других случаях возможность существования двух взаимобратных артикуляций реально проявляется. При этом взаимобратные решения существуют одно наряду с другим. Формы сосуществования взаимобратных артикуляций очень многообразны. Ряд таких форм мы сейчас и рассмотрим.

Часто возможность взаимобратных решений проявляется во взаимобратных редакторских трактовках одного и того же произведения.

Тему фуги В-дур Баха (W. К., I) Черни артикулирует так, как обозначено в примере 49 а; Бузони артикулирует ту же тему иначе (пример 49 б):

The image shows two musical staves, labeled '49 a)' and '49 б)', representing different articulations of the same musical phrase. Both staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. The phrase consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. In example 'a)', the first two notes are grouped with a slur and fingered '1', followed by a quarter rest, then a pair of eighth notes with fingerings '2' and '1', and so on. In example 'б)', the articulation is different, with slurs and fingerings indicating a more varied phrasing.

Очевидно, что артикуляционные решения, указанные в приведенных двух редакциях, взаимобратны. Как первая, так и вторая

одинаково ставят себе целью различить две скрытые в теме группы. В то время как Черни выделяет группу 2 посредством лиги на фоне нон легато, Бузони выделяет эту же группу обратным способом, т. е. путем применения нон легато на фоне легато.

Какая же трактовка лучше? Интересно отметить, что продолжавшееся 60 лет соревнование трактовок<sup>1</sup> не привело до сих пор к согласию. Я считаю, что трактовка Бузони последовательнее, так как она по отношению к группе 2 дважды проводит нон легато, а по отношению к группе 1 (второе 1 является орнаментированным вариантом первого) дважды проводит легато. Артикуляция Черни не столь последовательна. По отношению к группе 2 Черни дважды проводит лигу. Однако по отношению к группе 1 Черни не оказывается последовательным. В такте 1 группа 1 (состоящая из восьмых) стаккатируется, в такте 2 группа 1 (состоящая на этот раз из шестнадцатых) лигуется.

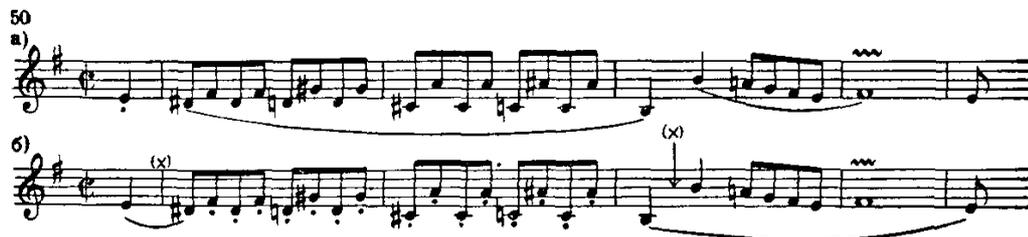
Исправить эту непоследовательность, не прибегая к трактовке Бузони, не так-то легко. Предположим, что стремясь провести по отношению к группе 1 оба раза единообразную артикуляцию, мы исполним шестнадцатые в такте 2 стаккато. Мы окажемся тогда перед новыми трудностями, а именно:

1. Если, произнеся шестнадцатые такта 2 стаккато, дальнейшие шестнадцатые связывать, то создастся разнобой между артикуляционной окраской темы и всей тканью фуги.

2. Если, желая избежать этого разнобоя, мы будем стаккатировать и дальнейшие шестнадцатые фуги, то окажется, что почти вся фуга будет стаккатирована. Но тем самым артикуляция лишится своего различительного, упорядочивающего действия. Мы превратим артикулирование в краску, единообразно окрашивающую всю ткань фуги.

Все эти обстоятельства показывают, что если данный способ артикулирования осуществляет функцию различения, то этим отнюдь не отменяется действие ряда других критериев, которые могут создавать те или иные преимущества для одного или другого решения. В данный момент нас интересует, впрочем, не столько выяснение преимуществ одной или другой из приведенных трактовок, сколько то, что и та и другая, каждая своими средствами, пытаются провести одно и то же различение элементов темы.

Другой пример: некоторые исполнители артикулируют тему органной фуги e-moll (II) Баха таким образом, как обозначено в примере 50 а. Другие исполнители артикулируют ту же тему так, как указано в примере 50 б:



<sup>1</sup> W. K., I, издано Бузони в 1894 г.

Приведенные две трактовки взаимообратны, Моменты обеих цезур первой трактовки (х) лигованы во второй. Стаккатируемые восьмые второй трактовки перекрыты лигами в первой. И та и другая трактовки преследуют двумя взаимообратными способами одну и ту же цель — сделать строение темы более выпуклым.

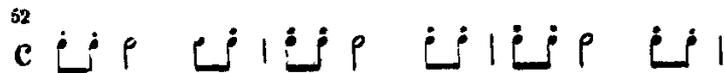
Приведенные примеры продемонстрировали возможность взаимообратных редакций одной и той же темы. Наряду с этим можно привести примеры, когда на протяжении произведения одна и та же тема один раз артикулируется одним способом, а другой раз — противоположным. В некоторых случаях эти противоположные артикуляции обозначаются самим автором.

Например, «Ноябрь» Чайковского начинается мелодией, артикулируемой так, как обозначено в примере 51 а. Кажется, что эта указанная автором артикуляция так тесно сливается с напевом, что у этого напева не может быть иного, более верного произношения. Однако на следующей странице (такты 23—25) та же мелодия произносится обратным способом (пример 51 б):

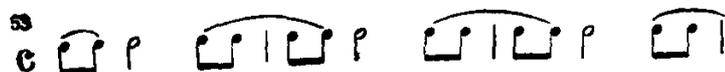


Нетрудно заметить, что использованные автором взаимообратные способы произношения оба в одинаковой мере подчеркивают контрастирующее сопряжение двух фаз мотива — фазы затактовой и фазы хореической. Действие этих взаимообратных артикуляций не воспринимается нашим слухом как отвлеченный конструктивный прием. В обоих случаях они слышатся как глубоко свойственное данной мелодии изменение произношения, совершающееся при переливе через сильное время такта (как изменение произношения, происходящее одновременно с этим переливом).

Попробуем отказаться от артикуляционного различения фаз мотива — исполним всю мелодию нон легато:



Затем попробуем исполнить ее всю легато:



И в том и в другом случае выразительность мелодии потерпит серьезный ущерб. Ущерб этот связан с тем, что произношение не помогает теперь слуху уловить переход одной фазы мотива в другую. Наоборот, произношение нивелирует эти фазы, подавляет ощущение их переменчивого перелива одна в другую.

Но мы не чувствовали этого ущерба ни в одном из взаимобратных вариантов артикуляции, указанных автором. Таким образом, оказывается, что взаимобратные артикуляции (пример 51 а, б) имеют в своей выразительности друг с другом больше общего, чем с артикуляциями примеров 52 и 53, отличными от любой авторской лишь в одной фазе мотива (ямбической или хорейческой).

## § 5. Обращение приема цезуры

Перейдем теперь к другому случаю, в котором можно наблюдать действие взаимобратных приемов артикулирования. Речь идет о приеме, который я предлагаю назвать обращенным приемом цезуры. Прием цезуры является, казалось бы, самым очевидным и неоспоримым из приемов музыкального синтаксиса. Казалось бы, трудно найти требование более очевидное, чем требование отчленить цезурой следующие один за другим разделы мелодии. Эта очевидность и неоспоримость приема цезуры связаны в конечном счете с тем, что в вокальной музыке для пропевания нового раздела мелодии нужно взять новое дыхание. Но и в инструментальной мелодии и даже на клавишном инструменте, где нет необходимости ни смены дыхания, ни смены смычка, цезуре придается значение вдоха, необходимого для того, чтобы «пропеть» следующую за цезурой часть мелодии.

Однако наряду с этим наглядным смыслом разделяющая цезура имеет еще и логический, различающий смысл. Действительно, при проведении приема цезуры артикулирование интервала (временного и интонационного), расположенного между мотивами (фразами, разделами мелодии), различается от артикулирования интервалов внутри каждого мотива следующим:

- $A \left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Все звуки, принадлежащие к одному мотиву, произносятся связно.} \\ 2. \text{ Отчленяется лишь конец первого мотива от начала второго.} \end{array} \right.$

В той мере, в какой явлению разделяющей цезуры присущ различительный смысл, определенный двойной формулой  $A$ , тот же смысл может быть выявлен и обратным способом. Этот обратный способ определяется положениями:

- $B \left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Все звуки, принадлежащие к одному мотиву, произносятся расчлененно.} \\ 2. \text{ Лигуется лишь конец первого мотива с началом второго.} \end{array} \right.$

Артикуляционный прием, соответствующий положениям  $A$ , мы будем называть прямым приемом цезуры (или разделяющей цезурой); артикуляционный прием, соответствующий положениям  $B$  — обращенным приемом цезуры (или разделяющей лигой).

Несмотря на свою диаметрально противоположность или, точнее говоря, благодаря своей диаметральной противоположности, различительное действие обращенного приема цезуры тождественно различительному действию прямого приема. Формула *B* подобно формуле *A* отличает интервал между разделами мелодии от всех других интервалов особым способом произношения. Согласно формуле *A* этот интервал выделяется расчленением, проводимым на фоне легато; согласно формуле *B* — связыванием на фоне расчлененности.

В фрагменте из Семнадцатой сонаты Бетховена (пример 54) все восьмые мелодии стаккатированы. Лига перекрывает лишь тот единственный интервал, который отчленяет одну фразу от другой:



Мелодия приведенного фрагмента изложена октавами, осуществить при этом условии лигу на сексте не так уж легко. Очевидно, что эта лига применена в данном случае Бетховеном далеко не случайно. В данном контексте она действительно необходима.

Дело в том, что, при условии стаккатирования восьмых внутри фраз, только проведение обращенного приема цезуры дает возможность артикуляционно подчеркнуть разделяющую лигу среди окружающих ее стаккатированных восьмых. Применение в данном случае прямого приема цезуры нарушило бы это контрастирование и привело бы к образованию монотонной последовательности стаккатированных восьмых. Для того чтобы сохранить за разделяющей цезурой контрастирующее значение, было бы необходимо слиговать восьмые внутри фраз. Но связное исполнение восьмых противоречило бы в данном случае основному полетному характеру мелодии, и особенно полетному характеру репетирующих тон *f* восьмых, с которых начинается каждая фраза.

Анализируя артикулирование бетховенской темы, Келлер<sup>1</sup> пытается объяснить лигу на восходящей сексте как основанную на явлении скрытого двухголосия. Согласно этому объяснению первый из скрытых голосов кончается на исполненном *tenuto* звуке *a*. Начало следующей фразы (такт 5, вторая восьмая) — накладывается, таким образом, на продленный последний тон предшествующей фразы. Это и создает, по мнению Келлера, иллюзию лиги на сексте. Однако с объяснением Келлера нельзя согласиться. Оно не соответствует нашему действительному восприятию. Мы действительно слышим в течение разделяющей лиги то выразительное мелодическое движение, которым голос преодолел

<sup>1</sup> Hermann Keller. Die musikalische Artikulation. Schultheiss, Stuttgart, 1925.

вает далекое интонационное пространство сексты, отделяющей одну фразу от другой.

Перейдем к другому примеру. Торжественно, сильно и смело звучат «разделяющие» лиги басовых ходов в органной прелюдии h-moll Баха (II):



С точки зрения Келлера, и этот пример следовало бы, очевидно, объяснить явлением скрытого двухголосия. Конечно, оно здесь присутствует. Но что же такое это скрытое двухголосие, которым так богата баховская музыка? Разве оно есть бедно, скудно, скромно изложенное двухголосие? Не есть ли оно, скорее, мощно, широко изложенное одноголосие? А скрипичное скрытое двухголосие в баховской музыке, являющееся, пожалуй, прообразом всего баховского скрытого двухголосия? Не является ли оно приемом, дающим возможность использования в одной мелодии четырех струн-голосов, которые искусство человека расположило на одном скрипичном грифе?

В приведенном нами примере мы слышим сильный ход баса, в раскидистости своей содержащий свою гармонизацию и одновременно являющийся и басовым фундаментом, и тенором, вторящим движению верхних голосов. Мы слышим и отдельные шаги нижнего и верхнего рядов мотивов, и уверенные лиги, в которых бас броском переходит от фундаментальных басовых мотивов к теноровым. Это — не скромное скрытое изложение двух голосов, а мощное, развитое движение педального голоса. Разделяющая лига реально существует. Мы реально слышим ее как интонационный переход от одного мотива к другому. И этот, в данном случае лигованный интонационный шаг между двумя мотивами так же выразителен, как и мелодическое движение внутри мотива.

Следующие два простые примера не дают уже никакого повода объяснять применение разделяющей лиги через явление скрытого двухголосия. В «Камаринской» из Детского альбома Чайковского (пример 56) все тоны каждой из двух фраз стаккатированы. Лигуется лишь интервал, разделяющий фразы:



В вальсе № 2 Брамса (пример 57) штрихи сменяются внутри фразы. Цезуры между фразами лигуются:



Часто можно наблюдать в одной и той же мелодии чередование прямого и обращенного приемов цезуры. В финале скрипичного концерта Бетховена (пример 58) фразы длиной в такт отчленены друг от друга прямыми цезурами (А). Каждая фраза ясно



распадается на два мотива. Между этими двумя мотивами находится уже, однако, не цезура, а разделяющая лига (В).<sup>1</sup> В такте 3 примера ямбические мотивы «отделены» друг от друга опять таки разделяющими лигами.

В Кантате № 62 Баха (пример 59) движение баса начинается после паузы со второй восьмой. Это дает возможность легко распознать, что и в дальнейшем повторяющиеся аналогичные мотивы начинаются со второй и седьмой восьмых такта. Несмотря на это, первая восьмая такта всегда соединена лигой со второй, шестая — с седьмой. В результате возникает впечатление, что эти лиги являются не столько лигами, перекрывающими хорей, сколько лигами, разделяющими два соседних мотива.



Казалось бы, что следующая мелодия — Ария и хор № 26 из «Страстей по Матфею» Баха (пример 60) — состоит из ряда хорейческих лиг:



Однако одна из них, а именно лига В является, в отличие от всех остальных, разделяющей. Мелодия распадается на две аналогичные полустрофы. Обе полустрофы начинаются со слабой восьмой (x) и складываются каждая из одних секундовых шагов. Полустрофы отделены одна от другой единственным в мелодии интервалом

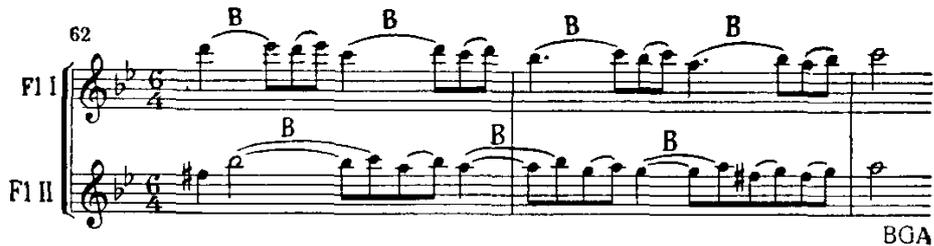
<sup>1</sup> В течение лиги (В) набирается «дыхание» для последующего движения смычка вверх. Так одним и тем же движением интонируется окончание первого мотива и набирается дыхание для последующего. В этой возможности производить вдох в течение интонирования и состоит богатство и выразительность скрипичного смычка. Но в ней же есть и трудность. Каково было бы петь, если бы вдох певца был всегда слышен как причастный к мелодии звук.

кварты — эта кварта, расположенная между двумя полустрофами, перекрыта разделяющей лигой.<sup>1</sup>

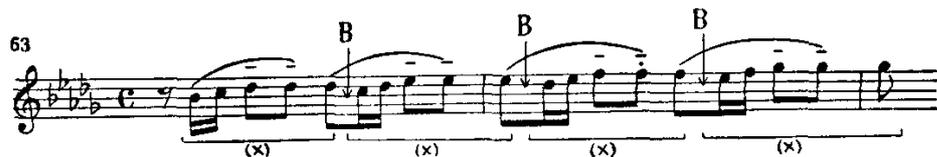
В Кантате № 20 (пример 61) после протяженного *g* движение мелодии начинается со второй восьмой такта. Следующие две фразы начинаются аналогично на вторых восьмых такта. Эти восьмые отделены, однако, от предыдущего не сменой смычка, а разделяющими лигами.



В Кантате № 18 (пример 62) две флейты в каноне, очень близком и по времени и по интонации, как бы состязаются друг с другом в исполнении обращенных цезур:



Прелюдия *b*-moll (W. К., I) начинается четырехкратным повторением мотива (x) в верхнем голосе (пример 63). При всей ясности мотивного построения, лиги, указанные Бузони, расходятся с мотивным расчленением и перекрывают самый момент расчленения:<sup>2</sup>



Различительное действие разделяющих лиг (B) обосновано в данном случае тем, что эти лиги контрастируют с окружающим их расчлененным произнесением тонов внутри мотивов. Внутримотивное расчлененное произнесение в свою очередь поддержано тем, что в интонации мотивов играют существенную роль репетируемые тоны.

Различительное действие приема обращенной цезуры еще ярче

<sup>1</sup> Приведенная трактовка основана на рассмотрении мелодии, исполняемой первыми скрипками и флейтами. Между тем в партии хорового сопрано, идущего в унисон со скрипками и флейтами, подчеркивается, в согласии со словесным текстом, сугубо хорейское сложение. Это расхождение структур мотива и слова не случайно, а характерно для Баха. К этому вопросу мы еще вернемся.

<sup>2</sup> Что касается окончания лиг перед сильным временем, то это несколько не разрывает мотива; наоборот, смена штриха подчеркивает наступающее силь-

выявлено в том варианте артикулирования, который Ванда Лан-  
довская предлагала своим ученикам:



Артикуляция, указанная в этом варианте, полностью соответ-  
ствует следующим положениям: а) все тоны, принадлежащие од-  
ному мотиву, исполняются нон легато, б) перекрываются лигой  
лишь межмотивные моменты.

Применение разделяющих лиг в b-moll'ной прелюдии основано,  
однако, не только на их различительном действии. Эти лиги под-  
держаны еще тем обстоятельством, что вторая и шестая восьмые  
такта слышатся как разрешения, которые стремятся быть под ли-  
гой, идущей от задержания на предшествующем сильном времени.  
Лига, связывающая задержание и разрешение, противоречила бы  
разделяющей цезуре между двумя мотивами; но она не противоре-  
чит обращенному приему цезуры, т. е. разделяющей лиге. Таким  
образом, связь задержания и разрешения оказывается союзником  
обращенного приема цезуры.

В листовском «Sposalizio» а такта 2 в примере 65 является раз-  
решением предшествующего ему задержания. И в этом случае  
связь задержания и разрешения обосновывает применение обра-  
щенного приема цезуры:



Поучительным примером действия разделяющей лиги является  
тема вариаций Es-dur Бетховена. Издавна ведется спор о том, как  
исполнять эту тему. Артикулировать ли ее согласно первому  
(верхнему) варианту — пример 66 или согласно второму (ниж-  
нему):



ное время и тем самым помогает довести мотив до его цели, т. е. до сильного  
времени. Смена штриха перед сильным временем имеет не только артикуляцион-  
ное, но и динамическое значение (подчеркивание сильного времени падающей  
на клавиатуру рукой) и, что самое важное, — агогическое. Некоторое опаздыва-  
ние сильного времени может явиться самым выразительным способом показать,  
что именно на сильном времени мотив находит свою цель и завершение. На это  
«агогическое» движение руки и намекает указанная Бувони смена лиг. Смена  
штриха на тактовой черте — прием, глубоко понятный скрипачу и... не всегда  
в такой же мере понятный пианисту. Впрочем, взаимопонимание «клавиатуры»  
и «смычка» в нашей музыкальной педагогике не может нас удовлетворить. Улуч-  
шение этого взаимопонимания немало дало бы пианистам, а может быть,  
и скрипачам.

Почему все же ведется этот спор? Ведь Бетховен совершенно определенно указал, что желает исполнения согласно штрихам верхнего варианта. Однако в конце XIX века редакторами, с легкой руки Римана, было усмотрено, что тема состоит из ямбов. При этом считалось, что ямбические ритмы темы стоят в противоречии с обозначенными Бетховеном хорейскими лигами. Что же делать? Было решено «исправить» Бетховена, исправить «неправильные» бетховенские лиги, привести их в соответствие с ямбическими ритмами. В основу исполнения была положена артикуляция, указанная в нижнем варианте и соответствующая, по мнению редакторов, требованиям музыкального синтаксиса. Тем самым тема была лишена всего своего остроумия и блеска.

Не будем углубляться во все детали спора, возникшего в связи с указанным «исправлением» бетховенских лиг, спора о том, построена ли бетховенская тема на ямбах или она построена на хорейх. Сам факт длительного спора, очевидно, указывает на наличие в строении темы известной двойственности, дающей возможность одним отстаивать ямбическое сложение темы, другим — хорейское.

В настоящий момент мне бы хотелось отметить другое обстоятельство. Предположим, что правильным является понимание темы, как построенной на ямбических ритмах. Ямбическое строение темы в этом случае совершенно не противоречит авторским хорейским лигам. После ряда приведенных выше примеров ясно, что бетховенские лиги могут слышаться совсем не как лиги, перекрывающие хорей, а как разделяющие лиги, перекрывающие интервалы между ямбами.

В рассмотренных примерах (число их могло бы быть неограниченно продолжено) мы видели, что обращенный прием цезуры не действует изолированно от других сторон строения мелодии. В каждом из рассматриваемых примеров этот прием находил тех или иных союзников, способствовавших его применению. В каждом таком случае можно указать на обстоятельства, которые затрудняют применение разделяющей цезуры и тем самым способствуют применению разделяющей лиги. В тех случаях, когда применение цезуры противоречит каким-либо мелодическим соотношениям или лишает артикуляцию ее различающего значения, оказывается все же возможным использовать прием цезуры, придав ему обращенную форму. Понятно, что наличие двух взаимнообратных форм приема цезуры обогащает многообразие выразительных возможностей артикуляций.

Применению обращенного приема цезуры могут способствовать:

1. Стаккатированность окружающих цезуру тонов мелодий.
2. Существенное значение в мелодии репетируемых тонов.
3. Наличие в мелодии скрытого двухголосия.
4. Наличие перед моментом цезуры задержания, подлежащего разрешению.

## 5. Стремление обогатить артикулирование мелодии путем использования двух взаимообратных приемов цезуры.

Наблюдая выразительное действие разделяющей цезуры и разделяющей лиги, мы убеждаемся, что соотношение этих артикуляций не сводится лишь к аналогичности зеркально-обращенных приемов. Оно значительно глубже. Вслушиваясь в выразительное действие разделяющей цезуры, мы убеждаемся, что осуществление этой цезуры связано с представлением о непрерывном интонировании мелодии. Вслушиваясь в действие разделяющей лиги, мы убеждаемся, что выполнение ее связано с представлением о вдохе, необходимом для исполнения последующего раздела мелодии.

Рассмотрим выразительный смысл разделяющей цезуры применительно к процессу пения. Истратив дыхание на пропевание раздела мелодии, предшествующего цезуре, исполнитель берет новое дыхание, необходимое для интонирования последующего раздела. Осуществление этой будущей интонации является целью вдоха. Таким образом сам вдох оказывается связанным с представлением о модулировании интонации от окончания предыдущего раздела мелодии к началу последующего.

Выразительный смысл разделяющей лиги рассмотрим применительно к скрипичной игре. Представим себе, что скрипач «поет», т. е. тратит «дыхание» своего смычка путем нисходящего его движения. «Дыхание» смычка так же не бесконечно, как и дыхание певца. Когда смычок доведен до своего низшего положения, «дыхание» его истрачено и может быть возобновлено только путем вдоха, т. е. путем перевода смычка снова в верхнее положение. Однако существенно то (и в этом состоит различие между скрипачом и певцом), что скрипачу проще всего сделать вдох не посредством «немого» движения смычка в воздухе (это как раз на скрипке осуществить труднее), а посредством звучащего движения вдоха. Скрипач «поет» не только на «выдохе» смычка (движение вниз), но и на «вдохе» (движение вверх) и ему, может быть, как никому другому, понятны явления «пения на вдохе», пения на приготовлении смычка к исполнению последующей мелодии.

Таким образом, если в цезуре-паузе мы видели моменты интонирования, то в разделяющей лиге мы видим моменты вдоха, хотя и звучащего.

## § 6. Обращенные приемы «восьмушки» и «фанфары»

Взаимообратные приемы разделяющей цезуры и разделяющей лиги были выше определены как два противоположные артикуляционные приема, выполняющие, по сути дела, одну и ту же различительную функцию.

Естественно возникает следующий вопрос: если приемы «восьмушки» и «фанфары», описанные в § 3 настоящей главы, имеют различительное значение, то возможно ли применение также и их обращений, определяемых следующим образом.

Обращенный прием «восьмушки»: восьмые (или вообще большие длительности) исполняются легато, шестнадцатые (или вообще меньшие длительности) — нон легато.

Обращенный прием «фанфары»: движение по тонам аккорда исполняется легато, движение по соседним тонам исполняется нон легато.

Действие прямых приемов «восьмушки» и «фанфары» было показано в начале этой главы на примерах из произведений Баха.

В произведениях Баха могут быть найдены также и случаи применения обращенных приемов «восьмушки» и «фанфары».

Обращенный прием «фанфары» применен в жиге из скрипичной партиты d-moll (пример 67), в куранте из скрипичной партиты h-moll (пример 68).



Бах лигует широкие аккордовые ходы, стремясь придать им характер слитных гармоний и противопоставить этой слитности расчлененно артикулированный мелодический поток. В фрагменте из E-dur'ного концерта для клавира (пример 69) имеется, с одной стороны, сопоставление шестнадцатых и тридцать вторых, а с другой — движений гаммообразного и аккордового. В условиях этой цветистой структуры мелодии различительное действие штрихов построено на чередовании прямого приема «восьмушки» (1) и обращенного приема «фанфары» (2)<sup>1</sup>:



Возможно, что количество примеров из произведений Баха на действие обращенных приемов «восьмушки» и «фанфары» может быть увеличено. В любом случае эти обращенные приемы окажутся в подавляющем меньшинстве по отношению к приемам прямым. Ни в одном из приведенных выше примеров 29—50 действие прямых приемов не может быть заменено действием приемов обращенных.

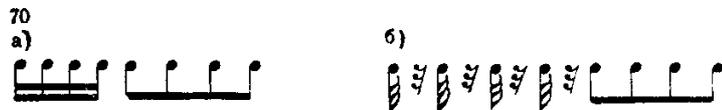
В двухголосной инвенции F-dur в трактовке, которой придерживаются все известные нам редакторы, восьмые имеют характер поступательный, шестнадцатые — текучий. Это сопоставление решительности и плавности и является характерной чертой инвенции. Обращение указанной артикуляции исказило бы этот основной характер. Восьмушки приобрели бы неестественно певучий, шестнадцатые — неестественно игривый характер. Тема инвенции превратилась бы в свою пародию. Столь же неестественным было бы применение обращенных приемов «восьмушки» и «фанфары» в темах трехголосных инвенций F-dur и D-dur (примеры 25, 26).

Почему же во всех рассмотренных случаях обращение приемов «восьмушки» и «фанфары» оказывается невозможным? Приемы

<sup>1</sup> Применение обращенного приема фанфары заключается в данном случае в том, что секундовые ходы стаккатируются в большей степени, чем аккордовые.

«восьмушки» и «фанфары», столь характерные для музыки Баха, действительно являются различительными. Но различительное действие не является единственной задачей этих приемов. Выше приводилась модель, которая поясняет действие приема «восьмушки». Модель эта (см. стр. 28) показывает, что прямой прием «восьмушки» подчеркивает не только различие соседних метрических категорий, но и единство последовательности, состоящей из шестнадцатых и восьмых (длительность звучания стаккатированной восьмой равна длительности шестнадцатой).

Обращенный прием «восьмушки» так же как и прямой подчеркивает различие метрических категорий, но не может одновременно с этим подчеркнуть и единство, лежащее в основе этого различия; длительность звучания стаккатированной шестнадцатой в четыре раза меньше длительности полностью выдержанной восьмой:



Применение прямых правил «восьмушки» и «фанфары» — характерная черта баховской музыки. Насколько приемы эти существенны в исполнении баховских тем можно убедиться, просмотрев хотя бы артикулирование 24 тем «Хорошо темперированного клавира». Однако правила «восьмушки» и «фанфары» теряют в своем значении при попытке применить их к музыке других композиторов, других эпох.

Модель приема «восьмушки» часто соответствует ритмической структуре баховской темы, для которой характерно сопоставление соседних метрических категорий. Так, в фуге b-moll (W.K., I) сопоставляются половины и четверти (пример 71). Мы артикулируем эту тему согласно соединенным правилам «восьмушки» и «фанфары»:



Сравним с приведенной темой Баха тему d-moll'ной фуги Шумана:



Легко заметить известную аналогичность этих тем в интонационном отношении. Что касается ритмического строения, то простое соотношение половин и четвертей баховской темы кардинально видоизменено в теме Шумана. Большие длительности удлинены

в два раза против баховских, меньшие — в два раза укорочены. Таким образом соотношение первой и второй половин темы значительно обострено. Что касается артикуляции, то в теме Шумана проводится не прямой прием «восьмушки», подчеркивающий единство двух половин темы, а обращенный, подчеркивающий остроту ритмического контраста этих половин.

Обращенный прием «восьмушки» применяется и Бетховеном в фуге из 33 вариаций (пример 73). В теме этой фуги стаккатируемые четверти противопоставляются лигованным половинам:



Но если примеры артикулирования небаховских фуг приводились не столько для того, чтобы продемонстрировать впечатляющее действие обращенных приемов «восьмушки» и «фанфары», сколько для того, чтобы показать, как в этих фугах нарушаются законы баховской пластики, то теперь хотелось бы показать грандиозный пример действия обращенных приемов «восьмушки» и «фанфары» уже не в фуге, а в симфонии.

Вспомним тему финала Пятой симфонии Бетховена:



Казалось бы, бетховенская тема осуществляет оба условия, необходимые для совместного действия приемов «восьмушки» и «фанфары»: а) тема построена на соседних метрических категориях; б) половины идут фанфарным ходом, четверти идут поступенно.

При всем этом Бетховен с полной силой применяет к этой структуре совсем не прямые, а обращенные приемы «восьмушки» и «фанфары».<sup>1</sup> Наличие обращения артикуляционного приема обнаруживается в данном случае не только через сравнение с установленным каноном артикулирования баховской темы. Явление об-

<sup>1</sup> Приведенная артикуляция не единична; она характерна для Бетховена. Подобным же образом произносится аналогичная и по ритму и по интонации тема его третьего фортепьянного концерта:



ращения артикуляционного приема воспринимается непосредственно нашим музыкальным слухом как отрицание некоторой сложившейся закономерности. Это отрицание мы ощущаем с тою же непосредственностью, как, например, динамику неаккордового тона или тонального сдвига. Ощущение борьбы артикуляционных приемов поддержано самой инструментовкой. Тема исполняется одновременно двумя группами оркестра в противоположном артикуляционном характере. Медный хор исполняет тему *tenuto*. На протяженные аккорды медного хора наложены стаккатируемые аккорды струнной группы. И именно *tenuto* медного хора, идущего наперерез стаккатируемым аккордам струнных, вызывает ощущение преодоления классического артикуляционного канона.

Сопоставим с темой бетховенского финала тему баховской органной фуги C-dur (II):



За двумя приемами артикуляции мы слышим двух авторов и в конечном счете две эпохи. Правила «восьмушки» и «фанфары» являются прежде всего принадлежностью артикулирования баховской темы. Нужен был переворот во всем музыкальном искусстве, чтобы вызвать к жизни приемы артикуляции, обратные баховским.

Мы видим, что действие взаимообратных артикуляционных приемов обнаруживается не только в различных трактовках, предлагаемых различными редакторами; не только в указанных самим автором трансформациях произношения темы; не только в действии палитры многообразных артикуляционных средств, находящихся в распоряжении исполнителя. Приведенные в заключение настоящей главы примеры показывают, что применение того или иного из двух взаимообратных артикуляционных приемов может явиться характерной чертой определенного музыкального стиля, что изменение в применении взаимообратных приемов может сопровождать существенные сдвиги в истории музыкального искусства.

## Глава III

## ПРОИЗНОШЕНИЕ МОТИВА

## § 1. Основные формулы

В предыдущей главе был рассмотрен ряд случаев различительного действия приемов артикуляции. Объектами этого различительного действия были: разделы музыкального произведения, разделы мелодии (предложения, фразы), моменты ритмического строения мелодии, моменты ее интервального строения.

В настоящей главе будет рассмотрено различительное действие артикуляционных приемов применительно к произношению мотива. С этой точки зрения будет рассмотрено произношение трех простейших форм мотива:

1. Двучленного мотива — ямба:       $\diamond \quad | \quad \diamond$
2. Двучленного мотива — хорей:       $\quad | \quad \diamond \quad \diamond$
3. Трехчленного мотива:               $\diamond \quad | \quad \diamond \quad \diamond$

Изложение настоящей главы будет несколько отличаться от предыдущего. Прежде всего в порядке определения будут даны артикуляционные приемы, полагаемые как основные для указанных трех видов мотива. Затем на ряде примеров будет продемонстрировано действие этих основных приемов, а также рассмотрены варианты, в которых они встречаются на практике. Из основных определений будет выведен ряд следствий; будет сделан опыт использования основных определений по ходу анализа того или иного способа артикулирования; наконец, будет рассмотрен вопрос о применении артикуляционных приемов, являющихся обращением приемов основных.

Излагаемые в главе положения не следует расценивать как рецепты. Положения эти не дают непосредственных указаний, как надо артикулировать ту или иную мелодию: анализ не может претендовать на то, чтобы подменять творчество. Практические выводы этой главы даются не в форме: «исполняйте так-то», но в форме — «если вы в данном случае преследуете такую-то цель, то вам нужно избрать такие-то средства», или, «применяя такие-то средства, вы подчеркиваете такие-то моменты музыкальной структуры».

Примеры к соображениям этой главы будут в основном взяты из произведений И.-С. Баха, в исполнении которых артикулирование мотивов играет, как известно, существеннейшую роль.

Итак, обратимся к определению основных приемов произношения указанных выше трех простейших форм мотива: ямба, хорей и трехчленного мотива.

*Произношение ямба.* Основным (или прямым) произношением ямба мы будем считать стаккатирование затакта. Это произношение мы обозначаем знаком  $\alpha$ .<sup>1</sup>

Формула I  $\dot{\rho}$  |  $\rho$  ( $\alpha$ )

Различительное действие прямого произношения ямба состоит в том, что двум моментам двучленного мотива придается различный артикуляционный характер. Затактовому моменту присваивается характер артикуляционной краткости. Время затакта занято, таким образом, отчасти звучанием затактового тона, отчасти паузой, отделяющей затактовый тон от опорного. В отличие от затактового, опорному тону придается характер артикуляционной протяженности, его звучание занимает все время предоставленное в данном контексте опорному моменту.

В результате проведения описанных артикуляционных приемов между двумя моментами прямо произнесенного ямба образуется цезура. Поэтому прямое произношение ямба можно называть также расчлененным, а произношение затакта — отчлененным.

*Произношение хорей.* Основным (или прямым) произношением хорей мы полагаем связывание опорного тона с хорейческим окончанием. Это произношение хорей мы обозначаем знаком  $\beta$ .

Формула II |  $\rho$  —  $\rho$  ( $\beta$ )

<sup>1</sup> При обозначении приемов произношения ямба и хорей буквы  $\alpha$  и  $a$  будут соответствовать произношению расчлененному,  $\beta$  и  $b$  — слитному. При этом буквы греческого алфавита будут относиться к произношению ямба; буквы латинского — к произношению хорей.

<sup>2</sup> Метрическая значимость тонов приведенной схемы условна. Цель схемы — служить наглядным примером действия более общей формулы.

Различительное действие этого произношения состоит в том, что тону, находящемуся на сильном времени, присваивается качество протяженности. Тону, следующему за сильным временем и находящемуся на выдохе, может быть отказано в tenuto — он может быть артикуляционно укорочен. В результате tenuto на сильном времени хорейское окончание примыкает к опорному тону и произношение хорей приобретает характер слитности.

В результате оказывается:

1) Определенные формулами I и II артикуляционные приемы подчеркивают, каждый в отдельности, различие между двумя моментами ямбического и хорейского мотивов.

2) Кроме того, эти приемы содействуют подчеркиванию различия между ямбом и хореем. Ямбу присваивается артикуляционное качество раздельности, хорю — качество слитности.

*Произношение трехчленного мотива.* Мотив этот представляет собою объединение ямба и хорей вокруг общего опорного момента. Мы различаем, таким образом, в трехчленном мотиве две фазы — ямбическую и хорейскую. Применим к этим двум фазам приемы произношения, определенные выше как основные для ямба и хорей. Отчленим затакт от опоры и свяжем эту последнюю с хорейским окончанием. Мы получим тогда формулу III, являющуюся производной от формул I и II.

Определенное формулой III произношение мы и будем считать основным (или прямым) произношением трехчленного мотива. Произношение это может быть обозначено при случае знаком  $a|b$

Формула III       $\dot{r} \cdot | \overset{\frown}{r} \hat{r} \quad (a|b)$

Если при прямом произношении ямба и хорей качества раздельности и слитности содействовали различению этих двух видов мотивов, то при прямом произношении трехчленного мотива посредством сопоставления качеств раздельности и слитности подчеркивается различие двух фаз трехчленного мотива. Эти две фазы артикулируются прямо противоположными способами.

В формулах I, II и III рассматривалось применение приемов произношения к определенным мотивам, при этом предполагалось, что опорный момент в каждом отдельном случае определен или из окружающего мотив контекста или посредством динамического или агогического акцента. Необходимо, однако, отметить, что действие артикуляционных приемов, обозначенных в формулах I, II и III, столь четко, что приемы эти не только могут подчеркивать строение заведомо определенных мотивов, но могут сами определять местоположение сильного времени, а вместе с этим и структуру мотива.

Для того чтобы убедиться в этом, обратимся к «объективной» клавиатуре органа, исключая возможность динамического акцента. Если исполнить на органной клавиатуре вне всякого контекста и с полным ритмическим беспристрастием (т. е. без применения средств агогики) артикуляционные приемы, указанные в формулах I, II и III т. е.



то даже без предварительного условия о том, где расположена тактовая черта, сама артикуляция сделает очевидным, что сильное время в первом случае находится на втором тоне, во втором случае — на первом тоне и в третьем случае — на среднем из трех тонов. В первом случае будет определен ямба, во втором — хорей, в третьем — трехчленный мотив.

Перейдем к примерам, демонстрирующим действие приемов, определенных формулами I, II и III.

Требование расчлененного произношения ямба содержится как бы уже в самих интонациях органной фуги e-moll (III), т. е. в самой необходимости повторного ударения тона *h* (пример 77). Четкое отчленение затактовой восьмой является характерной чертой краткой темы фуги E-dur (W. K., I) (пример 78):



Особенно богато представлен прием расчлененного артикулирования ямба в противосложениях органных произведений Баха. Расчленение ямбов вносит свет и определенность в движение расположенных в низком регистре голосов фуги c-moll (II).



На движении расчлененных ямбов построены нарастания в фуге D-dur (IV):

80  
a)

В последних тактах фуги g-moll (II) три мануальные голоса сходятся в энергично расчлененные ямбические аккорды, противопоставленные теме, проводимой в последний раз в педали:

81

В примере из фуги G-dur (II) прямо произнесенные ямбы проводятся дважды в нижних голосах, затем дважды в верхних (пример 82). Этот ряд расчлененных ямбов и подводит развитие к генеральной цезуре, за которой следует кода.

82

Перейдем к примерам на произношение трехчленных мотивов. Начнем с мотивов, в которых затактовый и опорный моменты репетируют один и тот же тон. Сама необходимость репетиции склоняет нас к отчленению затакта. Связь репетиции с расчлененным произношением особенно выявлена в игре клавишных инструментов — клавесина и органа.

Цитирую тему фуги из клавирной партиты c-moll (пример 83), начало прелюдии f-moll (W. К., II) (пример 84), фрагмент из пар-

тии клавира флейтовой сонаты h-moll (пример 85), начальные такты органной прелюдии c-moll (II) (пример 86):

84

85

86

BGA

Артикулирование, аналогичное последнему примеру, наблюдается также в фрагменте из Кантаты № 10:

87

Ob. I II

V-ni I II

В двухголосном фрагменте из Кантаты № 69 (пример 88) трехчленные мотивы, исполняемые первыми скрипками, противопоставлены хореическим мотивам вторых скрипок. Указанное полифоническое противопоставление подчеркивается посредством применения прямого произношения к трехчленным мотивам верхнего голоса:<sup>1</sup>

88

V-no I

V-no II

BGA

<sup>1</sup> Даже если обозначенные в данном примере рукою Баха штрихи струнных и не определяют буквального отчленения затакта, все же смена штриха перед опорным моментом и продленность штриха после этого момента в известной мере являются примером прямого произношения трехчленного мотива.

Примерами на прямое произношение трехчленного мотива являются также обороты из речитативов Кантаты № 23 (пример 89), Кантаты № 48 (пример 90), Кантаты № 43 (пример 91):



В этих примерах из вокальных произведений Баха речь идет опять-таки не о буквальном стаккатировании затакта, т. е. не о цезуре перед опорой, а о том, что формула прямого произношения осуществляется здесь посредством самого расположения слогов. В то время как в течение ямбической фазы один слог сменяется другим, оба тона хореической фазы объединяются одним слогом.

Рассмотрим теперь произношение разновидности трехчленного мотива, образующегося в результате совместного движения ряда голосов. При этом в одних голосах выявляются ямбические фазы, в других — хореические.

В фрагменте из органной прелюдии G-dur (II) (пример 92) верхний из двух сопряженных голосов содержит ямбическую фазу, нижний — хореическую. В фрагменте из органной фантазии g-moll (II) (пример 93) бас произносит расчлененный ямб. Пять мануальных голосов дополняют этот ямб лигованным хореическим окончанием:



Собственно говоря, распределение фаз трехчленного мотива по различным голосам имеется и в примере 86, в котором обе фазы мотива проводятся лишь в двух верхних голосах.

Приведенные примеры показывают, как различительное действие произношения содействует объединению двух контрастирующих фаз трехчленного мотива в единое и живое выражение. Затактовый разрыв в приведенных примерах непреодолим, так как затакт и опора представляют собою повторение одного и того же звука. Связанная же нисходящая секунда хореического окончания имеет характер разрешения, вытекающего из динамичного произношения ямбической фазы.

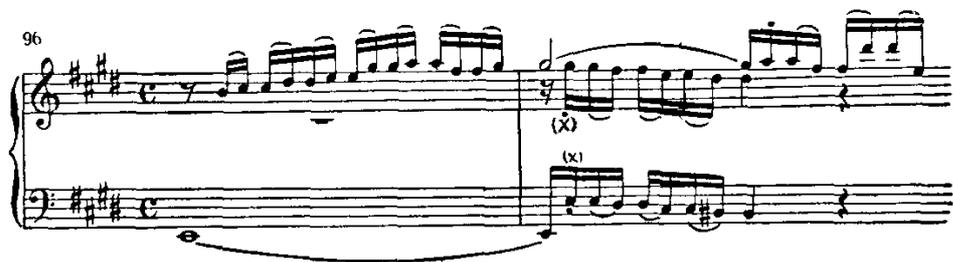
Само собой разумеется, что рассмотренная выше особая интонационная структура не исчерпывает всего многообразия форм трехчленного мотива. Мы не ставили себе целью дать обзор этих форм, но лишь рассмотреть ряд примеров прямого произношения трехчленного мотива.

Перейдем к примерам прямого произношения хорей. Если примеры на прямое произношение ямбов и трехчленных мотивов могут быть найдены с легкостью и в неограниченном количестве, то с примерами на произношение хорей дело обстоит несколько иначе.<sup>1</sup> Как мы видели, прямое произношение хорейческой фазы с необходимостью содержалось в каждом из приведенных трехчленных мотивов, и в этом смысле материал по произношению хорейческой фазы неограничен. Более ограничен материал, касающийся произношения отдельных хорейческих мотивов. Из двух основных двучленных мотивов хорей, несомненно, является в музыке Баха меньшим братом, стоящим в тени своего блистательного собрата — великого ямба. Действие отдельных, отграниченных с обеих сторон, ямбов с яркостью представлено в баховской музыке. Значительно реже поддается вычленению действие отдельных хорейческих мотивов.<sup>2</sup> В большом количестве случаев можно наблюдать лишь цепи, состоящие из непосредственно примыкающих друг к другу хореев.

Последовательности хорейческих лиг, помеченных рукою самого Баха, мы наблюдаем и в теме фуги h-moll (W. K., I) (пример 94), и в органной хоральной прелюдии «Wachet auf» (VII) (пример 95):



Хорейческие лиги играют существенную роль и в противосложении к теме фуги fis-moll (W. K., I), и в движении оркестровых голосов, обрамляющих как венец заключительный хорал I части «Страстей по Матфею»:



<sup>1</sup> Речь идет о примерах, взятых из произведений Баха.

<sup>2</sup> Интересные соображения по этому поводу высказаны Л. Мазелем в его книге «О мелодии», Музгиз, М., 1952.

Хорейческие лиги имеют существенное значение в развитии органических прелюдий h-moll (II) (пример 97) и c-moll (II) (пример 98).



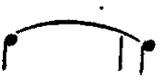
Число примеров, демонстрирующих действие последовательностей лигованных хореев, может быть значительно увеличено. При этом возникает, однако, сомнение в том, действительно ли все эти последовательности складываются из хорейческих мотивов. Не слышатся ли в них ямбические ритмы, связывающие конец каждой лиги с началом следующей?

В пользу последнего толкования говорит то, что в большинстве случаев последовательности хорейческих лиг начинаются со вступительной затактовой доли (x). Из этой затактовой доли возникает инерция, в силу которой мы и склонны воспринимать дальнейшее движение в свете ямбического ритма.

К этому вопросу мы вернемся ниже в § 5. Полагаю, однако, что если в приведенных цепях ямбические связи и имеются, то в них все же выражены также и лигованные хорейческие ритмы.

*Обращенные приемы произношения мотивов.* Как мы знаем, каждому различающему артикуляционному приему может быть противопоставлен прием, производящий различие тех же моментов прямо противоположным способом. И в той мере, в какой формулы I, II и III осуществляли различительную функцию, в этой же мере различительное действие присуще и приемам, обратным по отношению к ним.

Обращенные приемы произношения ямба (формула I'), хорей (формула II') и обращенный прием произношения трехчленного мотива — формула III' — (вытекающая из формул I' и II') выражаются соответственно:

Формула I'  (β)

Формула II'  (α)

Формула III'  (βα)

Примеры на обращенное произношение ямба весьма многочисленны. К этому произношению мы приходим во всех случаях, когда считаем ненужным отчленять затакт. Последовательное проведение обращенного (связанного) произношения ямба мы наблюдаем в примерах 99, 100 из органной сонаты E<sup>s</sup>-dur, из клавирной фуги B-dur:



В фрагменте из клавирной фуги на тему Альбиони (пример 101) мы наблюдаем сопоставление прямого и обращенного приемов. Расчлененным ямбам верхнего голоса отвечают связанные ямбы в альте:



Наконец, в фрагменте из клавирной фантазии g-moll (пример 102) мы видим сложное и переменчивое переплетение приемов расчленения и связывания ямба:



Ограничимся в настоящий момент этими немногими примерами, так как дополнительный материал на лигованное произношение ямба будет дан в главе IV.

Штрихи в примерах на расчлененное и лигованное произношение ямба нельзя считать в каждом отдельном случае единственно возможными. Так, например, Штраубе лигует ямбы в примере 80 а, б; многие органисты расчленяют ямбы в примере 99.

Причина частого применения взаимообратных приемов указывалась уже выше (§ 4 главы II). Но хотя как участники различительного артикулирования и прямой и обращенный приемы произношения ямба могут рассматриваться как равноправные, все же основным приемом следует полагать расчленение ямба, обращенным приемом — его слитное исполнение.

Прежде всего — соображения общего порядка. Если мы хотим артикуляционно подчеркнуть различие ямба и хорей, то нужно расчленить или ямб, или хорей. Первый прием имеет то преимущество, что он соответствует действительному характеру этого мотива; расчленение же хорей является скорее исключением, лишаящим хорей его основного разрешающего характера.

Наряду с этим расчлененное произношение ямба поддерживается всеми обстоятельствами, делающими желательным перерыв лиги перед сильным временем. Этот перерыв может быть желателен по той причине, что он подчеркивает и артикуляционно, и динамически, и агогически наступление новой метрической доли. Вместе с наступлением новой доли подчеркивается и новая гармония, на этой новой доле вступающая.

Существенная роль перерыва лиги перед сильным временем подтверждается самой практикой музыкального искусства.

В смычковом исполнении смена штриха перед тактовой чертой — прием основной из основных; перетяжка же смычка через тактовую черту, скорее, особый случай. Аналогично этому основным приемом распределения слогов в вокальной музыке является смена их на сильных и относительно сильных временах. Перетяжка слогов через сильное время является сугубым исключением.

Что касается обращенного произношения хорей, то, казалось бы, оно противоречит основному характеру этого мотива. Действительно, принято считать, что хорей требует плавного лигованного исполнения, как бы на выдохе. В соответствии с указанным характером хорейское окончание часто называют женским окончанием. Общепринято также присваивать ямбу и хорю соответственно названия мужского и женского ритмов.

Однако представление о хорее как о мотиве во всех случаях пассивном, мягком односторонне и не соответствует многообразию его выразительных значений. Наряду с основным приемом произношения, наряду с лигованным хореем встречается, как прием обращенный, хорей расчлененный, маркированный. Я бы считал правильным называть этот случай мужественным хореем.

Таким мужественным хореем по самой своей сути является заглавный мотив темы фуги b-moll (W. К., I) (см. пример 71).

Мужественными хореем являются и праздничное «Vivat» из Кантаты в № 205 (пример 103), и реплики гобоя из Кантаты № 201 (пример 104). Мужественное произнесение хорейческих фаз мы найдем в Кантате № 32 (пример 105).



Не соответствует ли отказ от хорейческих лиг в последнем примере словам текста — «Nun verschwinden alle plagen»?

Прекрасными образцами мужественного хореем являются столь частые в органных сочинениях Баха хорейческие шаги басового голоса на октаву (см. пример 194).

На приеме мужественного хореем построено развитие фрагмента из органной прелюдии a-moll (II):



Перейдем теперь к примерам, демонстрирующим действие обращенного произношения трехчленного мотива. Мы находим эти примеры в артикуляции верхнего голоса клавирного Концерта № 10 (пример 107), в басовых ходах клавирного Концерта № 7 (пример 108), в партии скрипок из Кантаты № 207 (пример 109):



Необычен по характеру своей выразительности пример 110 из Кантаты № 13.

В партии скрипок к трехчленным мотивам, расположенным на сильных временах такта, применяется прямой прием произношения. В вокальной партии баса аналогичные по интонации трехчленные мотивы занимают слабые времена такта и составляют со скрипками канон в октаву на расстоянии одной четверти:

110

Aech - zen, Aech - zen und er - barm - lich Wei - BGA

При всем этом расположение слогов вокальной партии определяет обращенное произношение мотивов. Не соответствует ли в данном случае обращение артикуляционного приема самому тексту, а именно — негативной окраске слова «Aechzen» (жаловаться)?

В заключение приведу пример обращенного произношения, взятый из «Sanctus» мессы h-moll:

111

San - ctus san - ctus, BGA

Все восьмые затакта верхнего голоса и сам опорный тон *fis*, к которому эти восьмые стремятся, объединены в одном слоге. С другой стороны, хореическое окончание отделено от опорного тона путем смены слога. Таким образом, юбиляция на слоге «San» доводит до предела слитность (обращенность произношения) ямбической фазы. И вместе с тем даже и после пропевания слитной ямбической фазы у сопрано остается достаточно силы, чтобы уже на выдохе мужественно проскандировать хореическое окончание. Таким образом силою выразительного обращения штриховых приемов ямбическая фаза приводится к слитности, хореическая — к расчлененности.

*Частичные обращения.* Прямой и обращенный приемы не являются двумя единственно возможными способами произношения мотива. Они определяют лишь два крайних предела противопоставленности артикуляционных приемов. Между этими крайними формами могут располагаться формы произношения смешанные. Мы будем их называть частичными или неполными обращениями.

При определении прямого произношения ямба выдвигалось в качестве основного требования стаккатирование затакта. Однако, если мы хотим, чтобы при прямом произношении ямба артикулирование с наибольшей четкостью выявляло различие двух его моментов, необходимо дополнить основное требование стаккатирова-

ния затакта требованием продленного исполнения опорного момента (*tenuto*).

Если это последнее требование не будет выполнено, мы получим частично обращенное произношение ямба ( $I_s$ ).

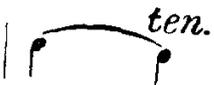
Формула  $I_s$  

В этом смешанном случае артикулирование затакта производится в духе прямого произношения, артикулирование же опорного момента приближается к произношению обращенному (*non tenuto*).

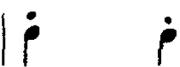
Точно так же основным требованием обращенного произношения ямба является связывание затактового момента с опорным. Однако различающая функция обращенного произношения будет полностью выявлена лишь при артикуляционном укорочении опорного момента. Если это укорочение не будет произведено, то возникнет еще одна нивелированная форма частичного обращения ( $I_l$ ).

Формула  $I_l$  

Основным требованием прямого произношения хорей являлось связывание опорного момента с хорейским окончанием. Прямое произношение приобретает, однако, как произношение, различающее два момента мотива, свою полную характерность, если к продленности опорного момента (продленности в артикуляционном смысле) будет добавлено требование укорочения хорейского окончания. В случае, если это окончание не будет артикуляционно укорочено, мы получим частичное обращение формулы II, которое мы будем обозначать  $II_l$ .

Формула  $II_l$  

Обращенное произношение хорей характеризуется артикуляционным укорочением опорного тона (т. е. отчленением хорейского момента от опорного). Если мы будем при этом в равной мере стаккатировать и хорейское окончание, мы получим еще одну форму частичного обращения ( $II_s$ ).

Формула  $II_s$  

В формуле III' было дано полное обращение формулы III, т. е. обращению было подвергнуто произношение и ямбической, и хорейской фаз трехчлена. Наряду с этим полным обращением возможны и два частичные:

Одно, в котором обращенное произношение применено только в ямбической фазе ( $III_l$ ):

Формула  $III_l$  

и другое, в котором обращенное произношение применено только в хорейской фазе ( $III_s$ ):

Формула  $III_s$      $\dot{\text{m}}$     |     $\dot{\text{m}}$      $\dot{\text{m}}$

Для всех формул частичного обращения характерно известное сглаживание внутримотивных противопоставлений. Формулы эти приводят в конечном счете к последовательному проведению легато или нон легато во всех фазах мотива. В этом случае возникает возможность трактовать артикулирование не как средство уяснения соотношения фаз мотива, а как присваивание всему мотиву в целом определенной артикуляционной краски.

Интересно, однако, отметить случаи, в которых все же проявляется различительное действие частично обращенных приемов. Действие это может сохраняться при сопоставлении частично обращенного произношения с произношением прямым, с произношением обращенным и, наконец, при сопоставлении частичных обращений между собой.

В примерах 112, 113 из сюиты для скрипки и клавира A-dur и из «Страстей по Матфею» частично обращенное произношение ( $III_1$ ) сопоставляется с прямым ( $III$ ):



В примере 114 из Кантаты № 211 частично обращенному произношению трехчлена ( $III_s$ ) в нижнем голосе противопоставлено обращенное ( $III'$ ) — в верхнем голосе:



Можно привести случаи, в которых частичное обращение может восприниматься непосредственно (т. е. без сопоставления) как отрицание некоторого более «естественного» основного приема. Так, например, расчленение всех моментов трехчленного мотива в при-

мере 115 из Кантаты № 201 приводит к подчеркиванию более дробных счетных единиц (в данном случае восьмых) и тем самым отражает смысл слова «Geschwinde»:



В примере 116 из Кантаты № 25 лигование трехчленных мотивов (формула III<sub>1</sub>) воспринимается как отрицание действенного прямого произношения ямбической фазы. Это отрицание ямбического расчленения выражает как бы иссякание сил и соответствует самому тексту кантаты:<sup>1</sup>



Интересно, что аналогичное же отрицание действенного прямого произношения в Кантате № 204 выражает состояние умиротворения, благорастворения:



Мы снова и снова убеждаемся, что артикуляционные формулы не имеют какой-либо неизменно присущей им выразительности. Однако каждый раз, и при этом каждый раз особым образом, они помогают выявлению выразительности данного фрагмента.

Как мы видим, формулы частичного обращения основных артикуляционных приемов приводят или к применению сплошного легато или к применению сплошного нон легато. Возникает вопрос, нужно ли следить за сложным ходом образования формул частичного обращения, раз этот сложный ход приводит в конце концов к весьма простому результату. Вместо того чтобы рассматривать частичные обращения, не проще ли говорить о последовательно проводимых легато и нон легато?

Но дело в том, что как легато, так и нон легато является краской. окрашивающей мотив (мелодию) в целом и не несущей уже функции внутримотивного различения. Между тем формула частичного обращения помогает нам уловить мотивное значение произношения, иной раз скрытое под внешней видимостью сплошных легато и нон легато.

Артикуляция как единая (в данных границах) краска и мотивная различительная артикуляция осуществляют две глубоко различные функции, каждая из которых имеет свои основания к применению. Следует отдать себе отчет

<sup>1</sup> «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe».

в том, что эти две функции находятся между собой в противоречии. Действительно, подчеркивая артикуляционно различие фаз мотива, мы снимаем единство артикуляционной краски; осуществляя единство артикуляционной краски, мы отказываемся от выявления при помощи артикуляции фаз мотива. Однако, несмотря на эту противоречивость, в практике исполнения редко одна функция полностью вытесняет другую. В большинстве случаев в исполнении мы должны учитывать обе указанные роли; мы должны в какой-то мере связать единство краски с ясностью мотивной структуры.

Стремясь к выполнению обоих этих требований, мы приходим к таким сплошным легато и нон легато, в которых под внешним единством краски скрывается мотивная декламация.

Для конкретизации рассмотрим тот же вопрос с точки зрения исполнителя. Согласно формулам частичного обращения исполнитель при исполнении мотивов сплошным нон легато будет ощущать (понимать) расчленение хореических фаз как обращенный прием произношения, т. е. как отрицание хореической лиги.

При исполнении сплошным легато исполнитель будет ощущать (понимать) связывание ямбических фаз как прием обращенный, т. е. как отрицание ямбического расчленения.

Но какой реальный смысл имеет это ощущение отрицания основных приемов? Смысл состоит в том, что в зависимости от того или иного понимания функции артикулирования находится ритм исполнения. Единая артикуляционная краска и скрытое под ее обличьем мотивное произношение суть два различных музыкальных представления, осуществляемые в различных ритмических манерах.

## § 2. Произношение расширенных мотивов

В стихотворной метрике в состав каждого рассматриваемого мотива входит определенное и притом сравнительно небольшое количество слогов.

Множество тонов, входящих в состав музыкального мотива, столь велико, что представляется невозможным привлечь для анализа структуры этого мотива хотя бы и наиболее сложные стихотворные стопы. Не стремясь к установлению далеко идущих аналогий со стихотворной метрикой, представляется более целесообразным, ввести понятие «расширенный мотив».

Мы будем называть расширенным ямбом мотив, у которого затактовая часть состоит не из одного, а из нескольких тонов; расширенным хореем — мотив, в котором слабое окончание состоит из нескольких тонов. В расширенном трехчленном мотиве соответственно могут быть расширены одна из фаз или одновременно обе фазы.

За основное (или прямое) произношение расширенного мотива, примем то, которое является основным по отношению к одноименному простому. Таким образом мы получим формулы, в которых: основным произношением расширенного ямба будем считать произношение расчлененное:

Формула P1      7      

основным произношением расширенного хорей будем считать произношение связное:



основным произношением расширенного трехчленного мотива будем считать расчленение ямбической фазы и связывание фазы хорейческой:



Приведенные схемы, как и схемы предыдущего параграфа, условны. Условно, во-первых, количество тонов расширенных фаз: оно может быть и значительно больше; условно метрическое значение тонов — таким образом нотные схемы являются лишь моделями, облегчающими понимание и запоминание.

Перейдем к примерам произношения расширенных мотивов. Не будем при этом особо различать произношение расширенных двухчленных мотивов от произношения соответствующих расширенных фаз трехчленного мотива.

В фрагментах из Кантат № 209 и 34 (примеры 118 и 119) сами точки (знаки стаккато) над тремя затактовыми восьмыми показывают одновременно и структуру мотива, и способ его произношения.<sup>1</sup> В этих примерах Бах подчеркивает различие фаз мотива, сопоставляя стаккатирование ямбической фазы с отсутствием знака стаккато в фазе хорейческой.<sup>2</sup>



В фрагменте из Кантаты № 3 (пример 120) различие фаз подчеркивается иным способом: лигированность хорейческой фазы сопоставляется с отсутствием артикуляционных обозначений (т. е. с необозначенным нон легато) в фазе ямбической.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Мы рассматриваем обычно произношение применительно к заранее заданному мотиву. Однако часто, и это мы наблюдаем в данном случае, не заданность мотива помогает определить его артикуляцию, а, наоборот, заданность артикуляции содействует определению мотива.

<sup>2</sup> Отсутствие знака стаккато соответствует в данном случае необозначенному нон легато, т. е. меньшей, по сравнению со стаккато степени артикуляционного расчленения.

<sup>3</sup> При сопоставлении с легато необозначенное нон легато является большей степенью артикуляционного расчленения.



Мы видим, что из триады артикуляционных приемов — стаккато, необозначенное нон легато, легато — Бах применяет в приведенных примерах лишь сопоставление соседних двух приемов и воздерживается от более яркого сопоставления лиги и точки. Таким образом, приведенные примеры демонстрируют, как применением тонкой градации артикуляционных средств, расположенных в узких пределах, можно осуществлять задачи различительного артикулирования.

В отличие от предыдущих примеров, в Кантате № 9 (пример 121) проводится более яркое артикуляционное противопоставление — произношение ямбической фазы обозначено знаками стаккато, хорейческой — лигой:



В фрагменте из Кантаты № 41 (пример 122) прямое произношение трехчленного мотива следует из самой расстановки слогов, а также из репетирования тонов расширенного затакта:



В заключение приведем примеры из органных произведений. Фрагменты из фуги c-moll (II) и из Фантазии g-moll (II) не нуждаются в пояснении:



Несколько сложнее фрагмент из фуги a-moll (II) (пример 125). Маркированные ходы тенора можно полагать здесь затактовыми к опорным четвертям *a* и *g* в середине такта. Но разве основные опорные моменты не находятся в началах такта? Ряд обстоятельств интонационного и ритмического порядка преодолевают, однако, опоры в начале тактов, усиливая при этом опорное значение четвертей в середине их.

Этими обстоятельствами являются прежде всего ритмическая устремленность восьмых к четвертям, расположенным в конце мотива. Кроме того, старшинство четвертей поддерживается интонационным их положением как высших точек мотива:



Однако, если бы под влиянием указанных соображений, тактовая черта была бы перенесена на середину такта, мы бы почувствовали неуместность категорического разрешения вопроса о расположении сильного времени. В рассматриваемом полифоническом фрагменте начало такта не носит характера непрерываемо сильнейшего времени. Мы имеем здесь динамическое сопряжение ощущений опор в начале и середине такта. Эти два опорные момента состояются между собою в самом процессе исполнения. Что касается мотивов тенора, то они поддерживают опору в середине такта и имеют поэтому смысл расширенных ямбов.

Расчлененность ямбической фазы и лигованность хорейческой показывают примеры из прелюдии C-dur (II) и из фуги G-dur (II) (примеры 126, 127). В ряде случаев лига обнимает не всю хорейскую фазу, но лишь расширенный опорный момент, на котором расположен как бы выписанный в нотах медленный форшлаг. Соответствующими примерами являются фрагменты из Кантаты № 21 (пример 128), Кантаты № 46 (пример 129) и Кантаты № 68 (пример 130):



128  
Seuf - zer, Thra - nen, BGA

129  
un - er - trag - lich BGA

130  
Weg Jam - mer, weg Kla - gen! BGA

*Преодоление побочной опоры.* Рассмотрим теперь некоторые обстоятельства, возникающие при артикулировании расширенного затакта.

Предположим, что этот затакт состоит из ряда тонов одинаковой длительности.<sup>1</sup>

Затактовая часть мотива, отправляясь от первого своего тона, стремится достигнуть сильного времени, являющегося как бы целью движения. Однако, по ходу стремления к самому старшему из сильных времен, расширенному затакту предстоит миновать одно или несколько относительно сильных времен. Это — младшие опоры, которые затактовая мелодия должна пройти, чтобы дойти до главной.

Не легко расценить сложные переменчивые, не поддающиеся точной фиксации соотношения главных и побочных опорных времен между собой. И порой именно от этих соотношений, не поддающихся до конца анализу, зависит впечатляющая сила исполнения. В определении этих соотношений наряду с динамикой и ритмикой участвует и артикуляция.

Вот два общих положения, которые помогают разобраться в соотношениях опорных моментов между собой.

Усиление некоторой опоры содействует ослаблению соседних опор и, наоборот, ослабление той или иной опоры благоприятствует усилению соседних.

Что касается артикуляционной области, то целесообразно руководствоваться следующим:

1) артикуляция, согласная с основным приемом произношения данного мотива,<sup>2</sup> усиливает действие опорного момента этого мотива;

2) артикуляция, согласная с обращенным приемом произношения мотива, ослабляет действие опорного момента этого мотива.

<sup>1</sup> Это допущение, с одной стороны, соответствует тому, что мы часто наблюдаем в музыке Баха. С другой стороны, оно удобно для наблюдений над функциями артикуляционных приемов.

<sup>2</sup> Точнее говоря, имеется в виду прием, полагаемый основным в данном контексте. Возможные изменения в определении основного приема будут рассматриваться в главах IV—VI.

Применим эти положения к исполнению расширенного ямба. В этом случае внутри затакта (представляющего в масштабе всего ямба слабое время) имеется относительно сильное время второго порядка. К этому побочному опорному времени ритмически тяготеет соответствующий вспомогательный затакт второго порядка.

Простейшей схемой указанного случая будет  $\gamma$  

где 1 — главная опора, к которой стремится затакт из трех восьмых. Очевидно, что сам затакт является трехчленным мотивом низшего порядка, а его опорный момент 2 — побочной опорой расширенного ямбического мотива. В потоке исполнения две указанные опоры находятся в динамическом сопряжении. При этом то или иное исполнение данной мелодии так или иначе решает вопрос о соотношении этих опор. Примененное к вспомогательному трехчленному мотиву прямое произношение подчеркивает побочную опору и ослабляет таким образом ощущение подчинения главной опоре, ослабляет устремленность к ней.

Применим теперь к вспомогательному трехчленному мотиву обратное произношение. Мы получим тогда артикуляцию:



Применением обратного артикулирования внутри затакта преодолевается устойчивый характер побочной опоры. В точке 2 возникает состояние вопросительное. Слух ищет причины отрицания прямого приема артикулирования и находит эту причину в полетном преодолении вспомогательной опоры, в стремлении затакта к главной опоре:

ной опоре: 

Естественно сказать, что в указанном произношении как бы отрицается опора 2. И действительно, в тот же момент, когда она наступает, она становится не обратно артикулированной вспомогательной опорой, а прямо произнесенным затактом к основной опоре. Отрицая побочную опору, обратное артикулирование отрицает как бы само существование вспомогательного мотива. Он весь ставится на службу главной опоре, он весь превращается в расширенное звено главного мотива.

Лигу, связывающую первые тоны расширенного затакта, мы будем называть «отправной» лигой.

Прием отправной лиги содействует целостности затакта, помогает подчинить протяженное время единому затактовому стремлению.

Действие отправной лиги можно наблюдать в целом ряде вариантов. Наряду с ритмом, использованным в последней формуле,

встречаются и следующие:  $\frac{3}{4}$   $\gamma$  

$\frac{2}{4}$   $\gamma$    $\frac{4}{4}$   $\gamma$  

Во всех этих вариантах отправная лига имеет целью преодолеть вспомогательную опору и содействовать целостности затакта.

Преодоление побочной опоры мы с ясностью обнаруживаем в мотивах из органной фуги g-moll (II) (см. пример 142) и в органной прелюдии f-moll (II):



Басовый ход из фуги g-moll (II) распадается на два расширенных ямбических мотива:



К первому мотиву применено прямое ямбическое произношение, ко второму — отправная лига. Также на два мотива распадается басовый ход в органной прелюдии G-dur (II) (пример 133). В первом мотиве отправная лига содействует преодолению второй четверти такта, во втором мотиве — третьей четверти:



Нередко прием отправной лиги встречается в штрихах баховских партитур: <sup>1</sup> см. фрагменты Кантаты № 30 (пример 134), Кантаты № 209 (пример 135)



<sup>1</sup> Здесь подразумеваются штрихи издания BGA.

В примерах 136, 137 (из Кантаты № 67 и из мессы h-moll) действие приема отправной лиги явствует из самой расстановки слогов вокальной партии.

136

Von den Tod ten BGA

137

Do na no bis BGA

Превосходные по выразительности отправные лиги мы видим в Кантате № 39 (пример 138). Преодоление опоры на третьей четверти выражает здесь как бы образ «Преломи хлеб»:

138

Brich den Hung ri gen dein Brot BGA

В примере 139 из той же кантаты такты 1 и 2 аналогичны по тексту и по интонации. Они различаются, однако, ритмически тем, что в такте 1 слово «führe» начинается на слабом времени, в такте 2 — на сильном времени:

139

füh re, füh re ins Haus BGA

Этому ритмическому различию соответствует и тонкое различие в артикуляции. В протяженности первого слова такта 1 примера мы слышим действие отправной лиги. Вместе с тем мелодия этого такта приобретает распевный характер. В такте 2 три слога, падающие на три сильных времени, придают мелодии твердый, скандированный характер. Два эти характера — распевный и скандированный — соответствуют двум оттенкам слова «führe». В такте 1 мы слышим протяженное, распевное «führe», во втором случае — более завершающее, скандированное «führe ins Haus».

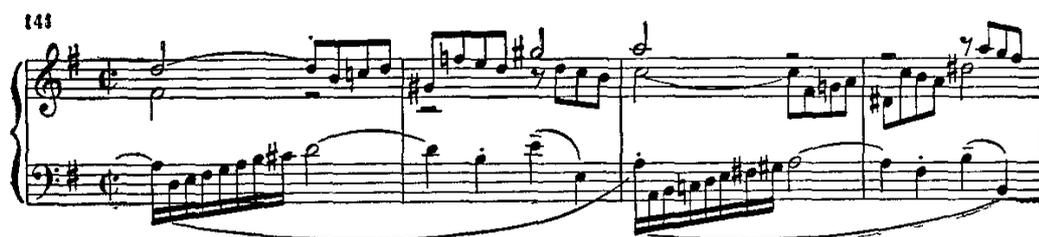
Во всех вышеприведенных примерах речь шла о преодолении вспомогательных опор, возникающих по ходу расширенного затакта. Возможны, однако, и иные случаи, когда артикуляционные средства направлены не на преодоление вспомогательных опор, а на их подчеркивание.

В органной прелюдии G-dur (II) (пример 140) пять восьмых басового голоса составляют расширенный затакт к опорному h в на-

чале следующего такта. При этом побочные опоры на второй и третьей четверти артикуляционно не преодолеваются, а подчеркиваются. Это подчеркивание имеет целью более ясное выявление гармоний каданса:



В блестящей праздничной каденции из органной фуги e-moll (II), артикулирование затактовых четвертей тенора (в данном случае нижнего голоса примера 141) не преодолевает опорное значение середин тактов 2 и 4, а подчеркивает эти опоры. При этом ослабляется направленность затактовых четвертей тенора к началу следующих тактов — 3 и 5. Вместе с этим ослабляется опорное значение начал этих тактов:



Таким образом приведенное артикулирование подчеркивает в модулирующих секвенциях доминанты, переводящие в новую тональность (в середине тактов 2 и 4) и помогает избежать монотонного подчеркивания с очевидностью вытекающих из этих доминант тоник. Вместе с этим вся цепь секвенций выигрывает в текучести и слитности.

В приведенных примерах мы рассматривали артикулирование побочных опор расширенного затакта. Однако побочные опоры могут возникать также и по ходу расширенных хорейческих фаз. В примере 142 из органной фуги g-moll (II) интересно наблюдать, как возникают эти побочные опоры:



Проводимый в басу мотив 1 — расширенный ямба, произношение которого определяется приемом отправной лиги. Этот мотив имитируется затем в сопрано (мотив 2), где он удлиняется за счет расширения хорейческой фазы. Преодолению образующейся при этом побочной опоры на тоне *g* содействует окончание на этом тоне хорейческой лиги. Удлинение хорейческой фазы продолжается в басовом голосе в мотиве 3. На этот раз в расширенной хорейческой фазе возникает побочная опора не только на *g* (аналогично мотиву 2), но и более сильная опора на *b* третьей четверти. На этот раз в хорейческой фазе мотива 3 образуется вспомогательный трехчленный мотив *f — g — a — b*. Хорейческая лига *e — g*, ослабляющая опору на второй четверти, превращается вместе с тем в отправную лигу этого нового, возникшего из расширения хорейческой фазы мотива — в отправную лигу, содействующую цельности мотива 3, расширенного теперь до восьми восьмых.

Обращение приемов произношения расширенных мотивов. Все рассмотренные в этом параграфе приемы артикулирования построены на основных формулах различительного произношения мотива. Ввиду этого является целесообразным рассмотреть также и обращения указанных приемов.

Обращенным произношением расширенного ямба мы полагаем связывание его тонов.

Формула P I'



Обращенным произношением расширенного хорей мы полагаем расчленение его тонов.

Формула P II'



Обращенным произношением расширенного трехчленного мотива мы полагаем связность ямбической фазы и расчлененность хорейческой.

Формула P III'



Обращенное произношение трехчленного мотива с расширенным затактом демонстрирует пример 143 из Кантаты № 43. Обращенное произношение хорейческой фазы — пример 144 из Кантаты № 61.



Очевидно, что в этом примере стаккатирование тонов, падающих на один и тот же слог, соответствует изобразительному смыслу слова «Klopfe».

Обращенное произношение расширенного трехчленного мотива показывает пример 145 из мессы h-moll:



Частично обращенное произношение мы наблюдаем в примере 146 из Кантаты № 202. Очевидно, что это нивелирование произношения, отказ и от фанфарного и от затактового расчленений подчеркивает изобразительный смысл самого текста — «Weichet nur betrübte Schatten»:



В заключение коснемся вопроса о том, возможен ли прием, являющийся обращением приема отправной лиги. Вопрос этот может возникнуть хотя бы по поводу следующей примечательной артикуляции в Сонате B-dur Моцарта (Köchel, 281) (пример 147).



Как мы знаем, прием отправной лиги построен на отрицании некоторого произношения, полагаемого в данном контексте основным. Поэтому ясно, что, если мы изменим само определение основного произношения, изменится и его отрицание.

Предположим, что мы должны исполнить на каком-либо инструменте фразу с затактом из девяти восьмых (пример 148 a).



Положим основным произношением этих затактовъих восьмых нон легато (пример 148 б, нижний вариант). Желая придать расширенному затакту целостность, мы можем начать артикулирование затакта с отправной лиги и лишь затем перейти к прямому ямбическому произношению (пример 148 б, верхний вариант). Допустим, однако, что основным произношением является обозначенное на примере 148 в, (нижний вариант). В этом случае для того, чтобы сохранить целостность затакта и избежать его разбиения на монотонные хореические пары, откажемся от хореических лиг в начале затакта и заменим их отдельным произношением восьмых. Позволим хореическим лигам сказать слово лишь в последних четырех восьмых (пример 148 в, верхний вариант).

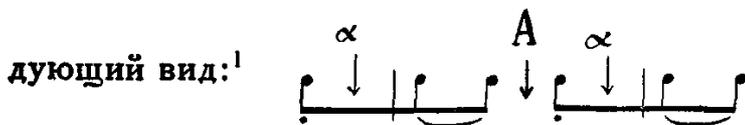
Но именно это последнее произношение утверждается самим расположением слогов баховской арии. Хореические лиги на словах «Angst» и «und Pein» являются наиболее выразительными во всей мелодии. И именно отрицание хореической группировки в начале затакта помогает объединить всю фразу вокруг наиболее выразительных слов, расположенных в конце мотива (пример 148 г).

### § 3. Два вида артикуляционного расчленения

Вернемся теперь снова к наблюдениям над произношением простых мотивов. Предположим, что имеется два трехчленных мотива, следующих непосредственно один за другим. Основным произношением, определяющим переход от одного мотива к другому, мы полагаем расчленяющую их цезуру, которую будем называть межмотивной и обозначать знаком *A*.



Применим теперь к каждому из рассматриваемых трехчленных мотивов основное произношение. Тогда формула IV примет следующий вид:<sup>1</sup>



В этой формуле мы наблюдаем два вида разрыва: разрыв  $\alpha$  и разрыв *A*.

<sup>1</sup> В данной формуле, как и в других, приводимых в этой главе, обозначенные на схеме три восьмые не имеют буквального ритмического смысла, а лишь условно обозначают три составные момента трехчленного мотива. Простейшее метрическое значение, соответствующее обозначенному на схеме, является, впрочем, одним из частных случаев формулы и в этом смысле может оказать некоторую помощь при восприятии формулы нашим внутренним слухом.

## Сопоставим свойства этих двух видов разрыва.

### Разрыв *a*

**Внутримотивный разрыв, отделяющий затакт от опоры.**

Внутримотивный разрыв динамически связывает затакт с опорным моментом, как с целью движения.

Внутримотивный разрыв соответствует моменту максимальной мелодической связи, он с необходимостью требует продолжения движения мотива и достижения опорного момента.

Внутримотивный разрыв, технически говоря, расчленяет, по мелодическому же смыслу соединяет.<sup>1</sup>

### Разрыв *A*

**Межмотивный разрыв, отчленяющий конец одного мотива от начала следующего.**

Межмотивный разрыв отъединяет один мотив от другого.

Межмотивный разрыв соответствует моменту минимальной мелодической связи и сам по себе в меньшей степени предопределяет дальнейшее.

Межмотивный разрыв расчленяет и технически и по мелодическому смыслу.

Что касается примеров внутримотивного разрыва, то они были рассмотрены в § 1 и 2 настоящей главы, применительно к простым и расширенным мотивам. Переходя к примерам действия цезуры межмотивной, мы не будем особо разделять случаи простых и расширенных мотивов, а будем рассматривать цезуру между разделами мелодии независимо от масштабов этих разделов. С наибольшей яркостью различительное действие межмотивной цезуры выступает в случаях, в контексте которых нет внутримотивных расчленений, и межмотивная цезура является, таким образом, единственной формой расчленения.

На межмотивных цезурах может быть построена артикуляция целого произведения. Ткань произведения оказывается в этом случае упорядоченной рядом протяженных, сменяющих друг друга лиг.

Дивные образцы лигованной музыки мы находим в органных произведениях Баха, в которых использована неограниченная протяженность органного «дыхания». Нет возможности отразить в примерах все богатство этого жанра, и поэтому ограничимся одним-единственным фрагментом из хоральной прелюдии (VII, 53):

---

<sup>1</sup> Иначе говоря, когда мы проводим внутримотивное расчленение ямба, мы технически расчленяем, и именно этим техническим расчленением мы усиливаем умопостижение объединенности моментов мотива. Риман недооценивал связь технического расчленения с умопостижимыми соотношениями.

149

В приведенном фрагменте мы наблюдаем необычайную лаконичность артикуляционных средств. Но именно эта лаконичность придает течению мелодий плавность и единство. Вместе с тем отказ от каких-либо артикуляционных приемов, кроме расчленения самых существенных разделов музыкальной речи, сообщает последованию этих разделов необычайную ясность.

После всех изысков, которые внесены в органное исполнение в первых десятилетиях XX века как исполнителями-романтиками, так и адептами музыки «барокко», хочется вспомнить о легато как основном приеме всей органной игры.

Межмотивные цезуры могут обозначаться различными способами: паузами, сменой лиг, знаками стаккато на последнем тоне мотива, разделительными вертикальными черточками, запятыми, соответствующим разделением нотных вязок (см. примеры 265 а, б, в, г).

В фрагменте из органной прелюдии *c-moll* (II) (пример 150) разделяющие цезуры указаны в тексте в виде пауз. Начиная с такта 5 примера, разделенные паузами фразы сближаются, и теперь последование их упорядочивается уже лишь посредством смены лиг (в данном случае проставленных рукою Штраубе).

150

Перейдем к примерам, которые показывают одновременное действие межмотивного и внутримотивного расчленения в двух голосах.

В органной фуге *c-moll* (II) (см. пример 79) многообразные обороты темы упорядочены двумя протяженными лигами.<sup>1</sup> Этому способу произнесения темы противопоставлено ямбическое артикулирование противосложения. В органной фуге *h-moll* (II) (см. пример 158) мелодическое движение тем обозначено длинными лигами. В то же время в противосложении проводится более детальная внутримотивная артикуляция.

Следующие примеры показывают последовательное чередование меж- и внутримотивных расчленений по ходу мелодии.

В интерлюдии из органной фуги *h-moll* (II) (пример 151) мы наблюдаем соседство двух видов цезур в верхнем голосе:



Межмотивные цезуры выражены паузами длительностью в две восьмые. Внутримотивные — в ямбическом расчленении, поддержанном характерной для интонации верхнего голоса репетицией.

В других случаях, когда межмотивные цезуры не выражены паузами и когда оба приема — и межмотивное и ямбическое расчленение, — казалось бы, выражаются тождественными или сходными артикуляционными знаками — и в этих случаях в фактическом исполнении два вида артикуляционного расчленения сохраняют свое различие. Здесь следует вспомнить примеры 7—10, которые приводились по поводу различных видов *non legato*. Теперь ясно, что отмечавшиеся там дифференцированные приемы артикуляции связаны с использованием многообразных значений приема *non legato*.

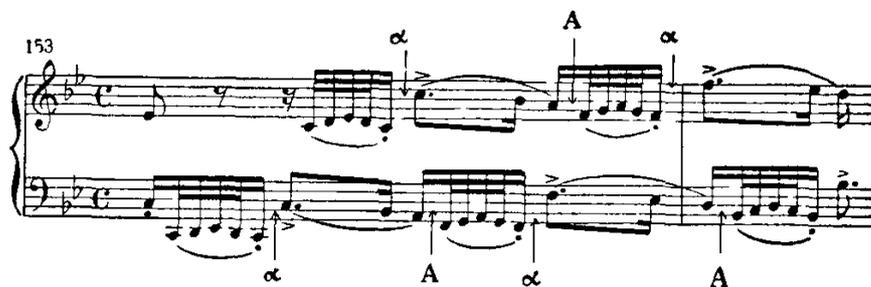
В трехголосной инвенции *D-dur* (пример 26) стаккатирование восьмой с соответствует прямому произношению затактового мотива; стаккатирование же следующей восьмой *h* определяет межмотивную цезуру.

Аналогичная артикуляция может быть применена в теме фуги *c-moll* (W. K., I):

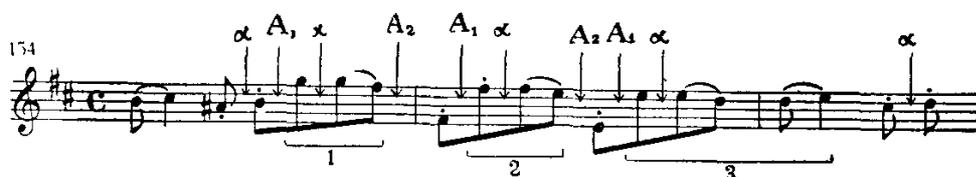


<sup>1</sup> Келлер категорически, но без достаточного основания требует соединения половинных нот в такте 4.

В каноне, заключающем двухголосную инвенцию В-dur (пример 153), наблюдается тесное переплетение внутримотивных ( $\alpha$ ) и межмотивных ( $A$ ) расчленений:



В партии флейты в арии из «Страстей по Матфею» (пример 154) цезуры  $A_1$  и  $A_2$  суть цезуры межмотивные. Расчленения  $\alpha$  являются прямой ямбической артикуляцией:



Поучительно сопоставить между собой характер цезур  $A_1$  и  $A_2$ . Цезуры  $A_1$  являются ясно выраженными межмотивными цезурами. Цезуры  $A_2$  имеют двойственный характер; с одной стороны, подобно  $A_1$ , они являются межмотивными, с другой стороны, в них содержится момент, которого в цезурах  $A_1$  нет; они могут считаться также и ямбическими разрывами перед опорными временами в начале и середине такта. То или иное толкование цезуры  $A_2$  зависит от того или иного понимания соответствующих мотивов. Если вторая — четвертая и шестая — восьмая восьмые такта составляют трехчленные мотивы с опорным моментом на второй или на четвертой четверти, то цезура  $A_2$  является межмотивной. Если же эти три восьмые мы будем полагать затактом к опоре, расположенной в начале или середине такта, то цезура  $A_2$  будет расчленением внутримотивным. В какой степени исполнитель склоняется к одному или другому пониманию, решает в конечном счете он сам. Не думаю, чтобы в данном случае было необходимо категорическое решение вопроса.

Все же считаю, что основным значением цезур  $A_2$  является ощущение расчленения межмотивного. Вот три аргумента, поддерживающие такую трактовку:

А. Понимание ходов на октаву вниз как затактов, особенно после нисходящей секунды неправдиво, в смысле интонационном.

Б. Затактовая трактовка этих ходов уменьшила бы изолированность тонов *fis* и *e*, составляющих скрытый голос.

В. И, наконец, если сопоставить мотивы 1, 2 и 3, то станет ясно, что мотив 3 является развитием двух не договоренных, т. е. не достигших сильного времени такта мотивов 1 и 2. Именно то об-

стоятельство, что мотивы 1 и 2 владеют лишь побочными опорами и что только после двухкратных попыток, на третий раз, мотив 3 достигает сильного времени, именно это определяет развитие мелодии. Ясно, что если мотивы 1 и 2 будут достигать сильных времен, этим самым развитие лишится своего главного стимула.

В басовой арии из Кантаты № 201 (пример 155) мелодия складывается из одних восьмых, причем на каждую восьмую приходится один слог. Структура мотивов, образованных этими восьмыми, полностью соответствует распределению слов и расстановке запятых:

155

Ge - schwin - de, ge - schwin - de, ihr wir - beln - den Win - de  
BGA

Артикулирование восьмых осуществляет при этом весьма многообразные функции. Отчленение восьмых иной раз выполняет роль ямбического, иной раз — межмотивного расчленения. Наконец, в некоторых случаях стаккатирование восьмых соответствует приему мужественного хорей. Каждый исполнитель найдет свой способ использования многообразия артикуляционных приемов, но мы думаем, что в каждом мастерском исполнении артикулирование будет содействовать ясности мотивной структуры. Впрочем, дальнейшее обсуждение подобных вопросов должно происходить уже в рамках вокального или инструментального исполнительского класса.

Внутри- или внемотивный смысл данного артикуляционного знака иной раз не совпадает с внешним видом нотации. Так, например, в басовой арии из Кантаты № 47 (пример 156) точка над одной из шестнадцатых, интонируемых на одном слоге, имеет скорее смысл межмотивного расчленения. Между тем в партии гобоя из Кантаты № 41 (пример 157) паузы между отдельными четвертями оказываются расчленением внутримотивным:

156

Hoch muth  
BGA

157

BGA

Указанные здесь детали не являются результатом абстрактного анализа. В каждом отдельном случае вопрос о выборе артикуляционных средств решается исполнителем в зависимости от его понимания исполняемого текста.

Вопрос о том, в какой мере в решении артикуляционных деталей принимает участие эрудиция и в какой интуиция, принадлежит к труднейшим вопросам педагогики. Однако в настоящей работе мне хотелось бы указать, что в какой-то мере осознание закономерности артикуляции при всех условиях необходимо.

Как показывает практика на иссушающую роль анализа жалуются как раз те исполнители, деятельность которых отмечена недостаточностью музыкальной интуиции и воображения. Разные артисты нуждаются в осознании деталей исполнения, конечно, в разной степени. Часто решающее значение приобретает знание практическое, которое заявляет о своем существовании в момент необходимости, а в других случаях существует как бы латентно (в скрытом виде). Во всяком случае, эрудиция и творчество не являются в искусстве исполнения врагами. Именно их совместное действие позволяет исполнителю достичь наиболее глубокого результата.

Соображения о межмотивной цезуре должны были бы быть дополнены рассмотрением формулы обращенного приема цезуры и примерами на эту формулу. Однако нет необходимости обсуждать этот существенный для мотивного произношения вопрос здесь, так как обращенный прием цезуры уже рассматривался в главе II.

#### § 4. Внутримотивные сращения

Выше рассматривая приемы произношения мотивов, мы полагали, что в любом случае возможно однозначно определить мотивную функцию каждого тона. Сейчас мы рассмотрим случаи, в которых один и тот же тон выполняет одновременно функции двух мотивных моментов. Эти два момента могут принадлежать или одному мотиву, или двум соседним. В первом случае будет иметь место внутримотивная двузначность, во втором — межмотивная.

Что касается форм внутримотивной двузначности, то мы рассмотрим прежде всего особый случай затакта, который, оставаясь таковым, частично принимает на себя функции опоры. Подобный затакт, выполняющий дополнительно функцию опоры, называется в соответствии с общепринятым — синкопой. Я предлагаю называть этот вид синкопы предваряющим.

Другим случаем внутримотивной двузначности будет иной вид синкопы, который я предлагаю называть синкопой запаздывающей. Двузначным является здесь момент хореического окончания, который, оставаясь окончанием, частично приобретает опорный характер. В дополнение к случаям слияния двух мотивных моментов в одном тоне, будут рассмотрены также мотивы, состоящие из одного-единственного момента.

Обратимся к вопросу о произношении тонов двойственного значения. Попытаемся привести этот вопрос в связь с теми основными приемами, которые были определены в формулах I, II, III и IV.

Если один и тот же тон выполняет двоякую мотивную функцию, то согласно первой его роли мы должны для оценки его произношения применить одну формулу произношения; к этому же тону как к носителю другой мотивной функции мы должны применить другую формулу.

Здесь могут представиться два случая:

1. И одна, и другая формулы, применяемые к тону двойного значения, требуют одного и того же артикулирования (т. е. разрыва или соединения). Можно сказать, что рекомендации, выдвигаемые двумя формулами, взаимоподтверждаются, складываются. Произношение, рекомендуемое совместно этими двумя формулами, оказывается действительно наиболее типичным, наиболее распространенным и стойким.

2. Две применяемые к тону двойного значения формулы требуют различного произношения. В этом случае рекомендации двух формул противоречат друг другу. Аргументы, выдвигаемые этими формулами, при выводе общего итога должны вычитаться один из другого; поскольку основные формулы не дают общих указаний, способ произношения может быть определен в каждом отдельном случае лишь в зависимости от контекста.

*Предваряющая синкопа.* Итак, обратимся к первой из указанных форм двойственного значения тона. Предположим, что в простом тройном мотиве (или в простом ямбе) моменты затактовой и опорный не только тождественны в интонации, но слиты

в один тон:



В этом случае ощущение сильного времени не подтверждается атакированием на нем опорного тона. Интонация опорного тона вступает на затактовом времени и на этот затакт переносится роль наступающего раньше времени опорного момента.

Применим к произнесению описанной синкопы основные формулы.

Тон (x) является затактом, т. е. первым тоном мотива. Согласно формуле IV перед ним должна находиться межмотивная цезура A. С другой стороны, поскольку тон (x) исполняет одновременно и роль опоры, согласно формуле I перед ним должна находиться ямбическая цезура a.

Мы видим, что аргументы формул I и IV в рассматриваемом случае складываются и совместно рекомендуют расчленение слева от синкопы. И действительно, цезура перед синкопой является в баховской полифонии одним из самых устойчивых приемов исполнения.

В примерах 158, 159 из органных фуг h-moll (II) и C-dur (II), из токкаты d-moll (IV) (пример 160) синкопы являются предударами к сильнейшему времени такта:





В трехголосной инвенции d-moll (пример 161), в органной фуге C-dur (II) (пример 162) синкопы являются предударами к относительно сильным временам такта:



Наконец, синкопы, расположенные непосредственно вслед за сильным временем такта, могут начинаться на восьмых, затакто-вых к слабым четвертям (см. тему фуги C-dur (W. K., I) (пример 208) и хоральную прелюдию F-dur (VII) (пример 163).



Термин «предваряющая» синкопа остается правомочным и по отношению к последним примерам, хотя синкопы расположены в них сразу же после сильного времени. Дело в том, что термин «предваряющая» относится к соотношениям внутри мотива, а не внутри такта. Что же касается внутримотивных соотношений, то все приведенные синкопы действительно предваряют свои опорные моменты.

Интересно отметить роль синкоп, наступающих вслед за опорным временем в развитии мелодии. Предположим, что некоторая мелодия закончилась на опорном моменте. Вместе с тем возникает задача продолжить развитие, не дав ему прерваться на достигнутом сильном времени. Задача эта может быть поручена вновь на-

ступающему после достигнутой опоры затактовому движению. При этом образуется следующая цепь соотношений.

Новое затактовое движение требует для своего развития определенного времени, т. е. делает необходимым некоторое отдаление последующей опоры. Отдаление последующей опоры приводит в свою очередь к образованию, по ходу затакта, побочных опор. Между тем, для выявления затактового характера движения мелодии, возникает необходимость преодоления этих вспомогательных опор. И, наконец, ослабление вспомогательных опор в окрестности прошедшего сильного времени способствует усилению его опорного значения (см. § 2 настоящей главы) и созданию тем самым нежелательного рубежа в течении музыки. В результате может возникнуть необходимость в преодолении каким-либо способом значения сильного времени. В связи со всем изложенным оказывается желательным соединить одновременно два обстоятельства.

1. Начать сразу же после достижения сильного времени новое затактовое движение.

2. Расположить вслед за достигнутым сильным временем опорный тон, который умерял бы значение этого сильного времени.

Указанные две функции (т. е. затактовая и опорная), осуществляются совместно приемом синкопы.<sup>1</sup> Следует отметить, что два сформулированные здесь положения могут быть осуществлены не только через мелодическую синкопу (образованную слиянием двух моментов мотива), но и через начальный акцент, т. е. акцент на первом тоне (или первых тонах) затакта. Интересно, что в той мере, в какой в мелодии Бетховена ограничено применение мелодической синкопы, в той же мере богато использован начальный акцент как прием развития мелодии.

Увлечение начальным акцентом проходит красной нитью через авторские и редакторские тексты XIX века. Следует полагать, что акцент на начале затакта представляет собой для XIX века столь же типичный прием, каким являлась для XVII века мелодическая синкопа. Мы надеемся подробнее рассмотреть этот вопрос в своей последующей работе «Артикуляция Бетховена».

Вернемся к приведенным выше примерам из произведений Баха.

Роль синкопы как зачинателя новой фазы развития мелодии после завершившейся предыдущей фазы поддерживается и сред-

---

<sup>1</sup> Изложенный ход соображений может показаться несколько абстрактным, однако реальное действие описанных соотношений может быть усмотрено в ходе исполнительской учебы. Шаг за шагом каждое из этих соотношений делается предметом внимания со стороны учащегося. Каждым из них, шаг за шагом, овладевает учащийся, и это овладение каждый раз оказывается односторонним и недостаточным. В результате ряда опытов исполнитель овладевает в конце концов способностью выявления всех осознанных мелодических взаимоотношений в их единстве. Успех в этой работе может быть обеспечен лишь координированным действием всех способностей учащегося, в частности координированием слуха, воображения и разума.

ствами интонации. В примерах 156—163 окончание мелодий, предшествующих синкопе, имеет нисходящее направление (в некоторых случаях имеется в виду нисходящее направление обобщенного мелодического рисунка). Синкопа берется в этих случаях скачком вверх. После скачка следует заполняющее его нисходящее движение. Таким образом, во всех приведенных случаях расчленение перед синкопой поддержано дополнительно приемом «фанфары».

Характерным случаем является придание синкопе вспомогательного затакта, т. е. затакта к затакту. Очевидно, что предварение синкопического тона вспомогательным затактом подчеркивает содержащуюся в синкопе опорную функцию. Подчеркивая свою опору, вспомогательный затакт, кроме того, дает возможность начать новое затактовое движение сразу же после сильного времени, заполняя промежуток между этим последним и синкопой. Что касается артикуляции, то, согласно формулам IV и I, основным произношением вспомогательного затакта к синкопе мы полагаем его отчленение и слева (*A*), и справа (*a*).

Примером отчленения вспомогательного затакта к синкопе может служить фрагмент из органной фуги h-moll (II):



Мы упоминали выше о том, что, если применить к произношению синкопы основные формулы мотивной артикуляции, т. е. формулы I и IV, то цезура перед синкопическим тоном будет представлять совокупность двух расчленений — межмотивного и внутримотивного. Однако сложение аргументов за расчленение не является абстрактной логической операцией. Совокупность двух расчленений ( $A + a$ ) действительно ощущается в течении цезуры перед синкопой.

Цезура как отсутствие звука воспринимается нашим внешним слухом. Однако моменты отсутствия звука являются благодарными моментами для действия внутреннего слуха, через посредство которого мы осознаем взаимосвязи музыкальной структуры. В течении паузы происходит умопостижение музыкальных связей на расстоянии, и это осознание, составляя «содержание» паузы, влияет на агогику ее выполнения.

Присутствие в цезуре двух описанных выше характеров создает основание обдумывать при исполнении вопрос, какой же из характеров — *A* или *a* — является основным в данном случае. При этом в разных случаях этот вопрос может решаться различным образом.

Предположим, что мы хотим подчеркнуть в синкопе ее *затакто-вый* характер. В этом случае *цезура* перед синкопой приобретает значение *цезуры межмотивной* (*цезура А* в примере 208) и разрыв перед синкопой выполняется как спокойное, упорядочивающее разделение двух мелодий.

Исполнение становится более динамичным и противоречивым в случае, если в синкопе подчеркивается ее *опорный* характер. Противоречивыми становятся ритмические соотношения, а вместе с тем и функции *цезуры* перед синкопой.

Прежде всего *опорный* момент, возникший на слабом времени, входит в противоречие с предшествующим ему сильным временем такта. Подчеркивание синкопической опоры приводит в какой-то мере к преодолению сильного времени. В той мере, в какой слабое время становится опорным, предшествующее ему сильное время приобретает *затактовый* характер. Вместе с тем ритм мужественного хорей приобретает *ямбический* характер. Одновременно обращенное хорейское произношение (*a*) модулирует в сторону прямого *ямбического* (*a*).

Нельзя полагать, что во всех случаях необходимо отдавать предпочтение одной из описанных трактовок. Вопрос о превалировании в *цезуре* перед синкопой *ямбического* или *межмотивного* характера может не разрешаться категорически, и в *цезуре* могут присутствовать оба эти характера.

Процесс смены *межмотивной цезуры ямбической* наглядно демонстрируется в случае, если к синкопе ведет вспомогательный *затакт*. В примере 164 первая восьмая такта (*g*) является окончанием предыдущей фразы. После нее мы слышим *цезуру межмотивную*. Вторая восьмая такта (*d*) есть уже *побочный затакт* к синкопе и ее *стаккатирование* носит *ямбический* характер. Однако, если бы восьмой *d* не было, мы бы наблюдали в *цезуре* перед синкопой *g* непосредственный *перелив* от *межмотивного* характера к *ямбическому*.

*Синкопический тон-мотив*. Наряду с *предваряющей синкопой*, образованной сращением двух моментов мотива в одном тоне, интересно рассмотреть *мотивы*, состоящие из *одного-единственного* момента, реализованного в одном тоне.

Подобные *тоны-мотивы*, составляющие *целое высказывание*, *восклицание*, часто встречаются в *вокальных произведениях Баха*. Характерным для произношения подобных *тонов-восклицаний* является *изолированность* их и слева и справа.

Таковы слова «Du», «Doch», «Hielf» в *речитативах кантат* № 206, 210:

165

Du des sen Fluth der Ihn und Lech ver meh ren BGA

166

Doch hal-tet ein  
BGA

167

Hilf, Höch-ster, hilf!  
BGA

Синкопированные тоны, представляющие целое высказывание, мы находим и в ариях. Таково восклицание «ach» в Кантате 20 (пример 168), слово «ihn» в арии баса из Кантаты № 11 (пример 169).

168

hier gilt für-wahr kein Scherz. ach, hier gilt für-wahr kein  
BGA

169

ein Li-ed zu Ehren ihn, ein Li-ed zu Ehren ihn  
BGA

В приведенных примерах тоны-мотивы, расположенные на слабых временах такта, представляли каждое высказывание-восклицание, отделенное от окружающего и слева и справа цезурами. Следует отметить и иной способ применения синкопированного тона-мотива, при котором тоны-мотивы, расположенные на слабых временах, составляют постепенно нисходящую последовательность. Подобные последовательности исполняют часто роль противосложения или, во всяком случае, роль голоса, в своей постоянной синкопичности противопоставленного движению остальных голосов.

Таково движение верхнего голоса в органной фуге C-dur (II) (пример 159), в органной прелюдии c-moll (пример 170), во фрагменте из органной фуги a-moll (II) (пример 171):

170

171

Такова торжественная нисходящая цепь синкоп в басовом голосе из органной фуги e-moll (II):



Значимость синкопированных шагов, противопоставленных движению других голосов, подчеркивается в приведенных примерах артикуляционным отчленением каждого шага от соседних.

Наряду с тонами-мотивами, расположенными на слабых временах, рассмотрим также тоны-мотивы на временах сильных. Речь идет об опорных моментах, являющихся представителями целого мотива.

Если тема фуги g-moll (W. К., II) начинается синкопическим тоном-мотивом (пример 173), то тема фуги A-dur (W. К., I) начинается с опорного тона *a*, осуществляющего функцию целого высказывания, целого мотива (пример 174):



Первые три половинные тона темы органной фуги f-moll (II) (пример 175) представляют собой не мотив, объединенный вокруг какого-либо опорного момента, а скорее три равноценных сдержанных и мужественных высказывания, каждое из которых составляет отдельный опорный момент:



Если для начальных тонов темы каким-либо хитроумным способом и будет найдена общая им генеральная опора, то в любом случае ощущение этой общей опоры будет менее значительно, чем ощущение опорного характера каждого из провозглашающих тему тонов. И именно опорный характер этих тонов, их маркированное и раздельное исполнение соответствует мужественному, твердому

характеру темы, начинающейся как бы утверждением некоторого простого и неоспоримого тезиса.

Какое участие принимают в осуществлении этого твердого и четкого шага темы средства артикуляции и какое средство ритмики, это предстоит решать каждому исполнителю. Решение это будет вытекать из замысла, из индивидуальной манеры исполнителя. Оно будет соответствовать и избранной краске и акустике. Но во всех случаях начало темы не может быть исполнено в характере *cantabile*.

Произношение, при котором каждому тону мелодии присваивается опорный характер, мы будем называть «тезисным» произношением. Тезисное произношение свойственно темам, начинающимся мужественным хореем. Таково начало темы фуги *b-moll* (W. K., I) (см. пример 71), а также фуги *b-moll* (W. K., II) в следующем примере:



Действительно, в мужественном хорее второму тону мотива, находящемуся на слабом времени, отказывается в характере слабого (женского) окончания. Ему придается характер мужественный, приближающийся к опорному. Вместе с тем произношение двучленного хорейческого мотива приобретает тезисный характер. Очевидно, что плавная хорейческая лига исказила бы твердый, мужественный характер заглавных тонов цитированных тем.

*Риторическая синкопа.* Остановимся теперь на особом, богато использованном в баховской полифонии приеме применения синкопы, который предлагаю назвать риторической синкопой. Прием этот состоит в следующем. Высказывание начинается декламационным маркированным синкопическим тоном, в своей значимости исполняющим роль целого мотива. Вслед за этим большей частью протяженным тоном (мы будем называть его заглавным, а интонацию его — исходной), дальнейшее движение начинается с утвержденной уже синкопой интонации. Оно идет теперь более мелкими длительностями и, начинаясь со слабых шестнадцатых (или восьмых), образует оживленный затактовый мотив. Таким образом оказывается, что интонационное и ритмическое развитие распределены между двумя частями приема риторической синкопы так: исходная интонация определяется продленным тоном синкопы; ямбическое же движение, которое в синкопе ввиду слияния затактового тона с опорным с полной четкостью не выявлено, реализуется в оживленном следующем за синкопой мотиве.

В примере 177 из органной фуги *a-moll* (II) прием риторической синкопы руководит всем подходом к завершающему экспозицию вступлению баса. Следует отметить, что в четырех случаях

из десяти заглавные тоны расположены не на синкопических, а на опорных временах:



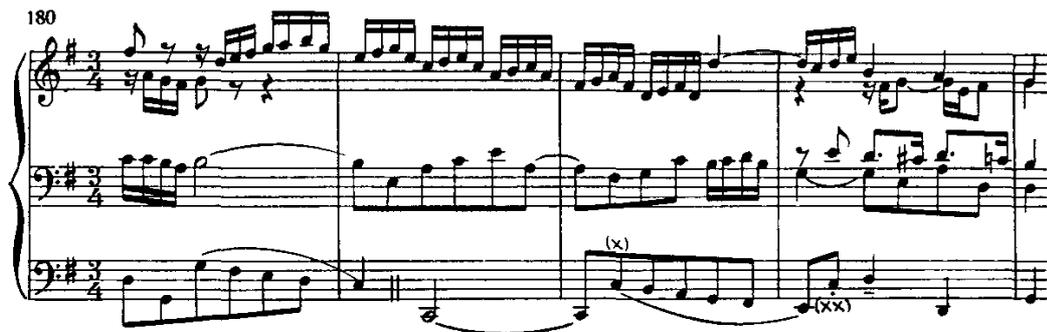
Варьирование времени вступления не нарушает при этом основной выразительности приема. Напротив, это варьирование придает декламации заглавных тонов еще большую убедительность.

На приеме риторической синкопы построено все полифоническое развитие органной фантазии G-dur (IV):



В заключение приведем два примера из органной прелюдии e-moll (II).

В первом случае (пример 179) на использовании приема риторической синкопы построено нарастание восходящей канонической секвенции. Во втором случае (пример 180) этот прием с силой применен в монументальном кадансе, заключающем один из разделов прелюдии.



Педальный голос оставляет с малой октавы, чтобы в уверенном шаге достигнуть фундаментальнейшего из всех мыслимых на органе тонов — тона С большой октавы; полагает его торжественным заглавным синкопированным тоном, длит эту исходную интонацию как мощную опору звукового потока и затем, провозгласив ее, движется дальше, в первый раз (x) развивая и второй раз (xx) заключая весь фрагмент.

Артикуляционная пауза перед синкопическим С ! Не связано ли ее осуществление с постижением всего богатства и величия окружающей ее музыки?

Наряду с приемом риторической синкопы следует упомянуть сходный с ней прием использования синкопы в кадансе. Я имею в виду мелодический кадансовый оборот, являющийся, пожалуй, самым распространенным оборотом всей полифонической музыки XVI—XVIII веков.

Строение кадансовой синкопы показывают фрагменты из хоральных прелюдий № 5 и 16 (V):





Применение этого приема содержат также и примеры № 158, 162, 177, 216, 218, 222.

Сходство риторической и кадансовой синкопы состоит в следующем. И в том, и в другом случае вслед за заглавной синкопой следует движение, реализующее в форме ямбического мотива тот затактовый характер, который присутствует латентно в синкопе. Заглавная синкопа и последующее движение (и в том, и в другом случае) объединены тем, что при участии заглавного тона создается задержание, разрешающееся в дальнейшем ямбическом движении.

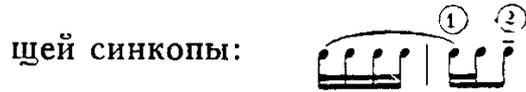
Разница между описанными приемами состоит в следующем. В приеме риторической синкопы развитие начинается с повторения заглавной интонации и затем от этой интонации уходит. При использовании заглавной синкопы в кадансе порядок событий меняется. Движение, возникающее вслед за заглавным тоном (провозглашающим тонику), не исходит из заданной им интонации, а возвращается к ней. Очевидно, что для того, чтобы осуществить это возвращение, нужно затронуть некоторый «иной» тон. Этим «иным» тоном и является в данном случае вводный тон.

Что касается вопросов артикуляции, то и для риторической и для кадансовой синкопы характерно произношение, свойственное вообще синкопам, — а именно отчленение слева. Это отчленение резко выражено в риторической синкопе, развитие которой связано с инструментальной музыкой. Более напевная по своему характеру кадансовая синкопа часто бывает вплавлена в общее лигированное движение голосов. Что касается правого произношения,<sup>1</sup> то в приеме риторической синкопы заглавный тон отделен от последующего в силу того, что он репетируется. В приеме кадансовой синкопы заглавный тон лигуется с последующим в силу связи задержания с разрешением.

*Синкопа запаздывающая.* Двухзначным является в этом случае момент хорейского окончания, который приобретает отчасти опорное значение. Обстоятельством, порождающим двухзначность хорейского момента, часто является перетекание движения через сильное время. Поток мелких длительностей, минуя сильное время, вливается при этом в продленный тон, заключающий поток. При

<sup>1</sup> О терминах «правая» и «левая» артикуляция см. на стр. 91.

этом опора как бы сдвигается с сильного времени и переносится на синкопированный тон, находящийся в конце потока. Основной артикуляцией синкопы, образованной перетеканием, мы будем полагать расчленение тонов перед синкопой. Что касается самой перетекающей через сильное время последовательности, то основным ее произношением мы будем полагать лигованность до сильного времени и расчлененность от сильного времени и до запаздывающей синкопы:



Приведенная формула может быть обоснована аналогично формуле преодоления побочной опоры (см. § 2 настоящей главы). В этом последнем случае преодолевается некоторая побочная опора в пользу последующей основной. В случае запаздывающей синкопы преодолевается опора на сильнейшем времени такта в пользу синкопы, расположенной на послеударном моменте.

Аналогичными оказываются и артикуляционные соотношения. Путем применения обращенного приема произношения к моменту 1 преодолевается опора на сильном времени; путем применения прямого произношения к моменту 2 подтверждается перенос опоры на послеударный момент.

В качестве примера запаздывающей синкопы приведу следующие три фрагмента из «Страстей по Матфею»<sup>1</sup> (пример 183 а, б, в). Примеры эти показывают, что путем перетекания могут быть преодолены в равной мере и сильные, и относительно сильные времена:



Интересно, что во всех трех случаях движение после синкопы начинается со слабой шестнадцатой (или восьмой), так как пред-

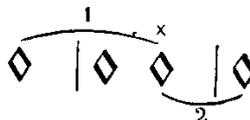
<sup>1</sup> Во всех трех случаях лига противопоставляется отсутствию лиги, т. е. необозначенному нон легато.

шествующая сильная занята еще продленным синкопическим тоном. В результате синкопа перетекания одновременно становится синкопой предварения по отношению к следующему опорному моменту.

## § 5. Межмотивные сращения

Выше были рассмотрены случаи внутримотивной двузначности, возникающие в связи со смещением опоры в сторону предварения или в сторону запоздания. Теперь рассмотрим явление двузначности — межмотивной. Двузначность эта состоит в том, что хореическое окончание одного мотива одновременно является затактом или началом затакта (если речь идет о расширенных мотивах) следующего мотива.

Рассмотрим аргументы, выдвигаемые основными формулами в пользу того или иного способа произношения двузначного тона:



Поскольку тон (x) является хореическим окончанием мотива 1, он, согласно формуле II, должен быть слева лигован. Поскольку тон (x) одновременно с этим является затактом мотива 2, слева от него должна быть расположена межмотивная цезура A (формула IV). Таким образом, что касается левого<sup>1</sup> артикулирования тона, в котором происходит межмотивное слияние, аргументы формул II и IV вычитаются и не дают основания считать какой-либо из приемов основным. Произношение может определяться в этом случае лишь в связи с конкретными требованиями контекста.

Что касается правого артикулирования, то, поскольку тон (x) — конец мотива, после него ожидается цезура A. Поскольку тон (x) — затакт следующего мотива, мы можем ожидать после него цезуры α. Разрыв справа поддерживается, следовательно, и формулой ямбического внутримотивного расчленения (формула I)

<sup>1</sup> Целесообразность вводимых здесь терминов «левая» артикуляция и «правая» артикуляция основывается на следующем. Как известно, исследуя артикуляционные явления, мы рассматриваем не только продленное и укороченное произношение тонов, но также явления связывания и расчленения тонов. Легко понять, что, если отчлененность некоторого тона справа обеспечивается его собственным укорочением, то отчленение тона слева требует, собственно говоря, укорочения предыдущего тона. Однако часто представляется целесообразным рассматривать отчленение (или связывание) слева как левую артикуляцию тона, не сводя вопроса к рассмотрению артикуляции предыдущего тона.

Так, например, межмотивная цезура A может при случае рассматриваться как левая артикуляция начального тона мотива, цезура α как левая артикуляция опорного момента ямбического мотива.

и формулой расчленения межмотивного (формула IV). Таким образом, аргументы в этом случае складываются. В итоге можно сказать, что при сращении хореического момента с ямбическим следующего мотива, расчленение больше требуется после тона двойного значения, чем перед ним. Левое расчленение в рассматриваемом случае поддерживается только межмотивной цезурой, а правое — и межмотивной, и ямбической.

Ясно, что в случае, если в исполнении превалируют соображения межмотивного разделения, требования разрыва слева и справа уравниваются. Поэтому на практике вопрос, «является этот тон в большей степени окончанием хорей или началом ямба?», отступает перед другим вопросом: «какие приемы произношения более существенны в данном контексте — внутримотивные или межмотивные?» И действительно, левый разрыв чаще всего встречается в тех случаях, когда исполнение построено на внемотивных расчленениях.

Что касается левой лиги перед тоном двойного значения, то она может быть поддержана:

1) тем, что этот тон является разрешением предшествующего задержания;

2) возможностью применения перед этим тоном приема обращенной цезуры. Последний прием, в свою очередь, может быть поддержан расчлененностью тонов затакта, следующего за двузначным моментом (см. главу II), а необходимость расчленять эти тоны может быть, наконец, поддержана тем, что они репетируют один и тот же звук.

Все перечисленные обстоятельства имеют место в следующем фрагменте из органной прелюдии G-dur (II):

The image shows a musical score for an organ prelude in G major, 3/4 time. It consists of three measures. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second and third measures have a treble clef. The notes in the second and third measures are marked with '(x)' above them, indicating they are double-valued tones. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

Тоны (x) являются моментами двойного значения: во-первых, окончаниями предыдущих мотивов и, во-вторых, первыми тонами затактов последующих мотивов. Лиги налево от тонов (x) обосновываются связью разрешения с задержанием, а также приемом межмотивной лиги. Межмотивная лига целесообразна в данном случае в связи с тем, что она контрастирует с окружающими ее стаккатурованными аккордами, репетирующими один тон.

Разбор обстоятельств, обосновывающих применение лиги между первой и второй восьмыми такта, не является абстрактным логическим расчетом. Двойственность мотивной функции тона глубоко укоренена в сложной слитности мотивов, из которых складывается мелодия. Вместе с двойственными тонами вызываются к действию и лиги двойного значения. В рассматриваемых лигах примера 184 мы слышим соединенное действие хорейческой лиги и лиги межмотивной. Это суммирование противоречно и динамично. Хорейческая связь не уничтожает паузы-цезуры, а преодолевает ее, превращая прямой прием цезуры в прием обращенный, т. е. в цезуру-лигу. Превращение прямого приема цезуры в обращенный и составляет внутреннюю динамику произношения опорных времен такта, и из описанной лиги двойственного значения и вырывается дальнейшее затактовое движение.

Являются ли лиги в начале такта единственно возможным приемом? Допускаю, что все аккорды в рассматриваемом примере могут быть исполнены нон легато. Однако и в пределах нон легато (как это указывалось в § 3 главы I) может быть найдено многообразие средств для проведения различающего артикулирования. Так, например, акцент на сильном времени может быть создан относительно более продленным произнесением опорной восьмой. *Tenuto* на этой восьмой не нарушает, впрочем, раздельности тонов. Цезура, отделяющая первую восьмую такта от следующей, не отменяется. Напротив, именно стремление совместить *tenuto* на опорной восьмой с цезурой после нее придает сильному времени такта особую агогическую полноту.

Аналогичен с предыдущим и обсужденный выше вопрос о произношении прелюдии *b-moll* (W. K., I) (см. пример 63). Мы видели в этом примере и левые лиги двойственного значения, и ретипируемые тоны последующего затакта.

После рассмотренного не потребует уже особых пояснений произношение басового голоса из клавирного Концерта № 11 (без сопровождения):



В приведенных примерах наблюдалось превалирование расчленения справа от тонов двойного значения. Что касается левого расчленения, то выше указывалось, что оно может быть поддержано преобладанием в контексте межмотивных расчленений. Подобный случай можно наблюдать во фрагменте из органной фуги *c-moll* (II):



В такте 1 примера перерыв лиги между первой и второй четвертями такта отграничивает следующий за цезурой лигованный

затакт. В такте 3 при аналогичной в ритмическом отношении мотивной структуре на сильном времени расположено диссонирующее задержанное *des*. Таким образом, разрешающее это задержание с на второй четверти (х) является тоном двойного значения — и хореическим окончанием, и первым тоном следующего ямбического мотива. Однако, в связи с преобладанием в артикуляции фрагмента межмотивных цезур и здесь, по аналогии с первым тактом, проводится левое расчленение.

В теме органной фуги A-dur (II) (пример 187) мы наблюдаем одновременно и межмотивную двузначность, и внутримотивную, синкопическую:



*Fis* первого такта является и хореическим окончанием, и затактовым началом. Соответственно этому оно отчленено справа. Указанное *fis* является началом движения четвертями, которое перетекает через сильное время (в начале такта 2) и доходит до *d* такта 2. Это более протяженное *d* приобретает теперь опорно-синкопический характер и отчленяется соответственно этому слева. И, наконец, симметричность двух двутактовых построений требует расчленения перед началом такта 3. Таким образом три из четырех тонов двутакта оказываются отчлененными. Исполнитель, отдающий себе отчет в сложности мотивных соотношений темы, сумеет соединить в своем исполнении многообразие приемов произношения со стройностью общего построения.

В произведениях Баха имеется неограниченное количество примеров двойственного значения кратких тонов, расположенных после восьмой или шестнадцатой, продленных посредством точки.

Таковы пример 188 (из Кантаты № 204) и пример 189 (из сонаты c-moll для скрипки и клавира):



После рассмотрения этих примеров не потребует уже особых объяснений артикуляция темы Моцарта из клавишной сонаты A-dur (пример 190); артикуляция, помеченная рукой автора и подвергшаяся впоследствии многочисленным исправлениям и ис-

кажениям со стороны редакторов — артикуляция единственно возможная, блистающая правдивостью во всех своих живых противоречиях:

190



В примерах 191 и 192 из трио сонаты G-dur и из «Страстей по Матфею» при любой принятой трактовке (ямбической или хорейческой) мы не сможем избавиться от одновременного ощущения действия также и противоположной трактовки. Шестнадцатые и тридцать вторые указанных примеров являются действительно моментами двойного значения.

191



192



Интересно сравнить с приведенными темами тему Шумана (пример 193). Несмотря на, казалось бы, аналогичные с предыдущими темами обстоятельства, последний тон четырехтакта — *fis* не является тоном двойного значения. Вопреки ритмической его устремленности к последующему сильному времени он является истинным хорейским окончанием. При нисходящем характере всей мелодии *fis* является последним и низшим ее тоном, после которого расположена межмотивная цезура. Представление о том, что тоны *fis* и *cis* составляют восходящее ямбическое движение, противоречило бы всему характеру темы:

193



Нельзя себе представить, что в случае двойственной принадлежности тона определение артикуляционного приема представляет однозначную разрешимую задачу. Часто можно наблюдать, как ход «обсуждения» артикулирования двузначных тонов разворачивается в самой музыке.

Сложную борьбу хорейческой и ямбической связи вокруг тонов двойного значения можно наблюдать в органной прелюдии e-moll (II):

194

На сильном времени такта 1 примера диссонирующая восьмая разрешается в *dis*. Указанные две восьмые образуют хорейский мотив. Аналогично этому и в следующих тактах первые две восьмые (являясь задержанием и его разрешением) образуют хорейский мотив. Однако уже с такта 2 в мотивной структуре наступает некоторое изменение. Если в такте 1 вслед за хорейским окончанием следовало новое затактовое движение, отделенное от предыдущего интервалом септимы, то в такте 2 разрешающий тон *gis* репетируется, и восьмая *gis* оказывается непосредственно предшествующей половинному тону. Вместе с тем эта восьмая приобретает функцию предудара к следующему протяженному тону.

С этого момента и возникает ощущение двойственного значения второй восьмой такта.

Ямбическая функция этой восьмой обосновывается, впрочем, сейчас (т. е. в тактах 3—5) исключительно ритмическими обстоятельствами, так как понимание последовательности тонов  $a—gis—gis$  (первые три тона такта 2) как мелодического единства противоречило бы в своей тривиальности всему строю языка прелюдии. Поэтому исполнитель должен направить свое умение на то, чтобы протяженное  $gis$  звучало не как опорный момент, к которому тяготеет предшествующая восьмая, а как затакт к началу следующего такта.

Аналогичное наблюдается и в следующих тактах 3—5.

Дело меняется в такте 6, когда после нисходящей хореической секунды сопрано идет на кварту вверх (ход  $e—a$ ). Восходящая кварта запекает в нашем слухе уже с большей убедительностью, и с этого момента спор хореического и ямбического ритмов протекает уже в форме спора интонаций, именно спора нисходящей секунды (хореической) с восходящей квартой (ямбической).

Вот этапы этого спора. В тактах 6 и 7 ощущение ямбической кварты поддерживается тем, что аналогичный оборот доминирует у альты, реплики которого целиком слагаются из восходящих ямбических кварт. Однако, поскольку в верхнем голосе хореическая связанность первых двух восьмых такта по-прежнему поддержана задержанием на сильном времени, постольку не исчезает и ощущение межмотивного расчленения перед протяженными тонами на вторых четвертях. В тактах 8—10 ряд новых обстоятельств поддерживает ямбический характер второй восьмой такта.

Во-первых (начиная с такта 8), альт, движущийся параллельно сопрано, вступает после паузы на слабой четвертой восьмой; тем самым поддерживается понимание восходящих кварт в сопрано, по аналогии с мотивами альты, как ритмов ямбических.

Во-вторых (такты 9 и 10), альт паузирует на второй и третьей восьмых. Тем с большей ясностью прослушивается мелодический интервал кварты у сопрано.

В-третьих (начиная с такта 8), изменяется рельеф верхнего голоса. Квартовая интонация  $g—с$  (на второй и третьей восьмых такта 8) естественно вытекает из квартовых интонаций тактов 6 и 7 как третье звено восходящей секвенции. Но в этом третьем звене происходит существенное изменение, являющееся результатом предыдущего развития. Из ямбической кварты вытекает теперь продолжение, поступенно диатонически заполняющее восходящий квартовый скачок. Тем самым верхнее с перестает быть привычным для нашего слуха синкопированным тоном. Восходящая кварта приобретает напевное значение и становится началом нового мотива, который перетекает теперь через вторую четверть.

В-четвертых, и это самое существенное, на сильных временах тактов 9 и 10 отсутствуют неизменные в течение предыдущих восьми тактов задержания (основное, что поддерживало суще-

ствование хорейческой лиги). Межмотивное расчленение перед второй восьмой такта не преодолевается теперь силою связи решения с задержанием, а поддерживается приемом «фанфары». В сопрано оборот восходящей ямбической кварты впервые овладевает началом такта (такт 11). Восходящие кварты доминируют теперь уже и в басовом голосе. Развитие их находит наконец свое завершение в утверждающем, полном силы и блеска нисходящем кадансовом квинтовом ходе (такты 12 и 13).

Итак, двузначность второй восьмой такта решена категорически в сторону ямбической принадлежности? Отнюдь нет! Слитная двойственность ритмического строения не отменяется и присутствует в исполнении как никогда не иссякающее «обсуждение» мотивных сопряжений.

Мы видели, как с такта 8 прекращают свое действие хорейские лиги на сильных временах. Однако на смену этому виду связи, объединяющему первые две восьмые такта, выступает теперь иной, объединяющий уже три восьмые. Все три умещаются теперь в аккорде, расположенном на начале такта. Все три составляют теперь единый фанфарный ход, объединяющий в себе хорейский и ямбический ритмы.

Прием «фанфары», является ли он лишь формально упорядочивающим? Не слышим ли мы в приведенном гениальном фрагменте, как ямб и хорей вручают решение своего длительного спора блестящему произношению «фанфары»?

В подвижном и непрекращающемся (в течение исполнения данного фрагмента) «обсуждении» мотивных соотношений проявляется в исполнении выразительное значение двузначных моментов. Если в области инструментального исполнения в решении двузначных моментов принимают участие средства артикуляционных продления и укорочения, то в вокальной музыке двузначные моменты могут возникать при участии слова, т. е. в связи с расхождениями словесной и мелодической структур. Такое расхождение в вокальных произведениях Баха является не исключением, но, скорее, типическим случаем.

В громадном количестве примеров расчленение ритмических мотивов расходится с членениями слов. При этом окончание слова падает на начало затактового мотива, а раздел между мотивами — на середину слова (пример 195 а, б).<sup>1</sup> Повторяю, такая практика является в искусстве баховской арии не недосмотром, а стилистической чертой. Таким образом, баховская ария является неисчерпаемым источником примеров двойственного значения тонов, при котором хорейское окончание слова падает на начало ямбического мотива.

<sup>1</sup> Это явление связано с тем простым обстоятельством, что в баховской арии количество затактовых мотивов значительно превосходит количество аналогичных по ритму слов. Таким образом, какое-то количество затактов должно начинаться в середине предшествующего слова.

195

a)

Dass mein Bri - ten und mein Flc hen BGA

b)

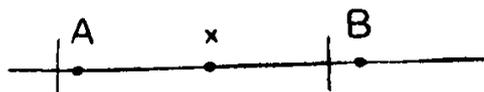
Chri ste Chri ste e - le - i son e le - BGA

В расхождении слова и мотива обнаруживается особый вид полифонического сопряжения текста и мелодии, причем в таком расхождении усиливается выразительная сопряженность их. Мотивы приобретают в значимости, когда начала их приходятся на окончания слов; слова делаются особенно выразительными, когда заканчиваются на затактах. Именно таким образом мотивы участвуют в декламации слов, на них положенных; слова же участвуют в раскрытии выразительности мотивов. Именно так речь и мелодия «содействуют» друг с другом. Почему же, собственно, слова и мотивы должны помогать только в согласованных остановках, но не могут помогать друг другу во взаимном переплетении? Для чего же и быть мелодии в вокальном искусстве, как не для того, чтобы в качестве новой силы по-новому, изнутри, освещать слово?

В заключение этого параграфа, касающегося произношения двузначных тонов, позволю себе высказать несколько общих соображений о явлениях двузначности. Представим себе случай сращения двух простых мотивов — ямба и хорей. Положим первым мотивом ямб. Сращение тогда будет состоять в том, что опорный тон ямба явится вместе с тем опорным тоном хорей. Мы пришли к построению хорошо известного уже нам трехчленного мотива. Можно сказать, что трехчленный мотив является замкнутой формой сращения ямба и хорей, при которой происходит совмещение одноименных моментов мотивов.

Изменим, однако, последовательность сращенных мотивов — первым положим хорей, вторым — ямб. В таком случае возникнет разомкнутая форма сращения, разомкнутая в том смысле, что сращенными окажутся противоположные моменты мотивов: хорейское окончание и затактовое начало. В этом случае образования единого мотива не произойдет. Напротив, момент сращения сохранит свою двойственность, проявляющуюся в сложности и переменчивости связей двузначного тона с предыдущим и последующим. Чтобы уяснить эту переменчивость, рассмотрим схему (пример 196), в которой тон  $x$  в середине такта равно удален от тонов  $A$  и  $B$ , расположенных на сильных временах:

196



Рассматривая связи тона *x* с тонами *A* и *B*, будем руководствоваться следующими положениями:<sup>1</sup>

1. Тон более продленный имеет ритмическое старшинство перед тоном менее продленным и приобретает по отношению к последнему функцию опорного момента.

2. Тоны ближе расположенные друг к другу в большей степени связываются в ритмический мотив, чем тоны более удаленные.

Предположим, что тон *x* сопряжен с опорным моментом *A* как окончание начинающегося на *A* хорей. Продлим агогически, насколько это возможно, опорный тон *A*. При этом опорный тон выиграет в своей ритмической значимости. Согласно первому положению усилится его опорное по отношению к тону *x* значение. Вместе с тем сделается более убедительной связь тона *x* как хорейского окончания с опорным моментом *A*.

Это с одной стороны. С другой же стороны, смещение тона *x* вправо приближает его к опоре *B*. Согласно второму положению приближение к опорному моменту *B* усиливает ощущение ямбической связи тона *x* с последующим тоном *B*.

Стремясь сохранить за *x* значение хорейского окончания и избежать ямбического устремления тона *x* передвинем этот тон влево. Ослабляя этим способом ямбическую устремленность тона *x*, мы вместе с тем уменьшаем длительность тона *A*. В результате смещения влево тон *x* сделается более продленным, чем тон *A*. Но тем самым согласно первому положению тон *x* приобретает ритмическое старшинство по отношению к тону *A*. В связи с этим тон *x* приобретает опорный, синкопический характер. Старшинство тона *A*, т. е. его способность присоединить к себе в качестве хорейского окончания тон *x*, при этом будет ослаблено.

Таким образом, если, желая подчеркнуть хорейскую принадлежность тона *x* к опоре *A*, мы придаем этой последней бóльшую ритмическую значимость, то мы тем самым сдвигаем тон *x* вправо и вовлекаем его в поток ямбической устремленности к тону *B*. Желая же избежать ямбической связи и передвигая тон *x* влево, мы приходим к ослаблению опорного значения *A*, а значит и к ослаблению хорейской связи.

Мы видим, что в условиях приведенной модели положения первое и второе противоречивы и несовместимы. Противоречие это не следует рассматривать как «дурное». Оно является плодотворной основой явлений двузначности.<sup>2</sup> В свою очередь, явление двузначности служит неисчерпаемым источником многообразия и выразительности мелодии.

<sup>1</sup> Положения эти являются общеизвестными и широко применяемыми.

<sup>2</sup> Совместное и противоречивое действие первого и второго положений демонстрируют примеры 187—192. В них мы наблюдаем протяженность опорного тона, смещающую хорейское окончание в сферу ямбического устремления к следующей опоре.

Двойственная соотнесенность тона, расположенного между двумя опорными моментами, не может считаться исключением из «нормального» положения вещей. Наоборот, явление двузначности коренится в самой метроритмической структуре музыки. Поэтому целесообразно изъять явления двузначности из разряда отклонений от нормы, узаконить и обозначить соответствующими терминами.<sup>1</sup>

Связь какого-либо момента с предшествующей ему опорой (разно можно назвать хореической тенью (падающей от этой опоры)). Связь же некоторого момента с последующей опорой можно называть ямбической направленностью. Взаимодействие хореической тени и ямбической направленности является богатым и неотъемлемым средством мелодии.

Выше, рассматривая артикулирование Es-dur'ной темы бетховенских вариаций (см. пример 66), мы сталкивались с дилеммой, состоит ли она из ямбов или из хореев. В настоящий момент, принимая во внимание рассмотренные нами явления двузначности, следует заключить, что отнюдь не обязательно категорически выбрать одно из толкований мотивного сложения темы, отрицая при этом толкование противоположное. Сколько бы ни вслушиваться в тему, нельзя избежать неиссякающего сомнения. После ряда проб мы останавливаемся (как нам кажется, окончательно) на ямбическом толковании. И, однако, в последний момент, проверяя наше решение, мы убеждаемся, что в теме все же имеется и хореическая связь. Мы переходим к хореическому толкованию темы, и в тот же момент из-за хореев проступают несомненные ямбические ритмы.

Проблему «или—или» следует заменить положением «и—и». Наиболее целесообразно сказать, что тема состоит из ямбов, на затактовые тоны которых падает хореическая тень от предыдущей опоры.

В связи с двойственным значением тонов стоит и двойственное значение соответствующих артикуляционных знаков. Значение лиг, указанных Бетховеном, двойное, они являются и хореическими лигами, и лигами межмотивными.

Отчленение перед тактовой чертой, вызванное указанными лигами, имеет двойное значение — оно и ямбическое расчленение, и расчленение межмотивное.

Явления двойственности мотивного сложения и двойственного значения приемов артикуляции взаимосвязаны между собой. Нельзя себе представлять дело таким образом, что артикулированию подлежат всегда исчерпывающе определенные мотивы того

<sup>1</sup> Позволю себе провести аналогию с областью гармонии. Не основано ли все понимание модуляции на определении двузначных моментов, т. е. на определении двойственной связи некоторого аккорда и с предыдущей и с последующей тональностями? Двузначные аккорды в гармонии — не исключение, а основной способ объяснения модуляции.

или иного строения. Мы говорим — мы артикулируем данный мотив. В основном это, конечно, верно. Но надо добавить, что часто мы приступаем к артикулированию лишь задуманного мотива и что действительный мотив во всей полноте его выражения создается лишь при участии артикуляции. При этом осуществление двойственной мотивной структуры необходимо бывает связано с ощущением двойственности функций артикуляционных приемов.

И, наконец, нужно иметь в виду следующее. Явление двузначности, приводящее к формуле «и—и», отнюдь не означает неопределенности мотивной структуры, его не следует трактовать в смысле равнозначности двух функций тона. Наоборот, в большинстве случаев двузначности одно из значений следует полагать основным. Противоположное значение сопутствует первому в качестве его обогащения.<sup>1</sup> Двухфункциональность не есть сглаживание противоречий. Двухфункциональность ставит противоречивость на службу выразительности мотива, выразительности основного значения этого мотива.

В связи с этим надо указать и на другое. Мастер исполнительского искусства исполняет наиболее сложные мелодии с полной ясностью. При исполнении этих мелодий мастер имеет в виду некую определенную, а не колеблющуюся мотивную структуру. Объясняя ученику исполнение той или иной мелодии, мастер дает указания ясные, определенные, а не колеблющиеся. Но при всей определенности исполнения, при всей ясности и отчетливости построения мелодии, мастер осуществляет это построение не как схематическую грамматическую форму, он осуществляет эту ясную форму во всей полноте ее живых и противоречивых связей, и именно соединяя ясность и богатство мелодических связей, мастер стремится высказать и передать слушателю в звуках то, что пытался вложить в эти звуки автор.

## § 6. Артикулирование цепи

В дополнение к ряду приемов произношения мотива обратимся теперь к вопросу об организации артикулирования уже применительно не к мотиву, а к такту. С этой целью рассмотрим артикулирование последовательностей, состоящих из тонов одной и той же длительности (например, из восьмых, из шестнадцатых). Подобные последовательности мы будем называть цепями. При рассмотрении артикуляции цепи легко будет установить простую связь между артикулированием в пределах такта и изложенными выше формулами произношения мотива.

Представим себе ряд расширенных мотивов, состоящих из тонов одинаковой длительности (скажем, из восьмых). Расположим эти мотивы друг за другом таким образом, что составляющие их

<sup>1</sup> Прекрасный пример к сказанному — рассмотренная выше тема Бетховена, состоящая из ямбов, выразительность которых обогащена хорическими темпами.

тоны сложатся в последовательность тонов одинаковой длительности. Применим к построенной цепи формулу РIII. Мы получим

тогда:  и т. д.

Перепишем теперь эту схему не по мотивам, а по тактам. Мы получим формулу  и т. д., которую и

будем полагать прямым произношением цепи. Использованная при обозначении этой формулы метрическая фигура условна. В буквальном виде она является лишь одним из возможных частных случаев. В более общем виде формула артикулирования цепи может быть выражена следующим предложением: «прямым произношением цепи полагается легатирование тонов в левой части такта и стаккатирование тонов в правой».

В этой формулировке находят свое отражение и типические, инвариантные черты прямого произношения цепи и черты, подлежащие в каждом отдельном случае варьированию.

Типическими стойкими чертами артикуляции цепи являются следующие:

1. Переход от стаккато к легато происходит в момент, приуроченный к сильному времени такта.

2. Легатирование тонов приурочено к левой части такта, стаккатирование — к правой.

Не зафиксированным подлежащим широкому варьированию, является момент, в который легато (расположенное в левой части такта) переходит в стаккато (расположенное в правой части такта). Этот момент может находиться, вообще говоря, в любой точке между тактовыми чертами.

Гребни артикуляционных волн, т. е. моменты, в которых стаккато переходит в легато, приурочены всегда единообразно (имеется в виду проведение основной формулы произношения цепи) к сильным временам такта.

Долины волн, т. е. моменты перехода от легато к стаккато, могут быть расположены многообразно, в зависимости от конфигурации скрытых в цепи мотивов.

Поскольку тактовая структура поддерживает в мелодии моменты единообразия в большей степени, чем мотивная структура, постольку и изменение артикуляционных приемов более единообразно по отношению к смене тактов, чем к смене мотивов. Это обстоятельство и делает целесообразным рассмотрение произношения цепи по тактам, а не по мотивам.

Остановимся несколько на вариантности основной формулы цепи. В пределах условно избранной нами фигуры (пример 197) возможны четыре варианта, в которых лига в левой части такта последовательно обнимает два, три, четыре или пять тонов. Со-

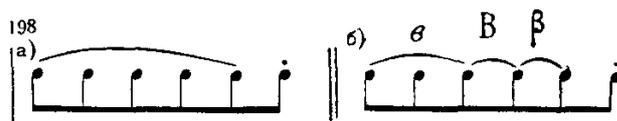
ответственно этому в правой части такта стаккатируются четыре, три, два или один тон:



Указанная вариантность штриховки частично основана на вариантности мотивной структуры цепи. Однако, кроме того, вариантность штриховки имеет еще и другое основание. Дело в том, что некоторая определенная мотивная структура цепи может быть выражена различными штриховыми способами, а один и тот же артикуляционный вариант — допускать различные мотивные истолкования.

Действительно, будем полагать длину лиги, расположенной в левой части такта, определенной. Для наглядности рассмотрим лигу, перекрывающую на схеме (пример 197) пять первых восьмых такта. Определенность длины этой лиги не решает еще однозначно вопроса о мотивной принадлежности находящихся под ней восьмых и не определяет однозначно момента расчленения мотивов.

Дело в том, что некоторое количество лигованных восьмых (во всяком случае, сгруппированных в конце лиги) может быть понято как начало ямбической фазы, связанное отправной лигой. Кроме того, под лигой могут находиться краевые тоны соседних мотивов в случае, если эти тоны перекрыты межмотивной лигой. В итоге лига в левой части такта (пример 198 а) может оказаться суммой трех слагаемых: собственно хорейческой лиги ( $\sigma$ ), межмотивной лиги ( $B$ ) и отправной лиги затакта ( $\beta$ ) (пример 198 б):



Переходим к примерам. Действие формулы прямого произношения цепи демонстрирует фрагмент из Бранденбургского концерта № 6 (пример 199), а также примеры 67, 68. Фрагменты из двухголосной инвенции G-dur (пример 200), показывают варьирование формулы цепи по ходу развития мелодии в течении произведения:





На фрагменте из Концерта для четырех клавиров (пример 201) может быть продемонстрирована возможность применения различных способов артикулирования к одному и тому же пассажиру, причем все четыре способа оказываются вариантами формулы цепи:



Формула прямого произношения цепи (легатирование тонов левой части такта и стаккатирование тонов в правой части) достаточно гибка, чтобы выразить многообразие возможных мотивных сопряжений, группирующихся вокруг сильных времен такта. После легатирования в левой части такта по мере продвижения к следующей тактовой черте вероятность<sup>1</sup> стаккатирования увеличивается, она накапливается, достигает своего предела перед тактовой чертой и переходит после тактовой черты в прием противоположный — в легатирование.

Прямой прием произношения цепи как прием различительный определяет возможность действия приема противоположного, обращенного. Формулу обращенного артикулирования цепи мы найдем, если будем при выводе ее исходить из обращенных приемов произношения расширенных мотивов:



Это означает, что обращенным произношением цепи мы полагаем преимущественное стаккатирование левой части такта и лигирование правой.

Рассмотрим некоторые соотношения, возникающие в цепи в связи с применением прямых и обращенных приемов артикулирования. В одних случаях (чаще всего при полном, зеркальном обращении) замена прямого приема произношения цепи обращенным не вносит изменений в структуру артикуляционных волн. Обращение приводит лишь к изменению «знаков», к изменению порядка проведения приемов. Переход стаккато—легато заменяется переходом легато—стаккато, и обратно.

Ритмическую равнозначность взаимообратных приемов пока-

<sup>1</sup> Чем правее расположен в такте тон, произношение которого мы рассматриваем, тем в большем количестве артикуляционных вариантов этот тон стаккатируется.

зывают две трактовки пассажа из Концерта c-moll для двух клавиров:



Прямой и обращенный приемы артикулирования цепи сопоставляются по ходу движения мелодии в куранте из сюиты C-dur для виолончели (пример 203), в Presto из скрипичной сонаты g-moll (пример 204):



В других случаях, главным образом при частичных обращениях замена прямого приема артикулирования цепи приемом обращенным приводит к сдвигу гребней артикуляционных волн. Этот сдвиг, в свою очередь, может вызвать ощущение преодоления или сдвига опорных моментов.

Применение легато перед тактовой чертой и нон легато после тактовой черты, т. е. обращенное произношение цепи показывают все примеры синкопы, образованной в связи с перетеканием движения через тактовую черту (пример 183 а, б, в).

Действие артикуляционных волн, определяемых формулой произношения цепи, может рассматриваться не только применительно к тактовой черте, но и к относительно сильным временам такта. В этой связи следует указать, что во всех примерах, демонстрировавших действие отправной лиги, проводится также обращенное произношение цепи применительно к преодолеваемой вспомогательной опоре (легато расположено слева, а нон легато справа от этой опоры).

Расположение гребней артикуляционных волн может содействовать выявлению той или иной мелодической структуры цепи. Более частое расположение гребней поддерживает расчленение цепи на более короткие отрезки. Более редкое расположение гребней содействует объединению отрезков цепи в более протяженные построения.

Сглаживание гребней волн связано с применением частичного обращения в одном из следующих его двух видов: 1) отказ от расчленения перед тактовой (или предполагаемой полутактовой) чертой, 2) отказ от лиги после тактовой (полутактовой) черты.

## Применение указанных приемов демонстрирует следующий фрагмент из клавирного концерта А-dur: <sup>1</sup>



В первых тактах примера распределением гребней артикуляционных волн поддерживается (в соответствии с интонационным рельефом) ритм полутакта. Начиная со второй половины такта 3, артикуляционные волны (опять-таки в строгом соответствии с интонационным рельефом) удлиняются. Сглаживание соответствующих гребней достигается частичными обращениями. В тактах 3—5 мы наблюдаем первый вид частичного обращения формулы цепи. В скобках трижды указаны те стаккато перед опорными моментами, снятие которых приводит к сглаживанию гребней.

В начале такта 6 мы наблюдаем второй вид частичного обращения — при сохранении стаккато перед тактовой чертой лига (в скобках) после тактовой черты снимается.

Применение в цепи основной формулы артикулирования приводит, как мы видели, к образованию определенного артикуляционного ритма, определенной артикуляционной волны с периодически расположенными гребнями. На практике этот артикуляционный ритм не проводится в полной неизменности. Артикуляционная волна, устанавливаемая формулой цепи, является лишь основой, чутко реагирующей на все происходящие в мелодии ритмические сдвиги, на все явления преодоления метра.

Таким образом, наблюдения над явлениями обращения приемов произношения в цепи могут помочь выявлению процессов сдвига опорных моментов, процессов преодоления метра.

В предыдущих параграфах мы наблюдали ряд случаев двойственного значения тонов. Рассматривая вопрос об артикуляции цепи, мы сталкиваемся с явлением двойственности в ином его проявлении — а именно в импровизационности исполнения.

Построение цепи как последования тонов одинаковой длительности приводит как бы к растворению в этом единообразном движении ритмически резко очерченных мотивов. Вместе с тем создается возможность соединить неизменность тактового ритма, лежащего в основе цепи, с импровизационным, многозначным истолкованием мотивной структуры цепи.

Эта возможность различных толкований не означает неопределенности структуры, несовершенства анализа или нерешительности исполнителя. Воз-

<sup>1</sup> Здесь сопоставляются обозначенное стаккато и необозначенное *non legato*. Подобные случаи уже рассматривались выше (см. примеры 118 и 119).

возможность многообразно истолковать мотивную структуру цепи проистекает из действительных, существенных черт строения цепи. По ходу исполнения мы можем в данный момент отдать предпочтение одному толкованию, но до тех пор, пока мы этого толкования будем придерживаться, другие возможные будут латентно присутствовать и проявлять себя через ощущение необычайной полноты соотношений, окружающих основное избранное решение. Мне пришлось в течение ряда лет время от времени исполнять пассажи, указанные в примерах 201 и 202. Сначала, перебирая различные возможности их штриховки, я ставил себе целью определить наилучшую. Однако затем я перестал искать ответ на этот вопрос. Перед исполнением я отработывал ряд возможных артикуляционных вариантов, не принимая при этом каких-либо окончательных решений. В последнее время я играю эти пассажи легато, полагаясь в определении мотивного строения лишь на требования слуха и воображения. Не думаю, однако, чтобы возникающее при этом ощущение свободы и полноты высказывания могло быть достигнуто, если бы до этого не были протудированы со всей тщательностью всевозможные артикуляционные варианты.

### § 7. Дополнительные замечания

Несколько соображений о введенных в настоящей главе буквенных обозначениях приемов произношения —  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $a$ ,  $b$ ,  $A$  и  $B$ .

Расположим все шесть введенных обозначений в следующую таблицу:

	Ямба	Хорей	Межмотивная цезура
Расчленение	$\alpha$	$a$	$A$
Связывание	$\beta$	$b$	$B$

Как известно, три одноименных знака первой строчки соответствуют расчленению, три одноименных знака второй строчки — связыванию. Греческие буквы относятся к произношению ямба; строчные латинские — к произношению хорей; прописные латинские буквы относятся к произношению межмотивных моментов.

Введенные обозначения дают возможность отразить следующие обстоятельства:

1. Чередование разноименных знаков по горизонтали соответствует наибольшему различающему действию артикуляционных приемов:



2. Чередование одноименных знаков по горизонтали соответствует проведению единообразной артикуляционной манеры. Различные шрифты соответствуют при этом различным мотивным функциям:



3. Сочетание одноименных знаков по вертикали соответствует многозначности функций данного артикуляционного приема:



Цезуру между лигами может здесь означать:

- 1) межмотивное расчленение (A);
- 2) обращенное произношение хорей (α) (в той мере, в какой цезура производит расчленение хорейческого ритма);
- 3) и, наконец, в той мере, в какой синкопическая восьмая приобретает опорное значение, хорейческое расчленение α приближается по характеру к прямому произношению ямба α.

Подытоживая изложенное в этой главе, мы видим, что следует различать две группы явлений.

К первой группе относятся приемы различительного произношения мотивов. Изучение этих приемов показывает, как различные мотивных структур может быть подчеркнуто применением различных приемов произношения.

Ко второй группе относится действие обращенных приемов артикулирования. Изучение этих приемов показывает, как одна и та же мотивная структура может артикулироваться различными взаимобратными способами.

При каждой попытке наблюдать, классифицировать, изучать приемы произнесения мотивов необходимо прежде всего определять, что в каждом случае произносится, т. е. выяснить, о произнесении какой мотивной структуры идет речь.

Нарушение этого предварительного условия лишает возможности прийти к какому-либо упорядочиванию многообразия артикуляционных явлений.

Вместе с тем делается очевидной ошибка Келлера, посвятившего артикуляции две книги.<sup>1</sup>

Ошибка эта состоит в том, что Келлер не исходит из определенной связи между типами произношения и типами мотивов. Минуя вопрос, «что, собственно, произносится», Келлер приходит к тому, что непосредственно сравнивает между собой сами артикуляционные приемы. Он указывает как на две основные формы произношения (Uhrformen) лигу хореическую и лигу ямбическую.<sup>2</sup>

Мы видели, однако, как велико многообразие значений этих двух лиг. Сравнить лиги сами по себе, не изучая при этом, что они произносят, означает скользить по самой поверхности артикуляционных явлений, отказавшись при этом от всякой попытки распутать лежащие в их основе сложные соотношения.

Поскольку выше были сделаны критические замечания по поводу недооценки Келлером значения мотивной структуры, следует в интересах ясности отметить, что в настоящей моей работе не затрагивается вопрос, нашедший значительное место в работах Келлера, именно вопрос о многообразии инструментальных штрихов.

Обсуждение указанного вопроса на страницах настоящей работы было бы, по моему мнению, нецелесообразно уже потому, что вопрос о штрихах детально разрабатывается представителями различных разделов исполнительского искусства. Их достижения нашли отражение как в специальных инструментальных школах, так и в исполнительских редакциях. Наконец, он обсужден в ряде музыковедческих трудов (и, в частности, у Келлера). К тому же, при всей важности вопроса о культивировании штриховых приемов, не следует переоценивать значение этого мастерства, взятого само по себе.

В конечном счете искусство артикуляции вырабатывается не на оттачивании приемов, а лишь путем работы над исполнением произведений, по самой своей сути требующих определенных штрихов.

Так, например, искусство штрихов, необходимое для исполнения произведений Баха, может быть выработано только путем длительной и самоотверженной работы над исполнением этих произведений. И если в эрудиции исполнителя имеется в этом отношении какой-либо пробел, то соответствующий пробел будет наблюдаться и в области штрихового мастерства.

Изложенные положения считаются общепризнанными, и если я позволю себе останавливаться на них, то по той причине, что часто они оказываются лишь декларациями, игнорируемыми в практической работе. В этом случае на практике мы наблюдаем неограниченную веру в значение добротной штриховой работы,

<sup>1</sup> Hermann Keller Die Musikalische Artikulation. Schultheiss, Stuttgart, 1925; Hermann Keller. Phrasierung und Artikulation. Stuttgart, 1955.

<sup>2</sup> Под ямбической лигой понимается лига, соединяющая затакт со следующим за ним опорным тоном.

соединенную с небрежностью и невниманием к вопросам структуры и смысла мелодии.

Между тем именно практика (в глубоком смысле этого слова) показывает, что для мастера-исполнителя понимание мотивного строения мелодии оказывается более прочной опорой в работе, чем уточнение штрихового приема.

Связь штрихового искусства с осознанием мотивной структуры прекрасно выражена в рассказе о встрече с Казальсом, который я слышал от профессора Ленинградской консерватории Б. А. Струве. Струве вспоминает, как в юности ему довелось слышать Казальса, исполнявшего виолончельные сюиты Баха. Юный виолончелист не пропускал ни одного выступления Казальса. На последнем концерте ему удалось проникнуть в артистическую. Вслед за словами преклонения и восхищения Струве высказал также и свое изумление: чем больше он слушает и восхищается, тем с большей несомненностью раскрывается перед ним то обстоятельство, что Казальс играет сюиты каждый раз другими штрихами.

«Молодой человек,— ответил Казальс,— вы правы. Наибольшего труда мне стоило уяснение мелодической структуры сюит. Раз определив для себя эту структуру, я могу осуществлять ее самыми различными способами и не обязан заранее связывать свою игру каким-либо одним из них». — «Но каким же способом, маэстро, следует мне исполнять сюиты?»

«Молодой человек,— ответил после некоторого раздумья Казальс,— слушайте вашего руководителя».

Вместе с этим ответом загадка оказывается перенесенной на плечи руководителей юности. И нам, руководителям, приходится снова и снова ломать себе голову над ее разрешением.

Однако в ответе Казальса имеется и другое положение, к сожалению в последнее время часто забываемое. В тех тончайших вопросах исполнительского мастерства, о которых идет речь, знания руководителей могут приобрести действительное значение только при некоторых условиях этического порядка, а именно, если на встречу этим знаниям будет двигаться труд ученика, полный самоотверженности, преданности поставленной задаче, наблюдательности и упорства.<sup>1</sup>

К сожалению, эта этическая сторона обучения значительно отстает от блестящих методических достижений нашей педагогики.

<sup>1</sup> Хотелось бы вспомнить здесь слова Ауэра о значении морально-волевых качеств ученика, сказанные им по другому, однако аналогичному поводу: «Вопрос звукоизвлечения (на скрипке.—И. Б.) — мы признаем это с самого начала — не зависит прежде всего ни от волоса смычка, ни от канифоли, ни от перемены смычка на струнах, ни от смены позиций пальцев левой руки. Все это не имеет абсолютно никакого значения, когда дело доходит до извлечения кристально-прозрачного скрипичного звука. Чтобы достигнуть тона подобного качества, ученик не только должен пожертвовать необходимым для этого временем, но он должен быть также готов вложить в разрешение этой проблемы всю свою сообразительность, всю психическую и душевную сосредоточенность, на которую он способен. Путеводной звездой ему могут служить примеры великих масте-

Мысль Казальса о том, что определение мотивной структуры является в практике исполнения более насущной задачей, чем определение штриха, подтверждается также редакцией виолончельных сюит Баха, сделанной учеником Казальса Александрием. Труд этот начинается не столько с объяснения штриховых обозначений, сколько с вопроса об обозначениях мотивных соотношений.

С этим же положением связано заявление Казальса, что он не может зафиксировать своего исполнения в определенной редакции, так как исполнение это постоянно из года в год трансформируется.

В своей книге об управлении хором Курт Томас<sup>1</sup> убедительно доказывает, что исполнитель должен осознавать во всех деталях структуру исполняемой мелодии. Наряду с этим в издании мессы *b-moll* Баха, предназначенном для практического исполнения, он воздерживается от определения штрихов. Как показывает практика, говорит Курт Томас, взгляды на штрихи постоянно изменяются. Поэтому нецелесообразно обозначать их в изданиях.

Пишущий эти строки не думает нисколько умалять значения искусства штриха, не переживающего, правда, сейчас (что касается исполнения произведений Баха) своего расцвета. Возможно, однако, что интерес к вопросам произношения мотива окажется полезным и по ходу вникания в строение мелодии, и по ходу совершенствования инструментальных штрихов.

В начале настоящей главы были рассмотрены приемы произношения отдельных простейших мотивов. В дальнейшем по поводу явлений слитности мотивов рассматривались более сложные фрагменты, требующие тщательного анализа мотивных соотношений.

Важно, однако, подчеркнуть, что фрагменты эти (например, фрагмент из органной прелюдии *e-moll*, стр. 96) являются не только примерами, подлежащими мотивному анализу, но и примерами действия искусства артикуляции, проявляющейся здесь в более сложных формах.

Интересно сравнить многообразие артикуляционных приемов с динамическими оттенками. Несомненно, что ясность и порядок в области динамических средств устанавливаются фиксированием некоторого количества основных оттенков. И чем выше мастерство исполнителя, тем проще и лаконичнее предлагаемая им иерархия оттенков. Однако наряду с основными, четко отдельными оттенками существует и живая волна динамики, без которой динамический план превратился бы в динамическую схему.

Аналогичное мы наблюдаем и в области артикуляции. Порядок и организованность устанавливаются несколькими основными

---

ров прошлого и великих скрипачей современности». И дальше: «Способность к ясному и полному пониманию, дар схватывания и усвоения объяснений хорошего преподавателя, как показывают мои наблюдения, являются единственным практическим путем для достижения превосходного тона — гордости всякого скрипача» (Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. Л., 1933).

<sup>1</sup> Kurt Thomas. Lehrbuch der Chorleitung. Band II. Leipzig, 1952.

штриховыми приемами. Однако действительное исполнение, взятое в его целостности, не сводится к применению отдельных приемов, но связано с действием артикуляционной волны, отражающей (конечно, в единстве с ритмом) все противоречивые мелодические соотношения.

Сложные мотивные сопряжения, наблюдавшиеся нами в примере № 194, не являются лишь плодом зрительного или умозрительного анализа. Они фактически живут в музыке, они развиваются по ходу исполнения, они отражаются в постоянно живой и полной выражения артикуляционной волне.

И, однако, ни на миг невозможно забыть, что эта артикуляционная волна существует и действует только в тесном сопряжении с ритмическим потоком игры. Тесно спаянные, то ли содействующие, то ли противодействующие друг другу артикуляция и ритмика совместно выявляют мотивные соотношения баховской полифонии. Но в это тесное содействие с ритмикой артикуляция вносит свои особые закономерности, и не вносит она этой своей особой логики, в чем была бы сила артикуляции, какую роль исполняла бы она в своем нерасторжимом союзе с ритмикой?

Кто же из двух союзников более велик? Ритмика или артикуляция? Здесь, в книге, посвященной артикуляции, с тем большим удовлетворением я хочу признать первенство за ритмикой, посягающей, и по праву, быть одной из первых сил музыкального искусства. Но могут ли быть закономерности агогики осознаны в той же степени, в какой велико ее значение? И, может быть, отличие меньшего брата, артикуляции, в том и состоит, что иной раз ее средства удобней осознать, сделав их предметом ремесленного мастерства в лучшем смысле этого слова.

Я имею в виду следующее различие в формах работы над артикуляцией и над агогикой. Сознательное отработывание артикуляционного приема совершенствует его. Отработывание агогического приема легко приводит к утере правдивости игры. Работа над агогикой связана с опасностями, избежать которых может лишь большой мастер. Очевидно, агогика меньше всего должна осознаваться как таковая. Она неизменно присутствует в работе исполнителя и без нее немисливо представить себе эту работу. Однако большею частью она воспринимается нами в каком-либо из своих обличий. То ли агогика слышится как выражение игры, то ли содержится в нашем слухе как составная часть искусства штрихов. Но в последнем обстоятельстве и заключено двойное значение работы над произношением мотива: она всегда есть работа и над штрихом, и над ритмом.

## Глава IV

## Артикуляционная модуляция 1 (ФУГА)

В предыдущих главах были приведены примеры, в которых одну и ту же тему можно было артикулировать двумя взаимнообратными способами. В ряде случаев был рассмотрен также сложный переплет аргументов за то или иное (прямое или обратное) артикулирование. Наконец, были рассмотрены случаи, которые давали возможность говорить не об обсуждении артикулирования по ходу анализа, перед исполнением, а фигурально выражаясь, об «обсуждении» во время самого исполнения. Продолжим теперь рассмотрение этого, развертывающегося по ходу течения музыки, обсуждения приемов, произношения.<sup>1</sup>

Обратимся к экспозиции баховской органной фуги e-moll (II). Выше (примеры 50 а, б) была продемонстрирована возможность двух взаимнообратных способов произношения темы этой фуги. Из указанных там способов мы выберем сейчас первый (пример 209). Наш выбор послужит, однако, лишь исходной точкой для дальнейшего «обсуждения» способа артикулирования. Я имею в виду «обсуждение» способа произношения затактовой четверти — отчленять ли ее от опорного момента (прием  $\alpha$ ) или лиговать (прием  $\beta$ ) с последним.

<sup>1</sup> Здесь, как и выше, выражения «обсуждение», «спор» применены в фигуральном смысле. Употребление этих выражений имеет, вообще говоря, тройное основание:

1. «Обсуждение» аргументов за применение того или иного артикуляционного приема является составной частью подготовительной работы исполнителя.

2. Процесс исполнения нельзя отрывать от процесса анализа. Нельзя полагать, что решение всех вопросов артикуляции происходит и заканчивается в течение анализа, предшествующего исполнению. В своеобразном виде «обсуждение» артикуляционных приемов происходит и в течение исполнения.

3. Что касается органических произведений Баха, то не раз указывалось (см. Б. В. А с а ф ь е в. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, М.—Л., 1947, стр. 161) на связь их структуры с формами ораторской речи, с ораторскими приемами изложения, оспаривания и утверждения тезиса.

Таким образом, если речь идет об исполнении органических произведений Баха, все три указанные обстоятельства суммируются.

209

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff. Dynamics include  $\alpha$  and  $\beta$ .

Second system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff. Dynamics include  $\alpha$  and  $\beta$ .

Third system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff. Dynamics include  $\beta$  and  $\beta\alpha$ .

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff. Dynamics include  $\alpha$  and  $\beta$ .

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff. Dynamics include  $\beta$  and  $\alpha$ .



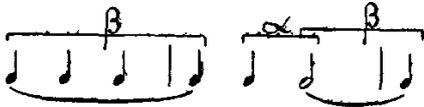
Согласно избранному нами варианту произношения вступительная затактовая четверть отчленяется (прием  $\alpha$ ). Однако уже в течение самой темы отчлененное произношение затакта подвергается «оспариванию» — в концовке темы затактовая четверть  $h$  лигуется (прием  $\beta$ ). Сильному декламационно-риторическому характеру отчлененной вступительной четверти противостоит здесь ямбический ритм, исполненный в лигованной манере. Различие двух выразительных приемов  $\alpha$  и  $\beta$  соответствует в данном случае двум объединенным в теме состояниям: действительно-риторическому в первой половине темы и созерцательно-распевному в ее заключительной части.

Впрочем, сомнение в заглавном отчлененном произношении затакта в свою очередь быстро преодолевается. Отчлененное произношение восстанавливается твердо вступающим спутником. Если в концовке вождя мы видели смягченную и лигованную интонацию  $h - a$ , то спутник вступает на обостренной и отчлененной интонации  $h - ais$ . Спутник подтверждает, таким образом, провозглашенную вождем отчлененную артикуляцию затакта в новой доминантовой тональности. Казалось бы, произошло развитие и утверждение заглавного отчлененного произношения. Но в тот же миг, как оно утвердилось, оно уже «оспаривается» на этот раз ямбическими лигами противосложения.

Ритмическая фигура  $\text{♪ ♪ ♫ || ♫}$ , впервые сформулированная

в противосложении, подвергнется теперь в потоке фуги, богатому интонационному развитию. По ходу интонационного развития будет изменяться и произношение рассматриваемой фигуры. В тактах 10 и 11 фуги она артикулируется —  $\beta\alpha$ . В этом артикулировании мы видим продолжение «спора» о способе произношения ямбических ритмов. Но «спор» этот ведется теперь не между мотивами, а внутри мотива, между его частями. Ведь если в противосложении произношение  $\beta\beta$  подчеркивало существование двух следующих один за другим отдельных мотивов, то «спор» о способе артикулирования ямбических ритмов в произношении  $\beta\alpha$  и объединяет два ямбических ритма, делая их как бы участниками общего спора. Именно эта сопряженность противоположных артикуляций и удлиняет мотивное единство от  $\beta$  до  $\beta\alpha$ .

Спор развивается дальше в тактах 12, 13. Мы видим здесь

оборот , занимающий уже целых два

такта. Единство этого протяженного оборота также поддержано внутренними артикуляционными противопоставлениями. Исходная лига удлинена здесь до четырех четвертей. Из нее выливается стаккатированный ямбический ритм. За этим последним следует опять ямбическая лига  $\beta$ . В такте 14 провозглашенный темой порядок артикулирования восстанавливается: сопрано вступает посредством отчлененного затакта.

Последнее вступление темы в басу придает «спору» новый характер. В «споре» теперь участвуют все четыре голоса, складывающиеся в аккордовые группы. В такте 18 альт и тенор составляют группу ( $\beta\alpha$ ), как бы приглашающую бас вступить. И бас, заключающий всю экспозицию, избирает для своего вступления верный момент — он уверенно присоединяет свою вступительную четверть к отчлененному затакту средних голосов такта 18. Мотивы противосложения возглашаются теперь полными аккордами органа. Проведение темы во всех четырех голосах закончено.

«Спор» о произношении ямба продолжается теперь уже вне строгих рамок поочередного проведения темы каждым из четырех голосов. В свободном интерлюдировании голосам может быть предоставлено при этом больше времени. И, воспользовавшись этим временем, альт (такты 23—24) развивает свою реплику до двукратного повторения мотива  $\beta\alpha$ . Но еще пространнее и величественнее басовые ходы, служащие опорой потоку секвенций тактов 25—28. Пространнее в том смысле, что в нисходящей секвенции бас повторяет мотив ( $\beta\alpha$ ) четырежды, и величественнее в том смысле, что этот мотив представлен теперь в своем самом богатом интонационном облике. Обозначенное в приведенном примере артикулирование басового голоса поддержано теперь двумя могущественными аргументами, с которыми мы уже встречались.

Первый аргумент — это прием «фанфары». Подчиняя артикулирование этому приему, бас лигует секунды и расчленяет большие интервалы, возникающие в торжественном ходе «спора». Я имею в виду секундовые шаги *g—a*, *fis—g* и *e—fis*, превращенные в данном случае в раскидистые ноны.

Второй аргумент — это возможность подчеркнуть артикуляционными средствами (в данном случае приемами  $\alpha$  и  $\beta$ ) моменты скрытого многоголосия. Роль баса не ограничивается в рассматриваемом случае переступанием по басовым нотам гармонии.<sup>1</sup> Бас, несущий на себе гармонию, не сгибается под ее тяжестью, но держит на большее: быть не только фундаментом звукового построения, но смелым и раскидистым ходом; не только поддерживать гармонию, но в своих широких ходах охватывать ее существенные очертания.

Мы наблюдали таким образом, как соревнующиеся приемы артикулирования вплетаются в тот риторический полифонический «спор», что ведут четыре голоса фуги. Мы наблюдали участие произношения в развитии экспозиции. Соревнование приемов артикулирования началось уже при самой формулировке темы; оно продолжалось и в противосложении, и в интерлюдиях, и во всем ходе развития мотивных диалогов вплоть до фундаментального хода баса, заканчивающего экспозицию.

Сопряжение, взаимообратных приемов артикулирования мы можем наблюдать и в тончайших, отточенных деталях баховской арии.

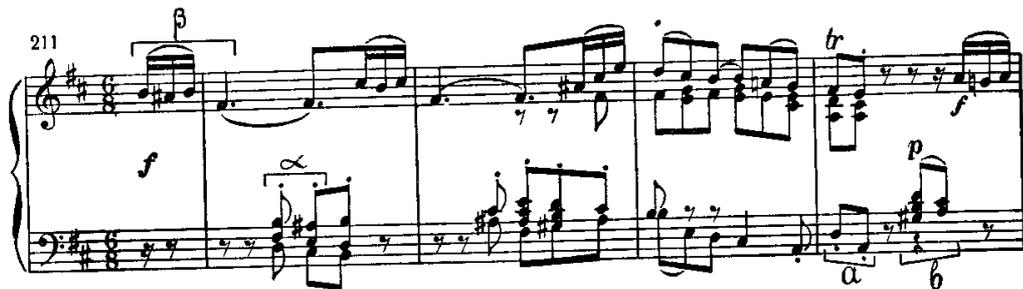
В литературе не раз отмечалась артикуляция дуэта «Et in unum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum» из мессы *b-moll*.

Каноническая структура дуэта (пример 210) отражает в данном случае содержащийся в тексте дуэта образ двуединства. В каноне находят свое совместное выражение моменты тождественности (интонационной и ритмической) и различия (артикуляционного). Артикуляция, помеченная рукой Баха, обогащает различие двух, казалось бы тождественных, мотивов; эти мотивы отличаются теперь друг от друга не только своим расположением в отношении долей такта, но и различным произношением хорейских окончаний (приемы *a* и *b*).



<sup>1</sup> Удел многих органных сочинений, не слишком приспособленных к истинным свойствам органа.

Приведенный пример носит несколько схематический характер. Действие различающих артикуляционных приемов не связано в нем глубоко с интонационными и ритмическими выразительными средствами. Именно ввиду этого приведенный канон говорит, пожалуй, больше зрению, чем слуху. Наоборот, следующий пример 211 говорит нашему слуху неизмеримо больше, чем это можно исчислить посредством схем. Артикуляционные средства действуют в этом примере в глубокой связи с другими выразительными факторами. Речь идет об арии «Qui sedes ad dextram Patris» из той же мессы Баха. И в этой арии, как и в предыдущей, мы наблюдаем сопоставление моментов тождества и различия:



Прежде всего в арии противопоставляются различные способы произношения затактовых моментов. Лигованным затактовым шестнадцатым верхнего голоса (гобой) противопоставлены стаккатируемые затактовые восьмые сопровождения (струнные).

Более развитую форму принимает противопоставление приемов артикулирования хореических ритмов. В тактах 1 и 2 эти ритмы исполняются стаккатируемыми аккордами струнных. В такте 3 мы видим существенные изменения произношения — и гобой и струнные объединяются в хореической лиге в самом начале такта. Лига, обнимающая две восьмые, повторяется теперь в партии первых скрипок<sup>1</sup> подряд три раза, и мы видим, как при содействии артикуляционных средств ритм 3 + 3 превращается в ритм 2 + 2 + 2.

Таким образом, в такте 3 хореическая лига противопоставлена стаккатированию хореических восьмых тактов 1 и 2, как прием произношения, приводящий к ритмическому сдвигу. В заключительном такте 4 будет, однако, найдено иное сопряжение двух контрастирующих приемов произношения хорей. В двух артикуляционно противопоставляемых мотивах — *b* и *a* будет теперь, с одной стороны, подчеркнут ряд аналогичных моментов:

1. Мотивы *b* и *a* аналогичны как хорей, содержащие **каждый** две восьмые.

2. Хореические мотивы *b* и *a* восстанавливают в такте 4 (после ритмического сдвига такта 3) ритм  $\frac{6}{8}$ . Но тем самым эти два

<sup>1</sup> Цитирую по приводимому в новом издании Сочинений Баха варианту «b».

хорей оказываются расположенными на двух аналогичных сильных частях такта.

3. Два сопоставляемых хорей аналогичны по интонации: оба совершают шаг на нисходящую секунду.

4. Связь аналогичных интонаций еще больше подчеркивается тем, что обе нисходящие секунды составляют один общий постепенный ход *fis—e—d—cis*.

5. Аналогично направление движения гармонии к доминанте, один раз через тонику, другой раз через вторую доминанту.

С другой стороны, среди всех указанных аналогий тем ярче воспринимаются противопоставления штрихов. На вопрос, произнесенный в штрихе стакато (с этого штриха и началось сопровождение) |  (мотив *a*), следует после паузы лигованный

ответ |  (мотив *b*).

Этим лигованным хореем, исполняемым одними струнными и отделенным от всего окружающего паузами, и заканчивается все построение. Бах считает этот оборот столь существенным, что охраняет его в течение всей арии особым свойственным ему динамическим оттенком. В контексте *forte* лигованный хорей выделен посредством оттенка *piano*; в контексте *piano* — посредством отмеченного рукой Баха оттенка *pianissimo*.

Мы наблюдали и в фуге и в арии сопряжение взаимообратных приемов артикуляции. Если перенести в область артикуляции термины, сложившиеся в гармонии, эти сдвиги артикуляционных приемов можно было бы назвать артикуляционными отклонениями. Однако мне бы хотелось указать в области артикуляции еще на одно явление, которое следовало бы сравнить уже с модуляцией и которое я бы считал правильным называть артикуляционной модуляцией.

Предположим, что по ходу движения музыки сложился некоторый прием артикулирования. Последовательное проведение этого приема по аналогии с областью гармонии можно считать определенной, установившейся артикуляционной тональностью. Сложившийся таким образом артикуляционный прием в дальнейшем может уступить место иному, противоположному приему. Естественно сказать в этом случае, что первоначальная артикуляционная «тональность» сменилась иной «тональностью». Сам процесс перехода от одной артикуляционной «тональности» к другой мы и будем называть артикуляционной модуляцией.

Вопрос об артикуляционной модуляции требует детального рассмотрения. Здесь я хочу указать на один часто встречающийся способ модулирования. Предположим, что найден некоторый уместный в данном случае прием произношения. Весьма часто

найденность приема подтверждается его повторами. Однако именно повторы найденного приема и создают в дальнейшем ожидание некоего вытекающего из повторов результата; и именно ожидание результата приводит к необходимости изменения повторно проводимого приема. Искомый результат повтора мы находим в переходе сложившегося артикуляционного приема в прием ему обратный. Так из самой установившейся тональности возникает ее отрицание. Артикуляционная «тоника» в процессе повтора превращается в неустой и этот неустой разрешается в новую, обратную первой, систему артикулирования.

Однако обратимся к примерам. Начнем прежде всего с модуляции наименьшего масштаба, с деталей арии «Agnus Dei» из мессы h-moll:



В произношении мелодии, исполняемой скрипками, главенствует лига, перекрывающая ямб. Эта лига повторяется пять раз. Повтор ямбической лиги и вызывает у нас ожидание выхода за пределы повтора, ставшего уже безрезультатным. И действительно, пятый повтор выводит наконец мелодию за пределы приема ямбической лиги. Лиги, лишавшие ямб его мужественного характера, лиги, сблизившие ямб по характеру с лигованным хореем страдания,<sup>1</sup> разрешаются теперь в мужественном фанфарном ходе, выполняемом отдельными смычками. Артикуляционная модуляция, которую мы наблюдаем, находит, таким образом, в приеме «фанфары» твердого союзника, помогающего ей совершиться и завершиться. Завершающее действие артикуляционной модуляции присуще ей, конечно, в ее связи с кадансом, завершающим гармоническую модуляцию. Было бы правильнее даже сказать, что назначением артикуляционного модулирования является раскрытие выразительности модулирования гармонического. Повторные лиги  $\beta$  владеют как раз тем отрезком мелодии, который модулирует из g-moll в d-moll. И одновременно с тем как устанавливается результирующая тональность d-moll, произношение « $\beta$ »<sup>2</sup> сменяется произношением « $\alpha$ ».

Обратимся теперь к ряду примеров из баховских фуг. В фрагменте из органной фуги c-moll (II) (пример 213) первые две реплики баса начинаются каждая уверенными и торжественными затактовыми четвертями. Эти затактовые четверти отчленены:

<sup>1</sup> Я имею в виду хорическую лигу, часто используемую Бахом в связи с мотивом страдания.

<sup>2</sup> Посредством знаков « $\alpha$ » и « $\beta$ » (в кавычках) я обозначаю не единичное проведение приема, а определенную артикуляционную тональность, как совокупность однотипных приемов

213

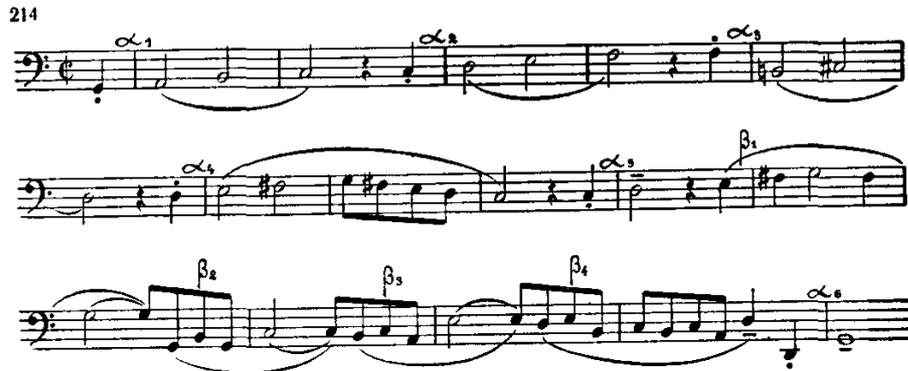
Двукратное применение приема «а» ( $\alpha_1$  и  $\alpha_2$ ) исчерпывает действие прямого произношения. В третьей реплике баса аналогичная затактовая четверть перекрыта уже лигой ( $\beta_1$ ). Затем следует повтор ямбической лиги ( $\beta_2$ ), затем ее удлинение ( $\beta_3$ ). Трехкратное повторение исчерпывает в свою очередь и действие ямбической лиги. Все построение заключается в конце концов энергичным отчлененным ямбом ( $\alpha_3$ ).

Артикуляционное модулирование шло, таким образом, следующим путем: отчлененный затакт — лигованный затакт — снова отчлененный затакт («а» — «β» — «а»).

Выразительное значение этой артикуляционной модуляции основано опять-таки на ее совместном действии с модуляцией гармонической. И в этом случае артикуляционная модуляция призвана как бы помочь осуществлению выразительных возможностей модуляции гармонической. Гармонии приведенного фрагмента движутся по вехам  $g-b-f-c$ . Первые два аналогично построенные звена  $g-b$  и  $b-f$  имеют каждое длительность в два такта. В отличие от этих первых двух звеньев, третье — заключительное звено  $f-c$  более протяженно: оно имеет три такта. В этом более протяженном звене большую мелодическую значимость приобретает басовый голос. По ходу мелодического движения баса складывается повтор оборота  $g-as$ . Безрезультатный повтор этого прерванного каданса приводит к необходимости выйти за его пределы и приводит к полному кадансу. Но именно в течение повтора прерванного каданса и складывается артикуляционная тональность

«β» (лигованный ямба); и именно в момент завершающего каданс хода D — T происходит возвращение к артикуляционной тональности «α» (расчлененный ямба).<sup>1</sup>

Сходную картину артикуляционного модулирования мы видим в следующем фрагменте из органной фуги C-dur (II):



Реплики басового голоса, отделенные друг от друга паузами, начинаются каждый раз отчлененной затактовой четвертью. После пятикратного повторения этого приема в затакте шестой фразы складывается иной, обращенный прием артикулирования ямба — затакт перекрыт ямбической лигой (β<sub>1</sub>). Затем ямбическая лига развивается, перекрывая затакты, состоящие из трех восьмых (β<sub>2</sub> и β<sub>3</sub>). Наконец (аналогично предшествовавшему примеру), четвертая удлиненная лига (β<sub>4</sub>) исчерпывает действие обратного произношения и приводит к возвращению расчлененного произношения ямба (α<sub>6</sub>).

Модуляцию от лигованного ямба к расчлененному мы не раз встречаем и по ходу развития органной фуги g-moll (II). Кстати сказать, эту модуляцию содержат уже и басовые ходы в предвещающей фугу фантазии (пример 215), в которых артикуляционное модулирование в сторону прямого произношения сочетается с приемом «фанфары»:



В интерлюдии фуги (пример 216) мы наблюдаем пятикратное повторение мотива βα, в котором сопряжены противоположные приемы «β» и «α». После пятикратного повторения мотивов βα

<sup>1</sup> Соотношение гармонической и артикуляционной модуляций можно представить себе в данном случае следующим образом. Гармоническая модуляция связана с движением басового голоса. В свою очередь интонация баса осуществляется в форме определенных мотивных ритмов; эти последние осуществляются в конечном счете при содействии определенных приемов артикулирования. Таким образом, артикулирование мотивов басового голоса и оказывается фактором, участвующим в осуществлении гармонической модуляции.

**в верхних голосах движение ямбических ритмов переходит в тенор (нижний голос примера):**

Если в первых трех тактах нашего примера взаимообратные приемы артикуляции «β» и «α» были слиты попарно в одном мотиве, то теперь эти приемы расслоились. Ямбическая лига β не сопряжена теперь каждый раз со своим антиподом α; она повторяется еще и еще раз, и именно ее трехкратное повторение и создает теперь то ожидание результата, которое разрешается в категорическом последнем расчлененном ямбе, заканчивающем все построение. Таким образом, сопряженность противоположных приемов внутри мотивов (первые такты примера) (βα) (βα) (βα) (βα) (βα) сменяется в последнем такте примера более динамичным сопряжением (β) (β) (β) → α.

Модулирование произношения ямба связано в приведенном фрагменте с обстоятельствами мелодического и гармонического порядка. Я имею в виду прежде всего трактовку приема «фанфары». Мотив βα (см. пример 216) является ярким примером отрицания приема «фанфары», т. е. примером обращения этого приема: кварта лигуется, секунды отчлениваются! После пятикратного проведения в тактах 1 и 3 примера 216 обращенного приема «фанфары» в заключительном такте 4 восстанавливается действие приема прямого — секундовые шаги тенора лигуются, большие интервалы между секундами расчлениваются. В прямом приеме «фанфары» находит свое обоснование и заключительная расчлененная кварта a—d, завершающая все построение.

Описанное модулирование артикуляционных приемов (модуляции «β» → «α» и «ф'» → «ф»<sup>1</sup>) обогащает и усиливает действие каданса, заключающего целый раздел фуги.

<sup>1</sup> Знаком «ф» обозначается прямой прием, знаком «ф'» — обращенный прием «фанфары».

Движение гармоний нашего примера идет по рубежам  $B-f-c-g-d-A-d$ . Первые пять звеньев имеют каждое длину в половину такта. На пятом звене движение квартово-квинтовой секвенции приостанавливается.  $A-d$  и  $g$ ное трезвучие в конце пятого звена приобретает значение доминанты. Последнее, шестое (пример 216, такт 4) звено модуляции становится протяженным (по сравнению с предыдущими звеньями), убедительным кадансом в  $d$ -moll. И протяженность последнего звена и выраженность каданса поддержаны артикуляционными средствами. Протяженность поддержана путем повтора ямбической лиги; результативная сила каданса поддержана самой артикуляционной модуляцией, самым переходом трижды повторенного приема « $\beta$ » в прием « $\alpha$ ». Завершающая сила последнего расчлененного квартового хода нижнего голоса поддержана также и проведением прямого приема «фанфары».

В нашем примере был приведен вариант артикулирования, предложенный Штраубе в его редакции второго тома органических сочинений Баха.

Как известно, Бах, за исключением нескольких считанных указаний, не снабдил свои органические сочинения артикуляционными знаками. Из отсутствия артикуляционных знаков не следует, однако, что эти произведения при своем исполнении не нуждаются в той или иной штриховке. Находятся всегда софисты, готовые довести верность авторскому тексту, «объективность» исполнения до абсурда. «Раз автор не обозначил штрихов, не надо их и выдумывать», — говорят они. Но подобные софизмы построены обычно на невежестве. Как же возможно играть, не применяя никакой артикуляции? Если исполнитель не «придумывает» лиги, которая не указана автором, он играет «нон легато»; если он не придумывает «нон легато», которое не обозначено автором, он должен играть легато. Но как же исполнитель может играть, не применяя ни легато, ни нон легато, если автором не указано в тексте ни первое, ни второе?

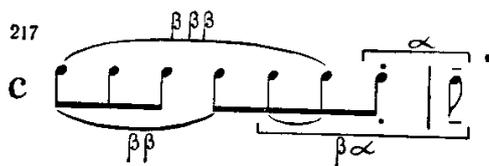
Насколько относительна идея абсолютно точного следования авторскому тексту, ясно хотя бы из того, что необозначенную партию скрипач склонен играть сплошь *détaché*, пока не натолкнется на обозначенную лигу. ПИАНИСТ же склонен не обозначенный знаками артикуляции текст исполнять легато до тех пор, пока он не натолкнется на обозначение нон легато.

Очевидно, что формально точное следование партитуре не содержит в себе еще действительного ее понимания. Как же складывается это понимание? Естественно, оно складывается на основе эрудиции и на основе таланта, которыми должен обладать исполнитель; на основе творческой практики и на основе теоретических положений, которые подытоживают опыт многих поколений.

Надо помнить, что артикуляция в одних партитурах Бахом обозначена, в других не обозначена. И, конечно, это обстоятельство (часто само определенное случаем истории) не решает всех вопросов исполнения партитуры. Наоборот, именно отсутствие обозначений в партитуре является исходным пунктом для размышления и творчества.

Сравним вопросы, возникающие по поводу интерпретации необозначенных клавирных и органических произведений XVII—XVIII веков, с вопросами динамики в фортепьянной литературе XIX века. В отличие от современников Баха, композиторы XIX века значительно детальнее указывают в тексте необходимые при исполнении оттенки. Эти указанные авторами оттенки служат для исполнителя руководящей основой. Однако они не отменяют и не заменяют творчества исполнителя, необходимого и в этом случае. Подобно этому должно создаваться исполнителем (и по ходу подготовки к исполнению и по ходу самого исполнения) произношение лапидарно обозначенных произведений старинной музыки.

Вернемся, однако, к фрагменту органной фуги g-moll, приведенному в примере 216. Что касается артикулирования нижнего голоса в последнем такте примера, то вариант Штраубе не является единственно возможным. Наряду с ним можно привести и другие (второй и третий) варианты, проводящие в различной форме модуляцию « $\beta \rightarrow \alpha$ » (пример 217). Второй (верхний) вариант может быть выражен схемой ( $\beta\beta\beta$ )  $\rightarrow \alpha$ . Согласно третьему (нижнему) варианту цитируемый ход распадается на два ямбических мотива по четыре восьмых каждый. Этот вариант может быть выражен схемой ( $\beta\beta$ )  $\rightarrow (\beta\alpha)$ :



Особенностью его является то, что результирующую артикуляционную тональность « $\alpha$ » устанавливают посредством модулирования, происходящего внутри второго мотива.

Модуляцию « $\beta$ »  $\rightarrow$  « $\alpha$ » мы видим и в следующем четырехголосном фрагменте из той же фуги (пример 218). Этот фрагмент мы приводим опять-таки в редакции Штраубе:

218

Большее полнзвучие, большая мелодическая насыщенность, больший масштаб построения определяют в данном случае и большую силу проводимой в басу артикуляционной модуляции.

Семикратный повтор ямбической лиги с необычайной силой «обосновывает» необходимость перехода к ямбу расчлененному. Прием расчлененного ямба формулируется на этот раз (мотив  $\alpha_1$ ) с такой силой, что в течение последующих четырех тактов он продолжает главенствовать в ямбических квартах и квинтах, раскинутых по всей тесситуре басового голоса (мотивы  $\alpha_2, \alpha_3, \alpha_4$ ).

И в этом случае наряду с артикуляцией, предложенной Штраубе, можно привести и другой вариант:



заменена, однако, теперь расчлененным ямбическим ходом двойной длительности.

Описанное артикулирование заключительных тактов фуги может быть выражено схемой  $\frac{\beta_1\beta_2}{1} \frac{\beta_1\beta_2}{2} \frac{\beta_1\alpha_1\alpha_2}{3}$

Звено 3 оказывается здесь не только удлинненным в сравнении с первыми двумя, но и более целостным. Целостность эта поддерживается рядом обстоятельств.

Первые два звена складываются из двух аналогичных ямбических лиг и легко распадаются в связи с этим каждое на два мотива. Артикуляция звена 3 складывается не из аналогичных приемов ( $\beta_1$  и  $\beta_2$ ), но из приемов противоположных ( $\beta$  и  $\alpha$ ), она модулирует внутри звена, связывая воедино его различно артикулируемые части. Ямбическая лига, содействовавшая до сих пор отделению одного ямба от другого, превращается теперь в отправную лигу (см. стр. 66), преодолевающую побочный опорный момент развитого затакта, состоящего из пяти восьмых; в отправную лигу, ослабляющую ближайшую опору ( $x$ ) в пользу более отдаленной старшей ( $xx$ ) и тем самым поддерживающую опять-таки единство звена 3.

Единство звена 3 не нарушается также и цезурой ( $o$ ), следующей за отправной ямбической лигой; наоборот, это единство поддерживается динамическим, сопрягающим действием цезуры. В течение цезуры и происходит артикуляционная модуляция, переход от произношения обратного (« $\beta$ ») к произношению прямому (« $\alpha$ »). Большие протяженность и слитность звена 3 связаны, наконец, с обстоятельствами гармоническими. За цезурой ( $o$ ) следует ряд отчлененных аккордов. Аккорды эти сводятся уже не к повторению группы D — T, но впервые включают в свой состав и субдоминантную гармонию. Кажется, что именно необходимость найти место для этой новой гармонии приводит к удлинению результирующего мотива. Большая слитность звена 3 следует также и из того, что в первых двух звеньях мотивы  $\beta_2$  произносят гармонии D — T; в отличие от этого, в звене 3 соответствующий мотив  $\alpha_1$  произносит менее завершенную последовательность S — T<sub>6</sub>, определяющую необходимость следующего мотива  $\alpha_2$ .

Наряду с артикуляцией Штраубе возможна также и артикуляция, показанная в примере 221 и выражающаяся схемой  $\beta\alpha \beta\alpha \beta\alpha$ .

В этом случае модуляция « $\beta$ » → « $\alpha$ », намечающаяся в первых двух звеньях, окончательно осуществляется в звене 3:



Конечно, величие заключения органной фуги g-moll не в артикуляции, а в музыке в целом, но осуществление этой музыки происходит через ее артикулирование.

Наряду с модуляцией «β» → «α» рассмотрим теперь несколько примеров модуляции, идущей в обратном направлении, т. е. от расчлененного ямба к лигованному «α» → «β».

Расчлененные ямбы четырехкратно повторяются в заключении органной фуги c-moll (II):

222

Первые два ямба ( $\alpha_1$  и  $\alpha_2$ ) исполняются сошедшимися в аккордовые группы нижними голосами. Ямбы эти расположены на сильных временах соседних тактов. Дальше дыхание музыки расширяется, ямбические аккордовые пары располагаются теперь уже на расстоянии двух тактов. К четвертому повтору ямбический ритм вырывается из средних голосов в верхние. Это и есть крайнее развитие цепи расчлененных ямбов, после которого наступает изменение приема произношения. За последним четвертым расчлененным ямбом, приобретшим характер генерального риторического вопроса, следует лигованный заключительный каданс, в котором ряд расчлененных ямбов находит свое разрешение. Артикуляционная модуляция участвует таким образом в осуществлении финального каданса. Именно эта модуляция артикуляционных средств доводит до полной ясности сопряженность генерального

риторического вопроса  $\alpha$  со следующим за вопросом заключительным кадансом.

Многочисленными расчлененными ямбами поддержано движение заключительных тактов органной фуги *f-moll* (II):

Последние четыре ямба проводятся по формуле « $\alpha$ ». При этом тоническая гармония выражена попеременно (подобно окончанию фуги *g-moll*) или секстаккордом, или трезвучием в мелодическом положении терции. Бах ищет вывода из этих повторов в лигованной каденции и находит этот вывод в кадансе, в котором и совершается модуляция от расчлененного ямба к лигованному.

Если в предыдущем примере 222 (фуга *c-moll*) модуляция « $\alpha$ » → « $\beta$ » совершалась в момент цезуры, наступающей вслед за последним из расчлененных ямбов, то в настоящем случае модуляция совершается внутри самого каданса. Внутри самого кадансового оборота прямой прием артикулирования ямбического ритма ( $\alpha$ ) переходит в обратный ( $\beta$ ).

Оглянемся на пройденный путь. Мы видели, какое богатое значение имеет искусство артикуляции в исполнении баховской фуги. Пользуясь средствами артикуляции, исполнитель может выразить с ясностью лаконичное и сильное построение темы фуги; довести до сознания слушателя тот одухотворенный, последовательный и твердый ход мысли, что выражен в движении голосов фуги.

Исполнитель создает в ходе игры определенный характер произношения или, как мы условились говорить, артикуляционную тональность. Он развивает эту тональность и приводит в конечном счете к модулированию в иную, противоположную. Эта новая тональность вытекает из предыдущей с такой убедительностью и силой, что само модулирование можно назвать, по аналогии с процессом мышления, — «музыкальным выводом».

Средства произношения помогают исполнителю овладеть вниманием слушателя, помогают довести до его сознания развитие, нарастание и заключительные выводы баховской фуги.

Дополним настоящую главу несколькими замечаниями об исполнении органных произведений Баха.

Выше был приведен ряд примеров артикулирования баховских фуг, указанных Штраубе в его редакции второго тома органных сочинений Баха.

Интересно, что Штраубе спустя 40 лет после издания упомянутого второго тома пересмотрел свои взгляды. В 1950 году был опубликован ряд его новых работ. В них Штраубе приходит к совершенно другой манере артикулирования. В его поздних работах все большее и большее значение приобретает легато.

Из примечаний к этим работам,<sup>1</sup> а еще больше из высказываний учеников Штраубе явствует, что речь идет не об обезличенно-строгой игре, а о «живом» легато, в котором могут найти свое естественное выражение все намерения исполнителя.

Надо отметить, что органисты французской школы еще раньше склонились к исполнению чрезвычайно строгому и простому, опирающемуся в основном на легато. Эти органисты полагали и доказывали на практике, что отказ от цветистой артикуляции отнюдь не сужает выразительных возможностей игры, что возможно строгое, и в то же время живое легато.

Но что же такое это живое легато? Как же учиться этому, внешне такому строгому, а по существу такому живому приему?

Живое легато не фантом, а реально существующее мастерство. Оно оперирует двумя средствами: 1) ритмом и 2) собственно палитрой артикуляционных средств, расположенных в области легато.

Нельзя думать, что артикуляционные приемы следует всегда рассматривать как расположенные от легато до стакато. Можно построить палитру средств, располагающихся вокруг рубежа легато. Эти средства колеблются, очевидно, от *legatissimo* до сухого легато. Что касается способа обозначения, то все это многообразие средств большей частью определяют термином легато.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> J.-S. Bach. Orgelwerke. Neue Ausgabe von Karl Straube. B. I, IV, Peters.

<sup>2</sup> Сопоставление обозначений: *legatissimo*, *legato*, *non troppo legato*, *poco legato* встречается, хотя и не часто. Эти обозначения могут быть применены лишь к различению целых абзацев. Они не обладают достаточной гибкостью, чтобы определять артикуляционные соотношения внутри фразы или внутри мотива.

Что касается восприятия, то действие средств, расположенных между *legatissimo* и сухим *legato*, не опознается слушателем как собственно артикулирование. Однако эти тонкие артикуляционные средства при поддержке сдержанной и в то же время одухотворенной ритмики могут приводить к ощущению живой игры. Естественно поэтому говорить в этом случае о «живом» *legato*.

Вопросы использования той или иной палитры артикуляционных средств при исполнении произведений Баха подвергались в течение десятилетий XX века оживленному обсуждению.

В области фортепьянного исполнения нельзя забыть Бузони, выступившего еще в самом начале столетия с критикой средств романтического пианизма. По ходу этой критики Бузони выдвинул в качестве основного штриха при исполнении произведений Баха не рафинированное *legato*, а суровое *non legato*.

Антиромантическая критика в области смычкового исполнения старинной музыки (оркестрового, камерного, сольного) опровергла и изъяла из обращения пестрые, оснащенные массой разнообразных штрихов редакции начала XX века. Современные скрипачи справедливо отказываются при исполнении старинной музыки от прыгающих штрихов, а также ограничивают применение *legato*.

В качестве основного средства выдвигается теперь многообразное, выразительное и тщательно разработанное во всех своих разновидностях *détaché*. При этом исполнители имеют возможность опираться в некоторой степени на подлинные тексты старинных мастеров.

Что касается органичных произведений, то они, так же как и клавирные, относятся в подавляющем большинстве случаев к так называемым «необозначенным» текстам. Но если в области исполнения клавирных сочинений Баха антиромантически настроенные исполнители еще со времени Бузони культивируют прием *non legato*, то в области органной игры дело обстоит по-иному.

Через 10 лет после появления клавирных прелюдий и фуг Баха в редакции Бузони,<sup>1</sup> Штраубе издает свою редакцию второго тома органичных сочинений Баха, являющуюся энциклопедией приемов романтической органной игры, богато использующей все возможные на органе виды штрихов.

В противоположность романтизирующему истолкованию Штраубе, начиная с 1920-х годов антиромантически настроенные исполнители и редакторы стремятся при издании необозначенных органичных произведений XVI, XVII и первой половины XVIII веков (т. е. эпохи, обозначаемой часто термином «барокко») ограничить детализацию штрихов, доходящую у Штраубе (в его редакции второго тома) до пестроты.

В течение последних трех десятилетий с разных сторон проявляется стремление к «объективному» истолкованию органичных произведений эпохи барокко. При этом авторы редакций произведений старинной музыки отказываются от столь естественного, казалось бы, стремления редактора выразить в редакции (и, значит, в какой-то мере навязать исполнителю, учащемуся) свое индивидуальное ощущение музыки. Редакторы-антиромантики стремятся ограничиться лаконичными указаниями, имеющими строго объективный смысл. При этом редакторы стремятся ограничиться или авторскими указаниями (которых очень мало), или тем минимумом, который действительно может быть здоровой основой для работы каждого исполнителя.

Романтические редакции справедливо объявляются достоянием истории. Единогласное отрицание романтических редакций баховских произведений представляет собою, однако, явление сложное. Дело в том, что в число антиромантиков входят две по существу разнородные группы.

К первой группе антиромантиков принадлежат исполнители, считающие необходимым в своем творчестве использовать все те данные, которые из десяти-

<sup>1</sup> J.-S. Bach. Das Wohltemperierte klavier herausgegeben von Ferruccio Busoni. New York, Schirmer, 1894.

тилетия в десятилетие приносит им продвигающаяся вперед наука о музыкальном прошлом. Эти исполнители отдают себе отчет в исторической односторонности средств романтизирующего исполнения старинной музыки и признают, что многообразные указания, которыми богат второй том Штраубе, не нужны и даже вредны в педагогике, так как они не могут служить в работе исполнителя здоровой основой.

Вместе с тем принадлежащие к этой группе исполнители полагают, что то понимание существа и строения баховской музыки, которыми были воодушевлены лучшие музыканты «романтизирующего прошлого», не отменяется в современном, хотя и опирающемся на более правильные исторические положения, исполнительстве.

Другая группа антиромантиков — это представители «ортодоксально-объективного» исполнения органных произведений барокко. Представители этой группы возводят «объективность» и аэмоциональность в принцип и готовы вместе с устаревшими приемами романтической игры отказаться и от глубокого постижения музыки. Впрочем, это большей частью те исполнители, которые используют антиромантическую непримиримость для сокрытия того обстоятельства, что без ширмы антиромантизма они вообще не могли бы считаться музыкантами.

В своей статье «О глупости в музыке»<sup>1</sup> Эйслер говорит: «Нет ничего более скучного и безжизненного, чем второклассная и третьеклассная музыка барокко».

Хочется добавить к этому, что ничего не может быть скучнее «ортодоксального» в духе барокко исполнения старинной музыки, лишенного вообще всякого ощущения музыки.

---

<sup>1</sup> Hans Eisler. *Über die Dummheit in der Musik* «Sinn und Form», 1958, № 3.

## АРТИКУЛЯЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ 2 (ВОСЬМИТАКТ)

В рассмотренных выше примерах артикулирования баховской фуги мы старались прежде всего вслушаться в то, как артикулируются мотивы, участвующие в диалогах голосов фуги. При этом наше внимание было направлено главным образом на способ произнесения ямбических ритмов. Можно ли, однако, ограничиться рассмотрением артикуляции мотивов, коль скоро речь пойдет не о баховской фуге, а о произведении совершенно другого склада, о произведении песенно-танцевального типа, построенном на сугубо симметричных тактовых соотношениях? Думается, что иной музыкальный материал потребует и иного способа рассмотрения. В качестве примера остановимся на танце из оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Для того чтобы разобраться в богатых штрихах, обозначенных в партитуре самим Глинкой, я предлагаю вслушаться прежде всего в то, как произносятся сильные и относительно сильные времена тактов. При этом наше внимание будет направлено преимущественно на способ произнесения хорейческих ритмов. Будем различать два случая:

1. На сильном или относительно сильном времени начинается лига. Мы будем называть такую лигу опорной.

2. На сильном или относительно сильном времени опорной лиги нет. На нем находится стаккатируемая нота.

Условимся при анализе произношения считать присутствие лиги (т. е. ее начала) на сильном времени основным приемом произношения — произношением прямым (+). Произношение, в котором опорная лига отсутствует, будем называть произношением обращенным (—). Отсутствие лиги будем называть отказом от лиги (подобно тому, как бекар, отменяющий действие знаков повышения и понижения, называется знаком отказа).

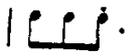
Утверждение и отрицание опорных лиг могут являться существенными выразительными приемами исполнения, подчеркиваю-

щими или «оспаривающими» значение сильного времени. При этом роли распределяются большей частью так, что наличие лиги является утверждением опорного значения сильного времени, отказ же от лиги является преодолением этого значения. Конечно, сильные времена могут подчеркиваться или преодолеваться не только средствами произношения, но в равной мере средствами динамики (присутствие или отсутствие динамического акцента) и средствами ритмики (присутствие или отсутствие агогического акцента). Все эти средства могут соединять свое действие в одном направлении, но могут и расходиться, противодействуя одно другому.

Таким образом, если мы говорим о преодолении «опоры», производимом средствами артикуляции, то мы имеем в виду не отмену значения сильного времени, но лишь то, что действие средств артикуляции направлено в данном случае на его ослабление.

Итак, рассмотрим действие приемов артикулирования в четырех первых тактах нашего примера.<sup>1</sup>



К большинству опорных моментов здесь применяется произношение прямое<sup>2</sup> |  или |  Однако наряду с прямым произношением встречается и обратное: | .

Как чередуются между собой эти два приема?

Легко заметить, что середины тактов во всех случаях, кроме последнего — четвертого, подлежат произношению прямому. Таким образом, если мы сосредоточим внимание на лигах, расположенных в середине такта, то мы ощутим последование ряда аналогичных тактов — 1 + 1 + 1...

<sup>1</sup> В нижеследующем разборе артикулирования танца я не касаюсь некоторых деталей инструментовки, согласно которым исполнение частей фразы поручается иной раз двум различным инструментам. Текст приводимых примеров дает мелодию, результирующую из партий двух инструментов. Именно в таком виде излагают мелодию танца и клавирь. В таком же обобщенном виде мы можем найти соответствующие фразы в других аналогичных местах танца.

<sup>2</sup> Вертикальная черта означает в приводимых схемах либо начало, либо середину такта.

Обратимся теперь к артикулированию начал тактов. Здесь мы увидим чередование произношения прямого (обозначаемого знаком «+») и произношения обратного (обозначаемого знаком «—»): в такте 1 — прямое произношение (+), в такте 2 — обратное (—), в такте 3 — прямое произношение (+), в такте 4 — обратное (—).

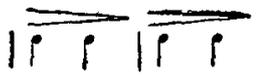
Таким образом, если произношение середины тактов подчеркивало аналогичность ряда тактов, то варьированное произношение начал тактов создает сопряжение более сложное и динамичное (+ — + —).

Уже здесь на стыке тактов 1 и 2 мы можем наблюдать, как с первых же своих шагов выразительное действие произношения оказывается теснейшим образом связанным с действием других музыкальных факторов — с ритмом и с интонацией.

Двукратное повторение аналогичных приемов артикулирования на сильных частях такта 1 уже само по себе создает инерцию, т. е. ожидание подобного же произношения и в такте 2. Ожидание аналогичного продолжения тем более выявлено, что ритмическая структура такта 2 аналогична структуре такта 1. Но если ожидание аналогичного продолжения поддержано инерцией ритма и артикуляции установившихся в такте 1, то тем более выразительно изменение приема артикулирования в такте 2, выражающееся в отказе от лиги в самом его начале. Это изменение произношения в свою очередь не одиноко, и среди музыкальных факторов оно имеет своего союзника: я имею в виду интонационный рисунок мелодии в такте 2, отличный от рисунка такта 1.

Таким образом, мы можем сказать, что изменение артикуляции в начале такта 2 подчеркивает интонационное различие тактов 1 и 2 и противодействует ощущению их ритмической аналогии. Модулирование произношения в начале такта 2 подчеркивает известное выразительное расхождение ритмической и интонационной сторон мелодии. Можно даже сказать, что произношению поручена здесь тончайшая задача поддерживать известное равновесие между различными выразительными факторами, задача не допускать здесь в самом начале танца прямолинейного преобладания ритмической стороны мелодии над другими ее выразительными сторонами.

Отказ от лиги в начале такта 2, преодолевая акцент на сильном времени, сохраняет за мелодией танца присущий ей легкий, парящий характер. Преодоление опоры в начале такта 2 выдвигает тем самым несколько опоры в его середине. Мы получаем таким образом в двутакте 1—2 не ритмическую тавтологию

 , но более динамическое сопряжение, которое мо-

жет быть выражено следующей схемой:



Дело здесь, конечно, не в конструкциях, усматриваемых зрением и подтверждаемых расчетом. Дело в сопряжениях, устанавливаемых нашим музыкальным восприятием. Пишущий эти строки просит поэтому читателя прежде всего прослушивать внутренним слухом все приводимые примеры: все излагаемое может приобрести реальный смысл только в том случае, если оно будет связано с прослушиванием самой музыки.

Вернемся, однако, к нашему примеру.

Вслушиваясь в динамическое сопряжение тактов 1 и 2, мы ощущаем его как сопряжение вопросо-ответное, создающее единство двутакта, единство, отличное от монотонного последования двух однотипных тактов. Повторяю, это сопряжение создается не одним произношением, но всеми средствами музыки. Произношение не создает двутакта, однако оно участвует в его создании и участвует необходимо. И в этом нетрудно убедиться посредством следующего эксперимента:

1. Поставим лигу на начале такта 2 и создадим этим на *cis* такую же опору, как и на начальном *a* такта 1 (пример 225 а). В тот же миг мы услышим, как двутакт распадается на два монотонно следующих друг за другом такта:

225

а) б) в) г)

2. Уравняем теперь произношение тактов 1 и 2 другим способом, а именно путем отказа от лиги в начале такта 1. Мы получим тогда произношение, обозначенное в примере 225 б. И в этом случае мы услышим распадение выразительного единства двутакта, ослабление вопросо-ответной связи тактов 1 и 2.

3. Снимем теперь лигу в такте 1 и утвердим ее в такте 2. Мы получим артикуляцию, прямо противоположную авторской (пример 225 в).

В смысле логического различительного действия этот вариант равнозначен авторскому, как его обращение. Он изумляет нас, однако, своей неестественностью, он искажает основной образ танца, он звучит в такой же степени фальшиво, как если бы музыка была искажена фальшивой нотой. Определенное произношение оказывается неотъемлемо связанным с самими интонациями танца. Легкому, скорее игривому, чем чувствительному характеру танца

отнюдь не противоречило наличие опорной лиги на секунде *a* — *gis* такта 1, нисходящей от аккордового тона к вспомогательному. Однако этому характеру противоречила бы лига на секунде, восходящей от задержания на сильном времени (см. пример 225 в). Мелодия неохотно подчинялась бы в начале такта 2 принудительному требованию разрешения диссонанса. Утверждение опорной лиги в начале такта 2 приводило бы к необоснованно категорическому (здесь в самом начале танца) тройному подчеркиванию восьмой *cis*. Это *cis* оказалось бы подчеркнутым: 1) своей диссонантностью, 2) расположением на сильном времени, и, наконец, 3) опорной лигой.<sup>1</sup>

После приведенных трех опытов слух наш с удовлетворением возвращается к самому богатому и естественному авторскому варианту — пример 225 г.

Нам кажется, что, рассматривая приведенные варианты произношения, мы проделали какой-то нелегкий путь, полный неудобств для слуха. Мы переставляли при этом местами всего лишь две лиги. Мы убедились таким образом в том, что правильное расположение этих лиг необходимо для того, чтобы сохранить рассматриваемому двутакту 1—2 его истинный смысл и выражение.

Продолжим наши наблюдения.

Такт 3 танца наш слух воспринимает как построение, аналогичное такту 1. Таким образом мы подходим к такту 4 с ожиданием услышать и в нем аналогию с тактом 2. Мы находим, однако, в такте 4 существенные изменения. Изменено прежде всего само ритмическое сложение — во второй половине такта отсутствует последняя восьмая, трижды создававшая в предшествующих тактах хореические окончания. Дело, однако, не сводится к одному лишь изменению ритма. Одно опущение шестой восьмой само по себе

привело бы к фигуре  | подтверждающей в какой-то степени опору в середине такта.

Мы видим, однако, в такте 4 фигуру  | в которой значение сильного времени в середине такта<sup>2</sup> оспаривается

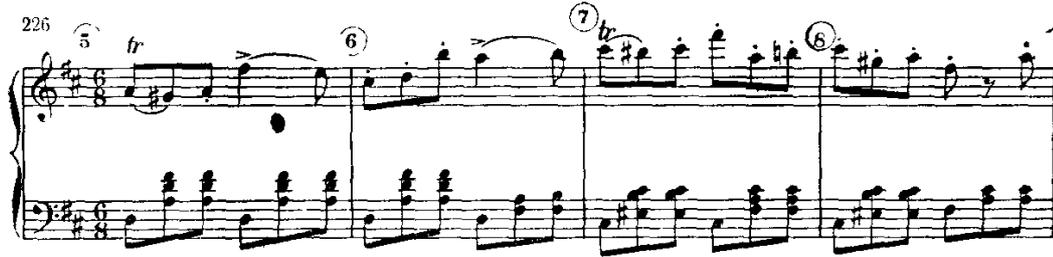
<sup>1</sup> Лиги на задержаниях (впрочем, большей частью нисходящих) мы встретим в танце несколько позже, но там они будут применены по ходу развития, драматизации основной мысли, изложенной в первых двух тактах.

<sup>2</sup> Приводимые наблюдения относятся к контексту данного танца. Было бы неправильным сделать огульное обобщение и считать, что всегда и во всех случаях стаккатирование сильного времени ослабляет его опорное значение. Прежде всего артикуляционная краткость может быть с избытком компенсирована динамическим акцентом. В этом случае стаккатирование может даже обострить действие динамического акцента. Что касается области собственно артикуляционной, то стаккатирование сильного времени следует считать приемом оспаривания опорного значения сильного времени. Однако этот прием (как прием различающий) может иметь в ряде случаев и обращенную форму (см. главу III).

артикуляционным приемом, а именно стаккатированием четвертой восьмой.

После трехкратного утверждения опорной лиги в середине тактов 1—3 неожиданный отказ от этой лиги в середине такта 4 и создает ощущение выхода за пределы повтора, ощущение найденного после трехкратных попыток результата. Это ощущение «наконец найденного» результата и содействует замыканию четырехтакта.

С другой стороны, расположенный в конце хроматического хода и стаккатированный последний тон четырехтакта 1—4 подчеркивает вопросительную выразительность этого результата и переводит наш слух к восприятию следующего четырехтакта 5—8:



Во втором четырехтакте будет продолжаться та артикуляционная модуляция, начало которой можно было наблюдать уже в первых двух тактах и которая направлена от прямого произношения к обратному. В такте 1 имелись две опорные лиги, в такте 2 первая из них снималась. Таким образом, модулирование произношения в двутакте 1—2 двигалось от двух лиг к одной и могло быть выражено схемой:

$$\frac{\text{т. 1—2}}{(+ +) (- +)^1}$$

В двутакте 3—4 модулирование проводится с большей силой и движется уже от двух утверждений лиг к двум отказам. Модулирование произношения во всем четырехтакте 1—4 может быть выражено, таким образом, схемой:

$$\frac{\text{т. 1—2}}{(+ +) (- +)} \quad \frac{\text{т. 3—4}}{(+ +) (- -)}$$

В четырехтакте 5—8 артикулирование двутакта 5—6 тождественно двутакту 1—2. Дальше, однако, следует еще один сдвиг в сторону обратного произношения. В двутакте 3—4 имелись две опорные лиги — в соответствующем ему двутакте 7—8 сохранена только одна лига, именно в начале такта 7.

В целом произношение второго четырехтакта можно выразить следующим образом:

$$\frac{\text{т. 5—6}}{(+ +) (- +)} \quad \frac{\text{т. 7—8}}{(+ - - -)}$$

<sup>1</sup> Плюсы и минусы внутри круглых скобок определяют произношение начала и середины такта.

Таким образом, в тактах 7—8 после последней лиги в начале такта 7 складывается сплошная цепь отказов.

Можем ли мы сказать, что модуляция от прямого произношения к обратному совершилась? Отнюдь нет. Подобно тому, как переход в *fis-moll* в конце восьмитакта 1—8 не является нахождением длительного устоя, но лишь временным отклонением от *D-dur*, требующим в дальнейшем возвращения к нему, подобно этому и модулирование в направлении обратного произношения вызывает непосредственно следующий за этим возврат к произношению прямому. Когда мы вслушиваемся в артикулирование второго восьмитакта (обозначаемого 1'—8' — пример 227), то нам кажется, что именно многократный отказ от опорных лиг в тактах 7—8 вновь вызвал необходимость появления прямых оборотов произношения. Нам кажется, что опорные лиги, снятые рукой автора в конце восьмитакта 1—8, с новой силой и настойчивостью врываются в игру:

Непрерывный поток опорных лиг врывается через посредство нетерпеливого затакта и завладевает всеми сильными временами — и в начале и в середине тактов. Учащенное последование опорных лиг убедительно поддерживается теперь интонациями, возникающими на сильных временах тактов 1'—5'. Я имею в виду секундовый шаг, нисходящий большей частью от задержания.

В четырехтакте 1—4 нисходящих задержаний мы не встречали. Что касается диссонирующего *cis* в начале такта 2, то ему было отказано в опорной лиге, иными словами, оспаривалось его значение как задержания восходящего. Но в такте 2' (соответствующем такту 2) имеется задержание уже не оспоренное, а подтвержденное опорной лигой.

Мы можем наблюдать в данном случае взаимодействие двух приемов: 1) приема опорной лиги, подчеркивающей старшинство сильного времени по отношению к вытекающему из него слабому,

и 2) приема лиги над задержанием, подчеркивающей связь диссоциирующего тона с вытекающим из него разрешением.

Когда мы вслушиваемся в ряд задержаний тактов 1'—5', мы говорим: они подчеркнуты опорными лигами. И, наоборот, когда мы вслушиваемся в распределение опорных лиг, мы говорим: опорные лиги поддерживаются в тактах 1'—5' задержаниями, расположенными на сильных временах. Но если опорные лиги тактов 1'—5' находят свое обоснование в задержаниях, требующих разрешения, то в свою очередь ощущение задержаний само усиливается рядом обстоятельств. Прежде всего ощущение задержания на сильных временах тактов 1'—5' поддерживается наличием затактовых восьмых. Раз возникнув на рубеже тактов 8 и 1', ощущение ямбичности уже не исчезает в дальнейшем, и последние восьмые тактов 1'—4' слышатся не только как хореические окончания по отношению к предшествующим тонам, но также и как затакты по отношению к тонам последующим. Но именно ощущение ямбического движения, не иссякающее после толчка, данного в начале восьмитакта, придает каждому сильному времени характер задержания, приготовленного из затакта.

Ряд следующих одно за другим нисходящих задержаний кажется нашему слуху необычайно убедительным еще и по другой причине. Восьмитакт 1'—8' начинается с мотивов такта 1 танца, проводимых на этот раз скрипками с верхнеоктавным удвоением флейтой. Нашему слуху ясно, что необычайно высоко расположенной мелодии флейты в дальнейшем предстоит снизиться. Необходимость снижения подтверждается также и интонационной линией баса. Уже первый нисходящий шаг баса  $c-h$  предопределен как шаг, разрешающий тритон. Необходимость снижения интонационного уровня подчеркнута и дальнейшим нисходящим движением басового голоса и затрагиванием в басу хроматически пониженных ступеней  $c, b$ . Все эти обстоятельства делают понятной выразительную роль лиг на нисходящих задержаниях. Но учащенное последование опорных лиг оказывается связанным и с новым по сравнению с предыдущим приемом построения тактовых сопряжений.

В восьмитакте 1—8 сопряжение тактовых групп поддерживалось применением контрастирующих приемов произношения в аналогичных сопоставляемых точках. Единство двутакта 1—2 поддерживалось различным произношением начал тактов 1 и 2. Единство четырехтакта (1—2) + (3—4) поддерживалось различным произношением тактов 2 и 4. Единство восьмитакта (1—4) + (5—8) поддерживалось различным произношением тактов 3—4 и 7—8. Во всех этих случаях распространение действия мелодического сопряжения на большее количество тактов поддерживалось противоположением артикуляционных утверждений и отрицаний.

Во втором восьмитакте 1'—8' расширение границ тактовой группы поддерживается противоположным способом, а именно повторностью тождественных приемов.

Предположим, что имеется тактовая структура

$$(a+b) + (a+b) \quad (1)$$

в которой легко прослушиваются два двутакта.

Заменим в этой структуре контрастирующие  $b$  через  $a$ . Мы получим тогда структуру  $(a+a) + (a+a)$ , в которой ощущение двухтактности ослаблено и взамен двухтактной периодичности выдвигается ощущение более слитной и протяженной структуры:

$$(a+a+a+a) \quad (2)$$

Эта большая слитность и протяженность выявляется в структуре 2, впрочем, только в той мере, в какой в ней не доминирует ощущение раздельности однотоков. В последнем случае мы будем иметь ощущение структуры

$$(a) + (a) + (a) + (a) \quad (3)$$

Мы видим, что весьма близкие между собой структуры 2 и 3 являются по отношению к структуре 1 первая — расширением масштаба тактовой группы, вторая — сужением масштаба.

Что касается усиления слитности мелодического построения при посредстве учащения повтора тождественных элементов, то в исполнительском искусстве мы нередко сталкиваемся с аналогичными явлениями. Предположим, имеется пассаж из шестнадцатых, занимающий один четырехчетвертной такт. Если в этом пассаже сделать два акцента (на первой и на третьей четвертях), то будет подчеркнуто разбиение такта на две части. Если сделать в пассаже четыре акцента (по четвертям), подчеркнется разбиение такта на четыре части.

Но если продолжать учащать акценты и расставить их по восьмым (т. е. исполнять пассаж группами по 2 шестнадцатых), то это учащенное последование акцентов приведет уже не к дальнейшему увеличению расчлененности пассажа, а, наоборот, к усилению его слитности. Расположенные на близком расстоянии акценты будут в этом случае восприниматься как составляющие единую слитную последовательность. Акцентировка по две шестнадцатых оказывается очень глубоким педагогическим приемом. Этот прием выполняет одновременно две роли. Он определяет в каждой паре шестнадцатых «старшую» и «младшую», т. е. доводит организацию пассажа до мельчайшего звена. И в то же время, облегчая сопоставление «старших» тонов каждой пары, этот прием развивает ощущение текучести организованного в пары пассажа.

Продолжим теперь учащение последования акцентов пассажа и доведем это учащение до крайней степени — будем акцентировать каждый тон. При этом возникнет возможность перехода максимальной частоты последования акцентов в свою противоположность, т. е. в отсутствие акцентировки. Ведь если в последовательности тонов маркирован каждый тон, то ясно, что в этой последовательности нет ни одного тона, выделенного указанным приемом среди других. Ряд маркированных тонов составляет теперь единую слитную последовательность.

Прием увеличения длины фразы посредством уменьшения длины составляющих ее мотивов может быть продемонстрирован на примере прелюдии d-moll Баха (W. K., I):

228



Сначала (такты 1, 2) акценты (соответствующие кульминационным моментам фраз) расположены на расстоянии двух четвертей. Затем (такт 3) последование акцентов учащается и акценты следуют один за другим на расстоянии одной четверти. Соответственно уменьшается и длина фраз. Наконец, последование акцентов учащается еще больше (такты 4, 5); они появляются уже на каждой восьмой. Но именно это крайнее учащение акцентировки связано уже не с укорочением фраз, а с достижением большей слитности и большей протяженности мелодии.

Аналогичные явления можно наблюдать и в распределении акцентов по вертикали. Допустим, что речь идет об исполнении на фортепьяно четырехголосной фуги. Желая звучно проинтонировать тему, проводимую в одном из голосов, мы маркируем ее тоны. Если мы одновременно хотим придать такую же звуковую значимость и тонам противосложения, мы должны маркировать в четырехголосном аккорде два тона. Но если по ходу стретты мы хотим придать звуковую значимость всем четырем голосам, мы должны стремиться к согласованно звучному интонированию всех тонов четырехголосного аккорда. Таким образом, богатая полифоническая инструментовка фортепьянного созвучия переходит в инструментовку монолитно аккордовую. И поразительно, как крупные мастера фортепьянной полифонии пользуются для осуществления сложнейших полифонических задач именно этой монолитной аккордовой звучностью. В этой слитной аккордовой звучности и находят свое воплощение все детали полифонической ткани.

Сопоставление приведенных структур 1, 2 и 3 показывает богатство, тонкость и подвижность ощущения тактовых построений. Редко та или иная структура категорически преобладает и отменяет полностью ощущение всех иных возможных в данном случае тактовых объединений. Очень часто различные выразительные факторы поддерживают ощущение различных, возможных в данном фрагменте, форм объединения тактов.

В нашем случае, т. е. в восьмитакте 1'—8', ритмическое строение мелодии поддерживает ощущение однотоковой периодичности. Интонационный рельеф мелодии поддерживает ощущение двухтактовой периодичности. Согласно партитуре танца в начале такта 5' к струнным присоединяется группа деревянных. Таким образом инструментовка подчеркивает разбиение восьмитакта 1'—8' на два четырёхтакта.

Одновременно с этим ряд других факторов оспаривает разбиение восьмитакта на части и поддерживает ощущение его слитности. Большая (по сравнению с восьмитактом 1—8) слитность восьмитакта 1'—8' определяется прежде всего средствами гармонии. При богатом гармоническом развитии, при частом использовании секундаккордов, поддерживающих дальнейшее движение, в музыке восьмитакта отсутствуют какие-либо завершающие обороты, кроме каданса в конце восьмитакта. Слитность восьмитакта поддерживается также строением мелодии басового голоса. Три лигованные фразы баса захватывают 6 тактов. Таким образом, строение басовой мелодии оспаривает симметричную структуру 4 + 4 в пользу структуры 6 + 2, усиливая тем самым ощущение слитности восьмитакта.

И, наконец, увеличение масштаба тактового объединения в восьмитакте 1'—8' поддержано также и средствами произно-

шения. Я имею в виду отмеченное выше учащение последования лиг.

Непрерывная последовательность опорных лиг (расположенных и в начале и в середине каждого такта) ослабляет разбиение тактов 1'—4' на одноктакты и двуктакты. Более того — непрерывная последовательность опорных лиг перетекает через границу четырехтакта 1'—4', преодолевает ощущение разбиения восьмитакта 1'—8' на два четырехтакта и усиливает тем самым слитность восьмитакта. Казалось бы, что артикуляция тактов 5', 6' аналогична артикуляции первых двух тактов танца, повторенной и в тактах 5, 6. Однако две опорные лиги такта 5' воспринимаются в меньшей степени как произношение первого такта четырехтакта 5'—8' и в большей степени как продолжение непрерывного потока опорных лиг. Что касается артикуляции такта 6', то, внешне аналогичная артикуляции тактов 2 и 6, она звучит, по существу, гораздо динамичнее. В своей двойственности (отказ + опора) она появляется как бы на стыке двух противоположных артикуляционных тональностей. Мы наблюдаем в ней крайнюю степень развития прямых приемов артикулирования. На гребне волны прямо произнесенных сильных времен возникает теперь обращенная артикуляция, полностью овладевающая пассажем тактов 7', 8'. В этом пассаже стаккатирование выявлено еще ярче, чем в тактах 7—8. Ведь в нем нет теперь даже отправной лиги в начале такта 7:

 тактов 7, 8 превратилось в

 тактов 7', 8'.

В течение двух восьмитактов мы наблюдали артикуляционную модуляцию, которая была направлена от прямого произношения (утверждения опорных лиг) к обратному (отрицание опорных лиг). Эту модуляцию средств произношения не следует себе представлять как единократную и окончательную замену одного приема другим: артикуляционная модуляция является подвижной и тонкой сменой приемов произношения; сменой, с необычайной чуткостью взаимодействующей со всеми другими выразительными факторами.

Среди всего многообразия поворотов мы можем все же установить общее направление модулирования. Применяя наши обычные обозначения, мы можем выразить ход артикуляционного модулирования в первых шестнадцати тактах танца следующим образом:

Такты 1—8: (+ +)  $\overbrace{(- +)}^{\alpha}$ ,  $\underbrace{(+ +) (- -)}_A$ , (+ +) (- +),  $\underbrace{(+ -) (- -)}_B$

Такты 1'—8':      (+ +) (+ +), (+ +) (+ +); (+ +) (- +),  $\frac{(- -)(- -)}{B}$

Если мы обратим внимание на соотношение приемов произношения в тактах *a* и *b*, затем в двутактах *A*, *B* и *B*, то мы увидим, что в результирующих, т. е. заключительных моментах тактовых построений, произношение модулирует в сторону отрицания лиг. Модулирование это не сводится, как я указывал, к непрерывному движению в одном направлении. Вслед за отрицанием опорных лиг (*B*) произношение возвращается к их утверждению с тем, однако, чтобы потом перейти к отрицанию еще большей силы (*B*). И мы видим, как максимальное отрицание лиг в тактах 7'—8' (*B*) вытекает из максимального утверждения опорных лиг в тактах 1'—5'.<sup>1</sup>

Однако все же артикуляционная модуляция еще не доведена до своего предела, средства ее еще не исчерпаны. Она продолжается и развивается в восьмитакте 1''—8'' и в этом развитии будет играть теперь роль новый, впервые появляющийся в танце мелодический материал:

229

<sup>1</sup> Рассмотренные в этой главе примеры, а также примеры из главы III дают повод отметить ряд моментов, на которые следует обращать внимание при разборе артикуляционных модуляций:

- 1) направление модулирования;
- 2) инерцию определенного приема, требующую повтора этого приема;
- 3) вытекающее из повтора ожидание перехода к приему противоположному (индукция);
- 4) соотношения на расстоянии:
  - а) сопоставление приемов произношения начальных моментов построения;
  - б) сопоставление приемов произношения завершающих моментов построений;
- 5) сопоставления контактные, т. е. противопоставления приемов, применяемых в смежных моментах;
- 6) масштаб проведения приема;
- 7) взаимопроникновение и расслоение артикулярных тональностей. Так, например, в восьмитакте 1—8 мы наблюдаем подвижное преобразование приемов произношения, т. е. взаимопроникновение артикуляционных тональностей. В восьмитакте 1'—8' мы наблюдаем большее расслоение приемов произношения. Очевидно, что расслоение тональностей связано с увеличением масштаба действия каждой тональности.

Третий восьмитакт 1''—8'' выполняет как бы роль трио, освежающего ход развития танца. Сменяются и тональность и инструментовка. Наконец — и это будет интересовать нас в первую голову — изменяется само ритмическое строение мелодии. Третий восьмитакт начинается ясно выраженным затактом. С ямбическим ритмом мы встречались, правда, и в первом восьмитакте, когда его интонация блеснула нам в последнем *h* такта 6. С еще большей ясностью ямбический ритм был выражен в нетерпеливом *a* на последней восьмой такта 8. Но все это были вспомогательные, связующие обороты. Теперь впервые ямбический ритм становится основным, подлежащим развитию ритмическим оборотом. Развитие этого нового ритма оказывается тесно связанным с развитием артикуляционных приемов, а именно с действием ямбической лиги, т. е. лиги, переходящей через тактовую черту.

Применим к анализу артикуляции тактов 1''—4'' те же критерии, что и к анализу тактов 1—4. Подобно тому, что наблюдалось в тактах 1—3, и здесь середины тактов 1''—3'' подлежат произношению прямому.<sup>1</sup> В середине такта 4' по аналогии с тактом 4 лига отсутствует. Что касается начал тактов, то по аналогии с тактами 1—4 и здесь в такте 1'' мы видим произношение прямое, в такте 2'' — отказ от лиги, в такте 3'' — прямое произношение, в такте 4'' — отказ от лиги.

Однако наряду с этой аналогичностью мы наблюдаем в тактах 1''—4'' и новый прием отрицания опорной лиги. Если мы

сравним два отказа от опорной лиги: 

то второй отказ должен считаться отказом более сильным. Ведь если имеется стаккато и слева от тактовой черты и справа, то ощущение отказа от лиги на сильном времени не столь ярко, так как наш слух уже из затакта подготовлен в этом случае к восприятию стаккатирования, и он уже не реагирует на стаккатирование сильного времени как на новый впечатляющий прием. «Возможно, что это не отказ от лиги, — подсказывает нам наш слух, — не модулирование произношения, приуроченное именно к важнейшему из времен такта — к сильному времени, а просто игровая манера, штрих, приуроченный к исполнению всего фрагмента (пассажа).<sup>2</sup>

Но понимание стаккатирования как игровой краски, как общего предпочтения манеры *non legato* перед манерой *legato* невозможно, если лига, снятая с сильного времени, находится тут же

<sup>1</sup> Ритм  должен считаться прямо произнесенным, так как оче-

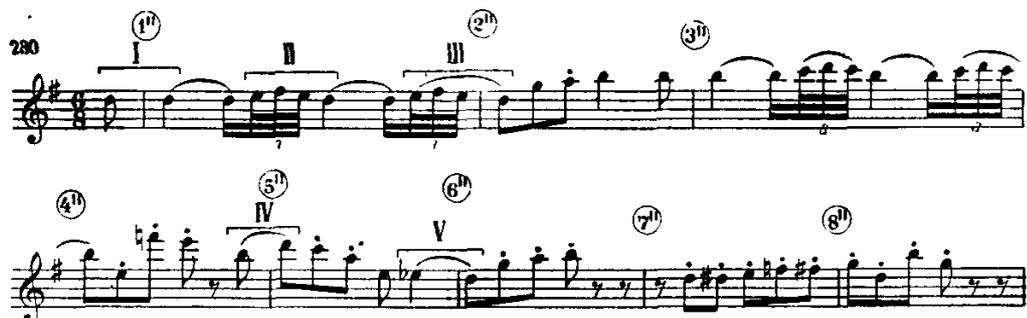
видно, что в нем содержится артикуляционная формула 

<sup>2</sup> См. стр. 58—59 о частичных обращениях.

рядом, налево от сильного времени, на самом затакте, ведущем к нему. Лига на сильном времени не исчезла случайно! Выразительной силой произношения она сдвинута со своего основного места; начинаясь перед сильным временем, она свидетельствует о действии силы, ее сдвинувшей. Лига ямбическая делается ярким приемом отрицания лиги опорной.

И действительно, в третьем восьмитакте ямбическая лига оказывается приемом, способствующим дальнейшему развитию модуляции от прямого произношения к обратному.

Проследим теперь за тем, как развивается действие ямбической лиги в течение восьмитакта 1''—8''.



1. Ямб (I), которым начинается восьмитакт, не может быть полностью слигован по самому своему интонационному строению. Ведь он складывается из повторения одного и того же тона. Очевидно, что сама техника репетирования тона противодействует осуществлению ямбической лиги.

2. Наоборот, во втором мотиве по самому ритмическому его строению затруднено применение цезуры перед опорным моментом. Движение тридцать вторыми не оставляет достаточного промежутка времени между затактом и сильным временем. Но затрудняя появление цезуры перед опорным моментом, мотив II тем самым подготавливает путь для появления ямбической лиги.

3. И действительно, в третьем мотиве восьмая в начале такта 3 связана уже больше с предшествующими ей лигованными тридцать вторыми, чем со следующими за ней стаккатируемыми восьмыми.

В тактах 3''—4'' повторяется та же артикуляция. И, наконец, на рубеже тактов 4'' и 5'' мы видим уже решительное развитие приема ямбической лиги. Лигованность мотива (IV) не может уже быть объяснена тем, что при движении тридцать вторыми поневоле, мол, не сделаешь цезуры. Ямбическая лига перекрывает сейчас затактовую восьмую, ту самую восьмую, которая в предыдущем не раз стаккатировалась. Прием ямбической лиги достигает крайнего своего развития в мотиве (V), который начинается совершенно необычным в мелодии рассматриваемого танца способом — мотив этот вступает на пятой восьмой такта. Нецелесо-

образно спорить о том, является ли четвертной тон *es* в такте 5'', продолжением предыдущего или началом последующего. Тон *es* имеет двойное значение: он и продолжение предыдущего и начало последующего. Лига от *es* к *d*, указанная в партитуре, сама по себе не решает вопроса. Эта лига может быть лигой, перекрывающей ямб, однако она может быть понята и как прием обращенной цезуры (см. § 5 главы II).

Во всяком случае ямбическая лига *V* является последней, кульминационной ступенью развития приема ямбической лиги. Здесь и достигает своего завершения модуляция от прямого произношения к обратному, которое мы наблюдали с первых тактов танца. Нам кажется, что именно из протяженной ямбической лиги и возникает поток сплошь стаккатированных восьмых (такты 7'', 8''), в котором сняты все опорные лиги.

Отказ от опорной лиги становится теперь основным приемом артикулирования. Он является теперь уже не отрицанием лиги, а утверждением стакката.

Подытоживая весь ход наблюдаемой нами артикуляционной модуляции, воспользуемся формулой произношения цепи, рассмотренной в § 6 главы III. В первых двух восьмитактах преобладало прямое произношение цепи, осложненное иной раз снятием опорных лиг, т. е. частичным обращением формулы цепи. Развитие ямбической лиги в восьмитакте 1''—8'' выводит модуляцию за пределы частичного обращения и приводит к более глубокому отрицанию опорной лиги, — к обращенному приему произношения цепи.

В коде (такты 1<sup>к</sup>—8<sup>к</sup> — пример 231) стаккатирование явится уже основной артикуляционной тональностью:

231

The image shows a musical score for two systems, labeled 231. Each system consists of two staves: the top staff is for Violin (Viol) and the bottom staff is for Flute (Fl.). The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The music is written in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes and rests. There are various articulation marks, including slurs and accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Эта тональность теперь утверждается (т. е. в каком-то смысле развивается) по ходу преодоления встречающихся препятствий,

отклонений. Этими отклонениями от стаккатирования в тактах  $1^k-8^k$  являются три лиги.

Прежде всего рассмотрим две тождественных лиги  $L_1$ , расположенные в аналогичных тактах  $2^k$  и  $6^k$ . Эти лиги являются развитием ямбических лиг IV и V в тактах  $4''$  и  $5''$  и имеют длительность в четыре восьмые. Удлинение ямбической лиги служит как бы дополнительным источником артикуляционного запала; ведь каждый раз именно вслед за этими лигами возникают стаккатированные пассажи восьмых. Роль двух рассматриваемых ямбических лиг не ограничивается, однако, их непосредственным участием в выразительном артикулировании мелодии, тоны которой они связывают. Они принимают существенное участие также и в организации сопряжений в масштабе соответствующих четырех тактов.

Расположенные в серединах тактов  $2^k$  и  $6^k$  лиги  $L_1$  (пример 231) противопоставлены стаккатированным восьмым в середине тактов  $4^k$  и  $8^k$ . Тем самым лиги эти подчеркивают основанные на контрасте сопряжения первого и второго и, аналогично этому, третьего и четвертого двутактов коды, т. е. служат построению четырехтактов.

Но если лиги  $L_1$  содействуют каждой построению четырехтактов  $1^k-4^k$  и  $5^k-8^k$ , то поучительно наблюдать, как короткая лига  $L_2$  на сильном времени такта  $4^k$ , содействуя противопоставлению тактов  $4^k$  и  $8^k$  (в начале такта  $4^k$  лига утверждается, в начале такта  $8^k$  — отрицается), тем самым участвует в построении единства восьмитакта  $1^k-8^k$ .<sup>1</sup>

В какой мере существенна роль лиги  $L_2$  в построении единства коды? Простой эксперимент поможет нам ответить на этот вопрос.

Попробуем внести некоторые, казалось бы минимальные, изменения в артикуляцию тактов  $1^k-4^k$ . Эти изменения будут касаться артикулирования сильных времен тактов  $2^k$  и  $4^k$ . Вообще говоря, возможны четыре варианта распределения утверждений лиг и отказов от них в указанных двух точках:

---

<sup>1</sup> Излагаемые соображения могут показаться несколько усложненными. И действительно, для того чтобы усмотреть их в схеме, требуется повышенное внимание. Стоит нам, однако, прослушать (внутренним слухом) музыку разбираемых тактов, как выразительная роль приемов произношения становится в ту же минуту очевидной. Значит ли это, что исследование закономерностей артикуляции беспредельно? Напротив. Наблюдение над закономерностями опирается на слышание музыки; однако, с другой стороны, осознание закономерностей обостряет нашу способность слышать артикуляцию. Поэтому я вновь прошу читающих эту работу прослушивать, и не по одному разу, все приводимые примеры.

232

В первом варианте лига утверждается как в начале такта  $2^k$ , так и в начале такта  $4^k$ .

Во втором варианте лига отрицается и в такте  $2^k$  и в такте  $4^k$ .

В третьем варианте лига утверждается в начале такта  $2^k$  и отрицается в начале такта  $4^k$ .

Четвертым и последним из возможных вариантов является артикуляция, указанная автором в партитуре.

Легко заметить, что как в первом, так и во втором вариантах средства артикулирования отстраняются от участия в выразительном противопоставлении фраз; тем самым наносится существенный ущерб сопряжению этих фраз.

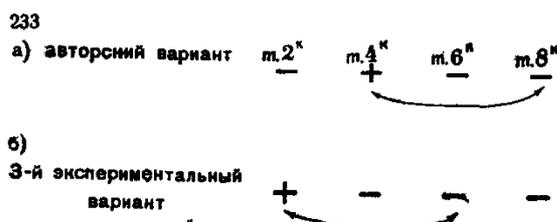
Рассмотрим теперь третий вариант. Казалось бы, в этом варианте сохраняется артикуляционное противопоставление двутакта ( $1^k - 2^k$ ) двутакту ( $3^k - 4^k$ ). Действительно, логическая сторона артикуляционного противопоставления в этом варианте сохранена, однако этот вариант является искажением музыки танца.

Во-первых, лига  $h - a$ , установленная в такте  $2^k$ , являлась бы единственной в танце лигой, перекрывающей восьмую при ее движении на нисходящую большую секунду. И это обстоятельство регистрируется слухом как инородная музыке танца интонация.

Во-вторых, наш слух воспринимает эту лигу как искажение выразительности четырехтакта. Действительно, согласно авторской редакции в каждом из двутактов  $1^k - 2^k$  и  $3^k - 4^k$  расположено по одной лиге. При этом в первом случае лига имеет ямбический характер, во втором хореический. Распределение лиг содействует, таким образом, и сопоставимости и противопоставлению двутактов. Этой функции сопоставления и контрастирования не выполняют лиги третьего варианта, сгрудившиеся в такте  $2^k$ .

И, наконец, в-третьих, преобразование лиг по третьему варианту приводит к искажению выразительности всего восьмитакта коды.

В течение всего танца мы наблюдали участие произношения в установлении сопряжений двутактов, четырехтактов и восьмитактов. В подавляющем большинстве случаев при тождественном произношении начальных тактов артикуляционное противопоставление сосредоточивалось в тактах четных, заключительных, результирующих. В согласии с этим и построена авторская артикуляция коды, выражающаяся следующей схемой (пример 233 а).



В отличие от авторской артикуляции, экспериментальный третий вариант может быть выражен схемой, показанной в примере 233 б.

В плане ощущения вопросо-ответных связей последняя схема означает: «на два разные вопроса (+ и —) дается один и тот же дважды повторенный ответ». Но, как мы видели, эта вопросо-ответная структура противоречит всему строю тактовых сопряжений танца, для которых характерна структура — «на повторный вопрос дается ответ, отличный от предыдущего».

Маленькая хорейческая лига, связывающая две восьмые в стакатированных пассажах коды, имеет, оказывается, самую тесную связь со всей структурой коды, с решающими вопросо-ответными взаимоотношениями ее тактовых группировок. Убытие или сдвиг этой короткой лиги искажает, как мы видим, структуру всей коды.

Выразительное значение маленькой лиги не покажется нам столь изумительным, если мы вспомним, что речь идет о лиге, расположенной на сильном времени результирующего такта предложения. Но ведь каждая фраза, каждое предложение, каждый период имеют только по одному главному сильному времени, т. е. сильному времени такта, в котором подытоживаются фраза, предложение, период.

Поскольку речь идет о произведении песенно-танцевальной формы, построенном на периодических тактовых соотношениях, правильное артикулирование сильных времен играет особо важную роль. Весь ритмический строй музыки приводит к тому, что наблюдательность нашего слуха концентрируется в направлении сильных времен такта. С непостижимой чуткостью наш слух улавливает действие артикуляционных приемов, приуроченных к этим временам.

Мы видели, как много вносит использование палитры артикуляционных средств в исполнение, казалось бы, простых последо-

ваний двутактов и четырехтактов. Артикуляция танца указана Глинкой в партитуре с великой тонкостью и безошибочной точностью. Лишив танец этой тончайшей и точнейшей артикуляции, мы исказили бы суть музыки, лишили бы ее присущей ей выразительности и остроумия.

Если убрать предусмотренную автором артикуляцию, от искрящегося остроумием и жизнью танца повеет мертвым духом схематической квадратности.

## Глава VI

### АРТИКУЛЯЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ 3 (СИМФОНИЯ)

В главе IV был рассмотрен ряд примеров артикулирования баховской фуги. Для того чтобы разобраться в многообразии артикуляционных приемов, мы следили там прежде всего за тем, как произносятся ямбические мотивы. В дальнейшем, когда мы перешли к приемам артикуляции в одном из танцев Глинки, новый музыкальный материал потребовал нового способа рассмотрения. В последнем случае мы следили за произношением хореических ритмов.

Перейдем сейчас к рассмотрению совершенно иного по своему складу примера. Рассмотрим сейчас не фугу и не танцевально-песенное построение, а произведение симфонического типа: I часть Шестой симфонии Чайковского.

Одно обстоятельство бросится нам сразу в глаза: партитура Шестой симфонии в каждой странице, строчке, такте полна разнообразных, с величайшей точностью проставленных рукой автора знаков артикулирования. Значение артикулирования для исполнения Шестой симфонии очевидно. Как разобраться, однако, в море рассыпанных по страницам партитуры артикуляционных значков?

Конечно, наблюдения, которые мы делали по поводу произношения мотивов или сильных времен симметричных тактовых построений, могут быть в том или другом случае использованы и при рассмотрении артикуляции отдельных фрагментов симфонии. Однако было бы бесплодным пытаться исчислить артикуляцию Шестой симфонии по мотивам (мотив за мотивом) или по симметричным тактовым построениям (из двутакта в двутакт). Чтобы осмыслить многообразие средств артикулирования симфонии, необходимо помимо частных критериев найти критерий более общий, помогающий понять общее направление изменения артикуляционных приемов.

При анализе артикуляции симфонии Чайковского я предлагаю рассматривать наряду с артикуляцией мотивов и тактовых построе-

ний также и общие контрастирующие друг с другом качества связности и расчлененности, их выразительное взаимодействие и развитие. В зависимости от контекста артикуляционное качество связности будет обозначаться также выражениями слитность, лигованность; качество расчлененности — выражениями отрывистость, краткость. Обратимся к партитуре. Артикуляция вступления (пример 234) — глубокое легато:

234

① Fag ② ③ ④ ⑤

C-B. div.

*pp* *p* *p* *mp* *sf* *p*

*mf* *sf* *p*

*pp* *p* *p* *mp* *sf* *p*

*cre...scen...do*

Связное произнесение является, однако, в данном случае не только буквальная связностью звуков. Связность тонов оказывается здесь средством осуществления более глубокой образности. Я имею в виду образ «связанности», который возникает прежде всего из приуроченности всей музыки вступления к темному и ограниченному в своей тесситуре регистру. Этот регистр ограничен с самого же начала звуками двух партий контрабасов *divisi*; и в этих узких границах, в пределах между голосами двух контрабасов, суждено пребывать мелодии, исполняемой фаготом. «Связанность» обнаруживается здесь также в том, что мелодия помещена внутри узких пределов гармонии. Сама гармония не служит здесь поддержкой мелодии; ее звуки воспринимаются скорее как оковы, фатально сковывающие движение темы. Конечно, стесненная мелодия движется, но каждому новому ее мотиву удастся подняться лишь на самый малый из существующих в музыке шагов, на шаг секунды. Каждый следующий мотив начинает свое движение с того тона, которого достиг предыдущий мотив, чтобы продвинуться, в свою очередь, еще на одну ступень. Нам кажется, что третьему мотиву удастся выйти из плена, ведь он поднимается в начале такта 4 над контрабасами. Но в тот же миг его движение снова ограничивается сверху, на этот раз протяженным тоном *e*, взятым впервые вступившими альтами.

Каким контрастом этой лигованности вступления звучит нон легато, с которого начинается изложение *Allegro* (пример 235): «Так ли все связано? Так ли все обречено и предрешено?» — спрашивает первый же мотив изложения. И действительно, внезапно и новым светом освещается этот мотив, многократно повторенный и, казалось, «обдуманый» во вступлении. Порвано прежде всего с темным, однокрасочным регистром. И не только мелодия перенеслась в светлый регистр. Более того, сама гармония расправи-

лась, вырвалась из оцепенения, раскинулась во всю ширь своего четырехголосья. Гармония уже больше не оковы, ограничивающие тему, а чуткий помощник теме, ее ритму, высвободившемуся из неподвижности *Adagio*. Началось движение, путь надежд и поисков. И рука об руку со всеми выразительными средствами идет и артикуляция.

235

1

2

3

20

21

22

23

24

25

Fl.

cl.

β

Своими, хотя и робкими, но живыми смычками альта (мотив 1) разрывают лигу, сковывающую мелодию вступления. Впрочем, это еще только одна-единственная короткая попытка, только вопрос, только сомнения в обреченности, только помысел о свободе. Но сколько поворотов мысли, сколько утверждений и сомнений поможет выразить дальше игра штрихов!

Может быть, этот вздох жизни — движение надежды и сомнения — мог быть выражен не только штрихами мотива 1 главной партии, но и живым ритмом шестнадцатых мотива 2.

Эти первые прозвучавшие в симфонии шестнадцатые высвобождения становятся отправной точкой дальнейшего хода мысли. Теперь возникает борьба штрихов уже внутри фигуры из четырех шестнадцатых.

Прежде всего подвергнется сомнению лига, обнимающая четыре шестнадцатые мотива 2. На смену лиге в мотиве 3 приходит более

острое произношение, обоснованное уже в самой интонационной структуре группы из четырех шестнадцатых. Что касается лиг, то они приурочены всегда к секундам, нисходящим от задержаний на сильных временах, что касается стаккатирования следующих за лигой шестнадцатых, то оно обосновано тем, что эти шестнадцатые оживленно репетируют один и тот же тон.

Если мы сопоставим штрихи рассмотренных мотивов 1, 2 и 3, то установим следующие соотношения:



а) расчленение восьмых мотива 1 и связывание шестнадцатых мотива 2 соответствует принципу «восьмушки» (см. § 3 главы II), примененному в данном случае как прием варьирования. Выразительность этого приема заключается здесь в том, что «высвобождающее» (по отношению к лигованности вступления) действие расчлененного произнесения мотива 1 развивается в мотиве 2 в форме ритмического оживления;

б) шестнадцатые мотива 3 являются артикуляционным вариантом шестнадцатых мотива 2;

в) штрихи мотива 3 являются, кроме того, обращением штрихов мотива 1.

Действительно, в мотиве 1 за двумя отдельными тонами следуют два лигованных. Не сомнением ли в этом порядке звучит артикулирование мотива 3, в котором штрихи проводятся в обратном порядке; сначала два тона лигуются, следующие два расчленяются. Начинающийся из затакта мотив 3 становится теперь началом потока шестнадцатых, не прерывающимся уже дальше на протяжении и главной и связующей партий. В этом потоке наблюдается дальнейшее развитие артикуляционных приемов. На этот раз речь будет идти об артикуляционной модуляции, направленной от прямого приема произношения к обратному.

На примере танца из оперы Глинки «Руслан и Людмила» мы уже наблюдали, как развивалось и принимало различные формы отрицание опорной лиги. В первых двух восьмитактах танца это отрицание проявлялось в том, что лига на сильном времени опускалась и заменялась стаккатированным тоном. В третьем восьмитакте танца мы наблюдали и другую, более динамичную форму, а именно применение ямбической лиги в качестве антагониста лиги опорной (см. пример 230).

В настоящий момент (такт 23, пример 235) мы можем наблю-

дать одновременно полифоническое действие двух описанных приемов.

Проследим, как складывается отрицание опорной лиги в тактах 21—23. Поток шестнадцатых этих тактов начинается с повторения мотива 3. При этом повторении начало каждой четверти маркируется опорной лигой. Однако третий повтор, начинающийся с четвертой четверти такта 22, приводит уже к новому результату. Мотив начинается аналогично первым двум его проведениям. Однако, в отличие от предыдущего, он выливается в поток сплошь стаккатированных шестнадцатых. Этот поток перетекает через вторую четверть такта 23 и снимает с нее привычную опорную лигу, к которой наш слух подготовлен всем предшествующим развитием вступления и изложения.

В то время как в начале второй четверти такта 23 верхний голос уклоняется от хореической лиги, в аккордах сопровождений вводится в середине такта 23 прием ямбической лиги. Применение ямбической лиги подготовлено при этом следующим образом: первые шесть аккордов сопровождения в тактах 21—23 (пример 235) в контексте целого воспринимаются как три ямбические пары. Затактовые моменты отчленены при этом от следующих за ними опорных. Таким образом, рассматриваемые три ямба  $\alpha_1$ ,  $\alpha_2$ ,  $\alpha_3$  следует считать прямо произнесенными.

Два обстоятельства подчеркивают при этом вопросительный характер этих аккордов.

Во-первых, все они, т. е. не только затактовые (первые в ямбической паре), но и по смыслу опорные (вторые в ямбической паре) расположены на слабых восьмых такта.

Во-вторых, все шесть аккордов, согласно указанию автора, исполняются восходящими смычками.

Но должны же, наконец, эта синкопичность и недоговоренность штриха найти свое разрешение? И, действительно, в четвертом ямбе  $\beta$  (середина такта 23) затактовая восьмая приводит к опоре не на синкопическом, а на сильном времени.

Одновременно с этим и ряд восходящих смычков  $\overset{\vee}{\rho} | \overset{\vee}{\rho}$

находит свое разрешение в нисходящем смычке  $\overset{\vee}{\rho} \overset{\vee}{\rho}$ , который объединяет в себе на этот раз и затактовый и опорный моменты. Тем самым и осуществляется модуляция от прямого, отдельного произношения ямба ( $\alpha$ ) к обратному, слитному ( $\beta$ ).

Завершение артикуляционной модуляции совпадает, как это нам уже приходилось не раз наблюдать, с момента кадансирования, в данном случае — с половинным кадансом, сформулированным в середине такта 23. Артикуляционные средства подчеркивают обе стороны этого каданса: с одной стороны — его завершающее действие (собственно кадансность), с другой стороны — его значение неустоя (половинность), требующего продолжения движения.

Отрицание опорной лиги на второй четверти такта 23 (посредством снятия лиги в верхнем голосе) и на третьей четверти того же такта (посредством применения ямбической лиги в аккордах сопровождения) является результатом, завершающим развитие штрихов в тактах 21—23 и тем самым подчеркивающим ощущение кадансности. С другой стороны, и характер «половинности», требующий продолжения движения, создается не только действием средств гармонии: необходимое участие в создании «половинности» каданса принимают и средства артикуляции.

Чтобы убедиться в этом, внесем в указанную в партитуре артикуляцию такта 23 следующие два изменения: в верхнем голосе в начале второй четверти установим опорную лигу, а в сопровождающих аккордах заменим ямбическую лигу, идущую к третьей четверти, расчлененным произнесением;

Мы убедимся, что изменение штрихов нанесло течению мысли непоправимый ущерб. Затактовое движение, с которого деревянные духовые начинают второй четырехтакт главной партии (вторая половина такта 23), потеряло в своей текучести. Излишнее в данном случае подчеркивание опоры в середине такта 23 лишило истинного выражения опору в начале такта 24.

Восстановим правильные штрихи, и мы увидим, что именно указанная в партитуре артикуляция создает на стыке двух четырехтактов ту полетность, которая помогает флейтам и кларнетам подхватить с новым трепетом то, что пытались перед этим высказать струнные инструменты (см. партитуру).

Мы убеждаемся в том, что именно преодоление опоры в середине такта 23 посредством ямбической лиги сохраняет за опорной лигой в начале тактов 24 ее трепетную настойчивость. Именно краткое отклонение в сторону обращенного приема артикуляции придало новую свежесть возвращению к произношению прямому.

Оглянемся на пройденный путь. Во вступлении связное произнесение обеих фаз мотива может быть выражено схемой<sup>1</sup>  $\beta/b$ .

<sup>1</sup> В приводимых схемах используются ранее введенные (глава III) обозначения. Следует отметить, что обращенным произношением ямбической фазы ( $\beta$ ) в полном смысле этого слова следует считать ямбическую лигу, переходящую через тактовую черту. Однако и перекрытие лигой затакта (без перехода через тактовую черту) является по отношению к расчлененному затакту в какой-то мере обращенным приемом произношения.

Первый мотив главной партии (мы будем его называть основным мотивом) опровергает связанность ямбической фазы и устанавливает ее расчлененное произнесение. Таким образом, произношение основного мотива может быть выражено схемой *a/b*.

После многообразного спора штрихов в такте 23 формулируется на один момент обращение приемов произношения и хореической и ямбической фаз. Оно может быть выражено схемой *β/a*.

Вслед за описанным кратким отклонением в сторону обращенных приемов артикуляции, начиная со второй половины такта 23 происходит возвращение к исходному прямому произношению основного мотива, т. е. к произношению *a/b*.

Пойдем, однако, дальше. Спор, что ведется вокруг опорных лиг, обостряется. Штриховый оборот 3 (см. стр. 156), появившийся впервые в тактах 21—22 и повторенный в тактах 22—25 (пример 235), теперь начинает оспариваться:

Если первое звено флейтового пассажа (такт 25) тождественно первому звену ранее прозвучавшего альтового (такт 21), то во втором и третьем звеньях слабые (затактовые по смыслу) четверти такта 26 начинаются теперь с высоких, интонационно изолированных тонов, подчеркнутых к тому же акцентами. Тем самым подвергается оспариванию первенство сильных времен такта. Оспаривание это будет развиваться и в последующих тактах. Вот его проявления.

После двух акцентов на слабых четвертях звеньев 2 и 3 акцент на второй четверти такта 27 (звено 4) приводит уже к новому результату. Поток шестнадцатых переливается теперь через третью четверть, снимая с нее опорную лигу. Подобно этому снимаются опорные лиги с сильных времен тактов 27—29 (точки *o*). Мы видим, как в стремлении преодолеть гегемонию сильных времен объединяют свое действие и интонационный рисунок (высокие тоны на слабых временах), и динамика (акценты на слабых временах), и артикуляция (перенос опорных лиг с сильных четвертей на слабые).

Рука об руку со всеми этими способами преодоления сильных времен действуют и аккорды сопровождения. На протяжении четырех тактов они расположены на слабых восьмых. Оспаривание всех сильных времен, т. е. как сильных четвертей, так и сильных восьмых, приводит на момент к колебанию тактового пульса. Об этом колебании свидетельствует внезапное появление среди четырехдольных тактов одного двухдольного.

Интересно, что в той же мере, в какой осложняется ритмическая организация потока, упрощается гармоническая сторона развития. Все описанные ритмические перипетии происходят на основе *e-moll'*ного (субдоминантного) аккорда, который остается в тактах 26—28 единственной гармонической опорой. Из этой остановившейся гармонии (представленной сначала отдельными, а затем слитными аккордами) и возникает теперь следующая фаза развития главной партии.

Но в какой же момент иссякание движения сменяется возникновением новой волны? Мы увидим, как этот переломный момент будет подчеркнут короткой лигой на *cis* в середине такта 29. Эта короткая лига примечательна прежде всего следующей особенностью.

До сих пор опорные лиги, связывающие две шестнадцатые, всегда перекрывали нисходящий шаг. Теперь лига перекрывает восходящую секунду. Это впервые примененное в главной партии сочетание лиги с восходящей интонацией выполняет в данном контексте резко очерченную ритмическую роль. Рассматриваемая нами лига на восходящей секунде приостанавливает стремительный каскад нисходящих гамм и восстанавливает значение сильной четверти, оспоренное в тактах 27—29. Потеряв инерцию ниспадения, пассаж устанавливается теперь на уровне *h* большой октавы. Вокруг этого длительно репетируемого тона и начинает теперь складываться новая волна развития.

В этой фазе развития главной партии (пример 238) появляются новые формы использования средств артикуляции:

В восходящей секвенции тактов 30—36 в различных голосах применяются различные контрастирующие между собою штрихи.

На приводимой ниже схеме штрихов тактов 31—32 (см. партитуру) можно видеть сопоставление в одновременности пяти видов артикулирования:

Штрихи альтов и вторых виолончелей соответствуют структуре мотива 1, штрихи скрипок — структуре мотива 2, штрихи виолончелей (вторая и третья четверти такта 32) — структуре мотива 3

(см. стр. 156). Одновременно с этим кларнет демонстрирует произнесение полностью лигованное, а первые виолончели — полностью стаккатируемое. Обратившись к партитуре, читатель сможет проследить, как в течение секвенций тактов 30—36 голоса обмениваются описанными штриховыми приемами.

Какое сплетение артикуляций! Какое сцепление мотивов «за» и «против» в этом «споре» штрихов! Как далек путь, который пройден от первого робкого «сомнения» в необходимости лиги, высказанного в первом мотиве *Allegro*, сомнения, высказанного квартетом альтов и виолончелей в едином штрихе! Как будто отдельные инструменты не решались еще тогда на самостоятельные шаги. Как будто они еще искали друг у друга поддержки в своем первом высказывании.

Мы видели, какое значение во всем развитии *Allegro* имело «оспаривание» лиги над затактом главного мотива, каким он произнесен в самом начале симфонии, в первом такте вступления.

Теперь настало время обратить внимание и на другое. «Сомнению» будет подвергнута также и лига, перекрывающая хореическое окончание главного мотива. Выше нам приходилось уже сталкиваться с отрицанием хореической (опорной) лиги. Однако в тех случаях речь шла об использовании этого отрицания по ходу штрихового развития, но не об отрицании хореической лиги самого основного мотива.

Трансформация хореической фазы основного мотива началась, впрочем, уже с первых тактов *Allegro*.

Во вступлении имело место , в начале главной партии  ; во второй фазе развития главной партии — при третьем

и четвертом повторе основного мотива (такты 35—36)  и, наконец, при пятом повторе (начало такта 37) на том месте, где можно было бы ожидать хореическую лигу, начинается стаккатируемый поток шестнадцатых. Нельзя не заметить, что на месте ожидавшейся по аналогии со всем предыдущим хореической лиги,

не опровергнутой еще до сих пор ни разу, появляется .

Мы видим, что в процессе развития мелодия освободилась от хореической лиги, доминировавшей в основном мотиве с момента его первого появления. Интересно проследить, как к этому высвобождению подводит в единстве с ритмом и артикуляцией и весь ход гармонии.

С такта 30 начинается секвенция, восходящая по тональностям *h, d, f, gis, h*, отстоящим друг от друга на малую терцию. Какое-то волнение и в то же время стеснение слышится в многократно повторяющихся сдвигах, в настойчивом понижении терции каждой вновь находимой тональности, в понижении, которое удерживает

каждое новое звено секвенции всегда в миноре. Стесненность и стремление из нее вырваться выражены и в том, что ритм реплик все ускоряется, спираль секвенции все сжимается, витки ее делаются все короче и короче.

Четырехкратный, все поднимающийся и учащающийся повтор приводит наконец к своему результату: мелодия вырывается на свободу, взлетает вверх блестящим стаккатированным пассажем (такт 37), первым же своим шагом освобождающимся от хореической лиги. Пассаж этот поднимается все выше, сначала от четверти к четверти, затем еще скорее — от восьмой к восьмой, и добирается, наконец, до ослепительной мажорной терции *d — fis*. Конечно, этот взлет есть продолжение того стесненного подъема, что шел по спирали секвенций.

Но на этот раз, после всех пройденных перипетий, достигнуто новое, до сих пор не выявленное еще состояние. Впервые достигнуты свобода и блеск движения. Впервые с начала симфонии блеснул мажор. Развитие находится на существенном переломе. Отсюда начнется уже новая его фаза, в которой осуществляется не только отдаление от вступления, но также и приближение к новому образу, к образу побочной партии. Об этом, впрочем, несколько позднее. Сейчас речь идет еще о тех переходных тактах, в которых мотивы главной партии уже перестали звучать и, хотя новые еще не появились, все же ясно ощущается перелом, ощущается возникновение как бы новой среды, в которой смогут появиться новые темы.

Что же характерно для этой новой среды, для нового звукового поля? Прежде всего громадное расширение его границ. Лишь только восходящий пассаж скрипок достигает в середине такта 38 своей высшей точки — *fis* третьей октавы, как уже в начале следующего такта в самой глубине звукового поля, в контроктаве, вступают контрабасы *divisi*. Это *divisi* знакомо нам, еще начиная со вступления. Но как изменилась его роль!

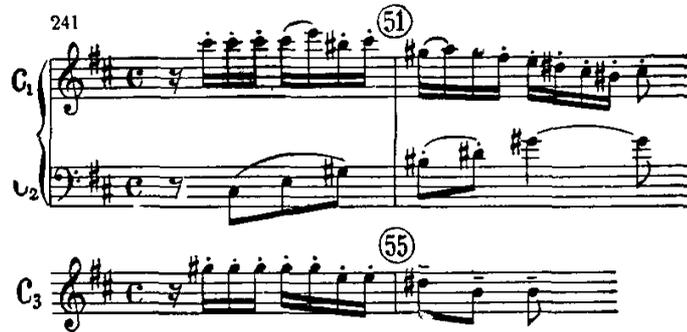
Если во вступлении голоса контрабасов *divisi* являлись узкими границами, в которых двигалась мелодия, то теперь удвоенный в терцию ход контрабасов — отдаленный горизонт, очерчивающий открытое для взора и для действия пространство. В самом деле, если во вступлении наблюдалось состояние связанности, если в дальнейшем развитие прошло по ряду ступеней «сомнения» и поисков «решения», по ряду ступеней «отрицания» и «утверждения», то сейчас речь идет уже не о каком-либо состоянии сомнения или размышления; сейчас блеснул широкий горизонт действительного пространства с его далью и светом. И в этом, созданном для жизни и движения пространстве впервые прозвучат в симфонии фанфары «действия» — призыв валторн (такты 39, 40, 41) с их смелой и открытой репетицией. Как далеко ушло развитие от осторожного, оспаривающего лигу произнесения мотива в начале *Allegro*. И теперь в новой, открывшейся на миг сфере начнут свое движение новые мотивы:

Первым из этих мотивов вступит нисходящий поступенный ход восьмьюми, являющийся предвосхищением мотива побочной партии. Этот гаммообразный ход всегда сопровождается оживленной фигурой, возникшей из фанфар «действия», провозглашенных валторнами.

На новом этапе развития Чайковский, вводя в действие новые мотивы, вместе с этим использует и новые формы применения артикуляционных приемов. Если в первой волне развития главной партии (такты 19—29 примеров 235 и 236) артикуляционное модулирование было сосредоточено в самом течении мелодического потока, если во второй волне (такты 30—37 примера 238) использование средств артикуляции обнаруживалось в многообразных перипетиях полифонического развития, то в настоящий момент, в самом начале связующей партии, контрастирующие приемы артикуляции применяются как различные краски, окрашивающие два различных, проводимых в одновременности музыкальных материала. Два различных и различно артикулируемых мотива движутся теперь одновременно, как бы в пространстве, имеющем глубину и высоту. Проходя через залитые светом части этого пространства (такты 43—44 примера 240), они звучат в мажоре. И тотчас вслед за этим, пересекая полосы пространства затененно (такты 45—46), наши два мотива звучат в миноре.

Связующая партия начинается четырехкратным повторением мотива, предвосхищающего тему побочной партии. Однако развитие мотивов главной партии еще не исчерпано. Кульминация их развития в пределах экспозиции не достигнута. В дальнейшей трансформации основного мотива существенное участие будут принимать и средства артикуляции. Будет продолжено и развито то «сомнение» в лигованности хореической фазы, которое однажды мелькнуло в такте 37. Длительная подготовка «отрицания» хореической лиги начнется теперь исподволь.

Прежде всего в действие вступят три новых мотива  $C_1$ ,  $C_2$  и  $C_3$ .



Мотивы  $C_2$  (в соединении с  $C_1$ ) и  $C_3$  будут многократно повторены в поочередной их разработке. Казалось бы, что мотивы  $C_2$  и  $C_3$  несхожи и не зависимы друг от друга. Действительно, они несхожи интонационно — мотив  $C_2$  широко раскинут по восходящим аккордовым тонам; мотив  $C_3$  сосредоточивает свое движение в минимальном диапазоне, предпочитая репетицию одного тона и плавное нисхождение. Однако указанные два мотива аналогичны в смысле ритмическом и, что особенно сейчас существенно — в смысле артикуляционном. И в том и в другом мотиве хореические восьмые не связаны лигой. Мотивам  $C_2$  и  $C_3$  и будет поручено в дальнейшем «оспаривать» хореическую лигу основного мотива. Однако это будет несколько позже. Сейчас речь идет еще лишь о подготовке нового вступления основного мотива главной партии. Подготовка эта длится шестнадцать тактов (см. партитуру, 51—57). На протяжении этих тактов мотивы  $C_2$  и  $C_3$  проводятся двадцать четыре раза.

Многократное повторение мотивов  $C_2$  и  $C_3$  на аналогичных временах тактов создает, с одной стороны, инерцию тактового пульса большой силы. С другой стороны, в многочисленных, тесно друг за другом расположенных и симметричных повторениях действие мотивов связующей партии оказывается исчерпанным. Таким образом возникает необходимость введения нового мотива, способного подхватить утвердившийся ритмический пульс.

Этим новым (по отношению к непосредственно предшествующему) мотивом оказывается основной мотив главной партии, как это нетрудно заметить, близкий по своему ритму мотивам  $C_2$  и  $C_3$ :



Подготовленный интонационно на расстоянии (вступлением и главной партией) и ритмически непосредственно предшествующей разработкой мотивов связующей партии, основной мотив вступает сейчас на новой ступени развития в новом облике. Он провозглашается теперь аккордами медного хора:

242

(68)

cor e fag. C<sub>4</sub>

Tr-be, tr-n e tuba

На этот раз перед нами уже не тема сомнения, а тема действия. Качество «действия» было, правда, достигнуто уже в начале связующей партии. Но там этим «действием» не руководил еще основной мотив главной партии.

Теперь в единстве мелодического и аккордового движения основной мотив диктует всему потоку симфонии необходимый в данный момент поступательный темп. Впервые с самого начала экспозиции симфонии Чайковский обозначает темповый сдвиг ремаркой «Un poco animando» (см. партитуру, т. 67). И вместе со всем этим достигнут и новый маркированный характер артикуляции, столь свойственный твердой поступи аккордов, исполняемых медным хором.

Но как связаны в общем потоке симфонии, как взаимодействуют на расстоянии отдельные выразительные средства музыки! Мы наблюдали только что двадцатичетырехкратное повторение мотивов связующей партии, создавшее сильную инерцию движения. Мы видели, как это движение было подхвачено основным мотивом главной партии, изложенным на этот раз в сугубо аккордовой фактуре; как, в свою очередь, эта аккордовая фактура нашла в партитуре нужную для ее осуществления инструментовку; как вступивший впервые в симфонии медный хор внес в общий поток и свои открытые, четкие краски и столь характерную для него лапидарную, лишенную слитности артикуляцию. Не оказалось ли, таким образом, что эта не появлявшаяся дотопе в симфонии артикуляция подготовлена установившимся ранее ритмическим пульсом?

Однако не только в гармонии, инструментовке, темпе и артикуляции проявляется новое обличье темы. Объединяя вокруг себя ряд мотивов связующей партии, основной мотив сам при этом видоизменяется и в своей затактовой и в своей хореической фазе.

Прежде всего — о модификации затактовой фазы. Легко заметить, что мотивы C<sub>2</sub> и C<sub>3</sub>, близкие по своему ритму основному



в конце связующей партии, повторяется, впрочем, лишь дважды. Ритмически сильно подготовленный и ярко инструментованный, он не находит своей устойчивой тональности, и именно это решает его судьбу. Появившись дважды в потоке шестнадцатых, он уступает затем место этому потоку.

Во главе потока оказывается теперь мотив  $C_5$  (пример 243), происходящий из первого мотива связующей партии:

Мотив  $C_5$  остается теперь единственным носителем движения и определяет новый необходимый темп. Всего через несколько тактов после *Un poco animato* в такте 73 (см. партитуру) следует *Un poco animato*. В бесчисленных своих повторениях мотив  $C_5$  стремится все дальше и дальше, и именно он приводит нас в своих трансформациях к новому открывающемуся миру побочной партии.

Здесь, в этом непосредственно приводящем к побочной партии пассаже (такты 78—88), мы встретимся с штриховой модуляцией, заканчивающей всю предшествующую артикуляционную борьбу, с модуляцией, через которую после всего многообразия расчлененных штрихов мы как бы «вплываем» в спокойные и торжественные слитные ре-мажорные гармонии побочной партии.

Вот этапы этой модуляции. В мотиве  $C_5$  три из семи шестнадцатых слигваны, остальные — стаккатированы (такт 78 примера 243). Штриховая модуляция начинается с того, что в такте 79 происходит сдвиг в сторону стаккато; стаккатируются все шестнадцатые. Именно это отклонение, подобно отклонению маятника, обосновывает дальнейшее модулирование в противоположную сторону, т. е. в сторону легато. В середине такта 80 поток шестнадцатых перебрасывается от скрипок к виолончелям. При этом обозначенный точкой короткий штрих заменяется необозначенным и более слитным *détaché*. В такте 82 в потоке отдельных шестнадцатых появляются лиги, перекрывающие две первые шестнадцатые каждой четверти. В такте 83 перекрываются лигой все четыре шестнадцатые. В такте 84 длина лиги увеличивается от одной четверти до полутакта, в такте 85 — до целого такта.

Исчерпав чисто артикуляционные средства последовательного увеличения длины лиг, Чайковский, в целях дальнейшего развития качества слитности, прибегает (в мелодии, исполняемой альтом) к средству агогическому — к «*ritardando molto*», приводящему

в такте 87 к *Adagio*. Одновременно с этим движение восьмыми вливается в движение более протяженное. В такте 86 в мелодии появляется четверть с точкой, в такте 87 половинная; и, наконец, в такте 88 — половинная нота *fis*, которая стремится к еще большей протяженности и которая через прилигованную к ней восьмую, через оттенок *diminuendo* вливается в паузу и растворяется в ее неподвижности. Так шаг за шагом модуляция штрихов приводит нас к плавной и лигованной музыке побочной партии:

Кинем взгляд на путь, пройденный с начала симфонии.

Симфония началась лигованной музыкой вступления. Лигованность основного мотива подверглась в дальнейшем многообразным «оспариваниям». В главной партии в основном «отрицалась» лигованность затакта; в связующей партии к «отрицанию» затактовой лиги присоединилось также и «отрицание» хореической лиги. Если «оспаривание» лиг основного мотива разрабатывалось в течение всей главной и связующей партий, то обратная модуляция от стаккато к легато произошла на протяжении десяти тактов в результате последовательного, такт за тактом, изменения штрихов пассажа виолончелей.

Но можно ли сказать, что мы вернулись в мир лигованной музыки?

Трудно найти утверждение более неправильное, более искажающее весь смысл развития симфонии. Действительно, артикуляция побочной партии имеет характер лигованный, слитный. Но это не означает, что побочная партия вернулась к тому же качеству слитности, которое слышалось во вступлении. Правильнее было бы сказать прямо противоположное. В результате «сомнения», затем «оспаривания», затем «отрицания» той артикуляции, которая наблюдалась во вступлении, произошло изменение самого смысла лигованности; изменение, которое следует назвать переходом к смыслу прямо противоположному. Тогда как во вступлении артикуляционная слитность имела смысл «связанности», «обреченности», ограниченности в размахе движения, в побочной

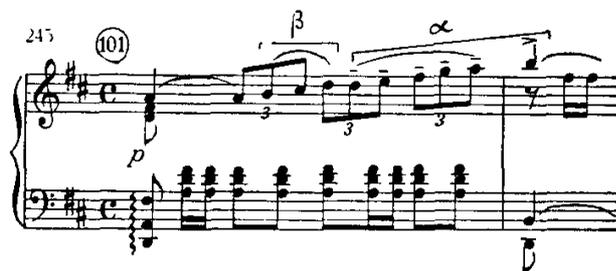
партии связность артикуляции выступает как проявление плавности, свободы течения музыки, свободы дыхания.

Интересно сравнить наблюдаемые нами изменения в выразительном значении артикуляционных приемов с изменениями в области гармонической.

Во вступлении гармонии казались оковами, ограничивающими движение мелодии. В начале *Allegro* гармония делается чуткой помощницей всех намерений мелодии. В фанфарах связующей партии отдельные гармонии идут твердым шагом совместно с тонами основного мотива. И, наконец, в побочной партии покоящиеся гармонии приобретают совершенно новое значение. Они служат опорой широко раскинувшемуся лигованному течению мелодии. Мелодия теперь не ограничена гармонией, а плавно и свободно изливается, ею поддержанная.

Вернемся, однако, к нашим наблюдениям над преобразованиями штрихов симфонии. Артикуляционная модуляция непосредственно привела из области богато расчлененных штрихов к лигованной музыке побочной партии.

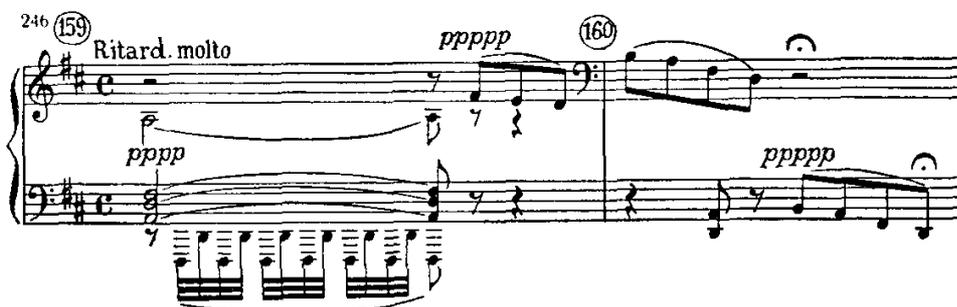
Интересно рассмотреть теперь ту штриховую модуляцию, которая поможет развитию побочной партии выйти за пределы лигованных звучаний. Развитие это начинается с оборота, цитируемого в следующем примере:



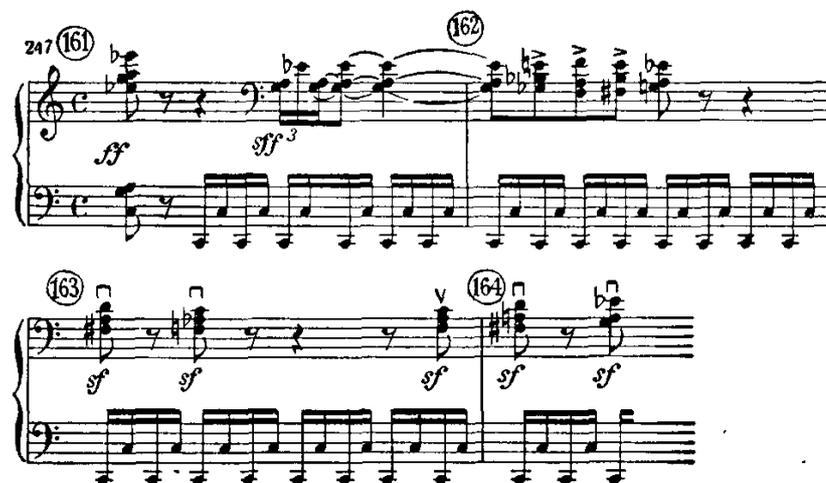
Нам кажется, будто мелодия побочной партии не может сразу порвать с лигованной манерой произношения; что она идет к расчлененному произношению  $\alpha$  как бы через лигованный оборот  $\beta$ .<sup>1</sup>

Я не буду, однако, следить дальше за всеми перипетиями артикуляционного развития, а остановлюсь лишь на нескольких отдельных существенных моментах.

Экспозиция кончается глубоким *legatissimo*:



<sup>1</sup> Аналогичные лиги рассматривались нами в главе III, где им было присвоено наименование отправных.



Трудно найти более яркий пример выразительного действия короткого произношения. Одним отрывистым аккордом мы вырваны из мира лигованной музыки. Одним ударом мы перенесены в мир борьбы и разрушения. И в этом переломе, наступившем во всем ходе развития симфонии, решительное значение имеет и перелом в средствах произношения.

Нам кажется, что изменился сам характер «дыхания» музыки. Во вступлении чувствовалось дыхание стесненное, медлительное; в главной и связующей партиях — дыхание взволнованное, часто меняющее свой ритм; в побочной партии — дыхание мерное, покойное, глубокое. Наконец, сейчас, на самом приступе к разработке, дыхание является нам в совершенно новом виде. Мы слышим дыхание прерывистое, смятенное, дыхание то судорожно частое, то задержанное в напряженной паузе.

Этому характеру дыхания и соответствуют те краткость и отрывистость произнесения, которые мы наблюдаем в самом приступе к разработке.

Впрочем, краткость произнесения характеризует не только первые такты разработки. Действие многообразных средств короткого произнесения можно наблюдать в течение всей разработки, а затем и репризы. Ниже я остановлюсь на следующих моментах:

1. Развитие средств короткого произнесения в дальнейшем ходе симфонии.
2. Особенность хода артикуляционных модуляций.
3. Участие артикуляции в дальнейших трансформациях основного мотива.

Вернемся к первым тактам разработки. Краткость произнесения в этих тактах проявляется не только в манере отрывать аккорды, но также и в прерывистости самой музыкальной мысли, в развитии паузирования.

В смысле чисто конструктивном очевидно, что сокращение звучащей части аккордов (при условии неизменности ритма) необхо-

димо связано с продлением пауз между аккордами. Однако связь краткости восклицаний и продленности пауз между ними не может быть сведена только к конструктивной стороне. Краткое восклицание и продленная после него пауза — не только два дополняющие друг друга слагаемые; восклицание и пауза глубоко связаны друг с другом по самой своей выразительной сути.

Мы с ясностью слышим, как аккорды, начинающие разработку, именно своей тревожной краткостью вызывают к жизни тревожную продленность пауз. Столько слепой и яростной силы вложено в эти аккорды, что кажется, будто исполнителям (дирижеру и оркестру) нужно перевести дух, чтобы собраться с силой для дальнейших аккордов.

Прием встревоженной, настороженной паузы, разделяющей ряд как бы недоговоренных отрывистых реплик, с впечатляющей силой применен в тактах 229—246:

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 229-235) is for piano, with circled measure numbers and dynamics like *pp* and *pizz*. The second system (measures 236-242) includes vocal lines with lyrics and dynamics *p*, *mp*, and *f*. The third system (measures 243-245) shows a piano accompaniment with dynamics *ff* and a section labeled "Ottone".

Характер встревоженной прерывистости развит здесь во всех элементах музыкальной ткани. В движении мелодии он выражен паузами, длительность которых превышает длительность разделяемых ими мелодических оборотов. Состояние настороженности поддерживается фоном, который образуют репетирующие один тон валторны (см. партитуру). Середины полных ожидания длительных пауз отмечены еще усугубляющим состояние настороженности *pizzicato* басов. И это настороженное ожидание не оказывается безрезультатным.

Из продленности пауз в тактах 229—234 вытекает ожидание заполнения. Это ожидание заполнения оказывается дальше исходным толчком к событиям громадной динамики, к нарастанию движения, приводящему непосредственно к репризе. Нарастание движения мы видим прежде всего в учащении пульса, в постоянном сближении реплик. Сначала мотивы главной партии, разделенные

паузами, расположены на расстоянии двух тактов; затем паузы между репликами сокращаются, мотивы (1, 2) следуют один за другим на расстоянии одного такта; далее мотивы еще более сближаются; пауза исчезает, и мотивы примыкают один к другому. Движение сгущается еще больше, так как мотивы 1 снимаются и мотивы 2 следуют теперь друг за другом на расстоянии полутакта. Наконец, еще большее сближение достигается тем, что повторы мотивов следуют друг за другом на каждой четверти. Именно здесь, когда, казалось бы, учащение пульса достигло своего предела, наступает реприза, исполняемая всем медным хором (такты 244—245).

Перейдем к рассмотрению следующего из намеченных вопросов — к вопросу о ходе артикуляционных модуляций.

Развитие в симфонии качества расчлененности нельзя себе представить как изменение произношения, происходящее всегда неуклонно в одном направлении. Следует иметь в виду также и следующий, неоднократно приводимый прием: путем временного уклонения в сторону связного исполнения вновь создается возможность модулирования в сторону расчлененного произнесения.<sup>1</sup> Указанная переменчивость направления помогает придать артикуляционным модуляциям большую продленность, размах, силу и многообразие.

В связи с этим наблюдавшиеся нами в тактах 229—244 постепенное сокращение паузы следует рассматривать лишь как прямолинейный отрезок более сложного и переменчивого хода артикуляционной модуляции. Интересно проследить этот ход.

Начиная с такта 201 (см. партитуру) проводится хоральная тема; она исполняется медным хором и снабжена ремаркой *cantabile*. Эта хоральная тема является «полюсом лигованности», из которого в дальнейшем и возникает развитие, приводящее к паузам тактов 230—238 (пример 248). Выразительное действие этих пауз, потребность в их заполнении в немалой степени на том и основаны, что они появляются в сплошном, мало расчлененном потоке оркестрового звучания (см. партитуру, т. 214—229).

Не являются схематично прямолинейными и артикуляционные изменения, претерпеваемые основным мотивом по ходу разработки и репризы. Впрочем, рассмотрение этого обстоятельства приводит к третьему из намеченных на странице 171 вопросов. Следует рассмотреть ряд проведений основного мотива: в начале разработки, в начале репризы и в кульминационном моменте репризы, начинающемся с такта 262.

Отрывистые аккорды тактов 161—170 приводят непосредственно к появлению основного мотива. Но как изменен он сейчас! То «оспаривание» лиг ямбической и хорейческой фаз, которое мы

<sup>1</sup> С аналогичной переменчивостью в направлении артикуляционной модуляции мы встречались при рассмотрении штрихов танца из оперы Глинки «Руслан и Людмила» (глава V).

наблюдали в течение главной и связующей партий, сейчас, в разработке, впервые доведено до степени отрицания:

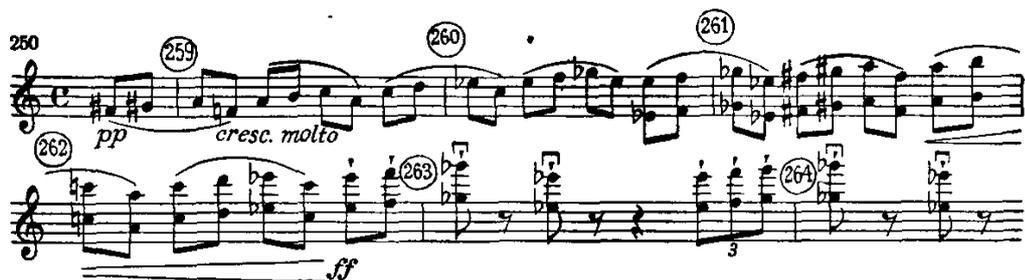
«Feroce» — пишет в ремарке Чайковский, и эта ремарка определяет и смысл музыки, и характер скрипичного штриха, и характер артикуляции мотива.

Что касается отрицания хореической лиги, то оно доведено здесь до предела. Расчленение хорей выписано уже в виде паузы и сама пауза стала неизбежной, так как оба звука, составляющие хореическую фазу, должны быть исполнены движением смычка вниз.

Что касается основного мотива, открывающего репризу, то, при всех против экспозиции изменениях в инструментовке (медный хор вместо альтов и виолончелей) и в динамике (*fff* вместо *p*), артикуляции основного мотива в репризе и экспозиции аналогичны. При расчленном произношении затактов хореические фазы мотивов лигованы. Однако хореическая лига была отвергнута уже в начале разработки (пример 249). Таким образом, в ходе развития отрицания хореической лиги в начале репризы совершается шаг назад.

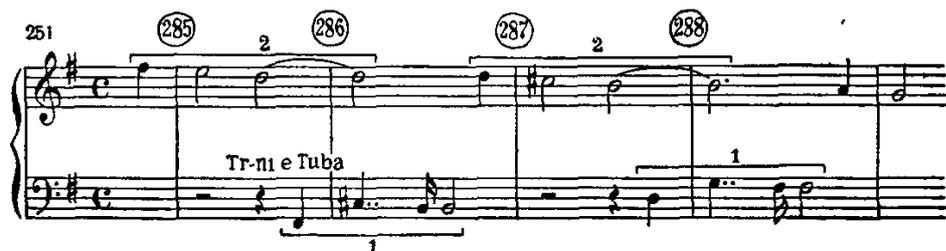
Но именно этот временный возврат к лиге дает возможность продолжить в репризе дальнейшее модулирование в сторону расчленного произнесения, доводя его при этом до грани разрушения.

Прежде всего мы видим в репризе все новые и новые оттенки расчленения оркестровой ткани. Мотивы «сомнения» и «колебания» главной партии (пример 235) реализуют теперь свои прежде лишь намечавшиеся намерения. Они смело разбросаны теперь по всему пространству оркестровой партитуры и мечут во всех оборотах и ракурсах свои полные силы пассажи (см. партитуру, т. 254—258). Тотчас за этим крайним развитием антифонного расчленения оркестровых групп весь оркестр вдруг на миг объединяется и в слитной (т. е. лишенной цезур) игре восьмикратно проводит полностью лигованный основной мотив (такты 258—262):



Но именно этот ход лигованных (впервые со времени вступления) мотивов приводит к последнему кульминационному проведению основного мотива всем оркестром (такт 262). Все три оркестровые группы объединяются теперь в расчлененной артикуляции. Отрицание хореической лиги поддержано теперь впервые также и интонационной модификацией, хореическая секунда заменена терцией! Таким образом отрицание хореической лиги подтверждается приемом «фанфары» (см. § 3 главы II). Само фанфарное сложение — уменьшенный септаккорд — служит здесь, однако, не уяснению тональности, а стиранию ее граней (см. партитуру).

Тем более становится очевидным, что ход видоизменений основного мотива достиг своего предела. И действительно, при всей длительности этого хода (трансформация основного мотива длилась, собственно, в течение всей I части симфонии), как только произошел «разлом» мотива в кульминационном моменте симфонии (такты 262—266), этапы его деформации будут пройдены с громадной быстротой. Деформациями основного мотива и являются, собственно говоря, мотивы 1 и 2, становящиеся, начиная с такта 284 (пример 251), во главе движения:



Л. А. Мазель в статье, касающейся драматургии Шестой симфонии, ставит вопрос о том, действительно ли последнее проведение основного мотива на уменьшенном септаккорде (такты 262—264 примера 250) является кульминацией I части симфонии или же кульминация создается несколько позже, по ходу борьбы мотивов, появляющихся в такте 284.<sup>1</sup>

Возможно, что, по самой сути музыки, категорический ответ на этот вопрос и не является необходимым. Проследим, однако,

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1958, № 9, стр. 72.

со всем вниманием за теми «событиями», которые возникают в конце репризы.

Действительно ли являются два мотива, проводимые в тактах 284—300, результатом деформации основного мотива? Этот вопрос не может быть разрешен циркулем и линейкой. Способ, каким он в данном случае разрешается, не может быть перенесен на другие, хотя бы формально аналогичные случаи.

Многообразие вариантов основного мотива по ходу бесчисленных его повторений приводит к возникновению обобщенного представления о его структуре.<sup>1</sup> Наличие этого обобщенного представления зависит от впечатляющей силы разработки основного мотива на протяжении симфонии. И впечатляющая сила всего пути видоизменений, пройденных основным мотивом, заставляет нас воспринимать мотивы 1 и 2 (пример 251) не как новые, посторонние всему происходившему, а как продолжение хода преобразований основного мотива. Мы воспринимаем их в плане программы, о которой упоминал, но которую не высказал Чайковский. Мы воспринимаем их как деформацию основного мотива.

В мотиве 1 доводится до предела деформация восходящей интонации ямбической фазы. Деформируется и ритмическая структура — в отличие от всего предыдущего затакт мотива 1 состоит из одного тона, хорейческое же окончание маркировано репетирующими тонами.

В мотиве 2, в отличие от всего предыдущего, ямбическая фаза построена на нисходящем шаге. Вместе с тем в нем слышится не только деформация основного мотива, но и некоторая связь с интонациями побочной партии.

Впечатляющая сила проведения двух описанных мотивов заставляет наш слух следить за дальнейшими событиями и искать в них того вывода, который последует за доведенной до предела деформацией основного мотива.

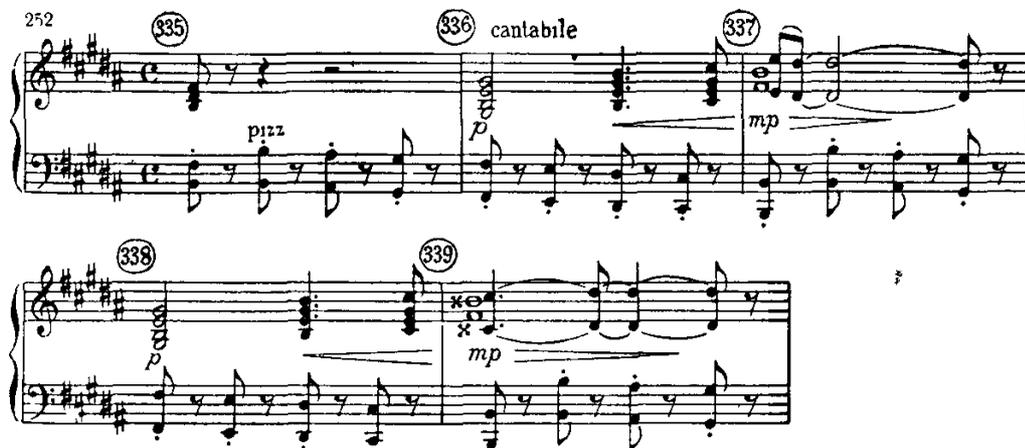
И слух наш находит моменты этого разрешения в коде! Ограничимся несколькими, касающимися коды, замечаниями.

Выводы коды подготовлены побочной партией. После смятенных гармоний двух кульминаций в побочной партии устанавливается главная тональность в ее мажорном проявлении, устанавливаются мерность и спокойствие дыхания. И, наконец, в побочной партии наш слух переносится из области мотивного развития в сферу более протяженных, плавно излагаемых мелодий.

Все эти достигнутые в побочной партии качества будут использованы теперь в коде:

---

<sup>1</sup> Что касается ритмической стороны, то этим обобщенным представлением будет представление о трехчленном мотиве, т. е. мотиве, обладающем как ямбической, так и хорейческой фазой.



Медная и деревянная группы, сменяясь, повторяют четырежды в течение коды двухтактную фразу (такты 336—337). Фраза эта в своей определенности и постоянстве звучит как «тема» коды. Существенно то, что она обладает завершающей силой по отношению ко всему ходу развития *Allegro*, тем более что именно в теме коды основной мотив находит завершающий этап своих трансформаций.

При всех своих трансформациях, в которых отражался ход мыслей и борьбы *Allegro*, основной мотив оставался всегда именно трансформируемым мотивом и трансформации его никогда не приводили к образованию более широкой слитной темы. И только сейчас, в коде, основной мотив находит ту «тему» (имеется в виду двухтактная «тема» коды), частью которой, т. е. концовкой, он становится (мотив *cis, e, dis*).

Во всех своих видоизменениях основной мотив в ямбической своей части был устремлен всегда к минорной терции, которой он достигал в опорный момент. Он, впрочем, никогда не мог утвердиться на этой терции и ниспадал от нее в своем хореическом окончании.

Основной мотив не мог утвердиться на терции, к которой стремился в течение всего хода симфонии. И он утверждается на терции лишь в коде. Но эта терция оказывается на этот раз терцией мажорной.

И последнее — эта мажорная терция достигается теперь не в результате прямого устремления к опорному времени, а через подчинение требованию разрешения задержания. Кода показывает, как трансформированный основной мотив (ставший теперь концовкой «темы» коды) с непреодолимой закономерностью приходит к мажорной терции, каким бы путем он ни шел. Он утверждается в мажорной терции одинаково и путем разрешения нисходящего (такт 337) и в равной мере путем разрешения восходящего (такт 339) (пример 252).

И одновременно со всем этим мы увидим, как в новом своем значении предстанут те два основных средства произношения

(связное и отрывистое), многообразное сопряжение которых мы наблюдали в течение I части симфонии. Сейчас борьба закончена, силы расслоились. Басы, исполняемые всей струнной группой, идут неуклонным *pizzicato*. Столь же неуклонно движутся в связных гармониях духовые группы оркестра («cantabile» — помечает Чайковский), передавая друг другу заключающую I часть симфонии фразу.

Силы произношения расслоились и, расслоившись, соединились в мерном маршеобразном движении. Вот исчезает уже и в басу и в гармониях всякое мелодическое и гармоническое движение (такт 347 и след.). Тоника достигнута и там и здесь, и все же живы, не иссякли еще силы произношения и до последнего такта остаются сопряженными и противопоставленными друг другу два способа произношения: произношение связное и произношение отрывистое:

253

347 348 349

*sempre pp*

350 351 352 353 354

*morendo*

И в этой неисчерпанности противопоставления средств артикуляции мы с ясностью слышим: «симфония не закончена! Закончена лишь I часть — вступление ко всему дальнейшему».

Этими наблюдениями и исчерпывается, собственно, содержание настоящей главы, посвященной роли штрихов в развитии I части Шестой симфонии.

В дополнение к изложенному выше представляется, однако, интересным рассмотреть участие средств артикуляции в завершении последующих частей симфонии.

Если в коде I части мы видели полифоническое расслоение средств легато и нон легато, т. е. одновременное их проведение, то заключающее действие последних тактов II части поддерживается иным способом, а именно последовательным проведением контрастирующих средств артикуляции.

В коде II части тоническая гармония устанавливается уже за восемь тактов до конца.



И ритм и мелодия сводятся к повторению уже найденного. Развитие музыки исчерпано. Однако завершение II части совершается все же при помощи артикуляционных средств, при помощи аккорда *pizzicato* (C) в предпоследнем такте.<sup>1</sup>

На фоне предыдущей лигованной музыки это *pizzicato* воспринимается как артикуляционный неустой, находящий затем свое разрешение в продленности аккорда, заканчивающего II часть симфонии.

Иную форму артикуляционного каданса мы наблюдаем в окончании III части симфонии:

В первых тактах примера проводятся девять отрывистых аккордов. Последовательность этих аккордов внезапно приводит к аккорду необычайной протяженности (семь четвертей!). В установившейся перед этим системе отрывистого произношения аккорд этот является сильнейшим артикуляционным неустоем, разрешающимся в заключительных, быстро репетирующих (и вследствие этого отрывистых) аккордах.

Итак, в заключении I части мы видели расслоившиеся в одновременности легато и стаккато. II часть заканчивается противопоставлением легато — стаккато — легато в последовании. III часть заканчивается противопоставлением стаккато — легато — стаккато.

<sup>1</sup> Само собой разумеется, что завершение не создается одними артикуляционными средствами. Мы исследуем сейчас артикуляцию, и нас интересует участие средств артикуляции в завершении II части.

И, наконец, в коде последней части симфонии мы видим, как полностью исчерпаны все противоречия артикуляционных средств:



И мелодия и гармония вливаются в поток глубоко лигованной, связной музыки. Связность эта так велика, что, казалось бы, голосам трудно найти паузу для вдоха. И если какой-либо из голосов находит время для этой паузы, то она перекрыта лигованным движением других голосов.

Последние биения артикуляционного пульса слышны в *pizzicato* контрабасов:



Но как отличны эти басы от *pizzicato* в коде I части! Там в форме *pizzicato* излагалась некоторая итоговая мысль. Сейчас *pizzicato* басов — биения пульса на тоническом звуке. Но и артикулирование этого пульса замирает и через *ritenuto* и *diminuendo* вливается в бесконечно длящееся тоническое трезвучие.

## Глава VII

### ОПРЕДЕЛЕНИЕ АРТИКУЛЯЦИИ

Что же такое артикуляция, каково ее определение? И нужно ли уточнять это определение, раз общеизвестно, что артикулировать — это значит применять различные виды легато и нон легато?

Однако наряду с анализом конкретных артикуляционных приемов уяснению некоторых сторон искусства артикуляции содействует и уточнение самого определения. Определение это неоднократно давалось в литературе. Не раз затрагивал вопрос об определении артикуляции Риман. Для его взглядов характерны его высказывания в ранних изданиях музыкального словаря. Основным препятствием к правильному пониманию существа артикуляции является, по мнению Римана, смешение или недостаточное разграничение понятий «артикуляция» и «фразировка». Риман полагает, что «артикуляция есть нечто техническое, механическое; фразировка, в первую голову, нечто идеальное, умопостигаемое (Perzeptionelles)».

Вимайер в своей книге «Ритмика и метрика» говорит: «К сожалению, различие понятий фразировка и артикуляция находится в пренебрежении. Фразировка в музыке соответствует тому, что в словесной речи осуществляется через знаки препинания. В отличие от этого артикуляция подобна тому или иному произношению отдельных слов предложения. В то время как на фразировку падает задача делать наглядным соотношение музыкальных мыслей, артикуляция подобна украшающим одеждам, в которые композитор облакает свои мысли. Фразировка есть нечто внутреннее. Артикуляция, напротив, — нечто внешнее. Фразировка есть расчленение мыслей. Артикуляция — группировка внутри фразы».<sup>1</sup>

Карл Маттеи дает следующие сравнительные определения фра-

---

<sup>1</sup> Theodor Wihmayer. Musikalische Rhythmik und Metrik. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg, 1917

зировки и артикуляции: «Под фразировкой понимается установленные расчленения в музыкальной ткани. Подобно тому, как в словесной речи отдельные предложения разделяются знаками препинания, так и в музыкальной речи должны с ясностью распознаваться начало и конец фразы. Артикуляция есть выразительный фактор, согласно законам которого отдельные части фразы, т. е. сами тоны соединяются или разъединяются. Фразировка хороша, если музыкальная мысль, состоящая из одинаково или разно артикулируемых частей, воспринимается как замкнутое в себе единство. Артикуляция хороша, если мысль декламируется соответственно своему содержанию, и каждому тону соответствует определенная, необходимая в данном случае связывающая или расчленяющая манера удара».<sup>1</sup>

Герман Келлер говорит: «Под фразировкой понимается расчленение мелодической линии согласно ее смыслу. Задачи ее те же, что и знаков препинания в речи, а именно — разграничивать предложения (фразы) и части предложений (мотивы). Артикуляция, часто смешиваемая с фразировкой, имеет совсем другую задачу. Фразировка определяет ход мыслей, артикуляция определяет выражение мелодии через применение легато и стакато».<sup>2</sup>

В приведенных высказываниях красной нитью проходит стремление искать определение артикуляции через ее разграничение с фразировкой.

Впрочем, само слово «фразировка» употребляется при этом в весьма различных смыслах.

В одних случаях под фразировкой понимается вообще искусство осмысленного, выразительного исполнения. Следует отметить, что при этом понимании в осуществлении фразировки могут принимать участие различные выразительные факторы, в том числе и артикуляция. Таким образом, различение фразировки и артикуляции не вносит в этом случае определенности в само понятие артикуляции, так как не указывает на ее специфику по отношению к другим факторам.

В других случаях под фразировкой подразумевается исполнение фразы в узком смысле слова, т. е. исполнение мелодического построения, складывающегося из двух мотивов и являющегося, с другой стороны, одной из составных частей предложения. В этом узком смысле слова фразировка применима, очевидно, только к тем стилям, в которых «фраза» является типическим элементом мелодической структуры. Если полагать, как это делает Вимайер, что артикуляция действует внутри фразы, то тем самым действие артикуляции будет ограничено упомянутыми выше стилями. Таким образом, общее значение артикуляции не может быть уяснено через сопоставление с понятием фразировки в этом узком ее значении.

<sup>1</sup> Karl Matthaei. Von Orgelspiel. Breitkopf, Leipzig, 1936.

<sup>2</sup> Hermann Keller. Die Kunst des Orgelspiels. Peters, Leipzig, 1941.

Наконец, фразировка понимается некоторыми авторами как определение границ какой-либо части мелодии, как отделение этой части от соседних частей, посредством цезур, устанавливаемых в соответствующих местах. В этом понимании фразировка является, собственно говоря, одним из приемов артикуляции. Если фразировку в таком ее понимании изъять из области артикуляции, то этим не будет дано еще определение артикуляции в ее целом.

Но как бы ни понималась в приведенных выше определениях фразировка, по ходу сравнения с этой последней фактору артикуляции дается ряд характеристик.

Риман утверждает, что, фразируя, мы умпостигаем мелодические соотношения; между тем артикулируя, мы не умпостигаем, а лишь проводим чисто технический прием соединения или расчленения тонов. Конечно, артикуляция в конечном счете сводится к весьма конкретным техническим действиям. В этом Риман прав. Но для чего же производятся эти технические действия, как не для того, чтобы что-то умпостигалось?

В определении Вимайера артикуляция характеризуется как средство украшения деталей внутри фразы. Мы видели в предыдущих главах, как далеко отстоит смысл артикулирования от понятия «украшения». Можно ли говорить, что мощные артикуляционные модуляции «украшают» баховскую фугу или обозначают в ней лишь технический прием взятия и снятия клавиш? Можно ли говорить, что артикуляционные модуляции, участвующие в выражении хода мыслей Шестой симфонии Чайковского украшают мелодии симфонии? Можно ли говорить, что штрихи Шестой симфонии суть нечто техническое, не связанное с умпостигаемым?

В противоречии с характеристиками Римана и Вимайера находятся характеристики Маттеи и Келлера. Риман и Вимайер умпостигающему характеру фразировки противопоставляют техническую украшающую роль артикуляции. Маттеи и Келлер противопоставляют логически упорядочивающему действию фразировки выразительную декламационную роль артикуляции. Но мы видели в предыдущих главах, какое существенное место среди функций артикуляции занимает именно функция логического различения.

Мы должны признать, что попытки определить артикуляцию через ее сравнение с фразировкой не дают удовлетворительного результата. Конечно, фразировка и артикуляция — явления различные. Однако установление этого различия не дает определения артикуляции по той причине, что термины артикуляция и фразировка не являются двумя видами какого-либо ближайшего, объединяющего их родового понятия и не могут быть образованы путем деления этого последнего.

Однако откуда же происходит постоянно возникающее стремление сравнивать и различать фразировку и артикуляцию? Причина этого очень проста. Дело в том, что исторически сложив-

шиеся многообразные обозначения фразировки и артикуляции сталкиваются на страницах авторских и редакторских нотных текстов и создают в этих текстах сложное переплетение обозначений, в котором нелегко разобраться исполнителю.

Противоречивость артикуляционных и фразировочных обозначений очень ярко выражена в текстах фортепьянных произведений.

При ближайшем рассмотрении обнаруживается, что, казалось бы, простой знак — лига — имеет в фортепьянной литературе целый ряд различных значений.

1. Лиги-легато. Не ставя себе целью определять контуры фраз, лиги эти равносильны общему указанию на слитную манеру исполнения. Дело усложняется, однако, тем, что эти очень распространенные в фортепьянной литературе лиги часто движутся от тактовой до тактовой черты. При этом прекращение лиги перед тактовой чертой, подобно смене смычка, не предполагает выраженного разрыва перед тактовой чертой:

258



2. Собственно фразировочные лиги (пример 259). Эти лиги ставят себе целью охват целой фразы как единства, независимо от того, исполняется ли вся фраза легато или внутри фразы имеются паузы либо цезуры:

259



Таким образом, если в случае лиги-легато необязательна съемка в конце лиги, то при фразировочной лиге обязательным является выполнение легато внутри лиги.

Интересной разновидностью фразировочной лиги является случай перекреста или схождения лиг на одном тоне:

260



В этом случае фразировочные лиги являются смысловым комментарием, указывающим не на какие-либо технические действия, а на противоречивые мотивные соотношения. (Интересно отметить, что этот прием, который был известен уже Куперену, принято считать в редакторских кругах недопустимым!).

3. Наконец, лиги собственно артикуляционные, обозначающие связь и расчленение тонов. Как мы знаем, эти лиги не всегда соответствуют расчленению фраз и мотивов. Иной раз перекрытие лигой имеет целью вызвать умопостижение расчленения (см. § 6 главы II) и, наоборот, артикуляционное расчленение иной раз может содействовать умопостижению смысловой связи расчленяемых моментов (см. § 1 главы III).

Противоречия в понимании лиг принято связывать со столкновением на нотном стане трех перечисленных разновидностей лиг. Эти разновидности не исчерпывают, однако, всех случаев использования лиг на практике. Часто лиги не определяют конфигурации фраз и не требуют применения определенных артикуляционных приемов. Я имею в виду лиги, которые используются для подчеркивания различных сторон структуры музыкального произведения и которые, в отличие от лиг фразировочных и артикуляционных, я предлагаю называть структурными. Структурные лиги могут подчеркивать ту или иную периодичность, ту или иную смену масштабов построения. Периодичность может быть связана с обстоятельствами мелодическими, ритмическими. Часто структурные лиги соответствуют ритму смен гармонии:

The image displays four musical staves, each illustrating a different type of structural ligature. The first staff, labeled '261' and 'a)', shows a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, with a long horizontal line above it connecting notes across several measures. The second staff, labeled '31', shows a similar melodic line with a long horizontal line above it. The third staff, labeled '41', shows a melodic line with a long horizontal line above it. The fourth staff, labeled '61', shows a melodic line with a long horizontal line above it. Each staff demonstrates how a ligature can be used to connect notes across measures, emphasizing a specific rhythmic or structural element.

Лиги в двух приведенных примерах из произведений Шопена оканчиваются всегда перед сильным временем и имеют протяженность в одну, две или четыре четверти. Эти лиги не являются

лигами-легато: для указания на легато не нужно было бы применять лиги столь многообразные по своей протяженности. Рассматриваемые лиги не являются артикуляционными; они не требуют после себя цезуры. Наконец, они не являются и фразировочными, так как их границы не совпадают с мелодическими членениями. В частности, они не соответствуют затактовому строению мелодии.

Структурные лиги определяют в приведенных примерах не границы частей мелодии, но лишь соотношение их масштабов. Уяснению смысла этих лиг поможет следующее сравнение. Когда мы наблюдаем бегущие по водной поверхности волны, мы ясно отличаем одну волну от другой. При этом нас затруднило бы точно указать границы между волнами. Мы схватываем скорее всего смену фаз, но не границы между фазами.

Аналогично этому и лиги шопеновских текстов часто определяют смену ритмических масштабов, не определяя при этом точно моментов расчленения.

Мы пришли сейчас к моменту, когда хотелось бы вспомнить об одном основном противоречии в артикуляционных обозначениях классики. Это противоречие состоит в том, что, в то время как большинство мотивов имеет затактовый характер, большинство лиг кончается перед тактовой чертой.

Подытоживая изложенное ранее, мы устанавливаем, что существование лиг, находящихся в противоречии с затактовым строением мелодии, может быть обосновано рядом обстоятельств: 1) приемом отчлененного затакта; 2) приемом разделительной лиги; 3) применением структурной лиги, определяющей масштаб (а не границу) данной структуры; 4) необходимостью артикуляционно подчеркнуть сильное время; 5) необходимостью артикуляционно подчеркнуть смену гармоний.

Следует отметить, что в последние десятилетия, вместе с усилением интереса к классической (и доклассической) музыке, создалось несколько преувеличенное внимание к смене лиг на тактовой черте. Так, например, Мартинсен в предисловии к своему изданию гайдновских сонат (Peters, 1937), хотя и в осторожной форме, но все же советует снятие руки при каждой смене лиг. Навряд ли сам Гайдн выставил бы такое требование по отношению к исполнению своих непритязательных штрихов. Ландсхоф в своей редакции баховских инвенций (Peters, 1933) во всех случаях отдает предпочтение лигам хореическим и полностью избегает ямбических. Ряд исполнителей и редакторов отдают исключительное предпочтение хореическим лигам по той причине, что посредством этих лиг удобно подчеркнуть смену гармоний. Ямбические лиги избегаются по той причине, что они переходят из одной гармонии в другую (по нашему мнению грех не такой уж большой!).

Описанное предпочтение хореических лиг можно было бы назвать «антиримановским». Однако в своей односторонности оно напоминает римановское увлечение лигой ямбической.

Впрочем, общее объяснение противоречий артикуляционных обозначений не разрешает само по себе трудностей, возникающих на практике.

Часто противоречивость приводит к тому, что артикуляционные обозначения превращаются для исполнителя в мало осознаваемый фон, на котором с неизмеримо большей ясностью выступают ритмическая и интонационная стороны нотного текста.

Но разве многообразные и не легко поддающиеся точному истолкованию лиги не отражают хода мыслей автора и не должны ли эти лиги наряду с нотами причисляться к основным данным текста?

Если так многозначен смысл лиг, то не более ли конкретны знаки стаккатирувания? Однако оказывается, что и знаки стаккато не всегда имеют однозначное артикуляционное значение. Я не говорю здесь о невозможности определить точно меру стаккато. Речь идет не об изменении меры приема, а об изменении его основного смысла. Приведу здесь два примера. Согласно общепризнанному пониманию знак стаккато означает укорочение длительности ноты, т. е. ограничение ноты справа. Однако наряду с этим в ряде случаев те же артикуляционные знаки расчленения означают изолирование ноты слева, т. е., собственно говоря, требуют укорочения не той ноты, над которой стоят, а предыдущей. Так, например, у смычковых инструментов точка над шестнадцатой в фигуре  означает изолирование ее слева.

Также требует изолирования тона и справа и слева знак стаккато, посредством которого часто подчеркивается явление скрытого двухголосия:



В других случаях артикуляционные знаки стаккатирувания используются для подчеркивания выразительных тонов мелодии. И это подчеркивание фактически осуществляется не через собственно артикуляционное укорочение тона, а через применение всей совокупности выразительных средств ко всему мелодическому контексту.

Так, например, столь излюбленный в старинной музыке знак  (пример 263) означает в большей степени *espressivo*, чем собственно стаккато. Также и знак «-» часто означает в большей степени динамическое и агогическое маркирование, чем собственно укорочение.



264



В результате всех этих обстоятельств на нотном стане создается сложная и противоречивая совокупность обозначений, которая подчас ставит исполнителя, педагога, учащегося в затруднительное положение.

На помощь исполнителям поспешили редакторы и теоретики исполнения, которые стали предлагать различные меры, должствующие якобы внести ясность в вопросы штриховки нотного текста. Считалось, что все неясности происходят от смешения понятий: «артикуляция» и «фразировка». Мы видели, однако, что разграничение этих понятий не углубило нашего понимания артикуляции. Не распутало оно до конца и клубка противоречий нотного текста.

Был предпринят ряд попыток унификации обозначения. Большинство новаторов сходилось на том, что нужно отказаться от лиг фразировочных и от лиг-легато как главных источников недоумений. При этом полагалось, что предпочтение следует отдать артикуляционным знакам, как знакам конкретным, не связанным с туманным «умопостижением», к которому апеллировали протяженные лиги романтиков. Отрицание фразировочных лиг и выдвижение чисто артикуляционных знаков стало начиная с 1920-х годов делом моды, как бы свидетельством преодоления устарелых романтических традиций. Наметилась также тенденция вовсе отказаться от лиг и свести все обозначения к непосредственному указанию расчленения. Привожу здесь четыре предложенных способа:

265

а)



б)



в)



г)



В первом случае цезура обозначается знаком стаккато над нотой, предшествующей цезуре (пример 265 а); во втором случае применяется вертикальная черточка (пример 265 б); в третьем случае цезура обозначается лигой, имеющей начало и не затрудняющей себя поисками своего окончания (пример 265 в); в четвертом случае помогать пониманию мелодических членений должно соответствующее расчленение нотных вязок (пример 265 г).

В какой мере противоречия нотного текста разрешаются этими несомненно толковыми предложениями? В очень малой.

Не идет же речь о том, чтобы изменять, переделывать, «совершенствовать» обозначения Моцарта, Бетховена, Шопена (как это, впрочем, делали и Риман, и Клиндворт, и многие другие). Конечно, нет! Таким образом, предлагаемые знаки могли бы быть распространены:

- 1) на необозначенные произведения старинной музыки и
- 2) на партитуры современных авторов, согласных принять ту или иную новую манеру и отказаться от тех знаков, которые выработаны в течение двух столетий развития музыкального искусства.

Попытки рационализации и унификации не разрешают, таким образом, кардинально всех противоречий, которые возникают в нотных текстах. Более того, полагаю, что способа унификации не может существовать. Нет и не может быть правила, которое поможет нам единообразно толковать все встречающиеся в любом тексте артикуляционные и фразировочные обозначения. Нельзя унифицировать артикуляционные обозначения Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена. Более того, само стремление к унификации вредно. Попытка унификации игнорирует богатую историю артикуляционных и фразировочных обозначений. Она снимает с музыканта существенную его обязанность — знать музыку, изучать композиторов настоящего и прошлого, изучать их во всех их проявлениях и чертах.

И именно в изучении музыки должно найти свое место знание партитур и их обозначений. Это первое. И второе — надо изучать и знать закономерности артикуляционного искусства, так как именно знание этих закономерностей является путеводителем в сложных вопросах истолкования текста.

Мы уклонились, однако, от нашего пути. Вернемся снова к приведенным на страницах 181—182 определениям артикуляции.

Мы видели, что их общей ошибкой являлось стремление найти определение артикуляции через ее сравнение с фразировкой. Что касается характеристик артикуляции, которые давались по ходу сравнения с фразировкой, то в этом отношении мнения расходились. Однако, как ни различны были эти характеристики, всем им было присуще стремление искать определения артикуляции через определение ее функции.

Однако искать определенную функцию артикуляции так же бесцельно, как пытаться определить единую функцию факторов гармонии, мелодии; факторов, многообразное действие которых мы можем наблюдать в многовековой истории музыкального искусства.

Функции артикуляции (во множественном числе) следует не определять, а изучать в практике и в истории музыкального искусства. Единство же фактора артикуляции является нам не как единство функций, а как единство средств. Рассмотрение сути этих средств и должно привести нас к определению артикуляции.

Впрочем, нам придется при этом коснуться вопросов самого общего характера.

Речь идет об одном моменте, который пронизывает все музыкальное искусство и о котором тем не менее не так часто вспоминают. Речь идет о соотношении прерывного и непрерывного в музыке.

Какое бы музыкальное произведение мы ни взяли, оно всегда построено на использовании тонов определенного звукоряда и длительностей, входящих в состав какой-либо ритмически определенной сетки. Вряд ли можно найти музыкальное произведение, построенное на глассирующих интонациях и непрерывно изменяющейся единице измерения времени. Конечно, возможны и исключительные случаи, но эти случаи будут лишь подтверждать основную закономерность: музыка построена на прерывисто изменяющихся интонациях и длительностях. Поток музыки осуществляется всегда посредством отдельных, сменяющих друг друга скачком элементов — нот.

При сопоставлении с потоком музыки эти элементы играют роль фиксированных. В связи с этим и сложилось представление, что нота есть константа, не способная сама по себе выразить какие-либо соотношения. Однако эти утверждения противоречат фактам. Нота может полагаться константой только относительной, и именно относительно того потока музыки, элементом которого она является. Рассмотренная в своих внутренних свойствах нота сама является процессом. Поток музыки не только объединяет элементы — ноты, но течет и внутри самих нот. Нота<sup>1</sup> изменяется в своих свойствах в течение своей протяженности. Проще всего наблюдать ноту как процесс изменения в вокальном искусстве. Нота, взятая вокалистом, — не константный элемент, а сложный процесс изменения тона. Нота, взятая вокалистом, — это целая гамма качеств и оттенков. Нота вибрирует, филируется, нюансируется при этом в своих интонации, динамике, тембре. Чисто проинтонированный певцом звук (протяженная нота) содержит колебания интонации, достигающие в своей амплитуде до полутона. Слушатель воспринимает этот сложный процесс как единую, живую, выразительно окрашенную интонацию. В этом случае ясно, что ноты не константные кирпичики, из которых складывается музыка, а живой, выразительный процесс интонирования.

Историей тона, процессом жизни тона, является, однако, и нота, взятая на любом инструменте, длящийся звук которого связан непосредственно с живым человеческим действием и может обладать в силу этого выразительностью, состоящейся с человеческим возгласом, с пропетой человеком нотой.

---

<sup>1</sup> Не следует отождествлять термин нота с понятием тона или единичного звука, так как одна-единственная нота может являться представителем сложного звукового процесса.

Скрипач порождает звук движением своей правой руки и «касается» при этом произносимого звука пальцами левой руки. Скрипач бережно и сосредоточенно несет в своих руках этот звук и вкладывает в него при этом свою волю. Так же трепетны единичные звуки кларнета, гобоя, валторны, так как звуки эти связаны с дыханием исполнителя.

Указанная переменность ноты является неотъемлемым и существенным выразительным фактором музыки. Убедиться в силе действия этого фактора нетрудно. Представим лишь себе, что при исполнении каждая из составляющих музыку нот будет звучать такой же прямолинейной и бестрепетной, какой она выглядит на нотном стане,— пример, не требующий пояснений.

Очевидно, что процессы изменения звучания внутри ноты являются существенным выразительным фактором музыки.

Интересно, однако, что, при всей силе и широте действия, описанный фактор не только мало изучается, но он не нашел еще даже своего обозначения. Чтобы восполнить этот пробел, я предлагаю всю область многообразных процессов внутри ноты назвать произношением (музыкальным) в широком смысле слова.

Мы видели, что выразительные переменчивые процессы внутри ноты составляют неотъемлемое свойство как вокального исполнения, так и игры на струнных и духовых инструментах.

Но не являются ли действительно константными, лишенными всякой переменчивости тоны, извлекаемые на клавишном инструменте, на фортепьяно или органе? Иными словами, распространяется ли действие определенного выше фактора произношения на фортепьянное и органное искусство?

На фортепьяно взятый звук сохраняет еще свойство ноты — процесса. Он затухает. Но на органе? Здесь в пределе инструментализации нота, лишенная и вибрации, и филировки, и затухания, не является ли она вполне константной? Казалось бы, исполнитель не волен здесь над тоном, который он извлек. И все же в одном смысле он продолжает владеть судьбой тона. Он не волен изменить полет выпущенной им стрелы, но он волен приказать ей упасть. Он волен отпустить клавишу, которую нажал.

Таким образом, процесс внутри ноты не исчезает и здесь. Он лишь ограничен в крайней степени. Он сводится теперь к одному возможному изменению — к прекращению звука в течение временного интервала ноты. Нота подразделяется, таким образом, на часть звучащую и часть незвучащую, а процесс ноты состоит в переходе от звучащей части к незвучащей.

Область явлений, связанных с описанным ограниченным видом процесса внутри ноты, я предлагаю назвать произношением в узком смысле слова (или артикуляцией). Определенное выше произношение в широком смысле слова (совокупность динамических, тембровых и интонационных изменений внутри ноты) и явится тем родовым понятием, которое мы искали и одним из

видов которого является произношение в узком смысле слова (артикуляция).

Дело не сводится, однако, к логической связи двух определенных выше терминов. Связь произношения в широком смысле слова с, казалось бы, ограниченным явлением артикуляции, может быть усмотрена и в самой практике музыкального искусства. С одной стороны, даже и на клавишном инструменте средства артикуляции преодолевают неподвижность извлекаемого звука, создают переменчивость внутри, казалось бы, константной ноты. Применяя средства артикуляционного искусства, исполнитель порождает в каждом тоне некоторую драму, некоторый переход от «быть» к «не быть».

С другой стороны, действие закономерностей артикуляции, которое так удобно демонстрировать на клавишном инструменте, не ограничено областями фортепьянной и органной музыки. И если при самом определении артикуляции я упоминал об особенностях клавишной игры, то я делал это не с целью указать на область, которой ограничено применение искусства артикуляции. Я обращался к клавишной игре лишь как к модели, на которой удобно продемонстрировать действие произношения в узком смысле слова.

И действительно, закономерности артикуляции действуют (конечно, в разной степени) во всей музыке.

Мы видели, как глубоко участвует в построении произведения и выражении драматического хода мыслей искусство артикуляции, управляющее, казалось бы, лишь элементарным приемом прекращения звука. Но для нас не будет удивительным это значение артикулирования, если мы вспомним, что в том, как связываются или расчленяются тоны, решаются существеннейшие вопросы звукового построения: вопрос о расчленении целого; вопрос о соединении раздельного; вопрос о соотношении в музыке категорий прерывного и непрерывного.

В заключение — два замечания:

- 1) о расчлененности
- 2) о краткости и продленности.

*О расчлененности.* Представим себе совокупность всех цезур, пронизывающих звуковое тело произведения. Позволим себе для уяснения ее роли некоторые образные сравнения.

Можно представить себе совокупность цезур как некий «сосуд молчания», в котором содержится и течет звуковой поток произведения.

Совокупность цезур можно себе также представить в виде артикуляционного дерева, основные опорные разветвления которого разграничивают разделы произведения; более мелкие ветви подразделяют части второстепенные; мельчайшие разветвления — сообщают четкость и прозрачность отдельным деталям звукового построения.

Артикуляционное дерево, контуры которого ограничивают звучащую часть произведения, является по существу негативом этой звучащей части. При этом соотношение негатива (совокупность цезур) и позитива (совокупность звучаний) определяется следующим простым образом.

Очевидно, что полное время произведения является суммой двух слагаемых: времени звучания (позитив) и времени цезур (негатив). Очевидно, что вычитая из полного времени произведения его звучащую часть, мы получим артикуляционный негатив; вычленив из полного времени очертания артикуляционного негатива, мы получим звучащую часть произведения — (позитив).

При всем этом совокупность цезур и совокупность звучаний не являются двумя симметричными слагаемыми. Артикуляционный негатив, состоящий из цезур, имеет свой особый принцип построения во времени, существенно отличный от ритмической структуры, состоящего из тонов позитива. Если начала тонов, из которых складывается произведение, определены во времени посредством метра, то начала цезур не могут быть точно уложены в метрическую сетку. Начала цезур определяются не метрическими закономерностями, а особыми, специфическими — артикуляционными. Если в отдельных случаях артикуляционные цезуры и могут быть метрически исчислены, то все же стремление к метрическому их определению не углубляет нашего понимания артикуляционного искусства, не помогает подметить существенное в многообразии артикуляционных соотношений. Закономерности артикуляции вскрываются глубже всего не через исчисление величин, а через наблюдение над сопоставлением артикуляционных приемов, как контрастирующих качеств.<sup>1</sup>

То что обозначение артикуляции выделено из пределов метрической нотной записи и существует наряду с ней как и ее дополнение, объясняется совсем не тем, что артикуляция является фактором исполнительским. Дело здесь не в исполнении, а в самом существе артикуляции, связанной с процессом внутри ноты не подлежащим метрическому определению.

Осуществление артикуляционных приемов требует громадной чуткости и точности. Малейшее изменение меры — и штрих, задачей которого было выявление смысла музыки, превращается в свою противоположность — он затемняет смысл музыки. Знаменитое «чуть-чуть» с необычайной яркостью проявляет свое действие в искусстве артикуляции. Но поиски этой тончайшей меры осуществления приема выходят за пределы вопросов метра. Мера осуществления артикуляционного приема живым образом связана со всей совокупностью выразительных средств. Молчание артикуля-

<sup>1</sup> Следует отметить, что в главах III—VI настоящей работы закономерности артикуляции формулировались всегда лишь применительно к качествам слитности и расчлененности, краткости и продленности. При этом нигде не делалось попытки привлечь к выводу закономерностей метрические значения цезур.

ционной цезуры оказывается полем, в котором разворачивают свои действия все выразительные факторы музыки.

В их числе, впрочем, действуют и собственно артикуляционные факторы. Рассмотрение этого последнего вопроса приводит нас, впрочем, к следующему замечанию.

*О краткости и продленности.* В настоящей работе я чаще всего останавливался на различительной роли артикуляции. Но, наряду с этим, в заключение я хочу указать на один фундаментальный факт, который мог бы быть положен в основу объяснения специфической выразительности артикуляционных краткости и продленности.

Факт этот состоит в том, что сами качества краткости и продленности тона способны вызывать в нас известные ответные реакции. Если мы представим себе тон как элементарный факт, вызывающий у слушателя некоторый исследовательский рефлекс (рефлекс «что такое»), то артикуляционные качества этого тона, т. е. его краткость или продленность могут оказывать воздействие на то или иное формирование этого рефлекса. Несмотря на элементарность самого наблюдаемого факта (один тон некоторой длительности) одновременно с самим слуховым восприятием возникает некоторая познавательная деятельность, некоторая оценка наблюдаемого явления, некоторое сравнение с ожидаемым или наиболее естественным. Вместе с оценкой может возникать и вопрос о причине наблюдаемого отклонения от естественного, а вместе с этим, к познавательной деятельности присоединится и эмоциональная реакция.

Впрочем один единственный пример пояснит то, что в описании кажется несколько неопределенным.

Предположим, вы сидите за столом и заняты чтением какой-либо книги. Раздается звонок у входной двери. Этот звонок отличается определенным резко очерченным характером, именно, необычайной краткостью. Ваша заинтересованность этим звонком будет значительно сильнее, чем если бы вы услышали звонок нормальной длины. В этом последнем случае смысл звонка был бы вам сразу вполне понятен — «кто-то пришел», естественно, заключили бы вы.

В данном же случае вы прерываете чтение, вы настораживаетесь, вы во власти резко выраженного исследовательского рефлекса. В момент самого восприятия звонка, поразившего вас своей краткостью, в вас возникло вопросительное состояние, в котором соединились и познавательный и эмоциональный моменты. И это напряжение и познавательных и эмоциональных сил вызвано одной лишь неожиданной для вас краткостью звонка. Мы можем сказать поэтому, что мы имеем перед собой выраженный артикуляционный неустой.

Пауза ожидания!

Наконец, раздается второй звонок. На этот раз звонок естественной, нормальной длительности. Вопросительно-напряженное состояние ваше разрешается. Кто-то пришел и при

первом поразившем вас звонке задел случайно за пуговку — решаете вы. Артикуляционный неустой сменился артикуляционным устоем. Неестественно укороченный звонок, как звонок случайно деформированный, нашел свое разъяснение в последовавшем за ним звонке естественной длительности.

Итак, чрезмерная краткость вызывает в нас состояние артикуляционного неустоя, который может быть разрешен в устой через восстановление нормальной продленности.

Вывод этот, однако, несколько односторонен. Описанное происшествие обрисовывает лишь один из видов артикуляционного неустоя. В конечном счете дело не столько в укорочении, сколько в отклонении от естественной ожидаемой в данных условиях длительности. И нарушив эту норму в ином направлении, т. е. удлинив ее чрезмерно, мы опять-таки приходим к явлению артикуляционного неустоя.

Вернемся к нашему примеру. Предположим что ваше чтение прервано опять звонком. Но в данном случае звонок отклоняется от ожидаемого другим образом. Он отличается необычайной продленностью. Он не прекращается, как вы того ожидаете. Звонок звонит и звонит, вызывая в вас все нарастающее беспокойство. Наконец, звонок прекращается, оставляя вас в состоянии сильного вопросительного беспокойства. «Что же это было?», — думаете вы.

Напряженная пауза, соответствующая состоянию артикуляционного неустоя!

И этот артикуляционный неустой разрешается вместе с возникновением второго звонка, на этот раз, звонка привычной естественной длительности. «Просто кто-то пришел», — успокоившись думаете вы.

Продемонстрируем на двух музыкальных примерах описанные две формы артикуляционных неустоев.

Гениальный декламатор Лист, глубоко знавший психологию слушателя, знал как овладеть его вниманием:

266 Lento assai

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The tempo is marked 'Lento assai'. The score includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'sotto voce'. There are large curved lines above the notes, possibly indicating phrasing or breath marks. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Пример не требует пояснения. Ясно, что именно краткие вступительные удары создают тот артикуляционный неустой, которым Лист приковывает внимание слушателя.

Следующий пример показывает как внимание приковывается к начальному тону произведения через его необычайную продлен-

ность. Этот артикуляционный неустой продленности находит свое разрешение в отрывистом аккорде.<sup>1</sup>



Описанные нами два вида артикуляционного неустоя сообщают артикуляционным соотношениям присущую им жизненность, вариантность, гибкость и глубину. Если выше (в главе II) мы объясняли наличие взаимобратных приемов их логической аналогичностью, то теперь мы можем добавить, что за взаимобратными системами стоят также два вида артикуляционных неустоев. Эти два вида могут поставить живой перелив своих средств на службу как прямой, так и обращенной системам произношения.

Ограничимся одним примером. Если мы вслушиваемся в расчлененный ямб, то замечаем, как стаккатированный затакт создает состояние артикуляционного неустоя краткости, определяет вопросительное напряжение внутримотивной цезуры. Этот артикуляционный неустой краткости разрешается в продленном опорном тоне.

Однако и обращенный прием произношения — лигованный ямб может найти своего союзника в иной противоположной форме артикуляционного неустоя. Это ощущение неустоя связано с продленностью лиги и разрешается в освобождающемся от лиги опорном тоне.

В данной работе главное внимание уделялось различительной роли артикуляции. Однако несомненно, что артикуляционное искусство опирается и на специфически артикуляционные выразительные средства, коренящиеся в описанных явлениях артикуляционного неустоя.

Надо полагать, что вопрос этот еще найдет своих исследователей.

Изучение закономерностей артикуляции как одного из самых общих факторов музыки необходимо во всех областях музыкальной деятельности. Оно необходимо исполнителю, так как это искусство помогает вдохнуть мысль и умопостижение в самые элементарные акты, с которых начинается всякое изучение исполнения, — в акты: взять тон и отпустить тон.

Если, начиная с самых первых, казалось бы технических, актов будет воспитано умение искать и находить в них смысл, то это умение будет сопровождать музыканта всю жизнь. Но если исполнитель будет приучен игнорировать смысл в первых актах

<sup>1</sup> Аналогичные сопряжения артикуляционных неустоев и устоев мы наблюдали в заключительных тактах II и III частей Шестой симфонии (см. стр. 179).

игры, ему нелегко будет затем проникнуть в смысл тех задач, что станут на его пути на следующих ступенях обучения.

Изучение артикуляции произведений классиков поможет музыканту понять эти произведения в их полном и живом смысле. Ведь ни один из выразительных факторов не может быть выкинут. Что бы означало произведение вне живого ритма, вне динамики, вне краски? Увы, как часто мы слышим игру, лишенную какой-либо артикуляционной определенности, игру в самой своей основе, т. е. во взятии и опускании тона, безразличную, неловкую.

Изучение артикуляции даст в руки педагогу наглядное и конкретное средство, которое он сможет применять и в тех случаях, когда, казалось бы, трудно сформулировать совет в понятиях ритмики и динамики.

Знание закономерностей артикуляции необходимо каждому редактору. Скольких излишних недоразумений мы избежим, если редактор, работающий над предназначенным для юношества классическим текстом, будет искушен во всех вопросах артикуляционного искусства классиков!

И, наконец, какая великая сила в руках композитора — знание артикуляционных законов! Не слишком ли часто это средство забывается и вместе с тем партитура лишается своей расчлененности, ясности, прозрачности? Но в таком случае допустимо ли забывать о закономерностях артикуляционного искусства при обучении композитора?

Не должен ли быть сведущим в этих закономерностях каждый заканчивающий обучение исполнитель, дирижер, композитор?

Какую бы область практики мы ни взяли, вопросы изучения артикуляционных закономерностей найдут свое особое значение и свою особую форму. Целью настоящей работы было указать на общие закономерности артикуляции и тем самым содействовать переходу артикуляционного искусства из области так называемых исполнительских средств в область средств композиционных.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Глава</b>	<b>I. Средства артикуляции . . . . .</b>	<b>3</b>
	§ 1. Артикуляция — выразительное средство . . . . .	—
	§ 2. Многообразие средств артикуляции . . . . .	7
	§ 3. Многообразие средств нон легато . . . . .	10
<b>Глава</b>	<b>II. Различительная функция артикуляции . . . . .</b>	<b>15</b>
	§ 1. Многообразие функций артикуляции . . . . .	—
	§ 2. Различительная функция артикуляции . . . . .	19
	§ 3. Приемы «восьмушки» и «фанфары» . . . . .	21
	§ 4. Обращенные артикуляционные приемы . . . . .	30
	§ 5. Обращение приема цезуры . . . . .	33
	§ 6. Обращенные приемы «восьмушки» и «фанфары» . . . . .	40
<b>Глава</b>	<b>III. Произношение мотива . . . . .</b>	<b>45</b>
	§ 1. Основные формулы . . . . .	—
	§ 2. Произношение расширенных мотивов . . . . .	61
	§ 3. Два вида артикуляционного расчленения . . . . .	72
	§ 4. Внутримотивные сращения . . . . .	78
	§ 5. Межмотивные сращения . . . . .	91
	§ 6. Артикулирование цепи . . . . .	102
	§ 7. Дополнительные замечания . . . . .	108
<b>Глава</b>	<b>IV. Артикуляционная модуляция 1 (фуга) . . . . .</b>	<b>114</b>
<b>Глава</b>	<b>V. Артикуляционная модуляция 2 (восьмитакт) . . . . .</b>	<b>134</b>
<b>Глава</b>	<b>VI. Артикуляционная модуляция 3 (симфония) . . . . .</b>	<b>153</b>
<b>Глава</b>	<b>VII. Определение артикуляции . . . . .</b>	<b>181</b>

*Браудо Исай Александрович*

### АРТИКУЛЯЦИЯ

Редактор  
*А. Зорина*

Художник  
*О. Андреев*

Художественный редактор  
*Х Сийбаталов*

Технический редактор  
*Е. Ольховская*

Корректор  
*С. Фогельсон*

Подписано к печати 1/II 1961 г. М-00021  
Формат бумаги 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 6,25  
Печ. л. 12,5 Уч.-изд. л. 12,55 Тираж 4500  
Цена 83 коп. Заказ № 926

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза.  
Ленинград, Социалистическая, 14.

### ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
145	2 сверху	в тактах а и в, артикулярных с момента кадансиро- вания пространства затененно	в тактах а и б артикуляционных с моментом кадансиро- вания пространства затенен- ного
145	6 снизу		
157	6 »		
164	11 »		

И. Браудо. Артикуляция.