

Глава третья

ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ¹

Мы займемся в этой главе особыми средствами исполнения, которые известны под именем изменений.

Эти изменения вводятся в пьесу или по необходимости или для усиления эффекта.

Необходимость изменения в нотах может произойти по различным причинам. Предположим, что в опере tessitura такова, что диапазон или слишком высок или слишком низок для голоса исполнителя. Предположим еще, что стиль сочинения декламационный или, наоборот, колоратурный; каков бы он ни был, но он не соответствует стилю певца; тогда понятно, что артист пожелает изменить это произведение в некоторых частях: так, он повысит или понизит некоторые пассажи, упростит их или усложнит, чтобы приюровить их к своим средствам или к характеру своего таланта. Если бы дело касалось одной арии или отдельного дуэта, их следовало бы лучше транспонировать целиком, чем изменять существенные эффекты. Однако, какую бы ловкость ни выказывали при этих аранжировках, редко можно удовлетворить автора или публику. Было бы более благоразумным для певца оставить произведение, мало подходящее к данным его таланта, нежели ставить себя в необходимость форсировать свои средства, нарушать принятые традиции и коверкать выдающиеся произведения.

Перейдем к изменениям, вызванным необходимостью ввести новые эффекты. Когда ударения (акцента) не достаточно, чтобы украсить мелодию в какой-нибудь из ее частей или в ее целом, прибе-

гают к применению украшений (фиоритур), которые сами получают нюансы, описанные в предыдущих главах. Почти вся итальянская музыка, написанная до XIX века, находится в этом положении. Авторы, набросав свою мысль, рассчитывали на акценты и другие добавления, которые сумеет изобрести талантливый певец. Существуют различные формы пьес, которые по своей природе предоставлены свободному и искусному вдохновению исполнителя; таковы вариации, рондо, полонезы и т. д.

Наконец, раньше чем развивать наши указания относительно украшений, скажем, что ученик, сделавшийся артистом, должен употреблять их только кстати и умеренно. Прибавим, что как только приступают к этим украшениям, познания в гармонии становятся почти необходимыми.

Так как нельзя заранее установить виды украшений, применение которых необходимо при различных переживаниях, то ученик должен принимать во внимание не только самые украшения, но и их отношение к чувству, которое они выражают. Это чувство получит свой характер не только от выбора нот, формы пассажей, но скорее от выражения, которое ему придает певец. Следовательно, при выборе украшений надо постоянно сообразоваться со смыслом слов и музыки. Украшения, характеризующие грандиозное чувство, не подошли бы, например, к арии Розины и т. д. Простого несоответствия между текстом пьесы и украшениями было бы достаточно, чтобы сделать ошибку. Например:

¹ Ввиду того, что в современных вокальных партиях никакие изменения не допускаются, эта глава может служить, помимо исторического интереса, также руководством к исполнению опер старинного репертуара, главным образом, в качестве педагогического материала. (В. Б.)

sempre a tempo

... sor ia mia bel la spe . . . me vie . si bel i -
 sor . gi, mia bel la spe . . . me vie . si bel i . . .

dim. dol mi o ren di men cru do, oh di o, lo
stentate dol mi o ren di men cru do, oh di o, lo

f stral lo str al che mi fe ri lo
 stral lo str al che mi fe ri lo

stral che mi fe ri
 stral che mi fe ri

Ясно чувствуется, что манера украшений второго примера слишком тягучая для характера этого лица. Мы настаиваем на необходимости сродства между родом сочинения и украшениями, так как без этого невозможно сохранить за каждым автором и каждым сочинением свойственной ему оригинальности.

Вообще, украшения предоставляются исключительно голосу, который ведет мелодию; кроме того, необходимо еще, чтобы мелодия оставалась свободной, то есть чтобы она не была слишком стеснена гармонией, не сопровождалась бы аккомпанементом и не удваивалась никаким обязательным (*obligato*) инструментом.

В дуэтах можно скомбинировать украшения обеих партий, но в ансамблях, написанных для концертирующих голосов, следует воспретить себе даже самое легкое изменение.

Применение украшений дает место тем же замечаниям, как и применение forte и piano. Способ совершенно такой же¹. Достаточно применить украшения там, где замечается возвращение прежних длительностей, и там, где один колорит может казаться недостаточным.

Удачно примененные украшения производят всегда большой эффект, когда ими заканчивается часть фразы:

890 Andante sostenuto
Амина

Беллини. „Сомнамбула“ Рондо

po tria no vel vi go . . . re il pian to il pian to mio re car . . . ti

¹ См. «Образование фразы».

Вариант т-те
Малибран:



Дело в том, что украшения эти падают на слабую часть такта, ту, которая самым естественным образом поддается изменениям. Украшения, размещенные таким образом, имеют прелест неожиданности и не изменяют существенным образом мелодию, то есть ноты, которые падают на сильные времена. Эти последние ноты, кроме того, что определяют ритм, исполняют еще очень важные функции в гармонии, откуда следует, что их нельзя изменять посредством украшений, разве только в высшей степени умеренно, под страхом совершенно исказить мелодическую мысль.

Общее правило. Нужно варьировать музыкальную мысль всякий раз, когда она повторяется или целиком, или в части: это необходимо как для того,

чтобы придать ей новую прелест, так и для поддержания внимания аудитории.

Пьесы, основанные на повторении мелодии: рондо, вариации, полонезы и каватины со второй частью¹ — в особенности предназначаются для вариаций. Эти изменения в их расположении должны следовать в возрастающей прогрессии. Сначала прибегают к эффектным средствам и сохраняют в изложении мелодии всю ее простоту; потом, к первой ре-ризме добавляют несколько украшений или акцентов, различных от первых, наконец, все более и более варьируют и прибавляют при каждом новом ее повторении все новые украшения и акценты².

Эти правила вариации, как мы только что сказали, следуют за музыкальной мыслью, во всех ее самых подробных деталях:

Россини. Танкред. Каватина

892 Танкред

Характер изменений должен соответствовать замыслу автора и служить для такого же усиления эффекта. Этот результат получается благодаря бле-

скому пассажу или количеству добавочных нот. Например:

893 Розина

Россини „Севильский цирюльник.“ Дuet

Предыдущие правила подтверждаются образцами из сочинений лучших композиторов, которые никогда не повторяли несколько раз одну и ту же мысль, не оживив ее новыми эффектами для голоса или для инструментов.

Но повторение одних и тех же длительностей не есть единственное указание на необходимость украшения.

Если представляется случай имитировать при помощи фиоритур чувство или смысл фразы, не надо пренебрегать им; это нравится одновременно и уму и слуху. Смысл слов определяет здесь, как и по-

всюду, и украшения и характер, которые должно носить исполнение:

¹ Есть пьесы, в которых мелодия так удачна и характерна, что их нельзя было бы видоизменить без явного ухудшения. Такой мне представляется «Сицилиана» Перголези.

² Следующие пьесы мне кажутся хорошо подобранными для этой цели:

Каватина Sovra il sen la tap pi rosa из «Соннамбулы».
Рондо Ah, non guinge из «Соннамбулы».

Каватина Una voce poco fa из «Севильского цирюльника»
Рондо Naqui al affano (В. Б.) из «Золушки» (Ченерентола)

894 Con tutta forza

Чимароза. „Тайный брак“ Ария

895

Вариация. Гарсиа - отца

Эффекты этого рода очень хорошо подходят к словам, изображающим пространство, движение или звукоподражание. Например: Vittoria (победа), eco (эхо), lampro (блеск), eterno (вечный), courage (фр.) (храбрость), chimère (фр.) (мечта), gloire (фр.) (слава), triomphe (фр.) (триумф).

Мы можем еще отнести к этой же категории слова, выраждающие чувства нам приятные.

В речитативе, предшествующем арии Нины, надо придать большую длительность следующим словам и, главным образом, последней, которую было бы хорошо филировать с изменениями силы (inflections):

398

Коппола „Нина“ Каватина

В этом примере ферматы поставлены на словах «длинно», «далеко» и «вечно».

В каватине Розины Малибран давала всю полноту своего голоса на словах mi-ri-so-no, и эффект был захватывающий:

897 Россини „Севильский цырюльник“ Каватина
lent. plein

Прибавим, наконец, нюансы, имитирующие проявление страсти, о которых мы будем говорить в главе «О выражении».

Украшения необходимы, чтобы заполнить condimento¹ и заключительные каденции.

Среди всевозможных мелизмов, которые можно применить с целью украшения фразы, мы главным образом обратим наше внимание на аподжиатуры, мордент и трели, потому что их применение подчинено более строгим правилам.

Аподжиатура, аччьякатура, мордент

Аподжиатура, как это указывает ее название, есть нота, на которой голос делает ударение и длительность которой он, кроме того, еще увеличивает более значительно, чем гармоническую ноту. Апод-

жиатура почти всегда чужда гармонии и должна разрешаться в одну из гармонических нот. В гармонии считают аподжиатурой только большие и малые секунды, не заключающиеся в аккорде и взятые от смежных интервалов; но певцы, я думаю, должны рассматривать как аподжиатуру или по крайней мере подчинять тем же правилам, кроме секунд, все интервалы, исполняющие роль аподжиатуры, как разъединенные интервалы и задержания.

В итальянском пении едва ли можно считать аподжиатуру украшением, настолько она необходима для просодического ударения. Рассматриваемая с этой точки зрения, она есть музыкальное ударение, падающее всегда на акцентированные времена и на долгие слоги слов *piani* или *sdrucchioli*². Благодаря этому слова сохраняют свое ударение и мелодию.

Переход от аподжиатуры к следующей ноте делается с нежностью, связывая их голосом, без подъезда (*legato*).

Нисходящая аподжиатура:

399

Глюк. Орфей. Ария

¹ То же, что *conduit*. (В. Б.)

² *Piani* (versi) — женские окончания стиха или слова
— (u) *sdrucchioli* (versi) — окончания стихов или слов двумя неударяемыми слогами (—u); *tronchi* — мужские окончания (——) с ударением на последнем слоге. (В. Б.).

Восходящая аподжиатура:

Беллини „Норма“ Каватина

Аподжиатуры пишутся двумя способами: маленькими нотами и обычными. Во всей старинной музыке, за исключением речитативов, аподжиатура была только простым украшением одной ноты. Ее писали маленькой нотой, и ее можно было пропустить, ничем не нарушая текста, так как она не имела своего собственного слога. В речитативе, наоборот, аподжиатура имела часто свой особый слог.

После Моцарта и Чимарозо начали писать аподжиатуры большей частью крупными нотами и приписывать им свои собственные слоги.

Длительность их была определенной только во втором случае. В первом — их длительность менялась в зависимости от характера пьесы, вида такта и ноты, к которой она относится. Длительность аподжиатуры очень изменчива. Если такт четный, то аподжатура получает половину длительности той

ноты, которую она должна украшать. Если главная нота с точкой или если такт нечетный, аподжиатура отнимает у ноты две трети ее длительности. Аподжиатура может, наконец, быть очень быстрой. Природа мелодии должна указать применение этих различных видов более верно, чем это могли бы сделать правила.

Кроме простых аподжиатур, о которых мы говорили, есть группы из двух, трех и четырех аподжиатур, которые прибавляются к гармоническим нотам или даже к простым аподжиатурам. Эти группы, смотря по количеству и расположению составляющих их нот, называются двойными, тройными, альбиякатурами, мордентами или группетто (gruppetti). Их называют еще вообще маленькими нотами (см. первую часть Battute di gola, Двойная аподжиатура.)

Линда

Доницетти „Линда“ Ария.

401

Россини „Отелло“ Романс из оп.

Когда на двух первых нотах такта оканчивается часть фразы первая нота несет на себе всегда присущий акцент, и по этой причине ее надо превратить в аподжиатуру.

Впечатление двух одинаковых нот до было бы невыносимым. Нужно исключить из этого правила те случаи, когда обе ноты составляют существенную часть мотива.

Следующие фразы могут служить примером:

402 A

Пучини „Принцесса в деревне“

403 B B B A

Гавдель „Ринальдо“ Собрание классич. сочинен.

Иногда гармония в ансамбле пьесы или в соло не допускает изменения первой из двух нот. Тогда, чтобы нарушить монотонность, надо поставить две

или три аподжиатуры между двумя звуками. Например:

404

Беллини „Норма“ Терцет.



Соединяя различные манеры варьировать украшения на двух нотах, за которыми следует пауза, мы получаем следующую картину:

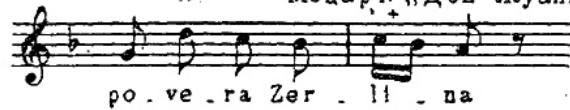
405



Вместо того, чтобы превратить первую ноту в аподжиатуру, можно избежать монотонности двух нот, изменив первую ноту на другую гармоническую, отличную от второй:

406

Моцарт „Дон Жуан“



408

Andante



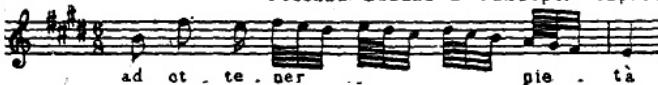
Все эти правила могут с пользой применяться и во французском пении.

Аччьякатура (маденькая нота см. первую часть)

Аччьякатура употребляется только при нисходящем движении. Например:

409

Россини. Близка в Фальцеро. Квартет



411

Роде. Вариации.



Мордент, помещенный не перед началом ноты, исполняется после того, как нота, к которой он от-

носится, прочно поставится, или на первой половине длительности ее, или в ее конце:

Мордент¹ употребляется, чтобы выделить ноту, деталь и чаще всего в следующем виде:

412

Россини. Танкред. Каваттина. из оп.



¹ Гарсия называет мордентом группетто. (В. Б.)

Это самое употребительное украшение из всех, и оно всегда соответствует характеру музыки. Быстрое при выражении пылких чувств и энергии, оно исполняется медленно при выражении чувств нежных и меланхоличных; эти качества у него общие с трелью¹.

Трель

Трель долго была неизбежным заключением каденций, как обязательное окончание всех пьес для пения. Она была в особенном почете в духовной музыке. Трели всегда предшествовала более или менее тщательная и длительная подготовка. Она была как бы вступлением к отбиванию трели, которая

всегда заканчивалась определенным образом (см. первую часть).

Время ввело новые обычай. Трель то подготавливают, то нет: ее прерывают внезапно или прибавляют к ней окончание, в зависимости от длительности, которую ей можно придать. Если трель длинна, ее подготавливают и оканчивают правильно во всех случаях. Этот метод самый элегантный. Он практикуется всеми хорошими музыкантами всегда, когда трель делают на произвольно выдержаных ферматах или conduit, или же нотах достаточной длительности.

Когда трель делают на последовании несмежных интервалов, можно ее не подготавливать, но все последовательные трели хорошо всегда заканчивать:



Если трель короткая, ее можно не подготавливать, но надо всегда заканчивать:

Когда трели следуют в диатонической или хроматической последовательности, приготовляют только первую трель и заканчивают только последнюю. Все остальные атакируются внезапно вспомогательной нотой (сверху), и они следуют одна за другой без окончания. Этот прием увеличивает энергию

пассажа настолько же, насколько он теряет в элегантности. Следовательно, его нужно применять к движениям сильным и быстрым; подготовка и окончание каждый раз в целой серии трелей потребовала бы медленного движения adagio и cantabile. Пример трели в диатонической последовательности:

Как мы уже видели, есть два способа исполнять трель в хроматической последовательности (см. первую часть), а именно: атакируя каждую трель на каждом полутоне или делая трель на portamento ровно и непрерывно.

Всякий раз, когда трель добавляют к нисходящей гамме, можно, не нарушая элегантности исполнения, пропускать ее подготовку.

В грустных мелодиях, чтобы лишить трель ее естественного блеска, который составил бы контраст с общим выражением чувства, ее поют нотами определенной длительности и без удара глотки. Она тогда называется мягкой трелью.

О двойной трели

Двойную трель можно делать только на свободно выдержанной ноте или же на ноте большой длительности:

¹ В испанских песнях атакуют ноты внезапно быстрым мордентом. Паста очень часто это делала. Это был один из характерных признаков ее стиля.

416



Эти формы трели могут употребляться на всех нотах аккорда.

Следующая форма предназначается только для терций, квинт и септим аккордов, составленных из этих интервалов:

417

III ступ.
VII ступ.

Гармонизация F-dur I a-moll I G-dur V

О трели с мордентом
(ribattuta di gola, см. первую часть)

Трель-мордент, как мы сказали, состоит из двойного удара глотки, оканчивающегося мордентом. Например:

Rossini. „Отелло“

418 Allegro

per voi d'un suo voaf fet to sen . to sento infiammarsi il cor
или же

Иногда делают простые удары глотки (battuta di gola):

419

Иногда мордент пропускают, и оба удара глотки называются ribattuta. Заметим, что двойная трель, трель-мордент, ribattuta и ribattuta di gola, мордент (Tour de gosier, аччьякатура, мартеллато, называемое также ribattuta di gola)¹ — все это только различные эффекты, представляющие видоизменения ударов глотки или ее колебания. Это обрывки трели, из которых некоторые взаимно заменяют друг друга для украшения ноты или при ее атаке, или в середине, или же в конце длительности. Крайняя легкость этих украшений обеспечила им во все времена, так же как и аподжиатурам, преимущественно легкое применение во всех стилях.

Органный пункт, ферматы и каденции
(arbitrio, fermata, cadenza)

Фермата или органный пункт, есть приостановка музыкальной мысли, которая может быть только

¹ Бrossar. Музикальный словарь. Двойное значение, которое можно заметить в употреблении этих технических слов, происходит от того, что старинные авторы не точны в своих выражениях.

внезапной или же вести к конечной остановке, называемой совершенной каденцией. Фермата обозначается знаком . Термин: органный пункт (фермата) обозначает также фиоритурную каденцию, которую очень часто к ней добавляют.

Эти внезапные остановки делаются главным образом на двух трезвучиях, минорном и мажорном, на доминантсептаккорде и доминантовом трезвучии, и на обращениях этих трех видов аккордов.

Остановки, которые предшествуют полной каденции, делаются исключительно на квартсекстаккорде, за которыми следует доминантсептаккорд; или только на одном этом последнем аккорде, или на нонаккорде.

Примеры фермат и каденций в русской литературе (1)

На сектаккорде минорного трезвучия:
Ария Шемаханской царицы, такты 13 и 35
То же мажорного
На мажорном трезвучии
«Русалка», такт 3 с конца
(Трио 1 д.)

На квартсекстаккорде и доминантаккорде
На малом нонаккорде
На доминантаккорде
Ария Шемаханской царицы, такт 4 с конца.
«Иван Сусанин»
Трио «Не томи, родимый», так 2 с конца.

На квартсекстаккорде и доминантаккорде
«Ты взойдешь, моя заря», такты 4—5 с конца.

Фермата имеет целью по меньшей мере удваивать длительность ноты или паузы, на которой она стоит, и почти во всех родах музыки представляет те рамки, в которые певец включает все, в чем он может блеснуть своим вкусом или что дает возможность широко развернуть ресурсы его голоса. Во время исполнения этих пассажей аккомпанемент прекращается. Каковы бы ни были фантазия и изобретательность ученика, он должен строго подчиняться следующим правилам:

420



Фермата должна ставиться только на долгие (ударяемые.—В. Б.) слоги. Кроме того, нужно еще, чтобы певец располагал одним или двумя слогами для окончания каденции. Вообще, чтобы закончить фразу с большей энергией, выгодно сохранить себе два слога. Когда текст не представляет для этого случая, то нечего бояться повторения одного и того же слова, если смысл это допускает; в противном же случае вокализируют на восклицания «ах».

Каденция должна исполняться на одно дыхание. Значит, очень важно соразмерить свои силы и не предпринимать того, что нельзя выполнить. Эта предосторожность тем более необходима,

Фиоритуры каденций не должны выходить из пределов аккорда, на котором стоит фермата. До XVIII века (см. Бани и Рейха) певец модулировал почти по своему вкусу. Теперь эта свобода разрешается только артистам, соединяющим безукоризненный вкус с глубокими (музыкальными) познаниями.

Хотя следующий пример и принадлежит знаменитому певцу Миллико, но нам он кажется слишком неправильным, чтобы ему подражать:

Джордан «Артаксеркс» Ария

te
vz
sog
I

ходима, что надо филировать ноту, на которой стоит фермата, раньше, чем исполнить следующий пассаж за нею. С этим правилом, практикуемым во всех хороших школах, можно согласиться только при составлении пассажа из нескольких слов или при повторении одного и того же слова, бря в промежутке дыхание.

Бессспорно, лучше применять этот способ, чем разделить слова дыханием, как это ошибочно практикуется многими неопытными певцами¹.

Сyllабические пассажи могут придать больше сценического эффекта декламационному пению своей силой и выразительностью текста:

421



Мейербер. «Северная звезда»

Эти каденции — подспорье для комических или серьезных певцов, которым не хватает беглости.

Маленькие мелодии, служащие для заполнения этих фермат и для образования conduits, должны иметь полный смысл и гармонировать с характером пьесы. То же самое относится и к словам, на которые исполняется пассаж.

Чтобы избежать монотонности в развитых пассажах, их составляют из двух, трех и даже четырех различных мотивов. Необходимо установить известное неравенство длительностей нот в различных мотивах или же заметное различие в forte и rіapо; это два приема, одухотворяющие эти маленькие мелодии и отгоняющие мысль о том, что это вокализы

или упражнения для подвижности гортани (см. каденции в конце этого трактата).

Эти каденции делаются еще в начале некоторых пьес, начинающихся свободно среди мелодии в конце речитативов, которые благодаря им лучше заканчиваются.

Часто, чтобы избежать излишества в украшениях, соединяют два аккорда — квартсекстаккорд и доминантсептаккорд. Таким образом пропускают колоратуры, которые соответствовали бы первому аккорду:

¹ Такой пассаж, составленный главным образом из слов, можно было бы назвать syllабическим.

422

AMMINI

Andante mosso

Белкин. „Семнамбула“

amor la co.lo rò a . . . mor,a . . mordel milo di let.to

amor la co.lo. rò ah

автор

amor

4

каденции на квартсекстаккорде нет

del

mio di let