

Н.П. КОРЫХАЛОВА

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТЕРМИНЫ

*Возникновение,
развитие значений и их оттенки,
использование в разных стилях*

Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург)

<стр. 2>

ББК 85.31
К66

Корыхалова Н. П.

К66 Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. — СПб.: Композитор, 2000. — 272 с: нот.
ISBN 5-7379-0095-9

В книге содержится полная информация о наиболее распространенных терминах, а также графических знаках и буквенных символах, которые встречаются в нотном тексте музыкальных произведений. Рассматривается история их появления, эволюции и оттенки значений, особенности употребления в музыке различных стилей. Это первое исследование такого рода. Его автор, пианистка и музыковед, профессор Санкт-Петербургской консерватории, является вместе с тем дипломированным филологом, специалистом по романским языкам.

Книга адресована широкому кругу музыкантов — композиторов, исполнителей (в первую очередь пианистов), педагогов, учащими, а также любителей музыки.

ББК 85.31

К $\frac{4905000000 - 41}{082(02) - 2000}$ без объявл.

ISBN 5-7379-0095-9

© Н.П.Корыхалова, 2000

© Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург), 2000

Введение

...Прежде, нежели начнешь играть что-нибудь, все обстоятельно рассмотреть должно, что только для разумного и правильного выражения на инструменте изрядно сочиненной музыкальной пиесы необходимо надобно.

Из методического пособия XVIII в.

Другому как понять тебя?

Ф. Тютчев

Профессор Санкт-Петербургской (тогда Ленинградской) консерватории Самарий Ильич Савшинский любил говорить, что нотный текст музыкального произведения — это письмо. Письмо, которое композитор адресует исполнителю его музыки, рассчитывая на то, что оно, это послание от автора, будет внимательно и с пониманием прочитано. О том же, в сущности, писал и другой русский музыкант — Б. Яворский: «Посвятите один вечер <...> чтобы прочитать только итальянские термины в имеющихся у Вас произведениях Шопена, Листа и Скрябина, и воспримите их как личное обращение к В а м этих людей, а ведь они гении» (Я в о р с к и й , 1972,593) ¹.

¹ Ссылки на книги, статьи, энциклопедии, словари, нотные издания даны в тексте в скобках. Имя автора или название источника отсылает к алфавитному списку использованной литературы, приведенному в конце книги. Арабская цифра после имени означает номер страницы или столбца (в отдельных случаях пагинация в источниках дается римскими цифрами). Римская цифра, предшествующая арабской, — номер тома в многотомном издании или раздела в старинных источниках. Указание на год издания, следующее за именем автора (как в данном случае), дается, если использована более чем одна работа того же автора. Отсутствие в редких случаях ссылки на страницу объясняется тем, что в некоторых источниках пагинации просто нет.

Все сокращения при цитировании оформляются отточием в угловых скобках.

Известно, что композиторы подолгу раздумывают над текстом этого «письма», стараясь найти наиболее точное и ясное выражение своей мысли. Однако всегда ли, принимаясь за работу над произведением, бываем мы внимательны к авторским указаниям? А если даже и стремимся вникнуть в нотный текст, всегда ли правильно понимаем, что в нем написано?

Надеюсь, что среди читателей этой книги никто не похож на того полуанекдотического дирижера, который, говорят, повелительно указывал оркестрантам: «Резче, резче! *Rubato, rubato!*» полагая, очевидно, что *rubato* происходит от слова «рубить». Надеюсь также, что сегодня никто уже не думает, что *l'istesso tempo* означает «в темпе Листа»... И все же, при самом внимательном, самом бережном отношении к потону тексту сочинения, всегда остается что-то понятое приблизительно, неверно или даже вообще непонятое.

Речь идет в первую очередь о тех словесных, а также символических обозначениях (буквах, цифрах, графических тиках), которыми более или менее обильно уснащены нотные тексты музыкальных произведений. Обозначения эти относятся к характеру музыки,

содержат указания темпа и его колебаний, динамики и артикуляции, касаются техники исполнения. Их называют обычно исполнительскими указаниями или музыкально-исполнительскими терминами в отличие от знаков, передающих метровысотную сторону музыки, — нотных головок со штилями, пауз и пр.

Винить музыкантов-практиков, а тем более тех, кто только учится музыке, в недостаточном знании этих обозначении трудно. Если мы обратимся к музыкальным справочникам, энциклопедиям, словарям, авторами которых являются специалисты, то даже в самых авторитетных из них мы найдем немало неясностей, неточностей и противоречий. И это естественно. Область исполнительских указаний трудна не только для освоения ее музыкантом-практиком. Она чрезвычайно сложна и для исследователя. На то есть свои причины. Главная из них — своеобразие этих ремарок как музыкальных терминов особого рода.

Как известно, термин — это слово (или словосочетание) в специальном значении, используемое в той или иной отрасли знания. Термин однозначен (или, как говорят лингвисты, моносемичен) и лишен экспрессивной выразительности, характерной для многих слов обычного языка, он стилистически нейтрален. Термин точно, строго, лаконично обозначает данное понятие, явление, предмет.

<стр. 5>

В музыкальной теории есть слова, полностью отвечающие этой характеристике. Таковы, к примеру, «доминантсептаккорд», «терция» или «каданс». Обозначая ту или иную данность музыкального языка, они не содержат дополнительных значений. Благодаря этому термины «доминантсептаккорд» или «терция» все музыканты понимают совершенно одинаково.

В отличие от них исполнительские указания могут быть названы терминами лишь условно. Относясь к живой, изменчивой сфере музыкального исполнительства (ведь это указания композитора к исполнению его музыки), эти термины отличаются и экспрессивностью, и емкостью смысла. Они содержат ряд смысловых нюансов, тотчас же возникающих в нашем сознании.

Мне могут возразить, что и доминантсептаккорд можно представить себе в его конкретной реализации (в разных тональностях, регистрах, в разном музыкальном контексте и т. д.). Однако от этой конкретности легко отвлечься и вообразить доминантсептаккорд «вообще», как определенным образом построенное созвучие. Представить же «вообще» *Allegro, dolce* или *legato* вряд ли возможно. Когда мы говорим *Allegro*, тотчас включается наш музыкальный опыт. Нам вспоминается и радостное движение гайдновских *Allegri*, и драматичные *Allegri* у Бетховена, и романтически взволнованные сочинения Листа или Шопена, обозначенные все тем же словом.

Богатство смысловых оттенков, связанное с использованием исполнительских указаний в разных музыкальных контекстах, доказывается, в частности, тем, что один и тот же итальянский термин может переводиться на другой язык в одном и том же произведении по-разному. В фортепианном переложении (в две руки) Шестой симфонии Чайковского (переложение сделано А. Ведерниковым) *Andante* переведено по-русски сначала как «спокойно»; после *Adagio* это же слово передано русским «подвижнее», а в двух других местах — «сдержанно», «неторопливо». В «Десяти очень легких пьесках» (ор. 43, № 1) Мясковский дает (в разных номерах цикла) следующие различные переводы итальянского *Allegretto*: «бойко», «умеренно быстро», «довольно быстро».

Другая особенность музыкальных терминов, также свидетельствующая об их своеобразии, состоит в том, что они нередко далеко не однозначны. По-настоящему однозначными являются лишь немногие из них, как правило, те, которые касаются техники, манеры игры, например указание *m.d.*, то есть «играть правой рукой», или *arpeggiato* — «играть (созвучия) арпеджируя».

<стр. 6>

Многие исполнительские указания, помимо основного, уже достаточно емкого

смысла, имеют дополнительные (коннотативные) значения. В качестве примера терминов с двойным значением приводят обычно слова *smorzando* или *morendo*, которые означают и «затихая» и «замедляя».

Но есть и другие, не столь известные примеры. Возьмем, скажем, обозначение *forte*. Казалось бы, это слово значит только одно: предписание играть громко. Между тем в старинных руководствах это указание прочно связано с определенным характером музыки. *F* — «с горячностью (*véhémence*)», *fff* — «с очень большой горячностью, чтобы выразить преувеличенную страсть и т. д.» (В г о s s a г d, 27). Динамические указания в музыке действительно имеют не столько акустический, сколько художественно-эстетический смысл. А *diminuendo*? Как мы увидим далее (см. с. 119), это слово могло иметь сопутствующее значение, указывая не только на уменьшение силы звука, но и на некоторое замедление темпа.

Risoluto (решительно) характеризуется в словаре Пансерона как «исполнение мужественное и живое, с интонированием очень ясным и скорее раздельным, чем связным»; при этом, как указывает автор, эта помета обычно предполагает некоторое ускорение темпа (P a n s e r o n, 23). Иными словами, термином *risoluto* предопределяется не только характер музыки, но и — в определенной степени — манера артикулирования, а также темп. Еще одно указание на характер музыки — *cantabile* (певуче) — обычно является и артикуляционным обозначением, предусматривая, как правило, легатную манеру игры. *Carezzando* (лаская, ласково), помимо Характера, указывает на прием взятия звука — поглаживание Клавиши кончиком пальца. *Spianato* — «просто», «безыскусно», «естественно», «без аффектации и вычурности», предполагает наряду с этим полную связность и выровненность звучания, без толчков, без «придыханий» при переходе от звука к звуку. *Stentato* — «с усилием», «с трудом», требует форсированного звучания, сдержанного темпа, даже некоторого замедления.

Обращение к истории бытования терминов позволяет обнаружить еще более неожиданные вещи. Так, по справочникам XVIII века, *Moderato*, которое мы воспринимаем как чисто темповое указание, могло также обозначать само по себе силу звука — среднюю между *forte* и *piano*. *Presto* в это же время определялось не только как «быстрое и бодрое движение»; его рекомендовалось применять там, «где надобно петь или играть громко, полным голосом» (Kurzgefasstes Lexicon, 295).

<стр. 7>

Я не говорю уже о хорошо известной связи между указаниями темпа и характера музыки. Так, медленные темпы (*Lento*, *Largo*, *Adagio*, *Grave*) различаются между собой не столько разной скоростью (более или менее медленное движение), сколько разным характером музыки. Не случайно так трудно провести строгое разграничение между указаниями характера музыки и определениями ее темпа. Следует ли, скажем, относить *grave*, *maestoso* или *vivo* к темпу, или это скорее определения характера музыки с сопутствующей темповой характеристикой?

Подобное совмещение значений легко объяснимо. Ведь в музыке образные, темповые, динамические и артикуляционные характеристики связаны между собой самым тесным образом¹. Многозначность исполнительских указаний, их комплексный характер затрудняют и их понимание, и их изучение.

Еще одна причина трудностей, с которыми сталкиваются и музыкант-практик, и исследователь, заключается в том, что исполнительские обозначения представляют собою открытую группу, на периферии которой размещаются редко употребляемые или даже единичные выражения (лингвисты называют их окказиональными).

Вряд ли можно отнести к музыкальным терминам те сугубо индивидуализированные (обычно развернутые) определения характера музыки, которые вписывает в нотный текст своего сочинения тот или иной композитор. Между тем в «Словаре иностранных музыкальных терминов» Т. Крунтяевой, Н. Молоковой, А. Ступеля такого рода выражения представлены во множестве. Откроем этот справочник. «Dans un vertige —

головокружительно» — значит здесь. И в скобках указан источник, где это французское выражение встретилось составителям: «Прометей» Скрябина. Или еще, тоже французское: «Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur... — с внезапными вспышками неистовой силы и страстной нежности (Дебюсси. Прелюд “Ворота Альгамбры”»». Перелистнем еще несколько страниц. «Muito cantado a note

¹ А. Кристиани предлагает следующую любопытную аналогию (“полную” аналогию, по его выражению) между динамическими и темпово-агогическими обозначениями. Пять оттенкам силы звука (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*) соответствуют, по его мнению, пять градаций скорости движения: очень медленно, медленно, умеренно, быстро, очень быстро; два обозначения динамических процессов (*crescendo* и *diminuendo*) находят аналогию в указаниях *accelerando* и *ritardando*; непосредственную смену силы звука (*fp*, *pf*) он сопоставляет с обозначениями *meno mosso*, *più vivo (stretto)* и т. д.; наконец, акцентам *sf*, *fz*, *>* и др. соответствуют агогические акценты *tenuto*, *^*, фермата (C h r i s t i a n i , 248).

<стр. 8>

de cima... — исполнять очень певуче верхний голос (из Вила Лобоса, по-португальски)» (К р у н т я е в а , 1982, 47, 23, 93).

Столь же мало терминологичны и указания «технологического» порядка, также включенные в названный словарь, типа «играть октавой выше» или «снимать сурдины одну за другой, начиная с концертмейстеров групп» (Т а м ж е , 99, 100).

К терминам, знание которых для музыканта обязательно, могут быть отнесены лишь общеупотребительные выражения, овладение которыми не предполагает перевода их на родной язык. За *Allegro*, *dolce* или *legato* стоит предписание, которое должно непосредственно восприниматься каждым музыкантом, быть понятным без перевода. Желая обозначить один из быстрых темпов, говорят *Allegro*; указанием на мягкий, нежный характер музыки служит *dolce*, на связную манеру игры — *legato*. Перевода здесь не требуется.

Отмечу еще одно обстоятельство, которое необходимо учитывать, чтобы правильно понимать смысл исполнительских указаний, — историческую изменчивость их значения и употребления.

В настоящей книге нам неоднократно встретятся примеры того, как — с течением времени — изменялось и переосмыслялось значение ряда темповых, артикуляционных и иных обозначений. Наряду с подобным «движением» семантики терминов в зависимости от исторического периода, следует иметь в виду и различия их значений в связи с их использованием в рамках той или иной национальной школы. К примеру, соотношение между двумя обозначениями медленных темпов — *Adagio* и *Largo* — было разным во Франции и в Италии. Французские музыканты XVIII века воспринимали *Largo* как темп более медленный, чем *Adagio*; итальянцы, напротив того, считали, что *Largo* несколько живее *Adagio* (R o t h s c h i l d , 55—56). Да и в XX веке, когда, казалось бы, значение терминов должно было давно уже устояться, эти различия продолжают существовать. По свидетельству автора словарной статьи «Adagio» в итальянской «Энциклопедии наук, литературы и искусств», в Германии это темповое указание является синонимом *Largo*, в Италии же оно приближается к *Andante* (Enciclopedia italiana I, 460).

Да и само *Andante* являет национальные различия. По наблюдению Николая Набокова (кузена знаменитого писателя), композитора, всю сознательную жизнь проведшего за границей, «...в немецкоязычном мире до сих пор неверно понимают слово *Andante*. В переводе на немецкий оно означает *gehend* (шагом). Однако упитанные немцы ходят куда медленнее, чем поджарые итальянцы. Для них *Andante* означает «быстрым шагом», в то время как для

<стр. 9>

немцев это *langsamer Spaziergang* (неспешный прогулочный шаг)» (Н а б о к о в , 77).

Наконец, коль скоро исполнительские указания интересуют музыканта постольку, поскольку они встречаются не в терминологических словарях или иных справочниках, а в самом музыкальном произведении — том письме, которое адресует исполнителю композитор, надо учитывать, что употребление их автором музыки несет на себе печать индивидуальной композиторской манеры. Если бы даже все специальные справочники давали термину однозначное истолкование, все равно надо было бы вносить поправку на индивидуальный узус.

Сильно разнится уже само число исполнительских указаний, выставляемых композиторами в их сочинениях. Одни авторы ставят их чрезвычайно скупой, музыка других, напротив, изобилует ими. Представление о количестве необходимых обозначений может меняться у одного и того же композитора на протяжении его жизни. Известно, например, что Шуман с достаточной щедростью выписывает определения характера музыки, а также темповые, агогические, динамические, артикуляционные указания; в поздних же изданиях своих сочинений он сокращает их число.

У композиторов-классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена) ремарок сравнительно немного. Правда, в фортепианных сонатах Бетховена позднего периода число их заметно увеличивается. Обилие их вовсе не было связано, как думает С. Фейнберг, «с нарастающей потерей слуха» композитора, откуда шло его "привычное недоверие к власти звучания, навык к повышенной выразительности» (Фейнберг, 1968, 46). Дело, как мне кажется, в том, что сонаты эти выходят в новый стилевой пласт — в сферу романтической музыки, гораздо более богатой в этом отношении¹.

¹ Французский литератор и музыкальный критик А. Лязаль в своем «Словаре музыки в ее применении к любви» (который автор посвятил «всем молодым, хорошеньким и чувствительным к музыке женщинам») весьма находчиво иллюстрирует богатство исполнительских указаний, конструируя воображаемый роман — историю любви Жюля и Каролины, каждой главе которого могло бы быть предпослано в качестве эпиграфа одно из таких «музыкальных слов». *Amabile* здесь знаменует завязку романа, *Amoroso* — это серенады при свете луны и клятвы в вечной верности. *Alternativo* — обмен фотографиями, кольцами, локонами. *Animato* — кипение крови в жилах влюбленных. *Crescendo* передает любовную страсть в стадии пароксизма, *Agitato* — ревность и ссоры. *A piacere* — благополучное разрешение романтических отношений, вступление в брак. *Perdendosi poco a poco* — постепенное охлаждение супружеских чувств... (Лазаль, 19—21). Замечу, что богатство музыкально-терминологических обозначений позволяет «расписать» этот роман еще более подробно.

<стр. 10>

Разумеется, нет правил без исключений. Шуберт, скажем, уже переступает в своем творчестве порог романтизма, но обозначений темповых процессов (то есть указаний на замедление и ускорение движения) у него меньше, чем у Бетховена. Так, ни одной ремарки такого рода вы не найдете в Сонате Шуберта ля мажор, оп. 120, или в фа-минорной Фантазии, ор. 103 (см.: Ньюман, 1975, 531).

В дальнейшем насыщенность нотного текста исполнительскими указаниями все более связывается с индивидуальной манерой автора. Французские композиторы Сен-Санс и Сати — современники, но Сен-Санс выставляет исполнительские указания крайне скупой, в то время как опусы Сати изобилуют самыми редкостными, необычными ремарками. Рахманинов, при всей эмоциональной насыщенности его музыки, адресует исполнителю немного словесных ремарок. В его 24 Прелюдиях указаний на характер музыки почти нет. Композитор ограничивается лишь самым необходимым, предоставляя наиболее употребительные обозначения темпа, динамики, артикуляции. Музыка же его соотечественников Метнера и Скрябина отличается огромным богатством и разнообразием исполнительских указаний, далеко выходящих за рамки привычного набора итальянских

терминов. Исполнителю, берущемуся за сочинения Скрябина, приходится прибегать к словарю французского языка, чтобы понять обозначения, раскрывающие своеобразный мир его музыки, — все эти образы томления, полета, пламени, причудливого танца, волевые импульсы, все оттенки лирических состояний.

Надо принять во внимание и то обстоятельство, что композиторы то и дело пополняют существующую терминологическую номенклатуру, вводя новые обозначения. А. Герц, например, пытался ввести символ  как указание «выдержать звук». Лист предложил и использовал в «Годах странствий» особые графические знаки для обозначения «*crescendo* в отношении темпа» () и «*diminuendo* в отношении темпа» (). Знаки эти не привились, а вот излюбленная Дебюсси ремарка *cédez* широко используется композиторами романского ареала. Это французское слово не равнозначно итальянским *ritenuto* или *ritardando*, оно имеет свои смысловые оттенки (см. об этом ниже, с. 65—69).

Изучение, да и просто понимание исполнительских указаний отнюдь не облегчается тем обстоятельством, что композиторы подчас употребляют общезначимые указания в том особом значении, с каким связано в их представлении данное слово или знак. Скажем, *sotto voce* у Шопена, по предположению Я. Мильштейна, является обычно указанием на взятие левой педали (М и л ь -

<стр. 11>

ш т е й н , 1987, 44). Символ > в партитуре IX симфонии «Из Нового Света» Дворжака означает, по наблюдению американского дирижера Э. Лайнсдорфа, *tenuto* вместо обычного сокращения *ten.* или горизонтальной черточки над нотой (Л а й н с д о р ф , 104).

Появление адресованных исполнителю указаний в европейской музыке датируется обычно самым концом XVI — началом XVII века. Понадобилось полтора столетия, чтобы они сложились в более или менее стабильную систему.

Включение в нотный текст словесных разъяснений музыки явилось естественным завершением процесса все более полного письменного закрепления композитором своего сочинения. Напомню, что само понятие «музыкальное произведение» предполагает определенную степень полноты отображения музыки в нотной записи. Ранние формы средневекового невменного письма, бывшие лишь наброском музыкальной мысли и служившие своеобразным подспорьем для памяти, вполне удовлетворяли потребности музыкантов. Мелодия в этой по преимуществу вокальной музыке отличалась импровизационной свободой, а ее метроритмический рисунок определялся словесным текстом. К тому же существовала прочная традиция — те нормы сочинения и исполнения музыки, которые были приняты в данной среде.

Мощным толчком в направлении все большей стабилизации музыки и все более подробной ее фиксации в нотном тексте явилось развитие — особенно с эпохи Ренессанса — инструментальной музыки как самостоятельной сферы искусства. Однако лишь с XV века происходит осознание музыкального произведения как особой эстетической категории, как продукта индивидуального композиторского творчества, фиксируемого в нотном тексте и предназначенного к тому, чтобы оно могло пережить своего создателя. Постепенное отчуждение музыкального произведения от автора, "разделение труда" между композиторами и исполнителями требовали, чтобы композитор все более полно и точно отображал в нотной записи сочиненную им музыку (подробнее об этом см.: К о р ы х а л о в а , 7—14).

Дополнявшие нотный текст словесные разъяснения и символические знаки отвечали этой потребности. Замечу также, что развитию этого слоя нотного письма способствовала теория аффектов, имевшая широкое распространение в эстетике XVII — XVIII веков. «Как вообще музыка есть выражение страстей, — писал в своей «Клавикордной школе» Г. Лелейн, — например р а д о с т и или

<стр. 12>

печали, любви или ненависти, мужества или трусости, удовольствия или отчаяния и проч., так знающий музыкант должен своим игранием сии страсти выражать. <...> Какая из сих страстей в штуке находится, сие нам объявляет сочинитель, ибо он пред каждою своею штукою некоторые в музыке употребленные выставляет слова, радость, например, изъясняется следующими словами:

<i>vivace</i>	живо
<i>allegro</i>	весело
<i>allegro assai</i>	довольно весело
<i>allegro molto</i>	очень весело
<i>presto</i>	скоро
<...> печаль	
<i>mesto</i>	печально
<i>adagio</i>	тише
<i>largo</i>	пространно (медлительно)
<i>lento</i>	медленно» (Л е л е й н , 65).

По замечанию Себастьяна де Броссара, лексикографа рубежа XVII — XVIII веков, *Presto* «обозначает обычно веселость или горячность, ярость, стремительность и пр.» (Brossard, 79).

Поскольку в тот период, когда складывалась система исполнительских указаний, особым престижем в Европе пользовалась итальянская школа¹, языком, на котором изъясняется Музыка, оказался итальянский. С тех пор, несмотря на неоднократные попытки свергнуть в этом отношении господство итальянского языка, он так и не сдал своих позиций.

Преимущество итальянской музыкальной терминологии состоит прежде всего в ее интернациональном характере: итальянские термины понятны музыканту любой страны. Кроме того, благодаря их общеупотребительности, они обладают устойчивым значением: каждый из них вызывает в сознании музыканта определенные музыкальные ассоциации.

Однако же свои преимущества и у терминов на родном для композитора языке: французском или немецком, английском или русском. Мало того, что они понятны всем носителям данного языка, — каждое такое слово или словосочетание, не успев еще стать

¹ «...Итальянские сочинения суть образцы и модели наилучшего рода современной музыки», — писал еще в начале XVIII века шотландец А. Малькольм (Malcolm, 402).

<стр. 13>

термином, обладает той полнотой, тем богатством ассоциативного ряда, которые присущи большинству слов родного языка. Вспомним, что писал Бетховен в своем письме издателю Г. Гертелю по поводу Двадцать шестой сонаты, каждая из частей которой имеет, как известно, авторские программные заголовки на немецком и — параллельно — французском языках: « “Lebe wohl“ — это совсем не то же самое, что “les adieux“ » (Письма Бетховена, 1970, 442).

Тенденция прибегать к родному языку проявилась в европейской музыке с самого начала процесса формирования исполнительских указаний. Английский язык используется вёрджианистами. Ремарками на французском изобилует музыка французских клавесинистов. Исполнительские указания на немецком языке встречаются у Телемана, в отдельных сочинениях Моцарта¹ и Бетховена. Широко используют родной язык композиторы-романтики, с характерным для них чувством национального самосознания. Достаточно вспомнить нотные страницы Шумана, испещренные ремарками на немецком языке, или поздние опусы Вагнера². Французскими оборотами насыщена музыка импрессионистов.

Русские музыканты равным образом издавна ратовали за использование родного языка. Еще в XVIII веке русский переводчик французского "Методического опыта..." писал: «Технические слова или термины по настоящему надлежало бы также выражать на своем природном языке, и к музыкальной пьесе по-русски протяжно можно было бы приписать столь же хорошо, да еще и вразумительнее, нежели итальянское слово *Adagio, Adadжуо*; но как сие не вошло еще в употребление...» (Методический опыт, 73—74). Одним из первых использовал русские обозначения Балакирев. В 1869 году, отдавая издателю свою фантазию «Исламей», композитор потребовал печатать ее с русскими терминами и с русским заглавным листом. Ремарки на русском языке проставил в «Детском альбоме» Чайковский.

¹ Отец Моцарта Леопольд писал в своей скрипичной «Школе»: «Конечно, надо было бы обязательно пользоваться родным языком, и с таким же успехом, как и *Adagio*, можно было бы написать в начале музыкальной пьесы *langsam*» (Mozart L., 49).

² Публикуя партитуры всемирно известного маэстро, издатели позволяли себе переводить его немецкие указания на язык традиционной итальянской терминологии. Так, вагнеровское *Heftig, doch nie übereilt* в переводе на «издательский» итальянский выглядит так: *Impetuoso, ma non troppo allegro*. Приводя этот пример, Э. Лайнсдорф остроумно замечает: «От такого перевода не больше пользы, чем от неточно записанного номера телефона» (Лайнсдорф, 15).

<стр. 14>

По мере того как указания исполнителю становились все более развернутыми, подробными и одновременно индивидуализированными и общепринятыми итальянскими терминами оказывалось недостаточно, композиторы все чаще прибегали к родному языку. Так, скажем, в ограниченном, устоявшемся фонде терминов на итальянском языке нет эквивалента немецкому *innig* (искренне, задушевно, сердечно)¹ — характеристике, излюбленной композиторами немецкой школы. Мы встречаем ее уже у Бетховена, ею пользуются Мендельсон, Шуман. В Двадцать восьмой сонате Бетховен пишет по-немецки: «*Etwas lebhaft und mit innigsten Empfindung*», а в итальянском переводе этой ремарки, тут же приводимом автором, вторая ее половина опущена: композитор не нашел, очевидно, итальянского соответствия².

Словами *Allegramente, poco vivace* определяет К. Шимановский темп и характер своей Мазурки (оп. 50, № 2). Композитор добавляет: «rubasznie». Это польское слово означает «грубовато», «фамильярно», «бесцеремонно». А выражение *avec charme* (обаятельно, с шармом), используемое Пуленком в пьесе «Вечное движение»? Для передачи этого французского оборота аналога в итальянской терминологии также нет.

Встречаются, впрочем, и обратные случаи, когда для итальянского термина не находится эквивалента в другом языке. Дебюсси, к примеру, дает темповые обозначения к своим Прелюдиям исключительно по-французски и лишь в одном случае (в Прелюдии № 20) указывает по-итальянски: *scherzando*.

Прибегая к исполнительским обозначениям на родном языке, композиторы нередко комбинируют их с привычной итальянской терминологией, ища наиболее точного выражения своему замыслу. Очень интересны в этом смысле темповые обозначения, приводимые Бетховеном в его последних фортепианных сонатах.

Во второй части Двадцать шестой сонаты композитор дает двойное обозначение — на итальянском и немецком языках (*Andante espressivo. In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck*), причем немецкий текст лишь на первый взгляд точно соответствует итальянскому. Бетховен вносит в него важные для нас уточнения смысла. Он просит «большой» выразительности, а введенный им в немецкий текст союз «но» («в темпе ходьбы, но с большой вырази-

¹ Итал. *sincero* (искренне) употребляется как музыкальный термин редко.

² Г. Нейгауз переводит эту ремарку следующим образом: «Немного оживленно и с самоуглубленным и сокровенным чувством» (Н е й г а у з , 1979, 179).

<стр. 15>

тельностью») позволяет заключить, что композитор воспринимал *Andante* как непринужденное, естественное движение, не предполагающее какой-либо напряженности.

В Двадцать седьмой сонате даны только немецкие темповые обозначения. В рукописи Двадцать восьмой традиционные итальянские ремарки выставлены композитором в трех частях цикла из четырех, а в первом издании своей сонаты Бетховен везде ставит двуязычные обозначения темпа. И здесь, как и в Двадцать шестой сонате, полного параллелизма между итальянскими и немецкими текстами нет. Немецкие ремарки содержат дополнительные указания на характер музыки. Первая часть сонаты: по-итальянски — *Allegretto, ma non troppo*, по-немецки — *Etwas lebhaft und mit innigsten Empfindung*. Финал: по-итальянски *Allegro*, по-немецки (*ieschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*) (быстро, но не очень, и решительно).

Отчего же Бетховен дублирует немецкие указания итальянскими, а не дает только немецкие, как он сделал это в своей Двадцать седьмой сонате? Можно думать, потому, что итальянские темповые термины (без которых, как он сам писал позже, он охотно бы обошелся¹) имели более точный смысл, нежели их немецкие аналоги. Когда Бетховен определяет темп третьей части немецким словом *langsam* (медленно), это слово не уточняет ни меры, ни качества медленного движения. В итальянской же терминологии различаются по меньшей мере три градации медленного темпа: *Adagio, Lento, Largo*. Не случайно в Тридцатой сонате (третья часть, тема вариаций), давая определение темпа на итальянском и немецком языках (*Andante molto cantabile ed espressivo. Gesangvolle, mit innigsten Empfindung*), Бетховен не переводит на немецкий слово *Andante*, понимая, что эквивалента в немецком для него нет.

Впрочем, разобраться в том, почему композитор избирает для «моих исполнительских указаний тот или иной язык, нелегко. Как объяснить, скажем, что современный американский композитор Крестон указывает по-английски *increase* и буквально через такт вписывает итальянское *crescendo* того же значения? Почему Дебюсси в Прелюдиях, предписывая вернуться к основному темпу, пишет то по-итальянски *a tempo*, то по-французски *au mouvement*? Причудливую смесь итальянских, французских и португальских обозначений можно найти у Вила Лобоса.

¹ См. ниже, с. 26.

<стр. 16>

Встречаются и параллельные обозначения на двух языках, как мы это видели у Бетховена, и объединение в одном выражении разноязычных слов, например: французских и итальянских (*peu à peu crescendo* — «понемногу усиливая» — у Дебюсси в Седьмой прелюдии) или немецких и итальянских (*Wieder accel, Rascher als Tempo I* — «снова ускоряя, быстрее, чем в первоначальном темпе» — в Сонате, оп. 1, Берга).

И все же основу исполнительских указаний составляют ремарки на итальянском языке. Преимущественно о них и пойдет далее речь.

Какова же цель настоящего исследования, что послужило для него материалом?

Разбираясь в обозначениях темпа, динамики, агогики, характера музыки, содержащихся в нотном тексте, музыканты обращаются к словарям иностранных музыкальных терминов, где дается обычно лишь основное их значение в переводе на русский язык. В музыкальных словарях энциклопедического типа сведения о семантике

терминов представлены полнее, но и тут они по необходимости кратки и — добавлю — не всегда точны. Информация же, которая разбросана по страницам научной литературы, мало известна и не всегда доступна музыканту-практику.

В данном исследовании рассматриваются наиболее распространенные музыкально-исполнительские термины, взятые в их совокупности. Изучается история их появления, бытования в музыке разных стилей и эпох, эволюция значений, оттенки смысла, особенности употребления.

Материалом для этого явилась прежде всего живая действительность музыки, запечатленная в нотном тексте с его авторскими (или редакторскими) словесными и графическими указаниями. Нотные примеры взяты почти исключительно из фортепианной литературы не только потому, что автор книги — пианистка. Фортепиано, этот универсальный инструмент, воплощает музыкальные идеи с особой полнотой. Кроме того, анализ исполнительских ремарок, встречающихся в сочинениях для других инструментов, чрезмерно расширил бы круг рассматриваемых терминов. Достаточно вспомнить, скажем, специфические артикуляционные обозначения в произведениях для скрипки, виолончели или флейты. Впрочем, знакомство с этой книгой будет, смею думать, полезным не только пианистам. Подавляющее большинство словесных указаний не связано напрямую с тем или иным инструментом.

<стр. 17>

Другим источником для этой книги послужили, конечно же, музыкальные энциклопедии и музыкально-терминологические словари на нескольких европейских языках. По ним можно определить время появления термина, проследить эволюцию его смысла, выявить оттенки значения. Разногласия в определении тех или иных ремарок, нередко наблюдаемые в справочной литературе, отражают, как правило, далеко не единообразное их использование в музыкальной практике, позволяя понять, как складывалось и изменялось их значение. В этом смысле поучительно сопоставление данных из одного и того же справочника в разных по времени выпуска изданиях.

Помимо основательных, сделанных на серьезном научном уровне лексиконов, мною использовались словари, адресованные широкому кругу любителей музыки и учащимся. Для целей данной книги и они представляют не меньший интерес, чем фундаментальные справочники. В них, со всеми их погрешностями и неточностями, бывает отражено понимание того или иного термина в музыкальной практике соответствующего периода.

Интересующие нас термины, относящиеся к исполнению музыки, появляются в словарях начала XVIII века. Драгоценным источником, фиксирующим их значение в конце предшествующего столетия, является вышедший в 1701 году в Париже «Словарь греческих, латинских и итальянских терминов...» Броссара, французского композитора и теоретика. Его фундаментальный труд — первый музыкально-терминологический справочник на французском языке.

Несколькими десятилетиями позже появился «Музыкальный словарь» Жан-Жака Руссо. Выдающийся французский писатель, композитор, музыкальный деятель, Руссо, вместе с Дидро, Д'Аламбером и другими просветителями, принял участие в создании знаменитой французской «Энциклопедии». В этом многотомном издании, отразившем достижения науки и искусства первой половины XVIII века, Руссо принадлежат статьи о музыке. В дальнейшем, переработав их и дополнив новыми понятиями, он публикует «Музыкальный словарь», первое издание которого вышло в Женеве в 1767 году.

В 1791 году Фрамери и Генжене предпринимают своего рода ревизию этого труда. В своей «Методической энциклопедии» они обильно цитируют текст Руссо и тут же, в той же словарной статье, приводят мнения других специалистов, нередко опровергающих утверждения французского просветителя.

<стр. 18>

Тем не менее еще в первой четверти XIX века французские лексикографы продолжают находиться под влиянием Руссо. Ф. Турбри выпускает в 1821 году под своим

именем сокращенный вариант его словаря. В сокращенном и пересмотренном виде издает труд Руссо в том же году и Ф. Кастиль-Блаз, и тоже «от себя», объясняя это тем, что воспроизводит тексты Руссо «не всегда точно», модернизируя их. Иначе и быть не могло: уточнялись и изменялись значения терминов, появлялись новые понятия.

К словарным источникам первой половины XVIII века на английском языке относятся «Краткое объяснение» анонимного автора и словарь Дж. Грассино, в значительной мере дублирующий труд Броссара.

Наиболее старый словарь на немецком языке — «Музыкальный лексикон, или Музыкальная библиотека» И. Г. Вальтера (Лейпциг, 1732). Здесь приведены, помимо толкования терминов, биографические сведения о композиторах. Вальтер использует словарь Броссара, нередко дословно воспроизводя его текст. Примерно к этому же времени относится «Краткий музыкальный лексикон» анонимного автора (1737).

Ко второй половине этого же столетия принадлежат «Введение в основы музыкального искусства» (с толкованием терминов) И. Альбрехта, словарь Г. Ф. Вольфа и «Общая теория изящных искусств» И. Г. Зульцера.

Словарь немецкого композитора и теоретика Г. К. Коха, датированный самым началом XIX века, фиксирует практику и отражает теоретические взгляды второй половины предшествующего столетия, являясь шагом вперед по сравнению со словарем Вальтера и другими немецкими источниками XVIII века.

К началу XIX века относятся также «Объяснение самых замечательных встречающихся в музыке слов» немецкого автора, скрывшегося под инициалами С. Ф., и английский «Теоретический и практический музыкальный словарь» Т. Базби.

С каждым новым десятилетием число словарей растет. Это и музыкальные энциклопедии, охватывающие весь спектр знаний о музыке, и специальные терминологические словари. Из работ первой половины XIX века отмечу основательный труд П. Лихтенталя — лингвиста, доктора медицины, композитора, музыковеда. Его четырехтомный «Словарь и библиография музыки» вышел первоначально на итальянском языке в Милане (1826), а затем — на французском — в Париже (1839).

<стр. 19>

Для второй половины XIX века заслуживают особого упоминания двухтомная «Настольная музыкальная энциклопедия» О. Пауля, двенадцатитомный «Музыкальный энциклопедический словарь» Х. Менделя и, конечно же, «Музыкальный словарь» Гуго Римана, переиздающийся до сих пор.

Среди немецкой справочной литературы XX века назову авторитетный, выдержавший ряд изданий словарь Х. И. Мозера и многотомную энциклопедию «Музыка в истории и современности». Мною использовались также музыкальные энциклопедии Франции (в том числе «Музыкальный Лярус») и Англии (постоянно обновляемый «Словарь музыки и музыкантов» Дж. Гроува). Из американских источников упомяну «Гарвардский словарь» В. Эйпла и Р. Т. Дениэла, «Международную энциклопедию музыки и музыкантов» О. Томпсона.

Что касается справочной литературы на русском языке, особый интерес представляет прежде всего труд, носящий длинный и витиеватый заголовок: «Методический опыт, каким образом можно выучить детей читать музыку столь же легко, как и обыкновенное письмо, с французского языка переведен на русской Е.С.» В «Прибавлении» к этой книжице, вышедшей в Москве в 1773 году, «изъясняются» около полусотни «технических музыкальных терминов».

Из справочников, принадлежащих уже XIX веку, упомяну популярнейший терминологический словарь, составленный А. Гаррасом, первое издание которого вышло в 1856 году. Затем, переработанный и дополненный (по предложению издателя П. Юргенсона) князем В. Ф. Одоевским, русским ученым, писателем и музыкальным критиком, словарь выдержал двадцать изданий и был снова выпущен еще в 1930 году. Я обращалась также к появившимся в советское время словарям И. Цадика, А. Должанского, К. Сеженского, Ю.

Юцевича, к «Путеводителю по концертам» Б. Асафьева, к «Словарю иностранных музыкальных терминов» Т. Крунтяевой, Н. Молоковой, А. Ступеля, переиздающемуся по сей день, не говоря уже о шеститомной советской «Музыкальной энциклопедии».

Сведения о музыкально-исполнительской терминологии содержатся и в старинных — XVIII века — трактатах, пособиях по теории музыки, руководствах по пению (П. Този), по игре на флейте (И. Кванц), скрипке (Леопольд Моцарт), в клавирных школах (Ф. Э. Бах, Ф. Марпург, Г. Лелейн, Д. Тюрк). Их можно почерпнуть и

<стр. 20>

в фортепианных методах и школах XIX века Прача, Гуммеля, Калькбреннера, Крамера, Штейбельта, Мошелеса, К. Черни, Контского, Леберта и Штарка и др.

Наконец, информация об исполнительских указаниях разбросана по разного рода работам — монографиям, статьям, посвященным пианистическому и вообще музыкально-исполнительскому искусству; ее можно найти в мемуарной и эпистолярной литературе.

В пяти главах книги последовательно рассматриваются темповые, динамические, артикуляционные обозначения, указания на характер музыки, а также слова (*poco*, *assai*, *molto* и др.), которые уточняют исполнительские ремарки. (Обозначений педали я не касаюсь.)

И еще одно, последнее замечание. При отборе нотных примеров я обращалась к нотным изданиям разного рода, отдавая себе отчет в том, что степень их достоверности, то есть близости к оригинальному авторскому тексту (автографу или тому, что — за отсутствием автографа — принято считать уртекстом), различна. Действительно, когда мы имеем дело, скажем, с музыкой Рахманинова, мы можем быть, как правило, уверенными, что перед нами авторский текст во всей полноте содержащейся в нем информации. По отношению же к ряду других композиторов такой уверенности у нас нет.

Возьмем, к примеру, фортепианные сочинения Шопена. Понятие уртекста к ним неприменимо. Уже в шопеновских рукописях мазурки и вальсы, полонезы и этюды предстают в разных вариантах. Отличаются друг от друга и прижизненные издания, в которые композитор вносил все новые поправки. Все последующие публикации шопеновской музыки содержат ошеломляющее количество разночтений, и касаются эти разночтения в первую очередь исполнительских указаний — динамических нюансов, акцентов, знаков артикуляции и пр.

Я не ставила своей задачей производить текстологические разыскания, не работала с автографами, не занималась сравнительным анализом разных редакций. Музыкальные примеры почерпнуты из живой реальности нотной литературы, с которой имеют дело пианисты — исполнители, педагоги, учащиеся. Ведь надо уметь истолковать любое встретившееся в тексте исполнительское указание, принадлежит ли оно автору музыки или ее редактору, хотя

<стр. 20>

выбор редакции при работе над музыкальным произведением, разумеется, очень важен. Издания, из которых взяты музыкальные иллюстрации, в ряде случаев оговариваются в тексте книги.

Итак, начнем рассмотрение «музыкальных слов» и графических знаков, которые позволяют нам точнее понять мысль композитора, а значит, с большей полнотой постичь сущность музыкального произведения.

Глава I. ОБОЗНАЧЕНИЯ ТЕМПА

КОЕ-ЧТО О ТЕМПАХ

Область темпов — одна из сложнейших в сфере музыкально-исполнительских указаний. Как верно подмечено в «Новом Гроуве», их историческое изучение (как, впрочем, и изучение терминов, обозначающих характер музыки) представляет столь скользкую почву, что мало кто из исследователей отваживается вступать в эту область. Выводы здесь во многом субъективны, факты с трудом поддаются установлению и проверке, к тому же композиторы обращаются с имеющимися в их распоряжении обозначениями весьма небрежно (New Grove, XVIII, 678).

Начать с того, что не поддается определению точное число темповых ремарок. Это открытый, постоянно пополняющийся класс. Помимо терминов, по традиции считающихся основными (*Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*), к темповым обозначениям относятся производные от основного темпа (*Largo*, *Larghetto*, *Larghissimo*; *Andante*, *Andantino* и т. д.), а также составные определения, в которых темповые термины получают дополнительную характеристику. Эти уточняющие слова либо определяют скорость движения (*Allegro assai* или *Allegro ma non troppo*), либо содержат указание на характер музыки (*Allegro maestoso*, *Allegro con fuoco*).

В составных определениях первое слово является, как правило, собственно темповым обозначением, второе указывает на меру скорости движения или характер. Это важно учитывать в случаях, когда такое определение состоит из двух слов, воспринимаемых нами сегодня как темповые характеристики, например *Vivace moderato* (умеренно живо).

В качестве темповых обозначений выступают и прямые указания на характер (к примеру, *commodo*, *brioso*, *sostenuto*) или на жанр (*tempo di minuetto*, *tempo di marcia*), а также сочетания слова «темпа» (*tempo*) с определяющими его характер прилагательными (типа *a tempo tranquillo*).

О сложности изучения этой группы терминов говорит и то, что имеется немало разногласий в определении сравнительной меры движения для отдельных темпов, что последние по-разному классифицируются, что по-разному определяются крайние точки темповой шкалы.

Как самостоятельный параметр музыкального произведения темповые ремарки появляются на рубеже XVI — XVII веков, хотя отдельные попытки обозначить темп предпринимались еще в средневековой музыке. Уже в григорианском хорале, датируемом X веком, среди знаков невменной записи можно встретить буквы *c*, *m* и *t* — сокращения латинских слов *celeriter*, *mediocriter* и *tarditer*, означающих соответственно быстрый, средний и медленный темпы. Однако эти указания не являлись еще темповыми терминами в современном смысле этого слова, да и нужды в них, собственно говоря, не было. В мензуральной нотации, сложившейся к XIII веку, скорость течения музыки в исполнении определялась выбором при нотировании тех или иных длительностей и их соотношением между собой, иными словами, системой числовых пропорций. При этом очень рано наблюдается стремление установить абсолютную продолжительность так называемой *integer valor notarum* — той длительности, с которой соотносились, на которую равнялись другие длительности. Продолжительность ее звучания сопоставлялась с пульсом спокойно дышащего человека, с тиканьем часов, со спокойным шагом и даже с ударом-размахом косы при косьбе, как это можно найти у Г. Финка в 1556 году (см.: Мосег, 1955, II, 1277).

Сравнение с шагом широко используется и в наше время. *Largo* обычно сопоставляют с очень медленным шагом, *Adagio* — с шагом замедленным, *Andante* — со спокойным и бодрым, *Allegro* — с шагом скорым или даже бегом, *Presto* — со

стремительным бегом (см., например: Д о л ж а н с к и й , 171, 7, 19, 12, 274).

<стр. 24>

Американский пианист и исследователь У. Ньюмен по-своему конкретизирует это сопоставление. *Largo* он определяет как царственный, спокойный шаг, каким ходят во время торжественных церемоний либо ведут осужденного к месту казни. *Adagio* — это замедленный шаг похоронной процессии; таким шагом идут участники венчального обряда в храме или торжественного шествия в связи с присуждением ученой степени. *Andante* — это расслабленная ходьба на воскресной прогулке или при шатании по нью-йоркской Пятой авеню с разглядыванием витрин. *Allegro* — проворный шаг бизнесмена, идущего на работу строго вовремя, шаг марширующих солдат либо футбольной команды. *Presto* — семенящий шаг, почти бег на цыпочках или прямых ногах, как могли бы передвигаться куклы (N e w m a n , 1956, 88—89)

С отказом в конце XVI века от мензуральной нотации и переходом к тактовой ритмике скорость исполнения начинают определять с помощью темповых указаний, выставляемых теперь в начале пьесы. Выбирая подходящую ремарку, композитор учитывал тактовый размер, характер и соотношение длительностей, которыми изложен ритмический рисунок, степень наполненности тактовой доли, особенности структурной организации музыки.

Сравнительно позднее — около 1600 года — появление темповых ремарок как самостоятельного понятия объясняется также тем, что в музыке предшествующей эпохи, изобиловавшей танцевальными формами, темп нередко предопределялся жанром сочинения. Было хорошо известно, какой тип движения присущ менуэту или жиге, сарабанде или бурре¹. Не случайно вплоть до начала и даже до середины XVIII века в пьесах танцевального характера темповые ремарки не проставлялись, музыканты прекрасно обходились без них (см.: Н e g g m a n n - В e n g e n , 175). В указаниях типа *tempo di marcia*, *tempo di mazurka*, *tempo di minuetto*, *tempo di polacca*, *tempo di valse* темп как раз и определяется через жанр.

¹ Были, впрочем, и заметные расхождения в определении характера движения отдельных танцев, связанные с их разновидностями в разные эпохи. К примеру, Броссар в начале XVIII века определяет тот тип менуэта, который был тогда в моде, как «живой танец», а Руссо спустя несколько десятилетий — как танец «умеренный, наименее живой из всех танцевальных жанров, обычных для наших балов» (цит. по: F g a t e r y , II, 130). Различной могла быть трактовка темпа и в зависимости от принадлежности к национальной школе. Так, в английской музыке XVII века движение сарабанды характеризуется как быстрое, в отличие от ее континентальной (в частности, французской) версии (G r o v e , II, 985).

<стр. 25>

С распространением словесных обозначений темпа сразу же встал вопрос о мере выражаемого ими движения. Трудности с определением этой меры хорошо видны из сопоставления существующих классификаций темповых ремарок, а также вариантов темповой шкалы.

В конце XVIII века Руссо устанавливает пять основных видов темпа: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* — и четыре дополнительных: *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo* (R o u s s e a u , 306). Но и после него «главные роды движения» определяют по-разному. К примеру, для Бетховена «главных темпов» — четыре: *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* (см. письмо И. Ф. Мозелю, 1817 год — Письма Бетховена, 1986, 166—167). Н. Финагини (1836) называет пять темпов, но иных, чем у Руссо: *Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto* (Ф и н а г и н и , 26).

По-разному производится и характеристика темпов по степеням скорости. У Ф. Гаснера, у А. Гарраса темпы распределяются по пяти группам (G a s n e r , 818; Г а р р а с , 1906, 123). Распространено также деление темпов на четыре группы: очень медленные,

умеренно медленные, умеренно быстрые, очень быстрые (Türk, 105) — или на три группы: медленные, средние (умеренные) и быстрые (Sulzer, I, 386). Реже можно встретить различие двух видов темповых обозначений — медленные и быстрые (Hummel, 66—67; Baker, 197).

Особенно велики разногласия в определении самого медленного темпа, а также темпов, производных от основных.

По поводу самого быстрого темпа споров как будто бы нет. Примерно с середины XVIII века таковым считают *Prestissimo*. Что же касается наиболее медленного темпа, длительное время в музыкальной теории и практике шел выбор между *Largo*, *Lento* и *Adagio*.

Исполнитель должен ясно представлять себе и колебания в определении сравнительной скорости производных темповых терминов — *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*. Что означает, например, *Andantino*¹? В нашем представлении это более живое движение, чем *Andante*, но так было далеко не всегда. (Значение отдельных темпов подробно рассмотрено ниже, с. 31 и след.)

Имея в своем распоряжении, казалось бы, достаточное количество темповых терминов, композиторы тем не менее постоянно испытывают трудности при выборе подходящего обозначения. Об этом свидетельствуют составные определения темпа, где

<стр. 26>

скорость движения уточняется с помощью дополнительных обозначений.

Уже в сочинениях Вивальди можно найти богатую шкалу оттенков темпа (что было для первой половины XVIII века скорее исключением, чем правилом). Так, *Largo* употребляется им в сочетании со словом *molto* (*Largo molto*; *Largo ma non molto, ma piuttosto Andante*), не говоря уже о словах, уточняющих не столько меру, сколько характер движения: *Largo cantabile*, *Largo a piacimento*, *Largo ma sciolto*. Еще больше разновидностей *Allegro*: *Allegro assai*, *Allegro molto*, *Allegro molto e spiritoso*, *Allegro con moto*, *Allegro non molto*, *Allegro ma cantabile*, *Allegro (ma) poco*, *Allegro ma poco e cantabile*, *Allegro (ma) poco poco*, *Allegro (ma) non troppo*, *Allegro d'un mezzo tempo*, *Allegro molto più che si può* (Kollneder, 17).

Характерны и примеры составных ремарок, в которых сопоставляются два темповых указания, причем основное обозначение корректируется по меньшей мере еще одним темповым же термином, вводимым словечком *quasi* (как бы, почти). Так, Бетховен и Шуман часто используют *Andantino quasi Allegretto*. Это же сочетание в обратном порядке (*Allegretto quasi Andantino*) проставлено Шубертом в Сонате (оп. 164), во второй части. «*Adagio quasi un poco Andante*», — выписывает Бетховен в предпоследней части Квартета (оп. 131), стремясь с наибольшей ясностью выразить свое представление о мере движения музыки.

Одна из бетховенских характеристик темпа (из Мессы до мажор, ор. 86, Kyrie) попала в «Музыкальную книгу Гиннеса» как самое длинное исполнительское указание: *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo* (Dealing, 213). Однако в фортепианной музыке Бетховена есть еще более длинное обозначение, чем то, что отмечено у Гиннеса. Это указание к четвертой вариации в финале Тридцатой сонаты: *Un poco meno Andante cioè è un poco più Adagio come il tema*.

Эти длинные определения — свидетельство явной неудовлетворенности композитора системой темповых терминов. В раздражении он восклицает, что «уже давно» подумывает «отказаться от этих бессмысленных названий: *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*» (Письма Бетховена, 1986, 167).

Изобретение метронома, которое Бетховен поначалу восторженно приветствовал, не решило проблемы. Итальянские темповые термины были размещены, правда, на шкале метронома, но за каж-

<стр. 27>

дым из темпов так и не закрепилось точного цифрового значения. Иначе и не могло быть.

Сама природа музыки как искусства исполнительского, живущего в вариантной множественности трактовок, обуславливает зонный характер многих элементов музыкальной речи, в том числе, разумеется, и темпа. Различие между темпами — не количественное, а качественное. «Темп есть качество, выраженное количественно», — метко замечает Бруно Вальтер (Дирижерское исполнительство, 316).

Такое понимание темпа находит подтверждение в теснейшей его связи с характером музыки¹. Осознанию этой связи способствовала упоминавшаяся выше (см. с. 11—12), разработанная в XVII — XVIII веках теория аффектов — музыкально-эстетическая концепция, согласно которой главной целью музыкального искусства является изображение и — соответственно — возбуждение в слушателе чувств и страстей.

«В исполнении надо <...> руководствоваться господствующим аффектом и не играть очень печальное *Adagio* чрезмерно быстро», — замечает Кванц (Quantz, XIV, § 7). Примечательный факт: не только в XVIII веке, но и позже, в трудах теоретиков и рекомендациях музыкантов-практиков XIX века, при толковании значения итальянских темповых терминов почти всегда говорится, каким должен быть при этом характер музыки. «*Allegro* требует блестящего, то величественного, то оживленного и огненного исполнения; оно приводит в удивление и воодушевляет», — пишет в своей «Фортепианной школе» Луи Адан. «*Adagio*, наоборот, должно течь в выдержанных тонах, порой печально, часто уныло. Оно <...> возбуждает наше чувство и одновременно чувство боли. *Presto* рассеивает все эти впечатления; живое, веселое, оно дает нам услышать нечто приятное» (цит. по: Куллак, 78).

Под тем же углом зрения, в плане выражаемых чувств, пишет о темповых процессах К. Черни. *Rallentando* олицетворяет для него кроткие уговоры, тихое сомнение, нерешительность, колебания, нежную жалобу, спокойное самоотречение, переход из оживленного состояния в спокойное, исполненный размышлениями покой, вздох и печаль, нашептывание тайны, расставание и пр. *Accelerando* —

¹ В автографе песни «Так или иначе» Бетховен делает следующую приписку: «100 по метроному Мельцеля; но этого надлежит строго придерживаться лишь в первых тактах, ибо чувство тоже требует своего темпа, который, однако, невозможно вполне передать указанной цифрой» (цит. по: Лайнсдорф, 183).

<стр. 28>

это внезапная бодрость, торопливые или любопытствующие вопросы, нетерпение, дурное настроение, вспышка гнева, сильная решимость, раздраженные упреки, озорство и капризы, трусливая боязливость, внезапный сюрприз, переход из спокойного в возбужденное состояние и т. д. (см.: Ибидем, 318).

И наоборот: когда разъясняются термины, относящиеся к характеру музыки, нередко указывается соответствующий данному характеру темп. Так, скажем, *con fuoco* толкуется следующим образом: «с огнем, очень живо» (Вуркхард, 364). *Adirato* (гневно) диктует «более торопливое» движение (Могеали, 18). Указанию *amabile* (любезно, ласково) соответствует темп «между *Andante* и *Adagio*» (Личтенгаль, I, 32). *Innocente* (невинно) связано с движением умеренно медленным.

А. Виллуан, давая истолкование ряду итальянских терминов, означающих характер движения, всякий раз отмечает, к какому темпу подходит каждый из них. *Affettuoso*, например, подходит к *Andante*, *Andantino* и *Larghetto*; *espressivo* — к *Largo*, *Larghetto*, *Andante* и *Andantino*; *cantabile* — к *Andante*; *scherzando* — к *Allegretto*; *spiritoso* — к *Allegro* и т. д. (Виллуан, 82—83).

Не случайно, а совершенно закономерно группа темповых терминов постоянно пополняется за счет ремарок, относящихся к характеру музыки. Более того, если взять пять основных темповых обозначений, а именно: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* и *Presto*, — по меньшей мере три из них ведут свое происхождение от слов, не означавших первоначально

скорости движения. *Largo* означало «широко»¹, *Adagio* — это «спокойно», «удобно»; основное значение *Andante* — «идущий». В этом ряду обычно называют и *Allegro*, прошедшее, как полагают, путь от значения «весело» к значению «быстро». Впрочем, вопрос этот заслуживает особого разговора (см. ниже, с. 34—36).

Терминологическое значение закрепилось за этими словами не сразу. Еще в 1801 году Тьемé сетует на то, что смысл итальянских темповых обозначений недостаточно ясно определен. *Adagio*, по его выражению, мало передает идею движения. Столь же неясно *Andante*: «ведь идти можно быстро или медленно». *Allegro* (весело) вообще не содержит значения скорости (T h i é m é , 45). Ныне

¹ Брамс в Интермеццо (ор. 118, № 6) употребляет *Largo* в первоначальном значении, когда проставляет следующее темповое указание: *Andante, largo e mesto* (широко и печально).

<стр. 29>

понятие той или иной меры движения связалось и с этими словами столь прочно, что их исходный смысл известен не всякому музыканту.

Однако процесс на этом не закончился. В круг темповых терминов изначально включались и продолжают включаться все новые обозначения характера музыки¹, а также ее жанровой принадлежности. Одни слова уже заняли свое место на темповой шкале. Так получилось, к примеру, со словом *vivace*. С самого начала оно указывало на исполнение легко текущее, живое, «с огоньком». Именно так — как обозначение характера, а не темпа — оно использовалось во французской музыке XVII — XVIII веков, причем темп оказывался скорее умеренным, чем быстрым (см.: S a i n t - A r r o m a n , 449). Таково значение *vivace* и в бетховенской ремарке *Allegretto vivace* (интродукция к 15 Вариациям с фугой, ор. 35), и в сочетаниях *Allegro vivace* или *Presto e molto vivace* (Мендельсон. «Песни без слов», ор. 38, № 15). Одновременно *vivace* использовалось и как обозначение темпа, размещавшегося поначалу (еще в XVIII веке) между «медленно» и «быстро», а затем занявшего свое место между двумя быстрыми темпами — *Allegro* и *Presto*.

Другие слова, подобно неостывшей лаве, находятся как бы на пути превращения в собственно темповые указания. «*Grazioso*», — пишет Бетховен перед финальным рондо Второй сонаты. «*Risoluto*» — находим у него же в Пятой багатели из ор. 119. Мера скорости движения в этих и подобных случаях заключена в указании на характер музыки, дана через это указание. Дело исполнителя — найти соответствующий характеру темп.

Отражая существующую практику, авторы музыкальных трактатов, метод, терминологических словарей и тому подобных трудов включают в группу темповых обозначений все новые термины. В рубрике медленных темпов оказываются *grave*, *sostenuto*, *maestoso*, *cantabile*, *commodo*, средних — *grazioso*, *allegramente*, быстрых — *agitato*, *scherzando*, *vivace* и т. д. и т. п. Эти вкрапле-

¹ Наблюдается, правда, и обратное, когда слово, имеющее экспрессивный смысл, употреблялось поначалу в качестве темповой ремарки. Так случилось с Французским обозначением *léger* (*légèremment*), соответствующим итальянскому *leggero*. По данным Сент-Арромана, во французских трактатах и музыкальных произведениях XVII — XVIII веков *léger* использовалось в значении *Allegro*, и только со второй половины XVIII века это указание sporadически употребляется для передачи характера: «легко» (см.: S a i n t - A r r o m a n , 196).

<стр. 30>

имя обозначений характера музыки в собственно темповую шкалу мы находим уже у Кванца. Среди медленных темпов у него фигурируют *cantabile*, *arioso*, *soave*, *dolce*, *affettuoso*, *pomposo*, *maestoso*. К очень медленным темпам он относит, в частности, *mesto* и

grave (Quantz, XVII, VII, § 49). К темповым ремаркам причисляет такие слова, как *agitato, amoroso, appassionato, grazioso, maestoso*, Г. Мореали (Moreali, 63).

Появление указаний на характер вместо собственно темповых ремарок заметно возросло с изобретением метронома. Перед композиторами открылась возможность обходиться без обозначения темпа, с достаточной точностью определенным отсылкой к метроному, и указывать в начале произведения лишь его характер. Этой возможностью особенно широко пользуются композиторы XIX — XX веков.

Вот несколько примеров, взятых наудачу из бесчисленного множества подобных. Шопен, Мазурка (op. 67, № 2): *Cantabile*. Скрябин, Этюды (op. 8). Половина из двенадцати сочинений этого опуса вместо собственно темповой заглавной ремарки содержит указания на характер (в одном случае композитор отсылает к жанру): № 2 — *A capriccio, con forza*; № 3 — *Tempestoso*; № 4 — *Piacevole*; № 6 — *Con grazia*; № 9 — *Alla ballata*; № 12 — *Patetico*. Щедрин, Прелюдия XVI из цикла «Прелюдии и фуги»: *Giocososo*; Фуга XXII — *Dolente*. Хиндемит, «Ludus tonalis»: Фуга ми-бемоль — *Tranquillo*, Фуга фа-диез — *Molto tranquillo*. Э. Раутаваара, «Скрипачи» (op. 1). Ни одна из пьес этой сюиты не содержит собственно темповых заглавных ремарок. Композитор дает следующие указания, сопровождая их соответствующими метрономическими обозначениями: *Pomposo e rustico; Con malinconia; Fantastico; Con bravura; Burlesco*. Подобные обозначения можно встретить, кстати говоря, и без метрономических ремарок. Шопен, мазурки (op. 33, № 1 и № 4). В начале, на том месте, где обыкновенно указывается темп, значится: *Mesto*. Третья мазурка того же опуса: *Semplice*. «*Narrante e lugubre*» — так характеризует Мясковский вторую часть Сонатины (op. 57).

Замечу, что композиторы подчас воспринимают эти указания как подлинные темповые обозначения. *Con energia* — такой ремаркой помечает Хиндемит Фугу ля из «Ludus tonalis» и в третьем разделе трехчастной формы, желая восстановить первоначальное движение, указывает: «*Tempo primo*».

Интересно, что помимо обозначения характера в начале пьесы, на месте, традиционно занимаемом указанием темпа, можно встре-

<стр. 31>

тить термины, относящиеся к сфере артикуляции¹ (*Legato assai* и Мазурке, op. 17, № 3, Шопена) и динамики: *Mit grosser Kraft* (с большой силой) в шумановском Экспромте на тему Клары Вик, op. 5, или *Con forza* в Фуге ре из «Ludus tonalis» Хиндемита. В этом лишнее доказательство того, что в музыке нет и не может быть жесткого разграничения средств выразительности. Динамика, артикуляция, темп взаимосвязаны, обуславливают друг друга.

Перейдем к анализу — в порядке алфавита — отдельных темповых ремарок. Этот порядок нарушается в некоторых случаях ради того, чтобы рассмотреть сначала основной темп, а затем его производные (например, *Allegretto* после *Allegro*). Затем будут рассмотрены обозначения колебаний темпов — темповых процессов. Специальный раздел посвящается проблеме *tempo rubato*.

ОТ ADAGIO ДО PRESTO

Adagio

Одно из самых старых исполнительских указаний, датируемое еще XVI веком, *Adagio* произошло из итальянского наречного оборота *adagio* — «удобно», «покойно», «вольготно»² — и могло употребляться внутри музыкального текста как указание на характер музыки. Форму *adagio* можно обнаружить в старинной музыке. Кроме гам же встречаются варианты: *Adgio*, *Adago* и *Adasio*, последний — из венецианского диалекта. Возможные сокращения слова *Adagio*, характерные для этого периода: *Ado*, *Ad°*, *Adgo*³.

Откроем словарь Броссара. «Удобно, покойно, не торопясь, а значит, почти всегда медленно, немного растягивая ритм» (*Brossard*, 4), иными словами — «протяжно»⁴.

¹ В представлении музыкантов XVIII века темп напрямую связывался с артикуляцией. Карл Филипп Эмануэль Бах пишет: «Живость в *Allegro* передается и через исполнение нот отрывистыми ударами; нежность в *Adagio* достигается связными, плавно текущими нотами» (*Vasch*, III, § 5).

² В фортепианной «Метод» Дробиша и Гунке (1838) мне встретилось забавное толкование термина. Авторы «Методы» полагают, что *Adagio* произошло из итальянского слова *agio*, которое они переводят как «старость», а слог *ad* — это частица «по-». Таким образом, по их мнению, *Adagio* «значит буквально по-стариковски; ход такта медленный» (*Дробиш*, 62). Между тем итальянское *agio* вовсе не означает «старость». По-видимому, авторы пособия спутали *agio* с французским *âge* (возраст).

³ Сравни еще один итальянский термин того же происхождения и с тем же значением *agiato* или *con agiatezza*.

⁴ Мозер определяет для этого темпа в качестве счетной доли восьмушку (*Moser*, 1923, 1).

<стр. 32>

И позже, в большинстве источников XVIII века, а также первой половины XIX века, толкование термина начинается со слов «удобно, покойно», а затем уже следует (если следует вообще) указание на скорость движения. В этом же ключе характеризует *Adagio* применительно к музыке XVII — XVIII веков Яворский: *Adagio* предусматривает исполнение «покойным, приятным (нежным, *dolce*, *doucement*) дыханием или прикосновением, умиленно, проникновенно» (*Яворский*, 1947, 36). В своей более ранней работе исследователь так характеризует эту ремарку: «Адажио не инертно, но сплошь покойно, то есть энергия находится в сосредоточенно-покойном состоянии; энергия может быть даже напряжена, но не переходит в страстное (*Largo*) или активное состояние» (*Яворский*, 1925). Г. Вальц уже в наше время подчеркивает «успокоительный» характер этой темповой пометы (*Waltz*, 104).

Интересно, что на первых порах *Adagio* вовсе не воспринималось однозначно как очень медленный темп¹, его характеризовали также как темп умеренный. В конце XVII века Пёрселл в одном из своих сочинений определяет *Adagio* как «средний темп» (см.: *Гоув*, I, 47). Вольфом *Adagio* характеризуется как среднemedленный (*Wolf*, 4), Броссаром (*Brossard*, 4) и М. Корретом, автором пособия по игре на клавесине, — как «очень медленный» (см.: *Saint-Arroman*, 25). Грассино, обсуждая *Grave* и *Largo*, называет *Adagio* самым медленным темпом, выстраивая ряд: *Adagio* — *Grave* — *Largo* (*Grassinéau*, 88, 119), а в связи с характеристикой самого *Adagio* отводит ему второе место на темповой шкале, после *Grave* (*Ibidem*, 3). Такого рода неувязка не является результатом небрежности, а свидетельствует о неясности в вопросе иерархии медленных темпов.

В конце XVIII столетия ситуация не становится яснее. Руссо избирает для *Adagio* определение «умеренный» (R o u s s e a u , 306). Для Клементи, по данным Гроува, *Adagio* — «самый медленный темп» (G r o v e , I, 47).

Эти разногласия не случайны. Как уже говорилось (см. выше, с. 27—28), в XVIII веке скорость движения, согласно учению об аффектах, подсказывалась эмоциональным подтекстом музыки. «Нужно охарактеризовать *Adagio* таким эпитетом, который четко выразит содержащийся в нем аффект, — тогда будет несложно найти для него и нужный темп», — советует Кванц (Q u a n t z ,

¹ О соотношении *Adagio*, *Largo* и *Lento* см. ниже, в главках, посвященных этим последним обозначениям.

<стр. 33>

XVIII, § 37). В другом месте своего «Наставления» Кванц определяет искомый аффект следующим образом: «Чтобы хорошо сыграть *Adagio*, надо, насколько это возможно, проникнуться спокойным, почти печальным чувством. <...> Истинное *Adagio* должно походить на вкрадчивую мольбу» (I b i d e m , XIV, § 5). «Чувство томное и нежное», — вторит ему Вольф (W o l f , 4). «Чувство спокойное, томное, печальное и горестное»; *Adagio* должно не просто «ласкать слух», но и «трогать сердца» — так у Фрамери, цитирующего Зульцера (F g a m e g u , I, 52).

И в первой трети XIX века продолжают попытки определить характер музыки в *Adagio*. «С медленным, унылым выражением, исполненным чувства» — таким видится *Adagio* Крамеру (47). «Выражение его должно быть нежно и страстно», — замечает Плейель (П л е е л ь , 42). По Лихтенталю, *Adagio* подходит к музыке любого характера: она может быть нежной, приятной, печальной и т. д. (хотя радостные чувства обычно выражаются в быстрых темпах, считает он) (L i c h t e n t h a l , I, 21). Гуммель характеризует *Adagio* как темп, требующий «выразительности, пения, покоя. Звуки должны быть выдержаны, связаны между собой, певучи благодаря м»рочно рассчитанному нажиму» (цит. по: К u l l a k , 86).

Многие подчеркивают, что для исполнения *Adagio* артисту надо опадать немалым мастерством. «*Adagio* требует очень хорошего исполнения, — пишет, к примеру, Кох, — отчасти из-за медленного движения, при котором заметна каждая деталь, не соответствующая аи ному чувству, отчасти потому, что оно может превратиться в нечто скучное и противное, если не исполняется достаточно интересно и привлекательно». Кох замечает далее, что при исполнении *Adagio* надобны такие качества, как тонкая динамическая нюансировка, легатность, а также определенность и выдержанность звуков, гибкость, ровность (К о с h , 1802, 64—65).

В эпоху барокко и в классическую эпоху под *Adagio* понималась музыка, обильно украшенная мелизмами.

Adagio имеет свою «семью» — производные от него термины, означающие темп несколько более подвижный (*Adagietto*) или еще более замедленный (*Adagissimo*). Уменьшительное от *Adagio* — *Adagietto* — использовалось не только в качестве названия пьесы медленной и короткой (как, впрочем, и само слово *Adagio*), но и как темповая ремарка, обозначая движение более быстрое, чем *Adagio*. В своих Прелюдиях и фугах Щедрин предпосылает Десятой прелюдии из первого тома указание *Adagietto* и

<стр. 34>

выставляет метроном: ♩ = 58. В Восьмой прелюдии, помеченной словом *Adagio*, Щедрин указывает более спокойное движение (♩ = 44—46).

Adagio adagio или *Adagio assai* означало более медленный, чем *Adagio*, темп. Еще более медленное движение предписывается словом *Adagissimo* (или *Adgiosissimo*) — превосходной степенью от *Adagio*.

Allegro

Это слово стало хрестоматийным, известным каждому музыканту примером переосмысления термина от обозначения характера музыки («весело») к указанию на скорость движения («быстро»). В доказательство этого приводят обычно такие сочетания, как *Allegro e Presto* или *Allegro Andante*, где *Allegro* выступает как определение характера. Замечу, однако, что такое понимание все же несколько упрощенно, ведь резкого семантического сдвига здесь не произошло. Уже латинское *alacer*, к которому восходит итальянское *allegro*¹, означало «живой», «веселый», «резвый», «проворный». Те же значения — у итальянского *Allegro* в его общеупотребительном смысле. Семантический ряд сложился у этого слова самым естественным образом: где веселость — там живость, проворство, ловкость и легкость движений, оживленный ритм жизнедеятельности.

Именно так трактуется смысл *Allegro* в источниках XVIII века. «*Allegro* — весело и очень оживленно, — пишет Броссар, — очень часто быстро и легко...» (Brossard, 4). Вальтер почти дословно повторяет это определение (Walter, I, 27). Демоз де ля Саль дает перевод «весело и легко» (Demos de la Salle, 172). Кванц замечает, что «основной характер *Allegro* — это бодрость и живость» (Quantz, XII, § 3). Ближе к концу XVIII века Руссо передает итальянское слово *Allegro* через французское *gai* (весело), но и в *gai*, как в итальянском *Allegro*, также заключено значение «живой», «быстрый». Да и сам Руссо, говоря о «веселом движении, самом быстром из всех после *Presto*», замечает, что *Allegro* вовсе не всегда относится к «веселым темам», обозначая

¹ И. Гофман дает совершенно фантастическую, хотя и не лишенную остроумия, этимологию слова *Allegro*, толкуя его как сокращение от итальянского же *al leg-gie-ro* (Гофман, 137). Встречаются следующие сокращенные написания *Allegro: Allo (All°), Algo.*

<стр. 35>

и иные чувства — вспышки ярости, вспыльчивости и отчаяния (Rousseau, 30). Примерно в то же время Вольф начинает, наоборот, с наречий «проворно», «быстро» и только потом указывает: «Mit Munterkeit» («с бодростью, веселостью, живостью») (Wolff, 6). Кох раскрывает значение этого слова уже как «быстро» — «hurtig» (Koch, 1802, 130).

Следовательно, было бы упрощением понимать так, будто произошел переход от обозначения характера музыки к чисто темповому указанию. Просто в качестве музыкального термина слово *Allegro*, изначально включавшее обе характеристики, мало-помалу утратило одну из них, а именно значение «весело», «радостно». Такие сочетания, как *Allegro giocoso* — «радостно» — или *Allegro agitato e con disperazione* — «взволнованно и с отчаянием» (Клементи. Соната «Покинутая Дидона») — свидетельствуют о новом значении термина.

В какой именно момент это случилось — установить с точностью невозможно. Во всяком случае, еще у Моцарта *Allegro*, без сопутствующих определений, означает часто «весело» (Бадур-Скода, 38). В русском переводе «Клавикордной школы» его современника Лелейна *Allegro furioso* передано словами «очень весело», а *Allegro maestoso* — «величественно весело» (Лелейн, 66). Автор немецкого пособия 1782 года также раскрывает смысл *Allegro* словами «весело», «радостно». *Allegro assai*, *Allegro di molto* для него — «очень весело» (Christmann, 141). Его современник Тюрк, однако, отмечает уже, что «обычный перевод» этого слова через «весело», «радостно» не всегда годится, приводя примеры таких сочетаний, как *Allegro furioso* или *Allegro maestoso* (Türk, 103).

Двойной смысл термина ясно ощущался и на рубеже столетий. И рецензии на Патетическую сонату Бетховена, опубликованной в 1799 году в лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung», говорится о финальном рондо «в начальной тональности *Allegro*, в двойном значении этого слова» (см.: Prod'homme, 75). Сам Бетховен писал в цитирувавшемся уже на этих страницах послании к И. Ф. Мозелю (1817): «Что может быть, к примеру, нелепее, нежели *Allegro*, раз и навсегда означающее «в е с е л о», хотя мы часто

настолько отдалены от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает в противоречие со своим обозначением» (Письма Бетховена, 1986, 166). Третьей части своего струнного Квартета (оп. 95) Бетховен предпосылает указание *Allegro assai vivace, ma serio*.

<стр. 36>

Новое понимание термина отражается и в ряде словарных источников. Уже в 1811 году автор, скрывающийся за инициалами С. Ф., указывает: *Allegro — hurtig*, то есть «проворно, прытко, быстро» (С. Ф., 3). В 1826 году Лихтенталь замечает: «Кому-то покажется странным видеть это слово, означающее «весело», в заголовке некоторых музыкальных пьес, выражающих волнение, чувство мести, отчаяние, однако надо рассматривать его как передающее уже не характер, а скорость темпа» (L i c h t e n t h a l , I, 30).

Каким же является этот темп? Он устанавливается в источниках по-разному. «Я не разумею под термином *Allegro* слишком быстрого темпа, — пишет в 1753 году Ж. М. Леклер-старший. — Это живой, веселый (gai) темп» (цит. по: S a i n t - A r r o m a n , 29). В «Методическом опыте» 1773 года говорится: *Allegro* «значит хотя веселую, однако ж не очень скорую меру времени» (Методический опыт, 74). Об «умеренно быстром» темпе пишет и Кох (K o c h , 1802, 130— 131), но еще Броссар и Вальтер ставят степень скорости в зависимость от характера музыки и констатируют у *Allegro* двойкий смысл: *Allegro* часто указывает на быструю игру, но иногда и на умеренное движение, хотя и «веселое и оживленное» (B r o s s a r d , 4; W a l t h e r , I, 27). Вольф и Тюрк справедливо связывают темп *Allegro* и с тем, в каких длительностях изложена музыка (W o l f , 6; T ü r k , 105—106).

Под пальцами Моцарта *Allegro* было, судя по рассказам слышавших его игру, скорее умеренным. Для обозначения действительно быстрого темпа он ставил *Presto* или *Allegro assai* (Б а д у р а - С к о д а , 38). Его отец Леопольд Моцарт определяет *Allegro* как темп «веселый» (читай «оживленный»), но не слишком торопливый (M o z a r t L . , 49).

В словарях XIX века отмечается широкий диапазон этой темповой ремарки. Указывается, что можно пройти две трети шкалы метронома, не выходя из сферы действия *Allegro*. Братья Эскюдье, на основе узуса первой половины XIX века, пытаются связать характер темпа с жанровой отнесенностью музыки. *Allegro* в начале концерта, бравурной арии, полонеза указывает на умеренный темп, замечают авторы словаря; в начале менуэта из симфонии или перед оперной увертюрой — на быстрый (E s c u d i e r , I, 24).

По мере того как значение *Allegro* суживалось до указания лишь на скорость движения¹, этот термин все чаще использовался

¹ Впрочем, пережитки прежнего понимания *Allegro* можно встретить еще во второй половине XIX века. Известный педагог-пианист Виллуан, ничтоже сумняшеся, пишет в своей «Школе для фортепиано» (1883!): «*Allegro* — “весело”; *Allegretto* — “полувесело”» (Виллуан, 81).

<стр. 37>

в сочетании с сопутствующими определениями. Число таких сочетаний гораздо больше, чем у других темповых обозначений, что объясняется, как можно думать, значительным темповым диапазоном *Allegro*. В музыкальных произведениях *Allegro* используется в сопровождении слов, указывающих на меру живости темпа (*Allegro assai*, *Allegro molto*¹, *Allegro con moto*, *Allegro giusto*, *Allegro (ma) non troppo*, *Allegro moderato*, *Allegro mosso*), а также со словами, определяющими характер музыки: *Allegro affettuoso*, *animato*, *agitato*, *barbaro*, *brillante*, *brioso*, *brutale*, *con anima*, *con fuoco*, *cristiano*, *commodo*, *deciso*, *di bravura*, *energico*, *eroico*, *felice*, *feroce*, *fiero*, *frenetico*, *furioso*, *giocoso*, *impetuoso*, *maestoso*, *marziale*, *orgoglioso*, *risoluto*, *ritmico*, *scherzando*, *sciolto*, *spiritoso*, *tempetuoso*, *tranquillo*, *veloce*, *vivace*, *vivo*. Список этот, разумеется, не полон и является, во всяком случае, открытым.

В музыкальных справочниках XIX века делались попытки выстроить *Allegro* с

сопутствующими словами по признаку постепенного приближения этого темпа к *Andante* с одной стороны, к *Presto* — с другой. Вот эти ряды:

а) *Allegro* постепенно «нисходит» к *Andante* через *Allegro fiero*, *Allegro brillante*, *Allegro maestoso*, *Allegro commodo*, *Allegro moderato*;

б) *Allegro* «восходит» к *Presto* через *Allegro mosso*, *Allegro conbrio*, *Allegro animato*, *Allegro con fuoco*, *Allegro agitato*, *Allegro (di) molto*, *Allegro assai*, *Allegro vivace*, *Allegro impetuoso*, очень близкое к *Presto* (Г а р р а с , 1898, 18—19).

Думаю, что такие построения более чем условны, они не отражают реального бытования этих обозначений в музыкальной литературе и постоянно опровергаются практикой.

Как и с другими темповыми терминами, с *Allegro* связывается представление об определенной манере исполнения и характере звучания (туше). Представление это, разумеется, не было стабильным. Так, к примеру, у Вивальди встречается предписание *Allegro ma poco e cantabile* или *Allegro ma cantabile* (К о л н е д е р , 17). По-видимому, кантабильность, то есть певучесть и особая связность, не соотносилась в его сознании с понятием *Allegro*. В более поздние эпохи возможность кантабильности и легатной артикуляции при *Allegro* не исключается. Судя по некоторым словарям XIX века, *Allegro* вызывало представление о полноте, округлости, отчетливости звучания, об исполнении энергичном и мужественном (по сравнению с более живым, легким *Presto* и с менее энергичным

¹ О различии в значении выражений *Allegro assai* и *Allegro molto* см. ниже, с. 254—255.

<стр. 38>

Allegretto). Яворский характеризует *Allegro* словами «действенно», «активно», противопоставляя его «пассивному» *Andante* (Я в о р с к и й , 1925; 1947, 37).

«Семью» *Allegro* составляют *Allegretto* (см. ниже), *Allegrissimo* и *Allegramente*. *Allegrissimo* или *Allegrissimamente* (превосходная степень от *Allegro*) означает темп более быстрый, чем при *Allegro*¹. Это обозначение, зарегистрированное уже в XVII веке, использовалось сравнительно редко и постепенно вышло из употребления. Шуман определяет этим словом характер движения в третьей части своей Большой сонаты (*Scherzo ed Intermezzo*) и указывает метроном: ♩ = 176. Для двух других *Allegri* в том же произведении (*Allegro vivace* и *Allegro un poco maestoso*) дается метроном ♩ = 116. Разница в скорости движения, как видно, весьма значительная. *Allegrissimo* перестало употребляться, очевидно, потому, что оно дублировало прочно утвердившийся в музыкальной практике термин *Presto*.

Allegramente сохраняет, по-видимому, смысл «радостно», «весело». Яркий пример тому — Десятая багатель из ор. 119 Бетховена, где выставлено именно это указание. Что же касается скорости движения, по одним источникам (S e e g e r , I, 25) *Allegramente* подразумевает темп между *Allegro* и *Allegretto*, по другим — темп, равный *Allegro* (M e n d e l , I, 164).

Allegretto

В употребление входит в первой половине XVIII века. Встречается также в сокращенном написании: *Algto*, *Algtto*, *Alltto*.

В источниках XVIII — XIX веков определяется как термин, указывающий на более умеренную, чем в *Allegro*, живость и веселость, на манеру игры беспечную, приятную, изящную, легкую, грациозную, шутивную, даже кокетливую. «Аллегретто... играет несколько потише Аллегра... и обыкновенно имеет в себе нечто приятного, ласкательного и забавного... Почему аллегретто играть должно приятно, несколько медлительно и шутивно» (Методический опыт, 75—76). Иными словами, пользуясь удачным выражением Коха,

Allegretto подразумевает характер «приятной веселости» (K o s h , 1802, 130); звуки не так отрывисты, как в *Allegro*, а более связны, текучи.

¹ Усилительное *Allegro allegro* встречается главным образом в XVIII веке.

<стр. 39>

Все эти характеристики отлично подходят к галантным менуэтам и иным танцевальным жанрам доклассической и классической эпох. В дальнейшем семантика *Allegretto* расширяется, но печать первоначального смысла ощущается в ряде случаев достаточно ясно. Еще в конце XIX века Мендель пишет о «характере кроткой веселости и приятно текущего движения», подчеркивая, что *Allegretto* не предполагает «маркированного ритма и страстного возбуждения» (M e n d e l , I, 164). В современной итальянской энциклопедии указывается, что *Allegretto* привносит в идею скорости движения, выражаемой через *Allegro*, идею характера (Enciclopedia italiana, II, 544). Сходную мысль высказывает Яворский. *Allegretto*, по его определению, сохраняет «общую активность», характерную для *Allegro*, но «этой основной активности придан определенный частный вид (шутливый, элегический, игровой)» (Я в о р с к и й , 1947, 36).

Что же до собственно темповой характеристики *Allegretto*, вопрос сложнее, чем может показаться на первый взгляд. В справочной литературе *Allegretto* практически однозначно определяется как темп более медленный, чем *Allegro*. По наблюдению Римана, исходящего из метрономических помет, *Allegretto* близко к *Allegro moderato* или *Andante con moto* (R i e m a n n , 1967, 26). А между Юм в таком солидном издании, как «Новый Гроув», говорится, что и Париже около 1800 года *Allegretto*, видимо, расценивалось как темп более быстрый, чем *Allegro* (New Grove, I, 266). Зульцер и самом конце XVIII века относит *Allegretto* вместе с *Allegro* к разряду быстрых темпов (S u l z e r , I, 386). К концу XIX столетия, в 1883 году, А. Рубинштейн пишет издателю Б. Зенфу: «*Allegretto* — обозначение темпа, о котором спорят сегодня первоклассные художники, — медленнее оно или быстрее, чем *Allegro*?» (цит. по: На уроках Антона Рубинштейна, 93).

Редко употребляемое *Allegrettino* — уменьшительное от *Allegretto* — означает несколько более медленное движение (Г а р р а с , 1906, 17; V a n n e s , 15; B a k e r , 11).

Andante¹

Смысл этого исполнительского указания, появившегося примерно и середине XVII века, изначально связан с его словарным значением it итальянском языке (*andare* — идти, ходить). Подразумевается

¹ Сокращенные написания — *And.*, *Andte*, *And.e*, *Ad.e*.

<стр. 40>

ходьба ровным, размеренным, спокойным шагом¹. Не случайно в музыке XVII — XVIII веков, в том числе у венских классиков, этим темповым обозначением часто характеризуется полонез — танец торжественный, степенный, «пеший» (польское *chodzony*).

Интересно, что первоначально *Andante* относилось к «шагам» басового голоса, как это специально оговорено у Броссара (B r o s s a r d , 5). Это ясно видно на примере Прелюдии си минор (XXIV) из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, где нижний голос движется равномерными восьмыми. (Указание *Andante* принадлежит Баху.) Во второй части Итальянского концерта Бах равным образом собственноручно выставляет это указание.

Затем (что подчеркивает в своем словаре Вальтер) *Andante* начинает относиться уже к другим мелодическим голосам (W a l t h e r , I, 35).

Итак, *Andante* — от *andare*. «Брести по протоптанной уже дороге равномерными шагами», — разъясняет Яворский, стараясь поточнее передать смысл французского эквивалента *andare* — *cheminer à pas égaux*, заимствованного им в словаре Вальтера (I b i d e m). Исследователь подчеркивает «пассивный» характер произведения,

«спокойную, размеренную моторность, спокойное дыхание, спокойный шаг, не волнуясь, не проявляя активности, ловкости, живости, устремления» (Яворский, 1947, 36). Французское *cheminer* действительно лучше передает смысл итальянского *andare*, чем французский же глагол *aller*², но «брести» не следует отождествлять со словом «плестись», лениво загребая ногами, волоча ноги; здесь, напротив, ощущается связь с глаголом «шагать», то есть двигаться спокойно, «припечатывая» землю ступнями.

Между прочим, это «припечатывание» отражено в ряде словарных определений *Andante*, относящихся к XVIII — началу XIX века: «чтобы все ноты были ровными, а звуки хорошо отделены» (Brossard, 5); «ноты должны исполняться отчетливо» (Grassineau, 4); «...все ноты очень ровно и одинаково, хорошо отделяя одну от другой» (Albrecht, 109); «движение подчеркнутое (*marqué*)» (Rousseau, 31); «исполнение отчетливое и точное» (Vasby); «грациоз-

¹ Как удачно переведено в русском издании «Венского фортепианного учителя» Й. Черни, *Andante* — «прохаживаясь» (Черни Й., 10). Не менее выразителен и другой перевод этого слова: «шественно» (Финагини, 26; Плель, 42). По мнению Мозера, счетной единицей при темпе *Andante* является по большей части четверть (Moser, 1923, 1).

² Точно так же немецкое *wandeln* (ходить, бродить) подходит здесь больше, чем *gehen*.

<стр. 41>

но и подчеркнуто» (Marcou, 55; Turbri, 54). Важно отметить, что подчеркнутость, равно касаясь всех метрических долей такта, снимает акцентность.

В XIX веке упоминание об «отчетливости», о «маркированности» постепенно исчезает из определений *Andante*, но многие указывают на размеренность, точность движения музыки.

Спокойная ходьба¹ предполагает умеренный темп, средний между медленным и быстрым, как значится в большинстве справочников. И все же, ближе к медленному или к быстрому? В этом важно разобраться еще и потому, что иначе невозможно понять смысл указания в тех случаях, когда при нем выставляется словечко, уточняющее меру проявления темповой характеристики. В самом деле, как понимать, скажем, темповое указание *Andante molto*, которое делает Прокофьев в своей обработке органной прелюдии и фуги Букстехуде? *A più andante, meno andante, Andante moderato, Andante ma non troppo, un poco andante*? «Очень *Andante*» или «более *Andante*» — это что, живее или медленнее? А «*Andante*, но не слишком»? Если под *Andante* понимать медленный темп, то, например, *più andante* требует еще более замедленного движения, а *meno Andante* — чуть более быстрого. Если же *Andante* воспринимается как сравнительно оживленное движение, то *più andante* предполагает дальнейшее оживление темпа, а *meno andante* — его сдерживание.

Обращение к литературе дает весьма противоречивую картину. У Броссара о мере скорости *Andante* не говорится ничего. Вальтер определяет *Andante* так: «несколько быстрее, чем *Adagio*» (Walther, I, 35). В первом издании «Musikalische Anleitung» Ф. Нидта значится: «очень медленно». Во втором, выпущенном И. Маттезоном, *Andante* определяется как темп «не слишком медленный, не слишком быстрый» (см.: Hermann - Bengel, 177). Во французской «Метод» 1728 года *Andante* переводится французскими словами *allant* (идя) и *gondement* (быстро, проворно, живо), причем надо учесть, что в другом месте того же источника *gondement* соотносится с определением *naturellement* (естественно) (Demos de la Salle, 171—172).

В классической темповой шкале из пяти составляющих *Andante* занимает среднюю позицию как умеренный темп. При трехчленной классификации (темпы медленные, средние, быстрые) оно открывает обычно перечень средних темпов, при двухчленной — перечень быстрых. *Andante* характеризуется также как наиболее подвижный темп в группе

медленных темпов или как умеренно медленное движение.

¹ «Примерно прогуливающимся человеку, которого шествие не скоро и не медленно», — разъясняет *Andante* И. Прач (35).

<стр. 42>

Не вполне ясно, как понимал *Andante* Моцарт. По мнению Херманн-Бенген, автора серьезной монографии о темповых обозначениях в музыке XVII — XVIII веков, тенденция считать *Andante* медленным темпом (хотя и более подвижным, чем *Adagio*), как и манера обозначать этим словом медленные части циклических форм, идет именно от Моцарта (Hermann-Bengen, 178). Большинство медленных частей в его фортепианных концертах — это *Andante*. Однако же, основываясь на высказываниях самого Моцарта, а также на замечаниях его современников, исследователи фортепианного творчества композитора Е. и П. Бадур-Скода подчеркивают, что *Andante* трактовалось им как темп достаточно подвижный, текучий, согласно этимологическому значению слова, что-то близкое к *Allegro* (Бадур-Скода, 38). В письме к отцу от 9 июня 1784 года в связи с исполнением его сестрой Наннерль трех его концертов (фа мажор К. 413, ля мажор К. 414 и до мажор К. 415) Моцарт пишет: «Но я прошу сказать ей, что ни в одном концерте не должно быть *Adagio*, а только лишь *Andante*» (Mozart W., III, 318).

Еще более ясно Моцарт выразился в двух других своих письмах. Одно из них адресовано его сестре двумя годами раньше: «Я нарочно указал в начале (речь идет о фугах. — Н. К.) *Andante maestoso*, ибо не следует играть слишком быстро, так как если фуга играется не медленно, то появляющуюся тему нельзя будет выявить отчетливо и ясно» (письмо от 20 апреля 1782; Ibidem, 203). В другом письме (к отцу, от 6 декабря 1777 года) Моцарт следующим образом оценивает исполнение пианисткой Розой Каннабих второй части Сонаты (К. 309), обозначенной им *Andante un poco adagio*: «...она исполняет это *Andante*, которое следует играть не быстро, с самым трогательным чувством» (Mozart W., II, 170). В двух последних случаях движение *Andante* сдерживается ремарками *maestoso, un poco adagio*.

Бетховен, можно думать, также противился пониманию *Andante* как весьма медленного темпа, воспринимая его как достаточно оживленное движение. Это видно и из его обозначения *Andante quasi Allegretto* (в темах Восьми вариаций на тему Зюсмайера и Шести легких вариаций), и из развернутой ремарки в Тридцатой сонате. «*Un poco meno Andante cioè è un poco più Adagio come il tema*» («Немного менее *andante*, то есть немного более *adagio*, чем тема»), — указывает он в начале четвертой вариации в финале сонаты и сам лаконично переводит на родной немецкий язык: «Несколько медленнее, чем тема». (Напомню, что для темы он указы-

<стр. 43>

вает темп *Adagio*.) Значит, в этом смысле надо прочитывать и бетховенское указание *Andante, ma non troppo* в Багатели (op. 119, № 11). *Ma non troppo* (не слишком) умеряет подвижность *Andante* в бетховенском понимании этого слова.

Е. и П. Бадур-Скода полагают, что восприятие *Andante* как действительно медленного темпа характерно уже для XIX века (Бадур-Скода, 38). Это согласуется с высказыванием Базби, отмечающего, что *Andante* как темповое указание у старых мастеров означает стиль «пышный» (*grand*) и даже «бодрый» (*cheerful*). Ныне же (это писано, напомню, в 1813 году) *Andante* — это «исполнение довольно медленное, отчетливое, точное, нежное, успокаивающее» (Bassby). Наблюдение Базби подтверждается ремаркой в одном из сочинений Вивальди: «*Andante molto e quasi Allegro*» (Kolneder, 17). Для Коха это «характер спокойствия, покоя и удовлетворенности» (Koch, 1802, 142). К. Гольмик (*Kritische Terminologie*, 1833) пишет: «Буквальный перевод *Andante* словом «идя» порождает большие недоразумения. *Andante* решительно принадлежит к медленным темпам...» (цит. по: Hermann-Bengen, 178).

Современные словари ясности не вносят. Эйпл и Ральф, толкуя *meno andante* как «чуть быстрее», исходят из представления об *Andante* как медленном темпе (A p e l , 12). Рима́н же, считая *Andante* умеренным темпом, замечает, что *meno andante* диктует более сдержанное движение (R i e m a n , 1967, 38).

В сущности, колебания в значении *Andante*, неустановленность)того значения вполне объяснимы. Если этот термин говорит об «идуших» нотах, то идти-то можно с разной скоростью! Тогда не оказывается ничего странного в ставших хрестоматийными примерах из Моцарта и Бетховена. У Моцарта имеется указание *Andante ma Adagio* (двигаясь шагом, но покойно, не торопясь). Такими словами композитор обозначает характер движения в арии из оперы (*dramma per musica*) «Луций Сулла» (1772):



<стр. 44>

У Бетховена Дуэт из оп. 82 помечен обозначением *Andante vivace*. Как отмечается в словаре Римана, в первом случае, то есть в примере из Моцарта, подразумевается «медленно текущее (идущее) движение»: характерны мерно «ступающие» басы в аккомпанементе моцартовской арии; во втором — «текущие (идущие) живо» (I b i d e m , 37).

У Генделя часто встречается *Andante allegro*, которое Э. Праут переводит «двигаясь быстро» (G r o v e , I, 146)¹. *Andante deciso* в Десятой рапсодии Листа — это движение решительным шагом.

И все же трудно согласиться с Э. Бломом, который полагает, что «*Andante*, собственно говоря, не есть указание на определенную меру скорости» (I b i d e m). Подобно *Adagio* и *Allegro*, *Andante* стало темповым обозначением, и в качестве такового оно может иметь свои градации. Другое дело, что «базовое» значение *Andante* действительно неоднозначно.

Наиболее ясны намерения композитора, когда он сопровождает указание *Andante* отсылкой к другому темпу, как то делает, например, Лядов, определяя тему своих Вариаций на тему Глинки как *Andante quasi Allegretto*.

Много полезной информации можно извлечь из сопоставления ремарок у одного композитора. Скажем, чтобы понять шубертовское *Andante molto* как темповую ремарку во второй части его Сонаты (оп. 122), надо сопоставить это обозначение с темповым указанием ко второй же части другой его Сонаты — оп. 42: *Andante, poco mosso*. Видимо, композитор воспринимал *Andante* как достаточно медленный темп. Иным, в традициях XVIII века, было, надо думать, восприятие *Andante* Брамсом. Указывая в Сонате (оп. 5) *Andante molto*, Брамс хочет более живого движения. Речь идет о второй части Сонаты, о ее заключительном разделе, где прежнее движение шестнадцатыми, заполняющими всю метрическую сетку такта, сменяется движением восьмыми.

Термин *Andante* требует еще одного комментария. В некоторых из приведенных выше (с. 43) словарных определениях этого темпо-

¹ Можно, правда, понять, что *Andante* в этом сочетании — темповая ремарка в традиционном значении, а *Allegro* определяет характер музыки («весело»). Такое толкование подтверждается на примере Сонаты соль мажор Скарлатти (№ 283 по Киркпатрику), где также стоит обозначение *Andante allegro*. По жанру музыка этой Сонаты представляет

собою павану в ее испанском варианте: это танец величавый, плавный. Среди сонат Скарлатти есть еще одна павана (до мажор, № 270 по Киркпатрику), темп которой композитор определяет слово *Moderato*. Таким образом, можно думать, что в сочетании *Andante allegro* слово *Allegro* уточняет характер пьесы.

<стр. 45>

вого обозначения, относящихся к первой половине XIX века, содержится указание на характер музыки: исполнение «приятное», «нежное», выражающее «покой и удовлетворенность». Не забудем также, что еще Руссо (и до него П. Дюваль) передавал смысл *Andante* через французское прилагательное *gracieux* — «изящный», «грациозный» (R o u s s e a u , 31).

Andantino

«*Andantino*¹ — термин, указывающий на темп скорее умеренный, то медленнее, то быстрее *Andante*», — говорится в итальянской музыкальной энциклопедии (G a r z a n t i , 14). Тут есть от чего прийти в смущение, но автор этой словарной статьи прав, ибо *Andantino* (сравнительно редко употреблявшееся до 1800 года) действительно не поддается однозначному определению. Если заглянуть в справочники разной хронологической отнесенности, обнаруживается разногласие мнений, способная поставить музыканта-исполнителя в тупик.

На протяжении XVIII века французские музыканты понимают *Andantino* то как более медленный, то как более быстрый, чем *Andante*, темп (см.: S a i n t - A r r o m a n , 36). Руссо определяет *Andantino* как движение, отличающееся «немного меньшей веселостью» (читай «живостью») (R o u s s e a u , 31). Более медленным, чем *Andante*, считают *Andantino* Тюрк (T ü r k , 104), Тьеми (T h i é m é , 43), С. Ф. (3), Базби, Плейель (П л е й е л ь , 42), Прач (35). Однако Вольф в конце XVIII века замечает, что *Andantino* — несколько быстрее, чем *Andante* (W o l f , 9). То же мнение высказывает Кох (K o c h , 1802, 143). Гуммель и Андерш в 20-х годах XIX века отмечают царящую в этом вопросе неразбериху, причем первый в своем «Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung» квалифицирует *Andantino* как темп более медленный (H u m m e l , 66; A n d e r s c h , 17). Лихтенталь (L i c h t e n t h a l , I, 34), Буркхард (B u r k h a r d , 47), Мореали (M o r e a l i , 22), Гаррас (1906, 19) признают, что *Andantino* — несколько живее, чем *Andante*. Фетис подчеркивает неправильность такой оценки, полагая, что *Andantino* — медленнее *Andante* (L a r o u s s e , Gr. diet. I, 333). Того же мнения Гаснер (G a s n e r , 57) и Ш. Сулье (S o u l l i e r , 197). П. Перепелицын в конце XIX века идет вслед за Фетисом (П е р е п е л и ц ы н , 25), Мендель же опять пишет о более быстром темпе, оговаривая, что

¹ Сокращенное написание — *Andno*, *And^{ino}*.

<стр. 46>

в качестве более медленного *Andantino* рассматривается в английской традиции (M e n d e l , I, 214). А. Рейсман предоставляет читателю разбираться самому, когда определяет *Andantino* как «уменьшительное от *Andante*» (R e i s s m a n n , 19).

XX век не устраняет этих разногласий. Хотя в большинстве случаев за *Andantino* признается более оживленный характер движения, можно встретить и обратное утверждение, например, в итальянской энциклопедии (Enciclopedia italiana, III, 173), в «Музыкальной книге Гиннеса» (D e a r l i n g , 211).

Трудно сказать, как понимал *Andantino* Моцарт. По оценке Е. и П. Бадура-Скода *Andantino* было для него несколько более подвижным, чем *Andante* (Б а д у р а - С к о д а , 44). Неопределенность этой темповой ремарки прекрасно ощущал Бетховен. В письме к эдинбургскому издателю Г. Томсону, заказавшему ему обработки британских народных песен, он писал: «Если в будущем среди песен, которые вы мне присылаете для композиции,

встретится *Andantino*, то прошу вас уведомить меня, является ли это *Andantino* чем-то более медленным или же более быстрым, нежели *Andante*, ибо этот термин так же, как и многие другие музыкальные термины, имеет настолько неопределенное значение, что иной раз *Andantino* приближается к *Allegro*, а иной раз, наоборот, играет почти как *Adagio*» (Письма Бетховена, 1977, 137). Не потому ли композитор почти не употребляет этого термина?

У Шуберта *Andantino*, как и у Моцарта, означает темп более подвижный. Об этом говорит, в частности, обозначение *Allegretto quasi Andantino* во второй части Сонаты (ор. 164). Чтобы умерить живость *Allegretto*, композитор избирает ремарку, непосредственно соседствующую с *Allegretto* на темповой шкале; *Andante* для него, следовательно, темп более медленный, чем *Andantino*.

И все же обратное понимание можно встретить не только в справочной литературе. Откроем Прелюдии (ор. 11) Скрябина. Девятая, помеченная термином *Andantino*, снабжена

следующим метрономическим указанием: ♩ = 66; в Десятой (*Andante*) ♩ = 96–100, к тому же движение идет триолями. Выходит, Скрябин воспринимал *Andantino* как более спокойное движение. Ремаркой *Andantino quasi adagio* помечает одну из частей своего грандиозного «Te Deum» Берлиоз. Можно было бы привести и другие примеры. По справедливому мнению Д. Феллоуза, автора словарной статьи из «Нового Гроува» (*New Grove I*, 398), неясность идет от того, что неясно значение исходного *Andante*. Если последнее считать

<стр. 47>

темпом умеренно оживленным, то уменьшительное *Andantino* должно означать более спокойное движение. (Ср. уменьшительное *Allegretto* от *Allegro*, означающее темп менее подвижный, чем *Allegro*.)

Риман предлагает другое объяснение. Оно важно нам потому, что вводит в игру новый фактор — характер акцентированности музыки. По Риману, *Andantino* отличается от *Andante* (с его равномерной, более твердой поступью) легкой акцентностью на соответствующих долях. Правда, ответа на вопрос о мере скорости *Andantino* это не дает, ибо акцентирование, как отмечает Риман, действует умеряюще: быстрое движение замедляется, медленное — ускоряется (*Rimann*, 1967, 38).

Обращение к работе В. Ландовской «Старинная музыка» помогает несколько прояснить вопрос. По мнению польской клавесинистки, в XVIII веке *Andantino* отличалось от *Andante* не скоростью движения, которая была той же, а большей легкостью (Ландовская, 64). По существу, о том же много раньше Ландовской писал Андерш. Прочитую его высказывание полностью: «По-видимому, композиторы, использовавшие первыми это слово, хотели обозначить им не скорость движения, а меньшую величину, меньшую значительность или более легкий, менее серьезный характер их музыки в соответствии с тем, как вообще [суффикс] -ino или -ina (например, в словах «сонатина», «каватина» <...> и пр.) означает меньший размер этих музыкальных пьес и в целом связывается лишь с маленькими, изящными, приятными, нежными и пр. объектами. Для выражения же оттенков темпа использовалось уже тогда множество слов, таких, как *più*, *molto*, *troppo*, *assai*, *poco*, *meno*, *mm tanto*, *non molto* и т. д.» (*Андерш*, 17—18).

Итак, будем иметь в виду, что *Andantino* предполагает не столько количественное (скорость движения) отличие от *Andante*, сколько качественное. В свете этого становится понятным указание Римана на акцентированность *Andantino*: наличие в исполнении легких акцентов подразумевает облегченное звучание той части музыкальной фактуры, на которую не падает ударений.

Grave

Это обозначение долгое время являлось указанием на характер музыки, а значение его как темповой ремарки было сопутствующим, вторичным. Даже в музыке XX века оно выступает иногда как обозначение именно характера. «*Lent et grave*», — пишет Дебюсси в

начале Первой прелюдии из первой тетради. Из этих фран-

<стр. 48>

цузских эквивалентов к итальянским *Lento e grave* первое определяет темп, второе — характер пьесы.

Вторичность темпоральной характеристики *Grave* засвидетельствована уже в определении Броссара: «тяжело, степенно, величаво и поэтому почти всегда медленно» (Brossard, 31). Сходная формулировка — у Вальтера: «серьезно и, следовательно, медленно» (Walther, I, 290).

Мера медленности определялась по-разному. Для шотландского музыканта начала XVIII века А. Малькольма, автора «Трактата о музыке», *Grave* — самое медленное движение (Malcolm, 402). Анонимный французский автор в 1771 году отмечает, что в итальянской музыке *Grave* — «самый медленный темп», в музыке же французской *grave* (или *gravement*) означает темп более подвижный, чем тот, на который указывает французское *lentement* — знак самого медленного движения (см.: Saint-Arroman, 185). Для Базби *Grave* «медленнее, чем *Largo*, но не так медленно, как *Adagio*» (Bassby). Согласно Лихтенталю, *Grave* не отличается от *Largo* (Lichtenthal, I, 301). Мендель помещает его между *Largo* и *Larghetto* (Mendel, IV, 338), Зегер — между *Lento* и *Adagio* (Seeger, I, 348). В итальянской музыкальной энциклопедии *Grave* приравнивается к *Adagio* (Garzanti, 246). К сожалению, эти противоречивые дефиниции мало что дают, так как ни *Largo*, ни *Adagio*, ни *Lento*, с которыми сопоставляется *Grave*, сами сколько-нибудь точно не определены.

Важно поэтому выяснить, с каким кругом настроений, состояний, эмоций связывается *Grave*. По сравнению с *Largo*, *Grave* требует большей серьезности в исполнении, считает Лихтенталь (Lichtenthal, I, 301). Большую суровость и строгость находит у *Grave* Пансерон (Panseron, 13). «Тяжело, серьезно», — указывает Гуммель (цит. по: Алексеев А., 1974, 75). «С достоинством», — замечает Мендель (Mendel, IV, 338). «Характер серьезный и даже патетический», — значит в «Музыкальном Ларуссе» (Larousse de la musique, I, 109). По мнению Гаснера, *Grave*, указывающее на исполнение «полное достоинства, серьезности и большей частью торжественное», «тяжело и сильно акцентированное», особенно подходит к сфере церковной музыки (Gassner, 362).

Дополним эти определения теми, которые можно найти в русских источниках. «Важно и горделиво», — говорится у Штейбельта (21). *Grave* противопоставлено у него *Adagio*, которое он определяет так: «медлительно и с унылым выражением» (Там же). «Значительно, торжественно, тяжело» (Крунтяева, 1996, 73).

<стр. 49>

Как сказано в советской музыкальной энциклопедии, термин «отражал характерные для стиля барокко устремления к фундаментальному, «весомому», серьезному» (МЭ, II, 30).

Яворский, говоря о той же эпохе, характеризует *Grave* словами «степенно-истово», «патетично», раскрывая значение термина через «состояние раздумья», но не как процесс, а как «истовая неподвижность» «внутреннего созерцания», сродни фигурам пророков кисти Микеланджело в Сикстинской капелле. Он делает также тонкое замечание, что «медлительность» *Grave* «нужно понимать как способ воспроизведения самого звука, а не как последование одного звука за другим» (Яворский, 1925).

Добавим к сказанному, что *Grave* нередко связывается с пунктирным рисунком. (На эту связь указывает еще Кох: Кох, 1802, 159.) Вспомним вступление к Патетической сонате Бетховена, четырнадцатую вариацию (*Grave e maestoso*) из его же 33 Вариаций на тему вальса Диабелли (оп. 120), Этюды-картины Рахманинова (оп. 33, № 3 и № 8). С этим типом ритмического рисунка, столь характерного для *Grave*, легко связать представление о расчлененной манере артикулирования. Как замечает Мендель, при *Grave* звуки не слиты, а немного отделены друг от друга и при этом подчеркнуты (*marcato*) (Mendel, IV, 338—339).

Оборот *con gravità* означает «с важностью», «степенностью», «тяжеловесностью»,

«серьезностью» и т. д., согласно семантическому ряду слова *Grave*. Однако собственно темповое значение у этого словосочетания выражено слабо.

У Гарраса приводится редкое *Gravetto*, которое толкуется как темп более медленный, чем *Grave*, равнозначный *Larghetto* (Гаррас, 1906, 61). В фортепианной литературе *Gravetto* мне не встречалось.

Largo

Появляется с начала (по другим источникам — с середины) XVII века в качестве указания на не очень медленное движение, часто в жанре сарабанды. В источниках первой половины XVIII века определяется как очень медленный темп, при котором ритм как он растягивается («широко», «пространно», «протяжно»). Указывая на употребление *Largo* в итальянских речитативах с их декламационным характером, Броссар и Вальтер замечают, что при этом нередко подчеркиваются отдельные доли такта, что диктуется выражаемым эффектом (Brossard, 38; Walther, II, 355).

<стр. 50>

Поскольку *Largo* не является единственным очень медленным темпом, важно знать, как музыканты XVIII — XIX веков соотносили *Largo* и близкое ему *Adagio*. Это тем более важно, что взаимное местоположение терминов, определяющих медленное движение, на шкале темповых обозначений с абсолютной уверенностью установить нельзя.

В XVIII веке скорость движения *Largo* и *Adagio* понималась в Италии и Франции по-разному. Согласно французской традиции, *Largo* считалось самым медленным темпом (Saint-Argentan, 195), более медленным, чем *Adagio* (Rousseau, 265; Sulzer, I, 24). Согласно традиции итальянской — наоборот: с *Largo* еще не соотносилось понятие тяжести, значительности, оно воспринималось как текучее, «идущее», ближе к *Andante* (см.: Herрманн-Венген, 83). Гендель, И. С. Бах, а позже Клементи придерживались скорее итальянской манеры, Моцарт следовал в этом за французами. В XIX веке, да и сейчас, можно встретить разное понимание сравнительной скорости *Adagio*, *Largo*, а также *Lento*. К примеру, Мозер весьма категорично отмечает «неправильность» представления, будто *Largo* медленнее *Adagio*, ссылаясь на то, что музыка, помеченная *Largo*, излагается крупными длительностями, а для той, которая имеет помету *Adagio*, характерны длительности мелкие (Moser, I, 674).

Постепенно установившееся различие между *Largo* и *Adagio* идет по линии характера музыки. «*Largo* часто не медленнее, чем *Adagio*, но решительнее по характеру, — замечает Моиньи, один из составителей «Методической энциклопедии», — *Adagio*, думается, должно быть более вкрадчивым, более чувствительным, нежным. В нем столько же благородства, как и в *Largo*, но в последнем более гордости». «*Largo* подходит к тому, что имеет религиозный характер...; *Adagio* уместно там, где музыка нежна и исполнена страстной печали» (Framery, II, 95). Кох пишет о «торжественной медлительности» *Largo* (Koch, 1802, 890). Подчеркивается также «более серьезный» характер *Largo* по сравнению с *Adagio* (C. R., 5).

В XIX веке ощущение этой разницы сохраняется. Хотя Лихтенталь и считает, что *Largo* подразумевает «любой характер» при медленном движении (Lichtenthal, II, 6), в разнообразных источниках подчеркивается различие в значении обоих терминов. Пансерон определяет *Largo* словами «широко и сурово», а *Adagio* переводит так: «медленно, с душой» (Panseron, 30). «*Adagio* не имеет величия *Largo*, — читаем в словаре Гарраса, — но предпо-

<стр. 51>

лагает в выражении более нежности, мягкости или грусти» (Гаррас, 1906, 14); «в характере *Largo* должно быть более строгости и решительности» (Там же, 1898, 15). Как «размер самый протяжный или волочечный» (то есть певучий) определяет *Largo* В. Даль (II, 238). Современный словарь Гроува, сопоставляя *Largo* с *Adagio*, называет характер *Adagio* нежным, мягким, элегическим; в *Largo* находит более широты и достоинства (Grove, I,

47). И вообще (читаем у Гроува), хотя *Largo* и означает медленный темп, это скорее стиль, чем темп, поскольку метроном при *Largo* выставляется разный (I b i d e m , V, 55). «*Largo* — широко, протяжно, полным голосом (*piena voce*), — пишет Яворский, базируясь на музыке XVII — XVIII веков и источниках того времени, — протягивая все звуки, подчеркивая всю продолжительность звучания (*tenuto*, а не *parlante* или *declamato*, *bel canto*, а не *recitativo*)» (Я в о р с к и й , 1947, 36).

Разница между *Largo* и *Adagio* подтверждается, если мы обратимся к медленным частям бетховенских сонат.

Нагляднейшее сопоставление этих обозначений мы находим уже в двух первых сонатах. Медленная часть в Первой сонате — *Adagio*. Как отмечает Р. Роллан, по замыслу самого композитора «это была жалоба» и Ф. Вегелер, друг юности Бетховена, с согласия маэстро сделал из нее песню, напечатанную именно под таким названием («*Die Klage*») (Р о л л а н , VII, 29). Роллан пишет далее: «...немецкая публика на рубеже XVIII и XIX веков жадно утоляла жажду в потоках «тоски по родине», *Sehnsucht*, нежности, надежды и меланхолии, которые струятся в бетховенских *Adagio*...» (Т а м ж е , ПО).

Но уже во Второй сонате, входящей в тот же опус 2, медленная часть заключает в себе совершенно иной образно-эмоциональный мир, и Бетховен проставляет *Largo appassionato*. Сосредоточенность, возвышенность, строгость, то светлая созерцательность, то драматизм — вот образный строй этой музыки.

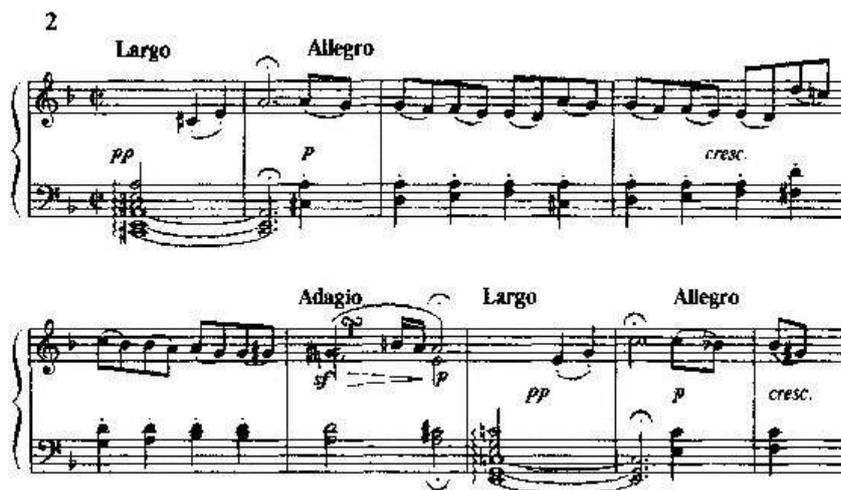
Различие между *Adagio* и *Largo* прослеживается и в других фортепианных сонатах великого художника. Вспомним величаво-торжественное *Largo* из Четвертой сонаты, исполненное подлинного трагизма *Largo e mesto* из Седьмой¹. А вот черед бетховенских *Adagio*: медленная часть из Третьей сонаты с ее, по словам В. Ленца, «элегической выразительностью»; мягкие, мирно текущие *Adagio* из

¹ Мелодия тяжело «нагружена», мерный ритм, острые акценты — так характеризует *Largo* из Седьмой сонаты Вальц (W a l t z , 105).

<стр. 52>

Пятой и Седьмой сонат; поэтичное *Adagio* из Одиннадцатой; сосредоточенное раздумье первой части «Лунной» (*Adagio sostenuto*); грациозная серенада (*Adagio grazioso*) Шестнадцатой; божественная ясность *Adagio* в Семнадцатой; проникновенный лиризм *Adagio sostenuto* в Двадцать девятой; *Arioso dolente* — «скорбное ариозо» из Тридцать первой; наконец — возвышенная созерцательность знаменитого *Adagio molto semplice e cantabile*, венчающего последнюю бетховенскую сонату.

В первой части Семнадцатой Бетховен использует и *Largo* и *Adagio*. И здесь применение этих исполнительских указаний не случайно. Драматургия первой части определяется, как известно, столкновением двух образных сфер, заданных уже в первых тактах. Восходящий по тонам трезвучия мотив — это голос грозного рока, звучащий пока еще глухо и отдаленно. Ответом ему служит трепет человеческой души, выраженный легким бегом восьмых¹:



Largo Бетховен связывает с темой рока, *Adagio* — с противостоящим ему образом души человеческой. Эта характеристика сохраняется на протяжении всей части сонаты.

Необходимо сказать еще об одной особенности *Largo*, проявляющейся в музыке и старых мастеров, и классиков. Подойти к объяснению этой особенности позволит непонятная на первый

¹ Примеры из бетховенских сонат приводятся по изданию: Л. ван Бетховен. 32 сонаты для фортепиано (Urtext): В 2 т. / Текстолог, ред. Б. Вальнер. М.: Музыка, 1990.

<стр. 53>

взгляд ремарка, встречающаяся в музыке Пёрселла: *Presto largo*. Это указание не столь уж необычно, если принять во внимание, что *Presto* в это время воспринималось как движение умеренно быстрое, а *Largo*, в свою очередь, как спокойный, умеренный темп, более подвижный, чем *Adagio* или *Grave*.

Есть, однако, и другое объяснение, которое убедительно выявляет смысл не только пёрселловской ремарки, но и таких используемых Генделем сочетаний, как *Andante larghetto* или *Allegro larghetto*. В музыке того времени каждая тактовая доля должна была состоять из двух частей — ударной и безударной. Указание *Largo* вносило изменение в этот привычный порядок: вторая часть тактовой доли тоже оказывалась ударной. Так, например, в четырехдольном такте при движении восьмыми ударение, согласно названному правилу, падает на каждую четверть; указание же *Largo* превращает в ударную каждую восьмую. Таким образом, в ремарке Пёрселла или исполнительских указаниях Генделя слово *Largo* вовсе не корректирует темп, а лишь указывает на то, что в темпах *Presto*, *Allegro* или *Andante* вторая часть тактовой доли также играет как ударная (см.: Rothchild, 45—46).

В симфониях Гайдна и Моцарта *Largo* указывает на подчеркнутую акцентировку, как сказано в «Музыкальной энциклопедии» (III, 61). По-видимому, это надо понимать в свете разъяснения Ф. Ротшильда: речь идет не о более весомом выявлении акцентов, а о подчеркивании каждой части тактовых долей. Яворский, характеризуя семантику *Largo* в музыке классиков (которую он рассматривает как завершение предшествующей эпохи), определяет ту же особенность как исполнение «с напряженно-выдержанным тоном каждого звука, как некое *piena voce* — полным голосом» (Яворский, 1925).

Largamente — наречие того же корня, что и *Largo*, является обозначением скорее характера, чем темпа. Предполагает исполнение величавое, широкое, полное достоинства, полнозвучное. В частности, у Гарраса говорится о «круглости и полноте звуков» (Гаррас, 1906, 71). Такой характер исполнения требует, естественно, неторопливого движения, которое должно быть, однако, не медленным, а скорее замедленным. Франк нашел очень точное определение характера произнесения темы фуги в Прелюдии, хорале и фуге, написав над ее начальным тактом *Largamente*, которое не

столько диктует здесь скорость движения, сколько предписывает исполнителю сдержанность в избранном им темпе. Тот же смысл имеет указание Брамса к XIII вариации из Вариаций на

<стр. 54>

тему Генделя. «*Largamente ma non più*», — пишет композитор. Иными словами, значительно, весомо, сдерживая темп, но вовсе не в темпе *Largo*.

Larghetto

Как и в *Allegretto*, уменьшительный суффикс *-etto* знаменует здесь ослабление основного типа движения. *Allegretto* от быстрого темпа (*Allegro*) означает более спокойное движение. *Larghetto* от очень медленного *Largo* — темп более подвижный. Впрочем, как и в случае с другими темповыми обозначениями, значение *Larghetto* — термина, датированного началом XVIII века, установилось далеко не сразу. Руссо полагал, что *Larghetto* несколько живее, чем *Largo*, определяя ему место почти рядом с *Andantino*, которое, в свою очередь, он воспринимал как темп более медленный, чем *Andante* (R o u s s e a u , 265). Кох, наоборот, характеризовал *Larghetto* как движение, равнозначное *Andante* (K o c h , 1802, 890).

С определением Коха, опиравшегося, надо полагать, на практику второй половины XVIII века, согласуется замечание Е. и П. Бадура-Скода, подчеркивавших, что для Моцарта *Larghetto* было темпом не более медленным, чем *Adagio*. Такова же, по их наблюдению, трактовка этого термина у Шопена. В конце Ноктюрна (op. 27, № 1) длинное *rallentando* подводит к *Adagio*, заглавный же темп пьесы — *Larghetto* (Б а д у р а - С к о д а , 44).

Хотя и признано, что *Larghetto* подвижнее, чем *Largo*, остается неясным, какова мера этой подвижности. Пансерон располагает *Larghetto* на темповой шкале между *Sostenuto* и *Adagio* (P a n s e r o n , 30). Гуммель объединяет *Larghetto* с *Lento*, толкуя значение этих терминов так: «менее медленно, однако медлительно и инертно (schleppend und träge)» (H u m m e l , 66). Сулье трактует *Larghetto* как «самое медленное движение» после *Largo* перед *Lento* (S o u l l i e r , 168). Мендель (M e n d e l , X, 138), Перепелицын (342) располагают *Larghetto* непосредственно перед *Andante*. Гермер и Гаррас помещают его в разряд «умеренных» или «умеренно медленных» темпов, наряду с *Andante* (Г е р м е р , 81; Г а р р а с , 1898, 121).

Зато все источники относительно единодушны в определении характера произведения, обозначенного этим термином. По сравнению с *Largo*, музыка должна звучать не столь сурово, она менее весома и полнозвучна. Кох пишет о чувстве «спокойном и приятном» (K o c h , 1802, 890). В «Новом Гроуве» характер *Larghetto*

<стр. 55>

определяется как более «беззаботный», «беспечный» (lighthearted), по сравнению с *Largo* (N e w G r o v e , X, 469), в некоторых случаях — добавлю — грациозный.

Lento

Это темповое обозначение, датированное началом XVII века, определяется Броссаром как движение медленное и тяжеловесное (B r o s s a r d , 40). Пауль характеризует его словами «спокойно», «инертно» (schlaff), «лениво», «вяло» (träg) (P a u l , II, 19).

С самого начала возник вопрос о размежевании *Lento* с такими темповыми ремарками, как *Largo* и *Adagio*. Грассино приравнивает *Lento* к *Largo* (G r a s s i n e a u , 121). Автор немецкой «Методы» конца XVIII века переводит *Adagio* словом «медленно» (langsam), а для *Largo* и *Lento* находит другие немецкие эквиваленты: *Largo* — «широко, протяжно» (weitläufig, gedehnt), *Lento* — «медлительно, инертно» (träg, saumselig) (Christmann, 142). Руссо ставит знак равенства между *lentement* (французским вариантом *Lento*) и *Largo*, хотя *Lento* воспринималось уже тогда как знак менее весомой звучности (Rousseau, 259). Понимание *Lento* как аналога *Largo* сохраняется и в дальнейшем. Знак равенства между ними ставит, в частности, Мозер (M o s e r , 1955, 687). Асафьев определяет *Lento* словами «движение, подобное *Largo*» (А с а ф ь е в , 1978, 76). Для других музыкантов

(например, для Гаснера) *Lento* подвижнее, чем *Largo* (G a s s n e r , 528).

Что же касается соотношения *Lento* и *Adagio*, и тут мнения с самого начала разошлись. Тюрк определяет *Lento* как темп не столь медленный, как *Adagio*, замечая, что «некоторые» думают иначе (Türk, 103). Кох пишет, что *Lento* требует такой же исполнительской манеры, как и *Adagio* (Koch, 1802, 899). «*Adagio non Lento*», — указывает Гайдн во второй части Струнного квартета (ор. 50, № 1). В этой ремарке недвусмысленно прочитывается характеристика *Lento* как темпа более медленного, чем *Adagio*. Лихтенталь также определяет этот темп как немного более медленный (L i c h t e n t h a l , II, 9). В 1829 году Андерш замечает, что среди «старых композиторов» единства мнений на этот счет нет, но большинство считали *Lento* темпом более медленным (A n d e r s c h , 285). На аналогичное мнение «некоторых» ссылаются двумя десятилетиями позже Гаснер. Сам же он придерживается другой точки зрения, считая более медленным темпом *Adagio* (G a s s n e r , 537). С. Ф. также отмечает: «...серьезно, но не так медленно, как *Adagio*» (С. Ф., 6).

<стр. 56>

Таким образом, в представлении ряда музыкантов *Lento* сближается с *Andante*. Гермер помещает эту ремарку в разряд умеренных темпов наряду с *Andante* и *Andantino* (Г е р м е р , 81). «Подобно медленному *Andante*» — так квалифицируется *Lento* и в словаре Гроува (G r o v e , V, 130). Особняком стоит дефиниция в «Словаре иностранных музыкальных терминов»: «медленно, слабо, тихо» (К р у н т я е в а , 1982, 83). Последнее определение двусмысленно: «тихо» (особенно после слова «слабо») может быть понято и в значении «нескоро», и в смысле «негромко». В последнем издании этого словаря дано более точное определение: «медленно, неторопливо» (К р у н т я е в а , 1996, 91).

Весьма содержательную характеристику *Lento* для XVIII — начала XIX века дает Яворский, замечая, что *Lento* «как бы инертно, но на самом деле исполнено сосредоточенной, на одном устремлении, энергии», хотя и уступает «более сложным по образам» *Grave*, *Largo* и *Maestoso* (Яворский, 1925).

Moderato¹

Это слово («умеренно») выступает и как самостоятельная темповая характеристика, и как термин, сопутствующий другим темповым обозначениям. В последнем случае *Moderato*, как сказано в словаре Гарраса, «умеряет» значение темповой ремарки, иначе говоря, замедляет быстрые и ускоряет медленные темпы (Г а р р а с , 1906, 82). Так, *Allegro moderato*² или *Vivace moderato* требуют движения более сдержанного, чем *Allegro* или *Vivace*; *Andante moderato* или *Adagio moderato* — более оживленного, нежели *Andante* или *Adagio*. (Последняя ремарка использована Бетховеном в Девятой багатеи из ор. 119.)

Сложнее определить значение *Moderato* как самостоятельной темповой ремарки. Руссо приравнивает *Moderato* (в его французской форме *modéré*) к *Andante* (R o u s s e a u , 298). В других словарях XVIII и начала XIX века *Moderato* трактуется как темповая ремарка, означающая среднюю (весьма неопределенную) скорость движения: «ни слишком быстро, ни слишком медленно» (B r o s s a r d , 45; W a l t h e r , II, 408), «темп средний между медленным

¹ Сокращенное написание: *M^{to}*, *Mod.*, *Moder.*, *Modto*.

² *Allegro moderato* располагается между *Allegro* и *Allegretto*, по мнению Ю. Шуберта (S c h u b e r t h , 1860, 11).

<стр. 57>

и быстрым» (Т у г б р і , 100), «между *Presto* и *Lento*» (L i c h t e n t h a l , II, 44).

В источнике, относящемся, как можно думать, к началу XIX века (датировка его отсутствует), *Moderato* получает следующее примечательное определение: «умеренно, скромно, исполнено серьезности и достоинства» (Erklärung). Указания на характер музыки

встречаются и в источниках XVIII века. В «Методическом опыте» 1773 года читаем: «умеренно, с пристойностью» (Методический опыт, 76). Слово «скромность»¹ («умеренность») присутствует в словарях XVIII века (Brossard, 45; Albrecht, 118; Walther, II, 408). Там же *Moderato* трактуется и как динамическое указание (ни слишком громко, ни слишком тихо; среднее между *forte* и *piano*).

В источниках XIX века динамическая характеристика, как правило, снимается и вместе с тем отмечается стремление к уточнению местоположения *Moderato* на более детализированной темповой шкале. *Moderato* помещают обычно между *Andante* и *Allegro*. Мазон, устанавливая такую шкалу для изобретенного им прибора типа метронома, размещает *Moderato* между *Allegretto* и *Allegro*. При этом он указывает для *Allegretto* скорость 53½ удара, для *Moderato* — от 53½ до 117 (см.: Sachs, 320). Риман приравнивает *Moderato* к *Allegro moderato* (Riemann, 1967, 580). На современных метрономах *Moderato* размещается до *Allegretto* как более медленное движение.

Presto

С момента появления темповых обозначений *Presto* какое-то время было единственным представителем быстрых темпов, противопоставляясь медленным *Adagio*, *tardo*, *Lento*. При этом имелся в виду, как можно думать, умеренно быстрый, без спешки темп. Грассино толкует значение *Presto* следующим образом: «...быстро или живо, весело, хотя и без поспешности» (Grassineau, 183). Примерно до середины XVIII века *Presto* использовалось нередко наравне с *Allegro*, но затем стало знаком более высокой скорости движения. Впрочем, уже Броссар пишет об ускоренном движении при *Presto* (Brossard, 179). Руссо определяет *Presto* как самый быстрый из пяти основных темпов (Rousseau, 391).

¹ В русском переводе «Школы» Плейеля *Moderato* передано словом «кратко» (Плейель, 44).

<стр. 58>

Allegro ma non presto — такое указание можно найти уже у Баха, Вивальди, Генделя. Оно недвусмысленно говорит о том, что *Presto* воспринималось как символ более быстрого движения.

Некоторые лексикографы характеризуют качество туше, потребное для *Presto*. Так, Кох пишет о «беглом, легком, но при этом в высшей степени полном (rund) звукоизвлечении» (Koch, 1802, 1169).

Prestissimo появилось одновременно с *Presto*, означая предельно быстрый темп. В циклических сочинениях классиков этот термин можно встретить как темповое обозначение заключительных разделов быстрой части или финала (см., к примеру, финал бетховенской Пятой сонаты).

ВЫРАЖЕНИЕ ТЕМПОВЫХ ПРОЦЕССОВ

В музыкальной литературе существует много способов обозначить темповые процессы — предписать ускорение или замедление темпа. Таковы выражения, в которых используются наименования темпов (типа *sempre più lento*, *più largo*, *poco a poco meno adagio*, *più presto*) или само слово «темп», например: *poco a poco a tempo*. (Последнее может означать, в зависимости от контекста, и ускорение, и торможение движения.)

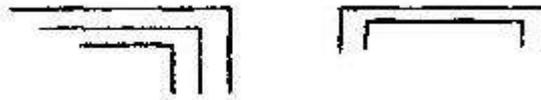
При этом подобные ремарки вовсе не обязательно выставляются там, где возникает необходимость замедлить или ускорить тот темп, название которого содержится в этом указании (например, *più adagio* после *Adagio*). Наоборот, чаще они выступают в качестве знаков замедления или ускорения как таковых. К примеру, во Втором концерте Брамса темп третьей части — *Andante*. В среднем разделе композитор пишет *più adagio*. В первой из Двух элегий Бартока начальный темп — *Grave*. В третьей строке Барток проставляет *poco a poco meno adagio*, имея в виду некоторое ускорение движения.

Существуют и косвенные указания на изменение движения. Так, к изменению темпа побуждают исполнителя некоторые обозначения характера музыки. Это действующие замедляюще *espressivo*, *cantabile*; знаменующее в музыке романтиков ускорение движения *appassionato* или относящееся к более раннему периоду *animato* (*animoso*).

Однако с XVII века начинают входить в обращение специальные термины, обозначающие изменение скорости движения музыки, смысл и употребление которых далеко не самоочевидны. Начнем с указаний, предписывающих **з а м е д л е н и е**.

<стр. 59>

Теоретически рассуждая, замедление течения музыкального потока может быть плавным, постепенным, а может совершаться сразу, как перелом движения. Эти два вида замедления различал уже Тюрк, который предложил для этого специальные графические знаки:



Оба знака предполагают незначительное замедление, причем первый из них — постепенное, а второй — замедление с первого же звука. В качестве словесных обозначений Тюрк приводит *lardando*, *ritardando*, *rallentando* и *tentando* (Т ü r k , 417, 416).

В авторитетной английской музыкальной энциклопедии «Новый Гроув», в статье с заглавным словом *rallentando*, говорится, что разница в оттенках смысла между этим словом и *ritenuto*, а также *ritardando* есть, но каждый композитор трактует эти термины по-своему, если вообще отдает себе в этих различиях отчет (New Grove, XV, 559). Обескураживающее признание! Впрочем, это не мешает автору названной энциклопедической статьи подробно разбирать оттенки значений каждого из этих слов. Предпримем экскурс в их семантику и мы.

Только в немногих работах ставится знак равенства между *ritenuto* и *ritardando*, между *ritardando* и *rallentando* (Черни Й., 11) и даже между всеми тремя терминами (Гаррас, 1906, 102, 106; Крузинский, 20; Томпсон, 1850). В других источниках специфика использования каждого из них признается, хотя толкуется она не однозначно.

Рассмотрим сначала, как соотносятся между собой *ritenuto* и *ritardando*. Смысловая разница заложена уже в языковой форме слов: *ritenuto* (причастие) означает «замедленный», *ritardando*¹ (деепричастие) — «замедляя». Следовательно, указанием *ritenuto* предписывается замедлить сразу. По существу, оно идентично выражению *meno mosso*². *Ritardando* же предполагает замедление плавное, постепенное³. Соответственно этому *ritenuto* выставляется чаще на

¹ Раньше иногда — *retardando* или *retardato*.

² У Листа в третьем из Трансцендентных этюдов встречается указание *temporitenuto*, распространяющееся на несколько тактов. Указание это равнозначно *meno mosso*. В финале Первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского скерцозная тема при первом ее проведении помечена словами *poco meno mosso* (цифра 51), при втором (цифра 58) — *poco riten*.

³ В словаре Цадика *ritenuto* получает явно ошибочное истолкование: «постепенно задерживая» (Цадик, 73). Совсем уже непонятно разъяснение этих терминов в словаре Юцевича: «Ритардандо... — плавное, постепенное замедление темпа, совпадающее с ritenuto и rallentандо» (с. 156). И далее: «Ритенуто... — неподготовленное замедление темпа». Неясно, как может *ritardando*, означающее постепенное замедление, «совпадать» с *ritenuto* в его значении неподготовленного замедления?

<стр. 60>

небольших отрезках нотного текста, порой на мотиве из двух-трех звуков, *ritardando* же охватывает более крупные структуры. Гермер убедительно объясняет необходимость применения *ritenuto* там, где на протяжении одного или нескольких тактов часто меняется гармония. Если играть, не придерживая темпа, замечает он, будет трудно уловить эту смену (Гермер, 85).

Следует учесть и еще одно различие между двумя терминами: нюанс *ritenuto* выполняется в рамках заданного темпа, *ritardando* же может вывести в новый темповый режим.

В музыкальной практике названные различия между *ritenuto* и *ritardando* соблюдаются далеко не всегда. В частности, встречается (не так уж и редко!) указание *poco a poco ritenuto*, являющееся, строго говоря, невыполнимым. Однако же композиторы, не отдавая себе отчета в различии указанных слов по смыслу, употребляют это выражение, имея в виду постепенное сдерживание движения. Это объясняется, помимо прочего, той путаницей, которая проистекает из разного сокращения обоих слов. В одних случаях различают *rit. (ritenuto)* и *ritard. (ritardando)*. В других — *rit. (ritardando)* и *riten. (ritenuto)*. Наконец, есть мнение, что за сокращением *rit.* стоят обе формы — *ritenuto* и *ritardando*.

Сложнее установить смысл *rallentando* (или *allentando*; в XVIII — XIX веках употреблялись также формы *allentato*, *lentando*, *allentante*). Это указание близко по значению к *ritardando* и нередко является его синонимом.

И все же различия между этими терминами есть. *Rallentando*, как и *ritardando*, означает постепенное замедление темпа, но замедление более короткое по сравнению с *ritardando*. А главное, оно мыслится как ослабление импульса движения, его спад, убавление скорости (ср. выразительный перевод этого слова русским «изрежая» у Ф и н а г и н и, 33), тогда как *ritardando* означает скорее торможение, задержку движения.

Это различие ясно ощутимо на примере бетховенских сонат — Второй и Восемнадцатой. В первой из них (ч. I) замедление, обозначенное как *rallentando*, знаменует мягкий переход к побочной партии:

<стр. 61>

3

[Allegro vivace]

The image shows a musical score snippet with two staves. Above the first staff, the tempo marking "[Allegro vivace]" is present. Below it, the markings "ral", "len", "tan", and "do" are written with dashed lines indicating a gradual change in tempo. The notation includes various note values and rests across several measures.

В Восемнадцатой же указание *ritardando* всякий раз сопровождается пометой *cresc.*, то есть предполагает некоторое усилие, связанное как раз с торможением.

И сама система этих обозначений, и дифференциация их по значению и употреблению установились не сразу. Так, у Гайдна и Моцарта *ritardando* встречается редко. Гайдн выражает торможение движения словами *sempre più largo* или *sempre più adagio*.

Разницы между *ritardando* и *rallentando* оба композитора практически не делают. Бетховен уже стремится к различению терминов. *Rallentando* как знак ослабления импульса движения чаще используется им и конце произведения или раздела, перед фермой. Если же повтор мотива приводит к восстановлению движения, он предпочитает *atardando*. Однако есть примеры и того, что различия между двумя терминами он не делал. Так, во Второй сонате (в первой части) при переходе к побочной партии Бетховен указывает *rallentando*, охватывающее несколько тактов (см. пример 3), в репризе же на шалогичном месте стоит *ritardando*.

Шуберт на подобные указания вообще очень скуп. Обычно он пользуется термином *ritardando*.

В фортепианной музыке Листа, с характерной для нее подробной разработкой темповой стороны исполнения, нередко комбинируются два разных указания на замедление темпа, выставляемые композитором подряд, одно за другим. Когда в «Дикой охоте» Лист выписывает на протяжении нескольких тактов *poco a poco dimi-*

<стр. 62>

nuendo e rallentando, переходящее в *smorzando*, а затем указывает на последних долях последнего перед *Tempo I* такта *rit. molto*, намерения его вполне ясны: он хочет здесь заметного торможения движения, которое до этого плавно замедляется¹.

Менее ясны случаи, когда помета *rail*, предшествует указанию *ritard.*, образуя как бы первый этап замедления. Обе ремарки, выставленные именно в таком порядке, можно найти в Трансцендентных этюдах (например, в этюде «Пейзаж», в конце). Выписанное отдельно, *rallentando* чаще всего употребляется Листом в конце произведения, раздела, фразы, нередко перед фермой.

Маргарита Лонг указывает на своеобразное употребление *rallentando* Равелем. В его музыке *rallentando* лишь в исключительных случаях является выражением «истомы», «слабости» (*alanguissement*). «Эффект замедления должен идти скорее от оттенка и от звучности, чем от реального изменения движения», — пишет она (L o n g, 127).

Смысл еще одного указания — *allargando* (*largando*, *slargando*) — вполне прозрачен.

¹ Этюды трансцендентного исполнения даются по изданию: Budapest: Editio musica, 1970 (Ed. Z. Gárdonyi, J. Szelényi).

<стр. 63>

означает расширение движения. Расширение же подразумевает некое преодоление, напряжение, усилие, а значит, и усиление. Вот почему в ряде словарей говорится, что *allargando* сочетает в своем значении «медленнее и громче» или, во всяком случае, «медленнее и более маркированно, подчеркнуто по звучанию». И в музыкальной практике *allargando* нередко комбинируется с *crescendo*. Примеры этого рода можно во множестве найти в музыке XIX — XX веков.

В музыкальной литературе употребляется также ряд словесных обозначений замедления, имеющих дополнительный смысловой оттенок. Это *cedendo* (буквально «уступая»), *dilungando* (растягивая, удлиняя), *raffrenando* (обуздывая, тормозя), *(t)rattenendo*, *ritenendo* (сдерживая), *rilasciando* (ослабляя, отпуская темп), *stirando* (растягивая), *(s)trasciando* (как бы волоча, таща), *temperando* (умеряя, сдерживая), а также *stentato* (с усилием) и даже *pesante* (тяжело, увесисто), которое тоже может означать замедление темпа. Барток («Микрокосмос», тетр. VI, № 143, тт. 4—6) указывает: «*Un poco stentato*», а затем проставляет *a tempo*. Эту же ремарку, предписывающую возвращение к первоначальному темпу, ставят после пометы *pesante* Брамс (Соната, оп. 1, ч. I, при переходе к репризе) и Мясковский (Третья соната, оп. 19, вторая редакция, ч. I, п. 33—34).

Указание на замедление темпа содержится в ряде терминов со значением уменьшения силы звука: *smorzando*, *morendo* и т. д. (см. ниже, с. 117 и след.). Да и самые «нейтральные» *ritardando* и *rallentando* также совмещали в себе некогда агогические и динамические значения. Гуммель передает их смысл словами «тише и медленнее» (Н у т т е л , 68). Крамер толкует значение *stentando* так: «постепенно уменьшая звук» (К р а м е р , 48). Что же касается *largando*, Буркхард просто отсылает читателя к слову *diminuendo* (В у р к х а р д , 373)¹. Так же толкуется значение слов *rallentando* и *(ritardando)* в некоторых из более ранних источников начала XIX века (например, у С. Ф., 7). В «Erklärung» *stentando* объединено со *smorzando*, и в комментарии предлагается постепенно приглушать звук.

Для обозначения ускорения темпа также существует целая группа терминов: *accelerando* (также *accelerando il tempo*),

¹ Позже, как только что было показано, семантическое развитие *slargando* пошло по другому пути: смысл *largo* как расширения движения привел к его связи с понятием усиления, а не ослабления звучности.

<стр. 64>

(*af*)*frettando*, *animando*, *incalzando* (*incalzato*), *serrando*, *spedendo* (*spedito*, *speditamente*, *con speditezza*), (*re*)*stringendo*, *ravvivando*, *risvegliando* (*risvegliato*).

Наиболее употребительно и нейтрально по смыслу *accelerando*. Термин привился не сразу. Еще в 1802 году Кох отмечает: «Обыкновенным образом... композиторы пользуются выражениями *il tempo crescendo* (буквально «усиливая темп». — Н. К.) или *poco a poco il tempo ma crescendo*» («темп понемногу усиливается, возрастает») (К о с х , 1802, 49). Но уже в другом издании словаря, вышедшем всего пятью годами позже, Кох признает, что использование указанных оборотов — всего лишь «привычка многих» (К о с х , 1807, 7).

В музыке XIX века *accelerando* нередко сопровождается усилением звучности. Это касается, впрочем, не только слова *accelerando*. «Форсируя звучание и ускоряя» — так толкуют, к примеру, термин *affrettando* Мореали (М о р е а л и , 18), Пансерон (P a n s e r o n , 3).

Что же касается остальных терминов, то, при всей их синонимичности, каждый из них обладает определенным смысловым оттенком. Так, в основе термина *affrettando* лежит слово *fretta* (спешка, торопливость), так что *affrettando* означает не просто «ускоряя», а «спеша», «торопясь»¹. *Animando* — «воодушевляясь». *Incalzando* — производное от *incalzo* (погоня, преследование). *Serrando* наводит на мысль об ускорении как результате сжатия, уплотнения времени. *Spedendo* вызывает идею проворства, быстроты, *ravvivando* — оживления, *risvegliando* — оживления, связанного с пробуждением, возбуждением.

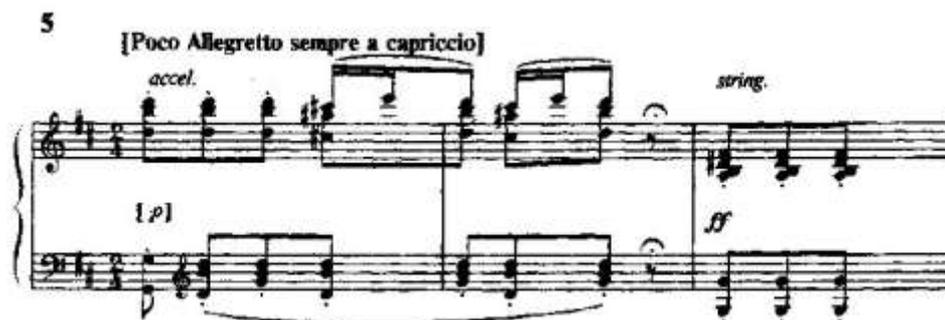
Stringendo предполагает сжатие, больший, чем при *accelerando*, напор, устремленность к некой вершине, иногда внезапность ускорения. То же значение у *stretto*, слова, являющегося причастием прошедшего времени от глагола *stringere* (сжимать)². *Stringendo* получило широкое распространение в музыке романтиков. Оно во множестве встречается в фортепианных сочинениях Листа, который чаще избирает не нейтральные *accelerando* или *pìu mosso*, а *stringendo*, обремененное дополнительными оттенками смысла, причем последнее особенно часто комбинируется с *crescendo* и *forte*. В Четырнадцатой рапсодии (Ed. Peters, E. Sauer) на *piano*

¹ Д. Феллоуз находит в этом термине дополнительное значение «усиленной нервной энергии» (New Grove, I, 136).

² С начала XVII века *stretto* означало быстрый темп. В начале XVIII века Броссар пишет: «*Presto*, или *vivace*, или *stretto*» (Brossard, 116).

<стр. 65>

предписывается *accelerando* и сразу вслед за этим, после *ff*, указано *stringendo*:



ФРАНЦУЗСКОЕ СЛОВЕЧКО СÉDEZ

Это французское словечко рассматривается среди исключительно итальянских обозначений ввиду его чрезвычайной важности для музыки XX века и неясности значения. Оно то и дело встречается в сочинениях Дебюсси, которому обычно и приписывают его введение в музыкально-исполнительскую терминологию. Помимо Дебюсси и вслед за ним эту ремарку используют и другие французские композиторы, а также — спорадически — представители других национальных школ, в особенности принадлежащих к романскому ареалу.

В тех музыкальных энциклопедиях и терминологических словарях XX века, которые включают это слово, оно приравнивается, как правило, к *ritenuto*. В словаре Гроува в качестве термина идентичного значения указывается также *rallentando* (Grove, II, 136), в «Музыкальном Ляруссе» — и *allargando* (Larousse de la musique, I, 170). В этом последнем справочнике говорится, кроме того, что *cédez* предполагает «легкое колебание (*fléchissement*) темпа» (Ibidem).

Надо полагать, однако, что Дебюсси, прибегая к этому французскому слову, вкладывал в него особый смысл. Ведь в его произведениях (как, впрочем, и в музыке других композиторов, также употреблявших это слово) мы встречаем и обычные итальянские

термины, обозначающие замедление, и их французские эквиваленты (*retenu, retardé, plus lent* и пр.).

Иное, чем у *ritenuto* и родственных ему терминов, значение пуслвлено уже самой семантикой слова *cédez*: «уступите, поддай-

<стр. 66>

тесь»¹. Впрочем, простой перевод не раскрывает еще музыкального смысла ремарки.

По мнению Г. Хаймовского, *cédez*, чье место всегда находится, как он утверждает, внутри произведения, указывает на «с в я з к у, мостик в конструкции пьесы, подготовку нового тематизма, метроритма, краски, переход к новой тональности, темпу, фактуре и т. д. — но все это без ощутимого изменения темпа» (Х а й м о в с к и й , 113). Сходным образом определяет смысл *cédez* Э. Стайн: *cédez* «означает: уступить требованиям структуры» (S t e i n , 155).

С таким толкованием в целом можно согласиться, но с тем существенным добавлением, что *cédez*, на мой взгляд, выражает н е о п р е д е л е н н о с т ь переходного состояния, что как нельзя лучше подходит к неуловимой, зыбкой, изменчивой, полной светотени и переходов, импровизационно-свободной манере композитора, явившегося родоначальником музыкального импрессионизма. Широко используемая им ремарка побуждает к импровизационности исполнения, когда композитор (и, стало быть, пианист, представляющий его музыку) как будто ищет, подбирает, нащупывает подходящую случаю выразительность.

В отдельных случаях «новое» в развитии музыки не появляется: наоборот, имеет место повторение музыкального материала, но состояние неопределенности, колебаний, раздумья характеризует и эти примеры (пример 6).

Ток музыки замедляется, она как бы замирает на пороге, затем наплывает тот же музыкальный образ².

Такого рода переходные состояния сопровождаются, как правило, изменением темпа, который обычно замедляется.

Непосредственно после фрагмента музыки, отмеченного указанием *cédez*, композиторы предписывают либо ускорить движение, либо (реже) несколько замедлить его, либо вернуться к прежнему движению.

Однако же *cédez*, как уже говорилось, не равнозначно простому *ritardando* или *ritenuto*. На следующем примере из музыки А. Фортера хорошо видна принципиальная разница в значении этих указаний (пример 7).

¹ Встречается также инфинитивная форма этого слова — *céder* (уступить, поддаться).

² По свидетельству А. Корто, сам Дебюсси «играл аккорды восьмыми гораздо скорее, чем все другое. Правда, *cédez* указывает на то, что имелось изменение движения. Он вновь быстро восстанавливал первое движение, затем “отступал”» (К о р т о , 181).

<стр. 67>

6

[Animé] К. Дебюсси. Прелюдия "Ветер на равнине" *Cédez* //

pp

a tempo

pp

Cédez //

7

А. Фортер. "Ночь..." (оп. 11, № 3)

mf

Cédez *piu p* *rit.*

<стр. 68>

После двух настойчивых ликующих возгласов, поддержанных динамической волной (< >), *cédez* знаменует поворот к чему-то новому: появляется октавный форшлаг, триольный ритм, слабеет звучность. При точном повторении этого переходного такта состояния неопределенности уже нет; на триоли звучность возрастает, и композитор указывает уже *rit.*

С другой стороны, *cédez* не дублирует и указания *rubato*, которое, в значении свободы темпа (см. ниже, с. 79), предполагает просто непринужденное, не подчиняющееся строгому ритму исполнение.

То, что Дебюсси четко дифференцирует оба указания, видно на примере его

Прелюдий. Здесь можно встретить *cédez* и сразу после — *rubato* или *sans rigueur* («Фей — прелестные танцовщицы») — указание, равнозначное по смыслу *rubato*.

Приведенным выше примером из Фортера иллюстрируется еще одна особенность *cédez*: это обозначение обычно сопровождается указанием на уменьшение силы звука, которое выписывается в виде словесной ремарки (*diminuendo*) или знака вилички либо подразумевается контекстом.

В добавление к сказанному мне хочется предложить еще один — нетрадиционный — взгляд на эту загадочную ремарку. Как мне кажется, *cédez* предполагает определенное психофизическое состояние, которое сравнимо с релаксацией — освобождением (через снижение мышечного тонуса) от всякого напряжения, как физического, так и психического. *Cédez* можно, пожалуй, перевести словом «расслабьтесь». Музыкант, следуя этому указанию, должен испытать ощущение полной свободы, блаженной расслабленности, легкости, парения, особой яркости фантазирования. *Cédez* призывает отдаться току музыки, довериться интуиции, которая подскажет нужный нюанс. При таком понимании нет ничего удивительного в том, что в отдельных (правда, редких) случаях ремарке *cédez* сопутствует требование усилить звучание, как, например, в прелюдии «Холмы Анакапри» Дебюсси, где *cédez* проставлено на всплеске (*ff*, знак вилички) двух светоносных аккордов (пример 8).

Протяженность действия *cédez* — от двух-трех звуков до двух-трех тактов.

Тот перелом в течении музыки, который подразумевается данной ремаркой, мыслится композиторами, надо полагать, как достаточно заметный, коль скоро это указание дополняется иногда словечками *un peu* — «немного» (*cédez un peu*) или *à peine* — «чуть-чуть» (*cédez à peine*).

<стр. 69>

8

ТЕМПО RUBATO И БЛИЗКИЕ ЕМУ ТЕРМИНЫ

«...Музыка в известном смысле — непрерывное *rubato*», — пишет Пабло Казальс (91). Это утверждение не вполне точно. То, о чем говорит замечательный испанский музыкант, суть агогические нюансы, то есть те незначительные, подчас неосознаваемые отклонения от ритмической мерности исполнения, которые, как и нюансы динамические, пронизывают всю музыкальную ткань и без которых музыка просто не может существовать¹. Именно они сообщают звучанию музыкальной речи выразительность, делают ее трепетной и живой. Эти «оттенки темпа» столь органичны, столь естественны и вместе с тем так тесно связаны с индивидуальным интонированием, что не находят отражения в нотной записи. Напомню, что столь же незначительные отклонения в сфере динамики передаются короткими виличками, которые могут распространяться на музыкальную интонацию всего из двух-трех звуков и даже стоять при одной ноте.

Tempo rubato, казалось бы, может рассматриваться как частный случай агогической нюансировки, но значение его все же более специфично. Дело не только в том, что *rubato* по сравнению с агогическими оттенками подразумевает более подчеркнутые, заметные, более резкие отклонения в метроритмической и темповой сфере исполнения. Оно представляет собою особое средство выразительности, заслуживающее специального разговора. Между тем

¹ Э. Стайн предлагает для обозначения этих мельчайших отклонений термин *rubato obbligato* — «обязательное рубато» (Stein, 39).

<стр. 70>

многими музыкантами слово *rubato* воспринимается упрощенно, как призыв к темпоритмической свободе. А. Должанский следующим образом разъясняет смысл *tempo rubato*: «...подобно взволнованной речи, ритмически свободное исполнение без точного соблюдения длительностей нот; сжимая одни и расширяя другие фразы, по усмотрению исполнителя» (Должанский, 295). Такое определение недостаточно, оно подошло бы и для описания агогических оттенков. Смысл же этого термина гораздо богаче. *Rubato* имеет по меньшей мере три значения, возникавших в исторической последовательности.

Понятие *rubato* в специфическом терминологическом смысле появилось в вокальной музыке барокко. Отражая и подытоживая существующий узуз, Монтеверди, Фрескобальди, Куперен, Ф. Э. Бах, Кванц пишут о том, что исполнение должно быть свободным и гибким и, если музыкант немного ускорит темп, ему следует тотчас же несколько его замедлить. Эти «подвижки» темпа были связаны, в частности, с обилием мелизмов, украшавших мелодическую линию и изобретавшихся нередко самим исполнителем. Время, уходившее на украшение, следовало нагнать уже в пределах такта или, во всяком случае, фразы.

Считается, что впервые глагол *rubare* применительно к свободе движения использовал в своем трактате итальянский певец П. Ф. Този (1723): «Кто не умеет *rubare il tempo* в пении, тот не умеет ни сочинять, ни аккомпанировать себе и остается лишенным хорошего вкуса и важного умения. *Il rubamento di tempo* в возвышенном стиле является славной кражей, которую позволяет себе тот, кто поет лучше других, с условием, что рассудок и талант сделают должное возмещение» (Tosi, 99). Я намеренно оставила в приведенной цитате итальянские обороты со словом *rubare* без перевода, потому что они требуют комментария.

Rubare означает «красть», и выражение в целом (*rubare il tempo*) переводится обычно как «красть время». (Соответственно *il rubamento di tempo* — «кража времени», а *tempo rubato* — «украденное время».) Под «временем» понимается, как правило, скорость движения, то есть темп. Исходя из такого понимания, выражение *tempo rubato* зачастую обыгрывается. Г. Нейгауз, к примеру, замечает: «...если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором; <...> оставайтесь честным человеком» (Нейгауз, 1987, 36). Иначе говоря, допускается определенная темпоритмическая гибкость исполнения, притом что его темповый стержень сохраняется: замедление компенсируется ускорением, и наоборот.

<стр. 71>

Между тем первоначально итальянское *tempo* из латинского *tempus* означало вовсе не темп, а длительность ноты, и *tempo rubato* состояло в том, что в процессе исполнения у одних нот отнималась часть их длительности в пользу других нот. Общее время звучания музыкальной фразы сохранялось. (По-видимому, именно в этом смысле Този пишет о «славной краже» и ее «возмещении».) Это — **первая разновидность *tempo rubato***, исторически первый его тип, так называемое связанное *rubato*, когда на фоне равномерного аккомпанемента певец или инструменталист-солист исполнял мелодию — выразительности ради — с отступлениями от ритмического рисунка¹.

Отдельные примеры такой рубатной манеры, выписанной в нотном тексте, встречаются еще в XIV веке. Позже, еще до Този, ее описывают (не прибегая, правда, к выражению *rubato*) в своих трудах конца XVI — начала XVII века Л. Цаккини, Я. Пери, Дж.

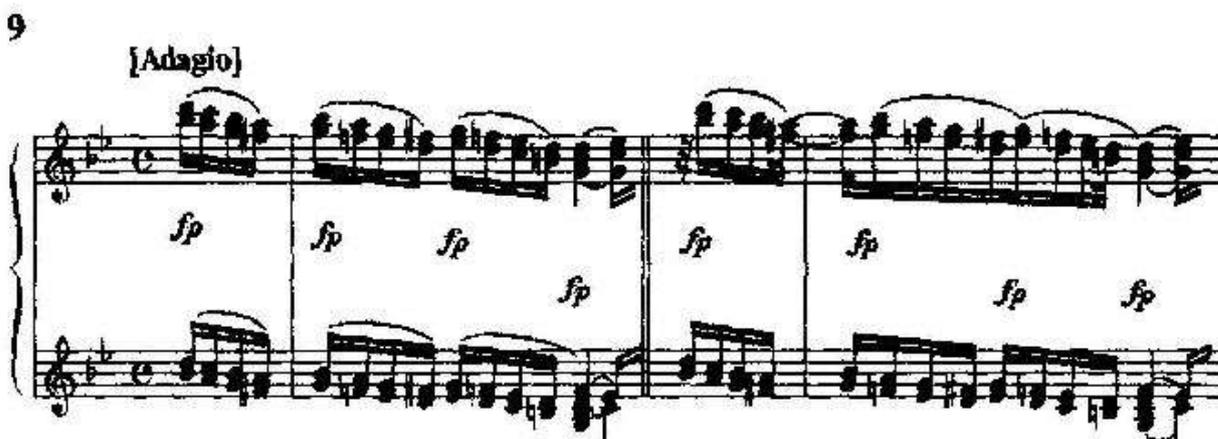
Каччини, Д. Чероне. Особое распространение эта манера получила в XVIII веке. Искусством *rubato* в таком его смысле великолепно владели Моцарты — отец и сын. Леопольд Моцарт писал: «Многие музыканты, не имеющие никакого понятия о вкусе, аккомпанируя концертирующему солисту, не стремятся соблюдать равномерность тактов, а всегда стараются подчиниться солирующему голосу. Это аккомпаниаторы для тупиц, а не для мастеров...» (цит. по: Бадура-Скода, 50).

Хрестоматийно известным стало письмо Вольфганга Амадея Моцарта к отцу, где он в живых выражениях следующим образом описывает свое впечатление от местных меломанов: «То, что я точно соблюдаю такт, — это удивляет всех. *Tempo rubato* в *Adagio*, когда левая рука ничего о том не знает (подразумевается: о том, что делается в правой руке. — Н.К.), — этого они постичь не могут. У них левая рука идет за правой» (Моцарт В., II, 83).

В сочинениях Моцарта нередко можно встретить выписанное *rubato* этого типа. Так, в Сонате К. 332 (ч. II), согласно самым ранним ее изданиям, следующее место излагается, при варьированном его повторении, в рубатной манере. В автографе этого варианта, правда, нет. Можно предположить, что в первых изданиях Сонаты данные такты изложены так, как их играл сам композитор:

¹ Исследователь фортепианной музыки Шопена Ж. Клечиньски обозначает этот прием как «полурубато» — *demi-rubato* (Клечиньски, 75). В немецких грудах XVIII века такое *rubato* носит название *Tonverziehen* (перемещение тона) (см.: Христианн, 152; Тюрк, 420).

<стр. 72>



По описанию Тюрка, подобное *tempo rubato* базируется на синкопировании. Немецкий музыкант приводит примеры такого синкопирования, основанного как на опережении, так и на запаздывании (Тюрк, 419):



И все же вряд ли *tempo rubato* такого типа стоит толковать как цепь синкоп. По справедливому замечанию Е. и П. Бадура-Скода, синкопирование — явление иного порядка. Синкопа всегда воспринимается как контраст к мерному тактовому движению, здесь же мы наблюдаем как бы два вида движения, протекающих параллельно, но не связанных между

собой (Бадура-Скода, 54). При этом *tempo rubato* предполагает гораздо более свободные отклонения от метроритмического рисунка, нежели это предусматривается при равномерном синкопировании. Вот примеры возможных трансформаций мелодического хода в манере *tempo rubato*, которые приводит в своей работе изучавший этот вопрос Л. Каменьски (K a m i e ń s k i , 113):

11



<стр. 73>

В начале XIX века искусство подобного *tempo rubato* мало-помалу утрачивается, сам прием используется в исполнительской практике все реже. Анализируя это понятие, Кох пишет, что современные ему виртуозы уже весьма редко прибегают к подобному приему, а если и делают это, то ограничиваются при интонировании мелодии очень небольшими, незаметными отклонениями от строгой мерности аккомпанемента. Называя это *rubato* «устаревшим», Кох одобряет такое положение вещей, замечая, что применявшие его музыканты слишком часто «грешили против хорошего вкуса». К тому же, продолжает Кох, современные композиторы разрабатывают мелодию в медленных частях тщательно, а не схематично, как раньше (К о с h , 1808, 518).

И действительно, по мере того как музыкальное произведение обеспечивалось все более подробным текстом, оставлявшим исполнителю все меньше пространства для творческой свободы, в фортепианных сочинениях классиков и особенно романтиков все чаще появляется выписанное *rubato* этого типа. С примерами подобного у Моцарта мы уже познакомились. А вот что можно встретить в сонатном наследии Бетховена и Шуберта (сонаты Шуберта приводятся по изданию: Revidierte Ausgabe/Köhler L. und Ruthardt A. Leipzig: Ed. Peters):

12

[Adagio molto]

Л. Бетховен. Соната (оп. 10, № 1, ч. II)

<стр. 74>

13

а)

Ф. Шуберт. Соната (оп. 122, ч. I, экспозиция)

Allegro moderato

б)

Ф. Шуберт. Соната (оп. 122, ч. I, реприза)

[p]

Вот примеры из листовского фортепианного творчества:

14

Ф. Лист. Canzona napolitana (цит. по: Брукс, 24)

Andantino

15

Шуберт—Лист. "Маргарита за прялкой"

Nicht zu geschwind

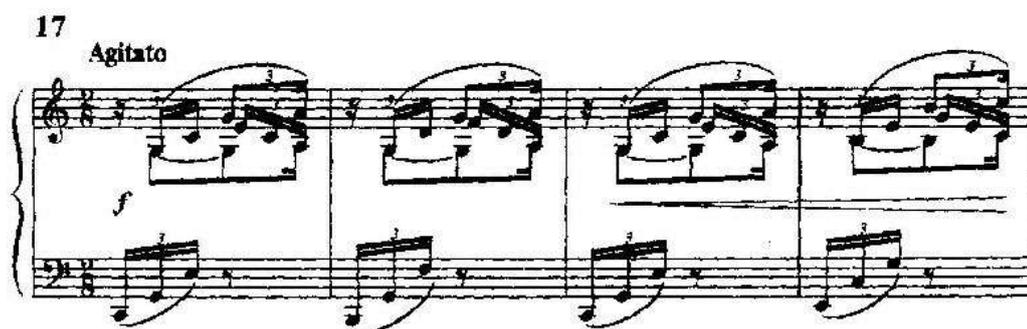
<стр. 75>

В обоих случаях композитор имитирует звучание партии вокалиста на равномерно текущем фортепианном аккомпанементе.

Яркий пример выпяченного *tempo rubato* содержится в Фантазии Шопена:



В шопеновской же Прелюдии № 1 из 24 Прелюдий (op. 28) мелодический голос то и дело «отстает» на одну шестнадцатую от сильной доли, и этот синкопированный ритм, создающий «трепетную и пылкую мелодическую линию» (А. Корто), подобен, по образному выражению Каменьского, «взмахам крыла» (К а м е њ с к и , 124):



А. Кристиани, автор книги, посвященной изучению принципов выразительности применительно к фортепианной игре, полагает, что следовало бы... переписать шопеновский текст так, чтобы музыка начиналась с затакта:



<стр. 76>

По мнению Кристиани, подобное размещение тактовой черты позволило бы «снять триоли, упростить нотацию, <...> выделить мелодию, облегчить понимание и сделать идеи композитора более ясными и естественными для слуха» (C h r i s t i a n i , 70). Вряд ли надо говорить, насколько нелепым выглядит такое предложение. Кристиани поступает здесь, впрочем, в духе Римана, равным образом позволявшего себе, во имя своей концепции синтаксической структуры мелодии, передвигать тактовые черты в бетховенских текстах.

Тот же прием выписанного *rubato* находим в Ноктюрне Шопена (op. 48, № 1):

19

Lento *con molto sentimento*

mezza voce

У Шопена встречается и интереснейший случай указания именно на эту манеру исполнения. В Концерте фа минор (ч. II) в партии солиста, которому поручается мелодия, Шопен пишет *tempo rubato*, в оркестровом же аккомпанементе никаких ремарок нет, оркестр продолжает играть строго в темпе.

Как любопытный пример «обращенного» *rubato* (наподобие обращенным приемам артикуляции) можно рассматривать побочную партию из первой части Четвертого концерта Рубинштейна:

20

[Moderato assai]

con espressione

Вопреки обычному соотношению мелодии и аккомпанеента, в данном — обращенном — варианте *tempo rubato* мелодия течет равномерно, а регулярно смещается басовый голос.

<стр. 77>

В 1914 году, отвечая на вопрос об использовании *tempo rubato* описанного типа в фортепианной игре, И. Гофман заметил, что применимо оно «лишь в отдельных редких случаях — только в пределах короткой фразы» и что от использования этого приема он видит мало преимуществ. По его мнению, *tempo rubato* означает неустойчивость, колебание метрических единиц и вопрос о том, распространить ли его на обе руки или только на одну, должен решаться художественным вкусом играющего (Гофман, 166). Сам Гофман, к слову сказать, нередко использовал *rubato* всех типов в своей игре.

Пианисты XX столетия в массе своей редко пользуются этим приемом, потому что просто не владеют им. Как правильно замечают Е. и П. Бадура-Скода, «значительная часть вины за утрату этого умения падает на методику нынешнего преподавания игры на фортепиано. <...> Теперь уже в самом начале обучения обращают внимание только на то, чтобы руки ударили клавиши вместе с идеальной точностью, а не на то, чтобы они умели играть независимо друг от друга. Между тем для правильной игры *rubato* это действительно необходимо» (Бадура-Скода, 53). В музыке нашего времени прекрасные образцы подобного *tempo rubato* можно услышать в сфере джазового исполнительства. В отличие от классической музыки, мелодия здесь чаще не отстает от аккомпанеента, а забегает вперед.

Вторая разновидность *tempo rubato* появляется на рубеже XVIII — XIX веков.

Изменению подвергается уже не метроритмическая сторона произведения — переосмысливается акцентировка мелодии. Тюрк характеризует данный прием как такой род исполнения, когда закономерные акценты на сильной (и относительно сильной) доле такта смещаются на слабую долю или, иными словами, когда звуки на слабых долях такта исполняют сильнее, чем те, которые приходятся на сильную долю (Т ü r k , 420). Кох дает следующий пример такого смещения (К о с h , 1802, 1503):

21

Как и при *tempo rubato* первого типа, эта его разновидность служит большей выразительности музыкальной речи. Инверсия акцента, приводящая к интенсификации слабых долей, имеет место в мелодии, аккомпанемент же, как и в *rubato* первого типа, по большей части остается неизменным.

<стр. 78>

Обычно считается, что эта разновидность *tempo rubato* была характерна для практики музыкального исполнительства конца XVIII — первой трети XIX века. В фортепианных пьесах Шопена¹ зафиксировано немало примеров такого рода.

22

Ф. Шопен. Ноктюрн (оп. 9, № 2)

[Andante]

23

Ф. Шопен. Мазурка (оп. 7, № 1)

[Vivace]

В последнем примере в партии левой руки сохраняется устойчивый танцевальный ритм, прихотливое же смещение акцентов в мелодии вносит в звучание музыки желаемое разнообразие. Подобные примеры можно найти и в таких сочинениях польского мастера, как Колыбельная, финал Концерта фа минор для фортепиано с оркестром и др.

Разновидностью *tempo rubato* в этом его значении можно считать транспозицию мелодии из четного размера в нечетный и наоборот. К этому приему нередко прибегали плагиаторы, маскируя таким способом произведенную кражу музыки (см.: Lichtenhal, II, 245). Например, четырехдольная мелодия превращалась в трехдольную:

¹ Примеры из ноктюрнов даются по редакции Р. Пюньо, из мазурок, вальсов и этюдов — по редакции К. Клиндворта; полонезов, Фантазии, Колыбельной — по И. Падеревскому.

<стр. 79>



Оба описанных типа *tempo rubato* подпадают под понятие связанного *rubato*, когда на незыблемой основе аккомпанирующих голосов свободно льется мелодия. По определению подробно изучавшего это явление Б. Брука, при первом типе *rubato* (отступления от ритмического рисунка) речь идет о свободе в передаче ритмического количества, во втором (смещение акцентов) — ритмического качества (Bruck, IV, 47)¹.

В XIX веке в музыкальной практике романтиков утверждается **третья разновидность** этого приема — свободное, несвязанное *tempo rubato*, предусматривающее свободу в отношении темпа, причем темповые сдвиги охватывают все элементы музыкального текста. Л. Раман приписывает введение этой манеры игры Шопену (Rammann, I, 226). Думаю, однако, что этот тип *rubato* был знаком и музыкантам предшествующих эпох; просто в XIX веке он выходит на первый план².

Впрочем, говоря о темповой свободе, не следует понимать ее как право на любые произвольные изменения темпа. Раман удачно называет *tempo rubato* «в и б р а т о р и т м а», который забывает о времени и, однако же, вписывается в него, который отменяет форму и все же ее не теряет» (Ibidem). И действительно, ощущение меры основного движения, равномерного тока музыки при всех отклонениях должно сохраняться. Именно это имел в виду Лист, когда говорил своим ученикам: «Видите вы ветви, как они качаются, листья — как они трепещут. Ствол и сучья держатся крепко — это и есть *tempo rubato*» (Ibidem, II, Abth. II, 105).

¹ Надо заметить, впрочем, что перемещение акцентов влечет за собой в какой-то степени и иную расстановку а г о г и ч е с к и х нюансов: акцентируемый звук нередко как бы поглощает дополнительное время.

² Р. Донингтон различает два вида темповых колебаний, соответствующих первому и третьему из рассмотренных типов, обозначая их как «орнаментальный» или «экспрессивный», при котором колебания проявляются внутри метрической доли или внутри такта при сохранении основного ритма, и «фундаментальный», при котором колебания затрагивают базовый ритм (Grove, II, 986).

<стр. 80>

Приведенное высказывание Листа хорошо известно музыкантам, оно многократно

цитировалось. А вот еще одна, менее известная характеристика, которую Лист давал шопеновскому *rubato*: «Вообразите дерево, которое сгибает ветер. Меж его листьями проходят солнечные лучи, и дрожащий свет, получающийся благодаря этому, это есть *rubato*» (Клещу́нский, 75).

То, что Шопен считал необходимым сохранение средней меры движения, подтверждается исполнительскими указаниями в его музыке. По наблюдениям Каменьского, после *rubato* он никогда не ставил *a tempo* (Каміе́нскі, 121)¹. Зато вслед за *rubato* нередко идет указание на замедление движения (*ritenuto*, *rallentando*) или его ускорение (*stretto*). Так, в мазурках (op. 6, № 1; op. 24, № 2), в Рондо (op. 16) после *rubato* следует *rit.*; в Мазурке (op. 7, № 4) — *un poco rail.*, в Ноктюрне (op. 9, № 2) — *stretto*.

Итак, встретив в нотном тексте произведения слова *tempo rubato*, исполнитель должен уметь всякий раз определить, о каком именно из трех его типов идет речь. Помочь ему здесь может знание индивидуальной манеры того или иного композитора в этом отношении.

У Шопена, к примеру, представлены все три типа. Первый тип *rubato* описывает его ученик К. Микули. Характеризуя манеру игры Шопена, он подчеркивает, что рука, которой поручено сопровождение, играет «строго в такт», другая же рука, исполняющая мелодический голос, играет «непринужденно и ритмически свободно» (см.: Мильштейн, 1987, 29). У Я. Мильштейна приводится ряд свидетельств того, что Шопен называл левую руку «капельмейстером», обязанным «держат такт» (Там же). Этот первый тип *rubato* и второй его тип нашли отражение в нотном тексте шопеновских сочинений. Наконец, приведенные выше слова Листа характеризуют третий тип *rubato*, также свойственный шопеновской манере игры.

Исходя из сказанного, думаю, что Мильштейн неправ, сводя все многообразие проявления рубатной манеры у Шопена лишь к тому, что здесь, вслед за Бруком, описано мною как первый тип *rubato*. Слова Листа о «стволе и сучьях», которые «держатся крепко», подразумевают вовсе не капельмейстерскую роль аккомпанирующей левой руки, как представляется Мильштейну (Там же, 29—31).

¹ Утверждение Каменьского слишком категорично: в Полонезе соль-диез минор в конце первого раздела Шопен пишет на кадансовом обороте *rubato*, а далее следует *a tempo*.

<стр. 81>

Под этим следует понимать умение сохранить при всех отклонениях темповый стержень, среднюю меру движения.

Часто встречается *rubato* (или *tempo rubato*) у Дебюсси. Это указание композитор выставляет обычно в средних разделах своих сочинений, в каденциях, но еще чаще — на коротких, в один-два такта, отрезках музыки (см. об этом подробнее: Хаймовский, 104—110).

Важно отдать себе отчет в том, что в указании *rubato* с особой силой сказывается творческий характер музыкального исполнительства. Композитор сознательно приглашает артиста к сотрудничеству, к проявлению творческой инициативы. Убедительной иллюстрацией сказанного может служить следующий пример из музыки Шопена. В финале фа-минорного Концерта, при повторении нижеприводимого мелодического оборота, композитор проставляет *rubato* и одновременно изменяет запись, сглаживая ритмический рисунок, устраняя пунктирный ритм. Он как бы уступает играющему право решить самому, каким будет теперь темпоритмический рельеф мелодии.

[Allegro vivace]
a tempo

p *risvegliato* *fz* *fz*

rubato

<стр. 82>

Аналогичный пример — в Мазурке (ор. 6, № 2):

p *p* *rubato*

Указание *tempo rubato* может сопутствовать темповому обозначению в начале пьесы, корректируя его смысл и соответствующим образом настраивая исполнителя. *Allegretto con moto e un poco rubato* — стоит у Чайковского в «Подснежнике» (Апрель) из «Времен года». У Шопена в мазурках (ор. 24, № 1 и ор. 67, № 3) *rubato* проставлено в первом же такте, также давая необходимую настройку.

Rubato может встретиться (хотя и редко) в начале пьесы и как основное или даже единственное обозначение. (Антонимом его, то есть словом противоположного смысла, является выражение *tempo giusto*; см. о нем ниже, с. 85—87.) Слово *rubato* без дальнейших уточнений выставляет, к примеру, в начале XVII прелюдии (из цикла «Прелюдии и фуги») Щедрина. В музыке этого цикла, проникнутой импровизационностью и насыщенной речевой выразительностью, указание *rubato* предпослано еще одной прелюдии (XXI): *Allegro ma non troppo, rubato parlando*. Неожиданно на первый взгляд указание к шестой пьесе из другого полифонического цикла — из «Полифонической тетради»: *Rubato, ma andante*. Если

принять во внимание этимологическое значение термина *Andante* («идя шагом»), композитор, очевидно, хочет, чтобы исполнитель соединил темповую свободу с некоторой мерностью музыкальной поступи.

Чаще же указание *tempo rubato* встречается внутри произведения, на определенном его участке, от отдельной фразы до целого раздела. Нередко *rubato* отмечает повторение той же фразы, разнообразия ради. Так поступает, к примеру, Шопен в мазурках (ор. 6, № 1; ор. 7, № 1 и № 3; ор. 24, № 2).

Как синонимы *rubato* могут рассматриваться выражения *abbandona(ta)mente (con abbandono)* — «безоглядно, с увлечением, отдаваясь чувству»; *a capriccio* — «по капризу», «свободно»; *ad libitum* (лат.) — «по желанию, по своему усмотрению»; *a suo arbitrio* — «по своему усмотрению»; *a suo beneplacito* — «по сво-

<стр. 83>

ему желанию»; *a suo com(m)odo* — «по своему желанию (удобству)»; *a (suo) piacere (piacimento)* — «в свое удовольствие»; *a bene placito {beneplacito}* — «как угодно»; *con alcuna licenza* — «с некоторой свободой»; *flessibile* — «гибко»; *indeciso, irresoluto* — «нерешительно»; *liberamente (a tempo libero)* — «свободно, вольно (в свободном темпе)»; *(quasi) improvvisato* — «(как бы) импровизируя»¹; *senza battuta* — «без такта»; *senza misura* — «без размера»; *senza rigore {di tempo}* — «без строгости (темпа)»; *senza tempo* — «без темпа»; *tempo perduto* — буквально «утраченный темп».

Не всегда можно с уверенностью сказать, к какой именно стороне исполнения относятся выражения типа «свободно», «без строгости», «как угодно», «как удобно». К темпу? К соотношению метрических единиц? К динамическим оттенкам? Мильштейн, например, полагает, что *a piacere* подразумевает произвольное толкование темпа, а *a capriccio, ad libitum, quasi improvvisato, senza tempo* — также и свободу метрических соотношений (Мильштейн, 1971, ПО, 111). *Irresoluto* и *indeciso* равным образом подразумевают и «качание», неустойчивость темпа, и изменение длительности нот (Moreali, 52, 53; Haunet de Beaucé, 17; Panseron, 14—15). Согласно М. Пэншерлю, *a piacere* (как и близкий ему синоним *beneplacito*) позволяет исполнителю «отдаваться фантазии в сфере темпа и оттенков» (Pincherle, 5).

Трудно также сказать, какой из терминов подразумевает большую, какой меньшую меру свободы. Метнер, скажем, толкует *flessibile* следующим образом: «Ритмическое (“rubato”) *flessibile* состоит в едва заметной постепенности ускорений или замедлений, не нарушающих должного соотношения длительности соседних нот. Такое *flessibile* всегда сохраняет общую, главную ось темпа» (Метнер, 17). *Flessibile*, следовательно, можно отнести к наиболее «умеренным» указаниям. А вот *senza misura*, как говорится у П. Гранта, предписывает гораздо большую свободу, чем *tempo rubato* (Grant, 364). По данным того же словаря, *liberamente*, по сравнению с *tempo rubato*, предполагает меньшую свободу (Ibidem, 225).

Полагаю, что однозначной расшифровки смысла этих терминов быть не может. Во всяком случае, исполнителю следует помнить превосходный совет В. Ландовской. Хотя польская клавесинистка говорит о характерной для музыки XVII — XVIII веков манере

¹ Не путать с *all'improvviso*, что означает "внезапно, неожиданно"!

<стр. 84>

ad libitum, предполагающей определенную свободу для исполнителя в выборе темпа, характера, орнаментики, в расшифровке цифрованного баса, слова ее можно отнести и к *tempo rubato*. Итак, послушаем Ландовску: «...старинное *ad libitum* равносильно нашему выражению “Будьте как дома”, с которым мы обращаемся к порядочному человеку, в уверенности, что он не дойдет до такой нескромности, чтобы перевернуть весь дом вверх ногами, выбрасывая за окна предметы, которые ему не по вкусу, или помещая на их место такие, которые не соответствуют нашему вкусу» (Ландовская, 65).

Весьма многочисленна и группа указаний, которыми предписывается вернуться либо к первоначальному темпу после отклонений от него, либо к ритмически строгому исполнению. К первой подгруппе относятся *tempo I (primo)* (первоначальный темп); *(tempo) come primo* (прежний темп); *tempo (moto) precedente* (предшествующий темп, движение); *tempo iniziale* (начальный темп), предписывающие вернуться к первоначально взятому темпу после другого темпа. К той же подгруппе принадлежит *a tempo*, возвращающее к основному движению после замедления или ускорения. Ко второй подгруппе можно отнести *a battuta* (в такт), *nel tempo* (в темпе), *tempo giusto* (правильный темп), *aggiustamele* (точно в такт), *tempo misurato* (размеренный темп), *non rubato* (не *rubato*), *tempo di rigore {al rigore di tempo}* (в строгом темпе), или *con rigore* (со строгостью), или *rigoroso* (строго). Смысл этих указаний, отменяющих данное композитором разрешение играть свободно¹, достаточно ясен. Специального комментария требуют понятия *l'istesso tempo* и *tempo giusto*.

L'istesso tempo — не прежний и не первоначальный, а тот же самый темп. Это обозначение проставляется обычно в связи с переменной метра, подчеркивая необходимость сохранить равновеликость метрических долей (пример 27).

Термин этот, впрочем, может использоваться и как синоним *tempo I*. Например, Бетховен в Багатель (оп. 119, № 6) после указания *stringendo il tempo* проставляет *l'istesso tempo*, предлагая вернуться к прежнему движению.

¹ Термины второй подгруппы могут употребляться, естественно, и сами себе, им не обязательно предшествуют указания типа *tempo rubato*.

<стр. 85>

27 Л. Бетховен. Багатель (оп. 126, № 1)

[Andante con moto] L'istesso tempo

(А) *tempo giusto*

Музыкантам-практикам смысл этого термина, как правило, не очень ясен. В словарях же и справочниках он определяется по-разному. Чтобы разобраться в этом, обратимся к итальянскому слову *giusto*, означающему «правильный» («верный») и «точный». Из этих двух значений можно вывести две основные сферы употребления термина.

1. *Giusto* в значении «правильный»

В XVIII веке *tempo giusto* было равнозначно понятию *tempo ordinario* (нормальный темп). Напомню, что темп устанавливался в зависимости от типа такта (тактового размера и используемых длительностей), причем реальная величина длительностей соотносилась с ударом пульса либо шагом спокойно идущего человека. Репарка *tempo giusto* указывала на необходимость выбрать «правильный», соответствующий типу такта темп. Об этом пишет еще Руссо (R o u s s e a u , 305). Но уже тогда *tempo giusto* трактовалось и как предписание выводить темп не из тактового размера, а из х а р а к т е р а музыки.

Это понимание сохраняется и в XIX веке. Виллуан, к примеру, дает следующее определение *tempo giusto*: «Движение такой пиэсы предоставляется вкусу исполнителя и его

способности вникать в намерения и стиль композитора» (В и л л у а н , 82). В лексиконе Римана *tempo giusto* в качестве темпового обозначения толкуется как имеющее смысл только в танцах (например, в вальсах Шопена) (R i e m a n n , 1929, 1, 613). В третьем издании словаря Крунтяевой также говорится: «...играть в темпе, характерном для данного жанра» (К р у н т я е в а , 1982, 134). Отнесение термина только к жанру, а не к характеру всякой вообще музыки вряд ли оправданно¹. Шопен

¹ В переиздании 1996 года дана иная, правильная формулировка: «темп сообразно характеру пьесы» (Крунтяева, 1996, 72).

<стр. 86>

действительно широко пользуется этим указанием в своих вальсах, полонезах, мазурках, но и здесь выбор темпа определяется в первую очередь характером музыки.

Поиск этого «правильного» темпа осуществляет, естественно, исполнитель. Проставляя ремарку *tempo giusto*, композитор, по выражению Коха, передоверяет выбор темпа именно исполнителю¹ (К о с h , 1802, 1502).

Интересно, что использование этой ремарки в таком значении сразу же вызвало критическое к ней отношение. Многие отмечали ее чрезмерную расплывчатость, неопределенность и потому неясность. «Никогда не следовало бы, как мне кажется, — пишет Кастийон, — пользоваться подобными, слишком расплывчатыми выражениями в музыке, где и без того столь много неопределенного. То, что кажется одному п р а в и л ь н ы м темпом, не является таковым для другого» (F g a m e r u , 100). «Для начинающего музыканта, который еще не чувствует правильного темпа и не умеет выводить его из пьесы, это выражение очень неопределенно», — замечает и С. Ф. (8).

Можно думать, что неудовлетворенность этой темповой ремаркой привела к попыткам точно определить ее меру. Уже Вольф характеризует *tempo giusto* как темп «ни слишком медленный, ни слишком быстрый», то есть как средний, нечто вроде *tempo comodo* (Wolf, 158). Кастийон считает его «близким к *Andante*», рекомендуя (как в *Andante*) хорошенько выделять все ноты (F g a m e r u , 100). Другие отождествляют его с *Moderato*, причем автор словаря «Erklärung» пытается установить разницу между *tempo giusto* и *Moderato*. В первом случае, по его словам, «выражение менее серьезно и сильно» (Erklärung). Лист нередко прибавляет к обозначению *tempo giusto* указания из зоны умеренных — как правило — темпов: *Andante*, *Moderato*, *non troppo allegro* (М и л ь ш т е й н , 1971, 106).

Allegro giusto толкуется в некоторых источниках как обозначение умеренно быстрого движения (см., например, D u n s t a n). Знаком умеренного движения считается этот термин и в словаре Гарраса. *Allegro giusto* объяснено здесь так: «почти так же медленно, как и *Andante*» (Г а р р а с , 1898, 18). Не зная, какой музыкальный контекст имелся здесь в виду, трудно сказать, в каком значении выступает в данном случае *giusto*. Скорее всего, однако, *giusto* в

¹ Мендель полагает в этой связи, что *tempo giusto* вообще не является темповым обозначением (M e n d e l , X, 139).

<стр. 87>

Allegro giusto надо понимать во втором значении термина, к обсуждению чего мы сейчас перейдем.

2. *Giusto* в значении «точный», «ровный»¹

«Точно по ритму», «точно в такт», «точно в темпе», «следуя метру» — такие истолкования дают многие справочники (S e e g e r , I, 336; К р у н т я е в а , 1982, 134).

Именно в этом смысле *giusto* выступает как сопутствующая ремарка при обозначении

темпа в начале пьесы (*Allegro giusto*). Правда, предписание *tempo giusto* в указанном значении не менее часто выставляется и после того, как музыка какое-то время протекала в режиме *tempo rubato*. Отменяя в таких случаях разрешенную автором темпоритмическую свободу или иные указания на сдвиги темпа, оно равнозначно по смыслу выражениям *tempo I, a tempo*. Примеры подобного употребления можно встретить у Листа. «*Tempo giusto quasi Adagio*», — пишет Лист в «Капелле Вильгельма Телля» из «Годов странствий» после большого пласта нарастания, сопровождающегося ускорением, а затем замедлением движения.

Однако же еще Броссар свидетельствует: «У итальянцев нередко можно встретить после речитативов слова *a tempo* или *tempo giusto*, которые означают, что надобно точно выдерживать такт и равномерно исполнять все его доли, в то время как в речитативе больше заботятся о выразительности, чем о точности или равномерности долей такта» (Brossard, 155). Веком позже Базби тонко подмечает, что указание *tempo giusto* адресуется не столько чувству, сколько рассудку (B u s b y).

Итак, под *tempo giusto*, когда это указание в качестве темповой ремарки проставлено в начале произведения, следует понимать либо «правильный», соответствующий характеру пьесы темп, либо средний темп, либо призыв к метрически точному, размеренному исполнению. В последнем случае *tempo giusto* может стоять в любом месте пьесы, знаменуя возвращение к первоначальному или вообще строгому темпу после импровизационных отклонений от него.

Замечу, что в этой ремарке могут — в конкретном музыкальном контексте — совмещаться и два значения. В Полонезе-фантазии (op. 61) Шопена после свободной, импровизационной интродукции композитор отмечает начало собственно полонеза словами *a tempo giusto*. Это следует понимать и как указание на темп, соответствующий жанру танца, и как предписание соблюдать метрическую мерность.

¹ Синоним *tempo giusto* в этом значении — *tempo misurato* или просто *misurato*.

ГЛАВА II. ДИНАМИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

НЕМНОГО ИСТОРИИ

До начала эпохи барокко динамические обозначения встречаются редко. Особое внимание к ним отмечается в лоне венецианской школы XVI века. Джозеффо Царлино в «Istitutioni harmoniche» (1558) говорит о *piano u forte*. Джованни Габриели озаглавливает свое сочинение *Sonata Pian e Forte* (1597). В начале следующего столетия Кристоф Демантиус в своей «Isagoge artis musicae» упоминает *forte* и *piano* (см.: В о п а с с о r s i , 292). Однако сколько-нибудь регулярное применение динамических обозначений в нотных текстах принято относить к более позднему времени, что связано, в частности, с разработкой теории аффектов.

Для выражения громкого и тихого звучания англичане использовали первоначально слова *loud* (сокращенно *lo*) и *soft* (*so*), французы — *fort*, *fortement* и *doux*, *doucement* с соответствующими оттенками: *plus/moins fort* (более/менее громко), *très/plus doux* (очень/более тихо) и т. д. Итальянские *forte* и *piano* вошли во всеобщее употребление лишь к концу XVII столетия.

У Броссара (1701) набор динамических указаний достаточно широк, но частое их употребление приходится уже на вторую половину XVIII века (G r o v e , II, 987). Бах выставляет их еще очень

<стр. 89>

скупо, Моцарт дает лишь самые общие динамические указания. У Гайдна и особенно у Бетховена число их резко возрастает и далее идет по восходящей в музыке романтиков.

Хочу подчеркнуть, что имеется в виду фиксация динамики в нотных текстах произведений, ибо реально звучащую музыку любого периода невозможно представить вне динамических оттенков. Нельзя думать также, что от Баха к Бетховену и далее к романтикам число терминов, обозначающих силу звука, непрерывно возрастало: шкала динамических оттенков, их номенклатура уже в конце XVII — начале XVIII века была достаточно богатой и разнообразной. В творчестве Вивальди, например, исследователи обнаруживают следующие оттенки: *pianissimo*¹, *piano molto*, *piano assai*, *mezzo piano*, *pp*, *p*, *quasi piano*, *mezzo forte*, *un poco forte*, *f*, *f molto*, *più f*, *ff* (K o l n e d e r , 25). Согласитесь, что семь оттенков в сфере *piano* и шесть в сфере *forte* — это очень богатая шкала, не менее богатая, чем та, которой мы пользуемся сегодня.

Рассмотрим динамические указания по трем, традиционно выделяемым, группам: знаки динамического уровня, определяющие степень силы звучания, знаки динамических процессов, выражающие постепенное изменение силы звучности, и обозначения акцентов — звуков или созвучий, выделенных динамически (а также, впрочем, и агогически).

Прежде чем перейти к рассмотрению динамических ремарок, напомним, что ни одна из них не выражает абсолютной силы звука. Мера динамических обозначений всегда относительна. При этом, как метко замечают Е. и П. Бадюра-Скода, динамические оттенки — явление не только акустического, но и психологического порядка. В этом смысле, к примеру, моцартовское *forte*, хотя и менее громкое, чем, скажем, у Вагнера, может потребовать от исполнителя большего душевного напряжения, ибо у Моцарта *forte* может означать «в полной мере громко», в то время как у Вагнера этот нюанс редко указывает на максимум звучности. Для Вагнера это всего лишь один из уровней звучности на пути к *fff* (см.: В а д у р а - С о д а ², 32—33).

¹ Что соответствует более позднему обозначению *ppp* (см. об это ниже, с. 92—93).

² Несмотря на то что имеется русский перевод этой книги (он уже цитировался в первой главе), я пользуюсь в ряде случаев французским изданием, потому что русский

перевод делался с венской публикации 1957 года, более же поздний французский вариант книги содержит ряд внесенных авторами существенных исправлений и дополнений к основному тексту.

<стр. 90>

И FORTE, И PIANO

Я не буду касаться роли динамики как формообразующего фактора — средства подчеркнуть синтаксическую структуру музыки, выявить кульминационные моменты, сделать более рельефной смену гармоний и пр. Прямого отношения к проблеме музыкально-исполнительской терминологии это обстоятельство не имеет. А о связи динамических обозначений с характером музыки сказать необходимо.

Эта связь ясно ощущалась музыкантами не только в эпоху господства теории аффектов, но и позднее, еще в первой половине XIX века. В своей «Полной теоретической и практической фортепианной школе» К. Черни раскрывает характер каждого из динамических оттенков.

«а) *Pianissimo* (*pp*) — к клавишам прикасаются так слабо, как только возможно, чтобы игра не потеряла отчетливости; носит характер таинственный, мистический и может при совершенном исполнении произвести на слушателя чарующее впечатление звучащей издалика музыки или эха.

б) *Piano* (*p*) — приятность, кротость, спокойное равнодушие или тихая грусть передаются мягким и нежным, но уже более определенным и выразительным прикосновением к клавишам <...>.

г) *Forte* (*f*) передает мощь, самостоятельность и решительность, однако в рамках благоприятного, без преувеличения страсти. *Forte*, как правило, исполняется и все, написанное в "блестящем стиле" (*brillante*).

д) *Fortissimo* (*ff*) <...> выражает нарастание радости до ликования, горя до неистовства, блеска до бравуры» (цит. по: А л е к с е в А . , 1974, 104).

Менее очевидна связь динамических обозначений с темповыми, а между тем знание этого важно для правильного понимания интерпретируемой музыки. Так, *piano* изначально ассоциируется с музыкой неторопливого характера, медленных темпов. Более того, уже упоминавшийся Демантиус прямо отмечает, что слово *piano* используется в музыке предшествующих периодов и в современных ему сочинениях, «чтобы указать на темп», в значении *calmo* — «спокойно», «не спеша» (см.: В о п а с с о r s i , 292).

Впрочем, смысл «медленно», «неторопливо» заложен в самой семантике слова: *piano* по-итальянски означает не только «тихо» («негромко»), но и «медленно». Равным образом *forte* — это не только «громко»; в отдельных случаях (правда, в просторечии) оно

<стр. 91>

может означать и «быстро». Эту связь динамического и темпового значений можно найти не во всех языках. Ее не знают, к примеру, немецкий и английский, где четко «разведены» антонимические пары «громко — тихо» (*laut — leise, loud — soft*) и «быстро — медленно» (*schnell — langsam, quick — slow*). В русском языке двузначность характерна для одного из слов этой пары — для «тихо». Вспомним у Пушкина в «Капитанской дочке»: «Я опустил циновку <...> и задремал, убаюканный пением бури и качкою тихой езды»¹.

Французское *doux*, соответствующее итальянскому *piano*, также обнаруживает значение «медленно», «спокойно». «*Croyez-nous, / On en va mieux, quand on va doux*» («Поверьте, когда идешь медленно, дойдешь вернее»), — пишет Лафонтен. Да и *fort* (громко) может в единичных случаях иметь значение «быстро» (например, *courir très fort* — «очень быстро бежать»).

Однако в качестве музыкального термина французское *doux* является лишь динамическим указанием. В русском же музыкальном обиходе — в нотах, фортепианных

методах и школах — вплоть до конца XIX века слово «тихо» широко употреблялось как указание на скорость движения. Это надо иметь в виду, чтобы не принять темповое указание за динамическое. Так, скажем, переводчик с немецкого «Венского фортепианного учителя» И. Черни разъясняет *largo* следующим образом: «очень тихо, тише, как *Adagio*» (Черни И., 10). Тут имеется в виду, без сомнения, темповая характеристика термина. А когда там же слова *stentando* и *smorzando* передаются через «утишая голос» (11), то подразумевается, надо думать, двойное значение слова.

Чайковский в «Детском альбоме», давая темповые обозначения на русском языке, использует в качестве одного из них слово «тихо». Он помечает этим словом три пьесы сборника: «Утреннюю молитву» (известную в советских изданиях как «Утреннее размышление»), «Неаполитанскую песенку» и «Шарманщик поет». В издании Юргенсона (Полное собрание сочинений для фортепиано, т. 4), просмотренном, как указывает издатель, в 1891 году самим авто-

¹ Слово «тихий» в значении «небыстрый», «неторопливый» богато представлено в пословицах и поговорках. Откроем словарь Даля, эту сокровищницу русской речи: «Тихий воз будет на горе»; «Тихо пойдешь — от беды не уйдешь; шибко пойдешь — беду нагонишь»; «Сперва не прытко, а там потише»; «На Святого Тихона (16 июня. — Н.К.) солнце идет тише» (Даль, IV, 407). А вот широко известное «Тише едешь, дальше будешь» — пословица, почти точным аналогом которой является итальянское «*Chi va piano, va sano*».

<стр. 92>

ром, подле русских обозначений даны в скобках итальянские эквиваленты. «Тихо» передано здесь термином *Andante*¹.

Связь в семантике *piano* динамического и темпового значений оказалась настолько прочной, что Пэншерль в своем «Словарике музыкальных терминов», датируемом серединой нынешнего столетия, счел нужным подчеркнуть, что *piano* «относится к силе звука, не к темпу» (Pinschler, 27).

В XVII веке *piano* употреблялось там, где композитор прибегал к динамике «эха» — контрастному противопоставлению *forte* и *piano*, столь характерному для поры, когда господствовала террасообразная динамика, а не динамика эволюции, процесса. Броссар, переводя итальянское *piano* французским *doux*, добавляет, что следует так смягчить или уменьшить силу звука, чтобы получилось как бы эхо. *Pp* он определяет как «второе», «менее сильное», «более отдаленное» эхо, *ppp* — как «третье эхо», когда «голос или звук инструмента теряются в воздухе» (Brossard, 77).

Постепенно семантика этого динамического оттенка (как, впрочем, и *forte*) расширяется. Говоря о «необыкновенном оркестре», во главе которого стоял известный представитель мангеймской школы Я. Стамиц, Чарльз Бёрни отмечает в своем путевом дневнике: «...*piano*, которое раньше употреблялось главным образом в качестве эха и обычно являлось его синонимом, и *forte* были признаны музыкальными красками, имеющими свои оттенки...» (Бёрни, 49).

Примечательный факт: в XVII и XVIII веках аббревиатуры *pp* и *ppp* (а также *ff* и *fff*) расшифровывались иначе, чем теперь. И Броссар, в некотором роде подытоживший узус XVII столетия, и Грассино (1740), и Марпург или Вольф во второй половине XVIII века прочитывают *pp* — не *pianissimo*, как принято теперь, а *più piano*, или «второе эхо», *ppp* же — не *pianisissimo*², а *pianissimo*, или «третье эхо». Соответственно *fff* — это *fortissimo*,

¹ Такой перевод сохраняется далеко не во всех изданиях сборника. Так, в современном немецком издании (Лейпциг: Брейткопф) первая из названных пьес обозначена как *Andantino*, третья — как *Moderato*. Любопытно, что в ряде изданий, вышедших уже в

советское время, «тихо» заменено на русское же «медленно», а также «не скоро» (как, например, в издании 1932 года — М.: Музгиз) или на «спокойно» (в частности, в издании 1983 года — М.: Музыка). Очевидно, редакторы этих изданий уже не рассчитывали на то, что указание «тихо» будет понято правильно.

² В русской традиции **ppp** прочитывается как *piano pianissimo*.

<стр. 93>

a ff—più forte (Brossard, 27, 77; Grassinaux, 173; Marpurg, 29; Wolf, 121).

Надо признать, что такое прочтение буквенных символов более логично, оно оправдано и законами языка. Удвоение символа дает сравнительную степень («более тихо», «более громко»), утроение — степень превосходную («тишайше», «громчайше»), что и выражается суффиксом превосходной степени «-issimo»¹. Иными словами, образуется следующий ряд: *p* (*piano*) — **pp** (сравнительная степень — *più piano*) — **ppp** (превосходная степень — *pianissimo*)².

Сказанное имеет для музыканта-практика, в конце концов, лишь познавательный интерес. Как ни прочитывай аббревиатуру **pp** — *pianissimo* или *più piano*, в любом случае **pp** означает звучание более тихое, чем *p*, а **ppp** — еще более тихое. Гораздо важнее учесть модификацию значения, случившуюся с символом **mp** (*mezzo piano*).

Наблюдательный читатель мог уже заметить, что в приведенном выше (с. 89) перечне динамических оттенков, встречающихся в музыке Вивальди, **mp** располагается не на привычном для нас месте между *p* и *mf*, а между *piano assai* и **pp**. Это не ошибка, и не особенность письма итальянского мастера. Кох переводит **mp** через «halb schwach oder mit halbe Schwäche des Tones» (то есть «полуслабо или с половинной силой звука») (Koch, 1802, 965). Базби прямо помещает *mezzo piano* между *piano* (soft) и *pianissimo* (very soft), раскрывая его значение словами rather soft (Bassby). Значение это подтверждается во второй половине XIX века Гермером (73). Пытаясь установить цифровое соотношение между разными степенями громкости, он дает следующую таблицу:

<i>ff</i>	=	100
<i>f</i>	=	80
<i>mf</i>	=	65
<i>p</i>	=	50
mp	=	35
pp	=	25

¹ Тюрк во втором издании своей «Клавирной школы» (1802) прочитывает **ff** уже как *fortissimo*, а **pp** — как *pianissimo* или *più piano* (Türk, 111—112).

² В музыке XVIII века можно встретить следующие сокращения слова *piano*: помимо *p* — *pia* и *pian*. Сокращенная запись слова *pianissimo* — *pianmo*, *ptmo*, *pssmo*. *Piano piano* или *pian piano* равнозначно *più piano* или *pianissimo* (Brossard, 95).

<стр. 94>

Как *mittelleise* («среднетихо»), как позиция между *p* и **pp** определяется **mp** и в римановском словаре (Riemann, 1967, 732).

Позволительно предположить, что именно такой смысл вкладывал в **mp** Бетховен. Во всяком случае, в его первых пятнадцати фортепианных сонатах нет ни одного **mp**¹. Видимо, композитору просто не было нужды в этом динамическом нюансе, знаменовавшем тончайшее различие между *p* и **pp**. Кстати говоря, и *mf* используется им только два раза: во Второй (ч. IV) и Двенадцатой (ч. II) сонатах. Это подтверждает мнение о преобладании в бетховенской музыке этих периодов контрастной динамики.

В поздних сонатах Бетховен проводит очень тонкое различие между оттенками звука

одной динамической градации:

28 Л. Бетховен. Соната (оп. 101, IV ч.)



[Allegro]

При повторении над затактом стоит уже *pp*. *P* подчеркивает начало фугированного раздела.

А вот другое толкование, согласно которому *mp* приравнивается к *mf*. «*Mezzo piano* означает то же, что и *mezzo forte*, — читаем, в словаре Гарраса, — ибо и та и другая степень силы заключается между *piano u forte*» (Г а р р а с, 1898, 79). Не видит разницы между *mp* и *mf* и Морали (М о р е а л и, 61).

Все эти трансформации смысла *mp* не так уж и удивительны. Дело тут, видимо, в двусмысленности значения словечка *mezzo*. Итальянское *mezzo* (из латинского *medium* — средний, промежуточный) означает также «половинный». Так возникает понимание *mp* как "ополовиненного" *p*, то есть оттенка в два раза более тихого,

¹ Мы не найдем этого оттенка и в фортепианной музыке Моцарта. Нет его также в перечне динамических обозначений, который приводится в первом издании (1789) «Клавирной школы» Тюрка. В издании 1802 года Тюрк уже включает эту помету (Т ü r k, 112). Однако в «Наставлении» Гуммеля, вышедшем много позже, *mp* опять не фигурирует.

<стр. 95>

чем *p*. (Кстати говоря, «ополовиненным» *forte* является и *mf*¹.) Если же *mezzo* берется в значении «средний», *mp* действительно может оказаться на шкале громкости посередине, между *p* и *f*.

Мало кто знает, что слово *mezzo* (сокращенно *m*) само по себе может обозначать динамический оттенок. В словаре Гранта этот оттенок определяется как «ни громко, ни тихо», как среднее между *mp* и *mf* говорится, что термин этот «почти не употребляется» (Г r a n t, 137). Однако его можно встретить и в музыке XX века. Вот пример из Сибелиуса:

29 Я. Сибелиус. Шуточная песня (оп. 34, № 4)



[Allegretto]

Интересно, что в той же пьесе композитор использует и нюанс *mp*, которым он помечает первый тематический материал. В следующем примере из того же опуса Сибелиус с самого начала выставляет указание *mezzo*, а при повторении музыкальной фразы пишет *mp*.



¹ Ю. Шуберт расшифровывает значение символа *mf* двояким образом: как *mezzo forte* или как *meno forte* (Schubert, 1860, 184).

<стр. 96>

ВПОЛГОЛОСА

Раз уж мы заговорили о словечке *mezzo*, самое время разобраться с терминами, также относящимися к области динамики, а именно с *mezza voce*¹ (сокращенно *m. v.*) и близким ему по значению *sotto voce* (сокращенно *s. v.*).

Обратившись к словарям разной хронологической отнесенности, мы обнаружим изрядную пестроту в дефинициях *mezza voce*. Здесь можно найти определения, сводящиеся к буквальному переводу итальянского словосочетания либо так или иначе исходящие из него: «вполголоса» (Крунтяева, 1996, 100; Gerigk, 125), «в половинную силу звука» (Koch, 1807, 227), «вполсилы» (Gassner, 611; Grove, V, 736), «с небольшой силой звука» (Сеженский, 53). Какой должна быть при этом динамическая дозировка, не уточняется.

Встречаются также попытки найти для *mezza voce* динамический эквивалент.

1. *Mezza voce* приравнивается к *mezzo forte*. Так толкуют это выражение Руссо (Rousseau, 460) и Фрамери (Framery, II, 142), а из современных лексикографов Т. Бейкер (Baker, 121). Так понимает его и К. Черни. В своей «Полной теоретико-практической школе», рекомендуя учить гаммы звуком разной силы, Черни дает следующий перечень уровней звучности: 1) *pianissimo*, 2) *piano*, 3) *mezza voce*, 4) *forte*, 5) *fortissimo* (цит. по: Алексеев А., 1974, 103). *Mezza voce*, «нечто среднее между *f* и *p*», занимает, таким образом, место *mezzo forte*.

Несколько более осторожны в характеристике значения *mezza voce* Базби — «с умеренной силой звука» (Basby), М. Онеггер — «не обязательно синоним *p*» (Honegger, II, 610), Рима — «не равнозначно *piano*» (Riemann, 1967, 571). По мнению А. Аронова (правда, применительно к фортепианной музыке Бетховена), *mezza voce* относится к «звучаниям средней силы» (Аронов, 37)

2. *Mezza voce* толкуется как синоним *piano* — «почти только *piano*» (Larousse de la musique, II, 48). В другой французской энциклопедии *sotto voce* сопоставляется с *pianissimo* (Fasquelle, III, 720). Мошелес размещает *mezza voce* и *sotto voce* между *p* и *pp* (Moscheles, 4).

¹ В «Путеводителе по концертам» Асафьева ошибочное написание *mezzo voce* (Асафьев, 1978, 86).

<стр. 97>

Неясность и противоречивость всех этих толкований еще увеличивается, если задуматься над смыслом термина *sotto voce* (буквально «под голосом»)¹. Одни (Rousseau, 46; Framery, II, 142; Honegger, II, 610) отождествляют оба термина;

другие (например, Gerigk, 176) полагают, что *sotto voce* тише, чем *mezza voce*. Так, для Тюрка *a mezza voce* — «впол(приглушенного)голоса, то есть только вполовину громкости»; *sotto voce* — «тихим голосом, таинственно, следовательно, слабо» (Türk, 112). В. Новицкий разъясняет: *sotto voce* — «едва слышным голосом» (Новицкий, 104). Риман, наоборот, подчеркивает, что эта ремарка (как и *mezza voce*) не равнозначна *piano*, хотя и требует «крайней сдержанности в динамике и выразительности» (Riemann, 1967, 887).

Как мне кажется, попытки однозначно установить динамический уровень этих терминов столь же безосновательны и бесплодны, как недостаточен простой их перевод. Описывая исполнение Балакиревым финала Сонаты си-бемоль минор Шопена, Асафьев обозначил балакиревское *sotto voce* как «психологический нюанс “про себя”»: «*Sotto voce* в динамическом значении не было... — *sotto voce* являлось в передаче Балакирева как бы психологическим нюансом “про себя”: не всем дано этот ужас почувствовать, и потому к чему говорить полным голосом, — вот взгляните: и возникали образы Гойи» (Асафьев, 1955, 312).

Такой подход, кстати говоря, подсказывает, что дело здесь не столько в дозировке силы звука, сколько в тембровом эффекте. Указание на это содержится, в частности, в определении Гаснера. *Mezza voce* относится, по его словам, к силе звука, но «отчасти также к тембру» (Gassner, 611). *Sotto voce* он же определяет так: «приглушенным (собственно говоря хриплым) голосом, вполсилы» (Ibidem, 792). «Сосредоточенным голосом» — так переводит *sotto voce* Виллуан. *Mezza voce* у него же — просто «вполголоса» (Виллуан, 84). Риман замечает, что оба указания, применительно к струнным инструментам, требуют приглушения звука, но без использования сурдины, а в музыке вокальной предполагают изменение тембра (Riemann, 1967, 571). Стайн прямо определяет *sotto voce* как термин не динамический, а тембровый (Stein, 60). Именно поиски иного тембра заставляют скрипача,

¹ Л. Декав трактует смысл *sotto voce* так: «тише, чем мелодия», исходя, очевидно, из буквального значения этого выражения — то, что находится под голосом-мелодией (Descaves, 315). Однако же *sotto voce* может относиться и к произнесению самой мелодии!

<стр. 98>

желающего выполнить ремарку *mezza voce*, держать смычок ближе к грифу, благодаря чему звук получает своеобразную, более мягкую окраску. Сурдина при этом не используется.

В раскрытии смысла этих терминов может помочь опыт театрального искусства. В драматическом театре вполголоса (*mezza voce*) произносятся реплики «в сторону», то есть те реплики, которые персонаж пьесы говорит с таким расчетом, чтобы они ясно доносились до зрителя, но чтобы его партнер на сцене их вроде бы и не слышал. Поэтому, как верно пишет Риман, *mezza voce* не равнозначна *piano*, ибо требует отчетливой, внятной артикуляции. Тот же Риман, говоря об употреблении *mezza voce* в оперной музыке¹, отмечает эффект изменения тембра. Голос должен звучать сдержанно, не очень певуче, в манере говорка (Sprechtonstimme) (Riemann, 1967, 570—71). Добавлю, что *mezza voce* противопоставляется в этом смысле указанию *a voce piena* — полным, оперным голосом.

Толкование Римана близко к тому, о чем пишет К. Черни. *Mezza voce*, по определению последнего, «уподобляется спокойно-повествовательному разговорному тону, когда говорят не шепотом, но и не чрезмерно громко и стремятся возбудить интерес скорее к исполняемому произведению, чем к исполнению» (цит. по: Алексеев А., 1974, 104). Высказывание Черни примечательно не только тем, что замечание о разговорном тоне относится к фортепианной музыке; он описывает игру *mezza voce* как такую, которая противоположна виртуозной манере.

Приведу еще одно разъяснение, привлекательное тем, что здесь делается попытка охарактеризовать качество звучания: «Нота выдерживается на среднем и монотонном

звуковом уровне, не проявляя всей полноты звучания, без эффектов филировки или *pp*» (Enciclopedia della musica, III, 170). Там же *sotto voce* определяется так: «Исполнение сдержанное, по характеру очень простое, без преувеличений» (Ibidem, IV, 255).

О качестве звука и характере исполнения при *mezza voce* и *sotto voce* говорят следующие определения из других словарей: *mezza voce* — «без какого-либо акцента» (Grove, VII, 736); «в деликатной, приятной манере» (Busby); *sotto voce* — «звуком нежным и смягченным, глуше, чем при *mezza voce*, почти беззвучно» (Larousse de la musique, II, 367); наконец, наиболее нейтральное и вместе

¹ В опере Верди «Симон Бокканегра» целая сцена (первая картина первого действия) исполняется *mezza voce*.

<стр. 99>

с тем емкое определение — «приглушенно». В «Лексиконе» Мозера о *sotto voce* сказано: «с приглушенной выразительностью» (Moser, 1955, II, 1203).

Стоит привести и замечание известного французского педагога-пианиста XIX века Антуана Мармонтеля. Говоря о том, что употребление левой педали вместе с правой (чем широко пользовались Шопен и современные ему виртуозы) дает «восхитительную звучность необычного тембра», «подходящую к выразительным пьесам, к ноктюрнам, романсам, колыбельным», он добавляет, что такую «интимную», полную шарма музыку называют *mezza voce* (Marmontel, 146).

Яворский связывает оба указания с определенным стилем. *Mezza voce* он описывает как звучание «вполголоса, неопертым голосом (*leggiere*), напевно-резонирующим голосом, наигрывая», и выражает эта ремарка, по его мнению, «характерные черты галантного стиля эпохи рококо». *Sotto voce* (глухим голосом, шепотом) соотносится им со стилем романтическим (Яворский, 1947, 37). На мой взгляд, такое понимание не находит подтверждения в музыкальной литературе: и тот и другой термины используются в обоих названных Яворским стилях.

Как же поступать пианисту, когда он встречает в нотах указания *mezza voce* и *sotto voce*? Учесть то, что ему известно об индивидуальных особенностях использования названных терминов данным композитором. (Знание это приходит к музыканту по мере накопления собственного исполнительского опыта, а также из знакомства с литературой.) Исходя из общей концепции произведения, выявить тот «психологический нюанс», который стоит за этими терминами (затаенность, сдержанность, таинственность, ласковость, нежность, особая интимность, бережность, доверительность высказывания и т. д. и т. п.). Постараться передать это психологическое состояние через тот или иной динамический уровень и тембровую окраску звука (здесь может помочь опыт вокалистов и скрипачей). Не форсировать звучности, придерживаясь сдержанной манеры игры. Грант приводит в качестве антонима к *sotto voce* термин *marcato*, что означает, как известно, «подчеркивая, выделяя» (Grant, 384).

Задача играющего несколько упрощается, когда при *mezza voce* или *sotto voce* указан динамический оттенок.

У Скрябина *sotto voce*, как правило, связано с таинственными звучаниями, со сферой *piano*,

<стр. 100>

Misterioso

sotto voce

p

una corda

хотя вовсе не дублирует динамических указаний:

[Appassionato]

p

sotto voce

p

sf

pp

rit.

R...l

В этом примере ремарка *sotto voce* предвещает появление *pianissimo*.

Сложнее найти нужный характер исполнения, когда указания *mezza voce* или *sotto voce* не сопровождаются никаким динамическим нюансом.

В сонатах Бетховена *mezza voce* встречается в медленных частях Двадцать девятой и Тридцатой сонат — произведений позднего периода, отмеченных глубоким психологизмом. В начале третьей части грандиозного полотна Двадцать девятой сонаты — музыки возвышенной, скорбно-просветленной, исполненной философских

<стр. 101>

раздумий, Бетховен ставит пометы *una corda* и *mezza voce*. *Piano* появляется только в конце страницы. Левая педаль помогает созданию особого тембрового колорита. При достаточно плотной аккордовой фактуре динамический уровень не может быть очень низким. К тому же композитор предписывает играть «страстно и с большим чувством»:

Adagio sostenuto
Appassionato e con molto sentimento

una corda mezza voce

Словами *mezza voce* без других динамических символов помечена тема вариаций в третьей части Тридцатой сонаты. Интересно, что при почти дословном повторении темы в конце этой части вместо *mezza voce* Бетховен ставит *cantabile*. По-видимому, это не случайно. В заключении тема изложена более полнозвучно (с октавным удвоением нижнего голоса); предписание *mezza voce*, уподобляемого, по замечанию К. Черни, «спокойно-повествовательному разговорному тону», не соответствовало бы более насыщенной фактуре. *Sotto voce* у Бетховена встречается вкуче с указанием *tutte le corde* (см. 33 Вариации на вальс Диабелли, где тридцатая вариация целиком идет на левой педали, а в следующей, тридцать первой, левая педаль снимается, зато появляются слова *sotto voce*).

У Листа *sotto voce* предполагает звучание на *piano*. В «Псалме» (из «Альбома путешественника») первая и третья части трехчастной формы обозначены: *dolce, sotto voce*; других динамических оттенков нет. Крайние части противопоставлены средней, идущей на *forte*. С указания *sotto voce* начинается Пятая рапсодия: дальше появляются пометы *dolcissimo, una corda*.

У Шопена *sotto voce* также подразумевает очень тихое звучание. В Полонезе (ор. 26, № 2) в средней части (*meno mosso*) композитор проставляет ремарку *sotto voce*, а в конце страницы следует помета *sempre pianissimo*. В Полонезе-фантазии (ор. 61) указание *sotto voce* появляется после большого пласта музыки, исполняемого на *p*; далее Шопен подтверждает: *sempre piano*.

<стр. 102>

В Полонезе (ор. 26, № 2) четырежды повторяется одна и та начальная фраза, восходящая от *pp* к *ff*. Динамические оттенки расставлены следующим образом: при первом и третьем повторениях: *pp — p — f — ff*, при втором и четвертом: *sotto voce, pp, f, ff*.

Похоже на то, что *sotto voce* воспринималось Шопеном как самый тихий уровень звучности, раз оно предваряет у него *pp*. Ремарка эта появляется при втором и четвертом проведении материала после указания *diminuendo e calando*, завершающего предыдущие построения. Если это предположение верно, значит, в Полонезе I (ор. 26, № 1) раздел, где стоит помета *sotto voce*, следует начинать самым тихим звуком; *crescendo* подводит к *piano* в третьем такте примера:

[Allegro appassionato]
sotto voce

cresc. p

Вместе с тем анализ фортепианных сочинений Шопена позволяет думать, что обе

пометы были для него прежде всего знаком особого качества, особого характера звучности. При этом он делал между ними безусловное различие. В Мазурке (ор. 7, № 5) первые восемь тактов изложения основной мелодии (в до мажоре) предписывается исполнять *mezza voce*. Затем, при повторении этого периода в соль мажоре, Шопен подчеркивает появление новой тональности словами *sotto voce*. Исходя из сказанного, второй восьмитакт можно представить себе звучащим более тихо и приглушенно.

В мазурках *sotto voce* вообще используется довольно часто. Эту помету мы находим во вступительных разделах (см. мазурки: ор. 6, № 2; ор. 7, № 3; ор. 17, № 4; ор. 24, № 2). *Sotto voce* также подчеркивает связующие, переходные такты (ор. 7, № 4), отмечает появление нового музыкального материала (ор. 7, № 1; ор. 24, № 2 и № 4; ор. 33, № 4; ор. 59, № 1), используется в средних разделах формы (ор. 63, № 3).

Мильтштейн высказал предположение, что *sotto voce* у Шопена «чаще всего означало одновременно и взятие левой педали»

<стр. 103>

(Мильтштейн, 1987, 44). В некоторых случаях это, по-видимому, действительно так. Таковы, к примеру, помеченные этими словами заключительный раздел в Вальсе ля минор (ор. 34), средняя часть в Вальсе ля-бемоль мажор (ор. 64) или начальный раздел Мазурки (ор. 7, № 5), где, как уже говорилось, сопоставлены *mezza voce* и *sotto voce*. Не следует забывать, однако, что Шопен использовал и традиционное указание *una corda*. Вместе с тем композитор вряд ли дифференцировал эти два родственных обозначения так, как о том пишет Мильтштейн, а именно используя *sotto voce* в качестве указания играть с левой педалью, а *mezza voce* — без нее (Там же). Современник Шопена Мармонтель, как говорилось выше (см. с. 99), характеризует игру с обеими педалями как раз как *mezza voce*. По авторитетному мнению Римана, в фортепианной музыке *sotto voce* не всегда равнозначно *una corda* (Риманн, 1967, 887). О том же говорит и Мозер (Мозер, 1955, II, 1203).

CRESCENDO, DIMINUENDO И РОДСТВЕННЫЕ ИМ РЕМАРКИ

Вряд ли когда-либо удастся со всей точностью установить, в какой именно момент, в нотном тексте какого произведения впервые появились термины *crescendo*¹ и *diminuendo* или их графический эквивалент — знак вилочки. Вплоть до начала XIX века встречалось также выражение *crescendo il forte* или *crescendo sin'al forte* (буквально «увеличивая громкость», «увеличивая звук до громкого»). *Accrescendo* — это лексический вариант *crescendo*.

Долгое время держалось мнение, что слово *crescendo* впервые употребил в тексте своей оперы «Астианасса» (1741) итальянский композитор Н. Йоммелли; в постоянный же обиход обозначаемые этим словом, а также словом *diminuendo* средства выразительности были введены композиторами и дирижерами, работавшими со знаменитым мангеймским оркестром, чья исполнительская манера оказала столь большое влияние на становление венского классического симфонизма.

¹ У нас распространено неправильное произношение этого итальянского слова: "крещендо" или даже иногда "кресчендо". Между тем еще в словаре Даля дано правильное произношение — "крешендо" (Даль, II, 193).

По свидетельству современников, «их *forte* казалось подобным грому, их *crescendo* — словно водопад, их *diminuendo* — затихающее журчание потока...» (см.: Ливанова, 202). Это высказывание хорошо известно, оно цитируется всякий раз, когда речь идет о мангеймцах. А вот менее известная характеристика их исполнения, принадлежащая также их современнику — Ф. Рейхарду: «...[crescendo] то же для наших чувств, что для моря — сила лунного притяжения; оно вызывает в нас точно такой же отлив и прилив. Большинство оркестров знают и используют лишь *forte* и *piano*, не заботясь о более тонких и совершенных оттенках. Очень трудно, чудовищно трудно добиться от оркестра того, что

доставляет столько труда уже одному-единственному виртуозу. Однако же это возможно: мы могли услышать это в Мангейме и Штутгарте» (цит. по: К о с h , 1802, 398—399).

Впрочем, приоритет мангеймцев в этом отношении оспаривается новейшими исследованиями. Так, согласно данным «Нового Гроува» (N e w G r o v e , V, 32), *crescendo* встречается еще у Корелли и Люлли, то есть почти столетием раньше.

Со всей достоверностью можно утверждать лишь следующее. Во-первых, в практике музыкального исполнительства и обучения музыке *crescendo* и *diminuendo* применялись много раньше, чем были зафиксированы на нотной странице или в литературе, а во всеобщее употребление вошли со второй половины XVIII века, когда динамика процесса пришла на смену контрастной динамике — противопоставлению *f* и *p*. Во-вторых, фиксировать их стали позже обозначений динамического уровня звучности (*p*, *f*, *ff* и т. д.), причем на первых порах, в XVII и в начале XVIII века, нарастание или спад звучности обозначались при помощи расположенных в ряд знаков динамического уровня (*p*, *f*, *ff*, *pp*, *p*, *f*, *f*, *più f*, *sf* и в обратном порядке). Ни в словарь Броссара, в том числе в его шестое издание, предположительно датированное 1710 годом, ни в словарь Вальтера (1732) понятия *diminuendo*, *decrecendo*, *crescendo* еще не включены. Нет их и у Марпурга (1765).

Напомню, что эти оттенки были эффективным средством передачи чувств, согласно требованиям теории аффектов. Характеризуя «постепенное длительное нарастание от пиано до форте», английский теоретик искусства Д. Уэбб писал: «В музыке этот прием доставляет высокое наслаждение, происходящее от тех же причин, по которым чувства переходят от печали к гордости или от обычного состояния к восторженному взлету.

<стр. 105>

Не меньшее удовольствие доставляет постепенный переход от форте к пиано. Он соответствует состоянию нервов, в котором после высокого подъема, содержащего элемент страдания, мы переходим к постепенному ослаблению напряжения, дающему сладкий отдых» (цит. по: Музыкальная эстетика, 612—613).

В музыке Гайдна и Моцарта, как отмечают исследователи, число указаний *crescendo* и *diminuendo* заметно увеличивается уже после 1781 года (см.: R o t h s c h i l d , 98).

Частота употребления рассматриваемых терминов резко возрастает в творчестве композиторов-романтиков. Это было и следствием обогащения в их произведениях динамической палитры, и результатом отказа от той условной, предустановленной выразительности, что царила некогда в музыке. «...Восходящие пассажи должны исполняться *crescendo*, нисходящие — *diminuendo*, так, чтобы самая высокая нота была самой сильной, а самая низкая — самой слабой по звучанию», — писал Ф. Калькбреннер в своей «Методике» (K a l k b r e n n e r , 10). Пока это правило еще действовало, композиторы могли, в конце концов, не выписывать оттенков, и без того ясных исполнителю. Когда же Лист желал, чтобы нисходящий пассаж игрался на *crescendo*, а восходящий растворялся в тончайшем *pianissimo*, ему приходилось проставлять необходимые ремарки.

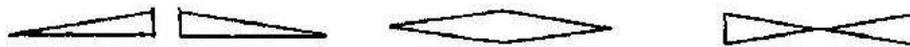
Вилочки использовались уже в начале XVIII века, сперва для обозначения динамических процессов внутри одного звука и только позже — применительно к небольшому отрезку музыки (M o s e r , 1955, I, 227). Если верить свидетельству французского композитора и теоретика М. де Монтеклера, именно он предложил графический знак *crescendo*. «Не существует никакого значка, который обозначал бы усиление или затухание звука, — пишет Монтеклер в своем трактате «Принципы музыки» (1736). — Это побудило г-на Пиани, итальянца, спросить у меня, как ему поступить, чтобы обозначить этот оттенок в нескольких местах своих сонат. Я посоветовал ему воспользоваться линией, которая утолщается по мере усиления звука и, наоборот, уменьшается при уменьшении его силы. Он с успехом воспользовался этим нововведением, и, так как оно исходит от меня, я тоже воспользуюсь им» (цит. по: S a i n t - A r r o m a n , 124—125). И Монтеклер дает следующий образец вилочки на одном звуке:

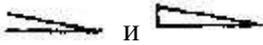
<стр. 106>



Первоначальная форма вилок представила собою, как мы видим у Монтеклера, полностью зачерненный, а потом светлый остроугольник, замкнутый со всех сторон или разомкнутый с широкой стороны: 

В словаре Базби приведены следующие фигуры (V a s b y, XXX):



Затем остроугольник стал изображаться, как правило, разомкнутым. Обе формы —  и  можно найти еще в словаре Буркхарда 1832 года, хотя для вилок с значением *crescendo* он дает уже только одну форму —  (B u r k h a r d , 215).

Охватывая обычно лишь несколько звуков, вилочка не предполагает значительного подъема или спада звучности, поэтому считается, что это нюанс, не выходящий за пределы одного динамического качества. Этим данный графический знак отличается от *crescendo* или *diminuendo* — нарастания или затухания сравнительно большой протяженности, выводящих, как правило, за пределы исходной звучности (в сторону ее существенного увеличения или уменьшения).

Следующий пример из Брамса не составляет исключения (пример 35).

Вилочка, знаменующая здесь последний «рывок» звучности на заключительном участке длительного подъема к конечному *forte*, реализуется в пределах громкостного уровня, уже близкого к *forte*.

В границах длинного *crescendo* или *diminuendo* могут быть выставлены две-три вилок, вписывающиеся в общий подъем или спад звучности. Особой разновидностью такого распределения силы звука можно считать так называемое «двойное (*doppio*) *crescendo*» или «двойное *diminuendo*». Термин этот ввел итальянский музыковед Ф. Торрефранка, обнаруживший его в музыке Вивальди. Под «двойным *crescendo* (*diminuendo*)» он понимает чередование более сильных и более слабых звучаний в рамках одного и того же *crescendo* (см.: Н o n e g g e r , 269).

Как всегда, в творческой практике общие закономерности употребления названных символов то и дело нарушаются: вилочка (особенно у романтиков) может распространяться на несколько тактов,

<стр. 107>

[Allegro non troppo]

The image displays three systems of musical notation for the piano introduction of the first movement of Brahms' Second Concerto. The first system includes the tempo marking [Allegro non troppo] and dynamic markings *mp legato* and *cresc. poco a poco*. The second system features the marking *sempre cresc.*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulations typical of Brahms's style.

а *crescendo*, наоборот, относиться к нескольким звукам. И все же указанное распределение функций между этими, на первый взгляд эквивалентными, символами вполне логично. По чисто техническим соображениям вилочку нелегко перенести на следующую строчку и вообще вписать в сколько-нибудь протяженный текст. Гораздо проще распределить на нужном его участке разделенные на слоги слова *crescendo* или *diminuendo*. Кроме того, при словесном термине, в отличие от графического знака, возможны уточнения: мы встречаем в нотах *più crescendo*, *poco crescendo*, *poco a poco crescendo*, *crescendo molto* и т. д.

Crescendo (как и *diminuendo*), естественно, может начинаться и заканчиваться на любом динамическом уровне. Об этом сказано еще у Коха: «*Crescendo* не всегда проходит все степени слабости или силы звука; часто начинают его только от *piano*, иногда даже от *poco piano* и доходят до *forte*» (К о х , 1802, 399). «...*Crescendo* означает не «громко, громче» или «начать тихо и дойти до громкого

<стр. 108>

звучания», а «постепенно громче», — замечает современный лексикограф Грант. — <...> Можно сделать *crescendo* от *ppp* до *pp*» (G r a n t , 114). Добавлю: не случайно до начала XIX века, как уже говорилось (см. с. 103), встречалось выражение *crescendo sin'al forte* (усиливая до *forte*).

Однако вплоть до конца XIX столетия держалось также убеждение, что предпочтительнее начинать *crescendo* с наивозможно более тихого звука и через незаметное его усиление доводить до ослепительного *fortissimo* (L i c h t e n t h a l , I, 218; E s c u d i e r , I, 110; M e n d e l , III, 19). Как замечает Лихтенталь, если *crescendo* начинают с *mf* или запаздывают с усилением звука, эффект его пропадает (L i c h t e n t h a l , I, 218). Это обстоятельство следует учитывать при исполнении музыки XIX века в тех случаях, когда композитор, предписывая *crescendo*, не указывает исходного или конечного динамического

уровня.

* * *

Нам осталось рассмотреть синонимические пары: *crescendo* — *rinforzando* и *diminuendo* — *decrescendo*.

Начну с пары *crescendo* — *rinforzando*. Замечу прежде всего, что следовало бы различать *rinforzando* (деепричастие, которое переводится «усиливая»¹) и *rinforzato* (причастие прошедшего времени, означающее «усиленный»). Это различие проводит еще Фрамери, суммировавший в конце XVIII века лексикографические труды своих предшественников и современников. *Rinforzando* он справедливо относит к ряду нот, на которых происходит динамическое нарастание (процесс!), *rinforzato* — к одному звуку (F r a m e r y, II, 326). Дифференцируются оба термина и в словаре Аберта, где *rinforzando* передается через *crescendo*, а *rinforzato* истолковывается как «усиленное, крепкое *forte*» (A b e r t, 388). О *rinforzato* как об акценте пишет Кох (K o c h, 1802, 1200). Однако в большинстве источников, как, впрочем, и в музыкальной практике, в обоих значениях обычно выступает именно *rinforzando*. Использование этого термина в значении акцента будет рассмотрено ниже (см. с. 135—137), а пока займемся теми случаями, когда *rinforzando*, подобно *crescendo*, означает динамическое нарастание.

¹ Малоудачным представляется толкование слова *rinforzando*, данное в таком авторитетном источнике, как MGG (I, 20). Оно переводится здесь как «вновь усиливая». Префикс r(e)- действительно означает повторение, возврат, возобновление, но также усиление, интенсивность.

<стр. 109>

Разница между *crescendo* и *rinforzando*, безусловно, есть, но ответить на вопрос, в чем она заключается, не так-то просто¹. Заглянув в справочную литературу, мы обнаружим целый веер определений этого слова. Согласно современной французской «Энциклопедии музыки», *rinforzando*, «видимо, не отличается от *crescendo*» (F a s q u e l l e, III, 577). В большинстве источников отличие признается, но в чем оно состоит — разные лексикографы определяют по-разному. Кастиль-Блаз подчеркивает постепенность перехода при *rinforzando* от *p* к *f* или от *f* к *ff* (C a s t i l - B l a z e, II, 230). «Сильным *crescendo*» именуется *rinforzando* в словаре Крунтяевой (1996, 133). Многие подчеркивают, что *crescendo* относится к большим периодам, а *rinforzando* — к коротким пассажам, к малым группам нот и даже к одному звуку. Наконец, отмечается внезапность усиления звука при *rinforzando*.

Обратимся к сочинениям Листа, неистового романтика, охотно употреблявшего этот термин, и мы найдем подтверждение каждому из этих определений.

«*Poco a poco più rinforzando*», — указывает Лист в Десятом из Этюдов трансцендентного исполнения, подчеркивая постепенность нарастания звуковой лавины (на протяжении целых восьми тактов!), а затем предписывает продолжать нарастание ремаркой *crescendo assai*. *Crescendo* и *rinforzando* здесь близки по смыслу. «*Crescendo e rinforzando assai*», — пишет композитор в концертной парафразе «Риголетто» по опере Верди. *Rinforzando* здесь как бы усиливает значение *crescendo*.

Rinforzando как более «сильное» *crescendo* выступает в тех многочисленных случаях, когда Лист продолжает с помощью этой ремарки линию подъема, начавшегося с указания *crescendo*:

[Poco adagio]
stringendo

crescendo *più rinforz.* *ff*

¹ Риман называет *rinforzando* «предшественником» *crescendo*, ничем не доказывая, впрочем, этого утверждения (R i e m a n n , 1967, 191).

<стр. 110>

В предыдущих примерах *rinforzando* распространяется на несколько тактов. Однако в листовских текстах можно найти также подтверждение характеристики *rinforzando* как короткого *crescendo*. В следующем примере, отмечая словом *rinforzando* начала мотивов попеременно в обеих руках, композитор как бы подхлестывает исполнителя, направляя его в напористом, пламенном (*sempre più di fuoco*) взлете к кульминационной вершине:

37

[Andante con moto]

Ф. Лист. Этюд "Метель" из Этюдов
трансцендентного исполнения

rinforz. *rinforz.* *stringendo* *rinforz.*

А вот яркий пример «врезки» короткого победительного возгласа, подчеркнутого знаком *rinforzando*:

38

Presto

Ф. Лист. Девятая ракодония ("Пештский карнавал")

ff *rinforz.*

<стр. 111>

Rinforzando отмечает последний всплеск звучности, венчающий постепенное *crescendo* перед появлением кульминационной точки:

39

Ф. Лист. Этюд "Мазепа" из Этюдов
трансцендентного исполнения

[Cadenza ad libitum]

cresc.

g

Allegro

sempre fortissimo

rinforz.

Аналогичное употребление мы находим уже у Бетховена:

40

Л. Бетховен. Соната (оп. 14, № 2, ч. II)

[Andante]

cresc.

rinf.

cresc.

rinf.

Лист любит проставлять *rinforzando* на арпеджированных аккордах, нередко завершающих длительное нарастание, причем одновременно он помечает аккорд агогическим акцентом¹:

¹ Может быть, базируясь именно на таких примерах, П. Освальд приравняет указание *rf* к графическому знаку \wedge (O h s w a l d t , 33).

[Allegro]

Ярко проявляется в сочинениях Листа и такое качество *rinforzando*, как внезапность.

[Allegro eroico]

Термином *rinforzando* Лист подчеркивает здесь нетрадиционность, неожиданность нарастания на этой катящейся вниз звуковой лавине (ср. также пример 39).

Rinforzando нередко сочетается у Листа с ускорением (пример 43).

В следующем примере *rinforzando* поддерживает выписанное ускорение (пример 44).

Все вышеназванные случаи использования Листом *rinforzando*, иллюстрирующие существующие в литературе определения этого термина, покрываются следующей характеристикой листовского

<стр. 113>

[Molto vivace]
poco a poco accelerando

p

più mosso

rinforz.

tre corde

mf

rinforzando

rinforzando, которую дает Яворский. По его предположению, прием этот указывал «на выделение логически важной части мысли, несущей на себе эмоциональный оттенок смысла» (Я в о р с к и й , 1972, 492).

Изучая листовские ремарки, Мильштейн указывает, что Лист применяет *rinforzando* как при значительном динамическом нарастании, так и для обозначения слабой степени усиления звучности в пределах *piano* (М и л ь ш т е й н , 1971, 115—116). Последнее, на мой взгляд, не совсем верно. При использовании *rinforzando* в сфере *p* дело не в «слабой степени усиления звучности», что плохо вяжется с основным представлением о смысле этого термина, а в том, что у него обнаруживается еще одна функция. Характеризуя *rinforzando*, К. Леймер пишет о «выделении каждой ноты данного

<стр. 114>

места» (Л е и м е р , 28). Такое понимание подходит к случаям использования *rinforzando* в сфере негромкой звучности, как это видно на следующем примере из Бетховена:

[Prestissimo]

[sempre piano e dolce]

ring.

ring.

Композитор, видимо, хотел предостеречь здесь против смягчения второй ноты под лигой. Сходный пример — в финале его Четвертой сонаты:

[Poco Allegretto e grazioso]

Rinforzando здесь продолжает обозначенное вилочкой легкое нарастание; вторая восьмая во втором такте примера не должна смягчаться: мелодия течет через певучие восьмые и шестнадцатые вплоть до кадансового разрешения. Ср. там же:

<стр. 115>

Вилочка подводит здесь к классической интонации вздоха (две восьмые под лигой), когда второй звук лиги берется мягче, и Бетховен ставит на сильной доле не *rinf.*, а *sf*.

Еще пример:

Две слигванные октавы играют на небольшом усилении ко второй из них. Еще более яркий пример из той же части сонаты:

Здесь хорошо видна разница между интонированием мотива «соль-диез — ля» на *pp*

и при указании *rinf.*

Употребление *rinforzando* в этой функции с предельной ясностью подтверждается еще одной иллюстрацией из бетховенской музыки (см. пример 40).

Композитор, казалось бы, мог распространить действие *crescendo* на вторую половину второго и третьего тактов, но ему важно было подчеркнуть различие между короткими безударными мотивами с легкой опорой на второй шестнадцатой, разделенными короткими паузами на каждой тактовой доле, и более длинным мелодическим ходом, каждая нота которого должна быть проговорена-пропета.

<стр. 116>

Что же касается *diminuendo*¹ и *decrescendo*, смысловой разницы между ними, пожалуй что, и нет, хотя *decrescendo*, этимологически связанное с *crescendo*, может восприниматься как более нейтральное по значению (прием, обратный *crescendo*). Не случайно в словарях эти итальянские термины переводятся подчас разными словами. Ср. немецкие переводы: *decrescendo* — abnehmend (убывая), *diminuendo* — vermindernd (уменьшая) или schwächer werdend (ослабляя).

Обращение к нотным текстам как будто бы подтверждает принципиальную равнозначность обоих слов. Шуберт, к примеру, свободно чередует их в тексте своих фортепианных сонат. Но вот мы наталкиваемся на пример, заставляющий задуматься:

50 Ф. Шуберт. Соната (оп. 164, ч. I)

[Allegro, ma non troppo]

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked as [Allegro, ma non troppo]. The dynamics are marked as fz, decresc., and dim. There is a first ending bracket at the end of the phrase.

(В экспозиции стоит просто *decrescendo*.)

Может быть, раз *decrescendo* предваряет *diminuendo*, последнее знаменовало для Шуберта более сильный спад звучности, чем при *decrescendo*? Или же композитор поставил их рядом именно потому, что не видел между ними разницы? Наиболее вероятным представляется объяснение, принимающее в расчет двойное значение *diminuendo*, характерное для этого термина в конце XVIII — в начале XIX века, а именно указание на уменьшение силы звука и одновременно на некоторое замедление (см. об этом ниже, с. 119— 120). Хотя двойной смысл был характерен и для слова *decrescendo*, Шуберт мог связывать названную двузначность как раз с *diminuendo*.

* * *

К *diminuendo* примыкает группа терминов, которые, помимо основного смысла («уменьшая, ослабляя силу звука»), обладают

¹ *Sminuendo* — лексический вариант *diminuendo*; разница — в префиксах (di-, s-).

<стр. 117>

коннотативными значениями. Они составляют незамкнутый, открытый ряд, способный пополняться за счет творческой инициативы композиторов (а отчасти и редакторов), чувствующих потребность применить вместо нейтральных, «стертых» *diminuendo* и *decrescendo* более выразительные обозначения.

В справочной литературе эти дополнительные смысловые оттенки далеко не всегда раскрываются. «*Raddolcendo* — ослабляя звуки нот», — читаем в словаре Гарраса (1906, 102). Однако же любой музыкант, даже не знающий итальянского языка, но знакомый с итальянской музыкальной терминологией, ясно различает в этом указании корень слова — *dolce*. Стало быть, с помощью *raddolcendo* (а также *addolcendo*) предписывается играть не просто «ослабляя звук», но делая его также более нежным, мягким.

Равным образом *abbassando* (буквально «понижая») означает не просто «постепенно уменьшать, ослаблять силу звука» (МЭ, 1, 17). Исполнитель должен почувствовать, что ему следует понизить, понемногу спустить уровень громкости звучания.

Помимо уже названных *raddolcendo* и *abbassando* к этой группе терминов относятся *descendendo* (буквально «спускаясь»), *diluendo* (растворяясь), *espirando* (испуская дух), *placando* (успокаиваясь), *scemando* (убавляя, убывая), *(e)stinguendo* (угасая), *svaporando* (испаряясь). Следовательно, если композитор избирает вместо *diminuendo* или *decrescendo* один из синонимичных вариантов, значит, ему важен смысловой оттенок последнего. Пианисту же, стремящемуся постичь намерения автора, надо уметь уловить эту семантическую окраску, а для этого он должен, во-первых, понимать значение итальянских слов, во-вторых, иметь «на слуху» примеры использования названных терминов в музыкальной литературе.

Музыканту-исполнителю и педагогу следует ощущать разницу в значениях и по отношению к другим членам этого открытого ряда, образующим особую группу. Я имею в виду *calando*, *morendo*, *perdendo(si)*, *smorzando* и несколько более редкие *deficiendo*, *mancando*, *rilasciando*.

Композиторы, как правило, учитывают эти оттенки смысла. Особенно чувствителен к ним Шопен. В его мазурках мы находим, к примеру, *calando*, переходящее в *perdendosi*.

<стр. 118>

51

Ф. Шопен. Мазурка (оп. 17, № 4)

{Lento, ma non troppo}

calando

per -----den -----do -----si

В Мазурке (оп. 24, № 4) за *calando* следует *mancando*, а за ними еще и *smorzando*:

[Moderato]
calando

pp

mancando *sempre rallent.*

più pp

smorzando

Шопен очень точен: после *calando* (идя на убыль) он пишет *mancando* (прекращаясь, сходя на нет) там, где мелодия на полуслове обрывается. Наконец, на *smorzando* (приглушая) иссякает, прекращается аккомпанемент, и одиноко звучащий мелодический голос замирает на неустойчивой ступени — доминанте *fa*...

<стр. 119>

Названные термины выделены в особую группу потому, что в самой их семантике заложено двойное значение, они принадлежат одновременно и к динамическим, и к темповым обозначениям.

«Как известно, малоразвитые ученики прибегают очень часто при усилении звука к ускорению темпа, при ослаблении его — к замедлению, — пишет Нейгауз. — Понятия *crescendo* и *accelerando*, *diminuendo* и *ritardando* ими отождествляются. Необходимо добиваться полного разграничения этих понятий и соответствующих действий» (Н е й г а у з , 1987, 41). Наблюдение Нейгауза безусловно справедливо, и предостережение его должно быть принято к сведению всеми музыкантами. Вспомним в этой связи и Листа, также отвергавшего эту «условную выразительность» (Б у а с ь е , 27).

И все же нельзя не заметить, что связь между усилением звука и ускорением, как и связь между его ослаблением и замедлением, является фактом, многократно засвидетельствованным в музыке. Об этом говорят не только те случаи, когда композиторы предписывают *crescendo* и одновременно *accelerando*, *diminuendo* и *ritardando*. Можно привести своего рода «доказательства от противного» этой естественной, органичной связи. В цикле «Одиннадцать детских пьес», памятуя о понятном желании при ослаблении звука замедлять движение, А. Казелла неоднократно предостерегает: *diminuendo, ma senza rallentare* (Канон); *dim. e perdendosi poco a poco, ma senza rall.* (Болеро); *sempre più piano, ma senza rall.* («Посвящается Клементи»).

Впрочем, помимо группы названных терминов, указывающих на ослабление звучания вкупе с замедлением движения, само *diminuendo* (и *decrecendo*) использовалось иногда в этом двойном значении. Гуммель открывает термином *decrecendo* перечень слов, «которые указывают не только на уменьшение силы, но и на постепенное замедление темпа» (Н и т т е л , 68).

По утверждению Ротшильда, у Бетховена короткое (в пределах одной-двух тактовых

долей) *diminuendo*, обозначенное вилочкой, особенно когда оно помещено в конце фразы, предполагает и небольшое замедление (R o t h s c h i l d , 99—100) (примеры 53, 54).

Хотя Ротшильд и не подкрепляет свои слова ссылкой на какой-либо источник, он, надо думать, прав. В «Клавирной школе» современника Бетховена Тюрка (по одному из трудов последнего — «Краткому наставлению в игре по генерал-басу» — Бетховен учился) говорится: когда в конце пьесы (или части пьесы) стоят *diminuendo*, *diluendo*, *smorzando* и т. д., можно немного

<стр. 120>

53

Л. Бетховен. Соната (оп. 81а, ч. II)



54

Л. Бетховен. Соната (оп. 109, ч. II)



замедлить (T ü r k , 4, 15). Использование *diminuendo* в двойном значении подтверждается примерами из сочинений и других композиторов. Так, в Сонате, оп. 78 (ч. II), Шуберта после указания *diminuendo* в конце фразы (т. 78) стоит ремарка *a tempo*, отсутствующая в подавляющем большинстве изданий.

Подобное объединение двух значений в семантике этих слов не случайно. Темповые и динамические характеристики не существуют в музыке отдельно, независимо друг от друга¹. Уже *piano*, как мы видели, использовалось в качестве знака медленного темпа. Точно так же слова, указывающие на постепенное затухание звука, могут одновременно означать замедление движения. В какой мере каждый из названных терминов сочетает в себе оба значения, сказать трудно. Словари дают самые разноречивые ответы². Рассмотрим слова названной группы поочередно.

¹ Характерно, что Лист, вводя в «Альбоме путешественника» новые, придуманные им графические знаки для агогических оттенков, разъясняет их через термины из области динамики. Знак небольшого ускорения для него — «*crescendo* в отношении темпа»; знак замедления — «*diminuendo* в отношении темпа».

² Противоречивые толкования нередки и внутри одного словаря. К примеру, в словаре Крунтяевой *calando* определяется как динамическое обозначение: «стихая, уменьшая силу [звука]» (К р у н т я е в а , 1996, 30). В другом месте того же словаря слову *calando*, по сопоставлению с термином *deficiendo*, приписывается двойное значение, то есть уменьшение силы звука и скорости движения (Т а м ж е , 46).

<стр. 121>

Calando (буквально «идя на убыль», «стихая»). По-видимому, первоначально *calando* означало только «тише», но не «медленнее». Во всяком случае, так используется оно, начиная с последней трети XVIII века, во французской музыке, так использует его и Моцарт.

[Allegro maestoso]

В. Моцарт. Соната К.310, ч. I

Замедление темпа было бы здесь неуместным, да и помета *a tempo*, кстати говоря, после него не стоит (Ба д у р а - С ко да , 30—31).

Так же трактует *calando* Бетховен (во всяком случае, в фортепианных сочинениях раннего периода). Вот убедительный пример из финала Третьей сонаты:

[Allegro assai]

Композитор хочет сначала ослабления звука, затем — замедления движения. Совсем уж бесспорное доказательство того, как Бетховен понимал *calando*, содержится в финале Пятой сонаты, где *calando* и *ritardando* указаны одно над другим:

<стр. 122>

[Prestissimo]

С большой долей вероятности можно истолковать *calando* как чисто динамическое указание в первой части Второй сонаты:

58 [Allegro vivace]

[p] pp ca ——— lan ——— do

А. Гольденвейзер понимает эту помету как предписание замедлить¹, однако торможение движения выражено здесь метроритмическими средствами, и потому *calando*, как и в предшествующих примерах, означает «тише», а не «медленнее». Сходный, хотя и не такой яркий пример — в финале Восьмой сонаты:

59 [Allegro]

ca ——— lan ——— do

¹ «Фермату перед началом репризы я представляю себе равной приблизительно двум тактам — первый продолжает *calando*, второй — *a tempo*» (Гольденвейзер, 18).

<стр. 123>

На *calando* верхний голос движется более спокойно — целыми нотами вместо четверти и половины с точкой в предшествующих тактах, что само по себе создает ощущение определенного успокоения.

Думаю, что как динамическую помету следует понимать *calando* перед ложной репризой в первой части Третьей сонаты:

60 [Allegro con brio]

ca ——— lan ——— do

Calando завершается здесь нюансом *pianissimo*; замедление совершенно необязательно (сравним подход к репризе, где никакого замедления не предусматривается).

Через *decrescendo* раскрывает *calando* Кох (Koch, 1802, 282). Немецким словом «убывающая» (*abnehmend*) переводится *calando* в справочнике начала XIX века, причем далее говорится: «...используется также и знак >» (С. Ф., 8). Для Крамера (47) и Гуммеля

(H u m m e l , 68) *calando* также синоним *diminuendo*. Однако в более поздних источниках XIX века и в современной литературе для термина *calando* либо безоговорочно приводятся два значения — динамическое и агогическое, либо делается оговорка: *calando* «иногда» (или «часто») включает в себя и указание на замедление.

Обращение к нотным текстам подтверждает, пожалуй, правоту последнего мнения. Начиная с музыки романтиков, *calando* действительно нередко подразумевает торможение движения, но встречаются и такие случаи, когда оно сохраняет первоначальный смысл чисто динамического нюанса.

61 Ф. Лист. Третья рапсодия

[Allegretto]

Calando означает здесь простое ослабление звучности. В аналогичном месте, чтобы подчеркнуть появление шестой мелодической ступени, Лист вместо *calando* ставит *ritenuto*:

<стр. 124>

Еще более наглядно смысл *calando* как предписания ослабить звучность без замедления темпа виден там, где вслед за *calando* композитор ставит указание замедлить.

62

[Allegretto] rit.

А вот не менее убедительные примеры двойного значения *calando*:

63 Ф. Шопен. Ноктюрн (оп. 27, № 2)

[Larghetto]

А вот не менее убедительные примеры двойного значения *calando*:

64

Ф. Шопен. Мазурка (оп. 6, № 2)

65

С. Рахманинов. Этюд-картина (оп. 39, № 8)

Здесь *calando* подразумевает и замедление первоначального движения, раз за ним проставлено *a tempo*.

Достаточно ясен смысл *calando* и тогда, когда оно следует за *diminuendo*. *Calando* не просто дублирует *diminuendo*, оно подразу-

<стр. 125>

мевает успокоение в смысле дальнейшего затихания звучности и одновременно некоторого замедления.

66

Л. Бетховен. Рондо а саргиссю (оп. 129)

В Фантазии Шопена при переходе к хоральному эпизоду композитор указывает для пассажа триолями *accelerando*, затем *diminuendo* и на последних двух тактах — *calando*, чем восстанавливается, после *accelerando*, прежняя скорость движения. Следующее за тем *rallentando* предписывает сильное торможение темпа перед разделом *Lento sostenuto*:

67 [Tempo di marcia]

accel.

dimin.

rall.

calando

<стр. 126>

В музыке XIX — XX веков встречаются, наконец, примеры использования *calando* в преимущественно агогической функции. Это случается, когда *calando* употребляется вместе с ремаркой *diminuendo* (*diminuendo e calando* или в обратном порядке: *calando e diminuendo*).

68 [Allegretto] А. Бородин. Мазурка (№ 4 из Маленькой сюиты)

cresc.

dim. e calando

rall.

p

Calando «утишает» движение, отменяя проставленное композитором в предыдущей строчке указание *più animato ed appassionato*. *Rall.* в последнем такте примера говорит о существенном замедлении на последней реплике басового голоса перед возвращением к первоначальному темпу.

Главным образом агогический смысл имеет помета *calando* и в коде шопеновской Баркаролы:

[Allegretto]
calando

The image shows a musical score for page 69. At the top, it is marked "[Allegretto]" and "*calando*". The score consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of chords and melodic lines. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with some arpeggiated figures. A dashed line above the first two measures indicates the tempo change. A dynamic marking "*p*" is present in the first measure, and "*dimin.*" is written above the fourth measure.

После длительного звучания на *forte* Шопен предписывает с помощью *calando* успокоение движения, недвусмысленно указывая пунктирной линией, что действие этой ремарки распространяется на два такта. Во втором из этих тактов проставлено *diminuendo*. Смысл *calando* сводится, очевидно, к тому, чтобы предписать не столько ослабление звука (это предусматривается ремаркой *diminuendo*), сколько замедление темпа.

<стр. 127>

Morendo, *smorzando*, *perdendo(si)*. Смысл этих терминов легко выводится из основного значения итальянских слов. *Morendo*¹ — «умирая», «замирая» (или, как сказано в русском переводе фортепианной «Школы» Крамера, «обмирая»); *smorzando*² — «приглушая» (в русском переводе другого зарубежного пособия — «Школы» Плейеля — «изнывающе»); *perdendo(si)* — «пропадая», «теряясь». Этими дополнительными смысловыми нюансами названные термины отличаются от более нейтрального *diminuendo*.

В *Largo* Седьмой сонаты Бетховена тонко выявлен смысл *smorzando* по сравнению с *diminuendo*. На прерывающихся, истаивающих мотивах-вздохах композитор указывает *smorzando*, а на следующем затем легатном пассаже — *decrescendo*:

70 [Largo e mesto]

The image shows a musical score for page 70. At the top, it is marked "[Largo e mesto]". The score consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of chords and melodic lines. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with some arpeggiated figures. A dashed line above the first two measures indicates the tempo change. A dynamic marking "*pp*" is present in the first measure, and "*decresc.*" is written above the fourth measure.

Другое отличие рассматриваемых слов от *diminuendo* состоит в том, что *diminuendo* может и начинаться, и заканчиваться практически на любом динамическом уровне, *morendo* же, *smorzando* и *perdendo(si)* начинаются, как правило, с негромкой звучности и требуют дальнейшего затихания звука до полного его истаивания, исчезновения.

71 [Animé] К. Дебюсси. "Движение"

¹ У Коха дается вариант *moriente* (не деепричастие, как *morendo*, а причастие настоящего времени) (Koch, 1802, 983). Зегер приводит редкое *smorendo* (S e e g e r, II, 428).

² В первом издании словаря Броссара, датированном 1701 годом, этого слова еще нет. В шестом издании (B r o s s a r d S. de. Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique. — Amsterdam, [s. a.]), предположительно относящемся к 1710 году, лексикограф приводит форму *smorzato*, замечая, что последняя употребляется «очень редко» (132).

<стр. 128>

Особенно наглядный пример — в Этюде Скрябина (оп. 8, № 2): композитор предписывает дальнейшее затухание звука, когда уже достигнут уровень *ppp*!

72 [A capriccio, con forza]

Еще более интересен следующий пример:

73 [Allegretto] Ф. Лист. Третья распада

Здесь не только, как у Скрябина, *perdendosi* начинается от *ppp*, но и продолжается указанием *smorzando*.

Morendo, *smorzando* или *perdendo(sì)* нередко следуют за *diminuendo*, как бы продолжая его.

[Allegro vivace] Ф. Лист. Мефисто-вальс

Morendo не следует путать с *morando* (медля, мешкая), хотя терминам *morendo*, *smorzando*, *perendo(si)* это значение вовсе не чуждо. Как и по отношению к *calando*, двойное значение *morendo* (замирая и замедляя) отмечается в некоторых музыкальных слова-

<стр. 129>

рях и энциклопедиях, относящихся скорее к XX веку, хотя так трактуют этот термин уже Андерш (A n d e r s c h , 312) в 1829 году и Гаснер (G a s s n e r , 621) в 1849-м. По-видимому, корреляция «тише — медленнее» формировалась для этих терминов примерно в середине XIX века.

Однако в фортепианной литературе встречается немало примеров, коща ремарки *morendo*, *smorzando* или *perendo(si)* не свидетельствуют о какой-либо темповой модификации. «...Часты случаи, когда изменение силы не должно сопровождаться никаким изменением темпа и наоборот, — замечает Г. Нейгауз. — Понятия *morendo*, *smorzando* и т. п. во многих случаях противоположны понятию *ritardando* или *rallentando*, однако ученики любят их смешивать» (Н е й г а у з , 1987, 41). Справедливость наблюдения Нейгауза подтверждается многочисленными примерами. «*Un poco ritardando e morendo*», — пишет Фильд в конце второй части Второго фортепианного концерта. *Morendo* и *poco rit.* — выписывает Лист одно указание под другим в «Женевских колоколах» из «Альбома путешественника». Композитор едва ли стал бы добавлять *poco rit.*, если бы воспринимал *morendo* как указание замедлить темп.

Rit. сразу вслед за *morendo* проставляет Глазунов:

75 [Allegretto] *rit.* А. Глазунов. Сюита "Sascha" (оп. 2). Скерцо

Morendo и *senza rit.* — предупреждает исполнителя Щедрин:

76 Р. Щедрин. Старшие братья и Иван
(из балета "Конек-Горбунок")

[Allegretto] *senza rit.*

<стр. 130>

В сходном контексте встречаются также *smorzando* и *perdendo(si)*. «*Smorz. e rallent.*», — пишет, к примеру, Шопен в конце Этюда (op. 10, № 6). «*Perdendosi ma senza rall.*», — указывает Казелла в Менуэте из «Одиннадцати детских пьес».

Наверное, нет необходимости специально рассматривать семантику других терминов, совмещающих, подобно разобранным выше, динамическую характеристику с темповой, а именно: *deficiendo* (угасая, оскудевая), *mancando* (стихая, прекращаясь, сходя на нет) и *rilasciando* (ослабляя, уменьшая). Их словарные значения и закономерности употребления сходны с теми, которые наблюдаются у других членов группы. Замечу только, что Вольф (в конце XVIII века) толкует *mancando* как знак замедления (W o l f , 96). Толкование это, если вспомнить то, что было сказано о корреляции слов «тише» и «медленнее», вполне объяснимо.

О прочности этой ассоциативной связи свидетельствует и то значение динамического указания, которое имели некогда термины, воспринимаемые нами как чисто агогические, а именно слова, означающие замедление (см. об этом выше, с. 63).

ЗНАКИ АКЦЕНТОВ

Трудно переоценить значение акцентов для моделирования динамико-агогического рельефа музыкальной фразы. Однако разобраться в обозначениях акцентов, которые мы находим в нотном тексте, совсем не просто.

Сложен и не вполне ясен уже вопрос о том, какова связь акцентов с тактовой чертой. По мнению одних исследователей, в ренессансной полифонии и барочной музыке «правильный» акцент на первой доле такта был выражен неявно (MGG, I, 264—265). Другие полагают, что для эпохи барокко характерен как раз диктат метрического, или регулярного, акцента (его называют также «грамматическим»), предуказанного тем или иным типом такта и размещаемого на его сильной и относительно сильной доле. От воли исполнителя, как замечает Ротшильд, эти ударения не зависели, причем они не были динамическими: звук на сильной доле несколько удлинялся, что компенсировалось соответствующим ускорением других звуков той же доли. Эти метрические акценты никак не обозначались в нотном тексте, музыканты хорошо знали, где надо их делать (R o t h s c h i l d , 15).

К концу эпохи барокко проблема акцентов приобретает особую актуальность. На клавишине или органе, при определенной, фикси-

<стр. 131>

рованной регулировке, громкость звука остается неизменной. Фортепиано же позволяет варьировать ее по желанию.

Складывается целая система писаных и неписаных правил, касающихся равным образом не об о з н а ч е н н ы х акцентов, — правил, предусматривающих выделение (теперь уже средствами динамики) отдельных звуков при известных, определенных условиях. Для более позднего времени перечень их можно найти, в частности, у К. Черни (см.: А л е к с е е в А., 1974, 105—106). Так, более сильное ударение падает на ноту большей длительности, на диссонанс, за которым следует разрешение, на синкопу.

В классическую эпоху обязательность метрических акцентов не отменяется, но все большую роль начинают играть так называемые ритмические акценты, разнообразящие монотонную регулярность метрической акцентуации с целью прояснения синтаксической структуры музыки (акценты на начальном звуке фразы, на кульминационной точке и пр.)¹.

Наконец, примерно в это же время появляются ударения, которые, по выражению Лихтенталя, «придают мелодии выразительность и подчиняются музыкальным законам чувства» (L i c h t e n t h a l , I, 7). Теоретики называют эти нерегулярные акценты по-разному: ораторскими, риторическими, патетическими, живописующими (*malende*), усиливающими и даже эстетическими.

Для передачи акцентов этого рода появилось множество обозначений, отчасти дублировавших друг друга. Моцарт использовал только знаки *sf* и *fp*, а также *mfp*, но уже у

Бетховена, в особенности в его сочинениях позднего периода, мы встречаем целый набор буквенных и графических обозначений. Вот их перечень: *f*, *ff*, *fp*, *ffp*; *rf*, *sf*, *fz*; *sfp*, *sff*, *sfpp*; > ². Романтики вносят в это дело свой вклад. Появляются *ffz*, *fffz* и даже *sffff*. Значительно ослабевают

¹ Разница между этими двумя типами акцентов хорошо разъяснена русским дирижером А. Пазовским: «Метрический акцент <...>, четко обозначая начало такта <...>, указывает на размер, в котором написано произведение. Метрический акцент сам по себе не является кульминацией ритмического членения и поэтому не обладает свойством притяжения к себе всех остальных звуков данной группы. Сам по себе он существует только как подпочвенный, скрытый метрический удар, не получающий реальной акцентуации.

Ритмический акцент — это богатство и разнообразие смысловых и логических ударений <...>. Обладая силой естественного притяжения, группируя вокруг себя все звуки данного ритмического членения, ритмические акценты <...> составляют основу фразировки» (П а з о в с к и й , 240—241).

² В фортепианных сонатах Бетховена этот знак появляется впервые в Двенадцатой сонате (первая вариация).

<стр. 132>

диктат ударений на сильных долях такта. Композиторы и исполнители романтического толка избегают подчеркнутого показа тактовой структуры. Зато все богаче и разнообразнее становится игра акцентов, выделяющих семантически значимые элементы музыкальной ткани, внезапно меняющих характер интонирования темы, усиливающих синкопу, привлекающих внимание к тональному и гармоническому эффекту и т. д. и т. п.

Являются ли знаки этих акцентов взаимозаменяемыми, или каждый из них имеет свой смысл? Какова их мера¹, в каких музыкальных контекстах они употребляются? Всегда ли это динамические акценты, или среди них есть такие, которые относятся к сфере агогики?

Нам вряд ли удастся получить на все эти вопросы ясный и однозначный ответ. Музыкальная практика слишком богата и разнообразна, чтобы можно было рассчитывать на закрепление за каждым из знаков строго определенного смысла. Индивидуальность композиторского почерка проявляется в этой сфере, как нигде. И все же попробуем наметить некоторые тенденции в употреблении знаков акцентуации в разных музыкальных стилях.

Начнем, пожалуй, со *sforzando*, а точнее, со *sforzato*². Это, по существу, два разных, хотя и однокорневых, термина, которые то и дело смешиваются в литературных источниках. Во многих справочниках можно прочесть: «*sforzando* или *sforzato*». Особенно часто их смешивают в музыкальной практике, причем чаще употребляется термин *sforzando*.

Как и другие итальянские деепричастия на -ndo (*allargando* — «расширяя», *diminuendo* — «затихая» и пр.), *sforzando* характеризует процесс («усиливая»); причастие же прошедшего времени *sforzato* («усиленный») говорит о результате. Различие это весьма существенно для вокального исполнительства, а также по отношению к тем инструментам, где музыкант может распоряжаться жизнью звука, филируя его по своему усмотрению. Не случайно в ряде

¹ Хочу напомнить, что выделение акцентированной ноты может достигаться не только и не столько за счет большей громкости ее звучания, сколько за счет ослабления следующей после нее ноты. Так, при общем звучании начнет нужды играть звуки, помеченные знаком *sf*, еще громче: достаточно ослабить силу звука следующей ноты или (что характерно для инструментов с тянущимся звуком) ослабить ее на самой ноте. Об этом справедливо пишет, в частности, К. Кондрашин (см.: К о н д р а ш и н , 49—50).

² В некоторых источниках (например, C a s t i l - B l a z e , II, 255; B u r k h a r d , 217)

для *sforzato* указывается также графическое выражение: > или < .

<стр. 133>

словарных дефиниций *sforzando*, в отличие от *sforzato*, характеризуется не как одномоментный акцент, а как усиление звука после атаки (New Grove, I, 33).

На фортепиано усиление на отдельном звуке невыполнимо, поэтому более правильным было бы употреблять здесь термин *sforzato*. В дальнейшем изложении я буду придерживаться именно этого термина, сохраняя слово *sforzando* лишь при цитировании — там, где оно употреблено автором высказывания.

Под сокращением *sf* обычно подразумевают *sforzando*, под *sfz* — *sforzato*, хотя это различие, судя по справочной литературе, соблюдается далеко не всегда. Так, в списке сокращений, приводимом в лексиконе Римана, и *sf* и *sfz* раскрываются как *sforzato* (Riemann, 1967, 3).

Forzando или *forzato* (*fz*) — синонимы *sforzando* (*sforzato*)¹. В фортепианной музыке эти термины нередко взаимозаменяемы. Примеры этого можно найти, в частности, в сонатах Шуберта.

В тексте шопеновских этюдов *sf* и *fz* используются практически на равных. В некоторых изданиях этюдов (например, у Кёлера) совершена унификация: вместо *sf* везде выставлено *fz*.

По мнению большинства, *sforzato* не выражает абсолютной динамической дозировки, а имеет относительный смысл: оно расшифровывается в зависимости от того динамического уровня, который установлен для данного музыкального отрывка². «Амплитуда *sforzando* огромна — от вздоха до звукового пугала», — справедливо замечает Н. Перельман (32).

Уже у Моцарта, как свидетельствуют Е. и П. Бадур-Скода, *sforzato* на *p* — это «лишь весьма слабый акцент» (Badura-Skoda, 36). «*Sf* вовсе не означает *forte*», — подчеркивает А. Рубинштейн (На уроках, 66). По замечанию Леймера, оно расшифровывается в зависимости от характера музыки. В произведениях кроткого, умеренного характера акцент слабее, меньше, в музыке звучной, бравурной — больше (Leimer, 30). В ряде словарных определений *sforzando* — *sforzato* также наделяются относительным смыслом: «сильнее подчеркнуть» (Abert, 434), «более громкое исполнение звука или аккорда» (МЭ, V, 356). Правда, в отдельных случаях этот знак толкуется в абсолютном смысле, как *forte*:

¹ Этимологически между *forzando* и *sforzando* разница лишь в префиксе *s-*(из латинского «ex-»), усиливающим значение слова.

² Это правило является, впрочем, общим для всех ударений, за двумя исключениями, о которых — ниже (см. с. 155—156, 161—162).

<стр. 134>

значение «нюанса *forte* на отдельной ноте или аккорде» (Fasquelle, III, 700); «усиленное крепкое *forte*» (Abert, 388).

Говоря о бетховенских *sforzando*, С. Фейнберг замечает, что они «могут оказаться слишком резкими и назойливыми при точном их исполнении на фортепиано», и советует подходить к ним «с осторожностью», относя это пожелание не только к бетховенской музыке, но и к сочинениям Шуберта, Шумана, Шопена (Фейнберг, 1969, 488)¹. Однако, ни «резкости», ни «назойливости», чего опасается Фейнберг, не будет, если музыканту известно об относительном характере этого ударения, предполагающего лишь некоторое усиление звучности относительно данного динамического уровня. По наблюдению Стайна, Стравинский прибегает в нотном тексте своих сочинений к указанию на динамическую меру *sf*, когда пишет: «*sf* in *pp*» (Stein, 61).

Характеристика *sforzato* сказанным не исчерпывается. Посмотрим прежде всего, что можно извлечь в этом плане из литературных источников. В целом их ряде в качестве

характерной черты этого знака называется **внезапность**: «внезапно придать нотам силу, крепость» (H a u n e t d e B e a u c e , 24); «сразу делая акцент на ноте» (Г а р р а с , 1906, 112); «внезапный акцент на каком-либо звуке или аккорде» (К р у н т я е в а , 1982, 122).

Момент внезапности неявно присутствует и в некоторых других дефинициях. Так, Кох характеризует *sforzando* (*sforzato*) словом «взрывчато» (*aufgesprengt*), говорит об интонировании с «силой», «порывистостью» (*Heftigkeit*) (К о с h , 1802, 1382). Лихтенталь пишет об исполнении «весьма выразительном, с яркостью» (*con violenza*) (L i c h t e n t h a l , II 195). Пансерон указывает, помимо «усиления», на «энергичную атаку» (P a n s e r o n , 26).

Современный исследователь Ротшильд, говоря о разнице между знаком *f*, относящимся к отдельному звуку, и *sf*, характеризует первый как «умеренно быстрый штрих», второй — как «быстрый, сильный и резкий (*heftig*) толчок». Комментарий Ротшильда относится, правда, к примеру из скрипичной литературы, но он подтвер-

¹ *Sforzato* нередко играет слишком резко и в оркестровой музыке. Американский дирижер Э. Лайнсдорф, касаясь манеры исполнения третьей части Третьей симфонии Бетховена, насмешливо пишет: «Поскольку большинство музыкантов имеют обыкновение рассматривать знак *sf* как показатель очень сильного акцента, звук, который мы чаще всего слышим в середине этого эпизода (в т. 244. — *H. K.*), выдержанного пиано (тт. 239—251), напоминает однократную икоту» (Л а й н с д о р ф , 104).

<стр. 135>

ждает характеристику фортепианного *sf* как «энергичной атаки». Вот этот пример:



Так — в автографе Квартета. Как замечает Ротшильд, во всех современных изданиях это тонкое различие утрачено: *f* заменено на *sf* (R o t h s c h i l d , 99).

* * *

Значение *sforzato* уточняется в сопоставлении с другими видами акцента: *rinforzato*¹, знаком >² и аббревиатурой *fp*.

Начнем с сопоставления *sforzato* — *rinforzato*.

В римановском словаре говорится, что с XIX века *sf* и *rf* часто выступают «на равных» (R i e m a n n , 1967, 871). И действительно, сходные определения смысла этих терминов дают некоторые лексикографы XIX столетия, например Онэ де Бос (H a u n e t d e B e a u c e , 24, 22) или Лихтенталь (L i c h t e n h a l , II, 195, 155), который вообще относит *rf* только к одной ноте. В 1849 году Гаснер отмечает, что «в последнее время» в качестве акцента *rf* используется даже чаще (G a s s n e r , 724). Буркхард приводит для *sforzato* и *rinforzato* один графический эквивалент — знак > (Burkhard, 217). Калькбреннер в своей «Метод» также не делает между ними различия (K a l k b r e n n e r , 5). Из современной литературы назову польскую «Малую музыкальную энциклопедию» (*Mała encyclopedia*, 878), «Словарик» Пэншерля (P i n c h e r l e , 31), словарь Гранта, хотя в последнем и подчеркивается, что отнесение *rinforzando* к целому (пусть даже короткому) пассажию является «более логичным и желательным употреблением» (G r a n t , 347).

¹ Существует и форма *rinsforzato* (сокращенно *rsf*), которую можно встретить нотных текстах. См., например, «Избранные фортепианные произведения финских композиторов» (М., 1969). Издание является перепечаткой с финской публикации.

² Если верить свидетельству Коха, знак «птички» появляется на рубеже XVIII —XIX веков. В издании своего лексикона, относящемся к 1802 году, Кох называет этот знак «новым» (K o s h , 1802, 54), а в словаре, вышедшем пять лет спустя, замечает, что > встречается еще «редко» (K o s h , 1807, 9).

<стр. 136>

В других источниках, однако, сфера действия обоих знаков разграничивается. «Не путать с *rf!*» — предостерегает еще в самом начале XIX века Кох, характеризуя *rinforzato* как «облегченный», по сравнению со *sforzato*, «нажим», как не такую сильную, острую акцентуацию (K o s h , 1802, 1381—1382). Как менее острый, чем при *sf*, акцент описывает *rf* Мендель, называя первый «высшей степенью острого ударения» (M e n d e l , VIII, 357). «Усиливая, но не резко», — замечает о *rf* А. Контский (14); «более высокую степень силы» отмечает у *sf* Гаснер (G a s s n e r , 778).

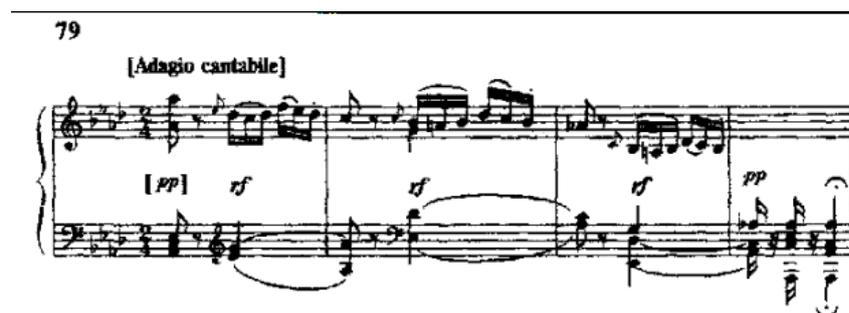
Такое понимание полностью подтверждается на примере из Патетической сонаты Бетховена. В первой части на октавных возгласах Бетховен ставит *rf* а далее, при повторении того же четырехтакта, — *sf*:



По-видимому, под *rf* здесь подразумевается облегченный акцент, под *sf* — акцент более настойчивый, более яркий, что не только вносит разнообразие в повторение, но и согласуется со следующим затем *crescendo*. Некоторые редакторы (например, Гольденвейзер в обоих своих изданиях бетховенских сонат или А. Шнабель) унифицируют — и напрасно — эти акценты, проставляя в обоих случаях *sf*.

Еще один пример *rf* как смягченного, по сравнению со *sf* акцента дают заключительные, идущие на *pp* такты второй части этой Сонаты:

<стр. 137>



Нагляднейший пример различия между *rinforzato*, *sforzato*, а также *fp* содержится во

второй части Четвертой сонаты Бетховена:

80

[Largo, con gran espressione]

tenuis

The image shows a page of a musical score, page 80, for the second part of the fourth sonata by Beethoven. The tempo and expression markings are "[Largo, con gran espressione]" and "tenuis". The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows a melodic line in the right hand with dynamic markings "rf." and "sf". The second system continues the melodic line with "sf" and "f" markings. The piano accompaniment consists of chords and single notes in the left hand.

Первый подъем мелодической линии на *соль*² композитор подчеркивает знаком *rf*, второй — терцией выше — знаком *sf*. Наконец, третья «точка» в этой фразе отмечена символом *fp*, где *f* имеет абсолютное значение (см. об этом ниже, с. 155—156). Таким образом, опорные интонационные точки мелодии образуют постепенное нарастание.

Возвращаясь к анализу литературных источников, добавлю, что различие между *sforzato* и *rinforzato* делается иногда и по такому признаку, как внезапность. *Rinforzando* — «внезапный акцент на отдельной ноте или аккорде», *sforzando* — «с сильным акцентом», замечают Эйпл и Дениэл (A p l e , 250, 269).

<стр. 138>

Что же касается акцента, обозначаемого знаком >, его взаимоотношения со *sforzato* также не получают в литературе однозначного определения. По мнению одних, *sf* и > идентичны по характеру их реализации в игре (Erklärung; M e n d e l , IX, 245). Другие считают, что > — акцент немного более слабый (T ü r k , 378; K u l l a k , 280). Буркхард, как уже говорилось, рассматривает знак «птички» в качестве графического символа одновременно и *sf* и *rf* (см. выше, с. 135). Грант, отмечая, что *sf* и > «теоретически эквивалентны», признает, что в музыкальной практике последний символ прочитывается как более легкий акцент (G r a n t , 368). Дж. Ласт полагает, что *sf* играет более глубоким звуком, что оно драматично по характеру, но тут же замечает, что музыкальными примерами это не подтверждается и, стало быть, остается признать идентичность обоих знаков (L a s t , 37).

Примем во внимание и те определения, которые явно имеют в виду не фортепиано, а инструменты с дрящимся звуком. Знак > характеризуется как указание на сильную, акцентированную атаку с последующим постепенным уменьшением звучности (Garzanti, 3; Honegger, 5). Под этим углом зрения > отличается от *sf* предполагающего усиление звука после атаки (см. выше, с. 133).

Подытожим данные, почерпнутые в литературе. *Sf* — это акцент на отдельном звуке, сила которого зависит от общего динамического уровня данного музыкального контекста, акцент, определяемый довольно часто как внезапный. Знаки > и *rf* (*rinforzato*), также используемые для акцентирования отдельных нот, по мнению одних, ничем не отличаются от *sf* по мнению других, являются акцентами менее резкими, более слабыми.

Обратимся к музыкальной реальности, которая, как всегда, оказывается богаче любых дефиниций.

Начну с того, что анализ нотных текстов, а также звукозаписей обнаруживает важную

подробность, о которой в справочной литературе, как правило, не говорится. Оказывается, *sforzato* может выступать в исполнительской реализации как комбинация динамического акцента с акцентом агогическим или даже просто как агогический акцент¹.

Об этом свидетельствуют и высказывания пианистов. «При *sf* следует усилить звук, придать ноте значительность, оттенить ее

¹ Об агогическом акценте см. ниже, с. 163 и след.

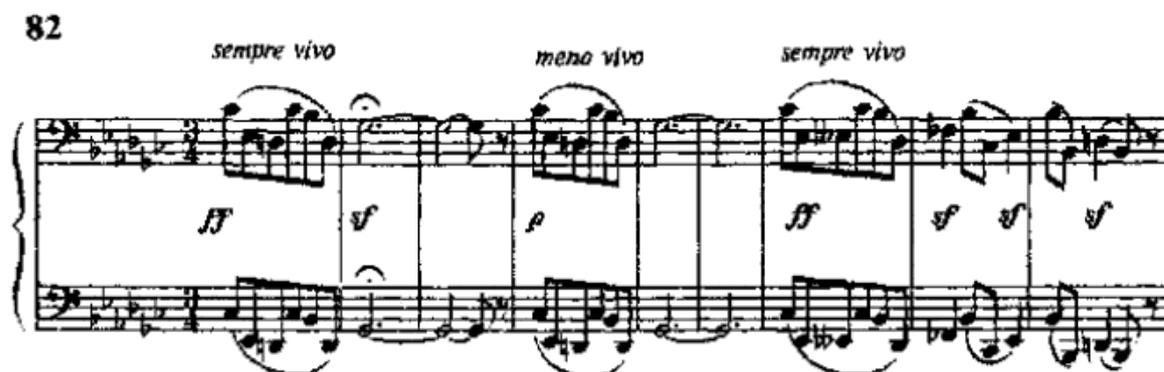
<стр. 139>

некоторой оттяжкой звука», — говорил А. Рубинштейн (На уроках, 66). «При *sf* некоторые пианисты иногда, едва заметно, задерживают акцентируемую ноту», — замечает профессор Петербургской консерватории В. Демянский (48).

Использование *sforzato* в качестве агогического акцента, «как бы нематериальные, незвуковые *sforzando*», подмечает в игре Святослава Рихтера Е. Либерман. По его словам, Рихтер часто «отказывается от авторских *sforzando*, заменяя их своеобразной ритмической выразительностью — взятием соответствующих звуков с “оттяжкой”». Это, по наблюдению Либермана, имеет место, в частности, в верхнем голосе следующего примера из интерпретации Рихтером Двенадцатой сонаты (ч. I) Бетховена (Л и б е р м а н , 147):



В своих заметках о «Картинках с выставки» Мусоргского, разбирая пьесу «Гном», М. Юдина пишет о необходимости делать «выразительные паузы, то есть опаздывать чуть на следующие *sf*» (Ю д и н а , 155):



Доказательства агогического смысла *sforzato* в изобилии дают нотные тексты музыкальных произведений. Таких примеров много, в частности, в мазурках Шопена с их прихотливым, изменчивым ритмом.

<стр. 140>

[Vivace]

В конце первой фразы Шопен проставляет *fz*, предполагающее взятие обоих аккордов с некоторой оттяжкой. В конце периода в аналогичном месте выставлен акцент *f*. По-видимому, композитор не хотел здесь агогической оттяжки, которая нарушила бы цельность музыкальной мысли.

[Moderato]

Появление *fz* вместо *f* в аналогичном месте можно объяснить тем, что композитор, осознавая агогический смысл *fz*, предусматривает дополнительное время для арпеджирования аккорда.

Fz или *sf* как знаки некоторого удлинения счетной доли и вместе с тем как динамический акцент часто встречаются в пунктирном рисунке с шестнадцатой паузой внутри (пример 85).

Проинтерпретируем еще один пример — заключительные такты первой части из Второго концерта Брамса (пример 86).

<стр. 141>

Presto ma non troppo

[Allegro non troppo]

Sf стоит в начале этого восходящего пассажа, а в конце, на двух аккордах, вместо подобного же знака проставлено клиновидное стаккато, близкое по характеру к *sforzato*, но без агогического оттенка: задерживаться на взятом звуке здесь уже не требуется.

Еще более яркий пример можно найти во второй части этого Концерта:

87 [Allegro appassionato]

<стр. 142>

Sf стоит там, где исполнитель, солируя, может позволить себе определенную ритмическую свободу; когда же включается оркестр, диктующий — из соображений ансамблевой точности — более строгий ритм, знак этот композитор уже не проставляет.

Оттяжка и вместе с тем некоторая задержка на помеченных *sf* сильных долях ясно ощущается в «Арагонезе» из «Испанских пьес» де Фальи.

88 [Allegro]

В этом жарком, темпераментном танце, с его заразительным ритмом, на сильную долю в начальном разделе, при первом изложении темы, приходится сразу три акцента. Клинышек и > (остро, с легким акцентом) относятся к гитарным щипкам терций, а *sf* по всей видимости, — к горделивой поступи мелодии, всякий раз как бы нарочито останавливающей свой разбег перед счетом «раз», чтобы продолжить затем, помедлив, свое прихотливое движение до следующей приостановки. В третьем и пятом тактах *sf* относится... к паузе. Указание — вполне возможное, если понимать под ним агогический нюанс. Повисающая лига от последней восьмой предыдущего такта говорит о том, что исполнитель не должен слишком быстро расставаться с этим звуком, и тем самым подкрепляет агогический смысл *sf*.

Sf вообще нередко сочетается со знаком >, что не следует понимать, как обычно думают, будто здесь предписывается особо интенсивный, усиленный акцент. Вот еще один пример подобного рода:

<стр. 143>

89

С. Барбер. "Экскурсы" (оп. 20, № 1)

[Un poco allegro]

В этом примере *sf* означает агогическую оттяжку с целью подчеркнуть синкопы.

Ритмическая задержка предполагает в ряде случаев заметный жест исполнителя: снятие руки и следующий отчетливый замах.

90

И. Брамс. Второй концерт (оп. 89, ч. II)

[Allegro appassionato]

Что же касается *sforzato* как динамического акцента, нет сомнения, что его относительность, обусловленность данным динамическим уровнем далеко не всегда учитываются композиторами, которые могут приписывать этому знаку и абсолютное значение резкого акцента большой силы. И все же при расшифровке *sforzato* исполнителю следует, на мой взгляд, исходить из принципа его относительности, что подтверждается многочисленными примерами из фортепианной литературы.

<стр. 144>

В первом такте примера Бетховен предписывает динамический уровень *f*; следующие затем *sf* предполагают соразмерное (примерно до *ff*) увеличение силы звука. После *p* (*subito*) он проставляет уже не *sf*, а *f*, чтобы восстановить прежний динамический уровень. Если бы здесь стояло, как во втором такте, *sf*, его надо было бы прочесть, исходя из предшествующего *p*, как *mp*.

При повторении фразы Барток изменяет знаки акцентировки, снимая в аналогичном месте указание *sforzato*. Он делает это, можно думать, не только вариантности ради (что является, вообще-то говоря, его композиционным принципом). Тут есть свой расчет, а именно желание экономно расходовать динамику как средство выразительности. Дело в том, что при первом изложении мелодической фразы *sf* подразумевает нюанс *f* (вилка подводит от *p* к *mf*, и *sf* рассчитывается исходя из этого динамического уровня); при повторении же вилика ведет уже к *f* и *sf* в этом контексте приближалось бы к *ff*. Композитор, очевидно, «бережет» звучность, отказывается от *sf*.

Известно, что мера *sforzato* как динамического акцента может уточняться, образуя шкалу градаций: *poco sf* — *sf* — *sfss*; *fz* — *ffz* — *fffz*; *sfff* и даже *sffff*. Означает ли это, что *sforzato* обладает абсолютным значением и оттенки его — это степени силы акцента на уровне *forte*? Думаю, что нет. Градации присущи *sforzato* именно как знаку относительной динамической дозировки, то есть такому знаку, степень громкости которого обусловлена динамической характеристикой данного музыкального контекста.

Fffz, несколько раз встречающееся в Балладе Грига в качестве высшей точки нарастания при общем динамическом уровне *f* должно пониматься как акцент очень большой силы. Еще мощнее *sfff* в Прелюдии (ор. 3, № 2) Рахманинова. В репризе, в момент, когда борьба человека с судьбой достигает величайшего накала, этим знаком отмечены два «обвальных» аккорда в теме судьбы:

<стр. 145>

93

[Lento]

Совсем иной уровень громкости акцента — в Концерте Грига (ч. II):

94

[Adagio]

В теме, звучащей на *mp*, степень яркости *ffz* рассчитывается исходя из этого динамического уровня. Еще более характерный пример встречается у Дебюсси, где *sfss* появляется на общем уровне *pp*.

95

К. Дебюсси. "Движение"

<стр. 146>

Это блик, наложенный на смягченные, пастельные краски звукового полотна, не более. Вряд ли было бы оправданным, если бы *sfss* прозвучало здесь подобно выстрелу...

Иначе рассчитывается мера *sfss* в другом месте той же пьесы, где композитор

указывает нюанс *f* (см. пример 71).

Наиболее трудно вывести закономерности появления *sforzato*, определить его функции по сравнению с другими средствами акцентировки. При всем многообразии его употребления я бы выделила два основных момента, диалектически сочетающихся в его семантике. С одной стороны, *sforzato* появляется там, где присутствие его закономерно, ожидаемо, если угодно — предсказуемо, где оно подготовлено предшествующим развитием. *Sforzato* подчеркивает вершинки больших и малых кульминаций, завершение мощных нарастаний, точки интонационного тяготения внутри структурных единиц музыкальной речи — фраз, предложений, периодов и т. п. С другой стороны, оно знаменует неожиданность, внезапность, связано с каким-то музыкальным «событием», является там, где что-то «вдруг происходит». Так, им может отмечаться начало нового раздела, появление новой (чаще диссонантной) гармонии, начальный момент модуляции, смещение ударения с сильной доли такта на слабую и пр.

В обеих функциях *sforzato* органично берет на себя эту роль как акцент особо значительный, интенсивный, насыщенный. Замечу также, что равным образом в обеих функциях этот знак нередко служит одним из средств, помогающих выявить структурную организацию музыки.

В реализации *sf* помимо пальца участвует обычно вся рука.

По сравнению со *sf* знак «птички» появляется на «закономерном» месте, отмечая метрические опоры, сильные доли такта, начальный момент «тяжелых» тактов и т. д. Это как бы точки во времени, укол, достигаемый, как правило, более легким пальцевым ударом.

Проиллюстрируем сказанное на примерах. Начнем с тех случаев, когда *sf* сопутствует наиболее значимому моменту музыкального построения.

Нарастание, сочетающееся с ускорением, завершается ослепительной точкой *sforzatissimo* (вполне подготовленный, «ожидаемый» акцент):

<стр. 147>

The image shows a page of a musical score for Frédéric Chopin's Fantasia (Op. 49), page 96. The score is in 3/4 time and features a piano part with a forte dynamic. The tempo is marked 'Tempo di marcia' and 'sempre più mosso'. The score shows a crescendo leading to a powerful sf (sforzato) accent.

[Allegro non troppo]

Piano

f ben marcato

<стр. 148>

В примере 97 *sf* подчеркивает наиболее весомый элемент фразы — ту точку (интонационную опору), к которой идет музыкальное развитие. Здесь хорошо видно, что в этом своем значении *sf* нередко сопоставляется со знаком > и противопоставляется ему. В чередке более или менее равноценных акцентов, обозначенных «птичкой», *sf* как бы аккумулирует в себе энергию, накопившуюся в предшествующем развитии музыкальной фразы.

«Игру» акцентов, обозначенных «птичкой» и *sf* с целью обрисовать интонационный рельеф фразы, можно найти уже у Бетховена.

Var. I

p

sf

cresc.

У Шопена в Этюде (оп. 25, № 1) проставленные в тексте легкие акценты (>) помогают выявить интонационный рельеф мелодии, искусно вплетенной в воздушную ткань арпеджированных фигурации. *Forzato* появляется один-единственный раз. После двух тактов страстно-взволнованного {*appassionato*) высказывания с помощью *forzato* ставится точка, знаменующая окончание основной части Этюда. Музыка растворяется затем в тихой, полностью безакцентной коде.

К этой же первой функции (когда, напомним, появление *sf* подготовлено всем ходом музыки) относится и использование этого знака для подчеркивания настойчиво повторяющихся звуков, как, например, в следующем отрывке из Этюда Шопена (ор. 10, № 4):

<стр. 149>

99

[Presto]



В следующей серии примеров знак *sf* отмечает внезапный поворот в развитии музыкальных «событий», возникновение чего-то нового (модуляции, гармонии), появление синкоп, смену фактуры, артикуляции и пр.

В Фантазии Шопена после возвышенного покоя хорального эпизода неожиданное возвращение музыки стремительной и бурной отмечено резким аккордово-октавным ударом на *sf*. В том же произведении с помощью *sf* акцентируется начальный импульс заключительного раздела пьесы (*Assai Allegro*). Интересно, что при всем драматизме Фантазии Шопен использует *sforzato* всего три раза.

Резким, хлещущим ударом *sf* отмечает Рахманинов начало основного (после вступительного пассажа) изложения темы в финале Второго концерта для фортепиано с оркестром. Подобно Шопену, он очень скупой пользуется этим средством выразительности. В первой части Концерта всего три *sf*, в плавно текучей второй — ни одного, в бурном финале *sf* встречается только семь раз. В первый раз *sf* применяется Рахманиновым в этом Концерте уже в разработке первой части; до этого он играет на чередовании черточки и «птички». *Sf* помогает услышать смену артикуляционного приема.

<стр. 150>

100

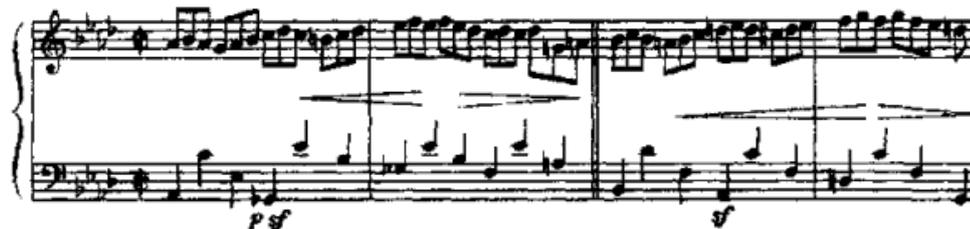
[Moderato]



Бесчисленны примеры того, как знаком *sf* помечаются модулирующие созвучия. Шопен, Этюд (ор. 25, № 2). Посреди летучей, шелестящей, безакцентной текучести — внезапные, один за другим, всплески *sforzato* в басовом голосе, указывающие на начальные

моменты модуляций:

101 [Presto]



Этюд, ор. 10, № 12. Во вступлении легкими пальцевыми акцентами (>) отмечена каждая четверть в потоке шестнадцатых, в октавной теме таким же образом выделяются интонационные точки отдельных мотивов. *Sforzato* появляется на шестой мелодической ступени:

102 [Allegro con fuoco]



Убедительные примеры *sforzati*, способствующих выделению нового гармонического оборота, дают сонаты Бетховена. В месте, аналогичном приводимому ниже, при другой гармонизации вместо *rinf.* стоит *sf.*

<стр. 151>

103 [Adagio] Л. Бетховен. Соната (оп. 2, № 1, ч. II)



В обеих своих функциях *sforzato* так или иначе способствует структурированию музыкальной речи: делает более ясным интонационный рельеф мотивов, фраз, предложений, отмечает начала и концы разделов, подчеркивает модуляционные и

гармонические сдвиги и т. д. Наряду с этим можно найти немало примеров собственно структурной функции этого знака акцентуации.

104 И. Брамс. Первый концерт (оп. 15, ч. III)
Ред. Э. Зауэра

[Allegro non troppo]



Sf помогает здесь выявить мотивную структуру.

<стр. 152>

Еще пример. В шопеновском Этюде (оп. 10, № 8) два первых предложения, где каждая четверть отмечена легким пальцевым акцентом (>), заканчиваются на *sf* (в некоторых изданиях — *fz*), которое в качестве своеобразного обращенного приема дает динамический всплеск там, где обычно завершение фразы идет на затухании:

105

Allegro



При повторении первого раздела вместо *sf* в аналогичном месте стоит >, хотя динамический уровень (*f*) остается прежним. Почему? Может быть, потому, что композитору нет нужды акцентировать внимание слушателя на строении формы, уже достаточно разъясненной в первом разделе Этюда?

Яркий пример различия между *sf* и > можно найти в брамовских Вариациях и фуге на тему Генделя. В IV вариации «игра» *sf* и > ясно говорит о более легкой звучности аккордов и октав, отмеченных «птичкой».

Тот факт, что знак $>$, как правило, является более легким акцентом, чем *sf* подтверждается и динамическим контекстом, в котором используются оба знака. Во всяком случае, это прослеживается на музыке Бетховена и Шуберта, во многом следующего

<стр. 153>

бетховенскому образцу. В бетховенских и шубертовских сонатах в большинстве случаев с «птичкой» связан общий уровень *piano*, *sf* же чаще употребляется на *forte*.

В музыке романтиков эта закономерность уже не наблюдается, но разница между этими двумя символами во многих случаях ясно ощутима. В финале Второго концерта Брамса, с его ровным бегом шестнадцатых, акцентов вообще почти нет, но в тех немногих местах, где они появляются, это исключительно акценты-«птички», как нельзя лучше подходящие к четкой, легкой, летучей, радостно приподнятой, живой музыке финала. Акценты этого рода Брамс выставляет даже на *fortissimo marcato*. *Sf* указано лишь один раз, в заключительном разделе финала, чтобы подчеркнуть появление доминантовой гармонии.

Своеобразным доказательством от противного, подтверждающим значение *sf* как знака, остро помечающего данный звук или созвучие, может служить Концерт соль мажор Равеля. В этой, по определению самого композитора, «веселой и блестящей музыке», написанной «в духе концертов Моцарта или Сен-Санса» (цит. по: Мартынов, 241), Равель ни одного раза не использует *sf*, а только акценты в виде «птички» и черточки. Гармонические прядности, которыми изобилует Концерт, составляют самую суть сочинения, и композитор явно не хочет, чтобы их специально подчеркивали в ущерб легкости, четкости, ясной очерченности музыки.

Разновидности *sforzato* — *sfp* и даже *sfpp*.

106

Р.Щедрин. "В подражание Альбенису"

The musical score is for R. Shchedrin's piece "В подражание Альбенису". It features two staves. The upper staff is marked with "[Con passione] sempre rubato" and contains a melodic line with a dynamic marking of *sfpp*. The lower staff is marked with "[p] quasi chitarra" and contains a guitar-like accompaniment with a dynamic marking of *sfpp ma molto espress.*. A slur connects the *sfpp* marking in the upper staff to the *sfpp* marking in the lower staff. The tempo marking "molto" appears twice under the lower staff.

Расшифровка этой аббревиатуры очевидна: *sforzato* и сразу за ним — *piano* (*pianissimo*). Знак используется на переломе звучности, как это видно на следующем примере из Двадцать седьмой сонаты Бетховена (ч. I):

<стр. 154>

107

The musical score is for the 27th Sonata by Beethoven, first movement. It features two staves. The upper staff is marked with "[Mit Lebhaftigkeit...]". The lower staff starts with a dynamic marking of *f*. A slur connects the *f* marking in the lower staff to the *sfpp* marking in the upper staff, indicating a dynamic shift.

Sfp употребляется также в качестве акцента в сфере тихой звучности:

108 Л. Бетховен. Соната (оп. 54, ч. II)

The image shows a musical score for measure 108 of Beethoven's Sonata Op. 54, Part II. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written for piano and includes dynamics such as 'dolce' and 'sf'.

Когда в следующих затем тактах появляется *crescendo*, композитор ставит уже не *sfp*, а *sf*.

* * *

Нам осталось рассмотреть еще три аббревиатуры — *pf*, *fp*, *f*.

Pf... В XVIII веке этот знак соответствовал *mf* его современном значении (Бадура-Скода, 28). Тюрк в конце столетия интерпретирует этот символ двояким образом: как *poco forte*, то есть немного, не очень громко, и как *più forte* — громче (Тюрк, 111). Эти значения фигурируют в большинстве словарей нового времени. Музыкальный контекст обычно подсказывает, какой смысл имел в виду композитор.

109 Ф. Шопен. Мазурка (оп. 63, № 2)

The image shows a musical score for measure 109 of Chopin's Mazurka Op. 63, No. 2. The tempo is marked 'Lento'. The score is written for piano and includes dynamics such as 'pf'.

<стр. 155>

У Шопена здесь подразумевается, вне сомнения, *poco forte*. Это доказывается и тем, что при варьированном повторении данной музыкальной фразы на том же месте он проставляет *mf*.

Важно осознать, что *p* в этой аббревиатуре не является сокращением слова *piano*, как нередко полагают музыканты-практики, толкуя *pf* по аналогии с *fp* (*fortepiano*). Такое ошибочного толкования придерживается Леймер. *Pf* для него — «сначала тихо, затем громко» (Леймер, 28). Остается неясным, как осуществить это на фортепиано, если данный знак относится, как в примере из Шопена, к одному созвучию! Совершенно неверное объяснение дает этому символу Грант. В его «Справочнике» *pf* толкуется как «нелогичный синоним для *fp*» (Грант, 310).

Fp... «Сначала сильно, сразу после слабо». Такое естественно следующее из самой аббревиатуры разъяснение можно найти в ряде словарей. Как именно реализуется это указание, объясняет в своей «Школе» Леопольд Моцарт: «Когда половинные ноты чередуются с короткими, их обыкновенно всякий раз сильно акцентируют, а затем ослабляют звук... Это и есть тот самый эффект, которого, собственно, и требует композитор, когда он указывает на одной ноте *f* и *p*... Однако, после того как вы сильно взяли ноту, не следует <...> снимать смычок со струны, а надо продолжать вести его; звук будет еще слышен, но в то же время он будет мягко замирать» (цит. по: Бадура-Скода, 32).

Впрочем, даже вместе с разъяснением Л. Моцарта эти словарные определения мало что дают пианисту. Они относятся только к оркестровой музыке и к тем инструментам, на которых такой прием возможен. Правда, Леберт и Штарк, авторы известной фортепианной «Школы» второй половины XIX века, определяя значение *fp*, а также *rinf*, отмечают, что ослабление звука после удара, предписываемое этими знаками, и без того «в природе фортепиано» (L e b e r t u. S t a r k , I, XXII). Фортепианный звук после удара действительно резко затухает, и с этой точки зрения каждый звук является акцентированным, ударным. Однако речь идет о выделении отдельных звуков. В этом плане важно установить отличие *fp* от *sf* и других акцентов, выявить, в каких условиях оно, как правило, используется.

Попробуем поискать дальнейших уточнений в других словарях. Важное разъяснение делает Грант: в отличие от *sf*, *fp* не относительно по своему значению, а абсолютно. *For* имеет здесь свою реальную стоимость (G r a n t , 162). Примем во внимание и толко-

<стр. 156>

вание, данное в MGG (III, 1025): *fp* — среднее между обозначением динамической ступени и знаком акцента. Это надо понимать так, что сразу вслед за реальным *forte* устанавливается новый динамический уровень — *piano*. Изредка встречающееся *mfp* также имеет абсолютное значение.

Оба разъяснения существенно важны для исполнителя-пианиста. Они позволяют разграничить *fp* и *sf* — акцент относительный, не предполагающий ни реального *forte*, ни последующей ступени *piano*.

У Моцарта, не употреблявшего знаков > и \wedge , мало еще распространенных в его время, указание *fp* аналогично знаку *sf*. Отмечая многочисленные *fp* в медленных частях моцартовских сонат К. 309 и К. 310, Е. и П. Бадур-Скода подчеркивают, что этот знак требует лишь «легкой акцентировки в целях выразительности» (B a d u r a - S c o d a , 36). *Mfp* — знак, которым также пользуется Моцарт, равнозначен у него по смыслу знаку *fp*, только начальный акцент несколько ослаблен (см.: Б а д у р а - С к о д а , 31, 32).

Но уже у Бетховена, вопреки распространенному мнению¹, *fp* имеет свою отличную от *sf* сферу применения (естественно, за некоторыми исключениями). Многочисленные примеры подтверждают это.

110

Л. Бетховен. Соната (оп. 101, ч. IV)



F имеет абсолютное значение; от *p*, наступающего *subito*, начинается новый динамический подъем.

¹ Знак равенства между *fp* и *sf* ставит, к примеру, Гольденвейзер в комментариях ко Второй сонате (Гольденвейзер, 16). Аронов, перечисляя знаки акцентуации, встречающиеся в фортепианной музыке Бетховена, замечает, что различие между ними зависит лишь от контекста (Аронов, 43).

<стр. 157>

[Allegro]

ff *fp* *f* *fp*

Во втором такте примера Бетховен вновь выставляет *f*, так как *fp* из первого такта перевело звучность в план *piano*.

Очень показателен еще один пример из бетховенского сонатного наследия:

Adagio con espressione

p *cresc.* *fp* *cresc.*
fp *cresc.* *rf* *decresc.* *p*

Crescendo дважды, в тактах 2 и 4, подводит к *f*, после чего сразу же восстанавливается первоначальное *p*. А после *crescendo* в такте 6 Бетховен проставляет уже *rf*, ибо здесь он предписывает плавное, через *decrescendo*, возвращение к исходному *p*.

<стр. 158>

[Allegro assai]

sf *sf* *p*

«Вспышки» *sf* на общем фоне *f* сменяются указанием *fp*, от которого начинается длительный участок *p*, переходящий через *diminuendo* к *pp*.

Встречается у Бетховена и *ffp*, например, в финалах Четвертой (т. 161) и Пятой (т. 79) сонат. В последнем случае композитор тонко дифференцирует оттенки, отмечая сильную долю такта 79 знаком *ffp*, а в такте 80 на том же месте проставляя *fp*.

Иногда Бетховен использует знаки *fp* и *sfp* без особого на первый взгляд различия между ними, раз в аналогичных обстоятельствах он проставляет сначала *sfp*, а затем *fp* (пример 114).

В уртекстовом издании автор текстологической редакции Б. Вальнер, очевидно с целью унифицировать эти обозначения, добавляет во втором случае в скобках *s*, превращая *fp* в *sfp*. Однако почему надо думать, что композитор имел в виду точное повторение оттенков? Скорее всего, вторая «реплика» должна звучать повелительнее, мощнее, чем первая.

В примере 115 замена *sfp* на *fp* объясняется, видимо, желанием уравнять по силе оба аккордовых возгласа. *Sf* на фоне *forte* — акцент весьма яркий. После зоны тихой звучности вновь появляется сильно подчеркнутый аккорд.

Связано ли использование *fp* с определенным динамическим уровнем? Нет, не связано. Мнение Л. Баренбойма, полагавшего, что

<стр. 159>

114

Л. Бетховен. Соната (оп. 2, № 1, ч. II)

The image shows two systems of musical notation for Example 114. The first system is marked [Adagio] and contains dynamic markings *sfp* and *fp*. The second system contains a dynamic marking *fp*.

115

Л. Бетховен. Соната (оп. 13, ч. III)

The image shows two systems of musical notation for Example 115. The first system is marked [Allegro] and contains dynamic markings *f* and *sfp*. The second system contains a dynamic marking *fp*.

<стр. 160>

fp как знак акцента обладало «известным недостатком», ибо «строго говоря <...> могло быть поставлено только в сфере *piano*» (см.: Бадур-Скода, 328), представляется ошибочным. Ничто не препятствовало употреблению этого буквенного знака на любом динамическом уровне. Как показывает анализ музыкального материала, *fp* часто встречается именно на *forte* или венчает динамическое нарастание. Встречается *fp*, разумеется, и на общем фоне *piano* или *pianissimo*:

116 Ф. Шуберт. Соната си-бемоль мажор (op. posth, ч. III)



Здесь вряд ли оправдано реальное *forte*. *Fp* слегка подчеркивает минорное созвучие. Аналогичным образом применяет *fp* Шуман в пьесе «Миньона» из «Альбома для юношества»:

117



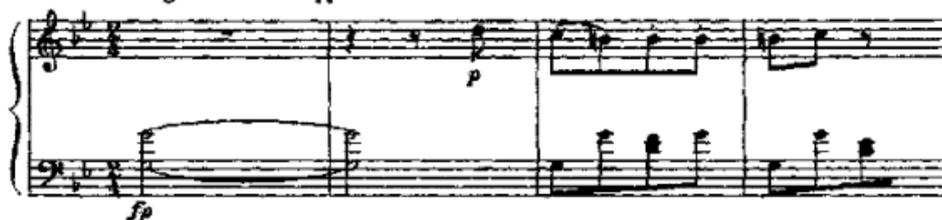
Он сам советует исполнять *fp* на последней четверти такта как легкий акцент.

Итак, указание *fp*, где *f* имеет абсолютное значение, употребляется обычно либо на динамическом уровне *forte*, либо как завершение динамического подъема. В отличие от приема, описанного Л. Моцартом для смычковых инструментов (см. выше, с. 155), при котором звук, снабженный пометой *fp*, продолжая длиться, мягко замирает, фортепианная звучность резко сламывается на следующих затем нотах. В тех случаях, когда *fp* стоит на крупных длительностях, оно имеет иллюзорный, психологический характер, хотя и здесь нередко предопределяет продолжение музыки на *piano*:

<стр. 161>

118 Ф. Шуберт. Соната си-бемоль мажор (op. posth, ч. IV)

Allegro ma non troppo



На общем фоне *piano fp* прочитывается как легкий акцент.

F... Взятый не как один из динамических оттенков, а в качестве акцента, знак этот не очень ясен. В XVIII веке *f* было тождественно *sf*, нередко употреблялось наряду с ним и, следовательно, имело относительное значение, завися от общего динамического уровня данного отрезка музыки. Такую взаимозаменяемость можно найти и в сонатах Бетховена, принадлежащих уже XIX веку. В начале второй части Семнадцатой сонаты Бетховен отмечает звук, который он хочет выделить, знаком *f*; в аналогичном месте в конце части стоит *sf*:

119 [Adagio]

The image shows a musical score for measure 119, marked [Adagio]. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key. The first staff has a dynamic marking *f* at the beginning, followed by *sf* and *p*. The second staff has a dynamic marking *f* at the beginning, followed by *sf* and *p*. The music is written in a style typical of the late 18th or early 19th century.

Однако примеры из некоторых музыкальных произведений (в том числе и Бетховена) позволяют думать, что *f* как знак акцента обладает и абсолютным, реальным значением. Именно в таком смысле (звучание большой громкости) употребляет его в финале Одиннадцатой сонаты Бетховен:

120 [Allegretto]

The image shows a musical score for measure 120, marked [Allegretto]. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key. The first staff has a dynamic marking *f* at the beginning, followed by *sf*. The second staff has a dynamic marking *f* at the beginning, followed by *sf*. The music is written in a style typical of the late 18th or early 19th century.

<стр. 162>

В следующем примере композитор прямо сопоставляет *f* и *fp*; в этом последнем знаке *f* выступает, как мы убедились, в абсолютном смысле. Тот же абсолютный смысл — у символа *f*.



В музыке XX века *f* в качестве акцента используется редко.

* * *

Наиболее загадочным представляется последний знак, который нам предстоит рассмотреть, — \wedge . Если спросить у музыкантов-практиков, что он означает, многие ответят, что это более резкий, жесткий, более тяжелый акцент, чем $>$ и *sf*. Может быть, такое понимание подсказывается самой формой знака — направленным вверх (или вниз) остроконечным углом. Обращение к справочникам и иной литературе ясности не вносит. Там можно прочесть, что этот знак — «энергичный акцент», что по сравнению с $>$ он означает более «акцентированную», «решительную» атаку при последующем сохранении, в отличие от $>$, интенсивности звучания. Можно найти также утверждение, что \wedge , наоборот, не отличается от «птички», причем оба знака — более слабые акценты, чем *sf*. Освальд рассматривает \wedge как синоним *rinforzato* (O h s w a l d t, 33), Бейкер — как знак, идентичный *sforzato* (B a k e r, 173), Грант — как «тяжелый акцент», скорее *sforzatisimo* (*sfss*), чем *sforzato* (Grant, 397). Мильштейн полагает, что у Листа \wedge говорит о «самой сильной степени выделения», когда аккорды, отмеченные этим знаком, «тре-

<стр. 163>

буют удара при помощи плечевого сустава рукой, падающей сверху» (М и л ь ш т е й н, 1971, 172); С. Тальберг замечает, что звуки, снабженные этим знаком, играют с тем большей силой, чем больше их длительность (цит. по: K u l l a k, 113). По мнению К. Курпиньского, \wedge отмечает ноту «элегантной выразительностью» (K u r p i n s k i, 34).

Между тем еще в словаре Вольфа конца XVIII века говорится, что нота, отмеченная знаком \wedge , «должна получить акцент или особое ударение, каковой акцент выражается через мягкий нажим, а не толчок, с кажущейся (*scheinbar*) приостановкой на звуке» (W o l f, 189). Правда, поскольку в названном словаре знак «птички» вообще не фигурирует, есть основание думать, что Вольф характеризует здесь то ударение, которое позже будет определено через знак «птички». По-видимому, знак \wedge используется в значении «птички» и в «Клавирной школе» Тюрка (T ü r k, 377). Что же касается выделения звука посредством некоторого удлинения, Тюрк не дает для этого специального обозначения.

Начиная с Римана, который в 1884 году определил этот вид акцента как а г о г и ч е с к и й, и вслед за ним в некоторых источниках \wedge характеризуется как предписание выделить звук посредством не только динамического подчеркивания, но и

небольшого удлинения, некоторой задержки на нем (Seeger, I, 21; Gerigk, 13). Кристиани ставит знак равенства между \wedge и *tenuto* (Christiani, 248). Стайн замечает, что \wedge — «более тяжелое *marcato*» и одновременно предписание слегка продлить акцентируемую ноту (Stein, 61). По М. Харлапу, $>$ — «острый» акцент, ... — акцент «тяжелый и, в качестве такового, долгий» (Харлап, 108).

Сразу скажу, что наиболее точным (речь идет по-прежнему только о фортепианной музыке) кажется мне римановское понимание этого символа как агогического акцента. Не совсем ясно, правда, имел ли Риман в виду также и динамическое выделение. С одной стороны, он вводит понятие агогического акцента «в отличие» от акцента динамического. С другой стороны, Риман замечает, что ноты, отмеченные этим знаком, «надо играть не только сильнее, но и (незначительно) длиннее» (Riemann, 1884, 32). Добавлю, что данный акцент может реализоваться как через удлинение звука, в результате чего, по определению Н. Голубовской, на мгновение приостанавливается течение остального звучащего комплекса (Бронфин, 67), так и через взятие его с небольшим запозданием, с оттяжкой. И в том и в другом случае выделение происходит за счет фактора времени, а не силы звука.

<стр. 164>

Проинтерпретируем ряд примеров.

Наиболее убедительным доказательством того, что \wedge — акцент агогический, является его использование в комбинации с другими ударениями явно динамического характера.

122

Ф. Шопен. Мазурка (оп. 68, № 1)

Vivace

Финал Второй сонаты (ор. 14) Прокофьева. В конце раздела, предшествующего репризе, в радостную, скерцозную музыку врывается навязчиво (14 раз!) повторяемая нота — *до-диез*. Композитор отмечает это «наваждение» сразу двумя акцентами — \wedge и *sf*. Агогический смысл первого из них очевиден.

Этот смысл ясно прослеживается в Этюде Шопена, ор. 25, № 12 (в редакции Клиндворта):

143

Allegro molto e con fuoco

Знак \wedge подчеркивает начало каждого такта, то есть приходится на первый звук каждой новой гармонии, $>$ же отмечает сильные доли такта. На длительном *crescendo*, начинающемся с доминантового органного пункта (тт. 31—46), редактор сначала отказывается от потактовой акцентуации с помощью агогического акцента, сохраняя последний лишь в начале каждого четырехтакта. Намерения его ясны: будь этот акцент динамическим, он не стал бы снимать его в момент огромного подъема звучности. Редактор убирает агогические акценты, которые могут затормозить гигантский разбег к кульминационной точке. Зато на последнем отрезке пути он посте-

<стр. 165>

пенно притормаживает движение, размещая агогические акценты потактно (тт. 43, 44), затем на каждой половине такта (т. 45), а перед самой репризой (т. 46) проставляет их и на двух последних четвертях.

Добавим, что в этом Этюде символ \wedge реализуется, пожалуй, как удлинение отмеченных им нот, а не как взятие их с некоторым запозданием. Последнее естественно предположить в тех случаях, когда \wedge комбинируется со знаком *tenuto*:

124

Animé

К. Дебюсси. Прелюдия
"Ветер на равнине"

Некоторая оттяжка диктуется здесь необходимостью выполнить *subito piano*. Оттяжка предусматривается и в следующем примере из «Оstinато» Бартока:

125

[Vivacissimo]

Ср. пример 92 из той же пьесы, где в аналогичном месте стоит *sf*.
Еще один пример из Дебюсси:

[Modérément animé]

<стр. 166>

Три знака на одном аккорде предписывают: легкую оттяжку при его взятии (\wedge), акцент (*sfz*), необходимость выдержать восьмушку (-).

Помимо многочисленных случаев кумуляции знаков агогический смысл рассматриваемого средства выделения столь же ясно обнаруживается при его использовании на синкопах в музыке, написанной в танцевальных ритмах.

Allegro giusto

В местах, отмеченных \wedge , естественно напрашивается дразнящая, кокетливая оттяжка звука. Сходный эффект оттягивания — в горделивой поступи музыки эпизода «в духе полонеза» из Большой сонаты Шумана (ч. III):

Интерпретируя смысл этого акцента в ряде других примеров, мы находим все новые доказательства его агогической природы.

Акомпанирующая фигура повторяется на большом отрезке этой пьесы, и всякий раз четверть помечена знаком \wedge , который тре-

<стр. 167>

бует дослушивать и даже чуточку передерживать этот звук. Истолкование акцента как чисто динамического привело бы к слишком назойливому выделению (к тому же на слабой доле) четвертной ноты.

130

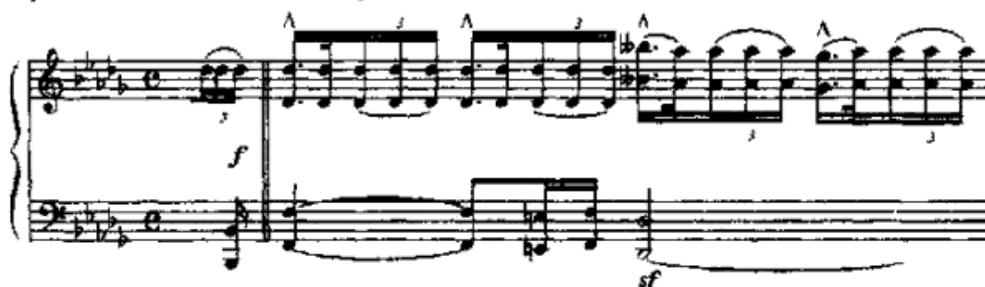
М. Мусоргский. "Два еврея: богатый и бедный"
из "Картинок с выставки"



При первом проведении темы бедняка Шмуля¹ она акцентируется, как показано в примере. При втором — октавном — проведении, в контрапункте с темой могущественного богача Гольденберга, мотив Шмуля звучит затрудненно, как будто бедняк тщетно пытается пробиться сквозь грозные окрики богача. Вот тут композитор и ставит агогический акцент:

131

Andante grave



Агогический смысл акцента отчетливо просматривается в другой пьесе того же цикла — «Бабе Яге»: 132

132

[Allegro con brio, feroce]



¹ «Samuel Goldenberg und Schmuyle» — таково авторское название этого номера «Картинок с выставки».

<стр. 168>

Здесь нижние звуки хода по квартам подчеркнуты дополнительным штилем, указанием *sf* и агогическим акцентом.

Оттягивание метрической доли может диктоваться соображениями не только собственно музыкального, но и технически-пианистического порядка. В «Дикой охоте» (ор. 46, № 3) Э. Мак-Доуэлла при *fff* и *molto allargando* знаком \wedge помечены созвучия больше октавы, взятие которых требует некоторого времени:

133 [Allegro furioso]

[Sempre *fff*] *molto* *allarg.*

Detailed description: This musical score shows a piano accompaniment for a piece marked 'Allegro furioso'. It consists of two staves. The left hand plays a series of quarter notes, while the right hand plays chords. The first measure is marked '[Sempre fff]'. The second measure is marked 'molto' and has an accent (^) over the right-hand chord. The third measure is marked 'allarg.' and also has an accent (^) over the right-hand chord. The fourth measure has an accent (^) over the right-hand chord. The notes in the right hand are separated by an octave, and the accents indicate that these intervals require extra time to be played.

Во Втором концерте Листа (ч. I, редакция Э.Зауэра) знак \wedge диктует тот же прием после скачков, на которые опять-таки необходимо дополнительное время:

134 [Allegro agitato assai]

Piano *fff* *f*

Detailed description: This musical score shows a piano accompaniment for a piece marked 'Allegro agitato assai'. It consists of two staves. The left hand plays a series of chords, while the right hand plays a series of chords. The first measure is marked 'Piano' and 'fff'. The second measure is marked 'f' and has an accent (^) over the right-hand chord. The third measure is marked 'f' and has an accent (^) over the right-hand chord. The notes in the right hand are separated by an octave, and the accents indicate that these intervals require extra time to be played.

Ср. также следующие примеры:

135 Ф. Лист. Четвертая рапсодия

Quasi Adagio, altieramente

f

Detailed description: This musical score shows a piano accompaniment for a piece by Franz Liszt, 'Quasi Adagio, altieramente' from the 'Fourth Rhapsody'. It consists of two staves. The left hand plays a series of chords, while the right hand plays a series of chords. The first measure is marked 'f'. The notes in the right hand are separated by an octave, and the accent indicates that these intervals require extra time to be played.

<стр. 136>

136



В примере 135 композитор ставит акцент на звуке, гармонизованном аккордом арпеджато: чтобы «раскатить» арпеджато, нужно время. В примере 136 замена \wedge на $>$ объясняется изменением в сопровождении. Арпеджированного аккорда на третьей доле здесь нет, и надобность в агогическом акценте отпадает.

Конечно, агогический смысл акцента устанавливается с такой доказательностью далеко не всегда. Приведу несколько примеров, где знак \wedge можно в принципе интерпретировать как выделение за счет силы звука, но где тем не менее агогическое его значение кажется гораздо более правомерным.

137



На неаккордовых звуках в фигурациях следует слегка задержаться.

138



Эту пьесу из «Альбома для юношества» Шумана, столь популярную в детских музыкальных школах и известную у нас под названием «Дед Мороз», ученики обычно играют, старательно вы-

<стр. 170>

деляя-«выстреливая» отмеченные акцентом звуки. А если трактовать этот акцент как агогический? Характер музыки тогда резко меняется, ее «поступь» становится иной — осторожной, крадущейся, шаловливой, в соответствии с образом изображенного здесь персонажа. Ведь у Шумана ни о каком Дед Морозе речи нет. «Knecht Ruprecht» (так называется у Шумана пьеса), то есть слуга Рупрехт, — озорник, шут, сопровождавший, по

легенде, святого Михаила.

139

К. Сен-Санс. Концерт для фортепиано
с оркестром соль минор, ч. I

[*Sempre più animato*]



Знак Λ на первых двух октавах *martellato* говорит о том, что начинать этот октавный пассаж надо как бы враскачку.

Знаками Λ , явно агогического характера, изобилует каденция в финале Первого концерта для фортепиано с оркестром Шостаковича.

* * *

Все сказанное в данном разделе главы об аббревиатурах и графических символах, используемых для обозначения акцентуации, может служить лишь общим ориентиром. Стоит погрузиться в текст музыкального произведения, как то и дело возникают недоуменные вопросы. Это естественно. Коль скоро за всеми этими знаками не закреплено твердого, единого значения, композиторы и редакторы проставляют и будут проставлять их во многом по своему разумению. Я спросила как-то раз одного композитора, как понимает он знак Λ . Тот немного подумал, а потом уверенно заявил, что он ставит его там, где хочет получить более глубокое по характеру прикосновение и вместе с тем более энергичную, чем при других акцентах, звучность. Подойти к сочинениям этого композитора с представлением об Λ как об акценте агогическом — значило бы не понять его авторских намерений. Так что же делать исполнителю?

<стр. 171>

На мой взгляд, прежде всего следует знать и учитывать те общие закономерности при расшифровке значений акцентов, о которых шла речь. Начинать стоит, наверное, с того, чтобы прикинуть, подойдет ли к данному месту одно из установившихся значений знака. Если окажется, что такое значение «не проходит», следует попытаться подобрать к произведению специальный ключик.

Дело в том, что, подобно другим исполнительским обозначениям, знаки акцентуации образуют с и с т е м у и смысл того или иного знака нередко прочитывается в зависимости от значения родственных ему символов. Не случайно в данном разделе мы рассматривали знаки акцентуации в постоянном сопоставлении друг с другом. Итак, надо внимательно посмотреть, какие именно знаки использует композитор, и постараться определить их смысл, сопоставляя, сравнивая один знак с другим.

...Барток, Сонатина. В первой части (*Allegretto*) композитор оперирует знаком Λ и символом *tenuto* (черточкой)¹. Судя по характеру музыки, знаки четко противопоставлены друг другу: Λ означает острое, активное динамическое ударение, черточкой же отмечены мягко тянущиеся звуки.

В среднем разделе характер музыки меняется, она делается более живой (*allegro*

вместо *allegretto*) и легкой (*leggero*); здесь композитор прибегает к акценту-«птичке». Наконец, в финале чередуются \wedge и $>$, семантика которых ясно выявилась на предшествующих страницах произведения. В этой напористой, задорной, полной жизненной энергии музыке взятие отмеченных акцентом \wedge нот с некоторой оттяжкой звучало бы нарочито; если же исполнитель понял бы этот знак как указание на некоторое удлинение звука, это замедлило бы четкий пульс Сонатины.

...Шуберт, Соната, оп. 147. В финале Сонаты нет ни одного *sf*, только $>$ и *fp*. По-видимому, *fp* выступает здесь в качестве знака, тождественного *sf*.

Такого рода системное рассмотрение знаков акцентуации в том или ином произведении особенно эффективно, если при этом учитывается система акцентировки, характерная для творческой манеры композитора в целом.

¹ Знак *tenuto* (черточка), относящийся к одному звуку или созвучию, может, строго говоря, рассматриваться в разделе акцентуации. Предусматриваемое им заполнение звучанием всего объема ноты или аккорда выделяет, подчеркивает их. Когда же предписание *tenuto* относится к группе нот, то термин этот уместнее включать в раздел знаков артикуляции, что и сделано в настоящей книге (см. ниже, с. 208—215).

<стр. 172>

...Рахманинов, Третий концерт для фортепиано с оркестром. В первой, и во второй частях Концерта — лишь одно *sf!* Рахманинов моделирует «бесконечную» мелодию с помощью горизонтальной черточки и вилок. Черточкой отмечены опорные звуки мелодии, вилочками — ее интонационные изгибы. Еще одно *sf*, точнее *sff*, появляется в финале, на *forte*, венчая *accelerando* в конце раздела. Отсутствие *sf* подтверждает представление об особом характере рахманиновского мелоса — плавно льющегося, текучего.

...Брамс, Соната, ор. 5. В этом масштабном пятичастном цикле композитор использует главным образом знак $>$. При всем драматизме музыки первой части здесь нет ни одного знака *sforzato* или *rinforzato*. Нет их тем более в лирической сцене второй части. При всем богатстве эмоционального мира, представленного на страницах первых двух частей Сонаты, музыка сохраняет классическую уравновешенность и ясность. *Rinforzato* несколько раз используется в третьей части — остром скерцо; единичное *forzato* встречается в четвертой части (интермеццо), еще несколько *forzato* — в богатом событиями, схожим с балладой финале.

Вчитываясь в нотный текст произведения, размышляя над смыслом знаков акцентуации, надо учитывать, думается, еще один момент. Передо мной — прижизненное издание Фантазии С. Тальберга. В этом сочинении очень мало акцентов, и все они выражены одним только знаком — \wedge . Трудно предположить, чтобы из всего арсенала знаков акцентуации, который имелся в середине XIX века, блистательный виртуоз выбрал именно этот знак. Может быть, выбор этот сделал... гравировальщик, готовивший текст Фантазии к печати? Такое предположение, особенно по отношению к музыкальной литературе XVIII — XIX веков, вполне допустимо.

ГЛАВА III. АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ ТЕРМИНЫ

LEGATO, STACCATO И...

Появление знаков артикуляции в нотном тексте датируется началом XVII века, и система этих обозначений в общих чертах складывается к концу XVIII века.

Под артикуляцией понимается, по определению И. Браудо, «искусство исполнять музыку <...> с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов...» (Браудо, 3). Если бы все сводилось к различению лишь по признаку «связно — расчлененно», проблемы с обозначением этого средства выразительности не было бы. Однако в действительности (и это отражено в вышеприведенном определении) существуют разные степени и слитности и расчлененности¹. Вот тут-то и начинаются трудности с терминологией, а особенно с графическими эквивалентами словесных указаний. Ситуация осложняется тем, что любой артикуляционный прием можно рассматривать не только с точки зрения акустической (а именно как звуковой результат расчленения или

¹ На вопрос ученика, играть ли это место *staccato*, Артур Шнабель — рассказывают — в свою очередь спросил, о каком *staccato* идет речь — о номере 7 или номере 56? (Stein, 45).

<стр. 174>

связывания), но и с позиции игрового приема — того движения, с помощью которого реализуется тот или иной артикуляционный оттенок.

Начнем с *legato* — приема, который обозначается либо словом¹, либо лигой, охватывающей два звука или более.

Поначалу, связывая одинаковые ноты, лига была знаком того, что повторять их не следует. Как знак связной игры лиги появляются около 1600 года (см.: Keller, 40). С наступлением XVIII века их начинают употреблять чаще.

Распространение лиг было связано, по мнению Х. Келлера, с исполнением на смычковых инструментах. В литературе для инструментов клавишных — органа, клавесина, клавикорда — лиги большей частью оставались необозначенными, ибо, во-первых, каждому из них свойствен свой тип артикулирования, а во-вторых, сольная игра допускает больше свободы, чем игра ансамблевая, более характерная для смычковых (MGG, I, 744).

В противоположность раздельному звукоизвлечению, когда внимание играющего в большей или меньшей степени концентрируется на каждом звуке, *legato* предполагает тесную их связь между собой, их подчинение единому импульсу, объединяющему началу. *Legato* подразумевает такую текучесть мелодии, такую плавность переливания, перетекания составляющих ее звуков друг в друга — перетекания без малейших толчков, что оно исключает их маркировку, которая противоречила бы самой сути этого приема.

В начале трио — среднего раздела пьесы Скерцо — Мусоргский указывает: «*legato, ma il canto ben marcato*» («легато, но хорошо выделяя /подчеркивая/ мелодию»). Это «но» весьма красноречиво: ведь маркатность предполагает подчеркнутость, а нередко и связанную с ней некоторую раздельность в произнесении мелодии, в то время как *legato* требует совершенной плавности игры.

«Не принимайте всерьез заумных подразделений legato, — говаривал Иосиф Гофман. — К слову «легато» нет множественного числа» (Гофман, 115). Выдающийся пианист неправ. В практике исполнения существуют разные степени акустической слитности, что находит отражение уже в самой терминологии. В текстах музыкальных произведений встречаются *leggero quasi legato, poco legato, mezzo legato, molto legato, legatissimo*.

¹ Прежде встречалось и написание *ligato* (например, у Бетховена в его Двадцать

восьмой сонате). Гаснер в 1849 году замечает: оба написания верны (G a s s n e r , 544).

<стр. 175>

Браудо различает три вида *legato*: «акустическое легато, или *legatissimo*», «легато», «сухое легато» (Браудо, 9). Разные виды *legato* с точки зрения художественной выразительности находит в фортепианной музыке М. Варро. Это воздушная кантилена моцартовского типа (например, тема первой части Сонаты ля мажор с вариациями К. 331), *leggero*-кантилена (начало «Колыбельной» Шопена), лирическая кантилена (трио похоронного марша из его же си-бемоль-минорной Сонаты), патетическая («большая») кантилена (вторая часть Патетической сонаты Бетховена), строгое полифоническое *legato* (Фуга ми-бемоль минор Баха из «Хорошо темперированного клавира»), *legatissimo* органного типа (Прелюдия до мажор из второго тома ХТК) (V a r r o , 168).

Поскольку *mezzo legato* относится скорее к области несвязной игры, рассмотрим сначала такой артикуляционный прием, как *legatissimo* (превосходная степень от слова *legato* в значении «в высшей степени связно», так сказать, «связнейше»). Какова же разница между *legato* и *legatissimo*, что подразумевается под этим последним термином?

Согласно традиции, зафиксированной еще в клавирном исполнительстве (например, у Ф. Э. Баха — В а с h , 126), при игре аккордовых фигурации, альбертиевых басов и т. п. консонирующие звуки удерживаются пальцами.

Манера эта сохранялась и на протяжении большей части XIX века. Вот как объяснял ее своей ученице Лист. Слова молодого маэстро дошли до нас в записи ее матери Августы Буасье, которая, присутствуя на занятиях, прилежно фиксировала в своем дневнике ход каждого урока. 15 января 1832 года А. Буасье сделала следующую запись: «...[Лист] изложил нам свою систему игры легато. Никогда не следует задерживать пальцы на звуках, образующих диссонанс. Когда ряд звуков образует консонанс, связывать их можно, ибо звучание будет тогда более мягким; но как только сочетание становится диссонирующим, следует снимать его или отдельные звуки, которые образуют диссонанс, играя прочие звуки связно» (Б у а с ь е , 17). Прием игры, который описала А. Буасье, соответствует понятию *legatissimo*. К. Черни иллюстрирует этот термин следующим музыкальным примером (Ч е р н и К . , 46):



<стр. 176>

Риман характеризует *legatissimo* так: «выдерживание тонов фигурации, образующих аккорд, до появления другой гармонии» — и дает следующий пример:



Нотная запись здесь предстает в упрощенном, сокращенном виде, замечает Риман и добавляет, что применение такого приема уместно там, где подвижная мелодия препятствует использованию педали: образуется как бы ручная педаль (R i e m a n n , 1883, I, 12).

Именно так, с задерживанием аккордовых звуков, надо играть согласно указанию

legatissimo следующие места в этюдах Шопена (оп. 10, № 5 и № 6):

142

[Vivace] *sempre legatissimo*

f

143 Andante

p

sempre legatissimo

Еще примеры:

144 [Allegro maestosa] Ф. Шопен. Полонез (оп. 71, № 1)

f pp legatissimo

<стр. 177>

145 Ф. Лист. Прелюдия из Этюдов трансцендентного исполнения

[Presto] *non troppo presto*

mf legatissimo

Такое *legatissimo* нередко бывало выписанным:

146

Л. Бетховен. Соната (оп. 31, № 2, ч. III)

[Allegretto]

147

Л. Бетховен. Соната (оп. 57¹)

[Allegro assai]

¹ Непонятно, почему А. Алексеев трактует этот пример как «образец раннего применения в фортепианной музыке *martellato* для достижения максимальной силы звука в пассажах» (Алексеев А., 1988, 133). Предписанное Бетховеном задерживание звуков уменьшенного септаккорда действительно позволяет увеличить общую силу звучания, но прием этот не есть *martellato*.

<стр. 178>

148

Ф. Шопен. Фантазия (оп. 49)

[Tempo di marcia]

В практике фортепианного искусства *legatissimo* встречается не только по отношению к фигурациям, представляющим собою разложенные аккорды, но и применительно к пассажам сложной интервальной структуры и даже при поступенном движении.

149

Ф. Шопен. Этюд (оп. 10, № 12)

Allegro con fuoco

Здесь, в партии левой руки, слух легко выделяет цепь уменьшенных септаккордов, последовательно удерживаемых пальцами. Благодаря этому звучание становится более насыщенным, мощным.

В Мазурке (op. 56, № 1), указав *legatissimo*, Шопен одновременно выписывает, какие именно звуки в партии левой руки следует задерживать:

150

[Alegro non tanto]

legatissimo

<стр. 179>

Еще пример:

151

С. Тальберг. Большая фантазия на Серенаду и Менуэт из "Дон Жуана" (op. 42)

[Cantabile]

ppp *legatissimo* *ritenuto*

Очевидно, к этим последним случаям подходит определение, которое дает понятие *legatissimo* Ласт, а именно: «цепляющее прикосновение» (clinging touch). Английская пианистка добавляет, что руки при этом «слегка перекрывают друг друга (very slight overlapping)» (L a s t, 15). О «слиянии» (Verschmelzung) звуков друг с другом пишет Мендель (M e n d e l, VI, 282).

Швейцарский пианист Чеслав Марек специально оговаривает, что в некоторых случаях бывает уместно задерживать пальцами в мелодических последованиях чужие гармонические тоны или соседние ступени при поступенных ходах, подчеркивая, что прием нот требует тончайшего звукового контроля и пианистической зрелости. Он не имеет ничего общего с высмеянной еще Ф. Э. Бахом дилетантской манерой передерживать пальцы на клавишах, как если бы меж пальцами был клей (B a c h, Th. 1, III, § 6). В медленном темпе, по мнению Марек, нота четвертной длительности передерживается не более чем на одну тридцать вторую, в темпе умеренном — на шестнадцатую; в быстрых темпах звуки передерживаются на половину своей длительности. Специального внимания и осторожности требует использование *legatissimo* в среднем и особенно басовом регистре, где оно может применяться лишь в виде исключения. Такое *legatissimo* — добавляет Марек — до некоторой степени замещает *portamento*, привычное для вокалистов и струнников, то есть скользящий переход от звука к звуку¹ (M a r e k, 413-415).

Впрочем, такое понимание *legatissimo*, которое дает швейцарский пианист, является для XX века скорее исключением. Называя этот прием «основой содержательной звучности», Н. Метнер пишет,

¹ О *portamento* см. ниже, с. 198—201

<стр. 180>

что современным исполнителям его «недостает» (Метнер, 19). И действительно, первоначальный смысл этой пометы, можно думать, постепенно утрачивался. Еще в середине XIX века Л. Пледди замечает по поводу *legatissimo*, что выражение это «не общепринято» (Пледди, 2).

В XX веке *legatissimo* далеко не всегда рассматривается композиторами и исполнителями как указание на слитную манеру игры с передерживанием звуков. «*Legatissimo* не имеет реального смысла, — читаем в словаре Гроува. — Оно лишь указывает на настойчивое желание композитора выдерживать легатный стиль» (Гроув, V, 112). Следовательно, ему присуще скорее психологическое значение, цель его — соответствующим образом настроить игровой аппарат пианиста. Так поступает, по-видимому, Щедрин, когда использует это указание в Фуге ля минор из 24 Прелюдий и фуг, чередуя его с термином *legato*. *Legatissimo* характеризует вкрадчивый шепот удержанной интермедии:

152

[Moderato]



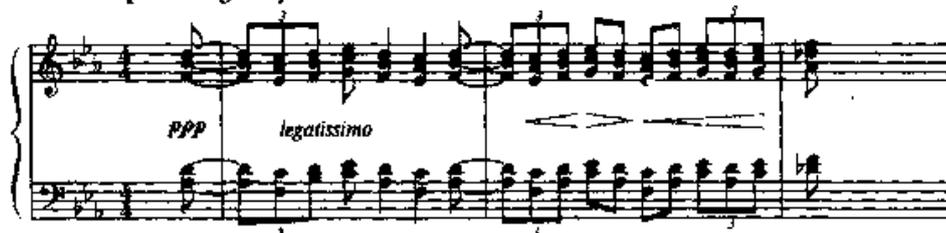
Legatissimo означает для композитора, очевидно, «ползучую» манеру игры, когда один звук как бы прилипает к другому.

Сюда же относятся случаи, когда авторы проставляют эту ремарку, желая настроить исполнителя на связывание того, что пальцами связать трудно или даже невозможно.

153

С.Рахманинов. Этюд-картина (оп. 39, № 7)

[Lento lugubre]



<стр. 181>

154

Р. Щедрин. "Тройка"

[Allegro ma non troppo]



Надо отметить, наконец, что *legatissimo*, во всяком случае раньше, вызывало представление об особом туше. В примечании к «Колыбельной», где стоит эта ремарка, Лист рекомендует играть фигуры сопровождения *legatissimo* при помощи вытянутых, лежащих на клавишах пальцев (Л и с т, 198).

Интересно, что в теории и практике фортепианной игры неоднозначно понимается и то, что представляется нам сейчас совершенно ясным, а именно сам термин *legato*. Спросите сегодня любого пианиста, как играется *legato*, и вам ответят, что оно означает связную манеру игры, при которой пальцы «переступают» с клавиши на клавишу и звук прекращается в тот момент, когда берется следующая нота. Между тем в начале нашего столетия Демянский именно в таких словах описывает... *non legato*. «Строгое» же *legato* он характеризует следующим образом: «Палец снимается с клавиши лишь после того, как другой палец ударяет следующую клавишу, отчего является едва уловимый момент, когда обе смежные клавиши звучат одновременно». Демянский считает владение таким *legato* «одним из лучших качеств игры пианиста хорошей школы», замечая, что «выработка его должна составлять одну из главных забот преподавателя» (Д е м я н с к и й, 47). Ему вторит Иосиф Левин: «Всегда имеется момент, когда звучат одновременно два звука <...>. Сыгранные хорошо на фортепиано ноты легато должны вливаться одна в другую. В этом суть» (Л е в и н, 58).

Связная манера исполнения предписывается, как известно, не только словесной ремаркой, но и графическим символом — знаком нити.

Обычно различают разные типы лиг: лиги *legato*; фразировочные (синтаксические) лиги, распространившиеся уже в XIX веке¹;

¹ Яркий пример фразировочной лиги дает Вторая соната Бетховена (ч. I), относящаяся к 1795 году. Несмотря на паузы, то есть реальные перерывы звучания, все четыре аккорда мыслятся как образующие одну фразу (см. пример 58).

<стр. 182>

артикуляционные лиги, столь характерные для классической музыки, моделирующие интонацию фразы на уровне мотивов (эти короткие лиги объединяют небольшую группу звуков, первый из которых активно атакуется); лиги штриховые (смычковые). Эти последние ставятся от одной тактовой черты до другой либо объединяют четыре шестнадцатых внутри тактовой доли. Считается, что такие лиги проставляются по образцу скрипичных, означающих взятие нот под лигой одним движением смычка.

Думаю, что дело тут вовсе не в некритическом переносе смычковой лиги в клавирную литературу. Такие лиги можно было бы назвать позиционными. Они предусматривают объединяющее движение руки, играющей по позициям, причем снятия руки в конце лиги не предполагается¹. По справедливому замечанию Фейнберга, «как смычок сливает в одну фразу мелкие пальцевые движения левой руки скрипача, так и прикосновения пальцев к клавишам регулируются и образуют слитное целое благодаря суммирующим более медленным движениям руки» (Ф е й н б е р г, 1969, 200). Хотя Фейнберг замечает далее, что эти обобщающие движения руки пианиста, более индивидуальные, чем скрипичные штрихи, «не поддаются точной фиксации» и «не обозначаются» (Т а м ж е, 201), мне кажется, что позиционные (смычковые) лиги как раз и передают эти обобщающие движения. Примеры этого можно найти, в частности, в этюдах Шопена.

¹ На это указывает еще Тюрк, замечая, что не следует превращать рисунок  в такой:  (Т ü r k , 380—381).

<стр. 183>

Рассмотрим теперь другой край артикуляционной шкалы, где размещаются *staccato*¹ и *staccatissimo*, знаменующие крайнюю степень несвязной, расчлененной игры, оставив на потом чрезвычайно запутанный вопрос о терминах, относящихся к промежуточным приемам — средним между *staccato* и *legato*. Впрочем, обозначение стаккатной артикуляции также представляет немало проблем.

Примерно с конца XVI века в клавирной музыке появляются шаки, заимствованные из техники скрипичной игры: точка и клинышек — широкий (▼) или узкий (▼). Наряду с клинышком употреблялась и вертикальная черточка (|). Клином обозначали короткий, акцентированный удар на отдельном смычке, точкой — удар легкий, при котором несколько нот могли набираться на один смычок (разновидности последнего приема — *spiccato* и *sautillé*).

В клавирной, а затем в ранней фортепианной музыке это различие между точкой и клином (*staccato* легкое — *staccato* акцентированное²) далеко не всегда соблюдалось. Не делал этого различия, например, Ф. Э. Бах, как можно судить по его трактату (B a c h , Th. I, III, § 17). В XVIII веке клин нередко воспринимается как знак акцента, а не артикуляции. А в начале XIX века Гуммель, описывая клиновидное *staccato*, характеризует его как требующее столь же легкого прикосновения, что и при *staccato*-точке (H u m m e l , 64). К этому надо добавить, что композиторы нередко проставляли эти знаки непоследовательно, небрежно, а гравировальщики нот вносили еще большую путаницу.

Если даже различие между точкой и клином имело место, следует учесть, что и тот вид *staccato*, который обозначается точкой, воспринимается в определенной мере как акцентированный. При легатной артикуляции внимание исполнителя направлено на объединение звуков между собой, их подчинение единому импульсу. При стаккатной же артикуляции, хотя звуки в рамках той или иной синтаксической конструкции (мотива, фразы и пр.) и организуются определенным ритмодинамическим импульсом, каждый звук оказывается все же более обособленным и подчеркнутым. Не случайно мы находим у Бетховена ремарку *sempre staccato ma leggiermente*, то есть «все время *staccato*, но легко»:

¹ В источниках XVIII — начала XIX века встречается также *stoccatto*.

² По замечанию Браудо, «столь излюбленный в старинной музыке знак ♯ <...> означает в большей степени *espressivo*, чем собственно стаккато» (Браудо, 187).

<стр. 184>

156 Л. Бетховен. 33 Вариации на вальс А. Диабелли (оп. 120, вар. 10)

Presto

pp *sempre staccato ma leggiermente*

Композитор хочет здесь совершенной легкости и ровности. При дальнейшем развитии музыки в тактах 9—11 он предписывает *sempre staccato e pianissimo*.

Разница между точкой и клином не сводится только к степени акцентированности обозначенного ими звука. Важно также знать, насколько укорачивается длительность звучания. В среднем для периодов барокко и классицизма точка означала укорочение реального звучания ноты данной длительности наполовину, клин — на три четверти¹. При этом рекомендовалось учитывать целый ряд факторов. Так, по Ф. Э. Баху, степень отрывистости зависит от длительности ноты, связана с силой звука, с темпом (Васх, Th. 1, III, § 17). При исполнении *staccato* «надо руководствоваться тем, играет ли пьеса очень медленно или очень быстро, — считает также Кванц, — и ноты не отрываются в *Adagio* так же быстро, как в *Allegro*; в противном случае они будут звучать в *Adagio* слишком сухо» (Quantz, XVII, II, § 27). Принималась в расчет и разница между тактами четного и нечетного размеров. В первых точка укорачивает длительность наполовину, во вторых — на одну треть.

Еще одним критерием, в соответствии с теорией аффектов, служил характер выражаемого чувства. Имел значение и тип инструмента. Ф. Куперен, к примеру, полагал, что при игре на клавесине точка должна сокращать длительность ноты не более чем на четверть ее стоимости, ибо у клавесинного звука и без того короткая жизнь (см.: Keller, 45).

Особняком стоит разъяснение смысла этих знаков, которое приводится Ф. Калькбреннером. Французский виртуоз не пытается предписать, насколько точка или клин укорачивают длительность звучания; ничего не говорит он и об их сравнительной акцентированности. В основу различия он кладет характер извлекаемого звука.

¹ Марпург, впрочем, замечает, что и точка, и вертикальная черточка одинаково отнимают у ноты «до половины стоимости» (Marburg, 28).

<стр. 185>

Клинышек указывает, что играть ноты следует «раздельно и сухо», точка — что надо «снять палец, но без сухости и жесткости» (Kalkbrenner, 6).

В исследовательской литературе можно найти сведения о том, кто из музыкантов и как употреблял эти знаки. Так, по данным Е. Давида и М. Люси, оба знака использовались Купереном и Рамо. Скарлатти их не употреблял вовсе. Бах пользовался только точкой, его сын Иоганн Христиан — и клинышком (David et Lussy, 166, 169). Самым тщательным образом изучена расстановка точек и клиньев в музыке Моцарта¹ и Бетховена.

Известно, что в автографах Моцарта указания *staccato* — артикуляционного приема, который часто встречается в его произведениях, выражены множеством разных способов: от легкой, едва различимой точки до вертикальных черточек, выписанных с большим нажимом (Badura-Scođa, 84). Знак *staccato* означает у него, можно думать, укорочение

длительности ноты наполовину. Это доказывается на примере из финала до-минорного Концерта К. 491. Сопоставим следующие два сходных по музыке места:

157

а) **[Allegretto]**
Bläser
Piano II *p* *sf*

б) Piano II *sf*

Способ записи во втором примере (восьмушка и восьмая пауза) ясно показывает, как расширяется четверть с точкой над нею в первом случае.

¹ В 1950-х годах западногерманское Общество по музыковедению объявило конкурс научных работ с целью исследовать значение в автографах Моцарта и первых изданиях его сочинений таких знаков, как клинышек, вертикальная черточка и точка. Пять представленных на конкурс работ были опубликованы в 1957 году, за ними последовали и другие работы на эту тему (см.: Б а д у р а - С к о д а , 309—344).

<стр. 186>

И все же по рукописям композитора далеко не всегда можно точно установить, какой именно знак и в каком значении имел он в виду; в применении их немало непоследовательности. Ситуация осложняется тем, что клин нередко означает у него акцент.

158

В. Моцарт. Концерт Es-dur
(К. 449), ч. II

Piano II

Поскольку терция залигована, предположить, что здесь *staccato* в обычном значении слова, невозможно.

Различие между точкой и клином считал важным Бетховен. В письме к своему другу скрипачу Карлу Хольцу, разъясняя свои замечания по правке им рукописной копии Струнного квартета (оп. 132), Бетховен настаивает: «Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин, и наоборот, это не одно и то же» (цит. по: Ф и ш м а н , 126).

В фортепианной музыке романтиков правила сокращения реального звучания ноты, снабженной точкой или клином, строго не соблюдаются или вообще уже не работают. Исполнитель устанавливает степень краткости звучания по своему усмотрению. Впрочем, в ряде случаев эти правила еще продолжают соблюдаться. Это хорошо видно на примерах из шопеновской Фантазии, ор. 49:

159 [Tempo di marcia]

160

<стр. 187>

В экспозиции (пример 159) Шопен пишет в конце каждого мотива четверть с точкой над нею, что означает перерыв звучания (взятие дыхания) в одну восьмую. В аналогичном месте в репризе (пример 160) в конце каждой фразы стоит восьмая с точкой над ней и восьмая же пауза. Перерыв в звучании здесь равен уже трем шестнадцатым, то есть цезура оказывается более глубокой. Большинство пианистов проходят мимо этого тонкого различия, не замечая его.

И все же чаще всего, играя музыку романтиков, мы уже не рассчитываем длительность ноты, снабженной точкой *staccato*. Разница между *staccato*-точкой и *staccato*-клином в произведениях романтиков остается: *staccato*-точка — прикосновение короткое и легкое, *staccato*-клин — очень острое, акцентированное (*staccatissimo*)¹.

Шуман выразительно «обыгрывает» эту разницу:

161 [Vivace] a tempo riten. Р. Шуман. Вариации на тему АВЕГГ (оп.1, финал)

На *crescendo* и *rit.* характер стаккатного штриха меняется. Ср. также:

162 [Allegro maestoso] Ф. Шопен. Полонез (оп. 40, № 2)

Клиновидное *staccato* выставлено на сильной доле в динамике *fortissimo*, далее следуют *staccato*-точки.

¹ К. Черни ставит знак равенства между *staccatissimo* и *marcato* (см.: Алексеев А., 1974, 110).

<стр. 188>

Примерно со второй трети XIX века в практических методах, а позже и в теоретических работах стаккатная артикуляция начинает рассматриваться не только с точки зрения акустического эффекта (короче — длиннее, акцентированно — безакцентно), но и в плане пианистических движений. Устанавливаются и описываются разные роды *staccato* в зависимости от того, играют ли они легким движением кончика пальца по горизонтали на себя (как бы смахивание с поверхности клавиши соринки; это дает самое короткое звучание), пальцем в целом, кистью, кистью и предплечьем или даже всей рукой. Выбор типа движения обуславливается динамикой, темпом, характером музыки. Скажем, К. Черни, описывая приемы игры *staccato*, советует не поднимать слишком кисть, не делать пальцами скользящего, щиплющего движения; *staccato* такого рода неприменимо в очень быстрых темпах. При *staccatissimo* можно поднимать кисть и руку «несколько выше», особенно при скачках. Используется оно главным образом при октавах, аккордах, небыстрых пассажах (см.: Алексеев А., 1974, 109—ПО).

Однако тип движения при стаккатной игре не получает, за редкими исключениями, фиксации в нотном тексте. Ни композиторы, ни редакторы не указывают, какое *staccato* имеется в виду — пальцевое, кистевое или *staccato* всей рукой. Выбор характера движения оставляется на усмотрение исполнителя.

* * *

Между *legato* и *staccato* лежит область промежуточных артикуляционных типов. У нас принято обозначать их одним общим наименованием — *non legato*, а графическим знаком этого приема считать точку под лигой. Термин этот, как он для нас ни привычен, не вполне точен: под наименование *non legato* подпадает, собственно говоря, и *staccato*, которое тоже «не *legato*». В этом смысле гораздо более логичен термин *portato* (буквально «перенесенный»), так что основные артикуляционные приемы должны иметь следующие обозначения (принятые, кстати говоря, в ряде европейских стран): *legato*, *portato*, *staccato*. Замечу также, что под нонлегатной (портатной) артикуляцией подразумевается обширная зона промежуточных артикуляционных приемов, одни из которых ближе к стаккатному, другие — к легатному произнесению.

Попробуем разобраться в этом вопросе, хотя — сразу скажу — ясности здесь нет. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить данные из взятых наудачу музыкальных справочников. Заглянем, к примеру, в современные англоязычные музыкальные словари —

<стр. 189>

«Краткий Гарвардский словарь», «Новый Гроув» и словарь Бейкера — и посмотрим, как расшифровываются в соответствующих < гатях значения таких знаков, как точка или черточка под лигой. Дня точек под лигой «Гарвардский словарь» дает *portato* (A p e l , 155), «Новый Гроув» — *mezzo legato*, *mezzo staccato* и *legato-staccato* (N e w G r o v e , XII, 259), словарь Бейкера — *mezzo staccato* (B a k e r , 178). Черточка под лигой расшифровывается в «Гарвардском словаре» через *leggero* или *non legato* (A p e l , 155), в словаре Бейкера — через *mezzo legato* (B a k e r , ibid.).

Экскурс в историю графических и словесных обозначений несвязной манеры игры начнем с XVIII века. В эту пору в нотном тексте указывались только *legato* и *staccato* в двух его разновидностях — в виде точки и в виде клинышка. Нонлегатная манера игры не имела ни специального названия, ни графического выражения, но не потому, что была редкой. Наоборот, она считалась нормой, *legato* же и *staccato* рассматривались как своего рода

отступление от нее¹. Вот что пишет об этом Марпург: «Как связной, так и отрывистой манере противопоставляется нормальное движение, которое заключается в том, что палец оставляет взятую ноту незадолго до того, как будет взята следующая. Поскольку этот прием всегда является правилом, он никогда не указывается специально в нотах» (M a r p u r g , 29). Ср. также у Тюрка: «На звуках, которые должны быть сыграны нормальным образом, то есть ни раздельно и ни связно, надо снимать пальцы с клавиш чуть раньше, чем того требует длительность ноты» (T ü r k , 400).

Этим правилом руководствовался при записи своей музыки Моцарт. Отсутствие легатной лиги или знаков *staccato* означает у него нонлегатную артикуляцию. Именно так должны исполняться, как указывают Е. и П. Бадур-Скода, виртуозные пассажи в его произведениях². Исключение составляют восходящие хроматические гаммы в быстром темпе, которые встречаются в каденциях

¹ Хочу подчеркнуть, что господство нонлегатной манеры вовсе не исключает певучей игры. Ориентация музыкантов на вокальное искусство характерна уже в XVIII веке. На это справедливо указывает Ротшильд (R o t h s c h i l d , 161).

² Австрийские музыканты приводят любопытное доказательство того, что нонлегатная артикуляция была обычной для исполнения пассажей в XVIII веке. В музее музыкальных инструментов Лейпцигского университета имеется цилиндрический органчик (F l ö t e n u h r), который воспроизводит Анданте фа мажор (К. 616) Моцарта. При прослушивании этой «записи», сделанной в XVIII веке, можно заметить, что все ходы тридцать вторыми звучат *non legato* (B a d u r a - S k o d a , 73).

<стр. 190>

(B a d u r a - S k o d a , 73). В отдельных случаях, чтобы обозначить «совсем мягкое *staccato* — вид *non legato*», Моцарт проставлял над группой нот лигу с точками под нею (Б а д у р а - С к о д а , 72).

Впрочем, уже в указанный период «нормальная» манера не была единообразной. Отсюда, очевидно, разное осмысление, разные определения этого приема игры. Ф. Э. Бах, например, имея в виду движение восьмыми или четвертями в темпе медленном или умеренном, пишет о половинной стоимости нот, в то время как при *staccato* звук выдерживается меньше половины его длительности. Играть надо, по его указанию, «с огнем», мягко отталкиваясь от клавиши (B a c h , Th. 1, III, § 22). Мы знаем, однако, что в музыке венских классиков действовало правило, согласно которому длительность ноты (также в умеренном темпе) укорачивалась наполовину при точке *staccato*, а манера, которую мы называем нонлегатной, предполагала большее выдерживание — три четверти предписанной длительности. Именно такую меру  и даже еще более протяженную длительность  указывает в своей «Клавирной школе» Тюрк, полемизируя с баховскими рекомендациями (T ü r k , 400).

В начале XIX века нонлегатная манера перестает быть нормой. В 1815 году Крамер, описав прием игры *legato*, замечает: «Собственно говоря, и всегда должно играть таким образом, если какой особенный знак не указывает на отступление от сего» (К р а м е р , 22). К. Черни также подчеркивает, что правилом является *legato*, которое либо обозначается лигой, либо не обозначается вовсе, остальные же виды туше — исключение (см.: А л е к с е е в А. , 1974, 107).

Разумеется, новый узус установился не сразу. Переходный характер носит, к примеру, следующая запись в финале Восемнадцатой сонаты Бетховена:

163

[Presto con fuoco]

Казалось бы, в этом произведении, относящемся к 1802 году, композитор придерживается уже нового правила, сформулированного позже в работах Крамера и К. Черни. Однако в первых же тактах

<стр. 191>

финала, где Бетховен не вписывает в партию левой руки никаких артикуляционных обозначений, предполагается (теперь уже по старому правилу) *non legato*:

164

Presto con fuoco

В Двадцать девятой сонате (финал, т. 174), после того как длительное время звучали шестнадцатые под лигой, композитор указывает уже *non legato*. Это же обозначение стоит в первой части Тридцать второй сонаты (т. 57), причем выставлено оно над знаком лиги, имеющим, надо думать, фразировочный (синтаксический) смысл.

Для указания на нонлегатную манеру используется знак «точка под лигой», заимствованный либо из системы скрипичных обозначений, где им предписывается взятие нескольких нот на одном смычке, но с небольшими перерывами между звуками¹, либо из *mi* шеи музыки для клавикорда. Прием *Bebung* (дрожание), состоящий в покачивании пальца на уже нажатой клавише, что дает эффект, напоминающий скрипичное вибрато, обозначался в нотах точками под лигой, проставленными над нотой крупной длительности (P).

Надо заметить, что в трактатах второй половины XVIII века звуки, записанные таким образом: , рекомендовалось играть с акцентом, который Ф. Э. Бах называет «приметным», «значительным» (*merklich*), а Тюрк — «небольшим», причем каждый звук должен был выдерживаться полностью, соответственно стоимости ноты, то есть артикуляция оставалась легатной (Bach, Th. 1, III, § 19; Türk, 399). Такой прием именовался по-немецки «das Tragen der Töne». Естественно, указание на акцент было выполнимо либо на клавикордах, либо на фортепиано.

¹ Аналогичный знак, издавна применявшийся в вокальной музыке, обозначает *portamento* — скольжение от звука к звуку (см. об этом ниже, с. 198).

<стр. 192>

В более позднюю историческую эпоху К. Черни, описывая тот же прием («...*legato*, но несколько тяжеловатее, нежели настоящее *legato*»), утверждает, что используется он, если «нет никаких знаков над нотами». Точки под лигой для него — указание на нелегатную

манеру игры (Черни К., 17). Со временем значение нонлегатности закрепилось за этим знаком.

Что касается названия самого приема, появилось оно и установилось не сразу. Базби (Васбу) и Крамер (33) в начале XIX Веи именуют этот графический знак *mezzo staccato*. В 1806 году Лихтенталь также толкует его как разновидность *staccato*. Самое короткое *staccato*, обозначаемое вертикальной черточкой (вариант клина) соответствует, по Лихтенталю, одной шестнадцатой (для ноты четвертной длительности); *staccato*, обозначенное точкой, — восьмушке, а то, которое выражено точками под лигой, — восьмушке с точкой. По-видимому, Лихтенталь отдавал себе отчет в том, что отнесение к *staccato* последнего типа, при котором выдерживаете) три четверти стоимости ноты, не очень-то убедительно, ибо далее он замечает, что исполняемые таким образом ноты «наименее отрывисты и могут называться слегка подчеркнутыми» (*note dolcemente marcate*) (Lichtenthal, II, 216).

Клементи пишет о том, что при обозначении «точка под лигой» «должно до косточек дотрагиваться таким образом, как будто при легком стирании оных вы хотели испытать, нет ли какой липкости на косточках» (цит. по: Ф и ш м а н , 127). По Калькбреннеру, звуки надо переносить, «как если бы их играли одним и тем пальцем» (Kalkbrenner, 6). В «Музыкальной грамматике» Финагини точка «с дугою» также трактуется как «смягченное стаккато», в отличие от стаккато «острого» или «среднего». При остром *staccato*, обозначаемом клином, звуки играют «очень отрывисто и сухо»; ноты отнимается три четверти ее длительности. При *staccato* сред нем (точка) звучание «не столь сухо», а у ноты отнимается половина ее стоимости. Наконец, при смягченном *staccato* играть следует «еще нежнее», отнимая у ноты одну четверть ее меры (Ф и н а г и н и , 36). Для Новицкого символ «точка с лигой» выражает *mezzo legato* или *mezzo staccato* (Новицкий, 32); для Крузиньского «частичное *legato*, равное, для ноты четвертной длительности восьмушке с двумя точками» (Kruziński, 10); для Клечиньского — *staccato legato*, или «тяжелое *staccato*» (Klęczyski, 39).

В дальнейшем для обозначения этих выдерживаемых, но связанных между собой звуков чаще используются термины *portato* и *non legato*.

<стр. 193>

Характеризуя этот прием, применяемый в темпах умеренном и медленном, говорят о легком нажиме, подчеркивании, выделении ноты¹, о певучести звука, о «речи, прерываемой вздохами» (Черни К.; цит. по: Алексеев А., 1974, 108). Рука при этом, как признается всеми, остается совершенно свободной, пальцы, по определению Вебера, «немного растянуты» (читай «вытянуты»), они «не должны тотчас оставлять клавиши, а, напротив того, дав им немного прозвучать, должны продолжать игру: словно пальцы играли бы по тесту» (Вебер, 35). Снятие рук «в просветах» между звуками описывается по-разному. «При нотах сравнительно крупной стоимости каждый раз приподнимается вся кисть целиком, при потах небольшой стоимости поднимаются только пальцы», — пишет К. Черни (цит. по: Алексеев А., 1974, 108). «Пальцы поочередно снимают с клавиш, как если бы хотели осторожно вытереть последние», — замечает Освальд (Oswald, 31—32). Прием исполняется переносом запястья и предплечья, образующих одно целое со всей рукой, указывают Давид и Люси (David et Lussy, 169). «Рука находится в постоянном легком движении вверх и вниз. При каждом ударе запястье свободно приподнимается и таким образом препятствует строгому соединению звуков» — так описывает этот прием К. Йордан. Правда, он именует его *portamento* (Jordan, 9).

Звук в указанных случаях предписывается выдерживать на две трети или даже три четверти его длительности. Браудо пишет о еще более длительном выдерживании, обозначая этот прием как «глубокое» *non legato*, которое «отрицает уже качество связности, по не выявляет еще качества расчлененности». В нотной записи это выглядит следующим образом:



Два других вида *non legato*, по Браудо, — это собственно «нон легато» (выдерживается три четверти длительности звука) и «метрически определенное “нон легато”» (длина звучащей части ноты равна длине части паузированной) (Б р а у д о , 8).

¹ Вот почему, кстати говоря, в качестве графического знака для *portato* указывается иногда кроме точки под лигой и горизонтальная черточка над или под нотной головкой — такая же, какой обозначается прием игры *tenuto*. Кроме того, используется и черточка, комбинируемая с точкой.

<стр. 194>

Как говорится в польской «Малой музыкальной энциклопедии», предполагается игра несвязная, с небольшими остановками, «как бы с придыханиями» (*Mała encyklopedia*, 828).

Сказанное относится к медленным и умеренным темпам. В быстрых темпах используются иные артикуляционные приемы, также получающие и весьма разноречивую трактовку, и разные терминологические определения. Для обозначения используются те же *non legato* и полустаккато (немецкое *Halbstaccato*, итальянское *mezzo staccato*), а также *mezzo legato*, *staccato legato* (или *legato staccato*), *leggero*, *jeu perlé*.

Разброс в понимании нонлегатной артикуляции проявляется, таким образом, и при описании игровых приемов, и при установлении их номенклатуры, наконец, при истолковании тех или иных графических знаков. В дополнение к уже процитированным определениям приведу ряд других объяснений, которые можно встретить в музыкально-педагогической и справочной литературе.

По К. Черни, способ игры, обозначаемый знаком , распадается на два вида: *portamento*, когда долгие ноты мелодии выдерживаются немного более половины их стоимости (примерно около двух третей), и полустаккато, применяемое в быстрых пассажах, когда мягкий кончик пальца «царапает» и «щиплет» клавишу (см.: А л е к с е е в А . , 1974, 108).

Е. Каланд, ученица Л. Демпе, отождествляет *non legato*, *portamento* и *mezzo legato* (К а л а н д , 11).

Д. Айсберг подчеркивает различие между *portato* (которое он называет, правда, *portamento*) и *non legato*. *Portato* для него — разновидность певучей манеры игры; *non legato* же характеризуется «сухостью атаки», достигаемой молоточкообразными, четко артикулирующими пальцами (А и с б е р г , 59—61).

Non legato и *portato* различаются и в римановском словаре, причем *non legato* характеризуется как «артикуляция между *portato* и *staccato*» (R i e m a n n , 1967, 511). В «Справочнике по фортепианной игре», разрабатывая теорию *Anschlag'a* (удара), Риман характеризует *non legato* (называемое им, кроме того, *mezzo legato*, а также *mezzo staccato* или *quasi staccato*) как «ударный» прием взятия звука. Он пишет о «молниеносной атаке», подчеркивая, что звуки берутся без нажима, сильным ударом пальца, от чего создается впечатление стаккатообразной игры, взятия отдельных звуков «щипком» (подобно перемене смычка на каждом звуке при игре на скрипке) (R i e m a n n , 1922, 43).

<стр. 195>

В другой своей работе — «Сравнительной фортепианной школе» Риман описывает виды игровых ударов иначе. *Non legato* отождествляется им с *portato* и *portamento*. Оно предполагает не удар, а нажим. *Mezzo staccato* или *leggero* в его понимании — это переход от *non legato* к *staccato*. Пальцы легко и быстро отскакивают, клавиша опускается на очень короткое время, но удар выполняется не очень энергично, так что совершается не столь

быстро. *Mezzo staccato (leggero)* возможно только *na piano*. На *forte* оно переходит в чисто пальцевое *staccato* или *mezzo legato*. Риман считает также нужным вычленилть особо этот последний прием, при котором палец после удара не отскакивает от клавиши и не давит на нее, а оставляет ее в полуопущенном положении, в результате чего звуковой импульс быстро угасает. *Mezzo legato* применимо, указывает Риман, только в быстром темпе. На *piano* оно дает *jeu perlé*, на *forte* — то, что называют *brilliante* или *con bravura* (R i e m a n n , 1883, Th. I, 17—18). В римановском словаре *mezzo legato* называется «блестящим ударом в фортепианной игре»; как при *leggero*, пальцевый удар легок, без нажима. Однако, поскольку очень быстрого отскока, характерного для *leggero*, здесь нет, связность игры больше. В Италии такой прием называют также *legato staccato* (R i e m a n n , 1967, 571).

Т. Куллак говорит о полустаккато как о приеме, давно уже применявшемся на практике, но не осмысленном в теории, не закрепленном ею. Он трактует полустаккато как «соединение *legato* и *staccato*», как певучий удар (палец держит клавишу в опущенном положении три четверти длительности ноты), придающий звучанию значительность и некоторую декламационность. При этом чем больше длительность ноты, тем весомее удар (K u l l a k , 174).

В. Демянский толкует знак «точка под лигой» как *portamento*, исполняемое подъемом руки при выдерживании ноты в течение трех четвертей ее длительности. По его наблюдению, Х. Бюлов, используя этот прием в медленном темпе, брал каждую ноту одновременно первым и вторым пальцем, соединяя их концы. Любопытно, что *portamento* в его понимании относится к типу стаккатной артикуляции. Два других вида *staccato* — это «позитивное» *staccato*, изображаемое точкой и исполняемое кистью (длительность ноты при этом укорачивается наполовину), и *staccato* «негативное» (клинышек), при котором звук берется «щипком» пальца под ладонь (при одной четверти от длительности ноты). Демянский выделяет также еще один артикуляционный прием — «менее строгое legato», или *non legato*, применяемое в быстрых и громких пассажах, при

<стр. 196>

котором «звук прекращается в то время, когда следующая нота берется, то есть палец снимается с клавиши в тот момент, когда другой берет следующую» (Д е м я н с к и й , 48).

Знак «точка под лигой» относится к стаккатной артикуляции и в известной «Школе» Леберта и Штарка, которые различают три вида *staccato*, изображаемых через клин, точку и точку под лигой. Этот последний тип, требующий «едва заметного просвета» между звуками, именуется названными авторами «связанным (*gebundene*) *staccato*» (L e b e r t u. S t a r k , II, 107).

В современном словаре Бейкера, как уже говорилось, знак «точка под лигой» расшифровывается как *mezzo staccato*; ни *non legato*, ни *portato* применительно к фортепианной игре здесь вообще не упоминаются. Черточки под лигой в словаре трактуются как *mezzo legato* — прием, который определяется как «похожий на *leggero*» (то есть без нажима на клавишу), но с большим вниманием на удар, чем на отскок пальца (B a k e r , 121).

В лексиконе Аберта точки под лигой и черточки над точками символизируют *portato* (A b e r t , 30); *mezzo legato* характеризуется здесь как прием игры между *leggero* и *staccato* (I b i d e m , 300).

Варро различает четыре основных артикуляционных приема: *legato*, *non legato*, *portato* (или *portamento*), *staccato*. Эти приемы распределяются по группам в зависимости от того, участвуют в игре пальцы, кисть руки, предплечье или рука в целом. Соответственно этому из промежуточных артикуляционных приемов к пальцевой игре у нее относятся *non legato* в характере *leggero* и *jeu perlé* (как разновидность пальцевого *leggero* в очень быстрых пассажах). К игре кистью Варро относит *portamento* или *mezzo legato* (графическое обозначение — точки под лигой). К игре всей рукой — *non legato* в характере токкаты, которое, согласно Варро, не имеет специального обозначения; по типу удара такое *non legato*

очень близко к *legato*, только звук короче и энергичнее по движению. В рубрике игры предплечьем промежуточных артикуляционных приемов нет (V a r r o , 95—101).

Венгерский пианист-педагог Л. Хернади сопоставляет *tenuto*, *portato* и *non legato*. *Tenuto* (обозначаемое черточкой над нотой) требует выдерживания почти полной стоимости звуков, которые играют все же раздельно, со снятием руки¹. *Portato* (точка в

¹ О *tenuto* см. ниже, с. 208—215. Для Браудо горизонтальная черточка над нотой является «общепринятым» способом обозначения «веского, продленного “нон легато”» (Б р а у д о , 10—11).

<стр. 197>

комбинации с черточкой или лигой) объясняется им так: пальцы почти не покидают клавиш; рука и кисть при гибком запястье двигаются волнообразно. *Non legato* — это *staccato* всей рукой, близко к клавишам, более короткое, чем при штрихе *tenuto*; используется только в среднем, не быстром темпе (графического знака для этого приема Хернади не приводит) (H e r n á d i , 6).

Марек различает *non legato* и *portato*, хотя и замечает, что на практике провести границу между этими приемами, а также между ними и *mezzo staccato* трудно. *Non legato* он помещает в один ряд с *Halbstaccato* (полустаккато) — приемом, при котором звук несколько короче, чем в *non legato*, и *leggero* (*non legato* в быстром темпе). Что же касается *portato*, он связывает его употребление с романтической фортепианной литературой, определяя этот прием как «певуче-выдержанную» (*singend-getragene*) манеру игры, без связи отдельных звуков между собой. *Portato* используется, считает Марек, в динамической шкале от *pp* до умеренного *f*, в темпах медленных и умеренных. Рука весомо и прочно опирается на слегка вытянутые пальцы при гибком запястье. «Певуче-выдержанным» характером *portato* близко к легатной манере игры (M a r e k , 406—410).

Й. Дихлер также делает различие между *portato* и *non legato*. Знак *portato*, по Дихлеру, — черточка над или под нотой, знак *non legato* — точка под лигой, что укорачивает звук на одну четверти его стоимости (D i c h l e r , 146).

Для Гранта, наоборот, точка под лигой знаменует «мягкий» (*mild*) тип *staccato*. Грант добавляет, что его «иногда называют *portato* или (неправильно) *portamento*». Что же касается *non legato*, американский лексикограф описывает его как прием, уместный в стиле энергичном, требующем чуть ли не удара кулаком («*punching style*») и громкой звучности (G r a n t , 386, 274).

Остановимся, пожалуй, на этом, хотя можно было бы привести еще много примеров, свидетельствующих о разном терминологическом обозначении тех или иных артикуляционных и игровых приемов, а также о разной их номенклатуре.

Здесь стоит только особо отметить узус, действительный еще для конца 60-х годов прошлого века. Речь идет об исполнении двойных нот и аккордов, снабженных точками под лигой. По указанию Мошелеса, их следует играть, слегка арпеджируя. Что касается длительности их звучания, она равняется, как это общепринято, трем четвертям стоимости ноты (M o s c h e l e s , 11).

166



<стр. 198>

ОСОБЫЕ СЛУЧАИ: *PORTAMENTO, LEGGERO, MARTELLATO*

Специального обсуждения требуют два термина, то и дело попадающиеся в приведенных выписках из литературы. Это *portamento* и *leggero*.

Термин *portamento* изначально использовался в вокальной музыке и музыке для струнных инструментов, означая скользящий, глиссандирующий переход от звука к звуку, иными словами, изменение высоты звука без перерыва звукового потока. Вот как описывается этот прием в словаре Гарраса: «...скользящий переход от одной ноты к другой, при котором ухо, кроме двух этих нот, слышит еще как бы хроматическую гамму, находящуюся между ними» (Г а р р а с , 1906, 98). Именно такие определения можно найти в ряде словарей, от Базби до справочников XX века, в том числе в советской «Музыкальной энциклопедии» (IV, 403)

Шопен пытается передать этот прием на фортепиано при помощи заполнения хода на большой интервал хроматической последовательностью звуков. Примеры этого можно найти, в частности, в вальсах ля-бемоль мажор (op. 69, № 1) и до-диез минор (op. 64, № 2):

167 [Lento]

168 [Tempo giusto]

В сущности, прием *portamento* применительно к клавирной игре характеризуют Ф. Э. Бах и Тюрк (см. выше, с. 191), когда раскрывают значение точки под лигой как легатной артикуляции с акцентированием каждой ноты.

<стр. 199>

Мармонтель описывает *portamento* (и его синоним *portando*) как более глубокое и медленное, по сравнению с обычным *legato*, погружение в клавиатуру, когда к движению пальцев и запястья, используемых при игре *legato*, подключается предплечье. Это позволяет, как замечает Мармонтель, имитировать *sons portés* у певцов — описанное выше скольжение голосом от звука к звуку (M a r m o n t e l , 105, 143). Обращение пианистов к вокальному искусству как образцу для подражания типично для фортепианной педагогики и исполнительства в XIX веке. Достаточно вспомнить (если говорить только о западноевропейской традиции) совет Л. Адана подражать вокальной выразительности или известные высказывания Калькбреннера и Тальберга¹.

Напомню, что в середине столетия Тальберг выпускает сборник транскрипций под названием «Искусство пения применительно к фортепиано», а Ф. Вик — книгу «Фортепиано и пение». Прием *portamento* оказался перенесенным в фортепианное исполнительство именно благодаря ориентации на вокальную манеру звуковедения. При этом он связывался с декламационно-патетическим, особо экспрессивным звучанием. Не случайно использование *portamento* имеет место при исполнительских ремарках типа *cantando*, *con espressione*, *con anima*, *appassionato*, в темпе медленном и умеренном.

Можно думать, что именно этим приемом широко пользовался Лист, особенно в поздний период творчества, когда, по наблюдению Мильштейна, в арсенале

исполнительских средств музыканта резко возрастает значение *legato* «как основного, решающего технического приема». «...Совершенное спокойствие руки при глубочайшем давлении на клавиши», — пишет Лист по поводу своей обработки гимна «Slavimo slavno Slaveni!». Ср. также: «...мощное, выразительное пение в “большом стиле (*con somma passione*)”», «осуществляемое использованием мышечной энергии всей руки, крепким давлением пальцев»²(см.: М и л ь ш т е й н , 1971, 170, 171).

¹ «...Человеческий голос — самый прекрасный из инструментов, надо брать его в пример для всех певучих пассажей. Тот, кто хочет стать большим инструменталистом, должен стараться подражать хорошим певцам; Гара, Крешентини, г-жа Паста и г-жа Малибран дали мне больше фортепианных уроков, чем любой пианист» (К а л к б р е н е р , 19). «...Лично мы обучались пению в продолжение пяти лет под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы», — утверждал и Тальберг (цит. по: А л е к с е е в А . , 1988, 190).

² Один из многих примеров — указание *con somma passione* (с величайшей страстью) в «Сонете Петрарки» № 47 (обе редакции).

<стр. 200>

Сходным образом описывает *portamento* (в немецком варианте *Portament*) Мендель: «...звуки должны быть, разумеется, связаны, но не путем перетекания друг в друга, как в вышеописанных случаях (речь идет о *legato*. — Н.К), а так, что каждый звук во время связывания ощутимо акцентируется с помощью мягкого нажима» (М е н д е л , II, 104). А вот как описывает этот артикуляционный прием, называя его *superlegato*, А. Казелла: «Желая достичь <...> *superlegato*, которое чрезвычайно усиливает выразительность, надо <...> несколько продлить предыдущую ноту, вместе с каждым последующим звуком, чтобы создать иллюзию легкого *portamento* между звуками» (С а с е л л а , 100).

В современной исполнительской практике и справочной литературе под *portamento* нередко понимают подчеркнутое, раздельное артикулирование звуков — несвязную игру, для обозначения которой на самом деле существует термин *portato*. Впрочем, смешение двух терминов началось очень рано. Еще К. Черни, описывая прием игры *portato*, именует его *portamento* (*getragene Anschlag*) или полустаккато (см.: А л е к с е е в А . , 1974, 108). То же мы находим у Демянского (см. выше, с. 195).

Portamento либо трактуется как синоним *portato* (как, например, в *Terminorum musicae index*, 442), либо используется в значении *portato*, вместо него. Так, по определению Должанского, *portamento* для фортепианной игры означает «играть протяжно, но не связанно («переступая» со звука на звук)» (Д о л ж а н с к и й , 268). В словаре Крунтяевой это определение повторяется почти дословно: «...в игре на фортепиано указание играть протяжно, но не связно» (К р у н т я е в а , 1996, 122), термина же *portato* нет вообще. И. Гофман, приводя графический знак «точка под лигой» и обозначая этот прием как *portamento*, описывает его выполнение следующим образом: «...пальцы не поднимаются ни в суставах, ни от кисти; рука оттягивает их вверх от клавиш» (Г о ф м а н , 144). «Всегда следует помнить, — замечает И. Левин, — что в игре на фортепиано слово «портаменто» употребляется большей частью совсем в ином смысле, чем в пении» (Л е в и н , 58). В английском музыкально-терминологическом словаре 1917 года отмечается, что термин этот «иногда применяется к туше *mezzo staccato*, используемому в фортепианной игре» (G r e e n i s h).

В том же значении — раздельной игры — указание *portamento* можно встретить в нотной литературе.

<стр. 201>



По-видимому, отдавая себе отчет в новом значении термина *portamento*, Маргарита Лонг описывает следующую, «очень эффективную», игру под наименованием *portamento legato*. «Чтобы осуществить ее, пользуйтесь для каждой ноты всей рукой и запястьем тем же гибким движением, что и для обычного *portamento*, но соединяя ноты между собой, то есть не покидая пальцами клавиш. Каждая нота как бы живет, таким образом, собственной жизнью, а это важно не только в мелодически напевных фразах, где так часто короткие ноты теряют отчетливость, но также и в многочисленных быстрых экспрессивных пассажах» (цит. по: Выдающиеся пианисты, 225—226).

Займемся теперь термином *leggero*¹, или *legger(a)mente*² (сокращенная запись — *leg^o* или *legg.*).

Наиболее удачно — коротко и точно — определил, на мой взгляд, этот термин Асафьев: «легко (легкость звучания и движения)» (А с а ф ь е в , 1978, 76). Впрочем, вот те дополнительные значения, которые связываются обычно с этим словом: гибко, тонко; так сказать, играючи; ловко; отчетливо; естественно, свободно, непринужденно. Указывается, что *leggero* используется обычно или (по мнению некоторых) исключительно на *piano*. При более сильном ударе *leggero* переходит, как было сказано, в *mezzo legato*.

Однако в музыкальных произведениях встречается, хотя и не часто, предписание играть *leggero* при знаке *f* или даже *ff*.

¹ В итальянском языке это слово существует в двух написаниях: *leggero* и *leggiero*. Первое отражает распространенное произношение («леджеро»). Второе, произносимое с дифтонгом («леджьеро»), сохраняет суффикс *-iero*, связывающий это слово с его прототипом — старофранцузским *legier* из латинского *levis* (легкий). Как музыкальный термин это слово также фигурирует в двух разных написаниях.

² Марек почему-то считает нужным отличать *leggero* от *leggeramente*. Относя *leggeramente* к «смешанным формам удара», он определяет его как прием средний между *legato* и *staccato*, используемый только на *piano* (М а р е к , 413).

<стр. 202>



Сочетание *f* и *leggero* характеризуется в словаре Гроува как «необычное» (G r o v e ,

V, 113). Но вот еще примеры:

171

Э. Мак-Доуэлл.
Юмореска (оп. 18, № 2)



172

Э. Мак-Доуэлл.
"Дикая охота" (оп. 46, № 3)

[Allegro furioso]
Tempo I

sf ff ma legg.

У Гарраса приводится выражение *fortissimo ma leggero*, которое переведено так: «очень сильно, но непринужденно» (Г а р р а с , 1906, 52). Весьма метким в этом плане представляется замечание Бейкера, касающееся *leggeramente*: играть с такой легкостью, какая соответствует данной степени громкости (В а к е р , 112).

Leggero уместно в быстрых пассажах. Кстати говоря, во французской музыке XVII — XVIII веков указания *léger*, *légèremment* (того же корня, что итальянские *leggero* и *leggeramente*) являются темповыми ремарками. По Руссо, они соответствуют примерно темпу *vivace* (Р о с с е а у , 265). Ф. Лескаф сопоставляет их с *allegro*;

<стр. 203>

по сравнению с французским *gai* (весело, живо), *léger* (*légèremment*), по его мнению, предписывает несколько более умеренное движение (В е н о и т , 396).

Выполняется *leggero* без нажима, быстрым и коротким движением пальца, который легко отскакивает от клавиши. Последняя, по описанию Айсберга, опускается при этом не до дна, а на три четверти своей глубины (А и с б е р г , 61). Что касается мышечного тонуса пальцев при этом приеме, одни считают, что движение должно быть активным, другие (например, Айсберг), что движение выполняется пальцами легкими и «почти пассивными» (*I b i d e m*).

С точки зрения артикуляционной *leggero* понимают нередко как прием, средний между *legato* и *staccato*, или как разновидность *staccato*. Очевидно, исходя из такого понимания, Е.Либерман при разборе Вальса Шопена (оп. 42) пишет: «В первой теме в тексте есть двойственность: протяжные звуки мелодии (четверти), длинная лига не очень согласуются с ремаркой *leggiero*» (Л и б е р м а н , 54). Либерман исходит из распространенного представления о *leggiero* как указании на несвязную игру. Однако анализ музыкальных текстов показывает, что это исполнительское указание сочетается и с *portato* (*non legato*), и со *staccato*, и с *legato*.

173

Э. Мак-Доуэлл.
"Пляска ведьм" (оп. 17, № 2)

[Presto]

ppp

il basso non legato e molto leggero

174

Э. Мак-Доуэлл.
"Дикая охота" (оп. 46, № 3)

Allegro furioso

ppp legg. e sempre staccato

<стр. 204>

175

Ф. Лист. "Блуждающие огни"
из Этюдов трансцендентного исполнения

Allegretto

P leggero

С *leggero*, а точнее, с *leggerissimo* нередко отождествляют понятие *jeu perlé* («жемчужная», или, как чаще у нас переводят, «бисерная игра»), родившееся в лоне французского пианизма. Этот артикуляционный прием, по общему признанию, связан с областью быстрых темпов и с легким, негромким звучанием. По словам Марека, он используется чаще всего в «звуковых гирляндах колоратурного типа». Главное условие его правильного исполнения — чтобы звуки воспринимались отделенными друг от друга, чтобы каждый из них при высокой скорости звучал совершенно ясно и отчетливо (Магек, 405).

В игре участвуют только пальцы, которые закруглены; кисть и рука в целом сохраняют спокойное положение, вес руки облегчен. Пальцы погружаются в клавиши не до дна. Что же касается движения пальцев, оно описывается по-разному. Упругие, собранные пальцы как бы царапают или щиплют клавишу, утверждает К. Черни (см.: Алексеев А., 1974, 108). Риман понимает *jeu perlé* как *mezzo legato* в быстром темпе и на *piano* (Риманн, 1883, Th. I, 18). Напомню, что, по описанию Романа (см. выше, с. 195), палец после удара остается на клавише, поддерживая ее в полуопущенном положении. По Х. Безеле, пианист играет близко к клавишам, пальцы постоянно находятся в соприкосновении с ними, шума от удара пальцем при этом нет (Веселе, 13—14). Марек же замечает, что

пальцы активно поднимаются, в отличие от того вида *leggero*, который используется в украшениях при медленном темпе у Шопена (слабый подъем пальцев, некоторое участие предплечья и кисти) (M a r e k , 405).

Важно отметить, что одни при этом исходят из понимания *jeu perlé* как приема несвязной игры, характеризуя его как «быстрое *staccato*» (R i e m a n n , 1922, 43), другие придерживаются установки на игру связную, легатную, хотя связность значительно уменьшена. По-видимому, именно так, как разновидность легатной артикуляции, понимал *jeu perlé* Асафьев, описывая подсмотренный им в палитре Балакирева-пианиста, игравшего Шопена, прием «стаккат-

<стр. 205>

ного легато»: «Энергия пальцев <...> просто поражала. Как он достигал в быстром темпе «стаккатного легато», при котором искрилась каждая «ртутная капелька» — «восьмая» — в популярном до-диез-минорном вальсе (op. 64, № 2) и не «съедались» концовочные «восьмушки» тактов — казалось загадкой, «стаккатной кантиленой». <...> Но самым потрясающим было наигрывание фрагментов Второй сонаты (b-moll) <...>. Финал ошеломлял все тем же мастерством «стаккатного легато»¹ (А с а ф ь е в , 1955, 312).

Очень удачно, на мой взгляд, описывает *jeu perlé* Хернади. Он характеризует этот прием как пальцевое *staccato* в быстром темпе. Пальцы «щиплют» клавиши. Рука при этом совершает обобщающие движения, как при *legato* (H e r n á d i , 6).

* * *

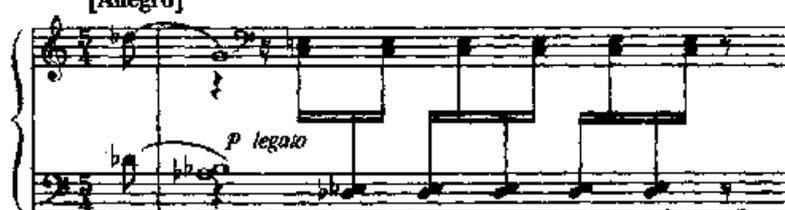
В заключение данного раздела главы рассмотрим еще одно артикуляционное указание — *martellato*.

В представлении сегодняшнего пианиста *martellato* ассоциируется обычно с особым фактурным приемом — быстрым и четким чередованием октав, аккордов или отдельных звуков, исполняемых попеременно обеими руками, так что происходит, по меткому выражению Корто, как бы «трение» смежных по большей части нот. Примеры подобного рода действительно во множестве встречаются в фортепианной литературе. При этом как фактурный прием *martellato* не обязательно связано с динамикой *forte*.

176

Л. Тальма. Этюд №3 из Шести этюдов

[Allegro]



p legato

177

Ф. Лист. Вторая рапсодия

Prestissimo



pp martellato

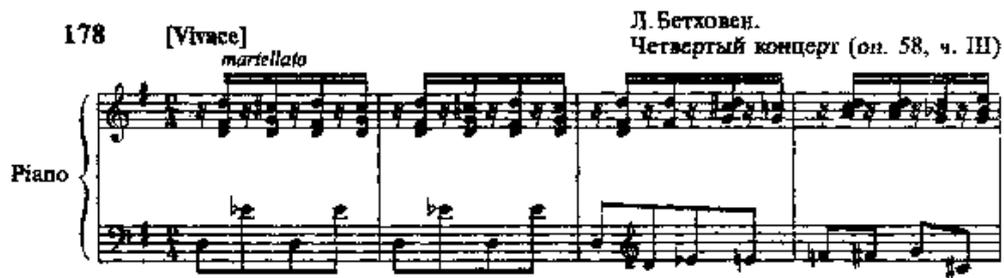
<стр. 206>

Менее известно в практике значение *martellato* как собственно артикуляционного

указания, предполагающего определенный характер туше и соответствующий звуковой результат.

Согласно смыслу слова *martellato* (от *martello* — «молоток»), этот термин используется для обозначения подчеркнутого удара пальцев, действующих подобно молоточкам. *Martellare, martellando* — «ударять, то есть исполнять так, чтобы все звуки были очень ясны, сильны и даже жестки», — значит в словаре Гарраса (1906, 77).

Между тем это артикуляционное обозначение пришло в словарь пианистов из техники смычковой игры, где оно употребляется с начала XIX века¹. Скрипичное или виолончельное *martellato* — это сухое, острое, четко и резко атакуемое *détaché*, то есть взятие звуков отдельными, с сильным нажимом ударами смычка вниз или вверх². *Martellato* начинает широко использоваться в фортепианной музыке романтиков, хотя встречается еще у Бетховена.



Мармонтель описывает прием игры при *martellato* следующим образом: каждая нота атакуется живо, с сильным акцентом; пальцы (или кисть в целом) должны «с большой живостью ударять по клавишам, так, чтобы сообщить молоточкам, ударяющим по струнам, энергичный, вибрирующий удар». Французский пианист добавляет, что такая манера игры встречается в бравурных произведениях и концертных этюдах, в особенности в октавных пассажах, где требуется блеск (M a r m o n t e l , 106).

¹ Мендель в конце столетия почему-то определяет этот термин как только скрипичный (M e n d e l , VII, 85); аналогичным образом *martellato* трактуется в современной французской энциклопедии Фаскелла (F a s q u e l l e , III, 155) и в словаре Цадика (53).

² Этот скрипичный французский термин изредка используется и в фортепианной литературе. В полифонических сочинениях для фортепиано Щедрина несколько раз указывает *détaché* и даже *grand détaché* на *ff* (см. Фугу XVIII, Прелюдию XXII из Прелюдий и фуг; № 8 и 14 из «Полифонической тетради»). *Détaché*, наряду с *martellato*, использует в четвертой пьесе из цикла «Четыре юбилея» и Л. Бернштейн.

<стр. 207>

Гермер также подчеркивает, что прием *martellato* предполагает такое исполнение, при котором двойные ноты (а в особенности октавы и аккорды на *ff*) исполняются как бы «выколачиваемые молотком» (Гермер, 41). Мильштейн характеризует «излюбленный Листом» термин *martellato* как «туше величайшей силы (как бы битье, ковку молотом)» (М и л ь ш т е й н , 1971, 173).

Раздельность, молоточковость, маркированность — эти характеристики звучания повторяются в большинстве источников. Однако с точки зрения игрового приема единого мнения тут нет. Мармонтель, как мы видели, пишет о работе пальцев или кисти в целом, Марек полагает, что на *forte* следует говорить об участии предплечья и плеча, а при еще большем звуке — о включении веса руки в целом и участии корпуса (M a r e k , 408). Гермер настаивает на ударе всей рукой (Г е р м е р , 41).

По-разному характеризуется и степень остроты звучания при *martellato*. В одних источниках *martellato* отождествляется со *staccatissimo*, с острым, «сухим» *staccato*, причем

графическим выражением этого термина считаются знаки клинышка или «птички», а также символ *sf.* К. Черни истолковывает *martellato* как удар еще более отрывистый, чем при *staccatissimo*. По его выражению, «звуки возникают и исчезают с быстротой молнии» (см.: Алексеев А., 1974, 110).

В других источниках речь идет скорее о *portato* или *mezzo staccato*, получаемом через удар (Schlag) или толчок (Stoss) (Марек, 408). Напомню, что, в отличие от нажима (Druck), когда палец, уже в контакте с клавишей, глубоко погружается в нее, толчок предполагает мышечное усилие в момент этого контакта, после чего рука отскакивает от клавиатуры; при ударе же мышечное сокращение предшествует соприкосновению пальца с клавишей, и рука летит вниз по инерции. Корто, характеризуя пьесу «Быдло» из «Картинок с выставки» Мусоргского, описывает скорее нажим, когда советует «*Forte martellato* играть, почти не поднимая рук» (Корто, 119). Тот же Корто, говоря о саркастичной, «демонической» теме из Сонаты си минор Листа, замечает, что тему эту «не следует исполнять слишком быстро, характер ее звучания — *martelé*» (Там же, 58). Корто имеет в виду, по-видимому, полустаккато: острое *staccato* было бы здесь неуместно. Бейкер пишет о «тяжелом, неэластичном нырке (plunge) пальца», а для игры октавами — об *arm-staccato* (*staccato* всей рукой). Он добавляет, что *martellato* обычно равнозначно *mezzo staccato*, причем часто указанием на него служат знаки > или *sfz* (Вакер, 117).

<стр. 208>

Острое *staccato* применяется обычно в тех местах, где композитор использует *martellato* как тип изложения, как фактурный прием. В быстром темпе, на *f* или *ff*, это дает игру, называемую бравурной. Тяжеловесное *martellato* с мартеллятной фактурой обычно не связано.

* * *

Итак, имеющиеся в литературе данные не позволяют ни установить сколько-нибудь четкую иерархию промежуточных между *legato* и *staccato* артикуляционных типов, ни привести их в точное соответствие с теми или иными терминами и графическими знаками. А все это, естественно, затрудняет понимание нотного текста. Что подразумевал композитор, проставляя над каким-либо звуком] горизонтальную черточку и точку или точку с лигой? Какой смысл вкладывал он в указания *non legato*, *portato*, *leggero* или *martellato*? Приведенные в этом разделе сведения помогут играющему ориентироваться в исполнительских указаниях, но они не могут дать однозначного ответа.

Впрочем, такого ответа и не может быть. Прав Браудо, когда пишет: «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» (Браудо, 10). Именно это многообразие артикуляционных приемов и порождает столь пеструю, противоречивую картину их обозначений в нотном тексте музыкального произведения.

ЗАГАДКИ TENUTO

По данным «Нового Гроува» (New Grove, XVIII, 693), *tenuto* один из первых терминов, появившихся в музыкальной литературе. Обозначалось оно буквой «t». Графическое изображение *tenuto* горизонтальная черточка над или под нотой — введено Тюрком, не в музыке венских классиков черточка не использовалась. В упо-

<стр. 209>

требление она вошла уже в XIX веке (см.: Keller, 46). Помимо черточки, этот прием игры обозначается словом *tenuto*, выписанным полностью либо в сокращении (*ten.*). Столь привычное для пианиста, это указание дает богатую пищу для размышлений.

Казалось бы, смысл этого термина вполне ясен: согласно значению итальянского слова (*tenuto* означает «выдержанный») указание *tenuto* требует точного выдерживания всей длительности ноты, то есть заполненности звучанием предписанного отрезка времени. На этот — основной — смысл термина указывают все без исключения источники, но дальше начинаются неясности, обнаруживаются расхождения в истолковании слова, появляются вопросы.

Если *tenuto* предполагает выдерживание всей длительности ноты, чем оно отличается от *legato*? А как понять знак «точка под черточкой»? Укорачивая длительность звучания, точка — символ *staccato* — лишает *tenuto* всякого смысла. Предполагает ли *tenuto* акцентирование ноты? Судя по нередко встречающемуся сочетанию «*tenuto* + знак ударения в виде птички», динамического акцента *tenuto* не подразумевает, а между тем в некоторых источниках говорится о «легком акценте», об «определенном ударе» (Keller, 46). А вот еще один недоуменный вопрос: если при *tenuto*, как утверждается во многих источниках, звук на всем протяжении данной длительности должен сохранить одинаковую интенсивность, как достичь этого эффекта на рояле? Наконец, является ли *tenuto* синонимом *sostenuto*, или это принципиально разные указания?

Попробуем, насколько это возможно, разобраться во всех этих вопросах.

Начнем с отношения между *tenuto* и *legato*. Как артикуляционный прием *tenuto* относится к области связной игры. В конце XVIII века, а точнее, в 1773 году автор «Методического опыта...», имея в виду, правда, игру на смычковых инструментах, предписывает брать ноты «как бы придерживающим штрихом, так, чтоб голос одной ноты неразрывно совокупаем был с голосом другой» (Методический опыт, 77—78). В начале XIX века Фрамери характеризует этот же термин как способ игры противоположный *staccato* или скрипичному *spiccato* (Framery, II, 398)¹.

Разница между *tenuto* и *legato* состоит прежде всего в том, что знаком *tenuto* отмечены чаще отдельные ноты, при этом, как

¹ Отмечу, что эта характеристика относится в названных источниках к слову *sostenuto*, но первоначально *sostenuto* употреблялось в значении *tenuto* (см. об этом ниже, с. 215).

<стр. 210>

можно прочесть в словарях XIX века (например, у Коха, Лихтенталя), — ноты «длинные» (Koch, 1802, 1505; Lichtenthal, II, 246). Замечу, что последнее не было уже тогда сколько-нибудь строгим правилом. В дальнейшем знаком *ten.* помечаются ноты практически любой длительности, если они являются семантически значимыми, в частности, представляют собой интонационные вершинки (точки интонационного тяготения) внутри музыкальной фразы либо располагаются в ее конце.

179

Ф. Шопен. Полонез (оп. 26, № 1)



Однако *tenuto* может охватывать несколько звуков подряд, тогда-то и возникает вопрос об отличии этого штриха от *legato*. А заключается это отличие в том, что при *legato* внимание исполнителя направлено на связь соседних звуков между собой, их перетекание друг в друга, а при *tenuto* оно концентрируется на каждом звуке в отдельности, на звуке как таковом. Очень точно пишет об этом Фейнберг. Он характеризует, правда, не *tenuto*, а *sostenuto*, но объяснение его прекрасно подходит и к *tenuto*. Итак, Фейнберг определяет

sostenuto как такой прием, «когда каждая нота тщательно вынашивается. Исполнитель как бы неохотно расстается с каждым звуком, замедляя этим движение мелодии» (Фейнберг, 1969, 437).

По мнению Гранта, *tenuto* — термин по своей природе чисто предостерегающего, предупредительного характера: это предостережение не играть *staccato* (Grant, 410). Замечание это представляется очень метким. *Tenuto* действительно ощущается нередко как предостерегающий знак: осторожно, не бросайте этой ноты, дослушайте, додержите ее до конца!

А как же в таком случае понимать сочетание горизонтальной черточки с точкой ($\overset{\cdot}{\text{—}}$)? К. Черни называл это указание «полу-*tenuto*» (Черни К., 30). По замечанию Гранта, это обозначение относится к достаточно большим длительностям и предполагает маленький просвет перед следующей нотой (Grant, 397).

Как показывают примеры, черточка в комбинации с точкой может стоять и над другими длительностями:

<стр. 211>

180

[Allegro tranquillo]

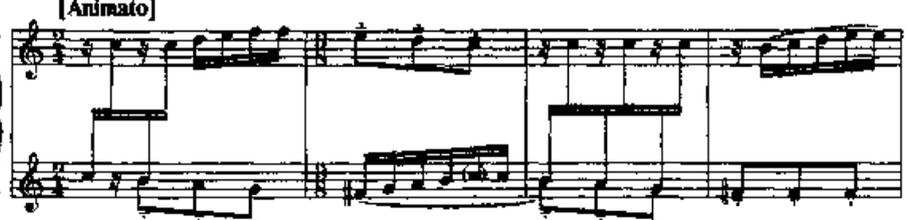
С. Прокофьев. Пятая соната (оп. 135/38, № 1)



181

[Animato]

У. Мерилайнен. Сонатина (ч. I)



Стало быть, хотя точка действительно требует «просвета», черточка говорит о том, чтобы не укорачивать времени, отведенного на данную длительность, не торопиться со взятием следующей ноты. Если же этот двойной знак стоит над некоторой последовательностью звуков (как в последнем примере), надо учесть ту характеристику *tenuto*, о которой выше шла речь, а именно, что внимание исполнителя направлено не столько на мелодическую линию как целостность, сколько на каждый из ее элементов.

По мнению Гермера, высказанному им в предисловии к сонатам Бетховена в его редакции, сочетание черточки с точкой указывает на исполнение, подобное пению (*gesangartig*), что достигается нажимом на клавишу, но при стаккатной артикуляции. Такое же «пениеподобное» звучание предусматривается, по Гермеру, просто черточкой, но реализуется оно уже на *legato* (Germer, 4).

«Нажим», о котором упоминает Гермер, может восприниматься как акцент. По Бейкеру, например, графический символ «черточка с точкой» указывает на игру *sforzando* или *forte tenuto* (Baker, 177, 178). Введен был этот знак, кстати говоря, парижским пианистом Анри Герцем, который понимал под комбинацией черточки с точкой тяжелое акцентирование звука, выдерживаемого три четверти его длительности.

Вот тут мы переходим к следующему вопросу, ответить на который гораздо труднее. Предполагает ли указание *tenuto* какое-то, пусть слабое, акцентирование ноты? В текстах произведений для фортепиано знак *ten.* нередко комбинируется с динамическим акцентом в виде птички или указанием *marcato*:

<стр. 212>



Это можно понимать как подтверждение безакцентной природы *tenuto*. Возьмем, к примеру, знаменитые колокольные звоны, которыми открывается Второй концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова. От аккорда к аккорду идет постепенное нарастание гулкой колокольной звучности. Первые шесть созвучий Рахманинов помечает горизонтальной черточкой, последние два, на вершине динамического подъема, — динамическим акцентом («птичкой»). Очевидно, композитор хотел, чтобы акцентированно исполнялись лишь последние два аккорда.

Чтобы решить вопрос о том, является ли *tenuto* также и динамическим средством выделения помеченного им звука, надо, как мне кажется, учесть еще одно его значение, регистрируемое словарями уже в конце XVIII века, а именно, что при *tenuto* звук на всем протяжении сохраняет одинаковую интенсивность и силу. Собственно говоря, такое предписание является естественным следствием основного смысла этого обозначения — придания звуку особой значительности за счет выдерживания его полной метрической стоимости. Звук как бы заполняет отведенное ему время ровной струей, без филировки. В словарях музыкальных терминов особенности фортепианного звучания обычно не учитываются, а между тем требование это на рояле невыполнимо: сразу после взятия звук фортепиано, как известно, с неизбежностью начинает затухать.

И все же это условие вовсе не снимается. Здесь вступает в игру спасительная иллюзия, психологическая установка, которую можно обозначить метким словечком КМартинсена «как если бы» (*als ob*).

<стр. 213>

Пианист берет звук с установкой на его дление, берет, как если бы тот действительно мог литься ровным током, подобно тому как он льется, рожденный дыханием певца или валторниста, как тянется под смычком скрипача. Эта психологическая установка и побуждает играющего на рояле искать иные средства для достижения желаемого эффекта. Таких средств у него два: сила звука и время. Звук берется не то чтобы с акцентом, а более весомым, опертым, мягким и глубоким прикосновением. «Выразительно выдерживая» — так толкует значение *tenuto* Мозер (M o s e r, 1955, II, 1279).

В таком же духе разъясняет смысл горизонтальной черточки в своих сочинениях Дебюсси. В тексте его пьесы «Движение» (из первой тетради «Образов») находим следующий комментарий: «Все ноты, отмеченные знаком — — звучно, без жесткости (*sans dureté*)»:



В Токкате (из Сюиты для фортепиано) ноты под этим знаком играют, по его указанию, «выразительно и немного подчеркнуто»:



А вот как толкует этот знак Маргарита Лонг, которой довелось проводить за роялем с Дебюсси долгие часы. Приводя мнение известного «дебюссиста» — французского пианиста Луи Лалуа, полагавшего, что черточка означает требование прозрачности звучания, Лонг пишет: «Для меня маленькая черточка означает скорее, сообразно каждой пьесе, внезапный «нажим» [*attacca*], «вес», «изменение звучности» и т. д.» (Л о н г, 38).

<стр. 214>

Таким образом, в практике фортепианной игры *tenuto* действительно может указывать на динамическое выделение ноты, но не за счет короткого акцента, а с помощью более глубокого, более весомого погружения в клавиатуру¹. Не случайно в нотном тексте иногда встречаются странные на первый взгляд комбинации из горизонтальной черточки и словечка *ten.*, то есть как бы двойное обозначение *tenuto*.

186

С. Рахманинов. Третий концерт
для фортепиано с оркестром (оп. 30, ч. III)

[Lento]
ten.

[p]

ten. *ten.* *ten.*

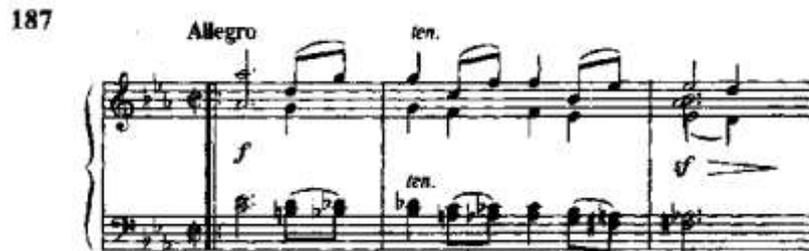
Для Рахманинова черточка является, по-видимому, символом определенного, проникающего в глубь клавиатуры движения, а *ten.* предписывает выдерживать взятую таким способом ноту до самого конца.

Рассмотрим теперь и другую возможность, которой располагает пианист, чтобы передать ощущение равной наполненности звучания ноты на всем ее протяжении, — а именно возможность сделать на ней агогический акцент, то есть немного передержать ее. Это значение термина *tenuto* отмечается в некоторых словарях. «Чтоб звук нот выдержан был сообразно их времени и даже несколько более», — читаем в словаре Гарраса (1898, 122). О «краткой задержке» на отдельном звуке или аккорде, помеченном *tenuto*, особенно настаивают в своих высказываниях пианисты. Об этом пишет в «Эстетике фортепианной

игры» Куллак (Kullak, 319). «*Tenuto* над аккордами означают небольшую задержку аккордов, которым они предпосланы», — замечает Корто, комментируя начальные такты главной партии в первой части Двдцать шестой бетховенской сонаты (Корто, 43).

¹ Б. Яворский считает *tenuto* (и *sostenuto*) характерными для эпох Возрождения и барокко, «когда люди ходили грузно, говорили *piena voce* <...> когда руководящим инструментом был полнозвучный, тягучий орган» (Яворский, 1972, 423).

<стр. 215>



Таким образом, *tenuto* относится к области артикуляции и одновременно агогики, определяя качество звучания, характер протекания звука. Очень точно подметил Перельман: «Для всех инструментов «тенуто» — действие, лишь для фортепиано оно бездействие, но, к счастью, мнимое. Статика внешняя здесь заменяется напряженной внутренней динамикой слуха, внимания и контроля» (Перельман, 27).

* * *

Нам предстоит теперь выяснить отношение между *tenuto* и *sostenuto*.

В музыке XVII — XVIII веков и соответственно в литературных источниках этого времени *sostenuto* и *tenuto* не различались. В словарях Броссара и Вальтера *tenuto* нет вообще. Вальтер приводит французское слово *tenue*, которое он переводит как «выдерживание звука» (Walther, II, 599). Под *sostenuto* у Броссара значится: «твердо и ровно выдерживая звуки, <...> особенно те, что держатся на протяжении одного, двух или нескольких тактов» (Brossard, 113)¹. Эту формулировку дословно воспроизводит Вальтер (Walther, II, 572). Базби дает практически одинаковое определение обоих терминов (Basby).

Словари начала XIX века предлагают для слова *sostenuto* определение, являющееся классическим для *tenuto*: *sostenuto* — «выдержанно, то есть выдерживая звуки, а не снимая их коротко» (С. Ф., 7). Сходным образом разъясняет *sostenuto* Кох (Koch, 1802, 1422).

И все же с XIX века пути *tenuto* и *sostenuto* расходятся. *Sostenuto* (что по-итальянски значит, как и *tenuto*, «выдержанный») становится в музыке романтиков сопутствующим определением для обозначения темпа (например, *Andante sostenuto*), а также самостоятельным темповым указанием, но еще долго, вплоть до наших

¹ В некоторых определениях *tenuto*, как мы видели (см. с. 209—210), подчеркивается, что это указание относится к длинным нотам.

<стр. 216>

дней, в ряде справочников можно встретить такое истолкование этого слова, в котором синтезируется значение обоих терминов. Вот, например, как разъясняется *sostenuto* в словаре Гарраса: «не спеша; с точностью выдерживать звуки нот» (Garra, 1898, 115). Первая половина этого определения относится к *sostenuto* как темповому обозначению, вторая соответствует значению *tenuto*. Ср. также в словаре Онэ де Боса: «точно выдерживать звуки и не торопить» (Huet de Bose, 24).

А вот образцы современных определений *sostenuto*, в которых сохраняется та же

двусоставность. «Музыкальный Лярусс»: «играть ровно и выдержанно, независимо от того, относится этот термин к отдельной ноте или музыкальному пассажи (синоним *Andante* или дополнение к нему)» (Lagousse de la musique, II, 367). Подчеркивая, что *sostenuto* относится «к отдельной ноте», автор словарной статьи приписывает этому термину значение, характерное как раз для *tenuto*. Словарь Крунтяевой: «1) сдержанно; 2) выдерживая звук» (Крунтяева, 1982, 127).

В «Кратком Гарвардском словаре», где также даются оба определения, справедливо отмечается, что «выдерживание полной стоимости ноты» правильнее называть словом *tenuto*. И все-таки, понимая это, авторы словарной статьи считают необходимым зафиксировать существующую практику, действительно бытующую среди музыкантов (Aple, 281). Корто, к примеру, описывая музыку Второго фортепианного концерта Сен-Санса, пишет о «выразительных точках, требующих благородных *sostenuto*» (Корто, 85). Здесь правильнее было бы говорить о «благородных *tenuto*».

Столь упорно сохраняемое смешение в семантике *sostenuto* значений двух терминов, давно уже разошедшихся в музыкальной практике, легко понять. «Тщательное вынашивание» звука, точная реализация стоимости ноты, предписываемые указанием *tenuto*, требуют умеренного, замедленного темпа, а само *sostenuto* как темповое обозначение предполагает, в свою очередь, определенную «тенутность», наполненность звучания.

Связь *sostenuto* как преимущественно темповой ремарки с *tenuto* как указанием артикуляционным проявляется в раскрытии характера самой этой ремарки. В ряде определений *sostenuto* подчеркивается необходимость исполнять (в романтической музыке) данное место «медленнее, но ровно по темпу» (Thompson, 2121), рекомендуется играть предельно связно, отмечается особая уместность *sostenuto* там, где особенно важна роль мелодии, фразировки, где музыка требует певучести, выразительности, большого чувства

<стр. 217>

(см.: Mendel, IX, 317; Fasquelle, II, 720). Сент-Арроман отмечает, что еще в музыке второй половины XVII века и в XVIII веке ремарка *sostenuto*, относясь к пьесе в целом или к отдельной фразе, предусматривает «некоторую напряженность выражения» (Saint-Arroman, 380).

В свете сказанного вряд ли правильно понимать под *sostenuto* — как это иногда делается — предписание сохранять сдержанность выражения¹. Анализируя третью, медленную часть Двадцать девятой сонаты Бетховена (*Adagio sostenuto*), Фейнберг усматривает «некоторое противоречие между заглавным термином *sostenuto* и первым авторским указанием: *appassionato e con molto sentimento*, которому соответствует сравнительно подвижный темп, уточненный метрономом: ♩ = 92» (Фейнберг, 1968, 44). К вопросу о том, какую скорость движения подразумевает помета *sostenuto*, я еще вернусь, а пока отмечу, что Фейнберг, очевидно, связывает *sostenuto* со сдержанностью в выражении чувств. Между тем бетховенское указание играть «страстно и с большим чувством» несколько не противоречит, как можно вывести из словарных определений, ни смыслу *sostenuto*, ни установлению общего темпа этой части.

Нет противоречия и в указании Мясковского к одной из пьес «Пожелтевших страниц»: *un poco sostenuto, malinconico e abbandamente*. *Abbandonamente* означает, как известно, «непринужденно», «отдаваясь чувству». *Sostenuto*, если не понимать под этим выражением особой сдержанности чувств, вполне сочетается с определением *abbandonamente*.

Подчеркну еще раз: *sostenuto* вообще следует переводить вовсе не «сдержанно», а «выдержанно».

Другая особенность *tenuto*, а именно требование ритмически точной игры, вносит в характеристику *sostenuto* оттенок сосредоточенности, серьезности, строгости. В своем Rätshel-Kanon Бетховен передает итальянское *assai sostenuto* немецким *ziemlich ernsthaft* — «весьма строго, серьезно» (см.: Das, 334).

Словарь Аберта как бы подхватывает это определение, раскрывая смысл *sostenuto* как исполнение «выдержанное, отличающееся серьезной, взвешенной (*besonnen*) выразительностью» (Abert, 446). Лихтенталь отмечает: с *Largo* или *Adagio* указание *sostenuto* обозначает «крепкое (*soda*) и решительное (*decisa*) исполнение» (L i c h t e n t h a l , II, 211). *Sostenuto* — «сосредоточенно и ритмически точно», — указывает Должанский (500).

¹ Мозер прямо переводит *sostenuto* через ««выдержанно», спокойное *Andante*» (M o s e r , 1955,11, 1203).

<стр. 218>

Итак, кантабильность, экспрессивность и вместе с тем сосредоточенность, строгость, серьезность — таков круг значений *sostenuto* как темповой ремарки. Думается, что в «Новом Гроуве» этот термин правильно характеризуется не только как темповое обозначение, но и как «стиль игры» (N e w G r o v e , XVII, 543).

Именно этим объясняется ограничение в использовании *sostenuto* как сопутствующего термина. Замедляя, сдерживая, как бы осаживая движение, заданное основным темповым обозначением, *sostenuto* практически не встречается ни с *Allegro*, ни с *Presto*, хотя ограничители темповой скорости при этих терминах вовсе не исключены: например, *Allegro* или *Presto ma non tanto*, но не *Allegro* или *Presto sostenuto*. Сфера его применения — медленные темпы: *Adagio*, *Largo* и особенно *Andante*.

Что же касается меры *sostenuto* как собственно темповой характеристики, выставляемой в начале пьесы в качестве темпового указания, ремарка подразумевает умеренный (по другой классификации — умеренно медленный) темп, нечто вроде «спокойного *Andante*». Разногласий по этому поводу в источниках, пожалуй, нет. Начинаются они тогда, когда заходит речь о *sostenuto* как о ремарке, открывающей новый раздел произведения или выставляемой по ходу пьесы. Мнения здесь существенно расходятся, отражая царящий в практике разнобой. *Sostenuto* характеризуется (в романтической музыке) то как *meno mosso*¹, то как нечто промежуточное, среднее между *meno mosso* и *ritenuto* (Grove, VII, 976), то как синоним *ritenuto* или *ritardando*. В частности, Мозер приравнивает действие *sostenuto* к эффекту, производимому указанием *ritardando* (M o s e r , 1955, II, 1203). Последнее мнение оспаривается некоторыми исследователями. «Сдерживая, но не замедляя движения», — предостерегает Асафьев (1978, 136); понимание *sostenuto* как *ritardando* осуждает Грант (G r a n t , 384). Харлап подчеркивает: *sostenuto* «относится только к характеру исполнения и не требует обязательного *meno mosso*» (Х а р л а п , 108).

Исполнителю есть над чем задуматься. Как понимать, к примеру, *sostenuto* в начале средних разделов в ряде шопеновских полонезов (op. 40, № 2; op. 44; op. 53)? По-асафьевски (сдерживая движение, но не замедляя его) или как *meno mosso*? Композитор, кстати гово-

¹ Порой весьма значительное; об этом можно судить, в частности, по Второй рапсодий Листа. В рукописи Рапсодии вместо *sostenuto* перед заключительным *Presto* стоит указание *Largo*.

<стр. 219>

ря, в Полонезе (op. 44) сам как бы замедляет движение за счет перехода к более крупным длительностям в мелодическом рисунке.

А что означает *sostenuto*, появляющееся на коротком отрезке музыки где-нибудь посреди пьесы? Я уже приводила слова Фейнберга о том, что при *sostenuto* исполнитель «тщательно вынашивает» каждую ноту (см. с. 210). Дочитаем высказывание Фейнберга до конца: «Исполнитель как бы неохотно расстаётся с каждым звуком, замедляя этим движение мелодии. Часто при этом отставание от темпа компенсируется за счет долгих нот небольшим и незаметным сокращением их длительности» (Ф е й н б е р г , 1969, 437).

Фейнберг, таким образом, считает, что при *sostenuto* не следует сколько-нибудь значительно отклоняться от основного темпа.

Между тем в некоторых источниках, как уже говорилось, *sostenuto* прочитывается как *ritenuto* или *ritardando*. В частности, из одного словаря в другой кочует утверждение, что ремарка эта используется в значении расширения темпа Брамсом (см., например, *New Grove*, XVII, 543; *Riemann*, 1967, 887). Можно предположить, что мнение это распространилось с легкой руки Бюлова, который в своих «Лекциях», разбирая Балладу (ор. 10, № 1), заметил, что «*sostenuto* у Брамса всегда означает *ritardando*» (Бюлов, 111). Брамс действительно очень часто использует слово *sostenuto*, столь подходящее к его стилю, где возвышенные и масштабные чувства облечены в сдерживающие их классические формы выражения. Однако обращение к его фортепианным сочинениям и подтверждает, и не подтверждает сказанное Бюловым. В Балладе, ор. 10, след за указанием *sostenuto*, завершающим раздел *Poco più moto*, действительно следует *Tempo I*:

188

[Poco più moto] Tempo I

sostenuto p pp

Много подобных примеров дают и другие фортепианные сочинения композитора; в частности, мы находим *sostenuto* в значении замедления темпа в Сонате, ор. 5 (ч. II):

<стр. 220>

189

[Andate espressivo] sosten. pp a tempo

Но у того же Брамса встречаются случаи, когда за *sostenuto* следует *poco rit.*, как, например, в финале Сонаты, оп. 2 (тт. 205—206).

Что же касается других композиторов, здесь также можно найти примеры и того и другого рода.

Как же разобраться во всем этом? Анализ конкретных произведений показывает: даже там, где за *sostenuto* следует *a tempo* (*in tempo*), что, казалось бы, предполагает обязательное замедление, надо помнить, что замедление это — особого рода. Подобно тому как, по верному наблюдению Гранта, знак *tenuto* имеет скорее предостерегающий характер («не играть *staccato!*»), ремарка *sostenuto* также, на мой взгляд, предупреждает исполнителя: «Не ускорять!», «Сдерживать себя!» Характерно в этом смысле сочетание *crescendo ma* (или *e*) *sostenuto*:

[Allegro maestoso]

cresc. ma sosten.

ff

Нарастание звучности, как хорошо известно, часто провоцирует на ускорение. Репарка *crescendo ma sostenuto* предостерегает против этого.

ГЛАВА IV. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА МУЗЫКИ: ОТ AFFETTUOSO ДО TENERAMENTE

Пришел черед рассмотреть ряд исполнительских указаний, касающихся преимущественно образной характеристики музыки и относящихся, по выражению Бетховена, к ее «духу» (Письма Бетховена, 1986, 167).

На первый взгляд смысл многих из них совершенно ясен и к тому же полностью соответствует их значению в итальянском языке. Этим они отличаются от некоторых других терминов итальянского происхождения (вспомним хотя бы *Adagio* или *Allegro*). А здесь, стоит раскрыть на этих словах итальянский словарь, как мы найдем привычные нам, музыкантам, значения в качестве главных, основных, открывающих словарную статью: *ardito* — смело, *brillante* — блестяще, *cantabile* — певуче, *dolce* — нежно...

Между тем в процессе исторического бытования музыки, в контексте конкретных произведений и эти указания, став терминами, обогатились коннотативными значениями — теми дополнительными смыслами, знание которых необходимо всякому музыканту, чтобы разобраться в содержании произведения. Надо учесть также, что большинство терминов, обозначающих характер, одновременно указывают на темп: ведь передача того или иного эмоционального состояния, душевного движения всегда связана с определенной скоростью течения музыкального потока.

Большинство из рассматриваемых ниже терминов выступают обычно в нескольких лексических вариантах. Так, наряду с *dolce* в тех же значениях употребляются *dolcemente* и *con dolcezza*; наряду с *espressivo* — *con espressione* и т. д. В нижеследующем анализе значений отдельных терминов в заголовке дано лишь ключевое слово. Исключение составляет *brioso*, рядом с которым приведена и форма *con brio*: эта вторая форма встречается в музыке, пожалуй, чаще, чем первая.

Итак, начнем (в алфавитном порядке)...

Affettuoso¹

В эпоху барокко, когда содержание музыки непосредственно соотносилось с выражением аффектов, это исполнительское указание (означающее «чувствительно») было очень распространено. В эту пору употреблялись и формы превосходной степени: *affettuoso* *affettuoso*, а также *affettuosissimo* или *affettuosissimamente*.

Броссар истолковывает *affettuoso* так: «с чувством, нежно и пр. и, следовательно, почти всегда медленно» (B r o s s a r d , 4). У Вальтера характер чувства раскрывается иначе: «страстно, настойчиво, трогательно» (W a l t h e r , I, 11). В немецком же лексиконе 1737 года форма превосходной степени толкуется так: «быстро (*scharf*) и выразительнейшим образом» (Kurzgefasstes Lexicon, 32). Во французской вокальной методе Дюваля того же времени указывается, что *affettuoso* предполагает темп скорее быстрый, чем медленный (см.: S a i n t - A r r o m a n , 26). Так с самого начала расшифровка этой достаточно неопределенной пометы («с чувством» — каким?) пошла двумя разными путями: в сторону эмоций нежных, деликатных, тихих, даже меланхоличных, воплощаемых в умеренно медленном движении (между *Adagio* и *Andante*), и в направлении оживленной, приподнятой, темпераментной игры. В некоторых словарях говорится также о сильной, хотя и мягкой акцентировке мелодии.

Однако уже в конце XVIII — начале XIX века, по-видимому, осознается переменчивый смысл термина. *Affettuoso* «значит с пристрастием. Сие слово требует того, чтоб мы старались входить в ту страсть, какая изображена в предложенной пиесе; следовательно, чтоб играть ее трогаящим, в восторг приводящим и привлекающим образом», — читаем в «Методическом опыте», датированном

¹ Можно встретить сокращенное написание *aff*^o.

<стр. 223>

1773 годом (82—83). «Исполнять с тем аффектом, который выражен в произведении», — пишет Кох (K o s h , 1802, 92). «Темп определяется только через характер пьесы; это слово не имеет на него никакого влияния, ибо есть быстрое и медленное выражение чувств» (A n d e r s c h , 9). И действительно: в музыкальных произведениях можно встретить и *Largo affettuoso* или *Andante affettuoso*, и — *Allegro affettuoso*.

Наверное, и прав и не прав Должанский, когда следующим образом разъясняет значение *affettuoso*: «очень нежно, мягко (томно); также — страстно, порывисто» (Д о л ж а н с к и й , 441). Прав в том отношении, что *affettuoso* может выражать противоположные чувства, не прав — ограничивая это выражение двумя полюсами, а ведь возможны и другие эмоциональные состояния. Когда в словаре Гранта *con affetto* трактуется как синоним *amoroso* и *appassionato*, но без возбужденности последнего, а *affettuoso* определяется как «то же самое, что *espressivo*» (G r a n t , 33)¹, и это истолкование также можно было бы подтвердить примерами из музыкальной литературы. Очень удачно, на мой взгляд, определяет смысл *affettuoso* Гаснер: «сильно выразить чувства» (G a s s n e r , 24). Он не уточняет, о каких именно чувствах идет речь, но метко подмечает повышенный эмоциональный тонус музыки.

По-видимому, обусловленность семантики *affettuoso* характером произведения не распространяется на те случаи, когда этот термин используется в качестве самостоятельной темповой ремарки. Вот тут *affettuoso* имеет, как правило, значение медленного темпа.

Еще для Броссара, как было сказано выше, *affettuoso* — это «почти всегда медленно». Руссо и Марку размещают этот термин между *Adagio* и *Andante* (R o u s s e a u , 27; M a r c o u , 55). По мнению Эскюдье, *affettuoso* указывает на «темп менее медленный, чем *Adagio*, и более неспешный, чем *Andante*» (E s c u d i e r , 21). Сходное определение — у Гаснера (G a s s n e r , 24). Виллуан, как уже говорилось (см. с. 28), связывает *affettuoso* с *Andante*, *Andantino* и *Larghetto*.

Проставляя *affettuoso* в начале Девятнадцатой прелюдии из ор. 11, Скрябин подтверждает неторопливый характер музыки, диктуемый этой ремаркой, метрономическим обозначением: ♩ = 88.

¹ Для Мозера *affettuoso* — выражение характера «между *espressivo* и *appassionato*» (M o s e r , 1955, I, 9).

<стр. 224>

Agitato¹

Возбужденно, взволнованно, встревоженно, трепетно, беспокойно, нетерпеливо, бурно...

На примере *agitato* хорошо виден тот путь развития, который проделали некоторые термины от обозначения характера музыки к обозначению темпа. *Agitato* не завершило, правда, этого пути, оно не превратилось в чисто темповое указание, а осталось термином двойного назначения — определением и характера музыки, и темпа.

В конце XVIII века Фрамери подчеркивает, что *agitato* выражает не темп, а характер, хотя движение при этом становится более торопливым (F r a m e r y , I, 53). В самом начале XIX века Кох фиксирует употребление *agitato* и при *Allegro* и при *Andante* (K o s h , 1802, 92—93). Хотя Гаснер в 1849 году еще замечает, что *agitato* может использоваться в сочетании с *Andante* (G a s s n e r , 24), Прач в 1816 году указывает на его употребление именно с *Allegro* (П р а ч , 35). Почти исключительно с *Allegro* связывает *agitato* в 1828 году

и Лихтенталь, оговаривая возможность его самостоятельного употребления в значении *Allegro* (Lichtental, I, 27). А Мендель в конце XIX века отмечает уже «нелепость» использования *agitato* с медленными темпами, подтверждая обоснованность его употребления как самостоятельной темповой ремарки (Mendel, I, 68). В XX веке в представлении специалистов *agitato* окончательно закрепляется за быстрыми темпами (*Allegro* и *Presto*), а само по себе указывает на быстрый темп.

Примеры *agitato* как темпового указания: Брамс, Рhapsодия си минор (op. 29, № 1); Рахманинов, Вариации на тему Корелли, Вариация XIII.

Важная подробность: *agitato* не означает ускорения движения; против смешения его с *accelerando* предостерегал еще Кох (Koch, 1802, 93). Различие между этими терминами превосходно разъяснено у Гаснера. *Accelerando* проявляется вовне, оно экстенсивно, *agitato* же интенсивно, оно выражает беспокойный, боязливый характер, погоню за чем-то, борьбу с покоем (Gassner, 24). Вот наглядный пример:

¹ Сокращенное написание — *ag^o*.

<стр. 225>

191 Ф. Лист. "Лизон" ("Альбом путешественника")

[Allegro eroico]

p agitato *poco a poco accelerando*

Лист проставляет *accelerando*, зная, что *agitato*, при всей взволнованности музыкального высказывания, не предполагает ускорения темпа. Сходное понимание термина можно найти у Шопена. В Мазурке, op. 24, № 4, Шопен указывает *più agitato e stretto*. Ускорение движения предписывается словом *stretto*. Впрочем, можно встретить использование этого термина и в смысле сдвига темпа. В Третьей сонате, op. 19, Мясковский несколько раз вслед за *agitato* указывает *a tempo*.

Appassionato

Это исполнительское указание (значение его — «страстно») считается детищем романтической эпохи, а между тем его регистрирует в своем словаре (в форме *passionato*) еще Броссар. Он раскрывает смысл *passionato* через обозначения (*con*) *anima* или *animato*, а о последних пишет так: «...это примерно как *Allegro*» (Brossard, 74).

И все же *appassionato* не соотносится жестко со сферой громкой звучности и быстрых темпов, а между тем в нашем сознании это слово прочно связано с бетховенской «Аппассионатой». Однако же Бетховен не только не обозначил Сонату, op. 57, этим именем (название принадлежит гамбургскому издателю Кранцу), но и ни разу не употребил этого слова в тексте самой Сонаты! Зато он указал *Largo appassionato* для второй части Второй сонаты с ее возвышенным, философски созерцательным настроением. Указание *appassionato e con molto sentimento* стоит и в начале второй части Двадцать девятой, имеющей темповое обозначение *Adagio sostenuto*.

Шуберт в Фортепианном трио ми-бемоль мажор (посмертное, Д 897) пишет: «*Adagio pp appassionato*». В Десятом из Трансцендентных этюдов Лист после очередного подъема

звучности, надписывая над мелодией *accentuato ed appassionato*, проставляет оттенок *p*.

<стр. 226>

Редакторы венгерского издания Трансцендентных этюдов (Budapest: Editio Musica, 1979), привыкнув, очевидно, связывать *appassionato* с областью *forte*, пишут в примечании к этому месту: «...*accentuato* и *appassionato* противоречат указанию *piano*, которое надо понимать скорее как *meno forte*». Противоречия здесь между тем нет. Приведенное указание распространяется на целую страницу, диктуя страстно затаенный характер звучания и давая необходимую передышку на фоне общего, весьма высокого динамического уровня Этюда в целом. Следующее затем нарастание приводит к *forte*, царящему уже до самого конца сочинения.

В романтической музыке *appassionato*, выставленное композитором внутри произведения, подсказывает некоторое ускорение движения. В сочетании с темповым обозначением (например, *Allegro appassionato*) этот термин также действует ускоряюще. *Appassionato* встречается и в функции темпового обозначения (например, в Прелюдии, ор. 11, № 20, Скрябина).

Ardito

Словарь Крунтяевой дает перевод «смело», «отважно» (Крунтяева, 1996, 15). Добавим сюда несколько синонимов, почерпнутых в зарубежных музыкальных справочниках: «храбро», «мужественно», «дерзко». Все эти характеристики предполагают, очевидно, высокий динамический уровень, и потому представляется обоснованным истолкование этого термина в словаре Морэали: «с силой и энергией» (Moréali, 23). В этом же направлении, но с упором на характер туше раскрывается смысл термина в других источниках того же периода, то есть первой половины XIX века. «Смелость и крепость в атаке звука» (Panseron, 4); «игра смелая, дерзкая» (Черлицкий, 7); «сильно выделять главные ноты мелодии; с энергией передавать в исполнении грамматические и ораторские акценты» (Lichtenthal, I, 52).

Исполнителю стоит учесть эту последнюю рекомендацию. Увидев указание *ardito*, интонировать мелодию с особенной активностью, энергично выделяя ее сильные доли («грамматический акцент») и дополнительные ударения — синкопы и прочее («ораторский акцент»).

Французский аналог итальянского термина — *hardi* — употреблялся французскими музыкантами еще в XVIII веке, указывая на блестящую (*brillant*), виртуозную игру.

<стр. 227>

Brillante

Словарь Крунтяевой: «блестяще» (Крунтяева, 1996, 28). Дополним по другим источникам: «эффектно», «броско», «живо», «приподнято», «с большим подъемом», «с сильным выражением», «подчеркнуто», «блистательно», «виртуозно». Термин есть еще у Броссара: «в живой, игривой, галантной, оживленной, блестящей и т. д. манере» (Brossard, 8). Однако основная сфера его применения — музыка романтической эпохи, открывающая широкие возможности для проявления технического мастерства пианиста: беглости, выработанности и четкости пальцев, смелости, блеска, одним словом, виртуозности. Гаснер характеризует «блестящее исполнение» как «высшую степень современной виртуозности, соединенной с выразительностью и строжайшей точностью», а также с ускоренным темпом (Gassner, 161). Хотя он утверждает при этом, что *brillante* требует «сильного акцентирования и мощного звука», это исполнительское указание вовсе не обязательно реализуется с громом и шумом. «*Piano brillante*», — пишет Лист в Одиннадцатой рапсодии (т. 30 раздела *Vivace assai*).

Brillante сопутствует темповым указаниям (*Allegro brillante*), выступает как самостоятельная исполнительская ремарка, выносится в заглавия пьес, например:

Блестящее рондо (французское *Rondeau brillant*), op. 82, Вебера или шопеновские Блестящие вариации (*Variations brillantes*), op. 12, Большой блестящий полонез, op. 22, Большой блестящий вальс, op. 18.

Риман, как уже было сказано (с. 195), связывает *brillante* с артикуляционным приемом *mezzo legato*, который на звучности *piano* дает *jeu perlé* («жемчужную игру»), а на *forte* — *brillante*. Последнее указание, однако же, может связываться и с легатной артикуляцией, что подтверждается примером из Этюда (op. 10, № 5) Шопена, где композитор с самого начала предписывает *brillante* и почти сразу выставляет ремарку *molto legato*.

Brioso, con brio

Если спросить у пианиста-практика, что означает *con brio*, большинство наверняка ответят: «С огнем, с жаром». Такое истолкование можно найти и в литературе. Между тем перевод «с огнем, с жаром» соответствует итальянскому *con fuoco*, а у *con brio* — хоть близкий, но все же иной смысл.

<стр. 228>

Небезынтересно проследить, как раскрывается значение этого исполнительского указания в словарях разных эпох. Кох передает смысл *brio* так: «радостно и мужественно» (K o c h , 1802, 272). Словари первой половины XIX века трактуют содержание *con brio* и *brioso* примерно в одном ключе, но с акцентом на тех или иных оттенках смысла.

Турбри: с живостью и блеском (T u r b r i , 69).

Лихтенталь: *con brio* делает *Allegro* более живым (*vivace*), решительным и чеканным (*spiccato*) (L i c h t e n t h a l , I, 105).

Кастиль-Блаз: с блеском, силой, живостью (C a s t i l - B l a z e , 132).

Андерш: шумно, звучно, быстро (A n d e r s c h , 75, 105).

Пансерон: *brio* — блеск; *con brio* — исполнение громкое, живое, жизнерадостное (P a n s e r o n , 6).

Эскюдье: *brioso* придает *Allegro* более живой, решительный, блестящий характер (E s c u d i e r , 65).

Гаснер: схоже с *brillante*, но темп еще живее (G a s s n e r , 161).

А вот некоторые определения, относящиеся ко второй половине XIX века.

Виллуан: с шумом (83).

Гаррас: *brio* — «сила, живость, одушевление. *Con brio* требует исполнения сильного, живого и игривого. *Allegro con brio* исполняется решительнее и несколько живее *Allegro*. *Brioso* — с жаром, сильно, живо» (1898, 28).

Сулье раскрывает значение итальянского *brio* через французское *entraînement* — «воодушевление», «увлечение», добавляя, что слово это обозначает «характер грациозный и жизнерадостный». *Con brio* — с блеском и живостью (S o u l l i e r , 39).

Очень удачен, на мой взгляд, найденный Пеншерлем французский эквивалент этого итальянского выражения — *avec verve* (с воодушевлением, пылом, вдохновением) (P i n c h e r l e , 39).

Итак, в словарных дефинициях прошлого века предстает широкая шкала смысловых оттенков: здесь указания и на живость темпа, и на повышенную громкость звучания, и на характер — игривый, жизнерадостный, блестящий, пылкий. (Ссылка Коха, примыкающего к традициям XVIII века, на «мужественный» характер исполнения остается единичной, она не повторяется позже никем.)

XX век ничего существенного к этому набору не добавляет. «Оживленно», «живо», «весело», «возбужденно» — вот как чаще всего передают смысл этого итальянского выражения. Отмечу только расхождение между двумя англоязычными источниками. В одном из

<стр. 229>

них (N e w G r o v e , III, 286) утверждается, что *brio* — это «стиль блеска и натиска» (*style*

of brilliance and dash), а в другом (Grant, 68) говорится, что понимание *brio* как «блеска» неправильно: это слово означает «с огнем», «с воодушевлением». Иными словами, Грант, видимо, стремится «развести» термины *brio* и *brillante*, и в этом он прав, но, переводя первый из них словами «с огнем», смешивает *con brio* с *con fuoco*.

Музыкальная практика подтверждает словарные определения. В фортепианной литературе разных эпох и стилей можно встретить все названные оттенки смысла, за одним, пожалуй, исключением: *con brio* далеко не всегда бывает «веселым», «жизнерадостным». Вспомним *Allegro con brio*, излюбленную темповую ремарку Бетховена, в его фортепианных сонатах. Этим темповым обозначением он определяет жизнерадостный мир Третьей, Четвертой (*Allegro molto e con brio*), Одиннадцатой сонат, полную радости и света «Аврору», но одновременно мы находим это указание в Патетической (*Allegro di molto e con brio*), в драматической Пятой сонате, в героико-трагическом полотне Тридцать второй.

И еще одно: поскольку *con brio* и *con fuoco*, как уже говорилось, вовсе не равнозначны между собой, в выражении *con brio* нередко основным смыслом является «приподнятость, живость, легкая возбужденность». Между тем, путая *con brio* с *con fuoco*, иной исполнитель, стремясь передать «огонь» и «жар», играет какую-нибудь живую, бегучую тарантеллу с таким пылом и так тяжеловесно, что убивает весь эффект от легкой, искристой музыки.

Cantabile

«Певуче»... В XVIII веке (а это указание начинает употребляться с начала столетия) *cantabile* означает певучую, легатную (текуче-связную) манеру исполнения мелодии, исполнения без форсировки, в умеренном темпе и умеренным же звуком. Руссо относит эту ремарку к мелодиям, удобным для пения, не содержащих ходов на большие интервалы (Rousseau, 71). Фрамери, полемизируя с Руссо, замечает, что мелодия при *cantabile* может содержать ходы на большие интервалы (Fràmeri, I, 202). Кох отмечает немногочисленность украшений (Koch, 1802, 299). Лихтенталь подчеркивает, что передавать мелизмы должно неторопливо, со сдержанным достоинством и благородством, не утрачивая при этом элегантности, легкости и выразительности (Lichtenthal, I, 119). По Штей-

<стр. 230>

бельту, «термин сей означает простоту и выразительность» (Штейбельт, 62). Сходное определение дает Прач: «Пьесы с означением *cantabile* искусный игрок должен разыгрывать с чувством, вкусом и простотою» (Прач, 35).

Cantabile сдерживает течение музыки, часто употребляясь при ремарках, обозначающих медленные темпы (*Andante cantabile*, *Adagio cantabile*). Ведь выразительно пропеть мелодию, показав всю ее красоту, можно лишь в неспешной манере. Видимо, осознавая эту сдерживающую, тормозящую движение роль *cantabile*, Метнер в «Сказке птичек» из «Романтических эскизов» пишет: «*Dolce cantabile*» — и тут же предостерегает: «*Ma sempre con moto*» («Мягко, певуче, но все время подвижно»). У романтиков и в музыке XX века *cantabile* можно встретить и при мелодиях, идущих в оживленном движении.

В качестве самостоятельного темпового указания *cantabile* подразумевает медленное движение. Скарлатти помечает этим словом одну из своих сонат (по изданию Келлер-Вейсмана, т. I, № 48), музыка которой представляет собою арию в духе сарабанды. В конце XVIII века Манфредини помещает *cantabile* среди темповых обозначений, раскрывая его смысл (как и значение *Largo*) словами «очень протяжно» (Манфредини, 26). В Вариациях на тему АВЕГГ Шуман пишет *cantabile* и рядом *non troppo lento* — еще одно доказательство восприятия *cantabile* как неторопливого, но не слишком уж медленного темпа.

Carezzando

«Лаская» (это буквальный перевод слова), а также «мягко», «нежно» или, как сказано у И. Черлицкого, «вкрадчиво» (Черлицкий, 16). Как обозначение характера музыки *carezzando* не представляет проблемы. Сложнее вопрос о том артикуляционном значении, которое стоит за этим термином.

Риман и Куллак определяют *carezzando* как разновидность полустаккато (или *staccato* кончиками пальцев), подробно описанную Контским в его работе «Необходимое для пианиста» (ор. 100). Кончики пальцев легко поглаживают клавишу от середины к концу, не давая ей опускаться до дна. В результате молоточек постепенно приближается к струне и тихо дотрагивается до нее. При этом палец, находясь в вытянутом, а не закругленном положении, касается клавиши не самым кончиком, а подушечкой. По утверждению

<стр. 231>

Куллака, тот же прием описывает Калькбреннер, применял его и Шопен. По Куллаку, такая манера игры подходит к мягкой, сентиментальной, салонной музыке; у Бетховена *carezzando* не встречается; оно уместно в «Песнях без слов» Мендельсона (например, в «Весенней песне»), в ноктюрнах Шопена (Куллак, 101, 175, 334). Между тем, хотя в других источниках прошлого века также говорится о том, что при *carezzando* надо лишь слегка касаться клавиш, эта ремарка истолковывается как прием связной игры. «Мягко связывать звуки, слегка их касаясь», — указывают Мореали (Moreali, 31) и Онэ де Бос (Hauget de Beaucé, 12). «Слегка касаясь и связывая звуки», — пишет и Пансерон (Pansegon, 8). «Мягко, легко, связывая звуки», — читаем у Гарраса (1906, 32). Близкое к этому понимание выказывает Марек, характеризуя *carezzando*, применяемое, по его мнению, только в медленных темпах, как смесь *legato* и *portato* (Марек, 413).

Comodo¹, comodamente

Словарь Крунтяевой дает следующее истолкование: «удобно, легко, без усилий, непринужденно, не спеша» (Крунтяева, 1982, 41).

Основное, исходное значение термина (появившегося в последней трети XVIII века) — «удобно», то есть исполнителю рекомендуется избрать такой темп, при котором все получалось бы «играючи», с внутренним покоем, без напряжения, спешки и суеты. В этом смысле *comodo* может быть выставлено, теоретически говоря, при указании на любой сколько-нибудь подвижный темп, чтобы предостеречь исполнителя от суетливости, и

действительно встречается на практике и с *Andante* и с *Allegro*. *Andante comodo* (♩ = 54) — так определяет Лядов тему своих Вариаций на тему Глинки. Как исполнительскую ремарку выставляет *comodo* Рахманинов в Третьем фортепианном концерте, начиная изложение темы первой части (основной темп этой части — *Allegro ma non troppo*).

Наиболее естественно сочетание *comodo* с *Allegro* («быстрота — самый частый враг “удобности”»), — метко замечено в «Энциклопедии» Фаскелла (Fasquelle, I, 572). *Allegro comodo* — так определяет Бетховен темп финального рондо из Девятой сонаты. У Бетховена же встречается редкий вариант этого слова — его

¹ Слово может писаться и пишется в двух равно законных вариантах: с одним *m* (*comodo*) или с двумя (*commodo*).

<стр. 232>

уменьшительная форма *commodetto* (так сказать, «удобненько»). В 13 Вариациях на тему Диттерсдорфа Бетховен проставляет на теме и первых двух вариациях *Allegretto*; в третьей вариации, где появляется более оживленное движение триолей шестнадцатыми, он пишет *commodetto*, очевидно предостерегая от возможной торопливости, от суеты. (Ср. с разъяснением Пансерона: *comodo* — не ускоряя движения. — Pansegon, 8.)

Труднее определить меру скорости там, где *comodo* выступает как самостоятельная темповая ремарка¹. Вальтер в первой половине XVIII века приравнивает *commodamente* к *Adagio* (W a l t h e r , I, 177). Напомню, что *Adagio* первоначально могло означать не очень медленный, а скорее умеренный темп (см. выше, с. 32). Для второй половины XVIII века естественнее всего представить *comodo* как умеренное движение (такое определение дает Кох. — К о с h , 1802, 348). В конце XIX века Мендель также определяет *tempo comodo* как темп умеренный — «ни медленный, ни торопливый» (M e n d e l , X, 139). Щедрин в полифонических сочинениях для фортепиано нередко пользуется этим термином в значении весьма умеренного темпа. Мы находим эту ремарку в качестве темпового обозначения в прелюдиях VI и XXIII (из цикла «Прелюдии и фуги»), в Зеркальном каноне из «Полифонической тетради». В двух случаях композитор определяет *comodo* по метроному как темп ♩ = 72—76, в третьем (Прелюдия XXIII) — ♩ = 84 (здесь основной метрической единицей является восьмая, отсюда несколько более высокая цифра метрономического обозначения).

Tempo comodo подчас оказывается сопоставимым с *tempo giusto* в его наиболее распространенном значении, то есть в темпе подходящем, соответствующем характеру произведения. Сибелиус выставляет *comodo* в миниатюрах «Арлекинада» (op. 76, № 13), «Куплет» (op. 99, № 5), «Мгновение вальса» (op. 99, № 7). Во всех трех случаях темп устанавливается без труда: в «Арлекинаде» — в соответствии с живым, скерцозным характером музыки (но без суеты!), в «Куплете» и «Мгновении вальса» — согласно обозначенному в названиях миниатюр жанру.

«Удобство», «легкость», «отсутствие форсажа», отсутствие сильной акцентировки — все эти смысловые оттенки, фиксируемые в словарях, ведут к еще одному определению *comodo*: «непринужденно», «не стесняя себя», а отсюда — один шаг до импровизаци-

¹ В этой функции встречается также указание *tempo comodo*.

<стр. 233>

онной свободы. Именно так, как синоним *ad libitum*, толкуется *comodo* у Прача — «произвольно». «Когда сие слово стоит в начале пьесы, то сим дается знать игроку, что ему предоставляется самому избирать степень движения, приличнейшую по его рассуждению для той пьесы» (П р а ч , 35). Из словарей XX века подобное толкование можно найти в «Музыкальном Ляруссе» (Larousse de la musique, I, 214). Думаю, что такое истолкование не оправданно. Другое дело, когда слово «свободно» дано в синонимическом ряду определений х а р а к т е р а музыки, как, например, у Гарраса: *comodo* — «свободно, непринужденно, не спеша» (Г а р р а с , 1906, 36). Особняком стоит и расшифровка смысла *comodo*, которую можно найти у Менделя: «мало подвижное, бесстрастное исполнение» (M e n d e l , II, 531)...

Con forza

В словаре Крунтяевой *con forza* переводится «сильно» (более точным был бы перевод «с силою»), но тем же русским словом передается и значение *forte* (К р у н т я е в а , 1996, 66). Таким образом, получается, что разницы между *con forza* и *forte* нет.

Между тем в нотных текстах нередко можно встретить указания *f* или *ff* и рядом — слова *con forza*. Так, например, в Концерте для фортепиано с оркестром ре минор (op. 15) Брамс выписывает и *f con forza*, и *ff con forza*. В Балладе Грига встречается указание *fff con tutta forza* (со всей, с полной силой).

Полагаю, что выражение *con forza* не просто усиливает динамический оттенок *forte*, оно обладает, очевидно, своей собственной семантикой. Морэали передает смысл *con forza* так: сделать звуки более интенсивными (усиленными, напряженными) (M o r e a l i , 46). Вот именно: указанием *forte* предписывается в первую очередь акустический эффект — большая громкость звучания, *con forza* же говорит об особой маркированности атаки звука, его интенсивности, об особом усилии, требуемом от исполнителя.

Более того, уровень громкости не обязательно должен быть очень высоким. В Этюде (op. 8, № 3) Скрябин указывает в начале, в качестве общей характеристики сочинения: «*A capriccio, con forza*», но это вовсе не означает, что весь Этюд должен быть сыгран в нюансе *forte*. Динамическая шкала этого произведения включает и *f* и *ff*, но также *p*, *pp* и даже *ppp*. Стало быть, *con forza* относится к разряду не собственно динамических обозначений, а обозначений

<стр. 234>

характера музыки. В отличие от *marcato*, близкого к *con forza* по смыслу, последнее не связано с определенной артикуляцией. Так, в Мазурке (op. 7, № 3) Шопена (начальный раздел) *con forza* указано и в середине фразы, исполняемой *legato*, и в ее конце, где тот же мелодический оборот звучит уже *non legato*.

Dolce

«Долче — сладко, нежно, мягко», — пишет в «Толковом словаре» В. Даль (I, 463). Добавим сюда «ласково», «приятно», «мило», «деликатно», «кротко», «спокойно», «выразительно», «легко», «свободно», «умилительно и как бы умягчительно», а также «изящно» и «грациозно» и мы получим набор закрепленных в справочной литературе оттенков значения этого термина, столь распространенного в фортепианной музыке. Что же касается динамического уровня звучания, наиболее обычное сочетание для *dolce* — *p piano* (*p dolce*).

Впрочем, надо учесть, что в XVIII веке и первой половине XIX *dolce* само употреблялось в качестве динамической ремарки. Как рассказывает у Вальтера, итальянский композитор Дж. А. Пиани (P i a n i) в партитуре первой же своей оперы поставил везде *dolce* вместо *piano*, чтобы избежать, как полагает Вальтер, сходства со своим именем (W a l t h e r, I, 213).

Итальянский музыкант, поступая так, не совершил особого новшества. Дело в том, что в это время *dolce* (в сокращенном обозначении *d*) использовалось в итальянской и французской музыке¹ и в значении *piano*. Марку вообще ставил знак равенства между *piano* и *dolce* (M a r c o u, 56), а Фрамери считал, что слово *dolce* должно употребляться только в значении динамического оттенка. Для того же, чтобы передать характер («нежно»), существуют, как он писал, другие слова: *amoroso* или *affettuoso* (F r a m e r y, I, 399). Для Руссо знаком, противоположным *f*, также является эквивалент итальянского *piano* — французское *doux*. В итальянской же музыке, как он отмечает, в этой функции используются и *dolce* и *piano* (последнее — чаще), хотя пуристы и утверждают, что *dolce* и *piano* не синонимичны друг другу: *piano* означает «тихо», а *dolce* еще и «нежно» (R o u s s e a u, 179—180).

¹ Французский эквивалент итальянского *dolce* — *doux* — также сокращалось до буквы *d*.

<стр. 235>

Для того чтобы понять, как *dolce* могло взять на себя рол. динамического указания, послушаем объяснение Коха: «...[*dolce*] требует слабого звука, ибо, когда кому-нибудь говорят нечто сладостное или приятное, то произносят это голосом нежным и протяжным» (K o c h, 1802, 444)¹.

Значение «тихо» (то есть «негромко»), надо думать, прочно с ним залось со словом *dolce*, если Гуммель в своей фортепианной «Школе» 1828 года, помещая этот термин в список слов, обозначающих характер музыки, включает его также в перечень динамических обозначений, находя ему место между *p* и *mf* (H u m m e l, 68, 67), а Плейель считает необходимым заметить, что *dolce* не значит *piano*, «ибо пиано относится к звучности, а долче сверх умеренности звука требует приятного и нежного выражения» (П л е е л ь, 44) «Неправильное» употребление этого слова для выражения ослабленного звука отмечается

еще в двенадцатом издании словаря Гарраса, относящемся к 1906 году (Г а р р а с , 47).

И действительно, если мы откроем, к примеру, датированную 1863 годом «Школу для фортепиано» Виллуана, мы найдем там идентичные определения терминов *piano* («слабо», «нежно») и *dola* («нежно», «тихо») (В и л л у а н , 83). Более того, давая образец виолочки, означающей усиление звука и последующее его затухание, Виллуан помечает уровень тихой звучности не словом *piano*, а словом *dolce*: *dolce <forte > dolce* (Т а м ж е).

Однако уже в первой половине XIX века представление о динамическом значении термина меняется. В словарях этого времени отмечается, что помета *dolce*, при всей мягкости и нежности предписываемого ею звучания, не исключает определенной крепости, силы звука, не выходящей, однако, за рамки *mf* (Lichtenthal, I, 232; Castil-Blaze, I, 196; Moreali, 40; Escudier, I, 129) Это подтверждается шубертовской ремаркой *mf, dolce*:

192

[Allegro vivace]
dolce



Ф. Шуберт. Соната (оп. 164, ч. 11)

¹ Кванц связывает *dolce*, а также его синоним *soave* с медленным темпом, помещая эти слова на темповой шкале в рубрику, открываемую темповым термин и ном *adagio cantabile* (Q u a n t z , XVII, VII, § 49).

<стр. 236>

В этом же духе толкует этот термин Фейнберг в связи с его использованием в тактах 240—268 финальной фуги Двадцать девятой сонаты Бетховена: «Термин *dolce* подсказывает повышенно выразительное толкование даже при самом тихом звучании» (Ф е й н б е р г , 1968, 55).

Гермер в русле сходного понимания обращает внимание на характер туше. Он рассматривает указание *dolce* как рекомендацию играть с глубоким погружением пальцев в клавиатуру, когда в своей редакции бетховенских сонат комментирует то место в первой части Двадцать пятой сонаты, где Бетховен указывает: *leggiermente dolce*. Речь идет о следующих тактах:

193

[Presto alla tedesca]



p leggiermente dolce

Гермер называет бетховенское указание «противоречивым». «*Dolce* исполняется с помощью нажима, *leggiermente* же — легчайшим пальцевым *staccato*», — пишет он и высказывает предположение, что вторая ремарка относится к фигурациям в партии правой руки, а первая — к мотиву в партии левой (Г е р м е р , 5). Иными словами, *dolce*, по мнению Гермера, указывает на опертость звука, на погружение пальца в клавишу, давление на нее.

Наконец, приведу замечание А. Корто, касающееся пометы *dolce* в связи с использованием последней в Пятом фортепианном концерте Бетховена. «Оттенки *dolce* не должны здесь ни на один момент быть худосочными, — замечает французский пианист. —

Dolce означает лишь, что не следует форсировать звучание. Это указание не исключает яркости экспрессии, как раз наоборот...» (К о р т о , 74). Корто правильно подчеркивает, что указание *dolce* предостерегает против форсирования звучания. Исполнительское обозначение *f ma dolce* (или просто *f dolce*), которое можно встретить в нотной литературе, надо понимать как рекомендацию смягчить возможную резкость, чрезмерную яркость звучания, как настройку играющего на плавный, приятный характер звука (см. об этом, к примеру, у Гранта — G r a n t , 127).

<стр. 237>

Таковы данные, которые можно почерпнуть в справочной литературе и в других литературных источниках. А о чем говорят нотные тексты?

В своей Первой сонате (в средней части финала) Бетховен выписывает словами: *sempre piano e dolce*. Это значит, что *dolce* для него уже не эквивалент *piano*, а обозначение характера музыки. (В таком именно смысле *dolce* должно прочитываться, на мой взгляд, в примере, приводимом Гермером, где *dolce* сочетается с *leggermente*.) Однако же в фортепианных сочинениях композитора можно найти немало примеров, когда *dolce* выставлено само по себе, без сопроводительных динамических нюансов.

...12 Вариаций на русский танец из балета «Лесная девушка»: в теме указано *dolce* без дальнейших разъяснений. 6 Легких вариаций на швейцарскую тему. Пятая вариация: *sempre dolce* (динамическое указание в четвертой вариации — *f*, в шестой — *ff*). 32 Вариации. Пятнадцатая вариация: *dolce — cresc. — dim.*

По-видимому, Бетховен связывал *dolce* со сферой тихой звучности. Тому есть прямое доказательство: в финале Восьмой сонаты композитор характеризует побочную партию словом *dolce*; в репризе он добавляет указание *p* (*p dolce*). Есть также немало примеров из бетховенских сонат, где вступление лирических тем сопровождается пометой *dolce*, а динамический уровень *p* устанавливается в непосредственно предшествующих этим темам тактах. См. такт 16 в финале Второй сонаты, побочную партию в первой части и новую тему (с т. 106) в финале Третьей, второй эпизод (с т. 60) во второй части Двадцать седьмой, заключительную партию в первой части Тридцать первой и т. п.

Столь же часто *dolce* без дополнительной динамической характеристики можно встретить у Шопена. К примеру, в его мазурках *dolce* нередко выставлено в начале пьесы или среднего раздела.

А как использует *dolce* Лист, в чьих фортепианных произведениях это указание рассыпано щедрой рукой? *Dolcissimo* у него почти всегда связано с нюансом *pianissimo* и используется иногда вместо него. *Dolce* же вовсе не обязательно соотносится с *piano*. По-видимому, в этом случае следует играть выразительно, но мягко, не форсируя звук. Выставляемое в сфере громких звучаний, *dolce* предупреждает о необходимости умерить силу звука.

<стр. 238>

194 [Lento con duolo] Ф. Лист. Пятая рапсодия

The image shows a musical score for Franz Liszt's Fifth Rhapsody, measures 194-198. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with a dynamic marking of 'dolce sempre appassionato'. The tempo is 'Lento con duolo'. The music shows a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic.

Dolce появляется здесь после указаний, предписывающих динамическое нарастание (*crescendo, rinforzato*); вслед за приведенным отрывком новая волна *crescendo* приводит к *ff*. Следовательно, в процитированном фрагменте музыки звучность предполагается примерно на уровне *mf*. *Dolce* смягчает «аппассионатность» высказывания и громкость звука.

Именно так, в смысле «мягко, не форсируя», надо понимать значение *dolce* у Листа и там, где оно стоит без динамических нюансов. Мету громкости звучания, исходя из этого основного значения, устанавливает исполнитель. Вот два примера из множества подобных. Листовское «Утешение» № 1 открывается ремаркой *dolce*, и других указаний на протяжении всей первой страницы нет. В «Утешении» № 5 *dolce* определяет характер музыки на целых двух с половиной страницах от начала пьесы.

Указанный смысл *dolce* подтверждается и его использованием у Листа в сочетании с другими терминами, относящимися к характеру музыки. Мильштейн приводит список этих сочетаний, свидетельствующих об образном богатстве листовской музыки: «*dolce religiosamente, dolce lusingando, dolce semplice, dolce pastorale, dolce con sentimento, dolce con grazia, dolce parlante, dolce plintivo, dolce calmato, dolce con amore, dolce soave, dolce teneramente, dolce misterioso, dolce placido* и т. д.» (М и л ь ш т е й н , 1971, 80)¹. Рас-

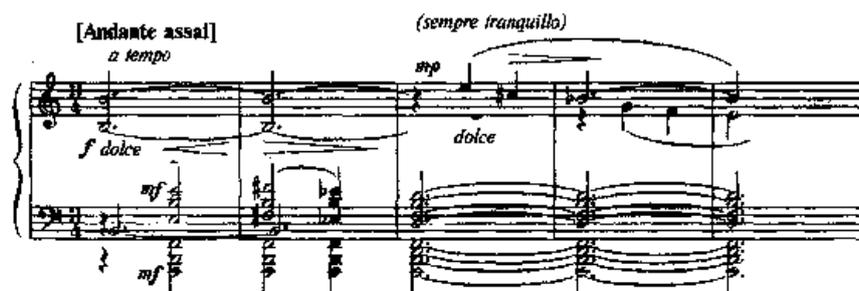
¹ По мнению Мильштейна, Лист причислял такое обозначение, как *dolce*, к «недостаточным», «слишком общим и бесцветным, неспособным передать образное богатство произведения», и потому «путем ряда добавлений он придавал им более конкретный и поэтический характер» (Там же). Однако великое множество раз Лист проставляет просто *dolce* без сопутствующих определений. Если следовать логике рассуждений Мильштейна, остается непонятным, зачем композитор пользовался этим «слишком общим и бесцветным определением». Как мне кажется, частое употребление *dolce* в сочетании с указаниями на характер и говорит о том, что для Листа оно было скорее знаком определенного (мягкого, не форсированного) прикосновения, чем характера музыки.

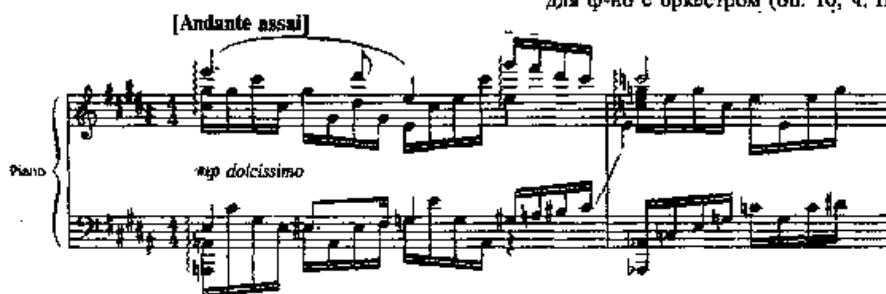
<стр. 239>

кроем «и так далее», дополнив список еще несколькими листовскими выражениями: *dolce ugualmente, dolce cantando, dolce appassionato, dolce con eleganza*.

Особенно примечательно в этом перечне сочетание *dolce teneramente*. Мы находим его еще у Бетховена в Вариациях на вальс Диабелли, оп. 120 (восьмая вариация), а затем и у других композиторов. Если исходить из словарных значений обоих терминов, получается почти тавтологическое сочетание «нежно нежно». На самом деле *dolce* значит либо «тихо», либо, как позже у Листа, — «мягко». (О значении *teneramente* см. ниже, с. 249—251.) По-видимому, тот же смысл вкладывает в *dolce* в аналогичном случае Франк. В Первом большом капризе, оп. 5, он проставляет *dolce teneramente*, в репризе — *dolce, tenero*.

Dolce как знак смягченной, нефорсированной звучности употребляется в творчестве и других композиторов.

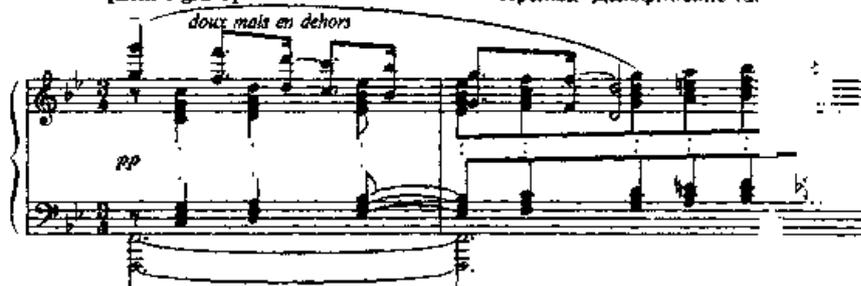




<стр. 240>

С особой ясностью использование *dolce* в указанном смысле выступает в следующем примере из Дебюсси:

[Lent e grave]

К Дебюсси...
Прелюд "Дельфийские тан"

«*Dolce*, но подчеркивая, выделяя», — пишет Дебюсси; ведь *dolce* предполагает нефорсированную звучность.

По утверждению А. Кошевского, у Шопена *dolce* используется в значении *sostenuto*. Польский исследователь приводит в качестве примера шопеновские вальсы, где средние разделы с музыкой более сдержанного, камерного плана иногда открываются ремаркой *dolce* (K o s z e w s k i , 128). Могу добавить к этому пример из Мазурки, оп. 33, № 1, где после *rit.*, венчающего первый раздел, в начале среднего раздела композитор проставляет *dolce*, не предписывая возврата к первоначальному темпу.

Мне осталось сказать о термине *dolcemente* (французское *doucement*). Это наречие, имеющее то же значение, что и *dolce*, также предусматривает иногда, как указывают справочники (Moreali, 40; Haunet de Beauce, 14), некоторое замедление темпа. Такой семантический оттенок вполне объясним: подобно тому как *piano* могло означать также «медленно» (см. выше, с. 90), термин *dolcemente*, близкий к *piano* по смыслу и употреблению, равным образом может иметь агогическое значение.

Espressivo

В своих «Лекциях по фортепианному искусству», комментируя пятую из Серьезных вариаций Мендельсона, Бюлов заметил: «...*espressivo* — то же *cantabile* (вообще *espressivo* ничего другого не означает)». В примечании к этому месту «Лекций» их переводчик на русский язык, известный русский пианист-педагог и методист А. Буховцев, пишет: «С этим нельзя вполне согласиться: хотя

<стр. 241>

в исполнении нередко одно соединяется с другим, тем не менее оба эти слова выражают понятия далеко не однозначные, — можно играть певуче, но не выразительно и наоборот» (Б ю л о в , 93). Я разделяю мнение Буховцева: между «выразительно» и «певуче» разница действительно есть. Очень точно определил ее Лихтенталь: «*Con*

espressione нередко пишется, когда хотят, чтобы исполнитель обратил внимание на качество кантилены, что требует выражения патетического, грациозного, сентиментального и т. д.» (Lichtenthal, 1, 187).

Вот именно, речь идет о разном качестве кантилены, то есть о разных оттенках образно-поэтической выразительности. При этом, подобно тому как грим подчеркивает и укрупняет черты лица актера, экспрессивность ведет к определенному преувеличению оттенков¹. Вот почему нередко можно встретить ремарку *espressivo* в сочетании со словами *semplice* или *dolce*. «*Con espressione e dolce*», — указывает Бетховен в речитативах первой части Семнадцатой сонаты. *Espressivo e semplice* встречается в его же Двадцать восьмой. *Semplice* предостерегает против чрезмерной, преувеличенной выразительности игры, а также излишней насыщенности звука.

В этом же направлении действует *dolce*. Лист сопоставляет *dolce* и *espressivo* в самом начале Девятого из Этюдов трансцендентного исполнения:

198

The image shows a musical score for piano, measures 198-202. The top system is marked 'Andantino' and 'dolce, con grazia'. The bottom system is marked 'espressivo'. A 'poco rall' marking is present above the second system.

¹ Комментируя ремарку *espressivo* в финале Двадцать второй сонаты Бетховена, Шнабель замечает: «...более звучно <...>, более напористо и активно, чем соседние такты, которые должны «струиться» спокойно, равномерно, легко, без стремлений, как бы безлично» (Бетховен, II, 250).

<стр. 242>

Обе начальные фразы размещаются здесь в одном регистре, но гибкая пластичность и грация первой из них контрастируют с насыщенным по-виолончельному, экспрессивным звучанием второй.

Часто сопоставляются *espressivo* и *dolce* у Брамса. Они сменяют друг друга, к примеру, в его миниатюрах. *Espressivo* подразумевает повышенную выразительность, насыщенную звучность, *dolce* — звучность мягкую, без форсировки. В Первом фортепианном концерте Брамс на все лады повторяет: *espressivo ma dolce, molto dolce espressivo, molto espressivo dolce*. Это значит, что, при всей экспрессивности исполнения, звучание должно оставаться мягким.

У Бетховена *espressivo* могло быть связано с некоторым замедлением движения. В Тридцатой сонате (ч. II) в конце связующей партии за указанием *un poco espressivo* следует *a tempo*:



Значение *espressivo* как знака некоторого торможения движения было достаточно распространено, о чем свидетельствует в своей «Фортепианной школе» Й. Черни. Перечисляя случаи, когда надо сделать *ritardando*, Черни, в частности, пишет: «...когда указано *espressivo*» (цит. по: S a c h s , 328).

Grazioso

«Грациозно, изящно» — таков обычный перевод этого термина на русский язык. Добавим еще несколько определений из разных источников: «пленительно», «прелестно», «приятно», «ласково», «любезно», «мягко», «гибко» и даже «несколько щеголевато». Стоит отметить, что по-своему, на свой особый лад понимает и употребляет это итальянское слово Барток. *Grazioso* значит у него «с нежной иронией», «импульсивно», даже «жестковато» (см.: New Grove, II, 655).

Впрочем (что менее известно), роль *grazioso* указанием на характер не ограничивается. И. Гофман, разбирая темповую ремарку в «Весенней песне» Мендельсона (*Allegretto grazioso*), подчеркивает,

<стр. 243>

что *grazioso* «исключает слишком быстрое движение» (Гофман, 149). Гофман прав: *grazioso* является также темповой (косвенной и прямой) характеристикой музыки, обозначая умеренную подвижность. Именно так — умеренно подвижно — надо понимать указание *grazioso* в финальном рондо Второй бетховенской сонаты. В XVIII веке эту ремарку часто использовали в гавотах.

Установить более точно сравнительную меру подвижности темпа, определяемого словом *grazioso*, трудно. Руссо приравнивает *grazioso* к *Andante*, передавая последнее французским эквивалентом итальянского слова — *gracieusement* (R o u s s e a u , 31). Его современник Фрамери замечает по этому поводу, что *grazioso* предполагает темп немного более медленный, чем *Andante* (F r a m e r y , 701). Прач утверждает, что «слово сие придается только к *Andante*» (П р а ч , 36). Кастиль-Блаз определяет *grazioso* как «что-то вроде *Andante* и *Andantino*» (C a s t i l - B l a z e , 279). Плейель, замечая, что «сие слово <...> просто одно часто стоит в начале пьесы», считает, что «придается» оно «только к анданте» (П л е е л ь , 43). Мореали и Пансерон размещают его на темповой шкале между *Andante* и *Andantino*, трактуемого как темп более живой, чем *Andante* (M o r e a l i , 50; P a n s e r o n , 13). Впрочем, Пансерон, по-видимому, не очень был в этом уверен, если в другом месте своего словаря, давая шкалу темповых обозначений, поместил *grazioso* уже между *Moderato* и *Allegretto*, то есть расценил его как еще более подвижный темп (I b i d e m , 30). Курпиньски называет *grazioso* в числе определений, относящихся к медленным темпам (K u r p i ń s k i , 109).

Maestoso

«Величаво», «величественно», «импозантно», «внушительно», «значительно», «важно», «горделиво», «возвышенно», «благородно», «с достоинством», «торжественно», «великолепно». При этом — с «живой выразительностью», как подчеркивают Броссар (B r o s s a r d , 42) и Вальтер (W a l t h e r , II, 377).

Это исполнительское указание, Впрочем, с равным правом могло бы быть

рассмотрено в разделе темповых обозначений. Как темповая ремарка *maestoso* относится к медленным темпам, указывая на движение более неторопливое, чем *Andante*, и одновременно окрашенное вышеназванными оттенками смысла. Бетховен определяет этим словом характер и меру движения во вступительном раз-

<стр. 244>

деле первой части Тридцать второй сонаты, Шопен использует его в Полонезе ля-бемоль мажор, ор. 53, Рахманинов — в Прелюдии, ор. 32, № 2. Примеры эти легко умножить.

В сочетании с обозначением быстрого темпа указание *maestoso* действует замедляюще.

Кох отмечает близость *maestoso* к выражению *con gravita* (Koch, 1802, 922), а Лихтенталь и Эскюдье уподобляют его ремарке *grave* (Lichtenthal, II, 20; Escudier, II, 6). Но здесь следует принять во внимание тонкое рассуждение Шнабеля. В примечании к темповому обозначению (*Maestoso*), проставленному Бетховеном во вступительном разделе первой части его Тридцать второй сонаты, австрийский пианист пишет: «*Maestoso* и *grave* часто употребляются в одинаковом смысле, тогда как они, собственно, являются противоположностями. В силе и уверенности, строгости и возвышенности *Maestoso* живет независимость зрелости, всеохватывающая окрыленная вера в свободного человека; в то же время *grave* более скованно, тяжеловесно, более земное, его величие — это только оболочка, в лучшем случае — груз личной неполноценности» (Бетховен, III, 247).

Яворский подходит к этому сопоставлению с несколько иной стороны. Рассматривая смысл обоих терминов в музыке барочной эпохи, он полагает, «что *maestoso* выражает величественный выход монарха в его «славе» <...> и позу человека, на которого устремлены взоры толпы». *Maestoso* отличается «показной патетичностью, <...> восторженностью и восклицательностью, риторичностью». Это «внешняя величественность», «внешняя pompa», в то время как *grave* есть «внутреннее напряжение мышления» (Яворский, 1925).

Marcato

Итальянский глагол *marcare* означает «отмечать, метить, накладывать клеймо или печать». *Marcato* как музыкальный термин значит «подчеркнуто, выделенно». Впрочем, если собрать воедино слова, которыми начиная с XVIII века *marcato* характеризуется в музыкальных энциклопедиях и словарях, получится целый букет смысловых оттенков. Помимо уже названных («подчеркнуто», «выделенно»), *marcato* передается через слова «четко», «ясно», «отчетливо», «акцентированно», «рельефно», «выпукло», «определенно»,

<стр. 245>

«решительно», «явственно», «остро»¹. При *marcatissimo* эти качества выказываются в превосходной степени.

Итальянские синонимы *marcato* — более редко встречающиеся исполнительские указания *accentuato*, *rilevato*, *(ben) pronunciato*. Мендель причисляет к этому ряду также *pesante* и *martellato* (Mendel, XI, 212). Старинное французское *marqué*, соответствующее итальянскому *marcato*, вышло из употребления. Зато у Дебюсси, в его фортепианных произведениях, во множестве встречается французский эквивалент *marcato* — *en dehors* (буквально «вовне», «снаружи»)².

С понятием *marcato* иногда связывается представление об особой ритмичности игры. В энциклопедии Фаскелла *marcato* толкуется как «требование хорошенько передать ритмический характер произведения или отдельного места» (Fasquelle, II, 147). В «Музыкальном Ляруссе» также сказано: «...ритмично, мерно (*cadencé*), как в марше, выделяя» (Larousse de la musique, II, 16). Такое истолкование связано, очевидно, с тем, что указание *marcato* нередко появляется в музыке моторной, остро акцентированной.



Между тем маркатность не противоречит кантабельности. «*Marcato, ma cantando*», — пишет Мясковский в третьей части своей Первой сонаты, оп. 6. В этой ремарке характерно словечко *ma* (но): четкость, отчетливость, подчеркнутость звучания, ритмическая определенность, но вместе с тем — плавно льющаяся, текущая,

¹ Как было сказано выше (с. 187), К. Черни приписывает один и тот же смысл обозначениям *marcato* и *staccatissimo*.

² Интересно, что это французское выражение употребляется как термин в музыке для духовых: *en dehors* — такой прием извлечения звука, при котором исполнитель, с целью подчеркнуть тот или иной звук, поднимает раструб инструмента и часто при этом встает.

<стр. 246>

певучая манера игры, диктуемая указанием *cantando*. Сопрягаясь с кантабельностью, *marcato* порождает новый тип звучания.

Важная деталь: в выражениях *marcato la melodia*, *marcato il canto*, *il tema marcato*, *il basso ben marcato* и т. п. *marcato* используется не столько как термин со всем спектром его значений, сколько как предписание исполнителю «не упустить», хорошенько выделить тему, мелодическую линию баса и т. п.

Надо учесть также, что *marcato* может иметь разную динамическую характеристику. Степень выделенности музыкальной фразы на *marcato* целиком зависит от контекста. Вот почему это указание вовсе не связано лишь с областью громких звучаний, оно встречается и в сфере *piano* и даже *pianissimo* (*pp ma marcato*, *pp ma ben marcato*).

Нет жесткой связи и между *marcato* и отдельной артикуляцией, вопреки тому, что значится обычно в справочной литературе. Так, Грант связывает *marcato* исключительно с нонлегатной артикуляцией (Grant, 232). У Томпсона говорится о том же, причем отдельное звукоизвлечение является, по мнению автора словарной статьи, одним из признаков, отличающих *marcato* от *pesante*, которое не требует обязательной нонлегатности (Thompson, 1653). Однако же *marcato* может комбинироваться и с легатным произнесением, как, к примеру, в Этюде-картине (оп. 33, № 1) Рахманинова, где мы встречаем указание *marcato* в сочетании и с точкой-стаккато и с лигой.

Вряд ли целесообразно (как то делают в некоторых энциклопедических или терминологических словарях) считать графические знаки ударения (клиновидное стаккато, знак «птички») или тенутой артикуляции (черточка с точкой под нею) символами *marcato*. В текстах музыкальных произведений словесное указание *marcato* комбинируется со всеми этими графическими обозначениями, вовсе не дублируя их.

Sciolto

«Свободно, гибко, непринужденно» — такое определение дает словарь Крунтяевой (1996, 139). Достаточно ли исполнителю этой расшифровки смысла? Полагаю, что нет. *Sciolto* принадлежит и к области артикуляции, означая скрипичный штрих, противоположный штриху *legato*, то есть означающий не очень связную, раздель-

<стр. 247>

ную манеру игры. (Французский синоним *sciolto* — *détaché*: взятие звука энергичным

движением на одном смычке.)

Как артикуляционное обозначение *sciolto* используется и в фортепианной музыке. Гермер объединяет *sciolto* с указанием *brillante* и *ben articolato*, замечая, что все три пометы предусматривают более сильный¹, чем в *non legato*, удар (Гермер, 29—30). «Звуки играют коротко и решительно», — замечает Гаснер (G a s s n e r , 770).

Характеристика игры как несвязной порождает представление об известной свободе, непринужденности, а также о легкости, ловкости, гибкости исполнения. У Томпсона *sciolto* попросту приравнивается к *ad libitum* (T h o m p s o n , 2021). По мнению Гранта, *sciolto* предполагает достаточно оживленный темп (G r a n t , 359).

Термин этот заключает в себе, следовательно, два значения: указание на свободную манеру игры и на артикуляционный прием. Исполнителю всякий раз надо решать, какое из значений (или оба вместе) мог иметь в виду композитор. Брамс, к примеру, помечая XIV вариацию в своем вариационном цикле на тему Генделя (редакция А. Рейзенауэра) словом *sciolto*, подразумевал, надо думать, именно артикуляционный смысл термина, а не качество ритмической свободы и гибкости; характер вариации требует чеканного ритма:

201



¹ «Без резкости», «без жесткости» — предостерегают Буркхард (B u r k h a r d , 372) и Гаснер (G a s s n e r , 770). Это противоречит мнению Должанского, который, помимо слов «свободный, непринужденный», передает значение *sciolto* через определения «бурный, порывистый, пылкий, резкий» (Д о л ж а н с к и й , 496).

<стр. 248>

Semplice (semplicemente, con semplicità)¹

«Просто», «естественно» — так обычно переводят и понимают этот термин музыканты. Играть или петь просто, без чрезмерной выразительности, даже не слишком певуче, звуком скорее облегченным, чем насыщенным. Когда композитор хочет простоты и естественности при сохранении выразительности, он пишет (как то делает, к примеру, Бетховен в речитативе из первой части Семнадцатой сонаты) *con espressione e semplice* (с выражением и просто). Ср. также у Чайковского (пьеса «У камелька» из «Времен года»): *molto semplice ma espressivo* (очень просто, но выразительно).

Указание на дополнительный семантический оттенок находим у Базби, который раскрывает смысл *semplice* с помощью английских слов *simplicity* (простота) и *chasteness*, что означает и «чистоту, строгость стиля», и «целомудрие» (B a s b y).

Надо принять во внимание и еще одно обстоятельство. В музыке эпохи барокко указанием *semplice* предписывалось исполнять мелодию без украшений. По-видимому, именно этот смысл вкладывал в слово *semplice* Бетховен, когда в теме Ариэтты (из второй части Тридцать второй сонаты) указывал: «*Adagio molto semplice e cantabile*». Ведь еще в 1829 году в словаре Андерша *semplice* толкуется следующим образом: «просто, без украшений» (A n d e r s c h , 377).

В дальнейшем, когда фиксация композитором нотного текста сочинения во всей его полноте, не оставлявшая в этом смысле свободы исполнителю, стала нормой, указание *semplice* перестало восприниматься как рекомендация играть без дополнительного орнаментирования мелодии.

Иногда *semplice* применяется в качестве обозначения характера музыки в начале пьесы, как то делает, к примеру, Шуман в седьмом номере цикла «Бабочки».

Spiritoso (spirituoso)

«С увлечением, жаром, воодушевленно», — читаем в словаре Крунтяевой (1982, 128). «Устремительно» — так передает смысл *con spirito* русский переводчик «Клавикордной школы» Лелейна (66). «С восторгом и живостью» — такими словами передано

¹ Иногда это слово пишется *simplice*, как, например, в Сонате-триаде Метнера. Может быть, такое написание объясняется влиянием английского или французского слова того же корня и значения, которое пишется через *i* (simple).

<стр. 249>

spiritoso в переводе с французского еще одного методического пособия, относящегося к тому же времени (Методический опыт, 76). «С величием духа, одушевленно», — разъясняют смысл термина Дробиш и Гунке (66). «...С жаром и живостью, — значит у Гарраса. — Прибавленное к другому слову, показывающему движение, оно ускоряет степень его» (Г а р р а с , 1898, 116).

Этот круг значений, который можно дополнить словами «пламенно», «пылко», «страстно», «живо», «одухотворенно», находит подтверждение в музыке Скарлатти (*allegriissimo e spiritoso*), в словах Моцарта об *Allegro con spirito* из его Хаффнер-симфонии (К.385)¹, в IX вариации из 13 Вариаций на тему Диттерсдорфа Бетховена и особенно в музыке XIX — XX веков.

Между тем надо заметить, что и в XVIII веке и позже, по меньшей мере вплоть до середины XIX века, эти выражения связывались также с медленными темпами (*Largo spiritoso*, *Adagio spiritoso*), с манерой игры деликатной и чувствительной, ибо итальянское *con spirito* означает «с душой». Именно так трактует это выражение Броссар: «с душой, рассудительностью и сдержанностью» (B r o s s a r d , 114). У Эскюдье *spiritoso* размещается между *Adagio* и *Andante* (см.: N e w G r o v e , XVIII, 1). *Spiritoso* близко в этом смысле к *affettuoso*. Броссар прямо указывает на это (B r o s s a r d , 114). И здесь за пометой «с чувством» может подразумеваться как нежное, медленное, так и оживленное, порывистое движение.

Пожалуй, наиболее правильным будет поэтому перевод термина *con spirito* словами «с душой». Такое истолкование можно найти не только у Броссара, но и у некоторых современных лексикографов (P i n c h e r l e , 12; С е ж е н с к и й , 112).

Teneramente

Этот термин заслуживает специального разговора хотя бы уже потому, что, если судить по русским справочникам, он совершенно равнозначен *dolce* (нежно, мягко), а на самом деле имеет свои смысловые оттенки.

На протяжении XVIII века указание *tendrement* (французский аналог итальянского *teneramente*) в музыке и литературных источниках Франции означает характер нежный, трогательный, даже

¹ «Первое *Allegro* должно играть очень пламенно (*feurig*)» (из письма отцу от 7/VIII 1782. — M o z a r t W . , III, 219).

<стр. 250>

страстный, но сохраняющий в последнем случае сдержанность и элегантность. Указание это сопоставляется с итальянскими *affettuoso* и *amoroso* и используется в музыке медленного

или умеренного темпа (см.: S a i n t - A r r o m a n , 390).

В конце XVIII века Фрамери сравнивает *teneramente* с итальянским же термином *amoroso* (любовно), замечая, что *amoroso* подразумевает большую яркость, страстность чувств, *teneramente* же означает характер нежный, трогательный, игру медленную, связную (F r a m e r y , II, 518). В определении Фрамери важно то, что *teneramente* ассоциируется для него с медленным темпом и легатной артикуляцией. Онэ де Бос, уже в середине XIX века, также замечает: «...выдерживая ноты» (H a u n e t d e B e a u c e , 26).

Наибольший интерес представляют, однако, определения, где *teneramente* сопоставляется с *dolce*. По Томпсону, отличие *teneramente* от *dolce* заключается в том, что первое требует «немного более выразительности или постепенного возрастания энергии» (T h o m p s o n , 2256). Согласно «Новому Гроуву», *teneramente* также указывает на более сентиментальный стиль, на несколько большую страстность, чем *dolce*. В доказательство здесь приводится пример из второй части Двадцать седьмой сонаты Бетховена, где композитор в самом начале указывает *dolce*, а затем, при варьированном повторении первого периода, пишет *teneramente* (N e w G r o v e , XVIII, 687—688). Тема второй раз действительно звучит более приподнято, пылко, чем в первоначальном изложении: *crescendo* указывается в начале второго предложения и доходит до *forte*.

В своей редакции бетховенских сонат Шнабель сходным образом толкует разницу между двумя изложениями темы. В примечании к указанию *teneramente* он пишет: «...оба эти места — нежно, из них первое (*dolce*. — *Н.К.*) — мило, текуче, приятно, второе — более мечтательно, преданно (лучше бы перевести «отдаваясь чувству». — *Н.К.*) с некоторой подчеркнутостью» (Б е т х о в е н , III, 77).

То, что Бетховен ощущал определенную смысловую разницу между *teneramente* и *dolce*, доказывается и упомянутым выше (см. с. 239) примером из Вариаций на вальс Диабелли, оп. 120. И *teneramente* и *dolce* используются им также в Тридцатой сонате (ч. III). Обе ремарки «прочитываются» здесь аналогичным образом. *Teneramente* во второй вариации (т. 9) появляется там, где непрерывное биение сопровождающих аккордов как бы подхлестывает мелодию, восторженно подымающуюся в верхний регистр. *Dolce*

<стр. 251>

же в заключительных тактах четвертой вариации знаменует наступающее после кульминационного подъема растворение, успокоение.

Исполнитель должен со вниманием отнестись к «игре» двух помет и в Менуэте из «Одиннадцати детских пьес» А. Казеллы. В начале этой пьесы значится: *Moderato. Dolce*. Затем, над первым же тактом, композитор пишет *teneramente*, а также *mp, espr. e sostenuto*. По-видимому, он хотел здесь более приподнятого, значительного высказывания, чем в средней части пьесы — более подвижной, легкой, воздушной «Musette» («Волынка»), где, равным образом в первом такте, стоит указание *dolce espressivo*.

Примем также к сведению, что в иностранной литературе *teneramente* и *dolce* толкуются, как правило, с помощью разных слов, хотя и принадлежащих к одному синонимическому ряду. Так, Ю. Шуберт передает *teneramente* через *zart, zärtlich*, а для *dolce* дает сразу три синонима: *süss, sanft* и *lieblich* (S c h u b e r t h , 1860, 274, 79). То же — и в польских источниках. Крузиньски, к примеру, переводит *teneramente* через *czule, tkliwie, rzewnie*, а *dolce* — через *łagodnie* и *śłodko* (K r u z i ń s k i , 19). В иных случаях, правда, разные словари дают прямо противоположное толкование. Так, слова *zart* и *sanft*, с помощью которых Пауль толкует *dolce* (P a u l , I, 262), Рейсман относит к *teneramente* (R e i s s m a n n , I, 262).

Любопытный оттенок смысла приписывает термину *con tenerezza* Гаснер (1849). Указав на особую выразительность исполнения, доходящую до сентиментальности (то есть чрезмерной чувствительности), он замечает, что эта ремарка предполагает «юношескую свежесть»; *tenerezza*, по его мнению, связана с представлением о юношеском характере (G a s s n e r , 819).

ГЛАВА V. СЛОВА-УТОЧНИТЕЛИ

Poco, assai, molto, а также *più, meno, non troppo, non tanto...* Эти итальянские слова служат для уточнения степени проявления темповых, динамических, артикуляционных характеристик музыки (*poco allegro, assai forte, molto legato, più piano, meno mosso, non troppo forte*). Однако смысл, который они вносят в эти обозначения, далеко не всегда ясен.

ПОСО

В пятом издании словаря Гроува и в «Новом Гроуве» отмечается, что в музыкантском обиходе употребление слова *poco* не всегда соответствует нормам итальянского литературного языка: надо говорить не *poco forte* или *poco allegro*, а *un poco forte/allegro*. Под *poco forte* (буквально «мало *forte*») надо было бы понимать тихое звучание, а под *poco allegro* (буквально «мало *allegro*») — небыстрый, сдержанный темп (Grove, VI, 832; New Grove, XV, 16). Замечание английских специалистов справедливо. Музыканты действительно напрасно не делают различия между *poco* и *un poco*. Однако же, приняв это замечание к сведению, останемся на почве реальности — признаем существующую практику использования

словечка *poco* вместо более правильного *un poco* и рассмотрим, каково его значение.

В сочетании с *più* оборот *un poco* означает «немного», «чуть»: *un poco più forte* — «чуть громче», *un poco più lento* — «чуть медленнее, чем *lento*». *Un pochettino* (уменьшительное от *un poco*) значит «чутьточку»: *un pochettino più forte* — «чутьточку громче». Выражение *poco a poco* (*poco a poco accelerando, poco a poco crescendo*) означает «пнемного», «по чуть-чуть» (ускоряя, усиливая).

В остальных случаях смысл *poco* заключается в том, что качество, выраженное термином, перед которым это словечко стоит, предстает в уменьшенном, ослабленном виде. Еще Броссар заметил, что *un poco*, стоящее перед *Allegro, Adagio, Presto, piano*, означает, что «не следует давать этим словам всю силу их значения» (Brossard, 233). По-русски *un poco* (или *poco*) можно передать через «не очень». Следовательно, неправильно переводить *Largo un poco* так, как это сделано в словаре Крунтяевой: «немного шире» (Крунтяева, 1996, 89). На самом деле *Largo un poco* — это «не очень *Largo*», то есть темп должен быть несколько более подвижным, менее растянутым.

Un poco близко по смыслу к выражению *non troppo* — «не слишком» — и даже *quasi* (как бы, вроде, почти). Характерно: в трех разных изданиях Второго фортепианного концерта Фильда темп второй части обозначен по-разному, следующими синонимичными терминами: *Un poco adagio, Poco adagio* и *Quasi adagio*. Иначе говоря, «*Adagio*, да не совсем», «как бы, не слишком *Adagio*».

ASSAI

Главный вопрос тут заключается в следующем: что, собственно, значит используемое музыкантами *assai* «Очень» или «довольно»? Как понимать, к примеру, указание *Allegro assai*? «Очень быстро» или «довольно быстро»? Согласитесь, что смысл в первом и втором случаях совершенно иной.

На двоякое истолкование *assai* как музыкального термина обратил внимание еще Броссар. Одни, замечает он, понимают *assai* как «очень»; другие считают, что темповая характеристика должна быть не чрезмерной, а пребывать в разумной середине между темпами медленным и скорым (Brossard, 6). На значение «средней степени быстроты или медленности», наряду со значением «очень»,

указывает и Грассино (Grassineau, 6). Для Руссо же «подлинным и единственным

смыслом» этого спорного слова было словом «очень» (R o u s s e a u , 36).

Обращение к источникам XVIII века подтверждает наблюдения лексикографов. В «Кратком объяснении», английском источнике 1724 года, *assai* толкуется как «довольно» (moderately) (цит. по: D e a s , 336). Немец Вальтер передает *Allegro assai* как «довольно быстро» (W a l t h e r , I, 27). Современник Моцарта англичанин Джозеф Никл Скотт в 1764 году пишет: «...*assai* ослабляет силу или значение слова, к которому оно присоединяется; умеряет темп *Vivace*, *Allegro* или *Presto*; в сочетании с *Adagio*, *Grave*, *Largo* означает не такой уж медленный темп» (см.: D e a s , 336). Кванц, однако, в 1752 году понимает *assai* как «очень», обозначая крайние границы темповой шкалы через *Allegro assai* и *Adagio assai* (Q u a n t z , XVII, VII, § 49). Альбрехт переводит как «очень быстро» (A l b r e c h t , 109), а Базби в начале XIX века возвращается к двоякому толкованию (B a s b y).

Assai, особенно в сочетании с *allegro*, часто используется венскими классиками, опирающимися на весьма противоречивый узус XVIII века. Вопрос осложняется тем, что наряду с *Allegro assai* в названном стиле нередко можно встретить и *Allegro molto*. Как соотносятся эти темповые отношения между собой?

Для Моцарта *Allegro assai* было очень быстрым темпом, более живым, чем *molto allegro*. Его отец, Леопольд Моцарт, прямо указывает: «*Presto* означает быстро, и *Allegro assai* мало отличается от него. *Molto allegro* несколько медленнее, чем *Allegro assai*, но быстрее, чем *Allegro*»¹ (M o z a r t L . , 49). Исходя из такого толкования, Моцарт определяет темп первой части своей Симфонии соль минор (К. 550) как *molto allegro*, а более подвижного финала — *Allegro assai*. Интересно, что композитор зачеркнул в рукописи первоначальное проставленное в первой части *Allegro assai*, заменив это обозначение на *molto allegro*.

У Бехтовена, по данным С. Диса, специально изучавшего эту проблему, *assai* употребляется в значении «довольно». Это связано, по его мнению, с тем, что композитор не очень хорошо знал итальян-

¹ С этим согласуется разъяснение выражений *Allegro assai* и *molto allegro* в методическом пособии 1773 года. Его автор толкует *Allegro assai* почти как *Presto: molto allegro* «играется потише, нежели Аллегро ассаи, однако поскорее, нежели Аллегро» (Методический опыт, 74).

<стр. 255>

янский язык. В вокальном цикле «К далекой возлюбленной», где Бетховен использует и итальянские и немецкие обозначения, *assai allegro* переведено им как *ziemlich geschwind* (довольно быстро). *Allegro molto* ощущалось им как темп гораздо более быстрый. «*Allegro molto quasi Presto*», — указывает композитор в Квартете, op. 18, № 2. В 33 Вариациях на тему вальса Диабелли, op. 120, двадцать второй вариации предпослана помета *Allegro molto, alla «Notte e giorno faticar» di Mozart*, а следующей за нею — *Allegro assai*. Характер музыки ясно показывает, что темп здесь более спокойный. «Довольно быстрым» (*Allegro assai*) представляется композитору темп и третьей части Третьей сонаты, а также финала Десятой сонаты. В первой части Аппassionаты Бетховен проставляет *Allegro assai*, а в коде указывает *più allegro* (см.: D e a s , 333–336).

Впрочем, современник Бетховена Кох различия между *Allegro assai* и *Allegro di molto* не делает, переводя оба оборота «очень быстро» (*sehr hurtig*) (K o c h , 1802, 169, 979).

На протяжении XIX и XX веков разнобой в истолковании не прекращается. Так, например, в Интермеццо Брамса (op. 118 № 1) композитор, несомненно, использует *assai* в смысле «очень», когда выписывает в качестве темпового обозначения в начале пьесы *Allegro non assai ma molto appassionato*.

По-видимому, исходя из противоречивого использования этого слова в композиторской практике, лексикографы толкуют его двояким образом. К примеру, у Гроува дается значение «очень», хотя и оговаривается возможность иного толкования (G r o v e , I, 659), а в англоязычном же словаре Гранта приводятся оба значения, причем замечается, что у *assai* «меньше силы, чем у *molto*», и потому *Allegro assai* — темп более сдержанный, чем

Allegro molto, а *Lento assai*, наоборот исполняется не так медленно, как *Lento molto* (Grant, 44, 249).

Двойное толкование этого слова можно встретить в одном и том же словаре. Так, *Adagio assai* Юцевич переводит «очень медленно», а *Allegro assai* — «довольно быстро» (Юцевич, 246).

...И другие

Più (более), *meno* (менее), *non troppo* (не слишком), *non tanto* (не столь), *molto* (очень) — эти уточняющие, «измерительные» словечки не имеют той зыбкости значений, которая свойственна *assai*.

<стр. 256>

Однако же в сочетании с терминами, обозначающими средний, умеренный темп, они становятся столь же неопределенными, ускользающими.

Так, например, брамсовское указание *molto andante* в Сонате, ор. 5, означает, по мнению Пэншерля, более быстрый, ускоренный шаг. Брамс следует в этом традиции, сохранявшейся до середины XVIII столетия¹. Для большинства же композиторов последующей эпохи *molto andante* — знак более медленного движения (Pinschle, 6).

В сущности, смысл словечек, призванных уточнять значение темповых помет, зависит от того или иного толкования последних. Если *Andante* понимается как сравнительно подвижный темп, приданные ему уточняющие *più*, *molto* или *meno* понятным образом еще более оживляют (*più andante*, *molto andante*) или замедляют (*meno andante*) движение. И наоборот, при восприятии *Andante* как медленного, спокойного темпа *più andante* окажется указанием на еще более медленную, спокойную поступь музыки.

А как понимать *Allegretto non troppo* — темповое указание к шестому номеру «Песен без слов» (ор. 67) Мендельсона, называемому «Колыбельной песней»? Пожалуй, как рекомендацию играть ее чуточку сдержаннее. В другой пьесе того же цикла (ор. 85, № 6) композитор проставляет *Allegretto con moto*, стремясь к противоположному эффекту. Не очень ясно и шопеновское указание *Allegretto non tanto* в Мазурке (ор. 30, № 1). Очевидно, ремарка *non tanto* действует умеряюще; в середине Мазурки Шопен предписывает несколько сдвинуть темп (*con anima*). Еще сложнее понять ремарку *un poco allegretto*, выставленную Прокофьевым в третьей части Пятой сонаты. Хотел ли композитор движения более быстрого или медленного, чем просто *Allegretto*? А может быть, «как бы *Allegretto*», «в духе, в манере *Allegretto*», но в смягченном виде? Современный голландский композитор Л.Ортель определяет темп во второй прелюдии из оп. 7 как *Moderato ma non troppo*. По-видимому, почувствовав двусмысленность этой рекомендации («не слишком умеренно»), он добавляет в скобках *Quasi andantino*.

Э. Блом прямо называет указания типа *più andante* или *poco andante* (никогда не употребляемые, по его утверждению, итальянскими композиторами, носителями языка) «бессмысленными», так

¹ Можно думать, что такое понимание сохраняется до конца XVIII века. Еще у Тюрка в «Клавирной школе» издания 1802 года ремаркой *molto andante* предписывается более быстрое движение (Türk, 104).

<стр. 257>

как *Andante*, считает он, не подразумевает определенной меры скорости движения (Grove, I, 146). Ему вторит Э. Праут, который также называет «бессмысленным» сочетание *Allegretto ma non troppo*, ибо «но не слишком» не указывает, подразумевается ли темп более быстрый или более медленный, чем обычное *Allegretto*» (Grove, I, 114).

Постичь смысл всех этих уточняющих, не всегда ясных словечек помогает восприятие их в контексте конкретного произведения и — более того — в системе исполнительских обозначений композитора в целом. К примеру (как было уже показано, см. с. 254), можно считать установленным значение *assai* по отношению к *molto* в музыке

Моцарта.

<стр. 258>

Вместо заключения

В 1924 году в журнале «Музыкальная новь» появилась статья, автор которой, ратуя за радикальное «упрощение нотописи», выступил против «излишних, механически воспроизводимых обозначений», которые только мешают «размышлять и выводить из некоторых основ законные трактовки». Он предлагал отказаться от детализации динамики и метроритма, полагаясь на «сознательное постижение» исполнителем «законов ритмодинамики» (А л е к с е е в В., 20).

Тенденция к сокращению числа адресованных исполнителю обозначений в нотном тексте музыкального произведения не нова. В литературе можно встретить также немало высказываний, указывающих на приблизительность, недостаточность музыкально-исполнительских терминов, на то, что право выбора оттенков настроения и динамических оттенков, темповой и артикуляционной характеристики принадлежит в конце концов исполнителю. Вот что пишет, к примеру, Л. Кёлер: «Обозначаемые обыкновенно в нотах так называемые знаки исполнения представляют не более как грубую подмалевку, грунтовку; дело уже играющего распределить на этом фоне надлежащие переливы красок, свет и тени. Эта задача слишком деликатного свойства, чтоб ее можно было выразить знаками» (К ё л е р , 243).

Любопытное свидетельство того, как композитор бывает готов передоверить исполнителю важные интерпретационные решения, содержится в рукописи «Листка из альбома» Листа. Это сочинение, первоначально изданное под названием «Petite valse favorite. Souvenir de Pétersbourg» («Маленький любимый вальс. Воспоминание о Петербурге»), композитор посвятил Марии Калерджи, известной русской пианистке, ученице Шопена. В начале пьесы темп не обозначен, а в одном из разделов, где не стоит ни одного оттенка,

<стр. 259>

Лист любезно пишет по-французски: «Ainsi que vous le jouerez» («Так, как вы это сыграете»).

И все же, все же... При повторении того же раздела композитор вписывает *ff* *appassionato* и добавляет: «Ainsi que moi le joue» («Так, как это играю я»). И это «так, как это играю я» воплощается в темповых, агогических, динамических, артикуляционных указаниях, в разнообразнейших акцентах, в обозначениях характера музыки, в изобилии рассыпанных по страницам листовских сочинений...

Композиторы (одни в большей, другие в меньшей степени), подготавливая адресованное всем нам «письмо», никогда не отказываются от того, чтобы уловить и зафиксировать в словесных пометах и графических символах свое видение музыки, рассчитывая на то, что исполнитель отнесется к ним с должным вниманием.

Ясное понимание и знание музыкально-исполнительской терминологии необходимо каждому, кто по-настоящему хочет проникнуть в смысл музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974.

Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник: В 3 ч. М.: Музыка, 1988. Ч. 1 и 2.

Алексеев В. Об упрощении нотописи // Музыкальная новь. 1924. № 4.

Аронов А. С. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шопена. М.; Л.: Музыка, 1965.

Асафьев Б. В. Мазурки Шопена // Асафьев Б.В. Избр. труды. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 4.

Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1978.

Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972.

Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. М.; Л.: Музыка, 1967.

Бетховен Л. ван. 32 сонаты для фортепиано: В 3 т. / Ред. Артура Шнабеля. М.: Музыка, 1985. Т. 3.

Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Госмузиздат, 1961.

Бронфин Е.Ф. Н. И. Голубовская — исполнитель и педагог. Л.: Музыка, 1978.

Буасье А. Уроки Листа/Пер. с фр., вступ. ст. и комментарии Н. П. Корыхаловой. Л.: Музыка, 1964.

[*Бюлов Г.*] Лекции Г. Бюлова, составленные Т. Пфейфером / Пер. с нем. изд. с примеч. А. Буховцева. М.: Изд-во Юргенсона, 1895.

Вебер К. Эд. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. М.: Изд-во Юргенсона, 1885.

Виллуан А. И. Школа для фортепиано. 4-е изд. М.: Изд-во Юргенсона, [1883]

Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / Вступ. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой. М.; Л.: Музыка, 1966.

[*Гаррас А.*] Карманный музыкальный словарь/Музыкальная терминология А. Гарраса, исправленная и умноженная князем В. Ф. Одоевским. 9-е изд., М. 1898. 12-е изд. М., 1906.

Гермер Г. Как должно играть на фортепиано/Пер. с нем. А. Буховцева. 2-е, изд. М.: Изд-во Юргенсона, 1910.

Гольденвейзер А. Б. 32 сонаты Бетховена: Исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966.

Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Госмузиздат, 1961.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Гос. изд-во Иностран. и нац. словарей, 1955.

Демянский В.В. Опыт методики игры на фортепиано. СПб., [1908].

Дирижерское исполнительство: Практика, история, эстетика. М.: Музыка, 1975.

Должанский А. Краткий музыкальный словарь. 4-е изд. Л.: Музыка, 1964.

Дробини О., Гунке О. Новейшая фортепианная метода. СПб., 1838.

Казальс П. Об интерпретации//Сов. музыка. 1950. № 1.

Каланд Е. Технические советы пианистам: Добавление к книге // Учение Делле как основа современной игры на фортепиано. Рига, [1908].

Кёлер Л. Преподавание фортепиано: Практические советы. Наблюдения и заметки / Пер. с 4-го нем. изд. М.: Изд-во Юргенсона, 1880.

- Кондрашин К.* О дирижерском искусстве. Л.; М.: Сов. композитор, 1970.
- Контский А.* Систематическое изложение игры на фортепиано. Оп. 180. СПб.: Изд-во Бернарда, [1858].
- Корто А.* О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. М.: Музыка, 1965.
- Корыхалова Н. П.* Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства... Л.: Музыка, 1979.
- Крамер И. Б.* Полная практическая школа для фортепиано. СПб., 1831.
- Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А.* Словарь иностранных музыкальных терминов. 3-е изд. Л.: Музыка, 1982.
- Крунтяева Т., Молокова Н.* Словарь иностранных музыкальных терминов. Переизд. М.; СПб.: Музыка, 1996.
- Лайнсдорф Э.* В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Пер. с англ. М.: Музыка, 1988.
- Ландовска В.* Старинная музыка. М.: Изд-во Юргенсона, 1913.
- Левин И.* Основные принципы игры на фортепиано. М.: Музыка, 1978.
- Лелейн Г.С.* Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии / Пер. с нем. М.: 1773.
- Либерман Е.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988.
- Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1987. Кн. 2.
- Лист Ф.* Сочинения для фортепиано: В 9 т. / Ред. Я. Мильштейна. М.: Музыка, 1966. Т. 3.
- Лонг М.* За роялем с Дебюсси / Пер. с фр. М.: Сов. композитор, 1985.
- Манфредини В.* Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке / Пер. Степана Дегтярева. СПб., 1805.
- Мартынов И.* Морис Равель. М.: Музыка, 1979.
- Метнер Н.К.* Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записной книжки. 2-е изд. М.: Музыка, 1979.
- Методический опыт, каким образом можно выучить детей читать музыку столь же легко, как к обыкновенное письмо / Пер с фр. Е.С. М.: Изд. Х. Л. Вевера, 1773.*
- Мильштейн Я.С. Ф.* Лист: В 2 т. 2-е изд. М.: Музыка, 1971. Т. 1.
- Мильштейн Я.С.* Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987.
- <стр. 262>**
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков / Сост. В.Шестаков. М.: Музыка, 1971.*
- [МЭ] Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1973 — 1982.*
- Набоков Н.* Багаж: Мемуары русского космополита // Звезда, 1998, № 10.
- На уроках* Антона Рубинштейна / Ред.-сост. и автор вступ. ст. Л. А. Баренбойм. М.; Л.: Музыка, 1964.
- Нейгауз Г.Г.* О работе над Сонатой ор. 101 // Пианисты рассказывают / Сост. М.Соколов. М.: Сов. композитор, 1979.
- Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987.
- Новицкий В.* Полная теоретико-практическая школа, или Руководство к достижению правильной и основательной игры на фортепиано. СПб., 1843.
- Лазовский А.* Записки дирижера. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1968.
- Перельман Н. Е.* В классе рояля: Короткие рассуждения. 2-е изд. Л.: Музыка, 1975.
- Перепелицын П. Д.* (сост.) Музыкальный словарь: Энциклопедический справочный сборник. М.: Изд-во Юргенсона, 1884.
- Письма* Бетховена. 1787—1811. М.: Музыка, 1970; 1812—1816. М.: Музыка, 1977; 1817—1822. М.: Музыка, 1986.
- Пледи Л.* Технические упражнения фортепианной игры. СПб., б. г.

- Плеель И.* Школа для фортепиано. СПб., б. г.
Прач И. Полная школа для фортепиано... СПб., 1816.
Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений: В 9 т. М.: Музгиз, 1938. Т. 7.
- Сеженский К. К.* Краткий словарь музыкальных терминов. 2-е изд. М.; Л.: Изд. Моск. гос. филармонии, 1950.
Фейнберг С. Е. Бетховен. Соната ор. 106 (исполнительский комментарий) // Вопросы фортепианного исполнительства. М.: Изд. Моск. гос. консерватории, 1968. Вып. 2.
Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. 2-е изд. М.: Музыка, 1969.
Финагини Н. Музыкальная грамматика, или Новый и легчайший способ изучения правил музыки для игры на фортепиано. М., 1836.
Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Вопросы фортепианной педагогики. М.: Музгиз, 1963. Вып. 1.
Хаймовский Г. Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. М.; Л.: Музыка, 1965.
Харлан М. Нотные длительности и парадокс их реального значения // Музыкальная академия. 1997. № 2.
Цадик И.А. Словарь иностранных музыкальных терминов /Ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1935.
- <стр. 263>**
- Черлицкий И.* Музыкальное руководство для артистов и любителей музыки, содержащее в себе краткую энциклопедию / Пер. с нем. СПб., 1852.
Черни Й. Венский фортепианный учитель... / Пер. с нем. СПб., [18...].
Черни К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа. Оп. 584. М., 1842.
Штейбельт Д. Полная практическая школа для фортепиано. СПб., 1830.
[Юдина] Мария Вениаминовна Юдина: Статьи, воспоминания, материалы. М.: Сов. композитор, 1978.
Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов. 3-е изд. Киев: Музична Україна, 1988.
Яворский Б. Л. Моторное (moto) у классиков. Рукопись. 1925. — ГЦММК им. М.И. Глинки, ф. 146, ед. хр. 4547/4748.
Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.; Л.: Музгиз, 1947.
Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка: В 2 т. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1.
- Abert H.* Illustriertes Musiklexikon. Stuttgart.: Gelhorns Nachf., 1927.
Aisberg D.S. Problèmes de la technique du piano. Paris: Durand, 1936.
Albrecht J. Gründliche Einleitung in die Anfangslehre der Tonkunst... nebst einer Erklärung der vornehmsten sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik vorkommenden Kunstwörter... Langensalza: Chr. Martini, 1761.
Andersch J.D. Musikalisches Wörterbuch... Berlin.: Natorff u. Co., 1829.
Apel W. a. Ralph T. D. The Harvard Brief Dictionary of Music. Cambridge, Massachusetts, 1960.
Bach Ph. E. Versuch über die wahre Art, das Ciavier zu spielen / Faksimile-Nachdruck der I. Auflage. Berlin, 1753 u. 1762. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1969.
Badura-Skoda E. et P. L'art de jouer Mozart au piano. Paris: Ed. Buchet, 1974.
Baker Th. A Dictionary of Musical Terms. New York: AMS press, 1970.
Benoit M. (éd.). Dictionnaire de la musique en France aux XVII-e et XVIII-e siècles. Paris: Fayard, 1922.
Besele H. von. Das Klavierspiel: Musikalische und technische Hinweise für künstlerischen Üben. Kassel: Bärenreiter, 1955.

- Bonaccorsi A.* La dinamica nella storia // Rassegna musicale. 1957. № 4.
- Brossard S. de.* Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de musique et particulièrement dans l'italienne. Paris: Ch. Ballard, 1701.
- Brück B.* Wandlungen des Begriffes «tempo rubato»: Diss. Berlin: P. Funk, 1928.
- Burkhard J.* Neuestes vollständig musikalisches Wörterbuch, enthaltend die Erklärung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke... Ulm, 1832.
- <crp. 264>**
- Busby Th.* A Dictionary of Music, Theoretical and Practical... London: R. Phillips, 1813.
- Cahn P.* Retardatio, Ritardando // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / Eggebrecht H.H. (ed.). Wiesbaden: Fr. Steiner Verlag, 1975.
- Casella A.* Il pianoforte. 3-a ed. Milano: Ricordi, 1956.
- Castil-Blaze Fr.* Dictionnaire de musique moderne. Paris: E. Egren, 1821. T. 1, 2.
- C. F.* Erklärung der vorzüglichsten, in der Musik vorkommenden Kunstwörter. Oldenburg: G. Stalling, 1811.
- Christiani A.J.* Das Verständnis im Klavierspiel. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1886.
- Christmann J.Fr.* Elementarbuch der Tonkunst. Zum Unterricht beim Klavier... Speier: Hrsg. von H.P. Bossler, 1782.
- David E. et Lussy M.* Histoire de la notation musicale. Paris: C. Levy, 1882.
- Dealing R. a. C.* The Guinness Book of Music. 3d ed. Enfield, Middlesex, 1986.
- Deas St.* Beethoven's Allegro assai // Music and Letters. 1950. Vol. 31.
- Demoz de la Salle.* Méthode de musique selon un nouveau système. Paris: P. Simon, 1728.
- Demus J.* Abenteuer der Interpretation. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1967.
- Descaves L.* Un nouvel art du piano: Exposés et documentation de pédagogie pianistique. Paris: Fayard, 1966.
- Dichter J.* Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel. München: Doblinger, 1963.
- Dunstan R.* A Cyclopedic Dictionary of Music. London, 1925.
- Enciclopedia della musica.* Milano: Ricordi, 1963—1964. Vol. I—4.
- Enciclopedia italiana di scienza, lettere ed arti.* Milano; Roma: Istituto G. Treccani, 1929. Voi. 1—3.
- Erklärung* der italienischen Kunstausdrücke welche auf den Charakter, Vortrag und auf die Bewegung der Musikstücke Bezug haben. Hamburg, s. a.
- Escudier frères.* Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres... Paris: Hennuver et Turpin, 1844. T. 1,2.
- Fasquelle (éd.).* Encyclopédie de la musique. Paris: Fasquelle, 1958—1961. T. I—3.
- Framery, Ginguéné et de Momigny.* Encyclopédie méthodique. Musique. Paris: Agasse, 1791. V. 1, parties 1, 2. 1818. Vol. 2.
- Gassner F. S.* Universal Lexikon der Tonkunst. Stuttgart.: Verlag von Fr. Köhler, 1849.
- Gerigk H.* Fachwörter der Musik. München: Keysersche Verl. — Buchh., 1966.
- Germer H.* Vorwort // Beethoven. Klavier-Sonaten. Akademische Neuausgabe. Kritisch revidiert von H. Germer. Braunschweig.: H. Litolf's Verlag, s. a.
- Grant P.* Handbook of Music Terms. New York: Scarecrow press, 1967.
- Grassineau J.* A Musical Dictionary being a Collection of Terms and Characters as well Ancient as Modern. London: J. Wilcox, 1740.
- Greenish A. J.* Dictionary of Musical Terms. London, 1917.
- <crp. 265>**
- Grove's Dictionary of Music and Musiciens / Ed. by Eric Blom.* 5-th ed. New.York: St. Martins, 1968.
- Haunet de Beauce.* Le traducteur musical... Paris: Gras, 1851.
- Hermann-Bengen J.* Tempobezeichnungen. Ursprung. Wandel im 17. und 18. Jahrhundert / Münchner Veröffentlichungen für Musikgeschichte. Tutzing, 1959. Bd 1.
- Hernádi L. (ed.).* Der zeitgemässe Czerny. Budapest: Editio Musica, 1974.

- Honegger M.* Science de la musique: Dictionnaire de la musique. Formes, Techniques, Instruments. Paris: Bordas, 1976. T. 1, 2.
- Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel... Wien, 1828.
- Jordan J. D.* Klavier-Technik. 2-te Aufl. Leipzig, s. a.
- Kalkbrenner Fr.* Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains. 4-me éd. Paris, s. a.
- Kamiński L.* Zum «Tempo rubato» // Archiv für Musikwissenschaft. Berlin, 1918. I. Jahrg., Hf. 1.
- Keller H.* Phrasierung und Articulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik. Kassel-Basel: Bärenreiter Verlag, 1955.
- Kleczyński J.* Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres. Paris: F. Mackar, 1880.
- Koch H. Chr.* Musikalisches Lexikon... welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt... Frankfurt am Main: A. Hermann d. Jung., 1802.
- Koch H. Chr.* Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten. Leipzig: J. Fr. Hartknoch, 1807.
- Koch H. Chr.* Ueber den technischen Ausdruck: Tempo rubato // Allgemeine musikalische Zeitung. 1808. № 33.
- Kolneder W.* Aufrührungspraxis bei Vivaldi. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1955.
- Koszewski A.* Problemy rytmiczne i agogiczne w walcach Chopina // Annales Chopin, 3. Warszawa: Polskie wyd. muz., 1958.
- Kruziński W.* Szkoła czyli systematyczny wykład gry na fortepianie. Warszawa, 1873.
- Kullak A.* Die Aesthetik des Klavierspiels / Hrsg. von W. Niemann. 10-te Aufl. Leipzig.: Kahnt, 1922.
- Kurpiński K.* Methode pour le piano: Zasady muzyki na pianoforte. Warszawa, s. a.
- Kurzgefasstes* musikalisches Lexicon... Chemnitz: J. Chr. u. J.D. Stösseln, 1737.
- Larousse de la musique:* En 2 vol. Paris: Librairie Larousse, 1957.
- Larousse H.* Grand dictionnaire universel du XIX s. Paris, [1865]. V. 1.
- Lasalle A.* Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Co., 1868.
- Last J.* Interpretation for the Piano Student. London: Oxford univ. press, 1960.
- Lebert S.* u. *Stark L.* Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht... 2-te Aufl. Stuttgart, 1862—1863.
- <crp. 266>**
- Leimer K.* Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Gieseking. Mainz: B. Schott's Söhne, 1938.
- Lichtenthal P.* Dictionnaire de musique. Paris: Troupenas et Co., 1839. T. 1, 2.
- Long M.* Au piano avec Maurice Ravel. Paris: Juillard, 1971.
- Mala* encyklopedia muzyki. Warszawa: Panstw. Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Malcolm A.* A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical. Edinburgh, 1721.
- Marcou M.* Eléments théoriques et pratiques de musique. Londres et Paris: Veuve Ballard, 1782.
- Marek Cz.* Lehre des Klavierspiels. Zurich: Atlantis, 1972.
- Marmontel A.* Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano. Paris, s. a.
- Marpurg F. W.* Anleitung zum Klavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäss. 2-te Aufl. Berlin: Haude u. Speuer, 1765.
- Mendel H.* Musikalisches Conversations-Lexicon. 2-te Aufl. Leipzig: Verlag List u. Francke, 1890—1897. Bd 1—12.
- [MGG] Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. bei Fr. Blume. Kassel-Basel: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, 1989. Bd 1—17.

Moreali G. et Merckel E. L'interprète de tous les mots et termes employés en musique dans l'intérêt de l'exécution. Brest: G. Moreali, 1838.

Moscheles I. Studien für das Pianoforte... bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken... mit... erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben... Op. 70. Moscou: Jurgenson, 1878.

Moser H. J. Musikalische Wörterbuch. Leipzig: Verlag v. B. Teubner, 1923.

Moser H. J. Musiklexikon. 4-te Aufl. Hamburg: H. Sikorski, 1955. Bd 1, 2.

Mozart L. Gründliche Violinschule / Faksimile-Nachdruck. Augsburg, 1787. Leipzig: VEB Deutscher Verlag f. Musik, 1968.

Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Bärenreiter, 1962—1963. Bd 2, 3.

New Grove: Dictionary of Music and Musicians / Ed. by St. Sadie. London, 1980, V 1—20.

Newman W. The Pianist's Problems: A modern approach to efficient practice and musicianly performance. New York: Harper a. br., 1956.

Newman W. Freedom in Schubert's Instrumental Music // Musical Quarterly. 1975. Vol. 41. №4.

Ohswaldt P. Neue Methode zur Erlernung des Pianofortespiels. Berlin: C. Mittler, 1859.

Panseron. Vocabulaire abrégé des termes et des mots employés dans la musique instrumentale et vocale // Beilage zur Méthode des méthodes von Moscheles u. Fétis u. zum ABC von Panseron. Berlin: Schlesinger, s. a.

Paul O. Handlexicon der Tonkunst. Leipzig: Verlag H. Schmidt, 1873. Bd 1, 2.

Pincherle M. Petit lexique des termes musicaux d'usage courant. Paris: Société fr. de diffusion musicale et artistique, 1954.

Prod'homme J.-G. Les sonates pour piano de Beethoven: Histoire et critique. Paris: Delagrave, 1938.

<ctp. 267>

Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen: Critisch revidierte Neudruck nach dem Original. Berlin, 1752. Leipzig: C.P. Kahnt Nachfolger, 1906.

Ramann L. Franz Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1880. Bd 1. 1894. Bd 2, Abth. 2.

Reissmann A. Handlexikon der Tonkunst. Berlin: Oppenheim, 1882.

Riemann H. Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule... Hamburg: D. Rahter, 1883. Teil 1, 2.

Riemann H. Handbuch des Klavierspiels. 7-te Aufl. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922.

Riemann H. Musiklexikon / Bearb. von A. Einstein. 11-te Aufl. Berlin: M. Hesse, 1929. Bd 1, 2.

Riemann H. Musik-Lexikon. Sachteil. Mainz: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967.

Rothschild Fr. Vergessene Traditionen in der Musik. Zur Aufrührungspraxis von Bach bis Beethoven. Zürich: Atlantis, 1964.

Rousseau J. J. Dictionnaire de musique. Paris: La veuve Duchesse, 1768.

Sachs C. Rhythm and Tempo. New York: W.W. Norton a. Co., 1953.

Saint-Arroman J. L'interprétation de la musique française: 1661—1789. I: Dictionnaire d'interprétation (Initiation). Paris: Libr. H. Champion, 1988. Vol. 1.

Schuberth J. Musikalisches Handbuch: Eine Encyclopedie für Tonkünstler und Musikfreunde... 5-te Aufl. Leipzig; N. Y., 1860.

Schuberth J. Vollständig erklärendes Fremdwörterbuch aller in der Musik gebräuchlichen Ausdrücke... Leipzig: Schuberth u. Comp., [1883].

Seeger H. Musiklexikon in zwei Bänder. Leipzig: VEB Deutscher Verl. f. Musik, 1966.

Soullier Ch. Nouveau dictionnaire de musique... Paris: E. Basault, 1855.

Stein E. Form and Performance. London: Faber a. Faber, 1962.

Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig: Weidmann, 1792—1794. T. 1—4.

Tappolet W. Notenschrift und Musizieren: Das Problem ihrer Beziehungen vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Berlin-Lichtenfelde: R. Lienau, 1967.

Terminorum index septem linguis redactus. Budapest: Akadémiai Kiadó — Verlag Kassel, 1978.

Thiémé. Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs fondée sur la pratique de la musique moderne... Paris: Laurens, 1801.

Thompson O. (ed.). The International Cyclopedia of Music and Musicians. 10th ed. New York: Bruce Bohle, 1975.

Tosi P. F. Opinioni dei cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna, 1723.

Turbri F. Abrégé du dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau. Toulouse: Bellegarigue ed., 1821.

Türk D. G. Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen... Leipzig u. Halle: Neue Ausgabe, 1802.

<стр. 268>

Vannes R. Essai de terminologie musicale... Thann: by author, 1925.

Varro M. Der lebendige Klavierunterricht: Seine Methodik und Psychologie. 2-te Aufl. Leipzig: Simrock, 1929.

Walther J. G. Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek... Leipzig: W. Deer, 1732. Bd 1, 2.

Waltz H. Aus der Praxis des erziehendes Klavier-Unterricht. Krefeld: Druck u. Verlag v. G. Hohns, 1927.

Wolf G. Fr. Kurzgefasstes musikalisches Lexikon. Halle: J. Chr. Hendel, 1787.

УКАЗАТЕЛЬ

Указатель включает не всякое упоминание тех или иных исполнительских обозначений в тексте книги: номер страницы отсылает к основному блоку информации о них.

Акцент агогический (Г) 162—170

Акцент «птичка» (Г) 135, 138, 148—153

Вилочка (≡) 105—107, 119

Клин (Г) 183—187

Лига (Г Г) 181—182

Точка (Г) 183—187

Точки под лигой (Г Г) 191—197

Черточка (Г) 208—215

Черточка с точкой (Г) 210—211

A battuta 84

Abbandona(ta)mente 82

Abbassando 117

A bene placito 83

A capriccio 82, 83

Accelerando 27—28, 64, 119

Adagietto 33—34

Adagio 8, 23—24, 27, 31—34, 50—52

Adagissimo 33—34

Adirato 28

Ad libitum 82—84

Affettuoso 28, 30, 222—223

(Af)frettando 64

Aggiustamente 84

Agiato (con agiatezza) 31

Agitato 29—30

Allargando 62—63

Allegramente 29, 38

Allegrettino 39

Allegretto 38—39

Allegrissimo 38

Allegro 23—24, 27—28, 34—38

Amabile 28

Amoroso 30

Andante 23—24, 28, 39—45

Andantino 45—47

Animando 64

Animato, animoso 58

Appassionato 30, 58, 225—226

Ardito 226

Arioso 30

Assai 253—255

A suo arbitrio 82

A suo beneplacito 82—83

A suo com(m)odo 83

A (suo) piacere 83

A tempo 84

(A) tempo giusto 84, 85—87

Brioso 227—229

Calando 117—118, 121—126

Cantabile 6, 28, 29, 58, 229—230

Carezzando 6, 230—231

Cedendo 63

Cédez 65—69

Com(m)odo 29, 231—233

Con alcuna licenza 83

Con brio 227—229

Con forza 233—234

Con fuoco 227

Con gravità 49

Con rigore 84

Crescendo 103—109, 119

Decrescendo 116, 119

Deficiendo 117, 130

Descendendo 117

Diluendo 119

Dilungando 63

Diminuendo 103—107, 116, 119—120

Dolce 30, 234—240

Dolcemente 240

Espirando 117

Espressivo 58, 240—242

(E)stinguendo 117

F (акцент) 161—162

Fffz 144—145

Flessibile 83

<стр. 270>

- Forte (f) 89—92
Forte fortissimo (fff) 92—93
Fortissimo (ff) 90, 92—93
Fp 155—161
Grave 47—49
Gravetto 49
Grazioso 29—30, 242—243
Incalzando 64
Indeciso 83
Innocente 28
Irresoluto 83
Largamente 53—54
Larghetto 54—55
Largo 8, 23—24, 28, 49—53
Legatissimo 175—181
Legato 174—175, 181—182, 209—210
Léger (légèrement) 29
Legger(a)mente, legg(i)ero 201—205
Lento 55—56
Liberamente 82
L'istesso tempo 84
Maestoso 29—30, 243—244
Mancando 117—119, 130
Marcato 244—246
Martellato 205—208
Meno 255—257
Mesto 30
Mezza voce 96—103
Mezzo (m) 95
Mezzo piano (mp) 93—95
Moderato 56—57
Molto 254—256
Morendo 127—129
Nel tempo 84
Non legato 188—197
Non rubato 84
Non tanto, non troppo 255—257
Perdendo(si) 117—118, 127—129
Pesante 63
Pf 154—155
Pianissimo (pp) 90, 92—93
Piano (p) 90—93
Piano pianissimo (ppp) 92—93
Più 255—256
Placando 117
Poco 252—253, 256—257
Pomposo 30
Portamento 198—201
Portato 188—197
Prestissimo 58
Presto 6, 23—24, 57—58
(Quasi) improvvisato 83
Raddolcendo 117
Raffrenando 63
Rallentando 27—28, 60—62
Ravvivando 64
Rigoroso 84
Rilasciando 63, 117, 130
Rinforzando (rf) 108—115
Rinforzato (rfz, rf) 135—137
Risoluto 6, 29
Risvegliando 64
Ritardando 59—63, 119
Ritenuto 59—60
Scemando 117
Scherzando 28—29
Sciolto 246—247
Semplice 248
Senza battuta 83
Senza misura 83
Senza rigore 83
Senza tempo 83
Serrando 64
(S)forzando (sf, fz) 132—153
(S)forzatissimo (sfss, ffz) 144
(S)forzato (sfz, fz, sf) 132—153
Sfp(p) 153—154
Smorzando 117—119, 127—130
Soave 30
Sostenuto 29, 215—220
Sotto voce 96—103
Spedendo 64
Spianato 6
Spirit(u)oso 248—249
Staccato 183—188
Stentato 6, 63
Stirando 63
(S)trascinando 63
Stretto 64
Stringendo 64—65

<стр. 271>

Svaporando	117	Tempo precedente	84
Temperando	63	Tempo primo (Tempo I)	84
Tempo come prima	84	(Tempo) rubato	68—84
Tempo di rigore	84	Teneramente	249—251
Tempo iniziale	84	Tenuto	208—217
Tempo misurato	84	(T)rattenendo	63
Tempo perduto	83	Vivace	29

<стр. 272>

Оглавление

Введение	3
Глава I. Обозначения темпа	22
Кое-что о темпах	22
От Adagio до Presto	31
Выражение темповых процессов	58
Французское словечко cédez	65
Tempo rubato и близкие ему термины	69
Глава II. Динамические указания	88
Немного истории	88
И forte, и piano	90
Вполголоса	96
Crescendo, diminuendo и родственные им ремарки	103
Знаки акцентов	130
Глава III. Артикуляционные термины	173
Legato, staccato и	173
Особые случаи: portamento, leggero, martellato	198
Загадки tenuto	208
Глава IV. Определение характера музыки: от affettuoso до teneramente	221
Глава V. Слова-уточнители	252
Poco	252
Assai	253
...и другие	255
Вместо заключения	258
Список использованной литературы	260
Указатель	269

Наталья Платоновна Корыхалова
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТЕРМИНЫ

Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях
Редактор *И.М.Плестакова*. Оформление *Т.И.Кий*. Компьютерная верстка
Т.Ю.Фадеевой. ЛР № 030560 от 29.06.98. Формат 60x90/16. Бум. офс. Гарн. Тайме. Печ. л.
17. Уч.-изд. л. 18,5. Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург).
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.
Телефоны: (007) (812) 314-50-54, 312-04-97. Факс: (812) 311-58-11
E-mail: office@compozitor.spb.ru
Internet: http://www.compozitor.spb.ru.