

Э. Лайнсдорф
В ЗАЩИТУ КОМПОЗИТОРА
АЛЬФА И ОМЕГА ИСКУССТВА ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От издательства</i>	4
<i>Предисловие</i>	5
Глава I. Партитура	7
Музыкальная грамотность	7
Иностранные языки	12
Надежность музыкальных изданий	21
Глава II. Композитор	26
Композиторский труд. Что это такое?	26
Как постичь процесс композиторского творчества?	29
Как распознать гения?	49
Глава III. Интерпретация	58
Композитор — интерпретатору	58
Исполнительский произвол	63
Возможности и границы исполнительского искусства	73
Глава IV. Традиции	79
Что такое традиции	79
Апподжиатура и другие украшения	80
Триоли и длительности, обозначаемые нотой с точкой ...	83
Alla breve	88
Народные и местные традиции	89
Стаккато	90
Акценты	100
Традиция и обычай	105
Глава V. Темп (1)	111
Решающий фактор	111
Темпы в опере «Свадьба Фигаро»	114
Заключение	144
Глава VI. Темп (2)	146
Метроном	146
Заключение	183
Глава VII. Дирижер	185
Дирижер глазами публики	185
Авторитет дирижера	190
Готовясь к репетиции	196
Динамика	219
Звукозапись	230
Составление программ	235
<i>Заключение</i>	242
<i>Примечания</i>	245
<i>Нотное приложение</i>	246
<i>Указатель произведений</i>	300

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Имя Эриха Лайнсдорфа — известного американского дирижера — знакомо советским любителям музыки; прежде всего — по его гастролям в Москве и Ленинграде в 1976 году во главе оркестра Нью-Йоркской филармонии.

В книге, предлагаемой вниманию читателей, отражен и обобщен огромный практический дирижерский опыт автора, работавшего на протяжении своей долгой профессиональной карьеры со многими ведущими симфоническими и оперными оркестрами мира.

Книга эта написана дирижером и о дирижировании. Однако адресована она в равной мере и непосредственным коллегам Лайнсдорфа, и вообще музыкантам-исполнителям — разной квалификации и разных специальностей. «В защиту композитора» — скорее серия эссе, посвященных различным сторонам деятельности дирижера, чем систематическое и фундаментальное исследование проблем дирижерского искусства. Эта книга родилась из устных бесед и дискуссий, семинаров и лекций, проводившихся Эрихом Лайнсдорфом. Отсюда, во многом, особенности ее содержания и стиля.

Лайнсдорф — писатель остроумный, наблюдательный, порой парадоксальный. На страницах его книги в изобилии рассыпаны меткие замечания, полезные рекомендации, маленькие открытия. Автор, без сомнения, — человек и музыкант высокой культуры, обширной, разносторонней эрудиции. Лайнсдорф умело сочетает занимательность, эффектность подачи материала с очень точным выбором центральных (а также побочных) проблем. Его главная тема — деятельность дирижера — интерпретатора симфонической и оперной классики. И самым важным, по его мнению, в этой деятельности является адекватное постижение композиторского замысла — даже путем радикального отказа от груза накопившихся исполнительских традиций и привычек.

Конечно, не все в равной степени удалось Лайнсдорфу в этой книге. Внимательный читатель наверняка заметит, что авторская склонность к парадоксам подчас приводит к суждениям спорным и даже поверхностным. О многом в книге сказано, но не обо всем — в должной мере (что, впрочем, отчасти объясняется индивидуальным опытом Лайнсдорфа-дирижера). Встречаются, так сказать, «незапланированные» противоречия. Спорным, на наш взгляд, является раздел о темпах у Бетховена, недостаточно органично входит в композицию книги глава о «Свадьбе Фигаро» Моцарта.

В процессе редактирования издательство, однако, не сочло необходимым подвергнуть текст каким-либо существенным сокращениям или прокомментировать каждый дискуссионный пассаж. Исправлены лишь явные ошибки. Цитаты из положенных на музыку литературных текстов приводятся по советским нотным изданиям, однако в некоторых случаях дается иной перевод. Издательство, выпуская работу Эриха Лайнсдорфа в русском переводе, надеется, что она окажется полезной и интересной для наших музыкантов.

4

ПРЕДИСЛОВИЕ

В начале 1977 года под моим руководством был проведен семинар для молодых дирижеров, организованный при поддержке Нью-Йоркского филармонического общества и фонда имени Рокфеллера. Среди съехавшихся к открытию гостей находился главный редактор издательства Йельского университета Эдвард Трипп, который незадолго до этого предложил мне написать по материалам семинара книгу. Не в последнюю очередь из-за того, что мне хотелось уточнить свои мысли об исполнительстве, я в июле 1978 года провел аналогичный цикл занятий, на сей раз в Аспене, штат Колорадо. Содержание семинарских дискуссий, а также моей опубликованной на немецком языке статьи под

названием «Разбираетесь ли вы в музыке...?» легло в основу настоящей книги. Статья имела подзаголовок: «Несколько мыслей о музыке для тех, кто умеет читать ноты»¹.

Хотя эта книга адресована в первую очередь дирижерам, она, как я надеюсь, окажется небесполезной и для определенной категории исполнителей-инструменталистов, еще не вполне овладевших теми навыками, которые позволили бы им с уверенностью ориентироваться в сложном мире музыки.

Будь то дирижер или инструменталист, у всех, кто причастен к исполнению шедевров, составляющих наше музыкальное наследие, есть одно очевидное преимущество: эти люди могут, стоит им только захотеть, вступать в общение с величайшими творцами, которых когда-либо знала история музыки. Если фермер, конторский служащий, владелец магазина, маклер обычно вынуждены проводить большую часть времени в серых рабочих буднях, зачастую под началом не вызывающего особых симпатий босса, то музыканту дарована привилегия зарабатывать на жизнь в ежедневном общении с гением. И неважно, сколь много выстраданных либо воображаемых обид прорывается в ходе переговоров об очередном контракте или сколько часов пришлось отдежурить на посту пикетчика, — любому музыканту хорошо известно, что его профессия — особая, и ее он не променяет ни на какую другую.

Вместе с тем многим нашим коллегам не мешало бы знать о музыке больше. Они обучены разбираться только в партиях, написанных для их инструментов. Можно подумать, будто им,

¹ *Leinsdorf E.* Lesen Sie Musik oder «aimez-vous Beethoven»? : Einige musikalische Gedanken für alle, die Noten lesen. — Frankfurt/Main, 1976.

5

словно агентам секретных служб, считают нужным поменьше сообщать об истинном смысле готовящихся крупномасштабных операций. Если бы это было в моей власти, я давал бы каждому оркестранту партитуру каждой намеченной к исполнению пьесы, чтобы, изучив ее, он мог в полной мере оценить ту совершенную гармонию, в воссоздании которой надлежит принять участие и ему.

Лишь в последние годы мне как дирижеру стало ясно, что несколько слов, характеризующих дух и содержание исполняемой музыки, помогают сделать репетиционный процесс более осмысленным для основной массы оркестрантов. Только недавно я уяснил себе, сколь многое дирижер может и должен сказать, хотя бы потому, что определенные факты известны далеко не всем музыкантам. Однако накапливая одни голые факты, мы не приблизимся к постижению гениального замысла, воплощенного в произведении великого композитора. Непременными спутниками знаний являются воображение, пытливый ум и, не в последнюю очередь, готовность самоотверженно служить композитору, которого мы беремся представлять, а также его музыке.

Нам легче будет достичь цели, если мы согласимся принять в качестве аксиом несколько простых посылок. Три из них рассмотрены в книге:

1. Великие композиторы знали, чего они хотят.
2. Исполнитель нуждается в средствах, которые дали бы ему возможность постичь намерения композитора.
3. Читая нотный текст, следует опираться как на свои знания, так и на воображение, — отнюдь не обязательно принимать на веру все, что напечатано, будь то слова или ноты. Эти тезисы могут кому-либо показаться несовместимыми друг с другом, но я надеюсь, что читатель, ознакомившись с содержанием книги, убедится в обратном.

Глава I. ПАРТИТУРА

Музыкальная грамотность

Как-то давным-давно я приехал в Зальцбург и провел там несколько недель,

остановившись в скромной гостинице на окраине города. Все затрепетало во мне, когда я узнал, что моим соседом по коридору был подающий надежды дирижер, который, несмотря на свою молодость, возглавлял известный американский симфонический оркестр. Мы стали с ним часто беседовать, а после того как он, позавтракав, возвращался в свой номер, ко мне через стену начинали доноситься звуки музыки, воспроизводимой на портативном граммофоне. Нередко одна и та же сторона пластинки (в те времена четыре минуты и двадцать секунд) повторялась снова и снова. Еще до отъезда соседа я догадался, что с помощью своей «Виктролы» он готовил репертуар к предстоящему зимнему сезону. Я был тогда двадцатидвухлетним зеленым провинциалом, и все же мое первоначальное благоговение, внушенное знакомством с «настоящим» музыкдиректором американского оркестра, довольно скоро сменилось озадаченностью: к чему столь видному музыканту разучивать репертуар путем многократного прослушивания грамзаписей других исполнителей?

Теперь, сорок лет спустя, подобное более не удивляет меня. Когда в 1963 году я стал директором музыкального центра в Беркшире, мне в первый же год пришлось руководить семинаром, который посещало двадцать восемь слушателей, отобранных прежним руководством. Я не был знаком с ними и, чтобы как-то оценить уровень их подготовки, предложил им тест из трех заданий. Сначала они должны были отыскать неверную ноту в расписанном на четыре валторны до-мажорном трезвучии из медленной интродукции веберовской увертюры к «Вольному стрелку» (одно из изданий Брейткопфа и Гертеля воспроизводило соответствующее место партитуры с опечаткой¹). Ни-

¹ Выискивание ошибок в партитурах зачастую оказывается весьма бесплодным занятием. По степени серьезности ошибки сильно отличаются одна от другой. В 1958 году некий дирижер объездил множество городов, пытаясь Добиться поддержки своей кампании, целью которой было заставить фирму Рикорди опубликовать исправленные издания партитур вердиевских опер. Из его туманных объяснений можно было понять, будто в одном только «Фальстафе» имеется двадцать тысяч опечаток; но заглянув в его список я обнаружил, что многие, если не большинство, из провинностей издателя сводились к смещению знаков *crescendo* или *diminuendo* в сторону на полтора-два миллиметра. Это скорее буквоедство, чем оправданная критика по поводу сколько-нибудь серьезных опечаток. Впрочем, случаи, когда незначительный сдвиг этих знаков чреват неприятностями, бывают. Хорошо известный образец подобного рода дает начало увертюры Леонора № 3 в любом ее издании (см. [пример 12](#)). Какой бы оркестр ни исполнял ее, струнные делают *crescendo*, как только доходят до *фа-диеза* в пятом такте, хотя оно не должно начинаться до тех пор, пока не вступят фаготы. Струнные лишь поддерживают фаготы, а не ведут их за собой. Из-за того что в печатной копии партитуры знак оказался чуть-чуть сдвинутым, сложилась порочная практика неправильно исполнять этот и аналогичные такты.

7

кто не нашел ее, что свидетельствовало о неспособности моих подопечных координировать свое зрительное восприятие со слуховым даже в случае предельно простой гармонической фактуры. После того как поиски опечатки не увенчались успехом, мои двадцать восемь слушателей должны были, не справляясь с партитурой, ответить на вопрос о том, сколько насчитывается в симфониях Брамса частей, в которых использованы тромбоны. То, что за этим последовало, походило скорее на аукцион, чем на семинар. Предложения сыпались со всех сторон. Назывались числа от четырех до дюжины! Зато третий вопрос поистине принес нам succès fou² — в воздух взметнулось три десятка рук. Ответы были верными, и голоса почти слились в унисон. В чем заключался вопрос? «Где Брамс пользуется ударными инструментами?»

Все это наглядно продемонстрировало, что мои студенты были воспитаны главным образом на грамзаписях, где треугольник звучит гораздо отчетливее, чем тромбоны,

ведущие средние голоса вместе с другими более низкими по диапазону инструментами и не всегда различимые среди них на слух. Только непосредственное знакомство с самим нотным текстом, которое дает чтение партитур, помогает обрести уверенность в том, каким именно инструментам поручены средние голоса. Умение бегло и грамотно читать партитуру — это первый, само собой разумеющийся шаг на пути к тому, чтобы научиться понимать, что же написал композитор в данном месте и как он представлял себе его звучание. Однако удивительно большое число дирижеров не дают себе труда овладеть этим умением.

Героем следующей истории, которую часто и с нескрываемым удовольствием рассказывал Тосканини, является дирижер, на протяжении сезона гастролировавший с труппой итальянской оперы по Южной Америке. В свои девятнадцать лет Тосканини был уже концертмейстером виолончелей. Шла репетиция «Фауста» Гуно. Молодой концертмейстер увидел, что дирижер пользовался лишь клавиром, а это, как сказали бы англичане, «is not done»³. Желая подвергнуть компетентность маэстро испытанию, Тосканини решил продублировать на своей виолончели скрипичное соло арии из второго акта («Salut! demeure chaste et pure»⁴). Отсутствие реакции со стороны дирижера доказыва-

² Полнейший успех (фр.).

³ Здесь — никак неже и ни на что не похоже (англ.).

⁴ Привет тебе, приют невинный (фр.).

8

ло, что тот не имел представления о характере инструментовки, и Тосканини продолжал на всех репетициях солировать октавой ниже скрипки. Однако на первом спектакле он изменил тактику и стал играть свою партию. Дирижер, уже привыкший слышать мелодию в октавном удвоении и полагавший теперь, будто чего-то не хватает, метал на «преступника» яростные взгляды, возмущенно при этом шикая. Тосканини выразительно описывал эту сцену, имитируя негодование маэстро, вопрошавшего: «Что Вы там играете?», а затем и свой собственный ответ, произносимый с невинной миной на лице, — «Мою партию». В перерыве он был вызван в комнату дирижера, где диалог продолжился. «Что Вы играли?»

«Маэстро, я играл свою партию. Но на репетиции я ее не придерживался».

К сожалению, несостоятельность слабо подготовленного дирижера — явление не столь уж исключительное, так что данный случай показателен и в отношении уровня грамотности студентов, готовящихся сегодня к профессиональной карьере. Когда мне приходилось пользоваться партитурами из библиотеки какого-либо издателя или оркестра, я часто обнаруживал в них множество визуальных «спасательных сигналов», сделанных теми, кто не особенно силен в чтении нот, причем это относится как к опытным дирижерам с солидной репутацией, так и к менее именитым их коллегам. То, что можно найти в подобных партитурах, часто озадачивает. Большие буквы, выписанные карандашом, чтобы выделить такие обозначения, как *ritardando* или *accelerando*, огромные цифры, призванные напоминать, где счет идет на три, а где — на четыре, подчеркнутые ключи — вся эта многоцветная пестрота скорее напоминает карту бойскаута, страдающего близорукостью, чем партитуру уверенного в себе дирижера. Для исполнения скрипичного концерта Шимановского американская ассоциация издателей прислала мне партитуру, столь испещренную карандашными пометками, что за ними едва можно было разобрать нотный текст. Ластик в комплект не входил. Я отказался дирижировать по ней и, воспользовавшись авиапочтой, получил из Вены новый экземпляр.

В другой раз мне выдали в библиотеке партитуру Второго скрипичного концерта Прокофьева, разрисованную до того живописно, что хотелось снять с нее копию. Если бы подобная писанина была делом рук новичка, то и тогда, со всеми скидками на его неопытность и желание застраховать себя на случай «эстрадной болезни», она могла бы вызвать лишь недоуменное пожатие плечами. Но партитура была «раздекорирована» одним из самых известных дирижеров Америки. В разделе на пять четвертей, слишком

стремительном, чтобы допустить иное разбиение такта, кроме как на две неравные части, дирижер старательно отметил каждую четверть. Более того, он совершил ошибку, приняв за относительную долю такта четвертую четверть,

9

тогда как ею определенно является третья четверть. Если человеку, пытающемуся разобраться в этих пометках, знакома данная музыка, то ему еще труднее представить себе, как она должна была прозвучать.

То, что в обоих моих примерах речь идет о концертах, не просто случайное совпадение. По всей очевидности, инструментальный концерт не заслуживает в глазах дирижеров такого внимательного отношения и столь же тщательного разучивания, как симфония или увертюра⁵. Глядя на густую сеть визуальных опор для дирижерского взора, приходишь к выводу, что сначала подобные пьесы не принимаются всерьез, затем лишь бегло просматриваются. В конце концов, когда настает время репетиций и готовиться как следует уже некогда, в партитуру лихорадочно вносятся знаки-сигналы вроде тех, которые используются в дорожном движении, и это вкупе со сноровкой помогает избежать полного провала. Ясно одно: если бы подобные произведения изучались добросовестно и тщательно, необходимость в такой разметке отпала бы.

В партитурах, которые мне довелось просматривать за последние годы, я обнаружил иного рода подпорки для памяти. На каждой странице толстым черным карандашом через все ноты акколады проводится вертикальная линия от строки пикколо до строки контрабасов. Такие линии напоминают маркировку местности на топографическом плане разведчика недр, здесь же они отделяют друг от друга музыкальные периоды различной длины. В начале каждого периода стоит цифра, обозначающая число тактов в нем. В других местах выписаны примеры на умножение — «7x3» и т. п., сигнализирующие дирижеру, что в данном отрезке 21 такт разбивается на 7 периодов по 3 такта. Это «узелки на память» для тех, кто предпочитает механически зазубривать нотный текст, чтобы не тратить лишнего времени на осмысленное изучение музыки.

Разнообразные значки, добавляемые в партитуры от руки, напоминают мне символы фонетической транскрипции, облегчающие прочтение ритуального текста на иврите готовящимся к обряду совершеннолетия еврейским подросткам, которые, хотя и не владеют древним языком, не прочь дать своим родителям повод испытать чувство гордости. В Японии игре на скрипке обучают «слуховым» методом. У нас есть великолепные и очень известные певцы (некоторых из них я знаю лично), обладающие прекрасным слухом, но никогда не изучавшие нот. Существует, наконец,

⁵ По сравнению с симфоническими, в партитурах репертуарных концертов обычно обнаруживаешь не так много вписанных от руки цифр, по которым музыканты могут ориентироваться, когда после очередного замечания или объяснения дирижера им необходимо возобновить игру. Это наводит на мысль, что во время репетиции с солистом подобные остановки случаются не часто. Привыкшие к системе одноразовых прогонов и не склонные уделять особого внимания деталям, солисты реагируют с неизменным удивлением на мою просьбу о двух репетициях.

10

множество людей, играющих «по слуху» на гитаре и других музыкальных инструментах. Но если дирижер хоть чем-то должен отличаться от прочих исполнителей, так это тем, что он обязан быть музыкантом с широким кругозором.

Я задержался на подобных довольно странных уловках, к которым вынуждены прибегать некоторые дирижеры из-за отсутствия у них достаточной музыкальной грамотности, лишь для того, чтобы подчеркнуть следующее: *прежде чем пытаться продирижировать какой бы то ни было музыкальной пьесой, совершенно необходимо досконально знать партитуру*. Этот неизбежный вывод должен быть очевиден для всех.

Когда мои беркширские студенты уяснили свои упущения, их первым вопросом было:

каким же образом можно достичь беглости в читке партитур? Один из путей — научиться понимать, что следует искать в партитуре и как, опираясь на свою осведомленность о современной композитору эпохе и ее музыкальных традициях, истолковывать найденное. Об этом, главным образом, и пойдет речь в моей книге. Важно также знать иностранные языки; почему — я объясню ниже. Что же касается выработки конкретных навыков чтения партитур, то это тема для отдельной книги.

Здесь я лишь отмечу, что нахожу весьма полезным читать и — при владении инструментом — проигрывать на фортепиано в различных ключах пьесы, расписанные на четыре нотносца. Лучше всего использовать для этой цели партитуру баховского «Искусства фуги». Каждый день желательно прочитывать или, если это возможно, проигрывать хотя бы один номер и увеличивать число номеров по мере совершенствования навыка. Крайне важно в процессе тренировок придерживаться достаточно медленного темпа, чтобы из-за необходимости выяснить, что же следует дальше, не возникало вынужденных *ritardando* или остановок. Пока учащийся не упускает из виду, что главное в подобных упражнениях — это сохранение равномерности темпа, он волен сам разнообразить методику своих занятий.

Ключи поначалу могут вызвать трудности, но трудности эти стоят того, чтобы их преодолеть. Ознакомление со старинными ключами — это путь к транспонированию в тех его разновидностях, которые представлены в современных партитурах⁶, тогда как строгая полифония приучает ухо слышать сразу несколько независимых мелодических линий. Старинные ключи нередко вызывают такое же недоумение, как и то, почему на определенных строчках партитуры нотный текст записывается в транспонированных тональностях. Оба способа записи делают возможным

* Старинные ключи и некоторые виды транспонирования соотносятся следующим образом: овладение сопрановым ключом дает возможность читать партии инструментов in A, если только ключ *до* заменить ключом *соль*; этот же прием позволяет перейти от меццо-сопранового ключа к транспорту in F, от альтового ключа к транспорту in D, и от баритонового к партиям in G (теноровый ключ не требует каких-либо объяснений).

11

использовать пять основных линий нотного стана для передачи звуков нормальной тесситуры голоса или средней части диапазона инструмента, а менее удобные для исполнителя звуки обозначать с помощью добавочных линеек. Таким образом в обоих случаях наиболее выигрышный диапазон звучания выявляется как бы сам собой. В этом и кроется главная причина возражений против «унифицированной» партитуры in C. Большинство музыкантов в нотном знаке, расположенном на пятой линейке нотносца со скрипичным ключом, узнают *фа*, то есть звук, который скрипач берет первым пальцем на струне *ми*. Этот знак не ассоциируется у них с высоким *си-бемоль* первого валторниста, чей инструмент настроен in F. Для меня от оригинальной нотации исходят такие же сила и блеск, как и от возгласа Зигфрида «Ноi-Не» в третьем акте «Гибели богов».

По этой причине мне уже так и не удастся избавиться от чувства неудовлетворенности новым изданием Беренрайтера партитур Баха и Моцарта, где устранены старинные ключи. Использование в них лишь скрипичного и басового ключей является достойной сожаления уступкой растущей безграмотности, о которой уже шла речь. Когда мне впервые довелось увидеть партитуру in C, я объяснил себе возникшее у меня чувство протеста собственным консерватизмом, восстающим против новых идей. Мало-помалу, однако, я пришел к выводу, что от старинных ключей двоякая польза: если записано «как играется», это не только выявляет с полной наглядностью диапазон инструмента, но и предельно упрощает контакт между дирижером и оркестрантом в ходе репетиции, поскольку оба видят «ту же ноту на том же месте». Если же партитура записана in C, партия музыканта, играющего на английском рожке — in F, а кларнетиста — in A, то это порождает бесконечные недоразумения всякий раз, когда дирижер и оркестрант предпринимают попытку уточнить текст или обсудить фразировку какого-либо места.

Иностранные языки

Каждый, кто желает научиться читать партитуры, должен, конечно, первым делом усвоить музыкальный «алфавит», состоящий из ключей, нотных символов, некоторых других замысловатых значков. Но в любой партитуре всегда есть и словесные указания. И хотя используемый в них лексикон в основном сводится к небольшой группе итальянских терминов, известных даже музыканту-любителю, композиторы нередко выходят за эти рамки и дают более развернутые инструкции, причем не только по-итальянски. Не зная точного смысла употребленных композитором слов, невозможно придерживаться его инструкций. Едва ли нужно говорить и о том, что, не понимая текста либретто, нельзя дирижировать оперой, кантатой, ораторией. (Одного итальянского языка, как и одного немецкого, достаточно лишь для карьеры в провинциальных оперных театрах Италии или

12

Германии, не более.) Но главное — владение иностранными языками как ничто иное способствует постижению духовного мира тех, кто создает музыку. В этих и других случаях любой перевод — всего-навсего эрзац.

Итак, должно быть очевидно, что дирижер, какой бы он ни был национальности, отнюдь не прогадает, последовав совету изучить несколько иностранных языков. Между тем большинство музыкантов демонстрируют в данном отношении полное невежество. Мне довелось воочию убедиться в этом вскоре после того, как я начал работать преподавателем в Тангльуде *. Однажды я решил послушать репетицию студенческого оркестра. Когда я вошел в зал, музыканты разучивали «Три ноктюрна» Дебюсси. Встав позади оркестра, я во время паузы, понадобившейся дирижеру, чтобы что-то объяснить, спросил у трубачей, каков, по их мнению, смысл ремарки *un peu rapproché*. Они не знали. Опросив всех, я убедился, что никто, включая дирижера, не владел французским настолько, чтобы дать точный перевод.

«Разве это так уж важно?» — наверняка возразит скептик. Попытаюсь объяснить, почему нельзя довольствоваться переводом «немного ближе» или другим аналогичным выражением. Дело в том, что во многих партитурах имеются ремарки на французском языке со свойственными именно ему, а значит, и непереводаемыми, смысловыми ассоциациями. Дебюсси несомненно предпочел *un peu rapproché* более общепринятому *meno pp* или *un poco più f*. Тремя словами он как бы набрасывает картину происходящего, воссозданную в его музыке. Из заголовка ко второму ноктюрну мы узнаем, что в пьесе отражена атмосфера праздника. В разгар уличных карнавальных танцев вдруг издали доносится гул какого-то шествия. Он постепенно надвигается вплоть до момента кульминации, когда охваченная вакхическим исступлением толпа с оглушительным шумом проходит мимо. В конце пьесы нас ожидает еще один в высшей степени красноречивый комментарий. Композитор не довольствуется традиционным *pp* или *più pp*, он хочет, чтобы было *et toujours en s'eloignant davantage* ⁷, то есть «пока чудесным образом возникшая картина не рассеивается где-то вдаль» (это не буквальный перевод, а только смысл фразы).

Разумеется, дирижер, владеющий французским языком, может перевести все это на родной язык оркестрантов. Но тогда контакт между композитором и исполнителем утратит свою непосредственность. Перевод — точно такой же процесс интерпретации словесного текста, как исполнение музыки — текста нотного. Гарантии достоверности здесь не существует. В том, что процесс этот действительно связан с интерпретацией, легко убедиться, если попытаться выразить смысл ремарки *un peu rapproché* на английском языке. Одним из возможных вариантов пере-

⁷ Все время постепенно удаляясь (фр.).

13

вода будет «a trifle closer» ⁸ (кажется, само звучание этих слов выдает нам, к какому языку они принадлежат). Другие варианты: «a little nearer» ⁹, «coming a little closer» ¹⁰ или «appro-

aching a little»¹¹ — последний, на мой взгляд, наиболее предпочтителен, ибо в «approaching» сохраняется корень французского прилагательного *proche*.

Это примеры только из одного языка. Но в той же степени, в какой перевод необходим для говорящих по-английски, он нужен и для тех, кто владеет лишь итальянским или немецким, коль скоро мы в первую очередь должны упомянуть наиболее распространенные языки. Далее идут: испанский, японский и т. д. Исполнители значительно выиграли бы как художники, если бы их побуждали изучать языки и приучали видеть в них неотъемлемую часть профессиональной подготовки.

С тем, что имеет место на самом деле, мне пришлось столкнуться опять-таки по воле случая. Программа одного из концертов свела меня с молодой певицей, исполнявшей «Песни странствующего подмастерья» Малера. Чтобы облегчить нашу совместную работу, солистка, идя на фортепианную репетицию, предусмотрительно захватила специально для меня лишний экземпляр нот. Когда я открыл их, то был крайне удивлен, обнаружив в начале первой песни слово *allegro*, а через несколько тактов, где вступает голос, *langsam*¹². Не прикасаясь к клавиатуре, я устремился к полке с нотами и, вынув оттуда карманную партитуру, показал певице, как это место выглядит там. Над соответствующими тактами стояло: *schneider*¹³, *langsamer*¹⁴. Целый мир тончайших оттенков в значениях скрывается за этими словами, и целая бездна непонимания — за их переводческими эквивалентами, которые даже не отличаются точностью, не говоря уже о том, что создают бессмысленный контекст. «Медленно» и «быстро» — это четко противопоставленные понятия, тогда как значение слов «медленнее» и «быстрее» опосредовано для нас нашим субъективным состоянием, которое и определяет, что именно воспринимается нами как «медленное», а что — как «быстрое»; с помощью подобных признаков выражается относительность восприятия времени, столь пространно описанная Т. Манном в «Волшебной горе».

Юноша, названный в заглавии песенного цикла странствующим подмастерьем, отвергнут своей возлюбленной, и она выходит замуж за другого. «Переливающиеся» мотивы кларнетов в первых тактах — это конечно же игра деревенских волынщиков, нанятых по случаю свадебного застолья. В начальных мотивах —

⁸ Чуть ближе (*англ.*).

⁹ Немного ближе (*англ.*).

¹⁰ Становясь (подходя) немного ближе (*англ.*).

¹¹ Понемногу (постепенно) приближаясь (*англ.*).

¹² Медленно (*нем.*).

¹³ Быстрее (*нем.*).

¹⁴ Медленнее (*нем.*).

14

радость и веселье пирующих гостей, но также горечь и меланхолия, испытываемые нашим странником. Весь настрой маленького вступительного эпизода, предвосхищающего музыку и текст вокальной партии, будет уничтожен, если дирижер возьмет в четырех начальных тактах слишком быстрый темп. По метроному разница в темпах между обеими частями эпизода невелика: сначала немного живее, затем несколько медленнее. (Оркестровая версия аккомпанемента отличается от фортепианной ритмом во втором такте, но тут уже проблема не лингвистическая; жаль только, что в клавише нет соответствующего комментария.)

Что же касается причин, по которым переводчику вздумалось заменить форму сравнительной степени двух столь распространенных прилагательных формой их положительной степени, то, видимо, перед нами еще один пример недостатка грамотности и отсутствия воображения. Основной помехой является здесь прозаическое мышление вместо поэтического, и, как следствие, неспособность уловить дух, выраженный в музыке и поэзии. Из-за рутинного подхода к подготовке наших изданий искажен смысл двух немецких слов, достаточно емкий, чтобы среди прочего выразить и неуверенность

терзаемой сомнениями души. В данном случае душевные терзания пришлось испытать композитору и страннику, если же говорить о переводчике, то его душа оставалась просто-напросто невозмутимой.

Задолго до Малера и Дебюсси с проблемой выбора языка для композиторских указаний столкнулся Вагнер. Замена общепринятых итальянских терминов *allegro, andante* и т. п. на немецкие была одной из характерных особенностей его подхода к своему искусству. Но как только факт международного признания музыки Вагнера стал свершившейся реальностью, издатели предпочли вернуться к привычным, традиционным терминам и начали печатать в оркестровых партиях все указания на итальянском языке, немецкие же ремарки устранялись, что лишь создавало дополнительные неудобства. Порождая множество менее очевидных трудностей, подобная практика пагубно сказывается и на самом репетиционном процессе, ибо, когда после очередной остановки музыкантам необходимо возобновить игру, они лишены возможности ориентироваться по таким предписаниям, как *Sehr mäßig bewegt*¹⁵, зафиксированным только в партитуре. Драгоценное время растрачивается на то, чтобы преодолеть искусственно воздвигнутый барьер.

Но у Вагнера были, конечно, свои причины для отказа от общепринятой терминологии. Над вступлением ко второму акту «Парсифаля» композитор поместил слова: *Heflig, doch nie übereilt*¹⁶, что в переводе на «издательский» итальянский выглядит как *Impetuoso ma non troppo allegro*. От такого перевода не больше пользы, чем от неточно записанного номера телефона.

¹⁵ В очень умеренном движении (нем.).

¹⁶ Энергично, но без излишней спешки (нем.).

15

Heflig — не *impetuoso*, а *übereilt* — не *allegro*. Результаты попыток вернуть итальянскому его былой статус эсперанто налицо даже в американской версии «Оркестровых трудностей для скрипача», отредактированной так, как если бы английской терминологии вовсе не существовало. Правда, одно место из «Тристана», по-видимому, вызвало замешательство: никому не удалось обнаружить в итальянском языке эквивалента для слова *merklich*¹⁷ — и тогда перед английским *perceptibly*¹⁸ были открыты двери в италогерманский «клуб избранных».

Эти «Оркестровые трудности» поистине изобилуют лингвистическими ляпсусами. На с. 38 скрипач обнаружит эпизод с указанием *Allegro, con elevazione*. Слово *elevazione*, очевидно, является переводом вагнеровского *Steigerung*. Хотя *Steigerung* может означать «восхождение», музыканту это слово вовсе не напоминает об альпинизме, но предписывает ускорить темп или усилить звук (либо сделать и то, и другое), что в то же время должно сопровождаться наращиванием напряженности. Таким образом, применительно к эпизоду из «Тристана» ремарка *Lebhaft, mit Steigerung* означает «энергично, с растущим напряжением».

Суть дела в том, что вагнеровские указания непередаваемы. Когда композитор пишет *heftig*, он хочет обратить внимание дирижера, солистов и оркестрантов на характер эмоциональной окраски исполняемых Клингзором фраз. Когда он пишет *doch nie übereilt*, он предостерегает исполнителя от того, чтобы впечатление «стремительности, энергичности» не создавалось за счет отклонений от заданного темпа (*impetuosity*¹⁹ здесь не подходит, ибо. может вызвать ложные ассоциации). В попытках достичь экспрессии не следует впадать в крайности — таков смысл, заключенный в словах композитора.

Но дадим самому Вагнеру высказаться о проблемах перевода, с которыми ему приходилось сталкиваться. В книге «О дирижировании» он писал об увертюре к «Мейстерзингерам»:

«Основной темп этого номера охарактеризован мною как „sehr mäßig bewegt“; в соответствии с традицией, он был бы обозначен *allegro maestoso*... Это умеренное движение в размере на 4/4 приобретает тот или иной характер в зависимости от

интерпретации; оно может... оказаться оживленным *Allegro...* или же..., при разбиении такта на два полутака по 2/4..., напоминать веселое *Scherzando*; его можно даже трактовать как *Alla breve* (2/2), и тогда оно уподобится старинному... гибкому *Tempo andante...*» *

Редактор оркестровых партий полагал, что разбирается в вопросе лучше Вагнера. Открыв в библиотеке любого оперного театра увертюру к «Мейстерзингерам», мы увидим напечатанное черным по белому *moderato sempre largamente pesante*, хотя сам композитор если уж прибегал к традиционной терминологии, то предпочитал в данном случае писать *allegro maestoso*. Каковы

¹⁷ Отчетливо, заметно (нем.).

¹⁸ Различно, ощутимо (англ.).

¹⁹ Бурно-неистово (англ.).

16

были бы результаты, если бы кто-то всерьез поверил, будто увертюра задумана *sempre pesante*? Трудно предугадать, сколько вреда могли бы причинить подобные «поправки».

Необходимость понимать язык композитора становится особенно ощутима, когда имеешь дело с музыкой, в которой доминируют романтические настроения и образы. Даже самому искусственному переводчику понадобится множество вспомогательных слов, чтобы должным образом передать смысл употребленных в оригинальном тексте выражений. Посмотрим, к примеру, как пользуется Вагнер словом *bewegt*. В «Мейстерзингерах» оно преимущественно характеризует темп, но в «Парсифале», когда в начале эпизода Страстной Пятницы Вагнер пишет *Feierlich bewegt*²⁰, оно уже является характеристикой эмоционального плана. У Дебюсси, Малера, Вагнера и любого из тех композиторов, в чьей музыке имеются явные ассоциации с миром поэтических и живописных образов, обозначения темпа более всего напоминают авторские ремарки в театральные пьесах.

Лишь одна ступенька вверх от этих фраз-предписаний — и мы оказываемся там, где становятся понятными вдохновлявшие композитора поэтические тексты. Едва ли среди крупных композиторов, живших в период между XVII и XX столетиями, найдется такой, который не оставил бы нам множества музыкальных пьес, написанных на тот или иной словесный текст. Помимо этих, непосредственно связанных с поэтическим словом творений, были вызваны к жизни силой вдохновения, почерпнутой композитором у поэзии, и многие инструментальные произведения. Нужно ли говорить о том, что каждый, кто собирается руководить другими музыкантами, направлять и вдохновлять их, обязан понимать и знать подобные поэтические тексты?

С проблемами, для решения которых необходима широкая эрудиция, дирижер сталкивается не только в оперных либретто. У Баха, в его «Страстях по Матфею», слова Иисуса даются в лютеровском переводе. Одна из двух ключевых фраз, произносимых Иисусом во время Тайной Вечери, заканчивается словом «Leib»²¹, другая — словом «Reich»²². Солист и оркестр завершают обе эти фразы на первой доле такта, что создает особый эффект, который филологи называют мужским окончанием. Но в англоязычных странах в качестве стандартного принят перевод, выполненный при короле Якове I, и музыкальные издатели, как, например, Новелло в Великобритании, приспособили баховский мелос к данному переводу. Соответственно в упомянутых фразах звучат слова «body»²³ и «kingdom»²⁴, завершающиеся на слабой доле такта и дающие менее энергичное, женское окончание. Дирижер должен найти выход из весьма щекотливого

²⁰ Вздошно-торжественно (нем.).

²¹ Живот, жизнь (нем.).

²² Царствие (нем.).

²³ Живот, жизнь (англ.).

²⁴ Царствие (англ.).

17

положения: что более неприкосновенно — освященный вековой традицией перевод или музыка Баха? Чем-то надо жертвовать²⁵. При разучивании месс и реквиемов, с их латинскими текстами, нередко возникают разногласия насчет того, как произносятся те или иные слова, и приходится искать приемлемое для всех решение. Если дирижер не сможет или не захочет стать арбитром, эту роль возьмет на себя кто-то другой, однако тем самым наверняка будет нанесен очередной, пусть и не слишком сильный, удар по хрупкому защитному панцирю дирижерского авторитета.

Любая пьеса на слова крупного немецкого или французского поэта заставляет серьезно подумать о том, кому доверить ее исполнение. Многие певцы вполне удовлетворительно владеют лексиконом итальянских оперных либретто, чтобы петь на итальянском языке и при этом даже понимать себя. Но ситуация совершенно меняется, когда дело доходит до текстов Гёте, Шиллера, Стефана Георге, Ницше или же Бодлера либо Дебюсси и Верлена в их *Proses lyrique*. Французский язык ставит перед вокалистами почти непреодолимые препятствия, ибо его орфоэпическая норма требует произнесения носовых гласных, крайне затрудняющих эмиссию голоса. В немецком есть свои подводные камни, что особенно хорошо известно американцам, которым, как правило, не удаются умлаутизированные звуки (обозначаемые на письме гласной буквой с двумя точками сверху). Редко репетиция с хором или солистом обходится без того, чтобы не довелось вместо **ö** или **ü** услышать «эй» или «и» — гласные, характерные для образцового идиша. Быть может, одной из причин непопулярности хоровых произведений у американских подписчиков на абонементные концерты является то, что соответствующие тексты написаны на незнакомых языках, непонятны и исполняются людьми, которые заучивают их путем механической зубрежки. Дирижер, не безразличный к звуковой и смысловой сторонам языка, будет строг при подборе певцов и сумеет устранить огрехи, от которых нередко зависит различие между хорошим и плохим исполнением.

Сколь ни велика польза от знакомства с языками при решении подобных технических проблем, главное, что оно дает дирижеру, — это способность понимать саму поэзию и то, чем именно вдохновляла она великих композиторов. Автор таких пьес, как Концерт для фортепиано и «Крейслериана», написал также «Любовь и жизнь женщины». Кто не в состоянии оценить в подлиннике «*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn*»²⁶, тот воистин-
²⁵ Даже крупному мастеру не удастся скрыть свою Ахиллесову пяту, когда он, подобно Шёнбергу, отваживается ступить на «заминированную» территорию иностранного языка. Попросите любого опытного чтеца продекламировать текст «Оды к Наполеону» так, чтобы слова, при соблюдении предписанного композитором темпа, были синхронизированы с ритмическим рисунком музыки, — и проблема выявится во всей своей остроте.

²⁶ «Ты знаешь край лимонных роз в цвету» (нем.).

18

ну духовно обделен. Пианист, исполняющий сонату Бетховена фа-диез мажор соч. 78, будет играть ее лучше, если уловит ее сходство с начальными тактами «Песни Миньоны», столь очевидное, что, должно быть, они все еще не умолкали в памяти композитора, когда он вынашивал замысел сонаты. Поэзия всегда будет лучшим проводником в стране, где рождается прекрасная музыка.

Благодаря чтению стихотворных строк мы начинаем в новом свете представлять себе богатство ресурсов звуковой изобразительности, ибо нам становится легче проследить связи, существующие между теми или иными музыкальными пьесами одного и того же композитора. В качестве примера здесь можно сослаться почти на любую песню Шуберта, Шумана или Брамса. Рассмотрим для иллюстрации брамсовского «Соловья», остающегося среди множества любимых мною песен одной из самых дорогих для меня. Подобно многим другим шедеврам, она коротка — всего тридцать три такта, и в ней мы обнаруживаем образцы музыкальной звукописи. Песня начинается с излагаемой в партии фортепиано главной темы, имитирующей пение соловья На словах «*dringet mir durch Mark*

und Bein»²⁷ в вокальной партии звучат октавные ходы, в которых, если они пропеты на правильно рассчитанном портаменте, с такой неожиданной силой и остротой прорывается боль, что чувствуешь, будто сердце пронзает нож²⁸.

Наиболее тонкая из ономато-поэтических аллюзий пьесы содержится в том месте, где в тексте говорится о «verklungenen Tönen» (такт 23). Буквальный перевод — «отзвучавшие тоны (звуки)», но перевод уничтожает фонический облик этих слов, который и создает впечатление, будто чувство постепенно угасает, подобно тому как замирает звук. А что у Брамса? Слово «verklungenen» поется на нотах *ми — ре — ре-бемоль — ми-бемоль*. Каждому из нас знаком странный акустический феномен, суть которого в том, что звук, по мере удаления от нас его источника, теряет свою высотную определенность. Сдвиг *ре-бемоль — ми-бемоль* и является воплощением этого феномена в музыке (*пример 1*).

Я не представляю себе, как без основательного знакомства с языком подобных стихотворных текстов можно проникнуть в выраженный музыкой смысл. Точно так же, не владея языком, на котором написано стихотворение Шиллера, дирижер будет испытывать трудности, когда попытается проследить за музыкальным развитием финала Девятой симфонии Бетховена. У Шуберта между песенным и камерным творчеством обнаруживается множество ярких параллелей. Я более подробно оста-

²⁷ «Душа до дна потрясена» (*нем.*).

²⁸ Для вокалистов, поющих на английском языке и стремящихся найти верный характер звучания слова, соответствующего немецкому *dringet*, подходящим в ономато-поэтическом плане ориентиром может послужить английское *drive*.

19

новлюсь на вопросе музыкального символизма, когда буду говорить о композиции. А пока сказанного в этой главе должно быть достаточно, чтобы убедиться, насколько полезно знать родной язык композитора, будь то Бах или Равель, если, конечно, мы желаем верно отразить в своем исполнении или хотя бы только уяснить самим себе смысл определенных тематических оборотов. Я намеренно упоминаю Баха, ибо он часто и с большим искусством применял подобные обороты, которые в дальнейшем были заимствованы у него многими композиторами, творившими на протяжении почти всего XIX века.

Исполнителям оперной музыки — и это особенно очевидно в наше время ввиду явно наблюдаемой тенденции ставить оперы на языке оригинала — необходимо в дополнение к своему родному знать и другие языки. Уже давно я пришел к мысли, что серьезный пробел в репертуаре большинства оперных театров Европы и Америки — а именно отсутствие опер славянских композиторов — объясняется нашим незнанием русского языка. Множество сочинений, несомненно столь же интересных и выполненных на столь же высоком музыкальном уровне, как «Джоконда» или «Адриенна Лекуврер», остаются неизвестны на Западе главным образом из-за существования языкового барьера. Нет смысла затевать новую дискуссию по поводу давно уже вызывавшего споры вопроса о том, следует ли исполнять оперу на языке оригинала или в переводе. Эта тема затрагивает слишком много других проблем, чтобы обсуждать ее здесь. Одно лишь стоит подчеркнуть: для исполнителей выбор языка, на котором поется опера, еще важнее, чем для публики. Исполнение убедительнее всего тогда, когда певец или певица владеют языком в совершенстве. И публика, даже не зная языка, каким-то образом верно улавливает не только эмоциональный настрой, но и действительный смысл происходящего. Но коль скоро слова заучиваются механически, ненатуральность декламации — как это бывает в речах, произносимых на школьных выпускных вечерах, — ослабляет эффект.

Если я когда-либо сомневался в справедливости этой истины, то эти сомнения были полностью рассеяны фильмом «Волшебная флейта», поставленным Ингмаром Бергманом. Шведский язык не мешал зрителям и не отвлекал их, ибо актеры и певцы по-настоящему вжились в текст. Примером противоположного может служить недавно прокатившаяся

волна постановок «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» на русском языке, в которых из всех певцов один-два владеют языком, а остальные, включая хор, учили свои роли по специально затранскрибированному тексту. Забота о дикции, ее контроле и коррекции всегда входила в обязанности дирижера и режиссера, особенно при постановке произведений на либретто крупных поэтов. Во всех странах мира оперные труппы организуются из музыкантов различных национальностей, поэтому многие исполнители испытывают трудности, страдая от наличия языковых барьеров.

20

Когда мне при случае приходилось подчеркивать молодым аспирантам, что широкое общее образование должно быть существенной частью их подготовки, это вызывало не только настороженность, но и откровенные протесты: дескать, как же найти достаточно времени для ознакомления с таким большим количеством музыкальной литературы и вместе с тем изучить два или три языка? Быть может, причина подобного скептицизма заключается в распространенном у американцев и достойном сожаления взгляде на образование как на область сугубо практического приложения сил, которая должна дать учащемуся то, в чем он непосредственно нуждается, и ничего более. Но даже если ограничиться рассмотрением узкопрактических аспектов образования, я могу заверить любого скептика, что каждый из крупных дирижеров, которых я встречал в годы своей молодости, бегло говорил на нескольких языках, точно так же как и каждый из руководителей оркестров, пользующихся сегодня международной известностью, говорит и пишет на итальянском, французском, английском и немецком языках. Считать необходимым основательное владение этими четырьмя языками вовсе не значит проявлять нереалистичность. Беда в том, что слишком узкие представления о роли дирижера часто дезориентируют студентов, готовящих себя к этой карьере. Обычно основное внимание уделяется вопросу, что делать руками. Но жестикуляция всего лишь отражает иные наши возможности и способности; некоторые из них приобретаются путем обучения, другие — нет.

Надежность музыкальных изданий

Подчеркнув, что для дирижера крайне важно досконально знать авторский текст (и нотный, и словесный), я должен теперь напомнить об опасностях, подстерегающих тех, кто слепо доверяет напечатанному. Как это хорошо известно каждому дирижеру, излюбленным ответом певца или инструменталиста, желающего оправдать ту или иную погрешность в своем исполнении, является фраза: «Я играю (пою) то, что напечатано». В этой книге мне еще не раз представится случай показать, сколь часто эта фраза свидетельствует скорее о недостаточно глубоком понимании музыки и музыкальных традиций, чем о добросовестном отношении к тексту композитора, которое она призвана продемонстрировать. Но более всего при подобном подходе игнорируется одна элементарная истина: *напечатанное в нотах не всегда в точности соответствует задуманному композитором*. Имея дело с музыкой современных авторов, располагающих возможностью проследить за тем, как осуществляется подготовка к печати их опусов, мы еще вправе ожидать аккуратного воспроизведения текста. Но исполнители музыки прошлого опираются на издания, которые иногда отделены от первоисточника рядом промежуточных версий. Рассмотрим соответствующие этапы несколько подробнее.

21

Начнем с того, что сама рукопись иной раз едва поддается прочтению, а то и грешит явными неточностями. Такие композиторы, как Моцарт и Гайдн, вследствие крайней занятости, обычно были вынуждены работать быстро и пользоваться каждый по-своему определенными приемами скорописи. Поскольку репетиции, концерты и спектакли проходили под их непосредственным наблюдением, оба они могли не беспокоиться о том, справится ли исполнитель с расшифровкой очередной аббревиатуры. Но что же

получалось, когда с этих наскоро подготовленных манускриптов требовалось снять копию? Авторских прав не существовало, и композиторам неоткуда было ждать защиты. Поэтому когда возникала необходимость на время расстаться с рукописью, нужны были строгие меры предосторожности. Как мы знаем, Моцарт давал отдельные части своих партитур разным переписчикам с тем, чтобы ни один из них не смог завладеть всей пьесой и продать ее как собственное сочинение. Не стоит поэтому удивляться, что некоторые копии, хотя и сделаны профессиональными переписчиками, несут на себе следы спешки и содержат ошибки.

Далее, каждому, кто знаком с затяжным и трудоемким процессом гравировки, печатания и публикации любого текста — будь то небольшое письмо в газету или сложная партитура с более чем десятком нотных станов в акколадае, — известно, какие при этом случаются неожиданные и зачастую непредсказуемые недоразумения и ляпсусы. Поскольку в первых печатных и рукописных копиях классических пьес имелись и явные ошибки, и места, допускающие разные толкования, редактор, берущий сегодня на себя труд установить окончательный текст, сталкивается с множеством проблем. Многие современные издания поражают своим высоким научным уровнем, но все же ни одно из них не достигает совершенства. Ноты редактируются и печатаются человеческими существами, а не скатываются с горы Синай выгравированными на скрижалях. Редакторы — это обычно музыковеды, а не исполнители-практики. Поглощенные заботой о том, чтобы достичь предельной достоверности, они порой оказываются не в состоянии представить себе, как музыка звучит. Примеры приводимых ниже опечаток подтверждают тот простой факт, что обязанность мыслить музыкант-исполнитель не должен перекладывать на плечи редакторов и издателей, успокаивая себя фразой «я играю по напечатанному». Читая партитуры, дирижер должен развивать в себе самом способность подходить к тексту критически, а не полагаться на ученых-музыковедов или коллег-дирижеров.

В 1975 году мне предложили присоединиться к трем специалистам, чтобы вместе с ними участвовать в проведении своего рода музыкальной «экспертизы». Не называя имен дирижеров, нам проиграли четыре грамзаписи первой части ля-мажорной симфонии Моцарта (К. 201), которые и стали предметом дискуссии. Прослушав музыку, трое моих коллег по «экспертизе»

22

принялись обсуждать ее интерпретации. Я молчал, полагая неэтичным критиковать трактовки пьесы, которую сам за несколько лет до этого записал на пластинку. И лишь когда эрудиция полилась слишком обильным потоком, я выразил удивление, что никто не заметил у третьего дирижера грубой ошибки, возникшей из-за опечатки в партитуре. Однако, как выяснилось, заставить этих троих специалистов увидеть в партитуре опечатку было невозможно, хотя мы имели под рукой ноты. Даже когда я прямо указал на два соответствующих такта, мой сосед справа пододвинул мне свою партитуру, добавив, что я опираюсь на устаревшее издание, но если-де обратиться к Беренрайтеру — последнее слово в моцартоведении, — то там-то уж все будет в полном порядке.

По тому, как далее развивалась дискуссия, я вынужден был предположить, что профессионализм моих коллег по «экспертизе» отнюдь не подразумевает досконального знакомства с нотным текстом. По-видимому, надеяться, будто трое далеких от исполнительской практики музыковедов сумеют сличить в своем воображении экспозицию и репризу моцартовской симфонии, — значит ожидать от них слишком многого; однако воистину удивительно то, что дирижер, достаточно известный и считающийся специалистом по Моцарту, не исправил в своей грамзаписи ошибку, устранение которой требовало лишь «незначительной коррекции». Басовая нота в такте 36 (*пример 2а*) должна приходиться не на третью, а на четвертую четверть. Подобный вариант встречается и спустя сотню тактов (*пример 2б*).

Может возникнуть вопрос, как же быть уверенным, что ошибка содержится в 36-м, а не в 142-м такте? Ответить несложно: если басовую ноту исполнять на третьей четверти, зву-

чит тритон, а это совершенно не характерно даже для наиболее смелых моцартовских гармоний. Когда в симфонии Моцарта реприза отличается от экспозиции лишь одной-единственной нотой при полной идентичности всего остального текста, не только допустимо, но и необходимо внести соответствующую поправку.

Опечатка иного рода, от которой, к счастью, исполнение почти не страдает, имеется в партитуре «Мейстерзингеров» — там, где во втором акте цитируется главная тема увертюры. Во второй половине пятого такта звучит аккорд, являющийся первым обращением септаккорда VII ступени до мажора. При всех повторениях этого эпизода гармонизация аккорда остается неизменной, за исключением одной сцены во втором акте, где Вальтер рассказывает Еве о случившемся с ним в то утро, когда он пытался добиться, чтобы его допустили к участию в состязании певцов. В тот момент, когда Вальтер передает Еве слова ее отца, тема прелюдии слышна в облегченной оркестровке, но в прежней гармонизации — или же так мне только казалось? Как-то раз, просматривая за роялем новоприобретенный, отлично изданный клавир «Мейстерзингеров», я начал играть эту сцену. Совершенно неожиданно я наткнулся на

23

странное обращение нонаккорда, которого прежде никогда не замечал: к четырем искони стоявшим здесь нотам была добавлена еще одна — *соль*.

Столь явное недоразумение требовало проверки по партитуре. Открыв ее, я увидел в том же месте у четвертой валторны ноту *ми-бемоль*, которой, если инструмент настроен in E, в звучании соответствует *соль*. В двух других изданиях я обнаружил аналогичную картину. Однако это прозвучало бы как бессмысленный набор нот, и я решил продолжить свои поиски. Факсимиле рукописи Вагнера приобрести нетрудно. Как только копия оказалась у меня в руках, я быстро разыскал страницу, где должен был находиться аккорд, возбудивший сомнения. То, что предстало моему взору, не слишком удивило меня. Делая копию с вагнеровской партитуры, переписчик неверно прочитал в партии четвертой валторны одну ноту. Ее головка оказалась в рукописи слишком вытянутой вверх, так что переписчик принял ее за *ми-бемоль*, тогда как Вагнер имел в виду *ре-бемоль*. Этому *ре-бемоль* в звучании соответствует *фа-беквар*, принадлежащее упомянутому септаккорду. Урок, который нам следовало бы извлечь, заключается в том, что, когда в партитуре, написанной большим музыкантом, какое-то место кажется лишенным смысла, следует самому разобраться в проблеме, привлекая по мере надобности наиболее раннее из всех известных изданий, ибо, как учит опыт, композитор ошибается редко.

В этих и некоторых других случаях ошибка сигнализирует о себе более, чем одним способом. Два таких «сигнала» были указаны, когда речь шла о симфонии Моцарта. Что же касается «Мейстерзингеров», то, во-первых, с нотой *соль* возникает аккорд, который в аналогичном контексте не встречается ни до, ни после данного места. Во-вторых, в партиях 3-й и 4-й валторны плавная линия параллельных октав внезапно нарушается ходом на септиму.

Существуют широко разрекламированные как «последнее слово» и снабженные массой ученых комментариев издания Гайдна. Тем не менее в партитуре одной из самых замечательных Лондонских симфоний этого мастера, Девяносто шестой, оставлено множество грубых ошибок, которые редактор не комментирует ни единым словом.

Посмотрим, как в тактах 12—17 [примера 3](#) движутся параллельными октавами голоса альтов и фаготов. Если еще остается какое-то сомнение после 12-го и 13-го тактов, то в том месте, где фаготы пересекают линию голосоведения первых скрипок, становится ясно, что печатно воспроизведенная версия не может восходить к композиторской. Или другой пример: к чему альтам играть свое *соль* между виолончельным *ре* и *ре* контрабаса ([пример 4](#), такты 100—101) вместо того, чтобы исполнить его октавой выше? Как почти во всех партитурах композиторов-классиков, фаготы и виолончели образуют здесь фундамент голосоведения, и предположить, будто Гайдн, без всякой на то

24

причины, вдруг втиснул средний голос между басами, — значит подозревать его либо в невежестве, либо в старческом слабоумии. Во второй части симфонии ошибки появляются почти во всех эпизодах, в которых заняты фаготы, как, например, в такте 30, где *ре* фаготов неоправданно помещено ниже партии удвоенного баса. Такт 78 ([пример 5](#)) еще более озадачивает меня. В трио деревянных на протяжении полутора тактов флейте и двум гобоям поручено проведение гармонической секвенции, которая дублируется в партиях двух скрипок и альты, причем альтовый голос выписан в унисон со вторым гобоем, тогда как остальные голоса — октавой ниже. Композитор наверняка устранил бы подобный унисон. В тактах 41—46 третьей части альты все время оказываются на октаву выше фаготов и виолончелей; но что еще хуже, они, словно стая комаров, преследуют скрипичные голоса, то нависая над ними, то пристраиваясь к ним снизу, причем всегда столь угрожающе близко, сколь это необходимо, чтобы нарушить четкость их линий.

Какова же польза от усердия редактора, с трудолюбием муравья сравнивающего такое множество ранних копий и старательно отмечающего в своих комментариях, что и откуда берет свое начало, если при этом игнорируются куда более важные моменты? Мы вправе усомниться в непогрешимости переписчика, первого издателя или же последнего редактора, но не следует допускать мысли, будто Гайдн или даже какой-нибудь просто грамотный композитор мог бы позволить себе небрежность в таком фундаментальном вопросе, как голосоведение.

Неотъемлемой частью профессиональной подготовки дирижера является изучение композиции. Однако вовсе незначительно выбирать себе в учителя какого-нибудь ниспровергателя традиций, полагающего, будто три фундаментальные дисциплины — гармония, контрапункт и анализ форм — мертвы. Нужно искать такого наставника, который считает обязательным курс хоральной гармонизации. Само собой разумеется, что преподаватель должен тщательно просматривать работы, а коль скоро попадутся ошибки, исправлять их; и пусть для него параллельные квинты и октавы будут анафемой, каковой они были для композиторов классической эпохи. Цель этих занятий не в том, чтобы сделать учащегося самобытным композитором, но скорее в создании с помощью этих трех дисциплин определенной технической базы, опираясь на которую молодой дирижер всегда смог бы разобраться, где хорошее, а где плохое голосоведение. И тогда он будет готов отбросить в сторону *Revisionsberichte*²⁹ ученых музыковедов. Обладая сам достаточной подготовкой, он не обязан будет считать партитуру последней инстанцией, с какой бы обстоятельностью ни был отредактирован нотный текст, если то, что в нем содержится, противоречит его, дирижерскому, музыкальному чутью.

²⁹ Музыкально-текстологический комментарий.

Глава II. КОМПОЗИТОР

Композиторский труд. Что это такое?

Способность читать ноты является, конечно, одним из основных навыков, но, если мы хотим быть верными авторскому замыслу, нам надо также уяснить себе, что такое труд композитора. Постичь это гораздо сложнее, чем освоить такой в общем-то ничего таинственного в себе не имеющий предмет, как чтение нот. О композиторах и тем более о процессе сочинения музыки мало что известно. Большинство людей, не входящих в узкопрофессиональный мир музыкантов, вообще ничего не знают о том, как создается партитура, хотя вполне представляют себе, в чем заключается труд художника или писателя. Нет никаких параллелей между композиторским творчеством и работой человека, которого мы можем увидеть в музее или парке сидящим на складном стульчике перед мольбертом с холстами и держащим в одной руке палитру, а в другой кисть. Каждому из нас самому приходилось в начальной школе делать рисунки, пусть даже одним только мелком. И все мы писали домашние и классные сочинения или выполняли другие виды письменных работ. Но немусыканту не на что опереться, когда он пытается

представить себе процесс создания музыки.

Многим людям трудно, к примеру, поверить, что большинство композиторов сочиняли свои пьесы без фортепиано или какого-либо другого инструмента (замечательные исключения — Вагнер и Стравинский). Музыкантам же то обстоятельство, что инструмент для композитора вовсе не обязателен, говорит очень многое. Необязателен он и при разучивании музыки. «Практиковаться» на инструменте или в пении нужно не потому, что без этого не выучить пьесы, а лишь для того, чтобы поддерживать тренированность мышц, вовлеченных в процесс ее исполнения. Многие музыканты разучивают пьесы, читая ноты в комнате за столом или же в парке.

Едва ли нужно здесь говорить, что авторы популярных оперетт и кинофильмов не сделали ничего, чтобы углубить наше представление о композиторах. Шуберт, Малер, Чайковский, Шуман и другие изображаются на сцене и на экране столь смехотворным образом, что впадаешь в отчаяние, сознавая невозможность когда-либо изменить ходячие нелепые представления о них. Те, кто с удовольствием смотрят «Blossom Times»¹ (мюзикл «Пора цветенья» (англ.).

26

цикл, известный в странах Центральной Европы, более чуткой к своим культурным традициям, под названием «Dreimäderlhaus»²) *, скорее знакомятся с неким сентиментальным тенором, чем с тонкой и сложной натурой Франца Шуберта. Нотные эскизы, обнаруживаемые спустя сто лет после смерти композитора, показывают, каких усилий требовал от него труд. Реальный Шуберт не срывался неожиданно с места, чтобы подбежать к липе и нацарапать на ее коре очередную бессмертную песню именно в тот момент, когда невесть откуда «вдруг» появлялся хор, готовый тут же ее исполнить, а очаровательная блондинка с вплетенными в волосы лентами роняла заказанные гостем кружки пива, желая заключить в объятия такого «симпатичного» композитора. Впрочем, никто, разумеется, не станет обращаться к авторам популярных зрелищ, дабы с их помощью постичь истинную природу гения.

Ну а что же могут сообщить нам серьезные биографы того или иного музыканта? В основном изрядное количество более или менее интересных сведений о его повседневной жизни, творческом становлении как музыканта-профессионала, забавные истории о взаимоотношениях с членами семьи, коллегами, публикой, пару ценных и любопытных подробностей о его методах работы — и очень мало о самом процессе творчества. Многие биографы обнаруживают достаточную эрудицию в вопросах, касающихся музыки. Но с особой силой эта область искушает дилетантов. В 1972 году после одного из концертов, на котором исполнялась «Граурная песнь» Малера, ко мне подошел человек, как выяснилось, работавший в то время над биографией композитора. Ему нужна была магнитофонная запись отсутствующего на пластинках первого раздела песни («Лесная сказка»), чего, однако, не имелось и у меня. Желая помочь ему, я предложил свои партитуру и клавишник, где был этот эпизод. Мой собеседник не захотел принять их и, несколько не смущаясь, объяснил, что вынужден пользоваться звукозаписями, ибо не умеет читать нот. Я невольно задал себе вопрос: что же профессионал может почерпнуть для себя в музыке Малера от биографа, которому, дабы ознакомиться с сочинением, достаточно прослушать чью-то интерпретацию.

К своему несчастью, Малер, по-видимому, обладает особой притягательностью для дилетантов. Как-то раз мне пришлось побывать в одном нью-йоркском доме на лекции-беседе, которую в узком кругу (куда попал и я) проводил один психиатр, применявший, дабы придать своим рассуждениям большую убедительность, грамзаписи. Тема лекции — «Мотив смерти в творчестве Малера». За полтора часа мы выслушали целый ряд самоочевидных и неоригинальных умозаключений, таких, что их мог бы высказать любой человек, знакомый с основными моментами биографии и некоторыми чертами личности Малера.

² «Дом трех девушек» (нем.).

Сколь мало этот психиатр знал, было не трудно установить по тому, о чем он *не* говорил. Обсуждая тему смерти, довольно-таки странно обойти молчанием заключительный эпизод «Песни о земле». Не получающий разрешения аккорд на словах «Ewig, Ewig» выражает отчаянное желание примириться с Вечностью. Этот эпизод по-своему столь же трогателен, как и тема «любви-смерти» Изольды или же последняя часть «Немецкого реквиема». Об оригинальном замысле окончить пьесу неразрешенным аккордом, как бы оставляя все бесконечному Времени, ученый медик не проронил ни слова.

Еще более глубокую психологическую мотивировку имеет купюра, которая сделана Малером в тексте заключительной сцены гётевского «Фауста», использованном во второй части Восьмой симфонии. Композитор определенно намеревался положить на музыку всю сцену из 267-ми строк, но пропустил целый эпизод в тридцать шесть строчек, начиная со слов отца Серафима, ни разу не появляющегося в симфонии. Это не могло произойти по недосмотру или же быть следствием ошибки издателя книги (хотя плохие издания Гёте также существуют) ; маловероятно и то, чтобы Малер сократил сцену во избежание длиннот. Отец Серафим рассказывает историю о «Детях, рожденных в полночь», основанную на поверье, записанном в 1551 году и известном Гёте. Суть истории в том, что младенцы, умирающие некрещеными вскоре после рождения, свободны от личной греховности, над ними тяготеет лишь общечеловеческий грех. Они не успели испытать на себе развращающего влияния земной жизни и поэтому занимают место где-то посредине между смертными и ангелами. Они — «selige Knaben»³. Не требуется особой психологической подготовки, чтобы понять, почему Малер должен был изъять из своего текста упоминание о мертвых детях. Незадолго до того, как трагедия обрушилась на его собственную семью, он написал «Песнь об умерших детях» *. Тревожное чувство, что этой пьесой, он сам себе предсказал последовавшие вскоре роковые события, объясняет его нежелание вновь затронуть вселявшую ужас тему. Так за нехваткой тридцати шести строк кроется взывающая к состраданию трагедия.

Я вполне уверен, что лектор и его слушатели согласились бы с предлагаемой мною трактовкой; причиной же, заставившей его «забыть» о таком важном факте, было просто незнание полного текста. Имея проигрыватель, он, конечно, слушал Восьмую симфонию. Но даже если бы он заглянул в партитуру, в ней он нашел бы лишь те слова, которые включены в партии певцов. Чтобы обнаружить недостающие строки, необходимо прочитать Гёте, а затем задать себе вопрос, почему композитор опустил их. Это, однако, предполагает вдумчивое чтение, что так непривычно для нас сегодня. Искусство чтения партитур должно

³ Блаженные дети (нем.).

быть восстановлено в своих правах; по крайней мере, им должны владеть дирижеры, стремящиеся понять замысел композитора.

Как постичь процесс композиторского творчества?

Было бы наивным упрекать биографов в том, что им не удастся пролить свет на столь сложный и таинственный процесс, каковым является композиторское творчество. Однако любой серьезный исполнитель, пусть даже и не надеясь уяснить себе этот процесс до конца, должен в меру своих способностей и своей эрудиции неустанно стремиться к его пониманию. Сам я убежден, что музыка рождается от слияния интеллекта и вдохновения. Слово «вдохновение» я использую приблизительно в том же смысле, какой в него вкладывают католики, когда говорят о переживаемом верующими состоянии «боговдохновенности». В творчестве любого композитора имеются далеко не одинаковые по своим достоинствам опусы, и этого, пожалуй, не объяснить иначе, как тем, что композитор, работая над какой-то одной пьесой, был осенен вдохновением, но когда

сочинял другую, не испытывал его. Тосканини, говоря о музыкантах, обычно замечал: «Никому не дано быть гением двадцать четыре часа в сутки». Это относится и к композиторам. Даже самым великим из них случалось порой писать посредственную музыку. Художникам меньшего масштаба, многие сочинения которых при всем техническом мастерстве их авторов остаются слишком «заземленными», иногда удавалось превзойти самих себя. Некоторые, вроде Мусоргского или Брукнера, обнаруживали безошибочное чутье гения, хотя так никогда и не сумели вполне овладеть техникой композиции. Необходимо поэтому проводить различие между ремесленным трудом и подлинным творчеством, которое только и способно вдохнуть жизнь в нотные символы. Эту освоенность, эту вдохновенность никто не в состоянии объяснить словами, ею остается лишь восхищаться. Восхищения достоин и интеллект; но в этом случае, тщательно изучая музыку, мы можем воочию наблюдать за ним в действии — и затраченные усилия будут щедро вознаграждены. Даже среди серьезных музыкантов есть немало людей, которые полагают, будто в композиторском творчестве интеллект необязателен. Приходится сожалеть, что рассудочное начало противопоставляют эмоциям и вдохновению, без которых, конечно, шедевра не создать. Вдохновение и интеллект не исключают друг друга, напротив, подлинно великая музыка рождается только тогда, когда одно дополняет другое. Мы можем испытывать благоговение перед непостижимым и в то же время признавать важность для процесса творчества рассудочного начала и сознательно направляемых усилий. Наверное, из-за того, что столько говорилось о системах композиции с тех пор, как возникла ато-

29

нальная и политональная музыка, додекафония и алеаторика, теперь нам кажется, будто впервые интеллектуальный подход в нашем искусстве зародился лишь в недавнее время. В действительности дело обстоит прямо противоположным образом.

Стараясь понять путем изучения музыки процесс композиторского творчества, дирижер не просто демонстрирует почтительность по отношению к мастеру. Для исполнителя крайне важно постоянно развивать в себе способность подходить к музыкальным проблемам с позиции композитора — под новым, более объективным углом зрения. Музыка слишком долго испытывала на себе гнет традиций. В мире социальном, как и в мире материальном, инерция преодолевается только энергией. Чтобы противодействовать привычке бездумно полагаться на унаследованные убеждения и обычаи, необходима концентрация интеллектуальной энергии. Нас уверяют, что почти полностью оглохший Бетховен был неспособен оставить надежных метрономических указаний, но никто не удосуживается задаться вопросом, почему в трактовке иных дирижеров первые ноты его Пятой симфонии, как это ни странно, своим звучанием напоминают тысячекопытный гул несущегося во весь опор стада буйволов. Обычно молчаливо подразумевают, что у музыкальных пьес, имеющих более чем одну редакцию, лучшей *ipso facto*⁴ является последняя. Да и вообще существуют буквально сотни ходячих фраз и шаблонных советов, между тем многие из них требуют пересмотра. Каждое поколение должно заново переосмысливать доставшиеся ему от прошлого проблемы и идеи, в том числе и такие, которые относятся к музыке и другим видам искусства. А это означает, что молодые дирижеры обязаны направлять всю свою умственную энергию на то, чтобы подвергать тщательному анализу средства, с помощью которых интеллект композитора разрешал музыкальные проблемы. Я попытаюсь на некоторых примерах показать, как проводить подобный анализ.

Есть несколько способов проникнуть в ход мысли композитора, творящего музыку. Один из них — анализ произведений «изобразительной» музыки, в которых по содержанию словесного текста легко определить, что именно композитор хотел выразить в нотах. Яркие примеры подобного рода мы обнаруживаем в си-минорной мессе И. С. Баха. «Stucifixus» мессы написан в форме пассакалии. Басовая тема — четырехтактовая нисходящая полутоновая последовательность — повторяется тринадцать раз. Можно ли

сомневаться в том, что Бах воспользовался этим числом как символом, желая вызвать в нашем сознании мысль об Иисусе и двенадцати его учениках, один из которых предал Учителя? Числовой символикой широко пользовались задолго до Баха. Особенно изобилует подобными примерами церковная музыка, в которой

⁴ В силу самого факта (лат.).

30

за многими числами закреплён твердо установленный смысл. Тем, что «Crucifixus» относится к наиболее трогательным и волнующим творениям, какие только есть в музыкальном искусстве, мы обязаны гению Баха. Когда оstinатная тема проводится в басу тринадцатый и последний раз, в вокальных голосах появляется хроматический мотив, несомненно используемый для того, чтобы изобразить, как тело опускают на землю. В то же самое время поющие (инструменты, сопровождавшие их с того момента, как они вступили, теперь умолкают) кажутся столь одиноко безутешными в своем горе, что за какие-то четыре такта объективная повествовательность рассказа утрачивается, и заключительные слова — это излияние глубоко личных, субъективных чувств. Такая перемена символизирует опускание тела на землю, заставляя сжаться в груди наши сердца. Это классический пример того, как гений преобразует интеллектуальную концепцию в трансцендентальное переживание ([пример 6](#)).

За несколько страниц до «Crucifixus» в партитуре имеется дуэт для сопрано и альты на слова «Et in unum Dominum Jesum Christum» ⁵. В начале дуэта скрипки развивают каноническую имитацию, предвосхищая аналогичное построение у вокальных голосов. Каноническая имитация в первом такте вступает в приму, благодаря чему кажется, будто появляющийся второй голос словно отвечается от первого; подобное мы иногда наблюдаем на киноэкране, когда герой вдруг как бы покидает телесную оболочку, чтобы предстать перед нами собственным двойником ([пример 7](#)).

Унисон символизирует единство Отца и Сына. Достигнув в минимально возможное время соответствующего эффекта, Бах ведет второй голос на четверть позже первого. Так композитор символически представляет оба действующих лица, создавая вместе с тем пространство для двух вокальных голосов различной тесситуры и развертывания полного канона.

В такте 59 происходит нечто новое и неожиданное. От звука *ля* на первой добавочной линейке над скрипичным нотным станом начинает свое движение через партии струнных септаккордовая последовательность из двенадцати нот, которая приводит к *соль* на первой линейке басового нотоносца, — ход с охватом более трех октав. Это кажется особенно удивительным, поскольку на протяжении почти всего дуэта мелодическое развитие осуществляется в пределах более узких интервалов. Данный пассаж бросается в глаза как никакое другое место. Нужно ли сомневаться в том, что музыка должна здесь передать смысл слов «descendit de coelis» ⁶? Но где же помещены эти слова? До них еще восемь тактов — расстояние для такого номера весьма значительное. Когда я впервые заметил столь странное

⁵ И [верую] во единого Господа Иисуса Христа (лат.). ⁶ Спускается с небес (лат.).

31

несоответствие, мое доверие к композитору перевешивало мысль о том, будто он мог ошибиться или что-то недосмотреть. Я раскрыл тот раздел партитуры, изданной Брейткопфом и Гертелем, где приводились варианты, и, к своей радости, убедился, что в одном из них слова «descendit de coelis» поются сразу после септаккордовой последовательности, благодаря чему смысловая связь становится очевидной.

Почему же версия, в которой указанные слова находятся там, куда Бах несомненно должен был их сразу же поместить, попала всего лишь в приложение? обратившись к партитуре, изданной Беренрайтером, я обнаружил обратную картину: то, что Брейткопф и Гертель низводят до статуса «варианта», помещено здесь в основном тексте ([пример 8](#)),

тогда как другая версия дается в приложении.

О чем все это говорит? Версия, представленная у Беренрайтера, по-видимому, является более ранней, ибо в ней имеются слова «Et incarnatus est»⁷, которые впоследствии стали текстом отдельного номера. Естественно возникает вопрос, почему Бах счел нужным написать еще один номер? Различия между обоими вариантами очевидны: в одном из них текст согласуется с символическим смыслом музыкальной фразы, а в другом — нет. Ключ к решению проблемы в том, что у Беренрайтера необычным образом в одном номере объединены два различных текста — «Et in unum Dominum» и «Et incarnatus est», тогда как в большинстве месс эти тексты входят в два отдельных номера, причем, ввиду особой значимости слов, и тот, и другой номер получают самостоятельную весомость. Достаточно вспомнить мессы Гайдна, до-мажорную мессу Моцарта и Торжественную мессу Бетховена, чтобы понять, насколько глубоко композиторы чувствуют символизм инкарнации. Видимо, это и было причиной, побудившей Баха изъять из дуэта слова «Et incarnatus est» и сочинить на них другую музыку. Мне думается, что, переписывая в спешке слова дуэта, композитор по ошибке сместил фразу «descendit de coelis» с первоначально предназначенного для нее места.

Один этот пример наглядно демонстрирует, что всякий раз, когда какая-то пьеса представлена в двух версиях, важно осмыслить их обе. Дирижер должен обладать широким музыкальным кругозором; лишь тогда, читая партитуру, он будет способен решать или хотя бы вовремя обнаруживать подобные моменты, из-за которых возникает, по крайней мере, часть наиболее трудноразрешимых его проблем. Я полагаю, что в описанном случае дирижер сталкивается с необходимостью скомбинировать две версии, заимствуя у каждой самое существенное.

Другой яркий пример того, как композитор выражает в музыке содержание словесного текста, можно найти в опере Моцарта «Так поступают все», Администрация оперы «Метропо-

⁷ И воплотился (лат.).

32

литен» решила ознаменовать закрытие старого здания театра торжественным прощальным концертом, участвовать в котором были приглашены все некогда работавшие или еще продолжавшие работать члены труппы «Мет», с какими только удалось войти в контакт. Мне предложили продирижировать терцеттино «Soave sia il vento»⁸ — песней сестер Фьордилиджи и Дорабеллы, а также донна Альфонсо, которые прощаются с двумя джентльменами, отплывающими на корабле, предположительно, с целью свершить геройские подвиги. С тех пор как мне в последний раз довелось дирижировать оперой, прошло девять лет, и, чтобы освежить память, я взял из библиотеки партитуру. Приучив себя смотреть на хорошо известную мне музыку, с которой давно не имел дела, будто вижу ее впервые, я начал с внимательного просмотра инструментовки, ибо Моцарт поразному оркеструет различные части своих опер. На первой странице терцеттино помимо скрипок лишь кларнеты и фаготы аккомпанируют вокалистам. «Интересно, — подумалось мне, — где же вступают флейты и валторны?»

Перевернув страницу, я сразу же понял, для чего композитор приберегал эти инструменты. Вступали они с единственной целью подчеркнуть нарочито странные диссонирующие гармонии. В этом месте солисты поют слово *desir*, смысл которого в общем контексте прочитывается как: «Пожалуйста, верни наших любимых, дабы исполнились наши желанья». Однако совершенно ясно, что желанья до поры до времени удовлетворены быть не могут. Аккорд настоятельно требует разрешения, но вместо этого появляется очередной диссонанс. Так композитор своей музыкой красноречиво дает нам понять, что желанья далеки от исполнения.

Со свойственной им эмоциональностью музыканты обычно реагируют одобрительно-изумленными возгласами, когда у Моцарта обнаруживаются такие современные гармонии. Но подобные возгласы редко свидетельствуют о чем-то более серьезном, чем

внешнее преклонение; многие не способны представить себе бесконечную глубину психологической пронизательности и поразительную изобретательность, демонстрируемые каждым таким примером. Если мы поражаемся подобным приемам сегодня, то какова же была их сила воздействия в 1790 году?

Вместе с тем всегда существует опасность, что разгоряченная фантазия музыканта, изучающего партитуру, заставит его увидеть в нотах больше, чем вложено в них композитором. Впрочем, на самом деле в подлинно великой музыке мы находим тем больше доказательств гениальности, чем больше ищем. Если даже открытия, которые совершает ищущий, вдумчивый дирижер, останутся незамеченными публикой, они углубляют его собственное понимание музыки. Более того, радость, испы-

⁸ Улягтесь, ветры («г.»).

33

тываемая дирижером, когда поиски приводят к успеху, делает его участь достойной зависти.

Второй эффективный способ проследить за ходом работы композиторского интеллекта заключается в изучении уроков, которые извлекал тот или иной композитор из творчества своих предшественников. Однако прежде всего нужно усвоить, что распространенный в наши дни взгляд, будто оригинальность — это *sine qua non*⁹ творческой потенции, отнюдь не был господствующим во времена Баха или Бетховена. Чтобы увидеть проблему в исторической перспективе, достаточно вспомнить Шекспира, ибо лишь для немногих из его пьес характерен тот уровень новизны, которого мы ожидаем сегодня от оригинального киносценария. Это сравнение помогает нам определить, в чем же именно заключена суть творческого начала. Перерабатывая на свой лад популярные театральные пьесы или отрывки из них, Шекспир, в сущности, поступал так же, как и Бах, использовавший в целом ряде собственных сочинений музыку Вивальди. Композиторы Венской классической школы широко применяли в произведениях крупной формы так называемые «ядерные» мотивы. По выполняемой функции эти мотивы аналогичны заголовкам, предлагаемым преподавателями словесности в качестве названий тем, которые учащиеся должны развить таким образом, чтобы получилось сочинение объемом в три тысячи слов. В музыкальных темах тоже заключено столько возможностей развития, сколько их сумеет открыть творческая фантазия того, кто их использует.

Сравнительно большая ограниченность наших современных представлений об оригинальности, вероятно, отчасти объясняется убожеством профессиональной подготовки почти любого из авторов популярной музыки, чей индивидуальный вклад в музыкальное искусство порой сводится к одной-единственной мелодии, которую можно простучать на рояле одним пальцем. Не исключено, что подобные мелодии заслуживают свою огромную популярность, но сам факт этой популярности искажает наши представления о том, что же лежит в основе творческого начала. На вопрос об относительной важности мелодии, с одной стороны, и ее трактовки — с другой, надлежащий ответ дают тома бетховенских вариаций. Среди авторов тем мы находим Моцарта, Диабелли, Ригини, Дресслера, Диттерсдорфа, Хайбеля, Зюссмайера, Паизиелло, Сальери, Винтера, Враницкого и других. За исключением первого из них, сколь многие были бы известны нам сегодня, если бы их не обессмертили более великие?

Примечательно, хотя и не удивительно та притягательность, которой музыка Баха обладала для композиторов-романтиков. Из многочисленных примеров его влияния упомяну лишь несколько. Шуман написал фортепианный аккомпанемент к ба-

34

ховским сольным партитам. (То, что на сей раз музыкально-художественное чутье его подвело, для нас сути дела не меняет.) Гуно поступил прямо противоположным образом, «надстроив» тему своей «Аве Марии» над гармоническим фундаментом прелюдии Баха. Брамс делал фортепианные аранжировки скрипичных пьес Баха. Более того, как я покажу

ниже, он часто заимствовал имеющие характерное символическое значение тематические обороты, многие из которых Бах, в свою очередь, унаследовал у предшественников. Достаточно обратиться к началу «Et resurrexit tertia die»¹⁰ мессы си минор, чтобы обнаружить эти обороты-формулы, сохранявшие свою жизнеспособность и в течение XIX столетия. Характер заимствований, которые Бетховен делал у Баха и Моцарта, говорит о самом непосредственном его знакомстве с их музыкой. Разумеется, абсурдно считать такие заимствования плагиатом. Просто это был способ придать цитате из музыкальной пьесы почитаемого автора новое смысловое содержание в контексте своей собственной музыки.

Великие шедевры не существуют в полном вакууме. Они — продукт непрерывного исторического развития музыки, созревания индивидуальности композитора. Пьесы, которые написаны позже, представляют собой синтез, усовершенствованный образец сочинений, созданных ранее. Все творчество Бетховена имело бы другой характер без такого явления в мире музыки, каким был Моцарт; музыка Брамса и Вагнера была бы не такой, какой мы ее знаем, если бы не феномен, имя которому Бетховен. Разрыв эпох, явившийся результатом первой мировой войны, вызвал в области музыки, по-видимому, такой же значительный переворот, как и во всех остальных сферах нашей жизни. Так, к примеру, резкий перелом произошел в карьере Рихарда Штрауса, Арнольда Шёнберга и Игоря Стравинского. Р. Штраус замкнулся в коконе прошлого, тогда как двое других предпочли пойти на радикальный разрыв с собственным прошлым, чтобы исследовать новые пути. Вплоть до этого исторического рубежа великие композиторы всегда интегрировали в своей музыке достижения предшественников, создавая новые уникальные ценности, как правило, венчавшие собой прошлое. Достаточно проследить путь Вагнера, проделанный им от «Риенци» (или любой из двух его более ранних опер) до тетралогии о Нибелунгах, чтобы убедиться в том, что его творчество — это конец целой эпохи. Если нужны какие-то дополнительные свидетельства, то следует вспомнить о композиторах, пытавшихся ориентироваться в своих сочинениях на созданные Вагнером образцы. Ни один из них не оставил после себя сколько-нибудь жизнеспособных произведений.

Использовать одну и ту же музыку для различных текстов было во времена Баха самой обычной практикой. В литературе

⁹ Непременное условие (*лат.*).

¹⁰ И воскрес на третий день (*лат.*).

35

и театральной драматургии, так же как и в живописи, считается вполне законным, когда разные писатели и художники обращаются к одному и тому же сюжету. История Жанны д'Арк может быть сюжетом пьесы Шиллера, Шоу, Ануйя и других, не вызывая вопроса о плагиате. Аналогичная ситуация некогда существовала и в музыке. Что теперь это больше не так, видно по упадку вариационной формы. Эта форма присутствовала в любом крупном классическом произведении, вплоть до Брамса. Но изобретать вариации, да еще на тему другого композитора, не является уже тем способом композиции, который представляет собой столбовую дорожку музыкального развития. На мой взгляд, главное препятствие на пути к широкому признанию музыки Шёнберга — это то, что при всем своем «наряде», сотканном из самых «современных» звучаний, она полностью классична по форме и всегда основывается на вариационной технике.

Для исполнителя, стремящегося освоить репертуар из значительных произведений, крайне важно прослеживать связи между произведениями как одного композитора, так и различных авторов. Всего лишь заметить кем-то уже однажды использованную тему особого интереса не представляет. Блестящий пример «должника» прошлых столетий являет собой Стравинский, который едва ли когда-либо «выдумывал» мелодии или хотя бы мотивы. Несмотря на это, его оригинальность и, конечно же, гений обнаруживаются в том, как он распоряжается материалом, заимствованным из русской народной музыки или

у профессиональных композиторов. И если в балетной музыке Моцарта «Безделушки» мы можем обнаружить начальную тему Героической симфонии Бетховена, то сам по себе факт этот ничего нам не говорит, ибо данная тема не делает симфонию сколько-нибудь более значительной, как не придает значительности песня Шуберта «Девушка и Смерть» его же струнному квартету, имеющему аналогичное название. Построенная на трезвучии тема, с которой начинается первая часть Героической, могла быть написана кем угодно, но кто еще был бы способен создать столь мощное эпохальное творение? Учащийся лучше сумеет разглядеть нити преемственности, сравнив Героическую с симфонией Моцарта ми-бемоль мажор (К. 543). Несмотря на отсутствие мелодического и тематического сходства, последняя могла послужить образцом для Бетховена. Некоторые основополагающие характеристики слишком одинаковы, чтобы это было результатом случайного совпадения. И тут, и там главная тональность — ми-бемоль мажор. Сонатное аллегро в обоих случаях написано в размере 3/4, а медленная часть — на 4/8 (или 2/4); третья часть — здесь менуэт, там — скерцо, но в трио духовые используются с одинаково непринужденной веселостью; наконец — и это никого уже не удивит, в финале обеих симфоний мы видим 2/4.

Бетховен трижды обращался к темам финала, прежде чем

36

вести их в свою замечательную симфонию: в танце, в финале балета соч. 43 и в фортепианном эскизе в форме вариаций соч. 35. Тот, кто в будущем надеется дирижировать Героической, безусловно должен основательно ознакомиться с этими вариациями. Несколько в стороне от главного пути проходит другая тропа — к медленной части Героической. Непосредственно перед тем, как написать «Вариации на тему Heroica» для фортепиано, Бетховен создает соч. 34, представляющее собой еще один цикл — из шести вариаций, — пьесу не особенно часто исполняемую в концертах, однако имеющую для нас важное значение. Тональность пятой вариации — до минор, название — «Марш». Ей недостает глубины, которую мы находим в соч. 55, но это один из скромных притоков, в конце концов также приносящих свои воды к морю Героической. В соч. 34 последовательность тональностей нетрадиционна, причем у каждой вариации своя тональность. Тема и шестая вариация изложены в фа мажоре, тональности вариаций 1—5: ре мажор, си-бемоль мажор, соль мажор, ми-бемоль мажор и до минор.

Брамс питал особое пристрастие к нисходящим последовательностям триольного типа, будь то в трактовке тематического материала или тональных соотношений. Если транспонировать на тон вниз последовательность тональностей бетховенского соч. 34: фа мажор — ре мажор — си-бемоль мажор — соль мажор — ми-бемоль мажор — до минор, то мы получим тему медленной части фа-минорной сонаты для фортепиано соч. 5 Брамса. Композитор использует эту тему неоднократно в неизменном виде там, где хочет выразить глубокую задумчивость, погруженность в воспоминания.

Среди особенно дорогих мне находок — источник второй песни Клерхен из написанного Бетховеном музыкального сопровождения к драме Гёте «Эгмонт». Текст начинается словами «Freudvoll und leidvoll gedankenvoll sein»¹¹, тогда как музыка представляет собой цитату из медленной части струнного квинтета Моцарта К. 516 (*примеры 9 и 10*). Если бы столь полное совпадение мы обнаружили в двух современных пьесах, то нам, учитывая наши понятия об авторском праве, пришлось бы, по крайней мере, в недоумении развести руками, а то и обратиться в суд с иском об убытках, понесенных «процитированным» автором. Я вижу в этом «присвоении» прекрасный акт выплаты дани предшественнику, а также пример того, как композитор черпает вдохновение в музыке прошлого. Радость, испытываемая мной от обнаружения такой связи, это не радость детектива; ее причина скорее в том, что я теперь более отчетливо представляю себе, что же Бетховен услышал в К. 516. И было бы замечательно, если бы пятеро исполнителей, приступая к работе над квинтетом Моцарта, понимали, чем стала эта музыка для Бетховена. Данная тема, причем в том же изложении, несомнен-

¹¹ Плача, ликуя, мечтательной быть (нем.).

37

но воспроизводится и в интродукции первой части бетховенского позднего квартета соч. 127. Но этим связь с К. 516 не исчерпывается. В тактах 5—8 квинтета, как бы вплетаясь в ткань инструментовки, впервые появляется мотив из четырех нот. Он же играет важную роль в медленной части бетховенской сонаты соч. 106, где на основе его пульсирующего ритма строится линия аккомпанемента.

На уроках музыкальной литературы мы узнаем, что Бетховен отрицательно отзывался о легкомысленности сюжетов либретто моцартовских опер. Факты, которые нам не сообщают — и которые помогли бы нам лучше понять историю музыки, — показывают, сколь пристально Бетховен изучал Моцарта, в том числе и оперы, заслужившие его «отрицательный» отзыв. Едва ли можно приписать случайности, что ми мажор является тональностью не только второй арии Фьордилиджи в «Так поступают все», где предусмотрены две облигатные партии валторн, сочиненные в бравурной манере, но и большой арии Леоноры, в аккомпанементе которой три блестящие по звучанию и технически сложные партии валторн. То, что Бетховен находился под впечатлением музыки «Так поступают все», можно с логической убедительностью доказать, рассмотрев, как соотносятся тональности первых пяти вокальных номеров оперы, организованных — с одним лишь отличием — по тому же плану, что и Вариации соч. 34: если в опере сменяют друг друга соль мажор, ми мажор, до мажор, ля мажор и фа минор, то в соч. 34 — на одну «триоль» больше. В таком, более полном виде эта «триольная» последовательность оказывается связующим звеном от Моцарта через Бетховена к Брамсу. Еще одна весьма примечательная своей необычностью связь ведет от «Так поступают все» к Бетховену и Брамсу с попутной «остановкой» у Шуберта. Во втором финале оперы, когда обе пары влюбленных усаживаются за свадебный стол, трое из четырех солистов поют канон на чудесную мелодию из восьми тактов. Канон выдержан в тональности ля-бемоль мажор и заканчивается энгармонической модуляцией — довольно-таки неожиданной для 1790 года, — где басовое *ля-бемоль* приравнивается к *соль-диезу* и тем самым вводится ми мажор — смена, предваряющая появление Деспины — служанки, переодевшейся в нотариуса.

Во второй части бетховенского квартета соч. 127, представляющей собой вариации в тональности ля-бемоль мажор, центральное место занимает раздел в ми мажоре, который вводится с помощью аналогичной энгармонической модуляции, а затем таким же путем осуществляется обратный переход в ля-бемоль мажор. Не было ли это своего рода «пиетическим» жестом, когда, сочиняя первую симфонию, Брамс решил после медленной части в ми мажоре поместить ля-бемоль-мажорное интермеццо? Мне всегда кажется, что между заключительным *соль-диез* скрипичного соло и началом следующей части не должно быть долгой паузы. В конце второй части Неоконченной

38

симфонии Шуберт тоже предпочел воспользоваться соотношением ми мажор — ля-бемоль мажор, демонстрируя этим свой интерес к подобной энгармонической игре тональностями. Тональности с четырьмя бемолями или диезами — ля-бемоль мажор и ми мажор — не характерны для оркестровых пьес того времени. Поэтому само их появление — уже событие, так что упомянутый энгармонический переход весьма показателен, как пример взаимосвязей между произведениями великих мастеров. То, что и Бетховен и Шуберт охотно обращались к тональностям ля-бемоль мажор и ми мажор, со всей очевидностью доказывает их фортепианная музыка. Эмоциональный настрой и звуковой колорит до-диез минора Лунной сонаты присутствуют в медленной части си-бемоль-мажорной сонаты Шуберта — произведении, во всех прочих отношениях совершенно оригинальном. Ля-бемоль мажор регулярно встречается в музыке тридцати двух сонат Бетховена, и редкое использование этой тональности в оркестровых пьесах композитора,

видимо, обусловлено технически ограниченными возможностями музыкальных ресурсов, которыми он располагал. Только в Пятой симфонии дал он проявиться своей склонности к этой мягкой, излучающей тепло тональности. По всей вероятности, в те времена духовикам, исполнявшим партии tutti, были доступны только си-бемоль мажор — тональность основного тона, ля-бемоль мажор и ми-бемоль мажор — три бемольные тональности с их параллельными минорами. И лишь благодаря усовершенствованиям духовых инструментов тональности с четырьмя и пятью бемолями сделались привычными, а затем и были удостоены особого внимания со стороны Вагнера, Брукнера и всех последующих композиторов, писавших для оркестра.

Отношения сходства, как и другого рода связи, пронизывают музыку многих столетий. Брукнер в медленной части Восьмой симфонии, несомненно, одного из самых прекрасных среди его многочисленных и проникновенных адажио, воздает должное двум композиторам-предшественникам, нисколько, не теряя при этом своего «я». Основной ритмический рисунок в аккомпанементе первой темы напоминает ритм любовного дуэта из второго акта «Тристана» («Oh sink hernieder Nacht der Liebe»¹²), тогда как выбор тональности ре-бемоль мажор определенно связывает эту музыку с последним квартетом Бетховена соч. 135. Что Брукнер пытался подражать Бетховену, явствует из того, на каком композиционном решении он в ряде характерных случаев останавливает свой выбор. Многие начала в его симфониях — особенно в Третьей и Девятой — возникли под широко раскинувшейся сенью Девятой Бетховена. Та же Девятая послужила образцом и для медленной части брукнеровской Седьмой. Наш долг исполнителей — учесть все без исключения

¹² О ночь любви, спустись над нами (нем.).

39

случаи как сходства, так и коренных отличий между теми или иными музыкальными пьесами. Достигнув такой степени понимания, мы не станем исполнять Девятую Бетховена так, как будто ее написал Брукнер. Найдя небесно чистые звучания своей второй темы ($3/4$), Брукнер приблизился к Бетховену настолько, насколько это не удавалось сделать никому другому. Однако в первой теме ничто не может скрыть того, чего ее автору не хватает: виртуозной вариационной техники Бетховена. Как у Брукнера, так и у Бетховена темы трехчетвертного раздела звучат дважды между тремя повторениями основного раздела. Хотя чудесная брукнеровская мелодия в размере на $3/4$ не варьируется, она, прежде чем исчезнуть, успевает выполнить свое назначение, точно так же, как и тема адажио у Бетховена. Но темы основных разделов совершенно непохожи: проникновенная бетховенская мелодия заключает в себе потенции вариационного развития, тогда как у Брукнера тема столь гармонически насыщена, что в своей самодостаточности едва ли допускает какое-то варьирование. В результате все, что может получить слушатель, — это опевающие фигурации, которые просто-напросто уводят в сторону от проблемы, не имеющей решения. Дирижер, специализирующийся на симфоническом репертуаре, рано или поздно обнаружит, что во многих заслуженно пользующихся популярностью сочинениях второй половины XIX века на смену вариационности приходит принцип секвенции. Снисходительные улыбки по адресу Чайковского и Дворжака неуместны: сила воздействия обоих заключается в мелодическом и эмоциональном содержании их музыки, точно так же, как Брукнер впечатляет уникальностью своих гармоний и мелодий. Смерть Бетховена означала конец определенного стиля композиции. Особый случай — Брамс, который был по отношению к Бетховену тем, кем Томас Манн пытался стать по отношению к Гёте, — разве что музыкант добился большего, чем романист. Вагнер отдавал себе отчет в том, что Бетховен — это конец долгого пути; полностью сознавая недоступность вершин, покоренных Бетховеном в Девятой симфонии и в последних квартетах и сонатах, он пошел нехоженой тропой. Но и ему какое-то время не удавалось уйти от тени, отбрасываемой Бетховеном. Начало «Летучего Голландца» — еще одна попытка воплотить Девятую. Спустя пятьдесят

семь лет под огромной тенью Вагнера возникли «Песни Гурре» Шёнберга, чей секстет из «Просветленной ночи» тоже являет собой отражение Девятой, правда лишь основных ее контуров. Осознав с такой же очевидностью, как и Вагнер, что его предшественник бесповоротно положил конец музыке определенного рода, Шёнберг, при всем своем мастерстве, предпочел, подобно Вагнеру, пойти иным путем. То, почему он не сделался третьим из великих завершателей, остается частью нерешенного вопроса: в чем суть гениальности? Для наших целей важно лишь помнить о непрерывности процесса музыкального развития, который можно сравнить с

40

тем, как от поколения к поколению передается в семьях наследство.

Началом этого великого потока является И. С. Бах, использовавший приемы музыкального символизма, говорящие нам о музыке XIX века больше, чем мы смогли бы узнать, не имея баховских творений. Эти приемы-формулы все еще сохраняют свою значимость спустя более 300 лет после рождения композитора. Полезно и поучительно обратиться к его кантатам и просмотреть их, выделяя все основные тематические обороты, а также второстепенные мотивы, непосредственно ассоциируемые со смыслом текста. Я уже говорил о графической символике интервалов, таких, как хроматическая последовательность в «Crucifixus» мессы, символически изображающая положение Иисуса во гроб. Мне представляется совершенно естественным как в интеллектуальном, так и в эмоциональном плане считать графические символы, обнаруживаемые в этой музыке, весьма показательными для понимания того, что именно хотел композитор выразить. «Et resurrexit» начинается восходящим скачком на чистую кварту, затем после шести секундовых шагов возникает новый скачок на кварту. Я не преувеличу, если буду утверждать, что существуют десятки хорошо известных тем, которые с помощью подобных интервальных ходов задают общий настрой и характер пьесы.

Столь простой прием, как скачок вверх, может быть использован для передачи разного рода чувств или образов: тихого восхода луны (в «Майской ночи» у Брамса); появления из волн матери Ахилла (Брамс, «Нения»); героической решимости Леоноры («Ich folg' dem inneren Triebe»¹³); надвигающегося безумия Флорестана («Und fühl ich nicht: linde sanft säuselnde Luft»¹⁴); чего-то чудесного, волшебного и далекого и почему-то всегда представляющегося нашему воображению как бы парящим в воздушном пространстве («Im fernen Land, unnahbar euren Schritten»¹⁵). И если музыкант, не вовсе лишенный фантазии и не совсем чуждый романтической устремленности, серьезно задумается о том, как отразить в своем исполнении смысл подобных слов, то, обратившись ко второй части Второй симфонии Бетховена или к третьей части Третьей Брамса, или же к любой теме, в основе которой лежит яркая, запоминающаяся мелодия, он уяснит себе еще один аспект процесса композиторского творчества — внутреннее состояние композитора в момент, когда создавалась музыка.

Но не только собственно темы и наиболее важные мелодические обороты выглядят при таком подходе более осмысленными, по-новому воспринимаются даже второстепенные мотивы. В музыке Баха секвенция залигованных секунд в большинстве

¹³ Души веленью повинуюсь (нем.).

¹⁴ Сиянье, сиянье, сиянье слепит мне глаза (нем.).

¹⁵ В краю святом, в далеком горнем царстве (нем.)

41

случаев служит своего/рода лейтмотивом скорби, и нередко это такая скорбь, когда вот-вот прольются слезы. Пожалуй, два наиболее известных примера содержатся в № 33 и 35 «Страстей по Матфею». Горе, вызванное пленением Иисуса (№ 33), и всеохватывающая мощь хора «O Mensch beweine deine Sünde groß»¹⁶ (№ 35) столь глубоко выразительны, что любой музыкант не раз испытает чувство, будто он причастился чего-то сокровенного, когда станет искать и обнаруживать в музыке XIX века — порой в самых неожиданных

местах — этот мотив льющихся слез. Один пианист, с заслуженным успехом концертировавший уже добрый десяток лет, был приятно поражен, когда я указал ему, что в начале и в медленной части Первого концерта для фортепиано Брамса проходит мотив «баховских слез», который, впрочем, редко, если это вообще когда-либо бывает, исполняют с осознанием его истинного смысла.

Музыкальные средства, лежащие в основе этих мотивов-формул, поразительно просты. Слова «Et ascendit in coelis»¹⁷ переданы в мессах различных композиторов восходящей гаммой. Ее использует в Торжественной мессе и Бетховен, и это далеко не первый случай в его вокальной музыке. В большой арии Леоноры слова «sie wird's erreichen»¹⁸, выражающие уверенность героини, поются на той же восходящей гамме — медленный неуклонный подъем символизирует здесь, что Леонора шаг за шагом приближается к достижению своей цели; и снова, уже в разделе *allegro*, внутренняя устремленность героини, словно некая побуждающая сила («der innere Trieb»), увлекает ее голос дальше вперед через бурные гаммообразные пассажи у оркестра, а затем и Леонора подхватывает эти гаммы как бы в подтверждение своей уверенности, что непременно освободит Флорестана. В самом содержании слов «Et ascendit in coelis» также воплощено символически, в образной форме понятие «достичь цели».

Глубокий смысл, который эти приемы музыкального символизма имели для великих композиторов, отчетливо обнаруживается в произведениях самых различных жанров. Наглядный тому пример дает начало первого фортепианного соло в Третьем концерте для фортепиано Бетховена, где гамма даже не является частью темы, но представляет собой своего рода энергичный ауттакт. Поскольку гаммы часто используются с целью показать технические возможности игры на инструменте, важно уметь выделять те гаммообразные последовательности, назначение которых не сводится к тому, чтобы продемонстрировать виртуозность скрипача или пианиста. Достаточно в этой связи обратить внимание на коренное отличие бравурных украшений во многих оперных ариях от гаммообразных пассажей

¹⁶ О человеке, оплачь свой грех великий (нем.).

¹⁷ И вознесется в небеса (лат.).

¹⁸ Она [любовь] свершит (нем.).

42

в «Фиделио». Рассмотрев, как используются гаммы в «Et ascendit» бетховенской Торжественной мессы (соч. 123), и затем идя к созданным ранее «Фиделио» (соч. 72) и Третьему концерту для фортепиано (соч. 37), мы увидим, что иногда тематические обороты с определенным внутренним поэтическим или символическим смыслом присутствовали в пьесах композитора задолго до того, как они обрели под его пером всю свою силу выразительности.

Как-то раз, обсуждая со мной середину финала соль-мажорного концерта Моцарта для скрипки К. 216, солист поинтересовался моим мнением об основном темпе раздела, идущего на 3/8. Я посоветовал ему внимательно просмотреть партитуру Немецких танцев К. 509 и других подобных пьес, а для определения темпа *Allegretto I* отослал его к партии Папагено. Мои слова, из которых следовало, что пьесы, написанные позже, могут многое прояснить в более ранних опусах, на какое-то мгновение поразили скрипача как нечто совершенно нелепое. Но ведь — и мы всегда должны это помнить — творческая мысль гения может многие годы не расставаться с некоторыми музыкальными темами, и прежде чем будет найдена та идеальная форма, которая даст им зазвучать с полным блеском, требуется ряд пробных версий. Дух Папагено не покидал Моцарта, когда композитор создавал те или иные части многих своих концертов, и этот дух несомненно присутствует в К. 216. В разговоре со скрипачом я сказал также, что, на мой взгляд, переход от соль-мажорного раздела в К. 216 к короткому эпизоду в соль миноре сравним с той переменной в настроении птицелова, когда он, только что радостный и беззаботный, вдруг задумывается о том, не покончить ли ему с собой.

За подобными тонкими взаимосвязями, обнаруживаемыми в музыке великих композиторов, кроется определенная и довольно простая логика, однако если она останется нераспознанной, могут возникнуть серьезные ошибки в интерпретации, особенно это относится к сочинениям прошлого. Не встречая противодействия, ошибки воспроизводятся снова и снова: более того, есть люди, готовые упорно отстаивать сомнительные варианты, выступая тем самым против провозглашаемой мною «рискованной» ортодоксальности (как в случае с темпами финала К. 216, по укоренившейся в исполнительской практике «традиции» совершенно искажаемыми). Большинство музыкантов разучивают пьесы своего репертуара так, как если бы они создавались в вакууме. Певец знает только вокальную музыку, скрипач — только литературу для струнных инструментов, а дирижер — только сочинения для оркестра. На таком узкоспециализированном репертуаре можно, обладая достаточной исполнительской техникой, сделать блестящую карьеру, но нельзя стать вдумчивым, ищущим интерпретатором. Напротив, предельно расширив контакты с музыкой, исполнитель, привязанный к своему инструменту, но обладающий живым, пытливым

43

умом, получит новую пищу для размышлений, новые точки опоры. В частности, инструменталистам и дирижерам необходимо если и не познать на собственном опыте, что такое пение, то хотя бы проявить интерес к вокальной музыке с ее неисчерпаемым репертуаром. Связи между вокальной и инструментальной музыкой столь тесны, что я не решаюсь выделить здесь две области и по-разному назвать каждую из них. До некоего рубежа в XIX веке, не поддающегося точной датировке, инструментальная музыка оставалась в такой же степени и вокальной, но лишь усложненной по фактуре. Моцарт был прежде всего оперным композитором. Не следует забывать этого, исполняя его концерты или дирижируя его симфониями.

Таким образом, для того чтобы полностью учесть весьма многообразные связи между различными музыкальными сочинениями, полезно ознакомиться с вокальным творчеством тех композиторов, чьи оркестровые или инструментальные произведения мы желаем исполнить. Подтверждений тому, что композиторы-классики никогда не порывали с вокальным стилем, множество. Бетховен неизменно использует в сочинениях для фортепиано или струнных инструментов такие термины, как *recitativo*, *arioso*, *cavatina*, а также предписание *cantabile* («напевно», «певуче»). Не по недостатку ли изобретательности Шуберт, с его неистощимой фантазией, перерабатывал свои песни в камерные опусы? Бегло просмотрев темы многих вариационных циклов Бетховена, мы обнаруживаем среди них и короткие мелодии из давно забытых оперетт, и темы из «Волшебной флейты».

Окончательное обособление инструмента от голоса было результатом нескольких тенденций. Главный и наиболее существенный для обсуждаемой темы импульс исходил от тех чародеев фортепиано и скрипки, которые сочиняли музыку преимущественно, если не исключительно, ради демонстрации технической ловкости. Лист и Паганини возглавляют парад огненно-темпераментных виртуозов, подвизавшихся также в области композиции и аранжировавших пьесы других авторов, дабы тем сильнее ошеломить своих слушателей.

Примечательно, что виолончель, предназначенная преимущественно для пения, оказалась далеко позади в том, что касается обогащения репертуара, продолжая оставаться поющим инструментом, чьи виртуозные возможности хотя и были удивительно велики, все же не определили сферу его естественного применения. Исполнители должны сами себе постоянно напоминать, что откровенная демонстрация технической сноровки как самоцель неуместна в музыке прошлого. Музыка композиторов-классиков, несмотря на все имеющиеся в ней технические трудности, — это утверждение вокального начала. И хотя оно во многих частях концертов, особенно в финалах, не является ведущим, было бы анахронизмом исполнять первые разделы сонатного аллегро в бравурно-виртуозной

манере. Попытки соз-

44

дать чисто виртуозные пьесы для оркестра оказались не особенно успешными.

Для того чтобы лучше уяснить себе мыслительный процесс, в ходе которого рождается музыка, будет бесполезно проследить, как именно композитор ассимилирует то, что он выбирает для себя в качестве образцов. Прекрасный пример дает сопоставление музыки Брамса и Бетховена. Знаменитые бетховенские Тридцать две вариации для фортепиано на до-минорную тему написаны в форме пассакалии. Тема излагается в басу: за нисходящей последовательностью из семи нот, занимающей шесть тактов, идет двухтактовая простая каденция. В тридцати одной восьмитактовой вариации басовая линия не претерпевает существенных изменений (в пяти до-мажорных восьмитактовых вариациях пятый такт не содержит *ля-бемоля*, но одно лишь *фа-диез*; в нескольких из расположенных ближе к началу минорных вариациях имеется *ля-бемоль* и *фа-бемоль*). Тридцать вторая вариация, расширенная и свободная по форме, образует монументальную коду и финал.

Может ли кто-нибудь всерьез сомневаться, что Брамс намеренно использует этот же план и почти неукоснительно придерживается его в финале Четвертой симфонии? Подобно бетховенскому, его сочинение написано в форме пассакалии на тему, занимающую восемь тактов. Мелодическая линия движется здесь вверх на протяжении шести тактов, затем следует простая двухтактовая каденция. Далее идет тридцать одна восьмитактовая вариация (между тридцатой и тридцать первой вариациями имеется дополнительное четырехтактовое построение). Последняя, расширенная и тридцать вторая по счету вариация свободна по форме и представляет собой коду, приводящую к завершающей кульминации. Наконец, оба произведения написаны в миноре (в каждом есть несколько мажорных вариаций), и, как у Бетховена, так и у Брамса, в характере музыки начиная с двенадцатой вариации происходит резкая смена настроения. Сначала Брамс как будто бы лишь подражает другому композитору, в точности воспроизводя форму его пьесы, но в результате из игры в подражание рождается исключительно целостный в своей самобытности шедевр. В финале Четвертой симфонии нет ни единой ноты, в которой не угадывался бы Брамс и только он.

Для дирижеров (так же как и для пианистов или других исполнителей) важно уметь видеть такого рода связи, ибо, следя за тем, в каком направлении двигалась мысль композитора, можно получить ясное представление о требуемой трактовке пьесы. Очень многие интерпретаторы Четвертой симфонии ощущают потребность — в зависимости от характера той или иной группы вариаций — изменять ее темп: особенно это относится к разделу на 3/2, где начинается соло флейты. В главе о темпе я остановлюсь подробно на том, насколько музыка данного финала чувствительна к дирижерским капризам. Здесь же

45

достаточно будет отметить, что дирижер, сознающий наличие связи между Четвертой симфонией и бетховенским сочинением, постарается трактовать эту пассакалию Брамса как серию виньеток, каждая из которых помещена в рамку одного и того же размера. Эти восьмитактовые вариации, задуманные в одном темпе, подобны фотографиям, вставленным в одинаковые по длине и ширине рамки и изображающим один и тот же объект, но под различными углами зрения. Легко вообразить себе, как намучился бы с такими фотографиями их обладатель, если бы все рамки слегка отличались одна от другой своими размерами. Столь же раздражающи и постоянные небольшие отклонения в темпе у вариаций, образующих одну группу. Есть целый ряд отмеченных выдающимися достоинствами музыкальных пьес подобного рода, включающий Чакону для скрипки соло Баха, его Пассакалию для органа до минор, несколько циклов вариаций для фортепиано самого Брамса и некоторые аналогичные циклы Бетховена.

Однако не все вариационные циклы относятся к данной категории. Вариации на тему диабеллиевского вальса совершенно иные, ибо лишь немногие из них походят одна на

другую своей формой или протяженностью. Исполнитель должен прекрасно разбираться в этом стиле композиции, поскольку самым важным техническим приемом, позволяющим увидеть, чем один первоклассный композитор отличается от другого, является вариационное искусство. Владеть данным искусством означает нечто большее, чем сочинять отличающиеся по формальным признакам вариации на какую-то тему или какой-то мотив. Для Моцарта, Бетховена, Брамса поворачивать тему на все лады, демонстрировать ее обработкой свое мастерство, избегать буквальных повторений было заботой второстепенной. Сравним, к примеру, трактовку главной темы в экспозиции и в репризе Первой симфонии Бетховена. Это образец того, насколько согласованно действуют интеллект и вдохновение. В начале экспозиции при переходе к первому эпизоду *forte* главная тема звучит несколько раз, но в репризе тема, появившись, сразу же провозглашает себя на полном *fortissimo*, и поэтому достаточно повторить ее лишь однажды.

Третий и весьма наглядный способ выяснить, как работает мысль гения, заключается в доскональном анализе музыкальных пьес, которые композитор подверг переработке. В нашем распоряжении обширный список, включающий среди прочего опусы Моцарта (Симфония К. 297), Бетховена («Фиделио»), Шумана (Четвертая симфония), Вагнера («Тангейзер»), Мусоргского («Борис Годунов») и Веберна (Шесть пьес для оркестра соч. 6). Сюда же относятся транскрипции пьес, сделанные для нового состава инструментов или для сольного исполнения на другом инструменте. Так, например, равелевская «Гробница Куперена» в своей первой версии написана для фортепиано, но впоследствии четыре ее части были оркестрованы. Полезно

46

проанализировать и пьесы, подвергнутые основательной правке, например оркестровые шедевры Дебюсси «Ноктюрны» и «Море». Изучая только эти немногие партитуры во всех их вариантах, мы можем почерпнуть для себя массу ценных фактов. Каждый раз, читая ноты, мы должны стремиться выявить намерения композитора, понять идеи, которыми он руководствовался. Почему он был недоволен версией X и в чем суть изменений, благодаря которым усилилось воздействие заключенных в музыке идей, так что версия Y выиграла в содержательности, выразительности, ясности? Из всех случаев пересмотра великими композиторами своих произведений наиболее важным, несомненно, является переработка Бетховеном увертюры соч. 72, в результате чего возникло соч. 72а, — обе пьесы больше известны как Леонора № 2 и Леонора № 3 (примеры 11 и 12).

Сравним начало той и другой партитуры. В соч. 72а Бетховен сжал первые три такта соч. 72 в два, оставив звучать начальное *соль* на протяжении четырех четвертей. Тем самым ему удалось снять паузу во втором такте, которая, поскольку указан медленный темп, длилась слишком долго для театральной увертюры. Это — поверхностные изменения, и они были бы «в рабочем порядке» отмечены преподавателем композиции, но вся суть в том, для чего понадобились они композитору.

Леонора № 3 начинается четырьмя тактами, музыка которых символически изображает ступеньки, ведущие вниз в темницу. Спуститься по ним — вот чего с нетерпением ждет наша героиня. Переодевшись в мальчика, она нанялась служить помощником тюремщика с тем, чтобы получить доступ в камеру мужа, осужденного по политическим мотивам. В том виде, в каком это место было написано в более ранней версии, медленной первой фразе предшествовало два такта, которые, если сравнить их с тем, как начинается третья увертюра, кажутся сегодня слишком традиционными. По-видимому, Бетховену стало ясно, что первое *соль* не следует прерывать паузой и затем повторять. В переработанной версии это *соль* подобно толчку, от которого настежь распахивается дверь, и перед нашим изумленным взором возникает темный ход, открывающийся рядами ведущих вниз ступенек, однако где они кончаются — не видно. Только когда во втором такте вступают струнные, мы как бы начинаем медленно спускаться вниз, вниз, вниз, пока на звуке *фа-диез* сырость и мрак тюрьмы не поглощают нас¹⁹.

¹⁹ Помимо поправок собственно в нотах, заслуживают внимания и те, которые внесены Бетховеном в инструментовку или изложение партий отдельных инструментов. Например, в такте 2 Леонора № 3 контрабасы и виолончели начинают октавой выше, благодаря чему устраняется скачок на септиму, имевшийся в ранней версии, и возникает плавно нисходящая линия. Из тех же соображений сняты вторые голоса у деревянных (но не у кларнетов). У труб и литавр для усиления драматического контраста оставлена лишь одна нота из восьми. И вместо единого легато в тактах 3—5

47

Поразительно, с каким упорством Бетховен снова и снова правил увертюру. Благодаря этим поправкам возникла Леонора № 3, пожалуй, единственное поистине великое произведение из всех написанных в классической сонатной форме симфонических поэм. Бетховенские поправки породили у музыкантов уверенность в том, будто любая переработка *ipso facto* улучшает пьесу. Это вовсе не так. Достаточно сравнить оригинальные партитуры «Шести пьес» Веберна или «Петрушки» Стравинского с пересмотренными версиями, и будет очевидно, что нет универсального правила, которое бы подходило для всех подобных случаев. Было бы, конечно, удобнее считать, что поздние редакции и есть наилучшие, однако даже самое тщательное изучение не всегда позволяет с легкостью определить, какая из них удачнее. Споры о «Тангейзере» свидетельствуют о невозможности найти подлинно удовлетворительное решение. Дрезденской версии присуще единство, но в более поздней, парижской, звучание отличается такой исключительной красотой и мощью, что мы не в силах отвергнуть ее, И все же язык новых страниц так близок тристановскому и столь чужд по стилю «Тангейзеру» в его первоизданном виде, что опера в новой редакции сравнима с великолепным по красоте витражем, отдельные стекла которого были выбиты, а вставленные на их место не гармонируют с целым.

Наверное, самый простой практический способ выяснить, уступают ли первоначальные версии переработанным, заключается в определении того, как много времени пролегло между сравниваемыми опусами. Леонора № 3 была написана весной 1806 года — менее чем через шесть месяцев после премьеры, на которой исполнялась вторая увертюра. С другой стороны, обновленный «Петрушка» Стравинского появился спустя тридцать лет после своего предшественника, а парижскую редакцию вагнеровского «Тангейзера» отделяют от дрезденской пятнадцать лет. Уходившие годы были безмолвными свидетелями того, как оба композитора углублялись в совершенно иные звуковые миры, о которых ни тот, ни другой не могли забыть, когда возвращались к сочиненной ими ранее музыке. Единственным судьей для исполнителей должен быть их собственный вкус, ибо в большинстве случаев композитор берется за переработку своего сочинения из практических соображений, а иногда даже бывает и вынужден сделать это. Желание парижан увидеть балет в «Тангейзере», отсутствие авторских прав (и в результате первой редакции соответствующая фраза в Леоноре № 3 распределена на два легато, что опять-таки усиливает драматический эффект, и мы чувствуем: нерешительность, боязнь спуститься вниз в конце концов преодолены. Не оправдал себя и унисон вторых скрипок и фаготов на шестнадцатых, как это демонстрирует такт, в котором совершается модуляция в ля бемоль мажор, — лишнее тому доказательство: неполнота ля-бемоль-мажорного тонического трезвучия. Эти примеры иллюстрируют, что инструментовка тесно связана с выражаемым музыкой смыслом и является отнюдь не простым делом.

48

этого потери Стравинским огромных сумм, причитавшихся ему за ранние и имевшие большой успех опусы), нехватка в большинстве оркестров необходимых инструментов, без которых пьесы Веберна не могли быть исполнены надлежащим образом, относятся к числу причин, склонявших композиторов сделать те или иные изменения, не продиктованные доводами художественного порядка. Но, пожалуй, убедительнее всего

существование у музыкальных шедевров более чем одной версии объясняется тем, что метаморфозы гения никогда не прекращаются и сам он спустя десять-двадцать лет уже не таков, каким был раньше.

Как распознать гения?

Едва ли кому вздумается отказать Баху, Моцарту, Бетховену и некоторым другим композиторам в гениальности, но из этого вовсе не следует, будто критерии, позволяющие отличить гения от искусного мастера, являются объективными или общепризнанными. Если мерилom должна служить способность музыки пересекать границы времени и пространства, если гениальной музыкой мы будем считать ту, что живет столетиями и находит путь ко всем народам, имеющим общие, например западноевропейские, музыкальные традиции, то претендентов на пьедестал гения останется немного. Для исполнителя крайне важно научиться распознавать сравнительные достоинства различных музыкальных пьес, так как это создает основу для более широкого и объективного подхода к музыке. Чтобы преодолеть узость собственного кругозора, дирижер должен расширять свои знания о культурных традициях различных эпох и применять эти знания в процессе чтения партитур. Существуют крупные столичные города, где музыкальное образование все еще остается на провинциальном уровне, и я, не колеблясь, помещу в начале их списка свой родной город Вена. Хотя она представляет собой важный центр театральной и концертной жизни, ее преподавательский «цех» хранит непоколебимую уверенность в том, будто музыку, развивающуюся вне австро-германской линии (от Баха до Шёнберга), всерьез принимать не стоит²⁰.

²⁰ Поговорка «Plus ça change, plus c'est la même chose» («Чем больше перемен, тем больше все остается по-старому» — *фр.*) вспомнилась мне, когда я в апреле 1978 года прибыл в Вена, чтобы провести семинар в своей alma mater — Государственной Академии музыки и драмы. Ректор, от которого я получил приглашение, был человеком, сведущим в театральном искусстве. Во время предварительной беседы с руководителем музыкального отделения я сразу же понял, что тот не вполне разделял энтузиазм ректора по поводу моего визита. Я спросил, о чем, по его мнению, предпочли бы узнать от меня студенты. Он ответил, что следует рассказать им немного о Дебюсси, ибо они совсем не имеют о нем представления, хотя основательно знают Бетховена и Шуберта. (Это, разумеется, оказалось не так: невозможно быть основательно знакомым с Бетховеном и не иметь представления о

49

Повсюду существуют свои «патриоты», сверх меры превозносящие какую-нибудь местную знаменитость. Именно в этом и коренятся истоки ограниченности, которая перестает быть трогательной и делается опасной, когда, к примеру, некий серьезный критик снова и снова произносит на одном дыхании имена Хавергала Брайена и Антона Брукнера. Но если исполнитель хочет разбираться в любой музыке, — а универсальность я считаю *sine qua non*, по крайней мере, для тех, кто стремится к международному признанию, — то он должен быть способен объективно оценить и самого Брукнера. Есть целый ряд композиторов, гениальность которых признается не повсеместно. В этой связи следует пересмотреть кандидатуры Сибелиуса, Элгара, Брукнера и других. В странах Центральной Европы, где говорят по-немецки (включая и Швейцарию, но не Романскую), Брукнер властвует как суверен, подобно Бетховену и Брамсу. Но удивительное дело: попытка исполнить его в Женеве вызовет у публики совсем иной отклик. Не германцы и не католики, жители этого города испытывают к Брукнеру нечто худшее, чем равнодушие: его музыка вызывает у них аллергию. Подобное произойдет и в том случае, если кто-то попытается навязать Сибелиуса венцам. А когда некий очень популярный дирижер приехал с одним из самых замечательных современных оркестров в Нью-Йорк, он был совершенно изумлен при виде полупустого зала, — пришлось антрепренеру деликатно объяснить, что всему виной пятидесятиминутная симфония Элгара — главный

номер объявленной программы.

Подобного рода местные предубеждения и пристрастия не являются результатом козней мафии или сообщества заговорщиков. Просто речь идет о национальных или региональных гениях, чье влияние не простирается далее этих границ. Поэтому важно предвидеть реакцию публики, в особенности американской, привыкшей к программам, составленным с такой свободой и широтой выбора, какая когда-либо существовала в области музыкального искусства. Иногда знать местные вкусы необходимо в целях «самосохранения». Вместе с тем нельзя отрекаться от собственных взглядов лишь из-за того, что их не разделяет какая-то из противоборствующих фракций музыковедов. Хотя нет заговорщических клубов, есть партии, и между ними зачастую царит такая же непримиримая вражда, как между партиями политическими. На примере эссе Теодора Адор-

Дебюсси.) Меня умилило, что спустя полвека после моего окончания Академии все в ней оставалось как прежде. Тогда, сорок пять лет тому назад, мне было предложено прочитать с листа отрывок из Седьмой симфонии Брукнера — конец второй части, содержащий три партии с транспонирующими ключами, одно из контрольных заданий профессора Шютца на «приличную» оценку. Никого не интересовало, знал ли я что-нибудь о французской или русской музыке или нет. Теперь, в 1978 году, я обнаружил, что все эти годы Дунай пребывал в неподвижности, ибо, как подтвердил мой собеседник, Дебюсси по-прежнему продолжали игнорировать в учебных программах.

50

но о Сибелиусе видно, насколько далеко может завести подобная неприязнь. В кружке Шёнберга есть свои ревнители порядка, которым доподлинно известно, как должно исполнять музыку Второй Венской школы и кому дозволено быть ее интерпретатором. Имеется и черный список — столь же наглядное свидетельство нетерпимости, как и папский индекс запрещенных книг. Нужно остерегаться этих демагогов. Подвергаясь нападкам, — а это было уделом Шёнберга на протяжении всей его жизни, — композитор вправе высказывать взгляды, противоречащие общепринятым мнениям. Если Стравинский говорил, что предпочитает Бетховену Гуно, то к чему возражать? Никто, сколь глубоко он ни восхищался бы «Весной священной» или «Царем Эдипом», не обязан принимать всерьез «откровения», которые могут стать темой скромного газетного заголовка, но делаются исключительно *pour epater le bourgeois*²¹.

Исполнитель, однако, должен быть свободен от предубеждений, простительных для композитора. Тот, кто исполняет музыку, подобен талантливому актеру, чья наивысшая цель — вжиться в образ до такой степени, что собственное «я» в нем растворяется. Музыкант должен «стать» Брамсом или Дебюсси или же любым другим композитором, чье сочинение включено в очередную программу. Один весьма неплохой тенор как-то спросил меня, считаю ли я допустимым для него, верующего иудея, согласиться спеть теноровую партию в бетховенской Торжественной мессе. Он был не в состоянии забыть о собственной личности также на сцене оперного театра и, исполняя роль Дона Карлоса, не решался осенить себя крестным знаменем. Было бы несправедливо обвинить этого певца в узости взглядов и в то же время оказать снисхождение профессору Адорно. Оба проявили ограниченность в самом прямом смысле слова. Ни один исполнитель, в такой степени зараженный предрассудками — дают они себя знать в сфере политики, религии, стилистики, додекафонии, полифонии или любой другой области, — не может надеяться на то, что будет способен оценить по достоинству тех гениальных творцов, которые есть в музыкальном искусстве.

С проблемой границ, воздвигаемых временем, разобраться легче. Как это очевидно и для жизни человеческой, срок жизни музыкальной пьесы тоже не отличается слишком большой продолжительностью. Когда партитура мертва, она не оживет, если даже мобилизовать для ее реанимации музыкальный Красный Крест в его полном составе. Сколь быстро музыка устаревает, легко увидеть, пролистав некогда исполнявшиеся

программы. Сезонный репертуар цикла из десяти концертов, прошедших в Берлине под управлением А. Никиша, включал сюиту Унгера «Времена года», «Бурлеску» Морица, «Симфоническую картину для тенора и оркестра» Дювозеля и фортепианный

²¹ В расчете на то, чтобы эпатировать обывателей (*фр.*).

51

концерт Сгамбатти. Это было в 1919 году. Я с трудом припоминаю, что имя последнего в списке автора встречалось мне в каталогах второразрядных музыкальных магазинов, но об остальных мне даже не доводилось слышать. Просматривая афиши за 1918 год, я обнаружил три знакомых мне имени — Резничек, д'Альбер и Гетц, однако за все время общения с музыкой мне не пришлось услышать хотя бы одну ноту из их композиций, разве что в бытность свою репетитором я, еще совсем молодой человек, «по долгу службы» проштудировал с вокалистами партии оперы д'Альбера «Долина». Когда мне еще не было двадцати, Респиги считался модернистом, Онеггер — радикальным новатором, а Шрекер быстро входил в моду как оперный композитор. Но когда к столетию Шрекера мне понадобилось выбрать из его музыки отрывки, которые были бы достаточно оригинальными, чтобы составить полноценную программу хотя бы на полчаса, оказалось, что это не так-то просто. В молодости я занимался корректурой партитур для Венского издательства, среди других через мои руки прошли «Жизнь Ореста» Кшенека, «Машинист Хопкинс» Макса Бранда и «Кузнец из Гента» Шрекера — названия, которые сегодня никому не вздумалось бы предложить для викторины, даже если бы она была рассчитана на самых эрудированных знатоков оперы.

Сильнее всего проблема предсказания судьбы музыкальной пьесы заставила меня почувствовать свою актуальность, когда в 1954 году я посетил мюнхенскую выставку, посвященную памяти Р. Штрауса. Я стоял у музейной витрины, где экспонировались два автографа: слева лежала партитура «Электри», справа — «День мира». Я знал, что одна из опер является подлинным шедевром, тогда как о второй даже самые преданные поклонники композитора не смогли бы сказать ничего сколько-нибудь выходящего за рамки формальной вежливости. Однако по своему внешнему виду обе они не отличались друг от друга: несколько менее твердый почерк в поздней партитуре, хотя по-прежнему красивый и аккуратный, та же манера писать ноты, чертить тактовые линии, одинаковая подпись — и все-таки какова дистанция! Но как же это установить со всей непреклонностью, если не путем углубленного чтения нот, обеспечивающего проникновение в их скрытый смысл? Мы бы попали в полную зависимость от фирм звукозаписи, позволив, чтобы их согласие выпустить ту или иную пьесу означало бы, что она достойна жить, тогда как отказ характеризовал бы ее как заведомо нежизнеспособную. Их вердикт нельзя считать адекватной заменой основанному на художественных критериях решению дирижера. Мертвую музыку не воскресить, но возврат к жизни, если эта жизнь не угасла совсем, возможен. Более того, наблюдаемый ныне упадок вкусов обратим, если только не упустить момент. Дирижер, однако, должен понимать сам, что есть что, не полагаясь на грампластинки или магнитофонные ленты.

52

Весьма произвольным для распознавания гениальности является критерий технического совершенства. Некоторые музыковеды заявляют, что композиционное мастерство только и следует принимать в расчет. Если бы это было верно, опусы Шёнберга представлялись бы нам более значительными, чем сочинения далеко не обладавших его технической сноровкой Дворжака и Чайковского. Тем не менее эти два композитора владели не только даром мелодической изобретательности, но и оригинальным интеллектом — особенность, которая, увы, остается незамеченной теми, кто провозглашает безусловный приоритет полифонии. Например, А. Л. де Лагранж в написанной им объемистой биографии Малера, утверждает, что «поздний Малер сожалел о своем небрежении техническими штудиями и говорил о нанесенном ему этим заметном ущербе, но было бы абсурдно обвинять автора

первой части малеровской Восьмой симфонии в недостаточном контрапунктическом мастерстве». Что бы мы ни думали по поводу оценки, даваемой де Лагранжем контрапункту Малера, мысль, согласно которой великий композитор обязан быть мастером полифонии, настораживает. Шуберт не особенно хорошо владел контрапунктом, однако его музыка неповторимо прекрасна. Его камерные пьесы, фортепианные сонаты, песни и несколько симфоний будут жить пока живет музыка Моцарта и Бетховена; он написал несколько замечательных месс, где лишь фуги уступают остальным частям. Шуберт, которому Малер обязан очень многим, показал нам, сколь абсурдно полагать, будто контрапунктическое мастерство — неотъемлемая предпосылка процесса создания великой музыки. Пожалуй, можно говорить о двух видах проявления интеллектуальности в нашем искусстве. В первом случае не исключено, что при всем техническом совершенстве музыке не будет хватать эмоциональной глубины. Во втором, когда налицо возбуждаемые музыкой эмоциональные реакции, роль интеллектуального начала труднее измерить и, следовательно, оценить по достоинству, хотя начало это и находится в самом тесном родстве с изобретательностью, вдохновением и, конечно же, гениальностью. Если бы нам пришлось заняться на досуге составлением табеля о рангах, то, заполнив соответствующие места именами композиторов — от «академиков» до гениев, — мы обнаружили бы, что наиболее интересны пограничные случаи. Некоторые пьесы дают основания причислить их авторов к гениям, но в других сразу же бросаются в глаза серьезные недостатки. Пристрастия и чрезмерная лояльность вынуждают нас завышать общую оценку творчества тех композиторов, которые создали две-три выдающиеся вещи наряду с множеством других, чисто академических, посредственных или же вовсе безликих. Такое непостоянство таланта отчетливо дает себя знать в безбрежном оперном репертуаре. Здесь каждый получает свое место автоматически, ибо лишь немногие оперы в конечном

53

счете выдерживают испытание временем. Обычно оперным труппам приходится по причинам финансового порядка включать в свой репертуар лишь популярные оперы. Это в меньшей степени относится к инструментальной музыке, однако многие ее создатели обладают столь же неровным талантом, как и их многочисленные коллеги, авторы опер. Сколько почитателей Альбана Берга способны определить, какие из его сочинений выдающиеся, а какие среднего уровня? Здесь демагогия угрожает объективности. Если мы станем читать биографии представителей Второй Венской школы — Шёнберга, Берга и Веберна, — то, по всей вероятности, придем к выводу, что эти трое великих мужей не написали ни одной слабой строки. Это, конечно, не соответствует истине. Не является это истиной и в отношении Моцарта, Бетховена или Брамса. Ни один здравомыслящий человек не рискнет заявить, будто «Милосердие Тита» написано с таким же вдохновением, что и «Волшебная флейта», между тем они созданы в одном и том же году. Меня не убедят, будто «Лулу» по своему уровню не уступает «Воццеку», хотя техническое мастерство Берга кажется более возросшим и зрелым в опере, написанной позже. Вокальный стиль «Воццека» выдержан в полном соответствии с законами драмы, тогда как в «Лулу» чувствуется определенная манерность, искусственность. В обоих сочинениях организация сцен на основе традиционных форм — сюитной, вариационной, симфонической — является существенной частью композиторского замысла. Но в более ранней опере эта интеллектуальная концепция ненавязчива и, хотя ее назначение — сплотить, связать все воедино, она нигде не нарушает драматического эффекта, не вторгается в действие как нечто ему чуждое. В «Лулу» она во многих местах воспринимается как надуманная. Одна из наиболее ярких черт гения — это та спартанская сдержанность, с которой великие художники пользуются неожиданными эффектами, никогда не заставляя слушателя испытать шок два раза подряд. В своей относительно несложной по форме песне «Лунная ночь» — в ней шестьдесят с лишним тактов — Шуман только однажды применяет

увеличенное трезвучие — в пятидесятом такте. Он вводит все мыслимые гармонии и хроматические ходы, но аккорд с двумя мажорными терциями звучит лишь в одном-единственном такте. Слова этой стихотворной строки гласят: «Und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus»²². Шуман создает образ расправляющихся крыльев этим единственным расширением терции, сохраняя основную тональность песни.

Когда с подобными моментами наивысшего вдохновения мы сталкиваемся в вокальных пьесах, где музыка образует план, параллельный словесному тексту, нам легко точно указать на

²² Душа моя распростерла крылья свои широко (нем.).

54

них и выразить их смысл словами. Но столь же впечатляющие случаи сдержанности наблюдаются и при использовании инструментальных эффектов. В шестидесятиминутном втором акте «Зигфрида» один удар тарелками и один звук треугольника — вот и все, чем выдают свое присутствие ударные инструменты. Звон тарелок раздаётся, когда меч Зигфрида пронзает сердце дракона, а треугольника — когда лесная птица ведет Зигфрида за собой — к Брунгильде: «Jetzt müßt ich ihm noch das herrlichste Weib: auf hohem Felsen sie schläft»²³. Сдержанность сама по себе еще не создает гения, но пристрастие к дешевым трюкам и фокусничеству — безусловный признак отсутствия гениальности.

Часто композитора вынуждает быть экономным ограниченность предоставленного в его распоряжение контингента музыкантов или же технические несовершенства самих инструментов. Пример того, как творческая мысль распоряжается скудными ресурсами, не нанося при этом ущерба музыке, можно обнаружить в Третьей симфонии Бетховена. Перед 408-м тактом первой части появляется указание «Horn in F», а спустя девять тактов композитор пишет «in Es»²⁴. Для музыканта, привыкшего к партитурам Вагнера и Штрауса, подобные инструкции давно в порядке вещей, и большинство современных исполнителей, включая многих дирижеров, никогда не задумываются над проблемами, с которыми сталкивались композиторы до изобретения вентильных валторн и тромбонов. Валторнистам приходилось класть возле себя ящички с набором различных по длине изогнутых трубок-крон, каждая из которых, будучи вставленной в инструмент, изменяла его основной строй. Без этих «крюков» нельзя было бы расширить звукоряд натуральной валторны. Но на их смену уходило время. Последний раз до начала такта 408 валторна используется в 366-м такте. Бетховен отводит валторнисту сорок один такт на замену кроны Es кроной F и восемьдесят девять тактов на обратную перестройку инструмента. В заключительной части симфонии над тактом 270 делается аналогичное предписание, чтобы дать прозвучать четырехтактовой фразе in F.

Как доказывают партитуры сочинений Гайдна, Моцарта и самого Бетховена, симфонические оркестры тех времен редко могли похвалиться более чем двумя валторнами. По-видимому, Бетховену причиняло определенные неудобства то, что он вы-

²³ Он друга найдет в чудесной жене, что спит на горной скале (нем.).

²⁴ В первом издании Героической симфонии имеется следующий комментарий: «Партия третьей валторны написана так, что она может быть исполнена первой или второй валторной». Во всех оркестрах мира есть валторнисты с «высокой» и «низкой» постановкой — термины, отражающие позицию губ и способ подачи дыхания, а также, как мне кажется, и личные склонности или привычки исполнителя. Объяснение композитора свидетельствует о том, что он рассматривал третьего валторниста как регулятора на случай, когда первому требовалось время, чтобы сменить крону.

55

нужден был ограничиваться одной валторной на протяжении столь многих тактов как в финале, так и в первой части своей Героической.

Чего же на самом деле хотел Бетховен? Вписал он партию третьей валторны для того, чтобы иметь свободный инструмент на время тех продолжительных пауз, когда первый

валторнист менял кроны, или же потому, что ему пришла в голову мысль ввести три «охотничьих рога» в скерцо? Так или иначе, симфония, где была впервые реализована эта замечательная идея, несет на себе печать гения. Впрочем, как ни озадачивали и ни интриговали бы нас эти вопросы, размышлять над ними надлежит прежде всего композиторам, а не дирижерам. Бетховен в семи своих великолепных симфониях обходился лишь двумя натуральными валторнами; Вагнер предельно экономно пользовался ударными. Сравним эту умеренность с запросами какого-нибудь современного композитора, применяющего десятки ударных инструментов, которые создают почти неумолкаемый грохот, и добавляющего в качестве «подкрепления» ансамбль «фольклорной музыки»: аккордеоны, банджо, гитары, «индейские вожди», хлопающие себя по бедрам, бычьи рога и, непременно, электронные усилители, дабы иметь уверенность, что производимый шум действительно оглушительен. Не в пору ли остановиться и подумать? Ведь не количество создает гения.

В 1956 году праздновались две годовщины: двухсотлетие со дня рождения Моцарта и столетие со дня рождения З. Фрейда. Центральным событием второго из юбилеев был прочитанный в Нью-Йорке, доклад Эрнста Джоунза, ученика и биографа Фрейда. Тема доклада — «О природе гения». Услышав, как озаглавлен доклад, другой известный последователь Фрейда — Хайнц Хартман заметил: «Нам не выяснить этого и сегодня». Да, нам не выяснить этого вовеки, но для исполнителя смысл его деятельности заключается в самом процессе поиска. Предпринимая попытки постичь истинную природу гениальности с помощью как собственного интеллекта, то есть путем тщательного изучения партитур, так и своей интуиции — путем тренировки воображения, дирижер обогатит себя и в большей мере будет способен исполнять музыку так, как она задумана композитором.

Гений непостижим для нас сегодня и таковым останется навсегда; тем не менее одно несомненно — его способность заражать энтузиазмом и рассудок и сердце. Слушая подлинно великую музыку, каждый хотя бы время от времени ощущает духовный подъем, приподнятость настроения, оказывается во власти эйфорической возбужденности, особенно если рядом находятся другие люди, испытывающие те же чувства. В 1972 году мне довелось в рамках Променадных концертов дирижировать в Альберт-холле бетховенской Симфонией с хорами (это название закрепилось в Англии за Девятой симфонией). Овальная партер была до отказа заполнена стоящими; в ложах наби-

56

лось едва ли не больше публики, чем они были способны вместить. По окончании исполнения энтузиазм в зале достиг такого накала, какой только может возбудить музыка ликующего финала этой симфонии. Как всегда экспансивные, променадовцы снова и снова вызывали на сцену исполнителей, но оглушительные аплодисменты не стихали. Кто-то из администрации объяснил мне за кулисами, что я должен увести оркестр со сцены, иначе толпа не разойдется. К моменту, когда музыканты входили в свои оркестровые, аудитория опустела, но теперь вместо оваций мы слышали пение. Несколько человек из публики начали петь, когда толпа медленно покидала переполненный зал. По мере того как к ним присоединялись другие, **мы** все отчетливее могли разобрать строки великого гимна «Радость — пламя неземное», исполняемого на сей раз слушателями, энтузиазм которых был вызван общением с гениальным творцом.

Глава III. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Композитор — интерпретатору

Широко распространена и для многих весьма притягательна концепция, приверженцы которой полагают, будто музыкальная пьеса является средством самовыражения исполнителя. Эта концепция существует по крайней мере со времен Листа. Некоторые музыкальные критики разделяют ее, у других она вызывает протест. Сам я убежден, что

композиторы, сочиняя пьесу, совершенно ясно представляли себе, как она должна звучать, и у них, конечно, больше оснований быть правыми, чем у кого-либо другого. Документально засвидетельствованные высказывания того или иного композитора могут поначалу быть восприняты нами как двусмысленные, а то и явно противоречащие друг другу. Чтобы подобные суждения не сбивали нас с толку, необходимо учитывать, при каких обстоятельствах они были сделаны. Полистав подборку документов из наследия Сергея Кусевицкого, мы обнаружим в ней телеграмму от Игоря Стравинского, где говорится: «Благодарю Вас за мастерское исполнение моей Оды». Слова Стравинского звучат откровенной похвалой. Но, как об этом однажды сообщил Роберт Крафт, на самом деле телеграмма была послана для того, чтобы засвидетельствовать признательность верному стороннику, которого композитор в узком кругу резко критиковал за своевольную трактовку доверенных ему пьес.

В начале 20-х годов мне приходилось слышать об одном высказывании Рихарда Штрауса, как будто опровергающем то, что я пытаюсь здесь утверждать. Эпоха Веймарской республики породила к жизни множество различных экспериментирующих творческих содружеств, в том числе организованную на демократических началах, гастролирующую оперную труппу *Wanderbühne*¹. Основным новшеством, введенным труппой, была система распределения ролей, согласно которой певица, занятая во вторник в партии графини Альмавива, могла в среду быть подружкой невесты, тогда как сегодняшняя исполнительница второстепенной роли в силу того же принципа становилась назавтра примадонной. Некоторое время система функционировала, но затем от нее пришлось отказаться — участь всех подобных начинаний, основанных на фиктивном равенстве таланта и темперамента. Репетиции проходили в здании, возвышавшемся на одном из баварских взгорий неподалеку от Гармиша, где

¹ *Букв.* — странствующий театр (*нем.*).

58

жил Р. Штраус. Однажды, завершая подготовку «Интермеццо», члены труппы решили пригласить автора музыки на прогонную репетицию. Речитативные эпизоды, имеющиеся в данной партитуре, требуют от вокалиста самой совершенной декламационной техники, уступая по своей сложности лишь аналогичным эпизодам в «Кавалере розы». Даже наиболее талантливым певцам не всегда полностью удаются эти труднейшие пассажи *parlando*. Довольный тщательностью проделанной работы, главный дирижер труппы в разговоре с композитором, происходившем во время перерыва, гордо утверждал, что каждый слог, каждая нота были спеты именно так, как указано в партитуре, «со стопроцентной точностью». Выслушав его, Р. Штраус неожиданно спросил: «А для чего вам такая точность?»

Когда я совсем еще подростком впервые услышал эту историю, я понял риторический вопрос автора «Интермеццо» в буквальном смысле, полагая, будто нотная запись является лишь приближенным отражением звучащей картины, в которую исполнитель сам вносит различные детали. Узнав со временем немного больше о том, как нужно оценивать смысл высказываний в зависимости от их контекста, я увидел описанную сцену в новом свете. Муштруя певцов, стараясь вышколить их по апробированной методе Бекмессера, главный дирижер, педантично добивавшийся тщательного воспроизведения каждого слога диалогов, на самом деле лишил эти диалоги их естественной выразительности и живости. Когда, довольный собой, он в перерыве между актами стал утверждать, что ноты, все до единой, были исполнены точно, композитор решил осадить его, но так, чтобы не нанести ему этим обиды. Однако каким иным способом Р. Штраус, будучи остроумным человеком и проницательным психологом, мог бы дать дирижеру понять, что старательное сольфеджирование — это еще не настоящий речитатив? Как еще он мог заставить дирижера, преисполненного петушиного тщеславия, почувствовать, что, заботясь о нотах, тот упустил из виду самую суть музыки?

Маргарита Лонг где-то приводит высказывание Мориса Равеля, которое на первый взгляд

противоречит смыслу слов, произнесенных Р. Штраусом в разговоре с дирижером Wanderbühne. Как пишет известная пианистка, Равель всегда требовал, чтобы в его музыке исполнялись только ноты и ничего более, — еще один пример композиторского афоризма, опасного своей двусмысленностью для неопытных новичков. Исполнять только ноты невозможно, и особенно это относится к музыке фольклорного характера. В некоторых пьесах Равеля использованы традиционные танцевальные ритмы, которые даже не поддаются адекватной фиксации в записи. Воспроизвести основной ритмический рисунок «Болеро» в точном соответствии с его нотной записью столь же немислимо, как и выдержать в строгом трехдольном размере ритм венского вальса в La Valse. Такая «буквальная» трактовка уничтожила бы дух любой

59

из этих пьес, их аутентичность и колорит, будь эти пьесы в испанском или венском стиле. Подобно Р. Штраусу, Равель хотел — я в этом уверен — поставить на свое место исполнителей, стремящихся непременно быть на первом плане и убежденных, что они-то понимают замысел композитора, хотя ни проникнуться заключенным в его музыкальной пьесе духом, ни досконально разобраться в ее нотном тексте им было недосуг. Эта проблема отражена в письме Р. Штрауса к родным, где он сетует на то, что его совершенно не удовлетворила прошедшая под руководством Ганса фон Бюлова и имевшая большой успех премьера «Дон Жуана».

«Что пользы мне от успеха, в основе которого непонимание? Темпы и все остальное Бюлов трактовал неверно. Не имея ни малейшего понятия о поэтическом содержании музыки, он исполнял ее как какую-нибудь приглаженную, в новом стиле сконструированную и гармонизованную, богато оркестрованную пьесу. Нельзя отрицать, репетировал он очень тщательно, вкладывал всю свою энергию, но ужасно нервничал и боялся провала (чего он более не в силах переносить, ибо страшно тщеславен...); в результате он познакомил публику с весьма интересным музыкальным произведением, однако это был уже не мой „Дон Жуан“».

В конце письма Р. Штраус делает вывод: «Я полагаю, никто не вправе идти на поводу у своего воображения, даже Бюлов, теперь мне это ясно». Слова композитора, написанные в 1890 году и выражающие его неудовлетворенность, как бы перекликаются с тем, что писал Карлу Черни Бетховен: «Завтра я зайду к Вам поговорить. Вчера я был очень несдержан и потом сожалел о случившемся, но Вы должны простить автора, предпочитающего услышать свою музыку именно так, как он ее задумал, и тут ничего не поделаешь, сколь бы замечательной ни была Ваша игра сама по себе»*. Стравинский и другие композиторы, жившие уже в нашу эпоху, часто с горечью отзывались о своих «святых патронах», то бишь об оказывавших им поддержку дирижерах. Барток разрывался между благодарностью за финансовую помощь и гневом, который вызывали у него искаженные интерпретации созданной им музыки. Как и Р. Штраус в 1890 году, композиторы последующих поколений, когда их замыслы извращались, едва ли могли открыто выражать недовольство или протестовать, не рискуя при этом лишиться услуг и поддержки благоволивших к ним популярных дирижеров и других исполнителей².

² Все это напоминает мне известный анекдот, в достоверности которого я, впрочем, сомневаюсь. Живя в Париже, Россини немало времени уделял подготовке концертов для светских вечеров, устраиваемых в богатых домах. Композитор обычно приглашал музыкантов, составлял программы и следил за тем, чтобы все было на месте и происходило вовремя. Иногда он и сам участвовал в этих концертах. Как-то раз он аккомпанировал Аделине Патти, которая пела одну из его популярных арий, обильно уснащая ее всевозможными руладами, каденциями и прочими украшениями, наподобие тех, что мы часто слышим у певцов, исполняющих сольные оперные номера. Когда она закончила и раздались аплодисменты, Россини, произнеся несколько комплиментов по поводу ее прекрасного голоса, поинтересовался... кто же был сочинителем только что прозвучавшей пьесы?

Неудовлетворительную интерпретацию Бюловом «Дон Жуана» композитор объясняет — по крайней мере отчасти — коренящимся в тщеславии дирижера страхом потерпеть провал. И в самом деле, тщеславие — наш враг номер один, поскольку оно пагубно сказывается на способности исполнителя воспринимать то, что вложено в музыку ее создателем. *Freischwebende Aufmerksamkeit*³, это *sine qua non* в технике анализа сновидений, представляет собой, на мой взгляд, очень важное качество подлинно выдающегося интерпретатора. К сожалению, многие думают, будто те из музыкантов, у кого в наивысшей степени выражена склонность к эксцентричности и экстравагантному поведению, кто обнаруживает необузданный темперамент, как раз и являются наиболее талантливыми. В это можно верить до той поры пока мы не особенно хорошо знакомы с творчеством композиторов, музыку которых нам преподносят. В противном случае псевдооригинальность и тщеславие сразу же выступают на первый план, подобно тому как всплывают на поверхность воды капли масла.

То, что дирижер обязан быть выразителем идей композитора, отнюдь не новая концепция. В трактате Иоганна Маттесона «Совершенный капельмейстер», изданном в 1739 году, мы находим замечательное изложение сути дилеммы дирижер — композитор:

«Наитруднейшая задача, уготованная исполнителю чьего-то творения, воистину заключается в потребности направить всю силу своего ума на то, чтобы уяснить себе своеобразную сущность чужих мыслей. Кому неведомо, как создатель музыки играл бы ее сам, тот навряд ли станет делать это хорошо, однако же погубит ее живодейственность и красоту, и часто выходит так, что сочинитель, буде ему таковое услышать, и вовсе не узнает свою пиесу».

Подобного рода свидетельства, проливающие свет на отношение композиторов к музыке, на то, что им казалось неприемлемым, особенно впечатляют, когда они доносят до нас слова композиторов, которые сами были дирижерами. И это естественно: композитор, являющийся дирижером-профессионалом, более строг к другим дирижерам, чем те из его коллег, кто либо вовсе не берется за палочку, либо делает это лишь изредка. Мне представляется весьма уместным привести в заключение этого обзора слова Густава Малера, сказанные им в разговоре с Натали Бауэр-Лехнер летом 1896 года:

«Сколь много проходит времени, какой нужно приобрести всеобъемлющий опыт, какую зрелость, пока не научишься все исполнять просто и естественно, так, как это написано; не добавлять и не привносить от себя ничего лишнего, ибо большее в конечном счете оборачивается меньшим... Дирижируя в молодые годы великими произведениями, я тоже бывал неестествен и неумерен и добавлял слишком много своего, хотя, обладая интуицией, делал это с пониманием. Лишь много позднее приблизился я к подлинной правде, простоте и к познанию того, что только отбросив всякую искусственность, можно прийти к истинному искусству».

³ Непроизвольное (*букв.* — свободно парящее) внимание (*нем.*).

В устах музыканта, который был в равной мере и композитором и дирижером, слова «слишком много своего» звучат особенно веско. Пользуясь в приведенном отрывке весьма характерным выражением «великие произведения», Малер, следует полагать, имеет в виду музыку таких композиторов, как Бетховен и подобные ему. По сути дела, Малер мог бы сказать: «Пока я не услышал, как обращаются с *моей* музыкой другие, я, наверное, поступал не лучше, чем они, и пытался подгонять трактовку старых мастеров под свои собственные представления об идеальной композиции».

На моих глазах происходила аналогичная перемена во взглядах музыканта более позднего поколения. Когда мне впервые довелось побывать на концертах Бруно Вальтера, я заметил, что, исполняя Моцарта, Гайдна и Бетховена, он довольно часто делал своего рода люфтпаузу — короткую остановку перед особо важным акцентом. Люфтпауза является одним из характерных моментов фразировки у Малера, и поэтому в его партитурах часто

можно обнаружить специальное ее обозначение — запятую. Совершается эта пауза за счет едва ощутимой задержки вступления акцентированной ноты и — одновременно — укорачивания предшествующей ноты. Это проще всего представить себе, вообразив, как кто-то, взмахнув молотком, задерживает его на мгновение чуть выше головы, чтобы с тем большей силой нанести очередной удар. Исполняя классиков, Бруно Вальтер столь часто пользовался люфтпаузой, что это воспринималось как та самая манерность, искусственность, которой Малер старался избегать в зрелые годы. Вальтер с годами тоже стал экономней и, отвергнув излишне щедрую и в какой-то степени нервозную нюансировку, постепенно пересматривал свою дирижерскую технику, все более упрощая ее.

Слова Малера «как это написано» могут на первый взгляд показаться тем ясным ориентиром, который должен привести нас к искомой простоте. В действительности же их смысл чрезвычайно широк и отнюдь не однозначен. Так, например, остается вопрос: «А все ли записано в нотах?» Подходить к музыке, возникшей в эпоху, когда сохраняли всю свою силу некие общепринятые традиции, следует по-иному, чем к таким музыкальным пьесам, которые создавались, когда влияние традиций было незначительным или же вовсе не ощущалось. (Я посвящаю отдельную главу обсуждению музыкальных традиций, без знания которых невозможно вполне понять замысел композитора классической эпохи.)

Но как бы полно ни учитывал исполнитель традиции соответствующей эпохи, а также зафиксированные в партитуре намерения композитора, все равно бывают случаи, когда он вынужден руководствоваться лишь собственным чутьем и вкусом. Поэтому важно четко себе представлять, где начинается и где заканчивается та область, за пределы которой интерпретатор не должен выходить.

62

Исполнительский произвол

Раскрыв любую партитуру Баха, мы сразу же убедимся в том, что он, как правило, считает достаточным зафиксировать только ноты и лишь изредка обозначает темп или динамику. В этом он подобен Шекспиру, который ограничивался в своих пьесах немногочисленными сценическими ремарками. Но сравним партитуры Баха и Шёнберга. Современный композитор непременно стремится проставить даже аппликатуру флажолетов в партиях струнных, поскольку он вовсе не склонен полагаться на исполнительские традиции своего времени. В литературе есть с кем сравнить и Шёнберга: Бернард Шоу, в отличие от Шекспира, не доверял воображению актеров и режиссера и писал для них множество инструкций. Таким образом, как в драматургии, так и в музыке мы сталкиваемся с одним и тем же вопросом: сколь многое автор готов взять на себя или — применительно к прошлым эпохам — сколь многое он полагал самоочевидным. При прочих равных условиях (чего, конечно, никогда не бывает) партитура с наименьшим количеством пояснений оказывается обычно и наиболее уязвимой, ибо сам по себе нотный текст, лишенный уточняющих ремарок, допускает различные толкования и трактовки, которые и сменяют друг друга в ходе десятилетий и столетий. Эти трансформации сравнимы с переменами в человеческом организме, непрерывно совершающимися от самого нашего рождения и до смерти. Смены эпох не случайно несут с собой как бы новую жизнь творениям Баха и Шекспира, делают их вновь актуальными. В частности, архитектура музыки Баха заставляет нас вспомнить о мостах и высотных зданиях, которые лишь раскачиваются под напором шквального ветра и, благодаря своей упругой гибкости, выдерживают натиск любых стихий, разве что слишком резкий внезапный удар окажется для этих сооружений чрезмерным — и тогда они рухнут. Прочность в сочетании с эластичностью необходима также кораблям и самолетам; обладают подобными качествами и партитуры, которым суждено жить столетиями.

Имея дело с театральными или музыкальными пьесами прошлого, исполнитель должен видеть одну из своих главных задач в том, чтобы во всей полноте донести до публики их

актуальность, ни в коей мере не искажая при этом ни их внутреннего строя, ни авторского замысла. Необходимо поэтому уметь отличать характеристики, определяющие сущность произведения — его структуру, колорит, смысловое содержание — от тех, в которых отражена его внешняя связь с эпохой. Подобные различия более очевидны в сочинениях, предназначенных для сцены и предоставляющих интерпретатору большую свободу действий. Уже только из-за этого стоит рискнуть углубиться в лабиринт исполнительских течений, из которых складывается современный подход к опере. За годы, истекшие после второй

63

мировой войны, в этом подходе произошли радикальные сдвиги. Главной фигурой теперь является не дирижер, а режиссер, или, как его называют в Европе, продюсер. Поскольку музыкальное и драматургическое начало в опере неразделимы, такая переориентация неизбежно сказывается на трактовке музыки и, следовательно, становится фактором, с которым дирижер должен всемерно считаться.

Это не обязательно перемены к худшему. Некоторые режиссеры, будучи подлинно творческими личностями, одинаково тонко чувствуют и музыку и драматургию. Сколь превосходным чутьем к традициям и духу времени обладал один из таких артистов, открылось мне с полной очевидностью, когда под впечатлением первых бурь, разразившихся из-за возникновения нового байрейтского стиля, созданного Виландом Вагнером, внуком композитора, я перечитывал некоторые из вагнеровских либретто. В глазах публики Виланд Вагнер был радикальным реформатором, старавшимся избавиться от всех излишних аксессуаров, от древнего тевтонского духа и, используя лишь необходимый минимум внешних атрибутов, сконцентрироваться на психологических, социологических и других факторах, актуальных для этих драм. Следует признать, что успех режиссуры Виланда Вагнера в какой-то степени является заслугой его деда, который никогда не упоминал в своих либретто шлемов, бронированных щитов и прочих доспехов. Театральные художники и режиссеры оставили без внимания лаконичность сценических указаний в этих либретто. Десятилетиями видя на сцене все те же декорации и все тот же реквизит, изготовленный из папье-маше, зрители свыклись с мыслью, что именно этого Вагнер и хотел. На самом деле Вагнер предваряет, например, второй акт «Валькирии» такой ремаркой: «Вотан в боевых доспехах, с копьем; перед ним Брунгильда в ипостаси валькирии, также при полном вооружении». Это весьма отличается от тех детальных описаний костюмов, которые дают некоторые драматурги. Копье специально упоминается лишь потому, что ему отведена определенная роль в самом действии. Вагнер, подобно всем великим художникам, творил не только для своих современников. Ремарка «Вотан в боевых доспехах» не ограничивает свободу режиссерского выбора и — при разумном подходе — послужит стимулом к новым поискам.

Однако при неразумном и безответственном подходе эта свобода может привести к абсурду и бесполезной трате сил и денег. (Шедевры не поддаются разрушению, ибо они — как однажды заметил Р. Штраус о великих партитурах — «неуязвимы».) Случай, происшедший на одной из репетиций Парижской оперы в сезон 1976/77 года, показывает, как важно уметь провести различие между тем, что существенно для драматического действия, и тем, что является лишь внешним атрибутом. Для постановки тетралогии «Кольцо Нибелунгов» были приглашены из Германии режиссеры антивагнеровской школы. На репети-

64

ции «Валькирии» певица-сопрано, исполнявшая роль Зиглинды, попросила дать ей обломки меча, которые по либретто она должна была в заключительном акте унести в лесную чащу. Того самого знаменитого меча Нотунга, спрятанного в куче пепла принявшим облик странника Вотаном и найденного Зигмундом, а затем расколовшегося на куски при ударе по копью Вотана и заново перекованного Зигфридом, — одним

словом, весьма существенного для действия трагедии предмета. Но режиссер не позволил певиче иметь при себе на сцене меч. Когда она попыталась протестовать, указав на роль, которая была отведена мечу в следующей опере цикла, режиссер невозмутимо произнес, что ему нет дела до «Зигфрида», коль скоро постановщиком третьей части тетралогии по плану назначен кто-то другой.

Подобные проявления самонадеянности и невежества становятся все более привычными. Взгляд, согласно которому в любом спектакле должна быть возрождена премьера, повсеместно считается устаревшим. На деле в каждой очередной постановке режиссер и театральные директора стараются превзойти друг друга в оригинальности и новаторстве. В одной из недавних постановок «Травиаты» действие начиналось со сцены смерти героини, а все последующие акты были организованы в виде ряда ретроспективных эпизодов. Споры нет, это новая трактовка, однако она никак не связана с музыкой. Аналогичный принцип был положен и в основу новой режиссерской версии «Летучего Голландца» Вагнера. В данной постановке сон рулевого, задремавшего на вахте, служил как бы обрамлением всего действия.

Такие примеры безответственного подхода режиссеров доказывают не только игнорирование ими того факта, что опера — один из видов музыкального искусства, но и их безразличное, если не пренебрежительное отношение к драматургическому замыслу либреттиста. Режиссер, занятый в парижской постановке «Валькирии», обнаружил редкостное отсутствие проницательности, не придав значения одному из элементов, тесно связанных с развитием сюжета. Но и в костюмы, — а они, казалось бы, относятся к внешним атрибутам, — пусть даже не несущие никакой особой функциональной нагрузки в ходе действия, нельзя бездумно вносить изменения. В одежде определенного периода неизбежно отражаются характерные для той или иной исторической эпохи социальные и идеологические отношения. Я иногда думаю, что именно первая постановка «Гамлета», в которой были использованы современные костюмы, стимулировала режиссеров на поиски новых интерпретаций классиков. Поскольку это был скорее трюк, чем подлинно современное прочтение, постановка возбудила повышенный интерес. Желая заполучить для себя достаточное количество подходящих объектов, с которыми, как с подопытными кроликами, можно было бы проводить эксперименты по омоложению,

65

режиссеры, подвизающиеся в опере — эта удивительная порода интеллектуалов, обычно не слишком глубоко разбирающихся в театральной драматургии и в музыкальном искусстве, но весьма эрудированных в социологии и психологии, — принялись перетряхивать оперный репертуар. Подобный способ самоутверждения стал в последние годы обычным явлением. Рудольф Хартман, режиссер и интендант (генеральный директор) нескольких крупных оперных компаний, выразил по этому поводу тревогу в своей хорошо аргументированной статье, которая заслуживает того, чтобы быть представленной здесь хотя бы в виде отрывка:

«В операх и музыкальных драмах главная роль изначально принадлежит музыке... Их воссоздатели — дирижеры и режиссеры — являются полномочными представителями автора, а после его смерти хранителями полученных от него сочинений.

Такой порядок считается самоочевидным и нормальным. До сих пор он был действенным принципом, определявшим подход к своему делу тех исполнителей, которые в огромном многообразии возложенных на них задач усматривали вызов и стимул к творчеству. Прислушиваясь к пульсу произведения, стремясь проникнуться авторской концепцией и найти ключ к ее воплощению в ней самой, а не где-то вовне, такие художники во все времена были способны предложить по-своему совершенные трактовки, которые, как бы они ни отличались одна от другой, служили некоей общей цели: лучшему осмыслению нашего бесценного театрального наследия. За последние несколько десятков лет произошли фундаментальные перемены, самым серьезным образом нарушившие преемственность между созданием и воссозданием, между автором и его

интерпретатором. Принцип лояльности автору, казалось бы, для всех самоочевидный, с улыбкой отвергается как «совершенно старомодный» и вместо него под эгидой прогресса на театральной сцене водворяется безудержная анархия... Никто из тех, кто по роду своей профессиональной деятельности связан с исполнительским искусством, не хочет, чтобы наши театры превратились в холодильные агрегаты, где полностью застыла бы всякая жизнь. Дыхание театра всегда было дыханием эпохи; открытый всевозможным влияниям, театр черпал в них свою силу. Однако между эволюционно обусловленным обновлением и метаморфозами, являющимися результатом каприза и грубого произвола, лежит огромная пропасть.

Разумеется, режиссеры всегда готовы объяснить и оправдать любую свою концепцию. Но все их красноречивые и аргументированные доводы в конечном счете призваны убедить нас в том, что источник происходящих перемен следует искать в самих сочинениях, в их духе: дескать Вагнер не мог выражать свои мысли иначе как в формах, навязанных ему эпохой, и, дабы подвергнуть ее критике, вынужден был обратиться к мифическим героям и сюжетам: ведь доподлинно известно, что в душе он оставался революционером. Именно в том, чтобы выявить эту скрытую критику и выразить ее на языке нашего времени, якобы и заключается смысл и цель всякой новой постановки».

Во всем оперном репертуаре найдется немного произведений, которые бы пострадали от осовременивания, попыток «открыть» публике глаза, обновить сценическую интерпретацию в большей мере, чем «Волшебная флейта». Поскольку сочинение было создано незадолго до смерти Моцарта и поскольку как сам композитор, так и его либреттист были связаны с масонами, опера вызывала замешательство и в то же время излишне преувеличенное благоговение, в ней усматривали некий символический подтекст, — и все это порой приводило к тому, что

66

излучающий свет и проникнутый человечностью шедевр превращался в отталкивающее, мрачное действо. Чтобы читатель смог составить собственное мнение о недавнем эксперименте, проделанном над «Волшебной флейтой» в театре Парижской оперы, привожу рецензию на спектакль, напечатанную в «Neue Zürcher Zeitung»:

«Волшебная флейта» в психоаналитической трактовке. Новая постановка в Парижской опере

Пусть музыка, сопровождающая выходы Зороастро и его свиты, и звучит празднично, возвышенно и торжественно, на самом деле его царство, кажущееся воплощением света и разума, — это всего лишь обманчивая иллюзия, скрывающая мир насилия. И оно обречено, ибо ему готовят гибель темные инстинкты, действующие внутри нас; по сути дела, историю Тамино и Памины следует понимать как конфликт с «règne castrateur»⁴. Таков смысл «Essai de lecture psychoanalytique de l'oeuvre»⁵, помещенного в программке, и — что гораздо хуже — руководящая идея новой постановки «Волшебной флейты», подготовленной Хорстом Цанклем и Ариком Брауэром,

После того как героям благополучно удалось выбраться из погруженных в полумрак, испещренных холмами владений Царицы Ночи — жуткого вида существа в змеиной шкуре, отливающей холодным блеском своей чешуи; после того как удалены со сцены отвратительные кровоточащие части туловища рассеченного надвое дракона.—Тамино и Памина, подчиняясь не умолимой логике действия, вступают в мир ночных кошмаров. На звуки магической флейты сбегаются не обыкновенные звери, а безобразные чудовища; рабы — это лишь прикованные к цепям жалкие невольники, Моностатос выглядит странным лесным отшельником с косматой бородой и почему-то носит коричневое трико; на голове у Зороастро корона из игл дикобраза, тогда как жрецы сохраняют полнейшее инкогнито под своими клобуками и бесформенными мантиями. Что же касается реквизита и декораций, с помощью которых представлены на сцене владения Зороастро, то здесь уродство и безобразие явно возведены в ранг главенствующего стилистического

принципа: перед нами три двери, из них одна отдекорирована парой человеческих ушей, другая, центральная — парой глаз, третья — губ; перед нами также две иссохших руки с когтями и подавляющее своей массивностью дерево, какое привидится разве что в горячечном бреду, а кроме того, всевозможные предметы в стиле египетско-масонской символики, напоминающие то растения, то условно орнаментальные фигуры, — причем мы безошибочно узнаем в них образцы современного пластического искусства. Художник и скульптор Арик Брауэр, который, работая семь лет назад в Цюрихе над постановкой «Бомарцо», создал для этой оперы Хиинастеры мир, населенный демонической нечистью, вновь подтвердил свою приверженность венской школе «фантастического реализма». Именно его новшества наложили свой характерный отпечаток на постановку «Волшебной флейты» и спровоцировали публику к негодующим протестам.

Но в чем же — помимо духовной поддержки — заключается вклад дирижера Хорста Цанкля? Его роль сводится к демонстрации театральных »ли комедиантских жестов, к чему следует добавить несколько введенных им по собственному почину трюков с использованием сценической машинерии. Застывшие в своей неподвижности лица певцов либо вовсе ничего не выражают, либо скрыты под безжизненно-холодными масками. Таким образом, если говорить лишь о визуальном аспекте, то придется признать, что почти все, чем подкупало и подкупает нас это удивительно человеческое, многоплановое в своей универсальности творение с его ничем не омрачаемой наивной чистотой, трогательной любовной фабулой, а также возвышенностью Таин-

⁴ Оскопленным родителем (фр).

⁵ Опыт психоаналитической трактовки произведения (фр.)

67

ственного — все это оказывается выхолощенным, растворенным в безжизненной статичности.

Подобные доведенные до абсурда выверты режиссуры заслуживали бы лишь снисходительной улыбки, если бы драматическое действие, как и сценическое оформление, от которого тоже зависит очень многое, не были столь тесно связаны с музыкой. Опасности, проистекающие от псевдооригинальной и не признающей никаких ограничений режиссуры, обеспокоили Хартмана не только в связи с тем, что происходило на театральных подмостках:

«...Возникает тревожный вопрос: что будет дальше? В один прекрасный день несоответствие между музыкой и новой драматургической трактовкой привлечет к себе внимание „энтузиастов“, жаждущих „доработать“ партитуру, — и тогда надвигающаяся теперь катастрофа станет свершившейся реальностью».

Рудольф Хартман полагал, что хотя катастрофа и неизбежна, она тем не менее разразится лишь в будущем. Но в действительности она началась уже тогда, когда автор статьи взялся за перо.

Хартман не выказывал какой-либо озабоченности по поводу режиссуры покойного Вальтера Фельзенштейна. Между тем в своих поистине необыкновенных и поражающих совершенством сценического воплощения постановках Фельзенштейн довольно бесцеремонно обходился с музыкальным текстом. Но поскольку он редко останавливал свой выбор на творениях великих композиторов, его обращение с партитурами не вызвало особо сильных протестов. Так, когда он менял местами два акта в «Сказках Гофмана», то этим он едва ли мог нарушить некий реально существующий план Оффенбаха, ибо автор скончался, не успев завершить свой опус. Фельзенштейн работал только с дирижерами, соглашавшимися подчиниться его авторитету, и с певцами, которые вследствие ограниченности своих вокальных данных с безропотной покорностью переносили весьма тщательно проводимые, но зато и нескончаемо долгие репетиции, требуемые для его постановок. Я полагаю, что Фельзенштейн обладал столь же пронизательным умом и безошибочным режиссерским чутьем, как и — правда на свой, совершенно особый лад — Виланд Вагнер. Но мало кто из их учеников являет собой

фигуру такого же масштаба. Имена этих двух крупных художников порой служат прикрытием самых вопиющих режиссерских проступков.

Когда, приглашенный дирижировать в Байрейт, я попытался добиться того, чтобы оперы Вагнера шли без купюр, как это и было в порядке вещей на протяжении девяноста шести лет, мне пришлось столкнуться с непреодолимыми трудностями. Меня не только никто не поддержал (быть может, исключая лишь некоторых музыкантов оркестра), но наоборот, все, в том числе и внук композитора Вольфганг Вагнер, оказывали противодействие. В конце концов, убедившись на генеральной репетиции

68

«Тангейзера», что постановщик до неузнаваемости исказил режиссерский замысел автора, я расторг свой контракт.

К сожалению, даже наиболее одаренные художники могут непреднамеренно нанести ущерб партитуре великого мастера. Пожалуй, никто не сумел с таким пониманием воспроизвести каждую существенную деталь оперы «Волшебная флейта», как это сделал в своем известном фильме, представляющем собой плод достойной восхищения высокой фантазии, Ингмар Бергман. Но консультант великого Бергмана, отвечавший за музыкальную трактовку партитуры, не справился с задачей. Перепланировав финал второго акта, Бергман исказил архитектурный замысел Моцарта. Этот финал, начиная с трио Гениев и до конца, построен подобно пирамиде. Первая и последняя сцены идут в ми-бемоль мажоре, то есть в тональности увертюры. Середина финала (вершина пирамиды) написана в до мажоре — тональности, которую композитор использует в каждом важном эпизоде, когда в действие так или иначе вовлечен волшебный инструмент. До минор представляет собой параллельную тональность к ми-бемоль мажору начального и завершающего разделов; фа мажор и соль мажор — это, соответственно, субдоминанта и доминанта к до мажору. Всякая перестановка — как в восходящей к до мажору волшебного инструмента, так и в нисходящей к заключительной части финала последовательности—разрушит этот простой и тщательно рассчитанный план композитора:

			C		
		F		G	
	c				c
Es					Es

Хотя мне понятно желание Бергмана довести до счастливой развязки сначала пару комических героев, Папагено и Папагену, а исход более напряженной интриги аристократической пары влюбленных показать под конец, нельзя не признать, что такая попытка усилить драматический эффект вступает в противоречие с музыкальным замыслом. Во времена Моцарта — по крайней мере, это справедливо для той театральной традиции, на которую опирался в построении фабулы своего сюжета Шиканедер, — существовало негласное правило рассматривать комические сцены как своего рода отдушину, наподобие бисюлируемых номеров в наших концертах, а также по принципу: в первую очередь улаживаются серьезные дела, а тогда можно воздать должное и более радостным сторонам жизни.

Заглянув в партитуру, мы обнаружим, что сцена испытания Тамино и Памины огнем и водой, как и сцена развязки, написана в до мажоре. После успешного завершения второго испытания звучит короткая фанфара, а вся следующая сцена — притворная попытка Папагено расстаться с жизнью и его дуэт с Папагеной — выдержана в соль мажоре — тональности, сопро-

69

вождающей первый выход Папагено и другие его появления, например, в сцене бегства от Моностатоса и заговорщиков. Когда же в ход событий вмешиваются силы зла — сначала это вооруженные латники, а позже группа злодеев: Царица Ночи, Моностатос и Три Дамы, — композитор использует до минор.

Было бы небезынтересно проверить, как прозвучала бы бергмановская версия финала в оперном спектакле. Полагаю, что после легкого, веселого дуэта «Па-па-па-па» оказалось бы не так просто вновь настроиться на торжественный лад фугированного хора стражников. Предпринятая Бергманом перемонтировка наглядно демонстрирует, что тесное взаимодействие музыкального и драматургического аспектов композиторского замысла может быть нарушено даже в том случае, когда новую трактовку предлагает режиссер, обладающий тонким художественным вкусом.

Однако шедевр нередко наносят ущерб — умышленно либо вовсе того не желая — не только режиссеры. Певцы тоже склонны игнорировать как явные, так и угадываемые между строк намерения композитора, то ли по причине своей неспособности исполнить роль надлежащим образом, то ли из-за уверенности, будто им лучше других известно, как ее следует трактовать. Между тем ущерб может оказаться непоправимым — это слало мне ясно со всей очевидностью, когда Тосканини однажды объяснил, почему он ни разу не попытался продирижировать «Севильским цирюльником» в его полном объеме. Со времени римской премьеры в 1816 году партитура Россини на протяжении полутора столетий пользовалась неизменным успехом в самых различных странах, что поощряло режиссеров и певцов все больше играть «на публику», изобретая новые и новые трюки, стремясь любой ценой поддержать непринужденную веселость в зале, добавляя тут и там высокие ноты или чрезмерно затягивая — пусть даже при этом возникают непредусмотренные диссонансы — заключительные ферматы на тонике либо на доминанте, произвольно изымая и вставляя отдельные номера, транспонируя арии в другие тональности и злоупотребляя орнаментальными фигурациями, разного рода украшениями, руладами и каденциями. Освобождение музыкальной и сценической интерпретации от накопившегося балласта, как опасался Тосканини, могло бы поставить под угрозу успех оперы. После селедки пряного посола рыба с более тонкими вкусовыми качествами уже, разумеется, не возбудит аппетита пресытившегося едока — так расценил ситуацию, возникшую в результате полувекового профанирования шедевра, практически мыслящий дирижер. Все это вызывало его крайнюю досаду, но он не верил, будто возрождение оригинала в его первоначальном виде решит проблему, полагая, что в данном случае лечение может оказаться опаснее самой болезни.

«Саломея» Рихарда Штрауса также относится к числу тех популярных опер, которые в наибольшей степени страдают от

70

злоупотреблений интерпретаторов. В том, насколько трудно избавиться от накопившихся за семьдесят лет «находок» и «корректировок», я убедился, когда приступил к работе над новой постановкой «Саломеи» в «Метрополитен-опера». Первые столкновения произошли у меня с весьма известной певицей, которой была поручена роль героини. Насмотревшись в ходе сводной репетиции, как она утрирует каждую деталь, я, уже в отсутствие свидетелей, перевел ей отрывок из композиторского комментария, где между прочим говорилось: «...воссоздавая образ Саломеи, целомудренной девы, восточной принцессы, следует ограничиться лишь самыми простыми и благородными жестами, иначе... она вместо сострадания внушит отвращение и ужас»⁶. Я пытался смягчить ее манеру игры, добиться, чтобы ее голос звучал более юно и трогательно, а не угрожающе-мстительно, как в эпизоде, когда Саломея обращается к отрубленной голове пророка.

Мои усилия оказались тщетными, ибо она была неспособна (да к тому же, видимо, и не хотела) изменить свой привычный стиль исполнения. Одна из ее реплик наглядно характеризует отношение многих «артистов» к предложению переосмыслить изжившую себя трактовку роли: «Если бы Вы сообщили Ваши доводы критикам, тогда, пожалуй...» Так солистка дала понять, что в подобном гипотетическом случае она, быть может, вела

⁶ Пожалуй, будет бесполезно привести здесь полный текст комментария, как он напечатан в Тематическом указателе Asow [1, 368]: «Во время репетиции драматическое сопрано госпожа Виттих, которой была поручена роль обладавшей голосом Изольды

шестнадцатилетней принцессы, время от времени объявляла забастовку — вокальная партия требовала от певицы большого напряжения сил, а тут еще и плотная оркестровка (ну как же можно сочинять такие вещи, господин Штраус, никому не дано совместить несовместимое) — и на манер жены саксонского бургомистра негодуяще восклицала: «Я не стану этого делать, я честная женщина!» Этим она доводила до отчаяния режиссера Вирка, склонного к «отступничеству и тотальной капитуляции». И все же г-жа Виттих, явно не соответствовавшая этой роли по своим физическим данным, в сущности была права, хотя и несколько в ином смысле, чем ей это представлялось, ибо эксцессы, которые позволяли себе а последующих спектаклях кровожадные обольстительницы, темпераментно размахивавшие в воздухе головой Иоанна Крестителя, часто выходили за рамки хорошего вкуса и надлежащих пропорций. Каждый, кто бывал на Востоке и видел отличающихся скромностью местных женщин, поймет, что, воссоздавая образ Саломеи, целомудренной девы, восточной принцессы, следует ограничиться лишь самыми простыми и благородными жестами, иначе в своем падении, совершившемся после того, как ей открылось познание тайны высшего мира, она вместо сострадания внушит отвращение и ужас. В целом актерская игра исполнителей, в противоположность слишком ажитированной музыке, должна отличаться предельной простотой. В еще большей степени это относится к Ироду, которому, вместо того, чтобы в нервном возбуждении носиться по сцене, следует помнить, что при всех своих отдельных срывах, спровоцированных любовной страстью, он, будучи всего лишь провинциальным восточным царьком, постоянно озабочен тем, как бы получше сохранить уравновешенность в присутствии гостей из Рима, и старается подражать великому римскому кесарю. Преувеличенная патетика, неистовые порывы неуместны ни на сцене, ни в оркестре. Музыка сама позаботится о себе».

71

бы себя по-иному. Даже ознакомившись с недвусмысленно выраженным указанием композитора, певица определенно предпочитала думать, будто не он, а пресса является последней инстанцией. В совершенно неприемлемой для меня установке, согласно которой художник обязан разъяснять критикам, почему он исполняет вещь так, а не иначе, я узнал позицию некоторых несерьезных режиссеров, имеющих обыкновение обсуждать в публичных интервью замысел, положенный в основу очередной своей работы, чтобы этим обеспечить ей поддержку прессы. Певица не смогла понять, что именно подобные люди и оказывают плохую услугу как автору, так и его интерпретатору.

Другой инцидент произошел, когда тенор, исполнявший роль Ирода, внезапно перестал петь во время репетиции. На мой вопрос, что случилось, он довольно бесцеремонно ответил: «Слишком медленно». За несколько месяцев до начала работы с ним я слышал этого тенора в той же роли, но в другом оперном театре Нью-Йорка и знал, что он пел свою партию в сумасшедшем темпе, но тогда я приписал «заслугу» дирижеру. Привыкнув постоянно загонять, певец стал терять контроль над тем, как он произносит слова, заученные им с помощью механической зубрежки при ознакомлении с ролью⁷. Прежде, когда я был помоложе, подобный выпад, сделанный со сцены и в присутствии более чем сотни людей, смутил бы меня и вызвал бы мое замешательство, но в свои шестьдесят четыре года я уже достаточно твердо знал, что правильно, а что — нет. Я просто сказал: «Быть может, для Вас...»

«Мораль» этой истории в том, что мы уже привыкли искажать темпы в «Саломее», как будто композитор умер несколько столетий тому назад, а стиль исполнения его музыки забыт и безвозвратно для нас утерян. Между тем Р. Штраус занимал несколько важных постов в сфере официального музыкального искусства и поэтому более, чем любой другой композитор, не столь вовлеченный в официальную жизнь, мог влиять на судьбу собственных сочинений. Несмотря на это, спустя всего лишь тридцать лет после его смерти главные его произведения искажаются исполнителями самым вопиющим образом. Хотя оперно-режиссерское искусство на наших глазах деградирует, сами музыкальные

произведения — то, что записано в нотах, а не то, что преподносят нам интерпретаторы — остаются почти незатронутыми временем. Частично это объясняется

⁷ В разделе партитуры, из-за которого у меня возник обмен любезностями с тенором, имеется метрономическое обозначение, приравнивающее цифру 76 к половинной длительности. Это не особенно быстрый темп по сравнению с темпами, имеющимися далее, и он дает возможность четко произносить все глагольные окончания, что должно быть главным предметом заботы интерпретатора и что было совершенно исключено, когда солист пускался в галоп. См.: Richard Strauss, *Salome* [партитура] (London: Boosey & Hawkes, 1905) pp. 188 ff., цифра 232; и Strauss, *Salome* [клавир] (Berlin: Adolph Furstner, 1905) pp. 128 ff., цифра 232.

72

сравнительным консерватизмом техники сольфеджирования, что так или иначе предохраняло партитуры от изменений, которым подвержены словесные тексты. К тому же читать эти тексты, в отличие от нотных, способны в общем-то гораздо больше людей. И еще один, в буквальном смысле сугубо «материальный», фактор: типографское копирование нот — более дорогостоящий процесс, чем набор обычного текста. Такое, на первый взгляд маловажное, обстоятельство в действительности существенно затрудняет внесение в партитуры слишком далеко идущих «коррективов». И в этом наше счастье. Имей дирижеры возможность подправлять партитуры как им заблагорассудится, большинство музыкальных пьес классической эпохи сегодня не были бы известны их авторами. Впрочем, нам хорошо известны примеры, когда и крупные произведения подвергались существенной правке. Моцарт доработал партитуру генделевского «Мессии», Римский-Корсаков, а за ним Шостакович отредактировали «Бориса Годунова» Мусоргского. В последнем случае изменения были сделаны для того, чтобы устранить действительно имеющиеся недочеты оригинала, о чем я буду еще говорить в разделе, посвященном музыкальному редактированию. Как бы то ни было, вследствие технических ограничений, о которых шла речь выше, все эти пересмотры до сих пор распространялись скорее на интерпретацию нотного текста, чем на сам текст.

Наверное, дирижеров, жаждущих оставить на музыкальном произведении отпечаток собственной личности, пусть даже в ущерб композитору, у нас не меньше, чем режиссеров. С другой стороны, многие искренне стараются в точности придерживаться авторского замысла, когда знают, как этот замысел выявить. Главным препятствием на пути к успеху чаще всего оказывается недостаток уверенности, которая основывалась бы на знании того, как нужно подходить к музыке прошлого. Не имея твердых знаний, исполнитель, при всех своих благих намерениях, часто бывает вынужден действовать наугад.

Возможности и границы исполнительского искусства

Наши молодые дирижеры, как мне кажется, не чувствуют в композиторах-классиках близких себе авторов, зато музыка XX века для них, судя по всему, родная стихия. Почти все признают, что пианистам Рахманинов и Прокофьев удаются лучше, чем Моцарт или Шуберт, тогда как и уму и сердцу дирижера Малер и Барток говорят больше, чем Бетховен или Вагнер. Большинство музыкантов соглашаются, по крайней мере в теории, с тем, что главная задача интерпретатора — дать исполняемому произведению такую трактовку, в которой оно бы звучало и воздействовало на слушателей точно так же, как в момент, когда было сыграно впервые. Однако добиваться этого становится все труднее. Методы композиции непрерывно обнов-

73

ляются, и каждое новое значительное сочинение все дальше отодвигает от нас предшествующее. С каждой очередной жатвой новых партитур те эпохи, когда жили Вагнер, Шуман, Бетховен, Моцарт или Бах, все больше окутываются сумраком веков, к

каждому последующему поколению все труднее представить себе, как исполняли музыку, допустим, в 1805 году. Но если мы и в дальнейшем намерены удержать в наших концертных программах сочинения композиторов прошлого, то дирижеры и другие исполнители должны найти способ преодолеть культурный и психологический барьер, отделяющий их от творчества этих композиторов.

Серенада Моцарта К. 320 являет собой наглядный пример того, как важно для исполнителя тонко чувствовать стиль музыки классиков. В середине пьесы, предназначенной прежде всего развлечь слушателя, композитор ввел часть, музыке которой присуща глубина и большая эмоциональная напряженность. За период двухвекового развития в сторону все более широкого применения хроматизма и вплоть до нашего времени с его додекафонной и атональной системами композиции средства музыкальной выразительности чрезвычайно обогатились. Однако знакомство с современными достижениями в области техники композиции, гармонии и стиля не должно мешать нам воспринимать изначальную свежесть и оригинальность классических пьес. Если дирижер и музыканты оркестра не сумеют почувствовать, сколь удивительно новой должна была казаться музыка андантино Серенады К. 320 слушателю времен Моцарта, она не прозвучит у них столь же впечатляюще, как звучала в эпоху своего создания.

Я вовсе не хочу сказать, что каждый музыкант обязан стать археологом и заняться поисками подлинных старинных инструментов или пытаться вернуть из небытия некогда существовавшие обычаи. Нам не обязательно разыгрывать пьесы Шекспира при зажженных свечах или поручать роль Клеопатры мальчику. Мы должны исполнять любую музыку имеющимися у нас современными средствами, а не превращать шедевры, которыми мы располагаем, в исторически аутентичные документы. Но для того чтобы донести до современного слушателя живую трепетность и изначальное очарование музыкальной композиции прошлого, нам необходимо полностью сознавать, какие именно особенности делали ее современной для той эпохи, когда она была создана. Чтобы музыка Третьей симфонии Бетховена могла сегодня проявить всю заложенную в ней силу воздействия, исполнитель должен быть прекрасно осведомлен о стиле самовыражения, характерном для искусства начала XIX века. По этой причине пьесы Грильпарцера дадут больше для понимания Бетховена, чем мысли Вагнера о трактовке Героической.

В своей рецензии на концерт, состоявшийся под управлением Вагнера в Вене в 1872 году, известный австрийский критик Эдуард Ганслик высказывает интересные суждения о возмож-

74

ностях и границах исполнительского искусства. Приведенная здесь почти полностью, эта рецензия свидетельствует о том, что Ганслик вовсе не был таким закореженным архифилистером, каким его изображали ревностные вагнерианцы.

«Концерт, которым продирижировал Рихард Вагнер, состоял из двух частей: в первой мы услышали бетховенскую Эроиду. тогда как вторая включала одни лишь композиции самого Вагнера. Поскольку Героическая симфония Бетховена является одной из самых заигранных пьес в концертном репертуаре Вены, Вагнер, должно быть, избрал ее не ради нее самой, а для того, чтобы показать, как надо дирижировать ею, то бишь в качестве практической иллюстрации к своему трактату о дирижировании»

В этом труде, содержащем весьма ценные советы и тонкие наблюдения, Вагнер не раз упоминает Эроиду Бетховена, главным образом для того чтобы подтвердить справедливость своего излюбленного тезиса, согласно которому у наших дирижеров нет никакого понятия о темпе, так что „истинный Бетховен“, знакомый нам по концертным исполнениям, по-прежнему остается для нас просто-напросто химерой.

Вагнер пользуется репутацией превосходного дирижера, он вдохновлен высокими устремлениями и знает, как употребить тот авторитет, которым он обладает в глазах музыкантов, чтобы достичь поставленных целей. Его энергичная, тонкая и с отчетливыми нюансами интерпретация Эроиды в общем и целом доставила нам истинное наслаждение

Несмотря на это, было бы печальной правдой, если бы нам действительно было дано впервые узнать и понять это творение только вчера вечером, и исключительно благодаря милости Вагнера... Мы проявили бы непростительную неблагодарность, если бы не заявили, что нам доводилось слышать Эроикку в поистине первоклассных исполнениях того же оркестра, но под управлением Гербека и Дессофа — в исполнениях, которые даже после того, как мы слышали Вагнера, по-прежнему кажутся совершенными. Один дирижер предпочитает несколько более подвижный темп, другой берет чуть медленней; одному контраст между громким и приглушенным звучанием удается великолепно, другому — не столь убедительно.

Подобные различия будут существовать всегда, пока за дирижерским пультом будут стоять люди, а не машины. У серьезных дирижеров с солидной эрудицией и бесспорным талантом эти различия обычно бывают незначительны: никто не станет исполнять *adagio* быстро, а *allegro* медленно или превращать *forte* в *piano*. По поводу отклонений, не выходящих, за ограниченные и с художественной точки зрения допустимые пределы, позволительно спорить, причем последнее слово в подобном споре вправе произнести лишь одно лицо — сам композитор. До тех пор, пока Бетховен самолично не объявит, что вагнеровская интерпретация — единственно верная и что те характерные особенности, которые кажутся принадлежащими Вагнеру, в действительности являются подлинно бетховенскими, мы не можем даже герою дня предоставить право называть всех прочих музыкантов, дирижирующих Эроикой, ослиами.

Коротко говоря, новизна интерпретации Вагнера заключается в постоянном модифицировании темпа в рамках одной части. С помощью этого принципа и еще одного — «верно почувствовать мелодическое начало» (что предположительно, должно дать ключ к правильному темпу) — сам Вагнер характеризует сущность той реформы в трактовке бетховенских симфоний, к которой он призывает и стремится... В отдельных частях можно без ущерба для музыки действительно отказаться от ненавистной Вагнеру «монотонности темпа» в пользу некоторого темпового оживления. Такой частью является финал Эроики: почти весь он построен по принципу расширенной вариационной формы, что несомненно позволяет модифицировать соответствующим образом темп для каждой вариации⁸. Исполнение группы вариаций

⁸ В связи с этим нужно кое-что добавить, чтобы не создалось впечатление, будто каждая вариация требует нового темпа. Подобная трактовка уместна, например, в брамсовских вариациях на тему Гайдна, соч. 56а. В этом сочинении композитор после каждой вариации делает паузу и, когда начинается новая вариация, предписывает новый темп. Ко финалу Третьей Бетховена представляет собой группу вариаций в рамках одной из частей симфонии. Начиная от такта 117 и до раздела *andante* темп приблизительно одинаков. (Отклонения от данной установки обсуждаются в главах, посвященных темпу.) В трех вариациях раздела анданте темп также не меняется. Дирижеру следует подобрать некие опорные темпы *allegro molto* и *poco andante*.

75

в одинаковом темпе легко может привести к бессмысленному формализму... В других местах Вагнер, как нам представляется, заходит слишком далеко в своих „модификациях“, например, там, где он, проведя в весьма подвижном темпе начало первой части, настолько резко замедляет вторую тему (такт 45), что слушатель, которому едва дано было уловить основное настроение части, оказывается сбит с толку, а „героический“ характер музыки превращается в сентиментальный. Вагнер исполняет скерцо в необычно быстром темпе, по сути дела в *presto* — рискованное предприятие, которое чревато опасными последствиями даже для виртуозного оркестра. Похоронный марш прозвучал великолепно, в особенности это относится к постепенному диминуэндо при переходе ко второй теме. В целом исполнение, как уже отмечалось, было в высшей степени интересным, содержало множество впечатляющих тонких оригинальных находок и

эффектов. Однако же едва ли кто усомнится, что все эти модификации идут от Вагнера, а не от Бетховена.

Какой-нибудь обладатель яркой индивидуальности сумеет так вдохновенно и со столь неотразимой убедительностью преподнести нам свои многочисленные и дерзкие прегрешения против буквы закона⁹, что лишь самые

⁹ В январе 1977 года, когда я готовился к проведению семинара для дирижеров, по материалам которого была затем написана эта книга, мое внимание привлекла рецензия, опубликованная в музыкальном разделе одной серьезной газеты. Прослушав в исполнении молодого пианиста одну из шопеновских сонат, критик счел нужным отметить: «В сонате м-р... игнорировал или просто-напросто заменял на противоположные многие динамические обозначения композитора; ...правда, Рахманинов, играя эту пьесу, поступал таким же образом, и оставался безнаказанным, однако простым смертным, видимо, следует более строго выполнять то, что предписано автором». По сути дела, рецензент высказывает мнение, которое Ганслик выразил на сто пять лет раньше.

В процитированном отрывке бросается в глаза, с одной стороны, определенное недопонимание проблемы и, с другой — серьезное заблуждение. Пианист, ставший мишенью критики, потому не справился с задачей, что он подражал Другому музыканту, хотя подражать Рахманинову, да и вообще кому бы то ни было, вовсе не следовало. Два разных музыканта никогда не смогут играть одинаково, как бы они ни старались копировать манеру друг друга. (В этом и заключается недопонимание.) Утверждать, что «простые смертные» обязаны следовать предписаниям автора, — значит подразумевать, будто *только* простые смертные должны поступать подобным образом. Создается впечатление, будто композиторские указания существуют лишь для «черни», но «аристократы» — те вольны действовать, как им заблагорассудится, сколь бы экстравагантным ни был результат, и прислушиваться разве только к своему «внутреннему голосу». Это глубокое заблуждение. Установить некоторые руководящие принципы, которых должны придерживаться все исполнители, — в этом *raison d'être* (назначение — *фр.*) данной книги. Мне понятна терпимость, с которой Ганслик и современный критик отнеслись — один к Вагнару, другой к Рахманинову: ведь и Вагнер и Рахманинов оба были композиторами, а творческому интеллекту собственная концепция ближе, чем чья бы то ни было. «Остался безнаказанным» — просто фраза. У музыкантов нет законов, обязывающих их строго придерживаться всех композиторских предписаний, и молодой пианист, получивший

76

узколобые филистеры не захотят их одобрить. И все же нет ничего более опасного, чем пытаться из отдельного удачно найденного нюанса выводить общее правило или провозглашать универсальный закон, опираясь на чье-то сугубо личное восприятие. Если бы взгляды Вагнера, изложенные им в его труде о дирижировании, стали общепринятыми, то принцип свободной трактовки темпа открыл бы путь к ничем не оправданному произволу и вскоре нам пришлось бы вместо симфоний Бетховена слушать симфонии а la Бетховен. Морская болезнь музыкантов, которая портит в наших глазах многие интерпретации солирующих инструменталистов и певцов и против которой доньше эффективным противоядием и действенной профилактикой были лишь симфонические концерты, — пресловутое *tempo rubato* — овладеет теперь и оркестрами, так что падет и последний не затронутый ею оплот нашей музыкальной жизни. В области дирижерского искусства Вагнер действует по тому же принципу, что и в области композиции: то, что завладевает вниманием этой оригинально мыслящей личности и благодаря исключительным дарованиям ее обладателя приводит к успеху, должно стать универсальным законом в искусстве, единственно возможным и верным путем развития... Как только все оперные композиторы начнут писать в стиле „Тристана и Изольды“, мы, слушатели, должны будем незамедлительно отправиться в сумасшедший дом, а если вагнеровское *tempo rubato* получит неограниченные права в наших оркестрах, то

дирижерам, скрипачам, духовикам придется последовать за нами в то же самое заведение».

Ганслик понял, что если бы художники, сравнимые по масштабу с Вагнером, стали потакать своим исполнительским капризам, то их пример был бы заразительным. Нам же пришлось бы с благоговением внимать тому, как один выдающийся композитор своей трактовкой музыки другого выдающегося композитора «говорит» нам: «Я считаю нужным делать это вот так!» Но если только оркестром управляет не Вагнер, серьезные любители музыки идут на концерт не ради того, чтобы дирижер продемонстрировал им, как Бетховену следовало бы писать симфонии. Они идут слушать ту музыку, которую Бетховен написал, и в таком исполнении, какое он задумал. В основу больших музыкальных полотен — симфонии, оперы, оратории, квартета, как и любых крупных технических сооружений человека, положен принцип пропорциональности. Ни одно крупномасштабное творение, создано ли оно архитектором, драматургом или композитором, не могло бы существовать, если бы все в нем не отвечало определенному плану. Такое творение не будет долговечным, если оно не построено по законам искусства. Благодаря тому, что сочинения великих композиторов свойственна надежность конструкции, они неуязвимы. Ошибки, наслаивавшиеся в течение долгих десятилетий, непонимание и откровенные, намеренные искажения не смогли разрушить их.

выговор от автора процитированной рецензии, тоже «остался безнаказанным», разве что допущенные им искажения были отмечены газетным критиком. Но и Рахманинов, по своему трактуя ту или иную деталь, искажал замысел композитора; мы также вынуждены предположить, что и Вагнер искажал Героическую. В уголовном законодательстве «остаться безнаказанным» означает просто избежать справедливого суда. Однако в музыке судьи — это мы сами, и мы лучше всего выполним наш долг, если используем наши знания и наше воображение, дабы по справедливости воздать великим композиторам.

77

Сегодня требуется особая энергия и смелость, чтобы убрать все то наносное, что накопилось в результате неверных интерпретаций, и представить на суд публики ту или иную работу композитора в ее первоизданном виде. Парадоксально, но трактовка, соответствующая композиторскому замыслу, зачастую воспринимается не как адекватная ему, а как радикальный отход от него¹⁰. Тем не менее именно в том, чтобы раскрыть мудрый замысел композитора, и заключается миссия и награда дирижера.

¹⁰ Один американский критик как-то рассказал мне о том особом впечатлении, которое произвели на него мои «неортодоксальные, но совершенно убедительные» темпы в средних частях Второй симфонии Бетховена. Я объяснил ему, что когда метрономические указания Бетховена принимаются всерьез, то обнаруживается взаимосвязь темпов этих обеих частей, а также раздела *allegro* первой части. Мой «неортодоксальный» подход был, как с этим согласился критик, на самом деле «ортодоксальным», между тем многое из того, что освящено обычаем и считается адекватным, — это лишь накопленные нами ошибки в прочтении партитур.

Глава IV. ТРАДИЦИИ

Что такое традиция?

Однажды, хотя, кажется, никто не знает, в какой именно день и при каких обстоятельствах, Густав Малер произнес знаменательную фразу: «Tradition ist Schlamperei»¹. Слово, стоящее последним, трудно перевести. Ни *sloth*², ни *sloppiness*³ не передает в точности его колорит, уж очень характерно оно именно для Австро-Венгрии с ее молчаливо подразумеваемым «жить не напрягаясь и не особенно себя утруждая»*. Мы можем только догадываться, что в тот день молодой, честолюбивый главный дирижер оперного театра в очередной раз пытался выдвинуть новые идеи, но лишь для того, чтобы

их тут же со степенной аристократической невозмутимостью отверг некий театральный чиновник, привыкший следовать девизу «коль так заведено, значит так верно». В подобной ситуации Малер, разумеется, не мог сдержать своего гнева.

Малер, однако, превратно истолковал слово «традиция» и ошибку необходимо исправить. Молодой талантливый художник, конечно, должен пытаться вести борьбу с инертностью, укоренившейся рутинной и теми в свое время заученными методами, которые продолжают жить, несмотря на то что давно утратили свою полезность. Вся эта рухлядь не традиции. Традиции представляют собой обширный свод неписаных законов. XIX век действительно пренебрегал этими законами, по крайней мере в том, что касается музыкального наследия. В продолжение десятилетий, предшествовавших Французской революции — одному из рубежей западной культуры, — музыкальные традиции были известны каждому. Наш век быстро осваивает заново многие музыкальные традиции XVIII, XVII и даже более ранних столетий.

Всем желающим уяснить себе, есть ли у нас сегодня неписанные музыкальные традиции, следует вспомнить о джазовой музыке и сравнить, как она зафиксирована в нотах — с тем, как она звучит. Мало кто из музыкантов исполняет в наши дни и «классическую» и «популярную» музыку, ибо «классиков» обучали и обучают поныне воспроизводить в своей игре с «буквальной» точностью напечатанный в нотах текст. Морис Андре не

¹ Традиция — это расхлябанность (нем.).

² Неряшливость (англ.).

³ Леность (англ.).

79

смог бы расшифровать нотную запись на листке, по которому играл Луи Армстронг, к тому же это еще вопрос, играл ли Луи Армстронг по какому-либо листку.

Далеко не так просто определить, имеем ли мы дело с исчерпывающей, «буквальной» записью музыкальной пьесы или перед нами традиционная нотация. Здесь не существует четкой демаркационной линии, на протяжении всего XIX века оба способа так или иначе переплетаются. Для выяснения причин, почему музыканты постепенно превращались в «буквалистов» и стали забывать или просто игнорировать традицию, потребовалось бы провести широкое социально-психологическое исследование. Одна из наших нынешних проблем заключается в том, что слишком многих значительных музыкантов, а среди них и некоторых известных дирижеров, традиционная условная нотация приводит в смущение, которое, впрочем, они всячески пытаются скрыть.

Апподжиатура и другие украшения

По традиции в инструментальных голосах указывалось все до последней ноты, тогда как в партиях вокалистов, особенно в каденциях, допускалась сокращенная запись. И современники, и предшественники Бетховена могли полагаться на то, что вокалисты знакомы с правилами расшифровки нотного текста и сумеют должным образом восполнить его в процессе пения.

Теперь на это рассчитывать не приходится. Однажды на прослушивании приглашенный мною баритон спел речитатив из Девятой симфонии Бетховена, игнорируя задержание на слове «звуки» ([пример 13](#)). Когда я попытался выяснить, почему он опустил соответствующую ноту, певец ответил, что, в конце концов, подобные вещи — дело вкуса, и все зависит от того, как смотреть на них. Я не согласился с этим и указал на более раннее проведение речитатива в партиях виолончелей и контрабасов, где были выписаны ноты *соль* и *фа* ([пример 14](#)). Тогда солист поставил меня на место, объявив, что он пел этот речитатив точно так же, когда выступал с одним моим известным коллегой, и тому нравилось. Бетховен, его современники и его предшественники изумились бы, если бы кто-либо стал в их присутствии утверждать, будто соблюдение такой давней традиции, как та, что определяет трактовку апподжиатуры, всего-навсего дело вкуса. Однако лишенная гибкости и не стимулировавшая творческую мысль система музыкального

обучения, господствовавшая почти весь прошлый век, столь упорно насаждала взгляд, согласно которому каждую ноту надлежит играть или петь только так, «как она записана», что традиции целых столетий оказались почти полностью изгнанными из исполнительской практики. Работая в свои двадцать лет пианистом-репетитором, я проходил со многими певцами различ-

80

ные вокальные партии. Среди этих музыкантов попадались и настоящие профессионалы. Одна певица-сопрано, готовившаяся исполнить свою партию в Торжественной мессе, предупредила меня, что именитый маэстро, который должен был дирижировать концертами, хмурился всякий раз, когда встречалась очередная апподжиатура.

В последние годы интерес к традициям возродился, и они теперь становятся известны все большему числу музыкантов, однако многие серьезные и преданные своей профессии представители нашего искусства противодействуют попыткам ввести в практику определенные исполнительские приемы прошлого, хотя это несомненно было бы в духе традиции. Одним из таких приемов, в свое время столь же широко распространенных, как исполнение апподжиатур, является импровизирование коротких орнаментальных фраз в оперных ариях там, где стоит знак ферматы. Между тем я могу вспомнить лишь один случай, когда солист не только был согласен ввести в свою партию подобные украшения, но и сам желал это сделать. Солистом была Элизабет Шварцкопф, датой — 1957 год. Когда почти двадцать лет спустя мы встретились снова во время одного из ее приездов в Америку, она рассказала мне, что с тех пор никто из дирижеров ни разу не позволил ей петь эти украшения, хотя подобная практика несомненно считалась общепринятой в 1787 году.

Более усложненной разновидностью орнаментальных украшений является Eingang⁴, или каденция, надлежащее место которой также отмечается ферматой. Казалось бы, любому музыканту давно известно, где в концертах Моцарта следует вводить каденции. Тем не менее, репетируя К. 467 с солистом, считавшимся признанным «экспертом» по Моцарту, я обнаружил, что в данном вопросе далеко не все сходятся во мнениях. Мы дружно начали финал, но когда подошло место, где стояла фермата, пианист сразу принялся играть тему, поскольку ничего другого в нотах напечатано не было. Я прервал его и спросил, намерен ли он исполнить каденцию только вечером в присутствии публики? С нескрываемым чувством собственного достоинства и несколько покровительственно он ответил: «Вовсе нет, по-моему, она вообще ни к чему». Если бы не то обстоятельство, что согласившись без долгих раздумий участвовать в концерте, он помог нам выпутаться из затруднительного положения, я не отнесся бы с такой терпимостью к его ответу. Но как же, подумалось мне, музыкант может иметь репутацию специалиста по Моцарту, если он не склонен считаться с традициями той эпохи, когда композитор создавал свою музыку?

Панический страх, охватывающий инструменталистов, певцов и дирижеров при мысли о том, чтобы сыграть нечто не напечатанное в нотах, легко понять. Лишь в немногих из наших консерваторий студенты достаточно полно знакомятся с испол-

⁴ Здесь — вставной эпизод (нем.).

81

нительскими традициями прошлого. Куда легче играть по напечатанному, чем самому основательно изучить музыкальные традиции. Более того, игнорируя их, нетрудно прослыть, пусть даже незаслуженно, исполнителем, строго придерживающимся авторского текста.

К счастью, не все музыканты избирают для себя путь полегче. Сколь благоприятное впечатление может производить действительно адекватный подход к традиции, продемонстрировал, исполняя в Цюрихе концерт Моцарта К. 503, Малькольм Фрагер. В надлежащий момент он начал играть сочиненную им самим каденцию. Проведя, как полагается, основные темы и затем слегка изменив рисунок побочной партии, он

трансформировал ее в мелодию второй арии Папагено. Откровенное удовольствие, с которым публика — группа коренных жителей Цюриха, знавших толк в традициях, — следила за полетом фантазии Фрагера и проявления которого я мог наблюдать как один из партнеров по исполнению, доказывало аутентичность подхода лучше, чем все эти увещательные призывы играть то, что «напечатано».

Я не намерен здесь, да это и было бы напрасной затеей, выступать с детальными рекомендациями по поводу того, как нам применять подобные исполнительские приемы. Не много пользы в том, чтобы устанавливать правила, которые определили бы «единственно верную» трактовку встречающихся в музыке барокко орнаментальных украшений. Думается, что, тщательно разобравшись в проблеме и, при наличии такой возможности, в той или иной степени освоив практику игры на клавесине либо органе, исполнитель узнает о трактовке орнаментики больше, чем если бы он попытался заучить наизусть некий готовый набор рекомендаций. Полезно прочитать известный трактат Карла Филиппа Эмануэля Баха *. В «Школе» Леопольда Моцарта также содержится немало информации *. Ценный труд, который может способствовать расширению кругозора, написал Маттесон. Наконец, верный подход должна подсказать интуиция самого исполнителя. В традициях есть разумное, здоровое начало, которое важнее кодексов и правил. В слишком долгих раздумьях и затяжных дебатах по поводу мелких деталей тоже кроется определенная опасность.

Почти все украшения в известном смысле представляют собой разновидности апподжиатуры. Этот прием, используемый для того, чтобы создать кратковременный диссонанс, на какой-то момент придающий звучанию напряженность, выполняет в музыкальных пьесах целый ряд функций. В том, что функции эти не сводятся только лишь к расцвечиванию мелодии на определенный манер, мы убедимся, если раскроем вторую часть фортепианного концерта Моцарта К. 467 ([пример 15](#)). То, как использованы задержания в такте 4 и, в аналогичных случаях, в тактах 7, 9, 12—16, 18, 19 и далее, со всей очевидностью показывает, что апподжиатура не просто условность,

82

допускаемая в каденциях, но весьма существенный элемент как мелодического, так и гармонического развития. Даже поверхностное знакомство с традиционными способами трактовки апподжиатуры предотвратило бы совершаемую многими в такте 18 и увековеченную на звуковой дорожке одного популярного фильма ошибку во фразировке мелодии. Первые две ноты такта 18 нельзя считать лишь продолжением нисходящего тетраорда из восьмушек, имеющегося в предыдущем такте, хотя эта последовательность и состоит из двух задержаний и их разрешений. На самом деле задержание в такте 18 предвосхищает аналогичное задержание в такте 19, которым завершается весьма протяженная фраза. Если начать такт 18 восьмушкой, то мелодия на мгновение как бы теряет опору, подобно тому как, оступившись при спуске с лестницы на последней ступеньке, вдруг лишается опоры человек, прежде чем почувствовать иод ногой лестничную площадку. Увеличив длительность ноты *ля* до четверти, пианист сможет избежать эффекта «спотыкания», возникающего при обычной фразировке, и тогда вся мелодия от начала и до конца прозвучит на широком дыхании.

Таким образом, необходимость считаться с традицией апподжиатуры диктуется весьма серьезными соображениями. В музыкальных пьесах лирического плана многие апподжиатуры выписаны полностью. Мой опыт говорит о том, что исполнители, отказывающиеся признавать наличие апподжиатур там, где они не проставлены, хотя и предусматриваются традицией, склонны игнорировать и те апподжиатуры, которые ясно зафиксированы в тексте. В первых четырех тактах медленной части бетховенской Пасторальной симфонии три апподжиатуры. В тактах 102—110 медленной части Седьмой симфонии мелодическая линия содержит две апподжиатуры. Буколическое трио Девятой построено на апподжиатурах, в медленной части этой симфонии они встречаются на каждом шагу, а музыка гимна «К радости» (он вводится уже упоминавшимся

речитативом) также изобилует нисходящими секундовыми последовательностями (однако не все из них действительно представляют собой апподжиатуры).

Каждый случай появления апподжиатуры заслуживает пристального внимания. Этот прием характерен для музыки, которой присуще настроение мягкого лиризма. Когда эти восходящие или нисходящие секундовые шаги трактуются должным образом, они приобретают особый смысл, ускользающий, однако, при поверхностном чтении нот.

Триоли и длительности, обозначаемые нотой с точкой

Применительно ко многим музыкальным пьесам XVIII и более ранних столетий имеют силу два неписанных правила, регулирующих длительность ноты с точкой. Во первых, отметим

83

случай, когда ритмический рисунок, включающий ноту с точкой, накладывается на триоль. То, что мы сегодня записали бы в трехдольном размере как четверть плюс восьмая, во времена Баха по традиции записывалось как восьмушка с точкой плюс шестнадцатая. Шестнадцатая, однако, имела почти половинную длительность восьмой с точкой и, исполняемая на фоне триолей, должна была звучать одновременно с третьей нотой, а не после нее. Во втором случае традиция предписывала ноту с точкой исполнять так, как если бы справа от нее стояло две точки, при этом следующую ноту необходимо было соответствующим образом сократить. Почти все признают, что обе традиции соблюдались долгое время. Однако не все считаются с этим на практике и не во всех консерваториях отдают этому должное.

Некий концертирующий пианист однажды поделился со мной своими впечатлениями о том, как ему довелось исполнять Пятый Бранденбургский концерт Баха под руководством весьма известного дирижера. Человек отнюдь не почтенного возраста, но из тех, кто строго придерживается догматических установок XIX века, дирижер этот требовал, чтобы финал исполнялся «по напечатанному», хотя традиция предписывает совмещать триоли с рисунком, включающим ноту с точкой. Некоторые музыканты, лучше информированные в вопросе, пытались переубедить дирижера, но не добились успеха. Дело было, конечно, не в упрямстве маэстро. Очень трудно, если не невозможно, радикально изменить подход исполнителя к музыкальной нотации. Мне случалось сталкиваться с подобными трудностями при работе с оркестром, отдельные музыканты которого были просто не в состоянии выполнить нечто несовместимое с заученными навыками, — а приучали этих людей всегда играть исключительно и в точности то, что «напечатано».

Вместе с тем в подходе «знатоков», при всей его правомерности, есть свои минусы. Появившаяся в последние несколько десятилетий довольно многочисленная группа специалистов может превратиться в элиту, которая одна только и будет способна гарантировать аутентичность трактовки музыкальных произведений, созданных до 1800 года. Это не праздные опасения. Я знаю музыкантов из крупных оркестров, откровенно заявляющих: «Мы не владеем навыками, необходимыми для интерпретации сочинений, написанных ранее 1800 года». Если мы хотим избежать цеховщины со всеми ее отрицательными последствиями, то нам надлежит быть весьма заинтересованными в том, чтобы побуждать каждого серьезного исполнителя к овладению музыкальными традициями барокко. Тем самым мы не только преодолеем ограниченность нашего современного репертуара, но и выясним, сколь долго эти традиции сохраняли свою жизнеспособность и в XIX веке. Отдельные места в произведениях Бетховена, Шуберта и Шумана часто трактуются неверно из-за того, что многие полагают, будто эти композиторы всегда записывали свою музыку в точности так, как она должна

84

звучать, то есть якобы не рассчитывали на возможность традиционного прочтения ее нотного текста. Тем, кому покажется сомнительным, что такие ошибки могут иметь

место, предлагаю рассмотреть несколько примеров.

Только на двух страницах Первой симфонии Бетховена встречается три такта, где использована традиционная нотация. Мы быстро найдем эти такты, если вспомним, что оба традиционных способа исполнять длительности, обозначенные нотой с точкой, применялись, прежде всего, с целью обеспечить одновременную смену гармоний у всех инструментов. В такте 44 второй части ([пример 16](#)) первые скрипки должны сыграть ноту *до* так, как если бы справа от нее стояли две точки, только тогда последующее *до-диез* прозвучит одновременно с новым аккордом у прочих струнных инструментов. В такте 45 с триолью у первых скрипок должен быть совмещен ритмический рисунок, имеющийся в партиях остальных струнных инструментов, опять же для того, чтобы этим обеспечить одновременную смену аккордов у всей струнной группы. Наконец, в такте 54 и далее удары литавр необходимо согласовать с триолями у струнных и флейты (если темп второй части будет выбран неверно, все указанные места прозвучат тяжеловесно; темп нельзя затягивать).

Первое свидетельство тому, что в партитуре симфонии встречаются образцы традиционной нотации, мы обнаруживаем уже под конец медленной интродукции к симфонии. Переход к *allegro con brio* будет звучать лучше и его будет легче исполнять, если трактовать долгое *соль* в такте 12 как ноту с двумя точками справа. В интродукции ко Второй симфонии Бетховен действительно проставляет эти две точки, что, однако, не означает, будто в его последующих опусах все надо читать «буквально». Во второй части Пятой симфонии тридцатьвторые в партии второго кларнета — такты 14 и 19 — нельзя играть так, чтобы они «прихрамывали» за триолями флейты, а в такте 18 альты и фаготы не должны плестись за триолями скрипок. Такая трактовка абсолютно антимузыкальна.

Очень полезен был бы для преподавателей музыки словарь, наподобие «Оксфордского словаря английского языка», который демонстрировал бы различные способы музыкальной нотации с указанием того, по какому случаю и когда они были впервые введены. Такие приемы-формулы возникают в музыке, подобно словам в языке, — чтобы удовлетворить новым потребностям, по мере того как последние делаются все более осязаемыми. Было бы полезно знать и то, почему музыканты отказывались от традиционного истолкования определенных формул нотации и отдавали предпочтение «буквальной» их трактовке. Правда, даты подобных событий установить почти невозможно: старинные способы нотации, и мы это уже видели, иногда встречаются спустя годы и даже десятилетия после того, как они вышли из общего употребления.

85

Не стоит поэтому особенно удивляться, что традиционные способы нотации полностью не утратили свою силу даже во времена Шумана. Он все еще обращался к ним, приравнивая восьмушку с точкой плюс шестнадцатая триольным двум восьмым плюс восьмая. Где бы я ни демонстрировал отрывок из медленной части его Четвертой симфонии ([пример 17](#)), меня всегда спрашивают, как я могу с уверенностью утверждать, будто Шуман не хотел, чтобы исполняемые пиццикато шестнадцатые у скрипок и альтов, а также шестнадцатые у кларнета и фагота звучали *после* триоли у солирующего гобоя и виолончели. Беглый взгляд на нотную запись в такте 2 трио из Первой новеллеты для фортепиано не оставляет никаких сомнений, что композитор трактует ноту с точкой именно так, как предписывает традиция ([пример 18](#)). (Надеюсь, этот пример ее только подтвердит сказанное мною выше, но и еще раз продемонстрирует важность всестороннего знакомства с творчеством композитора). В третьей части Второй симфонии Шумана тоже имеются случаи, где несомненно использована нотация времен Барокко. Так, было бы нелепо пытаться в такте 35 ([пример 19](#)) втиснуть последнюю шестнадцатую именно в то место, которое предусматривает для нее математический расчет. Гораздо более естественно, и для данной музыки оправданно, подождать последней ноты триоли с тем, чтобы шестнадцатая совпала с нотой *до* ведущего голоса.

Если какое-либо место кажется вычурным или излишне усложненным, полезно

повнимательней присмотреться к окружающим тактам. И тогда во многих случаях будет очевидно, что нужна более свободная, то есть соответствующая традиции, трактовка. Композиторы не были математиками, в их намерения не входило ставить точки над каждым *i*. Но именно потому, что к их творениям следует относиться серьезно, я чувствую себя обязанным выяснить, в каких пределах композиторы даже в эпоху романтизма продолжали использовать старые методы, традиционные способы нотации, приемы барокко. Великие мастера XIX столетия, включая Рихарда Вагнера, доверяли исполнителю, считая его вполне способным разобраться в их партитурах. После Вагнера это доверие пошло на убыль, все больше уступая место «буквализму».

Дирижеру очень важно изучать музыку тех периодов, когда традиции сохраняли всю свою силу, и проникнуться духом этих традиций до такой степени, чтобы их смысл и правомерность стали для него самоочевидны. На первый случай было бы неплохо проштудировать арию Баха из кантаты № 70 для альтового голоса в сопровождении obbligatной виолончели и basso continuo. В этой пьесе, насчитывающей девяносто два такта, я обнаружил пятьдесят шесть примеров, которые подтверждают необходимость координировать ритмический рисунок, включающий ноту, удлинненную точкой, с триолью. Но дирижеру не следует предполагать, будто музыканты его оркестра достаточно

86

хорошо знакомы с традицией, чтобы немедленно усвоить или хотя бы только запомнить его общее указание о том, как все это должно звучать. Начиная репетировать Третью сюиту Баха ([пример 20](#)), дирижер не может просто объявить, что все четверти с точкой трактуются, как если бы справа от них стояло две точки. Он должен обеспечить, чтобы в партии были вписаны дополнительные точки, а для восьмушек — дополнительные флажки, и считать каждый аналогичный повторный случай как бы первым появлением соответствующего ритмического рисунка. Такую коррекцию необходимо проделать для гобоев и первых скрипок в такте 9, для вторых скрипок и альтов в такте 10, а в тактах 11—12 для всех инструментов высокого диапазона и так далее на протяжении части.

Одна из причин, почему профессионально зрелые музыканты, имея дело с данной сюитой, могут столь упорно придерживаться «напечатанного» канона, недавно прояснилась для меня, когда я услышал в исполнении совсем неплохого оркестра некоей крупной консерватории Америки интродукцию этого баховского сочинения, от первой и до последней ноты сыгранную так, как если бы в ее начале стояло слово *grave* (введенный в заблуждение немецкий редактор действительно поместил это слово в выпущенной им партитуре). Оркестр играл ее на восемь, старательно подчеркивая каждую ноту, словно это была музыка Брукнера. Дирижер, навязывающий молодым студентам такой допотопный и порочный стиль, совершает преступление против музыки, и ему следовало бы устроиться на работу, которая не требовала бы от него особого музыкального чутья. Такое пренебрежение к традиции мешает усвоить студентам характерные черты стиля композитора и надлежащие приемы, позволяющие воплотить этот стиль в своей игре.

Беглый просмотр остальных трех сюит Баха (или его увертюр) показывает, что все их начальные части имеют нечто общее в своем построении: во всех трех торжественный вступительный раздел на 4/4, изобилующий длительностями, обозначенными нотой с точкой, предшествует фуге⁵. Во многих случаях, когда справа от ноты есть точка, ее надо удвоить, одно из наиболее очевидных доказательств тому содержится во Второй сюите ([пример 21](#)). Паузы в первом такте ясно дают понять, какой ритмический рисунок Бах имел в виду для этой части и почему он не выразил свои мысли более явным образом. Если такт 3 и все аналогичные такты, которые встречаются далее, исполнять как указано в такте 1, это придаст ритму надлежащую упругость, Бах просто прибегнул к скорописи, ожидай от

⁵ Редактор нового издания сочинений Баха, выпущенного Беренрайтером, обозначивший размер как 2/2, ошибочно интерпретировал указание *tempo tagliato* как *alla breve*. *Tempo*

tagliato просто говорит о том, что трактуя темп к фразировку, следует исходить из более крупных структурных единиц, то есть исполнять всю часть на четыре, а не на восемь. Об этой распространенной ошибке идет речь в следующем разделе главы.

87

исполнителей, что те, зная традиционную нотацию, без труда прочтут ее. Всякий, кто умеет писать ноты, сразу же поймет, что традиционная форма записи помогает сэкономить немало времени.

В отрывке из первой части Четвертой сюиты Баха ([пример 22](#)) представлены оба случая: в одном необходимо удлинить ноту с точкой, во втором — сократить ее. В такте 22 первый и третий гобой и первые скрипки должны удлинить четверть с точкой (удвоить точку) так, чтобы идущие за ней шестнадцатые совпали с последней шестнадцатой в других голосах. В разделе на 9/8 мы видим, как композитор с помощью пауз (такты 24, 25, 28 и 29) показывает перед вступлением очередного голоса, каким должен быть ритмический рисунок, сопутствующий полным триолям; далее, когда в триолях не артикулируется вторая нота, использована сокращенная запись. Такт 28 убеждает нас, что было бы абсурдно трактовать восьмую с точкой плюс шестнадцатая с «математической» аккуратностью, коль скоро на шестой и девятой доле несомненно должен прозвучать секстаккорд.

Alia breve

Задайте любому музыканту вопрос, что означает *alla breve*, и вам ответят: «на два». Это совершенно неверно. Если бы ответ был правилен, то отсюда следовало бы, что начальное анданте увертюры к «Дон Жуану», аналогичный раздел увертюры к «Так поступают все» и начальное адажио увертюры к «Волшебной флейте» должны были бы исполняться на два, а это очевидная нелепость. Мне, однако, известны вдумчивые и сведущие дирижеры, пытавшиеся проделать такой опыт... с совершенно катастрофическим результатом. Верного темпа в каждом из этих разделов увертюры получить не удастся, если дирижер будет настаивать на том, чтобы счет шел на два. На самом деле *alla breve* просто предписывает нам, трактуя темп и фразировку, рассматривать в качестве основной ближайшую по порядку из более крупных метрических единиц. Для уяснения этого достаточно взглянуть на нотный текст альтовой арии «Es ist vollbracht»⁶ из баховских «Страстей по Иоанну». Ария написана для голоса и виолы да гамба, ее начало явно предполагает медленный темп при счете на восемь. В середине номера.— торжественно ликующий раздел «Der Held aus Juda siegt mit Macht»⁷, которому композитор предпосылает указание *alla breve*. Раздел выдержан в размере на 3/4. Сторонники концепции «на два» должны были бы усмотреть здесь некую неувязку.

⁶ Свершилось (*нем.*).

⁷ Славный воитель из Иудеи одолевает своею мощию (*нем.*).

88

Но неувязка возникает лишь тогда, когда пытаются связать *alla breve* с «на два». В критическом комментарии к нью-йоркскому изданию сочинений И. С. Баха редактор добросовестно отмечает, что над тактом 20 упомянутой арии имеется пометка *alla breve*. Однако эта «пометка» изъята из основного текста партитуры. Что побудило редактора убрать слова *alla breve* из новейшей и аутентичной публикации? Можно лишь предположить, что он был введен в заблуждение неверной, но распространенной трактовкой термина, полагая, будто ошибка была допущена в партитуре.

Народные и местные традиции

В начале этой главы я отметил, что джаз представляет собой очевидный пример музыки, где стиль исполнения записанного текста определяют неписанные традиции. Процесс, в ходе которого зафиксированная в нотах джазовая композиция превращается в то, что мы

слышим, имеет очень близкие параллели в музыке, берущей свое начало в народном творчестве.

Наиболее известный пример — венский вальс. Иоганн Штраус и его современники считали достаточным указать над первым тактом «tempo di valse». И хотя некоторые предприимчивые музыканты изобрели оригинальные и точные способы нотации для самой необычной и сложной музыки, никому еще не удалось записать аккомпанемент к вальсу в полном соответствии с тем, как этот аккомпанемент звучит. Весной 1975 года в ознаменование 150-летней годовщины со дня рождения Иоганна Штрауса в Вене был устроен фестиваль. В каждом концерте, какова бы ни была его программа, исполнялась хотя бы одна пьеса Штрауса. В результате, как выразился один шутник, венцев потчевали «русскими» вальсами, «итальянскими» вальсами, «английскими» вальсами, «американскими» вальсами, «немецкими» вальсами, а иногда и... венскими вальсами.

В чем же, собственно, основное различие? Конгениальности оригиналу удавалось достичь на фестивале только тогда, когда дирижеру хватало мужества быть предельно простым. Следует дирижировать этими пьесами почти с такой же непринужденностью, с какой это делал бы концертмейстер вальсового ансамбля, и вообразив, будто стоишь не перед симфоническим оркестром, а перед несколько расширенным ансамблем из тех, что играют на парковых эстрадах или в ресторанах на открытом воздухе. Присмотримся, как скрипач-концертмейстер начинает первый из серии вальсов. Он замедляет ауттакт или первый такт, но лишь для того, чтобы подготовить музыкантов к надлежащей атаке на основной темп. Этим своеобразным *ritardando* нельзя злоупотреблять, ошибка, которой частенько грешат многие дирижеры. Вообще опасно вводить в подобную

89

музыку дополнительные нюансы, «облагораживая» ее для симфонического концерта. Многие вальсы и без того являются шедеврами в своем роде. Эти неоправданные *ritardando*, *accelerando*, изменения в инструментовке уничтожают очаровательную непосредственность музыки вальса, и все равно не делают его симфонией.

Сочиняя свои бесчисленные менуэты, немецкие и деревенские танцы (работа, обеспечивавшая постоянный, хотя и скромный приток денег от венского двора), Моцарт мог ограничиваться самыми общими определениями характера музыки и не уточнять темпов либо тех или иных нюансов. Равель оказался в менее благоприятном положении, когда писал «Болеро» с его ритмом, также не поддающимся точной фиксации в нотной записи. Испанские танцы всегда таят в себе немало проблем для музыкантов, незнакомых с национальными традициями, что бывает особенно заметно, когда требуются кастаньеты. Исполнители на ударных инструментах, как бы велико ни было их профессиональное мастерство во всех прочих отношениях, отнюдь не владеют техникой игры на кастаньетах. Они опираются руками о колени, из-за чего задуманный эффект пропадает, а то, что мы слышим, звучит сухо и невыразительно.

Музыкальные ритмы многих других народов столь же неуловимы, как и ритмы испанских танцев, и это относится не только к танцевальным мелодиям. Ритмическое своеобразие речи, отражающее особенности того или иного языка, тоже очень трудно воспроизвести. Композиторы, которые в наше время пытались возродить народную музыку своих стран, столкнулись с многими трудностями. Неумомимые собиратели венгерских народных мелодий Кодай и Барток убедились в том, что фонический строй речи, многообразие ее интонаций можно довольно точно передать в пении или при игре на инструменте, но не на бумаге. Когда я репетировал сюиту Кодая «Хари Янош» с одним из хорошо известных голландских оркестров, концертмейстер оказался совершенно неспособен понять, что его соло нельзя исполнять в манере классического сольфеджирования. Я даже попытался выучить венгерские слова, которые легли в основу мелодии соло, вообразив, будто правильное их произнесение убедит его, что буквальное прочтение нот здесь недостаточно. Все было напрасно. На концерте соло прозвучало «по напечатанному», то есть засушенно, и музыка была совершенно обезличена.

Стаккато

Мы обсудили такие случаи, когда по традиции в нотах либо практически не отражалось то, что играет (орнаментика), либо это отражалось в них не вполне корректно (длительности, обозначенные нотой с точкой). Иного рода традиции, нередко

90

вызывающие столько же, если не больше, недоразумений и споров, связаны с трактовкой знаков, которые, хотя и кажутся понятными, имеют на самом деле в разных случаях различный смысл. Примером такого знака служит точка, проставляемая, однако, не справа от ноты, а над или под ней. Вследствие косности и формализма нашей системы обучения большинство исполнителей полагают, будто знак стаккато указывает всего лишь на то, что соответствующую ноту необходимо играть как можно короче. Нет ничего более далекого от истины. В музыке не найти другого примера, который бы демонстрировал такое же богатство выбора, какое имеется для трактовки этого маленького значка. Традиция не уточняет, как конкретно должно быть исполнено стаккато в той или иной пьесе, но очерчивает некую область интерпретаций, соответствующих принятому в каждую данную эпоху стилю. Понимание исконного смысла термина поможет нам избежать принципиально ошибочных толкований.

Стаккато просто означает «раздельно». Первоначально слово использовалось в качестве предписания отделять одну ноту от другой, а не сливать их, как при игре легато. Повидимому, соответствующий символ некогда имел форму вертикальной черточки, сигнализовавшей, что каждую следующую ноту необходимо брать новым движением смычка (на струнных инструментах) или кисти (на клавишных), новой атакой дыхания (на духовых). Когда одну ноту отделяют от другой, каждая предшествующая нота неизбежно слегка укорачивается. Но не в краткости была суть дела, о чем неоспоримо свидетельствует то, что в целом ряде баховских кантат слово *staccato* соседствует со словом *lento*. Другим, столь же красноречивым доказательством является наличие точек в такте 182 похоронного марша из Третьей симфонии Бетховена. Музыка такого характера с ее намеренно подчеркнутым трагизмом ряд отрывистых нот придал бы настроение веселой легкомысленности. Вообще эта симфония представляет собой идеальный объект для изучения разновидностей стаккато, и ее стоит разобрать несколько подробней.

Начнем с третьей части, поскольку в ней широко используется легкое, отрывистое стаккато, такое, которому у нас обычно обучают как «единственно правильному». Показательно, что на первой странице скерцо слово *staccato* повторено дважды, будто точки сами по себе не являются достаточно ясным сигналом исполнителю играть каждую ноту очень коротко. Точно так же на первых трех страницах третьей части четырежды повторено предписание *pp sempre* (или *sempre pp*). Можно, конечно, усмотреть в этом свидетельство того, будто композитор не особенно рассчитывал на дисциплинированность и память исполнителей. Но разумнее всего предположить, что даже во времена Бетховена точки над нотами не обязательно подразумевали предельную краткость звучания,

91

Если точки в скерцо означают краткость, то, проставленные над нотами двух аккордов, с которых начинается первая часть, они имеют другой смысл, а именно: «не протягивать этих нот, не исполнять их помпезно, торжественно, но двумя ударами-выстрелами ворваться в надлежащий темп». Обычно мы можем закончить ноту либо отрывисто, либо мягко ее округлив. Точки над двумя начальными аккордами говорят о том, что композитор хочет, чтобы звучание было прервано резко, насильственно.

Другая функция у точек в тактах 29, 33 и 34 ([пример 23](#)), где они сигнализируют о необходимости обеспечить четкость изменений ритма. На третьей четверти такта 28 композитор переходит от 3/4 к 2/4 (на это ясно указывают знаки сфорцандо), но осуществляется смена ритма в рамках трехдольного такта. В тактах 32, 33 совершается

обратный сдвиг к 3/4. В данном случае четвертная нота, не отмеченная акцентом, должна быть укорочена, иначе эффект от этого драматического перехода частично потеряет свою силу. Именно здесь композитор начинает подготовку к тому, чтобы затем в двухчетвертном движении шесть раз повторить один аккорд (такты 128—131). В тактах 250—254, кульминации всей части, мы вновь видим шесть аккордов на 2/4, а в 254-м такте под низким *до* виолончелей и контрабасов стоит точка, показывающая, что последняя нота не акцентируется. (Всегда бывает трудно убедить соответствующую часть оркестра не подчеркивать эту, равно как и четыре идущих за ней ноты, чтобы не прерывать движение в размере на 2/4.) Только в такте 280 вновь утверждается трехдольный размер, диссонанс *до — си* придает краткому переходному эпизоду грозное звучание.

И опять-таки иной смысл имеют эти маленькие точки в тактах 15—17 ([пример 24](#)). Здесь в аккомпанирующих средних голосах, порученных ансамблю струнных, появляется определенный тип фразировки, который должен быть сохранен во всех аналогичных эпизодах. В тактах 3, 4 и далее Бетховен счел излишним проставлять точки. Поскольку тут нет заливочных групп, подразумевается, что вторые скрипки и альты будут и далее исполнять ноты аккомпанемента отдельным штрихом. Но в такте 15 Бетховен хотел обеспечить, чтобы аккомпанемент исполнялся не лежащим на струне, а слегка подпрыгивающим смычком. Виолончелям в такте 14 следует согласовать свой штрих с плавным легато у деревянных духовых и валторн и не увлекаться короткими отрывистыми нотами. Точки в этом такте просто означают, что одна нота не должна набегать на другую, предписывая четко отделять друг от друга две четвертные ноты *си-бемоль*.

Фраза из четвертных нот, которая проходит в партии виолончелей и контрабасов в тактах 47—48 ([пример 25](#)), почти всегда исполняется так, словно данная часть представляет собой скерцо. Не обращая внимания на характер мотива, звучащего, начиная с такта 45, у деревянных духовых и скрипок, басовые

92

струнные безмятежно отыгрывают свои ноты прыгающим смычком. Не важно, как выразительно вздыхают гобой, кларнет и флейта, не важно, как элегантно отвечают им скрипки, — басы упорно танцуют жигу. Почему? Да потому, что над (или под) нотами, которые они исполняют, стоят точки. В данном случае легко помочь делу довольно простым способом: провести над всеми шестью четвертными нотами лигу. Это вынудит басовые струнные сыграть оба такта на один смычок вверх. (Начиная от такта 83 композитор проставляет в партиях кларнетов и фаготов знаки, которые могут послужить ориентиром для контрабасов и виолончелей в отношении характера штриха в такте 47 и далее, как и во всех прочих аналогичных случаях.) Еще один важный знак появляется в тактах 55, 56 ([пример 26](#)). Три ноты такта 56 будут сыграны с гораздо большей силой, как это и требуется здесь, если полностью выдержать длительность нот в такте 55. Еще раз подчеркнем: точки в такте 56 не подразумевают краткости, ибо подлинного фортиссимо невозможно получить на чрезмерно укороченных нотах. Чтобы фортиссимо прозвучало, необходимо какое-то время. Таким образом, замыслу Бетховена будет отвечать раздельное и отчетливое исполнение четвертей, с сильной атакой на каждой ноте.

В привычке музыкантов укорачивать почти любую ноту, которая не соединена с последующей знаком легато⁸. Это — следствие принципиально неверного подхода к проблеме соотношения стаккато и легато. В тактах 59 и 60 ([пример 26](#)) слишком короткое стаккато у альтов и виолончелей создаст лишь неприятности. Легато над повторяющимися четвертями у скрипок и духовых побуждает исполнителей слегка расширять эти ноты. Если такую фразировку не поддержать сравнительно тяжелым штрихом у альтов и виолончелей (но при неизменном пиано), синхронность будет нарушена: нижние голоса устремятся в галоп, тогда как верхние будут пытаться петь на лирический манер.

Такты 99—102 ([пример 27](#)) часто исполняются точно так, как и шесть дальнейших тактов,

хотя в первом случае мы имеем четвертные ноты, а во втором — восьмые. Это создает настроение, уместное в скерцандо, но чуждое музыке данного отрывка, выдержанной — с ее сосредоточенностью и напряженной серьезностью — в духе *misterioso*. Фрагментация, основанная на корот-

⁸ Все без исключения музыканты склонны либо ускорять, либо напротив, замедлять определенного рода фразы. В этом проявляется не какая-то плохая привычка, но естественное инстинктивное представление о том, как должен звучать соответствующий пассаж. Дирижеру, стремящемуся обеспечить идеальную слаженность игры, никогда не следует подавлять как инстинктивную тенденцию к ускорению, так и лирическое чувство, побуждающее музыкантов замедлять темп. Первостепенную важность, требуется ли удлинить или же укоротить ноты, имеет надлежащий выбор штрихов у струнных, который должен способствовать достижению большей слаженности ансамбля и тем самым — более высокому качеству исполнения.

93

ком стаккато, почти всегда ассоциируется с веселостью, шутливостью, беззаботностью, танцевальностью. Подобные настроения совершенно не к месту в этом разделе, который спустя двадцать—двадцать пять тактов приводит к одному из наиболее драматичных и внушающих трепет взрывов, какие только есть во всей симфонической музыке.

В такте 136 и далее ([пример 28](#)) мы обнаруживаем два типа стаккато; один — на восьмых у вторых скрипок, альтов и виолончелей (но только на восьмых), другой — при очередном шестикратном повторении ритма 2/4, начинающемся с переключки в такте 136 струнных (виолончелей и контрабасов) и духовых. Это одно из самых сложных и коварных в смысле ансамблевой игры мест в классической музыке. Струнные, ведущие средние голоса, постоянно обмениваются ролями, поочередно поддерживая то ритм 2/4, то движение восьмыми. Над этими переплетающимися линиями медленно парит у флейты и первых скрипок мелодия из заливочных нот. В тактах 623—626 четко и в последний раз излагается рисунок шестикратного повторения двухчетвертного ритма с вплетенным в него мелодическим мотивом легато.

Так, четко разграничив между собой соответствующие виды стаккато, мы можем теперь выделить и особо подчеркнуть один важный аспект этой гигантской части, который, как правило, комментаторы обходят: взаимодействие двух размеров — трехчетвертного и двухчетвертного. Сюда непосредственно относятся фразы тактов: 25—26, 28—32, 119—121, 128—131, 136—139, 250—279 (подряд) ; все параллельные места в репризе, а также такты 623—626 и 683—685 в коде. В этом завершающем проведении рисунка на 2/4 ([пример 29](#)) стоит обратить внимание на удивительное обстоятельство: под первой четвертью в такте 689 нет знака *f* — дополнительное очевидное свидетельство того, что данная четверть должна восприниматься как слабая доля двухчетвертного движения. Три аккорда, длящихся каждый по три четверти, сменяются двумя аккордами, выдерживаемыми по две четверти, после чего эти два завершающих удара двухчетвертного движения подготавливают несколько финальных тактов, где совмещены оба движения — скрипки исполняют фразу в двухдольном размере, а все остальные инструменты утверждают трехдольный, в котором и заканчивается часть.

То, как принято исполнять похоронный марш, может служить наглядной иллюстрацией неправильной трактовки стаккато. Начиная с первого такта в партии контрабаса и с такта 8 в партии всей струнной группы устанавливается аккомпанемент, имитирующий своим звучанием торжественно-размеренные раскаты барабанной дроби ([пример 30](#)), подобные тем, что мы слышим, когда похоронный кортеж провожает в последний путь некое значительное лицо. Исходная ритмическая фигура аккомпанемента повторяется в первом разделе части сорок два раза. При слишком замедленном темпе струнной группе, возможно,

94

будет затруднительно придать этому мотиву надлежащее звучание. Мотив должен быть коротким и напоминать *неритмизированную* барабанную дробь, это, в свою очередь, делает необходимым такой темп, при котором шестьдесят исполнителей будут в состоянии воспроизвести подобный эффект уверенно и естественно. Очень важно убедить музыкантов струнной группы не играть данный мотив у конца смычка. Если темп окажется слишком медленным, то синхронно исполнить ритмическую фигуру, напоминающую барабанную дробь, не удастся, и тогда вместо нее будет слышаться неопределенный гул. Чтобы музыканты имели правильное представление об эффекте, который им надлежит симитировать, темп должен соответствовать метрономическим указаниям самого Бетховена.

У точек под восьмыми контрабаса в тактах 1, 2 и 3 особый смысл. Они предостерегают исполнителя не затягивать ноту, чтобы она не воспринималась как удвоение басовой линии струнного квартета, которая проводится в партии виолончелей. За исключением такта 8, композитор поручил изложение начальной темы струнному квартету, ноты контрабасового диапазона в гармонизации не используются; аналогичным образом, и опять же преимущественно в тесном расположении излагается тема в тактах 9—16 у духовых. Следовательно, любое промедление, попытка контрабасистов протянуть низкое *до* привели бы к удвоению баса, а этого Бетховен всячески старается избежать. Отсюда и точки. Раскат барабанной дроби — вот все, что требуется от контрабасов, причем заключительная нота этой характерной ритмической фигуры в такой же степени причастна к созданию эффекта, как и первые три.

В такте 18 (*пример 31*) у точек вновь иной смысл. Здесь они просто означают деташе. Композитор не только указывает, как надо играть, но и делает предостережение о том, как играть не следует. Данная группа точек, по-видимому, принадлежит к последней категории. Автор хочет сказать: «не комкать гамму!».

До-мажорный раздел этой части страдает от неверной трактовки стаккато еще в большей степени, чем предыдущий. Дирижеры склонны в изрядных дозах начинать его музыку бодрой жизнерадостностью, что, как правило, ощутимо дает себя знать после такта 83, особенно когда, явно затянув начало и желая теперь наверстать упущенное, они «оживляют» мажор, словно предписано *più mosso*. Такое настроение зачастую устанавливается уже на трех басовых нотах такта 68, которые, если их исполняют на коротком стаккато, служат как бы приглашением к жиге. Во всем разделе с его обилием точек фразировка Должна быть отчетливой, однако ни в коем случае не допустимо сбиваться на бодрую поступь. Это — трансцендентальная музыка, содержащая в тактах 84—85 явные интонации из «Lacrimosa» моцартовского Реквиема. И хотя в этих тактах точки отсутствуют, у музыкантов издавна выработалась привычка за-

95

вершать лаконичные фразы-вздохи на укороченной ноте, что придает последним характер кокетливо семенящих па⁹.

Подобным исполнительским «приемом» пользуются не только в данной части; с ним сталкиваешься каждый раз, когда в аккомпанементе или контрапунктирующем голосе имеется пауза на сильной доле. Неважно, какие ноты идут далее, исполнитель непременно стремится удлинить паузу и за счет этого укоротить завершающую ноту предыдущей группы. В результате группа обязательно будет закончена чрезмерно укороченной нотой. Десятилетиями практикуя подобный стиль, мы настолько притупили свой слух и свою способность воспринимать выраженное в музыке настроение, что жизнерадостность в середине похоронного марша расценивается как подлинный Бетховен.

Полезно и поучительно пройти эту часть от начала до конца в поисках мест, где проставлено стаккато, и эпизодов, где оно отсутствует. Все то, что в классической музыке (по сути дела, в любой музыке, которая написана в эпоху, когда композиторы придерживались традиций, известных всем и каждому) считалось самоочевидным, в нотной записи не фиксировалось. И когда мы находим детальные инструкции по поводу

нюансировки, это часто — а у Баха почти всегда — означает, что нам встретился исключительный случай.

Точки в такте 209 и далее коды похоронного марша (*пример 32*) всегда воспринимались всеми как недвусмысленное предписание четко отделять ноты одну от другой — трактовка, не имеющая ничего общего с коротким отрывистым стаккато. Когда это место исполняют надлежащим образом (Ганслик одобрительно отзывается о трактовке этого эпизода Вагнером, под управлением которого он слышал Героическую в 1872 году), оно глубоко трогает нас и нам кажется, будто траурная процессия остановилась и теперь любой из ее участников волен молиться или выражать свою боль и скорбь как-то иначе. Чтобы с наибольшей полнотой передать всю силу выразительности подобной музыки, необходимо не только понимать общий замысел композитора, но и учитывать малейшие детали, такие, как, например, эти имеющие столько различных значений точки.

⁹ Каждый раз, когда я сталкиваюсь с этим, мне приходит на ум анекдот о некоем состоятельном человеке, обратившемся в связи со смертью своей дальней родственницы, которая скончалась в нищете, в похоронное бюро и затеявшем торг с клерком по поводу стоимости погребального обряда, — последний, среди прочего, включал и надгробную речь. Клерк предъявляет список речей с прейскурантом цен на них. Согласно его обещанию, самая лучшая речь растрогает женщин до такой степени, что они будут падать в обморок. «Слишком дорого», — отвечает богатый родственник. От следующей по порядку в списке речи «не останется сухой ни одна перчатка». Тоже оказывается слишком дорого. Есть еще одна весьма серьезная по характеру речь, которая, однако, не вызовет слез. Опять дорого. « У меня найдется кое-что за вполне умеренную цену, — говорит клерк. — Но я обязан предупредить Вас, что речь слегка игривого содержания».

96

После того как мы рассмотрели способы трактовки стаккато, встречающиеся в трех частях симфонии, финал едва ли чем-либо озадачит нас. В целом стаккато, подобно другим родственным приемам артикуляции, доставляет исполнителю гораздо меньше трудностей в музыке, основанной на легком, быстром движении, чем в медленных, трагических по настроению музыкальных пьесах. Танцевальная мелодия, послужившая основой для главной темы финала Героической, имеет, как это и характерно для большинства таких мелодий, четкий ритмический пульс. Здесь требуется точное, уверенное тактирование и краткие с акцентами ноты. Одно место нуждается в более детальном разборе. То, как изложен пятый такт темы (*пример 33*, такт 88), служит образцом для дальнейших ее проведений в финале. В партиях духовых две четвертные ноты, над которыми стоят точки, связаны лигой (такт 80), у струнных лига отсутствует. Позже, в разделе *rosso andante* наблюдается аналогичная картина. Секвенция, начинающаяся в такте 410, представляет собой итоговое и основательно преобразованное изложение мотива, содержащего эти две четвертные ноты. Для того чтобы действительно добиться кульминации в такте 418 (очень напоминающем соль-минорный эпизод похоронного марша, см. такт 145), обе четвертные ноты, а также половинку в следующем такте нужно исполнить на непрерывном крещендо, что в данном случае предполагает постепенное расширение длительностей. В такте 408, как бы вырастающем из предыдущей фразы, легкой и совершенно «венской» по своему характеру, еще сохраняется ее игривость; но в ходе секвенционного развития эти ноты обретают всю свою устрашающую мощь. Однако на протяжении всего эпизода единственным знаком, указывающим характер фразировки, остаются те же две точки. Проиллюстрированным на примерах из Героической методом, позволяющим определить, что означают точки над нотами, можно воспользоваться при анализе почти любой музыкальной пьесы классического репертуара. Часто возникает вопрос, правомерна ли при решении таких проблем, как трактовка стаккато, некая единая ориентация, скажем, на классический стиль в отличие от стиля романтического. Следует всегда иметь в виду, что некоторые исполнители склонны подходить к любой музыке с одинаковыми мерками. Я вспоминаю одного очень одаренного дирижера, который, по-

добно многим другим истинным художникам, прошел через период интенсивных поисков. У него это выразилось в стремлении исполнять любую музыкальную пьесу значительно медленнее, чем указано композитором. Финал Третьей симфонии Малера длился в его трактовке даже несколько дольше, чем на самой медленной грамзаписи. Быть может, для данной части это имело какой-то смысл, поскольку она идет в очень медленном темпе. Но со столь же неизменной монотонностью тот же дирижер исполнял «Кавалера розы» Р. Штрауса, иронично-веселый опереточный фарс, который должен быть живым и подвиж-

97

ным, как ртуть. Подходить одинаково к любой музыке абсурдно. Сказанное справедливо и в отношении большинства отдельных исполнительских приемов, таких, например, как стаккато. Какая-то школа призывает все исполнять растянуто-певуче, но существует и другой, противоположный стиль, признающий только манеру *secco*. По словам одного музыканта, в программах некоего действительно замечательного и весьма известного оркестра за последние полвека ни разу не прозвучало ни единой коротко-отрывистой ноты Стравинского.

Играть все подряд коротко или же играть все певуче-растянуто попросту неверно. И это не вопрос вкуса. Если до-мажорный раздел Героической звучит с такой же непринужденностью, как эпизод «веселое сборище крестьян» в третьей части Пасторальной симфонии, то значит, трактовка ошибочна, и я могу предположить, что всему виной слишком короткое стаккато. С другой стороны, если на четвертных нотах скерцо Шестой симфонии не удастся достичь очень короткого стаккато, то радость «веселого сборища» наверняка поубавится. Называть один подход классическим, а другой романтическим — значит пытаться оправдать неудачное исполнение с помощью слов, имеющих весьма расплывчатый смысл.

Темп, как и почти все прочие составляющие, из которых складывается исполнение музыкальной пьесы, зависит от целого ряда изменчивых факторов, в особенности акустических, определяющих быть ноте более или менее короткой. Короткие ноты (да и, пожалуй, вообще сочинения великих композиторов прошлого) произведут наибольший эффект в концертном зале старой постройки, где звук замирает не так быстро (то есть в залах с хорошей реверберацией). В залах с «сухой» акустикой, способствующей быстрому затуханию звуковых волн, исполняемая пьеса выиграет, если музыканты предпочтут обойтись без короткого стаккато. Результатом будет более плоское, стерильное звучание, какое мы обычно слышим в лекториях. Для оратора многократно отраженные волны — помеха, для музыки они желательны. Когда музыкальную пьесу приходится исполнять в лекционном зале, следует позаботиться о том, чтобы продолжительность звучания нот соответствовала особенностям акустики. Но если отвлечься от подобных практических соображений, то можно констатировать, что унифицированный подход никогда не был благотворным для музыки.

Укоренившаяся практика исполнять на коротком стаккато едва ли не все подряд должна быть пересмотрена. Это не классический и не романтический стиль. Это и не стиль барокко, хотя с недавнего времени и в музыку барокко с ее огромным репертуаром стала неудержимо проникать такая манера игры. Возникшие за последние годы камерные ансамбли, в доказательство собственной приверженности классицизму, исполняют каждую пьесу своего репертуара в очень радостном, очень оптимистическом ключе и большей частью с очень коротким стак-

98

като. На какое-то время такая манера служила противовесом, ибо помогала критически подойти к привычно-тяжеловесной трактовке Баха. Но снискав лавры за интерпретацию баховских увертюр и Бранденбургских концертов, эти специализированные ансамбли, кажется, пришли к выводу, что они открыли единственно верный стиль барокко. Соответственно этому, они применяют его ко всей музыке данного периода. Однако когда

так исполняют заключительный хор «Страстей по Матфею» или же лихо подстегивают темп в наиболее проникновенных ариозо, то в жертву упрощенным представлениям о стиле эпохи приносится самая суть музыкальной выразительности. Сказанное сохраняет силу и в случае симфоний Бетховена и других композиторов. Любой шедевр — это прежде всего музыкальное высказывание, наделенное своим смыслом и не похожее ни на какое другое. Если бы данное произведение не обладало неким уникальным содержанием, оно бы появилось и исчезло и не стало бы частью нашего насущного репертуара.

Вагнер, конечно, не раз мог наблюдать, к чему приводит нечеткая фразировка, и, наверное, поэтому он ясно указывал в своих партитурах, как должно быть исполнено стаккато. Если Героическая наглядно демонстрирует возможные разновидности игры стаккато в симфонической музыке, то «Мейстерзингеры» представляют собой аналогичный пример из оперного репертуара конца XIX века. В увертюре мы обнаруживаем очень точно сформулированные ремарки, как, например, *Sehr gehalten*¹⁰ (в самом начале партитуры). Когда в такте 38 скрипки начинают играть свои пассажи, к точкам над нотами автор добавляет слово *stacc.* У такта, где появляется тема марша, мы вновь находим предостережение *sehr gehalten*, сделанное для того, чтобы медные и деревянные духовые не играли в этом месте слишком коротких нот. Начало партии Бекмессера сопровождается указаниями *Sehr kurz*¹¹ и *Immer stacc.*¹². В свете сказанного выше нетрудно сделать вывод, что точки, которые мы видим в партиях тромбонов, альтов и виолончелей после такта 150 в эпизоде, подготавливающим совместное проведение трех тем, сами по себе вовсе не предписывают отрывистой артикуляции. Добавленное там же слово *marcato* говорит о том, что главную тему необходимо исполнять четко, а восьмушки отделять одну от другой, не делая, однако, их отрывистыми. В месте слияния трех тем в партиях деревянных духовых, скрипок и альтов появляются на один такт точки и слово *scherzando*. На протяжении данного эпизода Вагнер, чтобы не проставлять массу точек, использует термин *stacc.* В такте 160 мы находим комментарий *Immer gleichmässig leicht*¹³.

¹⁰ Очень сдержанно (нем.).

¹¹ Очень коротко (нем.).

¹² Продолжать стаккато (нем.).

¹³ Продолжать с неизменной легкостью (нем.).

99

Этот небольшой обзор показывает, что композитор пользуется короткими нотами для характеристики «несерьезных» персонажей. Стаккато выражает иронию и сарказм в партии Бекмессера, легкое шуточное настроение — в партиях подмастерьев. Когда в последней сцене на поляне, где проходило состязание, подмастерья устраивают танец, Вагнер снова предельно точен в своих ремарках. Пассаж скрипок сопровождается словом *stacc.*, но точки отсутствуют. А как только начинается собственно танцевальный эпизод, композитор тщательно проставляет в первом такте три точки над тремя четвертными нотами у скрипок и одну точку над третьей четвертью у альтов и виолончелей. Эта фразировка служит образцом для дальнейших аналогичных тактов, напоминая альтам и виолончелям, что половинка должна быть выдержана на всю свою длительность, а четверть — сокращена, благодаря чему и создается надлежащий ритмический пульс танца. Когда тему подхватывают деревянные духовые, мы снова видим выписанное слово *stacc.*, но без точек над нотами. В момент появления Мастера это слово в партитуре оправданно, поскольку данный пассаж недвусмысленно требует широкого деташе. На следующей странице, по мере того как при подходе к хоралу замедляется темп, струнные должны играть все более широким смычком, о чем в партитуре, однако, нет специального указания. Точки под шестнадцатыми струнных в последнем такте хорала не имеют ничего общего с коротким стаккато, они просто призывают к четкой артикуляции и к более частой смене смычка, и все это в то время, как духовые исполняют свои фразы на неизменном легато. На протяжении значительных разделов партитуры «Мейстерзингеров» мы встречаем красноречивые свидетельства того, что слово *staccato*

может иметь множество значений.

Акценты

Обозначения акцентуации принадлежат к той группе символов, что и точки над (или под) нотами. Они могут подразумевать целый ряд способов фразировки, и часто истолковываются неверно. Существуют теории и контртеории по поводу того, представляют собой начертания $\hat{>}$ и $\hat{>}$ один или два знака, так же как имеет место ученая полемика относительно различия между точкой и «каплей» в качестве показателей стаккато. Поскольку клавесин и орган не позволяют варьировать громкость звука в пределах той или иной фиксированной регистровки, акцент при игре на этих инструментах можно получить только за счет введения добавочных нот — трелей или других орнаментальных фигур. Таким образом, проблема толкования знаков акцентуации возникает лишь на исходе эпохи Барокко. К категории этих знаков относятся такие показатели динамики, как *sf, sfz, fp, sfp, fpp* и т. п. Все они используются с целью выделить ноту или аккорд.

100

Рассмотрим в качестве примера одно место из первой части скрипичного концерта Мендельсона. В такте 418 мы сталкиваемся с тем редким случаем, когда композитор четко фиксирует подобного рода детали. После того как в оркестровом аккомпанементе на протяжении четырех тактов сохраняется *pp*, Мендельсон, чтобы избавить исполнителей от всяких сомнений, проставляет в партитуре *forte sforzato*, термин, означающий в переводе «громко, с резким усилением».

Характер фразировки в тактах 173 и 175 ([пример 34](#)) не раскрыт с такой же определенностью, тем не менее очевидно, что при первом своем проведении в партии солирующего инструмента мотив *си — ля — соль — ми — соль — ре* слегка акцентируется в аккомпанирующих голосах. Затем акцент возникает и в мелодии, теперь на фоне пиано, что как бы подчеркивает значимость всей фразы. Наконец, в третий раз, когда мелодию сопровождает более развернутый пассаж в партии солиста, вместо акцента появляется общее крещендо. Чтобы представить все это в виде драматического диалога, вообразим себе, как некая мысль сначала высказывается словно невзначай, но затем произносится с большей весомостью, подобно тому как мы, повторяя предложение, которое хотим запомнить, подчеркиваем в нем ключевое слово. И наконец, эта мысль, обретая отточенность, во всеулышание провозглашается с полной определенностью. Небезынтересно также отметить перемены в гармонизации, которые имеют место после третьего проведения темы.

Несмотря на обилие акцентов в адажио бетховенского квартета соч. 127, они лишь дважды обозначены с помощью $\hat{>}$ — в тактах 9 и 111. У Бетховена этот характерный символ акцентуации служит скорее показателем агогического, чем динамического подчеркивания. Всякий раз, когда я произношу на репетиции слово «агогический», я убеждаюсь, что оно истолковывается превратно. Сегодня большинство музыкантов, по-видимому, уже не понимают смысла этого термина¹⁴. Агогический акцент создается за счет некоторого удлинения ноты, расширения ее. Здесь, в адажио квартета, такие расширенные ноты (над ними стоит $\hat{>}$) появляются после того, как на протяжении почти десяти тактов неизменно звучит один и тот же ритмический рисунок ([пример 35](#)). В такте 9 тема, порученная виолончели, совмещена со своим зеркальным обращением, проводимым в партии первой скрипки, что позволяет обеспечить синхрони-

¹⁴ Мне этот термин привычен с детства, и лишь недавно я понял, почему многие профессиональные музыканты не знают его. В энциклопедии Гроува он определяется как «слово неанглийского происхождения (и поэтому не вошедшее в О[ксфордский] С[ловарь] Английского] Я[зыка]), которым, однако, пользуются немецкие, и вслед за ними американские, а также и некоторые английские музыковеды для обозначения квантитативного в отличие от динамического акцента, применяемого как средство музыкальной фразировки (от *греч.* „относящийся в сторону, ведущий к, направляющий“; в

более специальном употреблении — „ритмическое движение")».

101

зацию ритма. В тактах 3—5 нет контрапунктирующего голоса, и синкопы (во второй половине такта 4) оказывается достаточно, чтобы избежать монотонности секвенционного развития. Следовательно, в такте 5 агогический акцент не нужен.

В тактах 12, 15 и 16 мы обнаруживаем еще одну разновидность акцента — на сильной доле вводится украшающая нота, из-за чего главная нота запаздывает со своим появлением. Чтобы украшающие ноты прозвучали так, как это задумано композитором, необходимо учесть, что их назначение — разнообразить ритм. Разумеется, подобные тонкие нюансы возымеют свое действие лишь при условии правильно выбранного темпа. Слишком часто «благоговение» перед этой музыкой приводит к тому, что адажио исполняют в черепашьем темпе. Хотя есть и другие случаи, когда символ > используется как показатель агогического акцента, большинство композиторов не употребляют данный знак подобным образом.

В этом бетховенском квартете есть также ряд типичных примеров применения знака *sf* в качестве показателя акцента. Сфорцандо встречается во вступительном разделе к первой части, такты 1—6 ([пример 36](#)), затем в тактах 75—80 и несколько далее — после такта 136. Начиная с такта 147 оно появляется вновь ([пример 37](#)). Оба эти знака — как *sf*, так и > — подразумевают сильный акцент на слабой доле, однако использованы они по-разному. Во вступительном разделе *sf* стоит на ноте, которая выдерживается форте до конца своей длительности, тогда как в такте 147 и далее акцент, словно мимоходом, выделяет одну из нот определенной мелодической последовательности. В данном случае форте, создав начальный акцент, сразу же должно сойти на нет, чтобы аккомпанирующие голоса не заглушали фразу, исполняемую первой скрипкой.

Как видно по отрывку из первой части бетховенского квартета соч. 130 ([пример 38](#)), бывают случаи, когда сфорцандо записано в сокращенном виде: сначала ставится *sf*, а далее следует лишь *f*. Ясно, что в такте 45 и далее сфорцандо должно прозвучать пятнадцать раз, хотя акцент обозначен надлежащим образом лишь при первом своем появлении. Несколько позже, в тактах 85—90 ([пример 39](#)) акцентируется каждая половинная нота, однако в тактах 87—89 это без обозначения вовсе не было бы очевидным, следовательно, *sf* необходимо в каждом отдельном случае. Понятно, что форте под этими половинками не только служит начальным акцентом, но выдерживается на всем протяжении ноты как *forte tenuto*. В такте 137 знак *ten.* (*tenuto*) сигнализирует о введении нового элемента фразировки ([пример 40](#)). Композитор указывает характер исполнения лишь на первой четвертной ноте, предполагая, что две четвертные ноты в следующем такте, как и завершающая фразу четверть, будут исполнены таким же образом.

То, с какой тщательностью обозначена в этой партитуре фразировка, можно видеть на примере второй части квартета.

102

В такте 17 раздела *presto* у первой скрипки имеется сфорцандо, тогда как у остальных инструментов стоит лишь форте ([пример 41](#)). Возникает вопрос: как знать, не применен ли здесь тот сокращенный способ записи акцента, о котором шла речь выше? Сомнения рассеются, если учесть, что знак *sf* лишь дублирует акцент, и без того присутствующий в этом и следующих тактах, ибо Бетховен уже выделил соответствующие ноты, добавив к ним форшлаги. Композитор XX века, привыкший делать примечания, написал бы: «не украшения в стиле апподжиатуры, а яростный, дьявольский, стремительный акцент».

Третья симфония Бетховена изобилует самыми разнообразными акцентами. Поскольку одной из наиболее характерных особенностей первой части является размер % (или, если угодно, 2/4), который время от времени накладывается на основной, трехдольный размер, то здесь сфорцандо сигнализирует исполнителю о преодолении границ трехчетвертного такта и перестройке его на другой размер. В начальных ста пятидесяти тактах экспозиции

первой части сорок четыре sforцандо. Акценты, обозначенные >, впервые появляются в заключительном разделе похоронного марша в тактах 170—177 ([пример 42](#)). Не приходится сомневаться, что символ > предполагает в данном случае акценты иного характера, чем те, отмеченные *sf*, о которых только что говорилось. Мы снова имеем здесь разновидность агогического акцента, и лучше всего исполнять акцентированные ноты, слегка их предвосхищая, удлиняя за счет предыдущих нот.

Знак > еще несколько раз встречается в скерцо, начиная с такта 49 ([пример 43](#)). Какой бы оркестр ни исполнял это место, мы, как правило, слышим на определенных нотах легкий хруст, словно кто-то быстро разрывает один за другим перфорированные листы бумаги, при этом каждая из акцентуемых нот укорачивается и длится приблизительно вдвое меньше половинки с точкой. Между тем выписанный над нотами знак указывает на то, что они должны быть выдержаны полностью. Как нам следует толковать бетховенское *sf*, ясно демонстрирует другой эпизод из скерцо. Сравнив такты 373—375 с тактами 381—384, мы поймем, что три sforцандо в первой фразе поставлены с целью более рельефно подчеркнуть ее синкопированный характер. Когда же в такте 381 оркестр вдруг словно взрывается и возникает впечатление, будто прорвалась плотина, Бетховен использует фортиссимо.

Думаю, что тщательный анализ обеих этих фраз будет в значительной степени способствовать прояснению того, как следует трактовать не только sforцандо, но и всю часть. При слишком быстром темпе (по сравнению с предписываемым Бетховеном) различие между трехчетвертным и двухчетвертным размером, которое должно быть весьма ощутимым, сглаживается. Знак > мы еще раз обнаруживаем в финале, в партиях гобоя и кларнета ([пример 44](#)). Если внимательно просмотреть такты 375—

103

376, то сразу же станет очевидно, что здесь мы вновь имеем дело с агогическим акцентом, предполагающим ритмическое, а не динамическое подчеркивание.

В знаменитом трио знак *sf*, как правило, истолковывается неверно. Вся первая фраза валторн идет пиано, поэтому sforцандо не должно быть слишком громким. В такте 178 акцент на фоне общего крещендо следует делать только первой валторне. Но самая грубая ошибка обычно совершается в такте 240 ([пример 45](#)). Поскольку большинство музыкантов имеют обыкновение рассматривать знак *sf* как показатель очень сильного акцента, звук, который мы чаще всего слышим в середине этого эпизода, выдержанного пиано (такты 239—251), напоминает внезапную однократную икоту. Мне известно не много примеров, где неправильное прочтение текста приводило бы к столь же плачевному результату. Впрочем, в трактовке динамики всего этого трио так долго царили произвол и прихоть, что музыкантам «со стажем», у которых «на слуху» каждая нота, звучание адекватное оригиналу показалось бы бесцветным.

Затрагивая в порядке небольшого отступления более общий вопрос, также относящийся к динамике, я хотел бы отметить, что первая часть трио выписана дважды, тогда как во втором разделе использован знак повторения. Этим композитор, прибегнувший к широко распространенному в те времена приему — золотому ходу валторн, имитирующему сигналы охотничьих рогов, хотел воспрепятствовать тому, чтобы музыканты, повторяя мотив, не исполняли его в традиционной манере как эхо-ответ. Не трудно видеть, что в трио мы имеем противоположную ситуацию: сигналы не удаляются, а приближаются.

В другую эпоху — к концу XIX века — некоторые знаки акцентуации несут в себе иной смысл, по крайней мере это характерно для практики определенных композиторов, например Дворжака. Его Девятая симфония «Из Нового света» изобилует акцентированными нотами, и таких нот здесь тысячи. Символ > означает в данной партитуре *tenuto*. Он используется вместо сокращения *ten.* или вместо горизонтальной линии над нотой. Этот «клинышек» часто появляется в партитурах Дворжака рядом с *sf*, но не для того, чтобы передать акцент удвоенной силы, а чтобы воспрепятствовать сокращению отмеченных таким способом нот. В то время как в Девятой симфонии обычный знак *tenuto*

отсутствует, в Восьмой он применяется часто, и никаких вопросов здесь не возникает. Таким образом, чтение партитуры Восьмой опять же требует соответствующего подхода. Если мы хотим, чтобы наша интерпретация была воспроизведением того, что задумал композитор, мы должны перестраиваться всякий раз, когда это диктует контекст. От универсальных правил пользы мало.

Некоторые композиторы используют акценты чаще, желая тем самым скомпенсировать нехватку оркестрантов. Однако Вагнер, приступая к оркестровке, всегда мог быть совершенно

104

уверен в том, что надлежащее число исполнителей и сбалансированное звучание оркестра ему обеспечены. Поэтому нас не удивляет, когда мы обнаруживаем в его партитурах не столь много акцентов. Но те, что есть, необходимо неукоснительно выполнять. Наиболее характерный пример того, как Вагнер использует акценты, дает нам вступление к танцу подмастерьев в третьем акте «Мейстерзингеров».

Традиция и обычай

Весьма важно, чтобы интерпретатор музыки прошлого понимал, имеет он дело с традицией или всего лишь с обычаем. Конечно, традиция — тоже обычай, но обратное не верно. Применительно к музыкальной или театральной пьесе подлинно аутентичной традицией следует считать то, что во времена композитора или драматурга было обычаем, а более конкретно — совокупностью нигде не зафиксированных, но, с точки зрения автора и его современников, само собой разумеющихся правил написания и исполнения произведений. Для интерпретатора творений прошлого обычай его эпохи, да и любой другой эпохи, кроме той, когда эти творения возникли, в лучшем случае «не существуют», а в худшем — являются помехой, затрудняющей воссоздание авторского замысла. Цель дирижера — как можно более достоверно воспроизвести практику музицирования, которая была общепринятой во времена композитора и, следовательно, накладывала свой отпечаток на его творчество. Эта практика и дает начало подлинным традициям, а с ними лишь и должен считаться интерпретатор.

Для того чтобы не только иметь представление о подлинных традициях, но и быть способным отличать их от псевдотрадиций, являющихся наслоениями более поздних эпох, необходимо хорошо разбираться в истории музыки. Хотя отличительные черты исполнительского стиля времен Баха становятся известны все большему числу музыкантов, укоренившиеся привычки отмирают медленно, да это и неудивительно: многие профессионалы «кровно» заинтересованы в их поддержании. В том, как трудно возродить забытые традиции, я смог наглядно убедиться, когда меня пригласили продирижировать в Голландии баховскими «Страстями по Матфею». Задолго до начала репетиций я (так мне казалось) уладил с хормейстером все вопросы, договорившись, в частности, о том, чтобы партии удвоенного хора во всех номерах, связанных с драматическим развитием сюжета, а также в восьмичастной вступительной хоральной фантазии и в заключительных номерах исполнялись, самое большее, сорока четырьмя хористами, то есть по шесть певцов на каждый голос, тогда как остальные двести членов хорового общества были бы размещены над сценой или вокруг нее и, подобно прихожанам, принимали бы участие в пении хоралов. Моя по-

105

пытка использовать количество певцов, отвечающее требованиям полифонического письма, неожиданно вызвала недовольство основной массы хористов, исполнявших данную музыку на протяжении многих лет и потому уверенных, что то, как они привыкли это делать, и есть адекватный, согласующийся с традицией способ интерпретации Баха. И в самом деле, когда мы читаем о первых попытках возродить баховские творения в Германии, начало чему было положено концертными исполнениями «Страстей» под

управлением Феликса Мендельсона, перед нашим мысленным взором возникают щедро удвоенные группы инструментов оркестра и огромные скопления певцов, чуть ли не вынужденных стоять на головах друг у друга. Таков был результат стремлений выразить величие баховской музыки с помощью того, в чем XIX век усматривал олицетворение величия: размеров до предела расширенного ансамбля. Подобные огромные коллективы — хоры и оркестры — неизбежно оказывались трудно управляемыми, а это означало замедление темпов и размытый контрапункт.

Сложнее обстоит дело с другой псевдотрадицией — принятым ныне разделением номеров Мессы на сольные и хоровые. Сама партитура не дает никаких оснований для того произвольного разделения, которое почти повсеместно практикуется. В течение добрых двух сотен лет считалось само собой разумеющимся, что солисты поют только арии и дуэты. Между тем каждому, кто возьмет на себя труд прочитать партитуру без предвзятости, будет совершенно ясно, что Бах поручал солистам гораздо больше музыки. Во всем тексте мы нигде не встретим слова *chorus* в привычном нам значении «группа *grüpo*». Поскольку в Мессе есть значительные по протяженности эпизоды, где вокальные голоса лишены поддержки дублирующих в унисон инструментов (хотя такая поддержка повсюду в аналогичных местах им обеспечена), разумно предположить, что эти эпизоды с менее плотной оркестровкой Бах поручал солистам. Когда же вступал хор, композитор подключал дублирующие голоса в оркестре.

Первый такой раздел Мессы, предполагающий лишь участие солистов, но обычно исполняемый хором, начинается от такта 30 первого «Кюрие». Певцов сопровождают здесь только два облигатных гобоя и *basso continuo*. От такта 45, с того момента, как появляются басовые голоса, и до такта 58 вокальные партии *grüpo* получают опору в оркестре. Затем вновь поют солисты до такта 65, где вступает весь хор, чтобы пропеть еще сорок семь тактов, после чего начинается интерлюдия (такты 112—118), которая поручена солистам. Затакт на слове «*eleison*»¹⁵ к такту 119 исполняют четыре верхних голоса *grüpo*, а в такте 119 к ним присоединяются басы, и так раздел заканчивается. Собственно говоря, интерлюдии, по-видимому, написаны для

¹⁵ Помилуй (*греч.*).

106

солистов, фугированные же эпизоды, за исключением первого проведения темы, предназначены для хора.

О намерении Баха разделить вокальную партию в «*Et in terra pax*»¹⁶ («*Gloria*») на хоровые и сольные эпизоды свидетельствует то, что от такта 23 и до такта 34 прерывистая линия аккомпанемента дана в облегченной оркестровке, причем намечены лишь основные контуры гармонии, тогда как в тождественном по музыке эпизоде, начинающемся от такта 46, голоса неизменно сопровождают унисон инструментов. В такте 57 Бах счел нужным поддержать пятый голос трубой, чья партия изложена в октаве, отведенной для второго сопрано. В «*Cum sancto spírito*»¹⁷ такты 37—64, по-видимому, предназначены для солистов. В «*Et resurrexit*» то же самое относится к тактам 9—14 и к протяженной фразе в басовом голосе на слова «*Et Herum venturus est*»¹⁸ (такты 74—86).

Если бы ясно выраженные намерения композитора в том, что касается разделения эпизодов на сольные и хоровые, были приняты во внимание, это положило бы конец еще одному распространенному, но опять же идущему вразрез с партитурой обычаю, а именно — приглашать четырех солистов вместо пяти. Такая практика стала почти общепринятой не только по причине очевидной экономической выгоды, но и потому, что весьма нелегко найти певицу для партии второго сопрано, тембр голоса которой был бы достаточно своеобразен, чтобы обеспечить желаемый контраст с партиями первого сопрано и альты. Партия второго голоса в дуэте «*Christe eleison*» написана слишком низко для первого сопрано, и ее легко спеть обладательнице контральто. Другое, и последнее, соло второго сопрано — «*Laudamus te*»¹⁹ — тоже подходит для альтового голоса. Однако если определенные разделы больших пятиголосных «хоров» поручить солистам, то от

практических преимуществ, связанных с традицией ангажировать только четырех солистов, пришлось бы отказаться ради того, чтобы обеспечить исполнение, в большей степени отвечающее замыслу Баха.

Изучая роль хора и солистов в баховской мессе, можно получить небезыңтересные сведения о профессиональном уровне и количестве участвовавших в исполнении певцов. Первый фугированный раздел *girieno* из «Кугие» вторые сопрано начиная от такта 48 поют, поддерживаемые второй флейтой, вторым гобоем и вторыми скрипками. В такте 50 тема переходит к первым сопрано, сопровождаемым первыми флейтой, гобоем и скрипками. Однако тенора и альты до поры до времени остаются без поддержки инструментов. Собственно говоря, тенора вообще почти не дублируются инструментами и либо поют без поддержки, либо в сопровождении органа *continuo*. При всем

¹⁶ И мир [воцарится] на земле (*лат.*). ¹⁷ С духом святым (*лат.*).

¹⁸ И еще раз придет (*лат.*).

¹⁹ Тебе воздаем хвалу (*лат.*).

107

том сбалансированность звучания, надо полагать, была обеспечена надлежащим образом, а это означает, что альты и тенора, которыми располагал Бах, обладали хорошо поставленными, крепкими голосами.

Вообще-то в эпоху, когда не существовало сети музыкально-исполнительских учреждений, вопрос о количестве участников ансамбля не был особо актуальным. Маленькая Ночная серенада Моцарта (К. 525) может прозвучать великолепно независимо от того, насчитывает исполняющий ее струнный квартет четыре или же сорок четыре музыканта. Смотря по обстоятельствам, ее может сыграть и квартетный и квинтетный ансамбль. В небольшом помещении контрабасы покажутся слишком тяжеловесными, но в концертном зале или в парке на открытом воздухе отнюдь не лишне продублировать басовый голос октавой ниже. Не приходится сколько-нибудь сомневаться в том, что Моцарт решал бы вопрос о количестве инструменталистов или певцов с учетом аналогичных практических соображений. В подобного рода музыке нет ничего такого, что мешало бы современному дирижеру поступать точно так же в случаях, когда это определено пойдет на пользу исполняемой пьесе. Совсем другое дело — Месса си минор, где произвольное перераспределение эпизодов *solo* и *girieno* нарушает внутреннюю логику трактовки голосов.

Некоторые многочастные произведения выигрывают от перестановки частей. Возьмем, к примеру, Серенаду Моцарта для почтового рожка, К. 320. В двух из семи частей, обе в тональности соль мажор, имеется соло деревянных духовых. Это идущие одна за другой третья и четвертая части. Поскольку остальные пять написаны главным образом в ре мажоре, я на протяжении многих лет с тех пор, как пьеса вошла в мой репертуар, предпочитаю менять местами вторую (менуэт и трио) и третью (концертанте) части, чтобы не допустить соседства одинаковых тональностей. В результате последовательность тональностей первых четырех частей ре мажор — ре мажор (трио в ля мажоре) — соль мажор — соль мажор принимает вид: ре мажор — соль мажор — ре мажор (трио в ля мажоре) — соль мажор.

Избранный композитором порядок тональностей, по-видимому, обусловлен необходимостью избежать дополнительных смен крон между частями в ре мажоре и соль мажоре. Когда пьеса исполнялась в обстановке, не позволявшей валторнистам иметь ящичек с кронами под рукой, пауза, которая требовалась на то, чтобы принести кроны «ре», а затем кроны «соль», пусть даже она возникала лишь дважды, могла послужить достаточным поводом для Моцарта принять то, а не иное решение. Если бы мою версию было предложено исполнить валторнистам, играющим на инструментах натурального строя, то понадобилось бы сделать четыре такие паузы. Мне кажется, что моцартовская Серенада выигрывает от чередования тональностей,

108

и поэтому я предпочитаю напечатанной свою версию, которая, на мой взгляд, также имеет право на существование, если, конечно, план, принятый композитором, был действительно продиктован не чисто музыкальными соображениями, а прежде всего ограниченностью технических возможностей валторн натурального строя.

Есть и другие случаи, когда полезно делать различие между теми традициями, в которых воплощены определенные музыкальные принципы, и такими, что обязаны своим существованием формуле «так удобнее». К примерам последнего рода, требующим критического осмысления всякий раз, когда они нам встречаются, следует отнести широко распространенную практику использования в произведениях духовной музыки трех тромбонов, дублирующих три нижних вокальных голоса. В любой мессе, написанной до 1830 года, партии альтов, теноров и басов поддержаны партиями тромбонов. Причину указать нетрудно. В большинстве церковных хоров вокальный квартет, наряду с избыточным количеством мальчиков-сопранистов, включал в себя несколько слабоголосых (опять же мальчишеских) альтов и немногочисленную мужскую группу теноров и басистов. Надо учесть и то, что мензура у тромбонов тех времен была меньше. На примере «*Quam olim Abrahae*»²⁰ из моцартовского Реквиема хорошо видно, почему, прежде чем решать, позволить ли тромбонистам исполнять их партии в точном соответствии с текстом, следует попытаться ясно «услышать» в уме каждую страницу такой музыки. Звучание современных хоров, выступающих в наших концертах, можно считать более или менее сбалансированным, что же касается оркестра, то, если дирижер будет догматично придерживаться установки «играй как напечатано», это создаст лишь ненужные трудности. Я не предлагаю конкретных решений этой проблемы, но хочу лишь подчеркнуть, что здесь нужны грамотность и творческий подход. Пожалуй, самое лучшее — сначала прослушать, как звучат хор и духовые инструменты в зале, где должен состояться концерт, а после этого решать, в каких местах будет кстати указание *tacet*. Теоретизирование нередко обращается против самого теоретизирующего.

Многое в современной исполнительской практике тоже вызвано к жизни соображениями удобства, хотя зачастую ошибочно считается традицией. Так в силу необходимости принято исполнять отдельные номера некоторых популярных опер в транспонированных тональностях, так как оригинальные оказываются либо неудобны, либо недоступны певцу. Возьмем, к примеру, арию Рудольфа из первого акта пуччиниевской «Богемы». В оркестровых голосах она напечатана дважды — в исходной тональности и на полтона ниже (в соль мажоре). Многие тенора, дабы облегчить свой удел, предпочитают транс-²⁰ Как некогда [обещал] Авраам (лат.).

109

понированную версию. Далее сразу же идет ария Мими, а затем следует короткий дуэт. Редактор поместил в нотах также транспонированный вариант дуэта, и когда звучит последний, акт завершается в си-бемоль мажоре. Эти смещения нарушают задуманный композитором тональный план. Нота *ми*, с которой начинается второе соло, пропетая после страстного, пламенного финала теноровой арии, звучит с неожиданной мягкостью. Но когда ария Рудольфа заканчивается в соль мажоре, эффект в значительной мере смазывается. Эта нота должна прозвучать очень рельефно на фоне предшествующих, иначе скромность и застенчивость девушки, подорванность ее здоровья останутся невыраженными. Еще более страдает архитекtonика целого, когда в транспорте исполняется дуэт, ибо акт по замыслу композитора должен начинаться и завершаться в до мажоре. Подобную практику, хотя она и санкционирована издателями, нельзя считать традицией. Без нее, пожалуй, не обойтись, но виной тому убогость представлений о музыке тех певцов, которых беспокоят их высокие ноты и ничто более, кроме высоких нот.

Глава V. ТЕМП (1)

Решающий фактор

Большинство музыкантов, при всех своих разногласиях по многим другим вопросам, признают, что адекватность интерпретации чуть ли не наполовину обеспечивается правильно найденным темпом. Более того, Вагнер утверждал, будто верный темп и *есть* интерпретация. В трактате «О дирижировании» он пишет: «Я постоянно возвращаюсь к обсуждению темпа, поскольку, как я уже говорил, это тот оселок, на котором проверяется, знает дирижер свое дело или нет». основополагающую роль темпа подчеркивают также критики в рецензиях на выступления исполнителей. Но хотя все считают этот фактор решающим, музыканты-исполнители, как это ни странно, крайне редко бывают единодушны, когда требуется определить, какой именно темп является *надлежащим* в том или ином конкретном случае. общность теоретических установок не приводит к солидарности в вопросах практических.

Проблему, пожалуй, можно упростить: будем говорить не о темпе в единственном числе, а о темпах. Это не манипулирование словами, но очень важный для нас момент. трактовка темпов зависит от подхода ко всему сочинению и связана с проблемой их сбалансированности, ибо в произведениях, с которыми музыканты постоянно имеют дело, целое, как правило, состоит из нескольких взаимосоотнесенных частей. Маловероятно, чтобы пианист одну из частей сонаты Бетховена трактовал неверно, тогда как, исполняя другие ее части, был недостижим для критики: если, скажем, адажио Вальдштейновской сонаты звучит слишком медленно, отнюдь не исключено, что первая часть была сыграна быстрее, чем следует. При выборе темпа для одной части необходимо учитывать внутренние взаимосвязи ее музыки с музыкой других частей и, как будет показано ниже, с лежащим в основе всего произведения общим композиторским замыслом.

Темпы служат источником постоянных конфликтов между дирижерами и солистами. Те исполнители, которые не склонны идти ни на какие уступки, обычно знают друг о друге и избегают совместных выступлений. Так, очень трудно добиться, чтобы скрипач соблюдал авторские указания, если он, годами играя одну и ту же пьесу, привык к штрихам, не только отличающимся от предписанных партитурой, но и требующим для их наиболее эффектного исполнения темпов, которые не приемле-

111

мы ни для дирижера, ни для композитора, ибо не соответствуют характеру музыки. Когда в средней части скрипичного концерта Брамса вступительное соло гобоя звучит либо быстрее, либо медленнее, чем начальные такты у солиста-скрипача, это сразу же нарушает гармонию целого. Поскольку почти у каждого скрипача-виртуоза имеются собственные представления о фразировке, один солист может исполнить первый такт своей партии на два смычка, тогда как другой сыграет его на один смычок. Не исключено, что такое, вроде бы малозаметное, изменение штриха ощутимо скажется на темпе всей скрипичной сольной партии, а значит, и на темпе вступительного раздела, исполняемого духовыми инструментами. Я не случайно ссылаюсь именно на концерт соч. 77, ибо редакция его сольной партии принадлежит одному из ведущих виртуозов своего времени, другу Брамса, Йозефу Иоахиму. Это, стало быть, не тот случай, когда туманные представления композитора о скрипичных штрихах могут служить исполнителю не более чем исходным ориентиром, — здесь перед нами авторизованный свод указаний солисту. Однако на практике мы сталкиваемся со всевозможными проявлениями исполнительского произвола и разнообразными отклонениями от предписанной в тексте фразировки, затрагивающими порой и темпы.

Подобный разнобой во взглядах покажется не столь уж значительным, если вспомнить об опере, где темпы сменяют друг друга не дважды за сорок пять минут, как в концерте, а двадцать, тридцать или пятьдесят раз за три-четыре часа, и где не один, а множество солистов.

Впрочем, певцы далеко не так капризны в отношении темпов, как танцоры. Разумеется, успех певца или танцора, точно так же, как и успех спортсмена, в какой-то мере зависит и от его индивидуальных физических данных. И певцы, и танцоры, пока они поддерживают форму, являются, конечно, артистами, однако мало кто из них может быть уверен, что публика стремится на его выступления, ценя в нем музыканта. Все они прекрасно знают, что срывать аплодисменты им удастся благодаря вокальной виртуозности или же акробатическим прыжкам и шпагатам. Когда я начинал работать в «Метрополитен-опера», у меня произошел серьезный конфликт с некоторыми очень известными певцами. Впоследствии один из них, разоткровенничавшись за вином, сказал мне, предварительно выпив несколько рюмок: «Может быть, Ваши темпы и верны, но если бы я пел так, пришлось бы больше напрягаться, и вряд ли после таких спектаклей я приносил бы по три чека в неделю. Чтобы хорошо зарабатывать, мне нужно экономить силы и брать более удобные темпы». Честно признав, что стремление поменьше тратить сил вызвано боязнью переутомиться, он помог мне довольно рано усвоить, что замысел — это одно, а его воплощение — совсем другое. И когда одно действительно переходит в

112

другое, надо видеть в этом счастливое событие, удачу, которая выпадает не так часто. Движениям танцоров до такой степени свойствен автоматизм, что дирижеру, согласившемуся возглавить оркестр балетной труппы, следует всегда помнить надпись над воротами Дантова ада: «Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate!»¹.

Ясно представлять себе требуемый темп — это первоочередная задача дирижера или руководителя любого другого музыкального коллектива. При изучении темпов крупномасштабного и многопланового сочинения дирижеру необходимо обратить особое внимание как на самые быстрые, так и на самые медленные эпизоды. Совершая первый взмах, он должен быть уверен, что полностью владеет всем диапазоном темпов исполняемой им пьесы. Так, например, темп увертюры к «Свадьбе Фигаро» не существует сам по себе, но соотносится с полсотней других темпов, в которых певцы и оркестр будут исполнять свои партии на протяжении трех с половиной часов. Партитура «Фигаро» — одного из величайших музыкальных шедевров всех времен — являет собой хороший пример взаимозависимости темпов и их влияния на интерпретацию. Удостоившись лишь скромного приема в Вене, опера произвела мгновенный фурор в Праге. Но и в Вене шарманщики всего через несколько дней после премьеры включили в свой репертуар наиболее запомнившиеся им мелодии из «Фигаро», а император Йозеф вынужден был распорядиться об ограничении дозволенных вызовов на бис, ибо, долгий и без того, спектакль грозил стать бесконечным².

За 200 лет, прошедших после премьеры оперы, вкусы изменились, как изменились и подходы к ее интерпретации. К счастью, мы пока еще можем с уверенностью судить о том, каким это творение предстало перед публикой, присутствовавшей на его премьерах, и что было привнесено или же утеряно поколениями его исполнителей в течение последующих двух столетий. И мы должны быть более или менее удовлетворены тем, что моцартовскому «Фигаро» не пришлось разделить участь его «кузена» — «Севильского цирюльника» Россини. Видимо, питая к Моцарту большее почтение, чем к Россини, исполнители не позволяли себе слишком многого и не допускали откровенной вульгаризации. Несмотря на это, сложившаяся практика сценической и музыкальной интерпретации отнюдь не свободна от некоторых странностей, и, пожалуй, сейчас самое время более пристально всмотреться в авторский текст. Если «Севильский

¹ «Оставь надежду, всяк сюда входящий» (*um.*).

² Несмотря на многие имеющиеся свидетельства о противном, данное обстоятельство говорит, по крайней мере для меня, о том, что успех в Вене тоже был изрядным, хотя, быть может, по тогдашним меркам и недостаточно значительным. Не будем забывать, что наши бродвейские шоу считаются действительно успешными, только когда они начинают приносить доход потратившимся на них меценатам, а это требует большего количества

спектаклей, чем то, при котором окупается театральная пьеса, даже если она не из самых популярных.

113

цирюльник» — это *ne plus ultra* в жанре оперы-буффа, то «Фигаро» — величайшая из комических опер. Комедия не укладывается в тесные рамки жанра, ибо всегда существует опасность превращения ее в трагедию, тогда как буффонада — это фарс, призванный только смешить. Хронологической «ошибкой» было то, что «Свадьба Фигаро», либретто которой основано на второй пьесе из фигаровского цикла Бомарше, сочинена в 1786 году, за тридцать лет до «Севильского цирюльника», своим сюжетом восходящего к первой пьесе.

Темпы в опере «Свадьба Фигаро»

Для того чтобы показать в этой главе, как надо анализировать темпы с учетом их взаимосоотнесенности, я мог бы воспользоваться любым крупномасштабным сочинением Гайдна или Моцарта. «Свадьба Фигаро» — наиболее совершенное произведение из всех великих опер Моцарта. В отличие от «Дон Жуана», здесь нет проблемы двух редакций. Драматургическая фабула оперы не нуждается в доработке, чего не скажешь о «Похищении из сераля», и у «Фигаро» замечательное либретто, отсутствующее в «Так поступают все». Нет в «Свадьбе Фигаро» и тех специфических трудностей, с какими приходится иметь дело интерпретатору «Волшебной флейты». Знакомство с этим во всех отношениях непревзойденным шедевром может, как мне думается, открыть путь к изучению творчества Моцарта в целом. Хотя язык и стиль музыки Моцарта с годами усложнялись, они неизменно несли на себе печать его индивидуальности. То же самое относится к Бетховену или Брамсу, да и вообще к любому великому художнику. Эта индивидуальность почерка позволяет нам ясно представить себе характер темпов, если только мы сумеем обнаружить, что раздел D по своему изложению идентичен разделам A, B и C, пусть даже все они не принадлежат к одному и тому же произведению.

Темпы лишь тогда могут служить основанием для сопоставлений, когда одни типы размеров отделены от других. Бессмысленно сравнивать два *allegro molto*, если первое написано в размере 3/4, а второе — в размере 2/2. Исходя из этого мы, прежде чем приступить к анализу темпов оперы «Фигаро», сгруппируем все встречающиеся в ней размеры по типам: во-первых, C (то есть 4/4 и 2/2, которые часто взаимозаменяемы или даже чередуются на протяжении того или иного номера в соответствии с характером фразировки); во-вторых, 2/4 и 4/8; далее, 3/4 и 3/8; и наконец, 6/8.

Знакомясь с предлагаемым ниже разбором, читатель должен иметь перед собой партитуру. Во всех дальнейших ссылках цифры будут служить порядковым обозначением соответствующего номера партитуры и тактов в каждом номере. Можно пользоваться любым из следующих изданий: карманной пар-

114

титурой Ойленбурга (EE 4446), партитурами Петерса (4504a) или Братьев Браудо (146)— во всех трех совпадает нумерация частей и тактов. Издания Браудо и Петерса представляют собой перепечатку великолепного совместного труда Шюнемана и Золдана. Партитура Ойленбурга, которую приобрести не так легко, как издание Браудо (по крайней мере, в Соединенных Штатах), самая дешевая. Те, кто будет пользоваться партитурой Беренрайтера, должны иметь в виду, что хор, занумерованный цифрой 8, при своем повторении обозначен как № 9; соответственно, все последующие номера оказываются сдвинутыми. Нумерация тактов у Беренрайтера тоже имеет свои особенности: в отличие от других изданий, дающих сквозную нумерацию речитативов и арий, здесь отсчет тактов в каждой арии начинается заново.

Финал второго акта.

Когда во время одного из семинарских занятий я на примерах из партитуры «Фигаро» демонстрировал соотношения темпов, скрипачка, проработавшая много лет в симфоническом оркестре известной оперной труппы концертмейстером вторых скрипок, поинтересовалась, почему при подходе к *prestissimo* финала второго акта темп всегда оказывается настолько быстрым, что никто не в состоянии аккуратно сыграть все ноты? Уже само это ее впечатление, отвечал я, разделяемое, по-видимому, оркестрантами многих городов всего земного шара, лишний раз подтверждает, что слишком быстро принято исполнять не только упомянутый раздел, но и многое из предшествующей ему музыки. Данный финал — явление уникальное в оперном репертуаре, ибо он для классической пьесы необычно долог: 939 тактов, тогда как в «Так поступают все» их 697, а в «Дон Жуане» 653. Он состоит из десяти разделов, идущих один за другим без перерыва, а это означает, что на протяжении 900 с лишним тактов дирижер должен выдержать единую линию развития.

Четыре раздела написаны в размере 2/2: первое *allegro* — до «неожиданного» появления Сюзанны; второе *allegro* — такт 167 и далее; *allegro molto*, начинающееся с бурного выхода Антонио; прибытие троих «конspirаторов» — Марцеллины, Базилио и Бартоло — такт 697. В этом четвертом разделе есть еще две перемены темпа: от такта 783 начинается *più allegro*, а от такта 907 — уже упоминавшееся *prestissimo*. Достаточно сравнить между собой все эти части финала, чтобы уяснить себе один из элементов композиторского замысла — каждое из последующих *allegro* на 2/2 длиннее, предполагает более быстрое движение и более напряженное и драматичное звучание, чем предыдущее. К тому же раздел от такта 1 и до такта 125 представляет собой дуэт; от такта 167 до такта 327 — трио; от такта 467 до *andante* — квинтет; и наконец, стретта *allegro assai* — септет. Темп в первом и во втором *allegro* обозначен одинаково, и оба они задуманы приблизительно в одном движении, в чем нетрудно убедиться, сравнив их с двумя другими разделами на

115

2/2. Однако раздел, начинающийся с такта 167, будет и должен звучать несколько живее, ибо так он написан. Фраза в оркестровом аккомпанементе, исполняемая на одной доле и состоящая из двух четко артикулированных и двух как бы лишь намеченных нот, выражает чрезвычайную нервозность графини и Сюзанны. Музыка, сопровождающая выход садовника, определенно требует более быстрого темпа, чем оба *allegro*. На вопрос о том, должно ли *allegro molto* исполняться быстрее или медленнее, чем *allegro assai* (такт 697), ответ можно получить, внимательно рассмотрев последние симфонии Моцарта. Для начала обратимся к симфонии соль минор К.550. Ее первая часть — *allegro molto*, финал — *allegro assai*. Если сравнение этих частей друг с другом недостаточно проясняет картину, можно привлечь финал симфонии «Юпитер» К. 551, обозначенный *allegro molto*, и посмотреть, ближе ли он по своему темпу к первой или к заключительной части соль-минорной симфонии. (Предполагается, что во всех подобных случаях дело не должно ограничиваться сопоставлением лишь начальных тактов каждой части. В любом более или менее продолжительном отрывке есть эпизоды, своим характером недвусмысленно указывающие нам, в каком темпе они прозвучат лучше всего. И вопрос тут не только в технической исполнимости определенных пассажей. Сегодня иные инструменталисты обладают такой виртуозностью, что способны сыграть многие пассажи быстрее, чем мы успеваем таковые расслышать. Когда какой-либо эпизод сигнализирует исполнителю «здесь играй вот так», это имеет более глубокий смысл, ибо помогает обеспечить интерпретацию, оптимальную во всех отношениях.) Если сравнение К. 500 с К. 551 все еще не дает желаемого ответа, можно сопоставить финалы Хаффнеровской, К. 385, и соль-минорной симфоний, чтобы убедиться в сходстве темпов *allegro assai* и *presto* (причем очень значительном, не случайно в некоторых изданиях одна ремарка стоит вместо другой).

Но, допустим, мы выяснили, что *molto allegro* должно прозвучать сдержаннее, чем *assai*

allegro, тогда, завершив тем самым наш краткий анализ, мы получаем шкалу соотношений между темпами всех четырех разделов. (В первых тактах *allegro assai* следует, конечно, придерживаться такого темпа, который оставляет возможность для дальнейшего ускорения в *piu allegro* и заключительном *prestissimo*; это продиктовано соображениями элементарной музыкальной логики и не требует специального обсуждения.)

Оба первых *allegro* вместе с интерлюдией *molto, andante* в размере на % образуют первый из трех крупных «блоков» финала. От неукротимо темпераментного, бурного и, пожалуй, даже яростного начала события развиваются к умиротворяющей развязке: вынужденный признать необоснованность своих подозрений, граф в конце концов опускается перед супругой на колени и удостоивается милостивого — в партиях обеих жен-

116

щин звучат кокетливые пассажи — прощения. Единый ритмический пульс обеспечен в этой части финала тем, что восьмая трехдольного размера приравнена полутакту двухдольного обоих *allegro*. Если Сюзанна не позволит себе никаких *ritardando* и прочих вольностей фразировки, то при смене разделов ее шестнадцатые точно уложатся в восьмые. Будь подобная партитура написана в более позднюю эпоху, композитор отметил бы, что половинка равна восьмой.

Одни лишь темповые обозначения не могут служить надежной основой для такого равенства, ибо дотошные специалисты, как известно, и по сей день не пришли к согласию по поводу того, что же выражает слово *molto*, когда оно стоит перед словом *andante*. Имеется ли в виду более подвижное или, напротив, более медленное *andante*? По-моему, от подобных дебатов столь же мало пользы, как и от «теории», согласно которой *poco andante* в финале Героической якобы подразумевает очень медленный темп, коль скоро *poco* предшествует слову, означающему «медленно». Нет причин утверждать, будто каждому из этих терминов свойственно выражать по два противоположных смысла, но так или иначе я убежден, что ключ к решению вопроса о темпах в финале второго акта «Фигаро» следует искать в самой музыке. Какова роль первых фраз в разделе *molto*

andante, имеющих ритмический рисунок

? Они

имитируют убыстренные, даже тревожно-беспокойные биения сердец графини и Сюзанны, обеих виновниц затеи, опасющихся за исход своей проделки над графом. Если *molto andante* прозвучит слишком медленно, то по заторможенно-флегматичным ударам сердец мы будем вынуждены сделать вывод, что обе женщины вот-вот погрузятся в летаргический сон. Без нервно-напряженного пульса сцена теряет весь свой драматизм. На чем основана наша уверенность? Беспокойство Сюзанны ощущается на протяжении десятка с лишним тактов, но вот, быстро овладев собой (такт 138), Сюзанна снова готова подшучивать над графом. Безмятежность короткого трио (такты 145—155) обманчива. Как только граф дает понять, что его подозрения не рассеялись, напряженный ритм первых тактов, поддерживаемый то группой струнных, то двумя валторнами, устанавливается вновь. Если всего этого опять же недостаточно, можно обратиться к партитуре «Дон Жуана» и заглянуть во вторую арию Церлины «Vedrai, carino»³ (акт 2, № 5). Этот номер исполняется на 3/8, и в нем, как и в *andante* на % из «Фигаро», воспроизводится ритм ударов охваченного нетерпением сердца, до того отчетливых, что их в состоянии ощутить даже простоватый Мазетто, когда ему так мило предлагают коснуться рукой соответствующего места⁴. Ритмический рисунок здесь

³ Средство я знаю (ИТ.).

⁴ Обычно рука Мазетто оказывается у сердца Церлины уже в 52-м

117

немного иной, но сходство все-таки столь велико, что его нельзя не заметить.

Чтобы облегчить поиски верного темпа для этих начальных разделов, отметим несколько весьма интересных параллелей между музыкой и некоторыми ясно отраженными в ней моментами сценического действия.

Граф, уезжавший, как мы знаем, на охоту (речитатив после № 10, такт 81: «*Ito è il Conte alla caccia, e per qual ch'ora non sarà di ritorno*»⁵), все еще не снял своего костюма наездника, в руке у него — так сразу же нам будет яснее — кнут. Подобно раздраженному человеку, стремящемуся дать выход своему гневу, граф начинает яростно стегать кнутом по чем попало, даже по собственным охотничьим сапогам, — *sf* в первых тактах № 15. Затем — такт 5 и далее — мы видим, как в отчаянии заламывает себе руки графиня — жест, пародийно имитируемый октавным скачком у скрипок. Граф срывается на крик (*forte* в тактах 13 и 15), но тут же, из боязни быть услышанным другими, делает попытку овладеть собой (такты 14 и 16). Он тщится обуздать свою ярость, соблюсти приличия. Отсюда и чередование *forte* с *piano*. В такте 31 у скрипок впервые в этом разделе звучат шестнадцатые. Почему? Охваченного бешеной ревностью графа бросает в дрожь, как только его супруга признается, что Керубино не вполне одет, а когда она пытается объяснить причину, граф окончательно теряет контроль над собой.

Здесь должен быть слышен каждый нюанс, а на это требуется время. Следует постоянно иметь в виду, что главное — выявление всех компонентов сложного целого, а не то, чтобы технически справиться с более или менее быстрым темпом. Любая из бесконечного множества остроумных реплик будет воспринята, если дать ей отчетливо прозвучать, иначе она пройдет незамеченной. Более того, синкопированные ритмические фигуры в самой музыке — это тоже своего рода реплики, и, чтобы они не затерялись в общем потоке звучания, необходима определенная сдержанность темпа. (Мы обнаружим их в тактах 11, 12 и 15 у альтов, в такте 13 у первых скрипок, в тактах 68 и 69 у всех струнных высокого диапазона; они снова возникают в тактах 113 и 115.) Подобным характерным ритмам присущ свой особый смысл, и они не должны звучать смазано. Эта укоренившаяся на сцене и вводимая на потеху публике актерская отсебятина — следствие музыкальной (да и не только музыкальной) безграмотности. По либретто соответствующий жест начинается в такте 58, и он должен быть медленным, ибо отчетливо выписанный в партитуре у духовых и имитирующий биение сердца ритм появляется никак не раньше середины 63-го такта. При трактовке на современный манер, в момент, когда Мазетто удаётся почувствовать биение сердца Церлины, мы слышим мерно-тяжеловесный ритм партии контрабаса (такт 53) — весьма натуральную имитацию ударов сердца слона, тут уж не ошибешься.

⁵ Граф сейчас на охоте, уехал поздно и вернется не скоро (*um.*).

118

занно, что непременно произойдет, если темп будет слишком стремительным.

Второе *allegro* изобилует резкими динамическими контрастами, пронизывающими все ту же партию графа, который возвращается, раздираемый противоречивыми чувствами, — то он едва сдерживает гнев, то готов всех полностью простить.

Если определить, какие эмоциональные переживания или моменты драматического действия соотношены с каждой из мелодических линий второго *allegro*, то это, прежде всего, — нервозность графини (такт 167); далее, спустя четыре такта, заверения Сюзанны, что все уладилось; и, наконец, смешанно-противоречивые реакции графа, сопровождаемые ироническими репликами обеих женщин (такт 191). Эти линии музыкально-драматического развития появляются поочередно, но позже они сплетаются в очень искусно написанном трио, которое через две-три минуты приводит к столь сложному построению, что подобный эпизод мог бы стать частью отдельной камерной пьесы. Главная трудность здесь — найти темп, в котором бы ни одна из трех линий не потеряла свою рельефность⁶.

Второй крупный «блок» большого финала включает в себя короткий эпизод появления Фигаро (такт 323) и три контрастирующие между собой раздела — на 4/8, 2/2 и 6/8 (такты 398—696). Фигаро выходит под звуки Немецкого танца. Это музыка для простонародья, точно так же, как менуэт — музыка для аристократов. Определить здесь темп нетрудно, ибо Моцарт написал около пятидесяти Немецких танцев, большей частью для составов в

четыре, шесть или двенадцать инструментов. (Танцу из «Фигаро» ближе всего по темпу К. 509.)

После того как Фигаро появляется, граф задерживает его, чтобы учинить допрос, — до-мажорное *andante* на 2/4 (398). На подобного рода движениях очень искусно строит развитие во многих своих симфониях Гайдн. Особенно охотно он применял ритмический рисунок повторяющихся групп из двух четко артикулированных одинаковых нот, который мы встречаем, например, в симфонии № 94. Было бы бесполезно заглянуть в несколько различных *andante* из гайдновских симфоний, чтобы лучше представить себе темп до-мажорного раздела в финале оперы «Фигаро». Имеющийся в нем ритмический рисунок нети-

⁶ Здесь, пожалуй, самое существенное различие между моцартовским и россиниевским ансамблем. Для чрезвычайно эффектных концовок Россини характерна смена разделов, в каждом из которых выражено одно единственное настроение. У Моцарта почти во всех сочинениях, как инструментальных, так и театрально-музыкальных, сталкиваются два противоположных мира эмоций. В годы молодости мне не раз приходилось слышать, как некоторые очень известные дирижеры неизменно замедляли темп побочной партии в симфониях Моцарта, причем иногда они перед этим замедляли и темп контрастирующего эпизода главной партии. Они отдавали себе отчет в существовании двух миров, но игнорировали классическую концепцию, согласно которой обоим этим мирам надлежит существовать под одним небом.

119

пичен для музыки Моцарта, хотя отголоски полной лиризма фразы в тактах 425 и 449 слышны также в первой арии Церлины из «Дон Жуана» (начальные такты в *Na* 12).

Оба *andante* сходны в том, что и тут и там герои делают вид, будто они ни в чем не повинны. Кажущаяся невинность Сюзанны, графини и Фигаро, умоляющих графа «*Deh Signor, non contrastate*»⁷ (такт 449), — всего лишь притворство. Притворяется и Церлина, когда она просит «*Batti, batti, oh bel Ma-setto*»⁸, ведь до сих пор она не обнаруживала склонности к самоуничижению. Точно так же вовсе не столь искренни, как это можно было бы заключить по звучанию их преувеличенно нежной фразы, трое допрашиваемых графом. Все эти мелодические обороты, выражающие плутовство, лукавство, уклончивое притворство, требуют подвижного темпа, иначе некоторые из них и «взаправду» прозвучат лирично, что определенно не отвечало бы общему настрою сцены. В такте 457 и далее фразы *parlando*, исполняемые мужскими голосами, образуют контрапункт к возобновленным умоляющим просьбам женщин. Именно здесь наступает момент, когда неудачно выбранный темп в начале *andante* может пагубно отразиться на звучании либо той, либо другой мелодической линии. Исполненные слишком медленно, покажутся неестественными фразы *parlando*, тогда как от излишней спешки пострадают мягкие фразы сопрановых голосов. Есть хорошее универсальное правило, которое учит, что верное решение помогают найти эпизоды с одновременным проведением нескольких тем (достаточно вспомнить в этой связи то место из прелюдии к «Мейстерзингерам», где совмещены три темы).

Сравнивая между собой разделы с однотипными размерами, мы установили, что темп в *molto allegro* (467) быстрее, чем в первых двух *allegro*, но медленнее, чем в *allegro assai* (697). В *molto allegro* он должен быть таким, чтобы с одинаковой естественностью прозвучали как стремительные триольные пассажи *forte*, которые следует исполнять отчетливо и вместе с тем энергично-напористо — лишь тогда они произведут надлежащее впечатление, так и ритм, имитирующий неуклюжее топание садовника. Если избранный дирижером темп окажется хотя бы чуть-чуть неверным, это, несомненно, даст себя знать в такте 483. Здесь у скрипок появляются триольные пассажи (поочередно то слигованные, то спиккато), и эффекта, на который они рассчитаны, можно добиться только в строго определенном темпе. При слишком быстром движении не получится спиккато и придется как вторую, так и четвертую триоль сыграть легато, что совершенно изменит характер

этой неутомимо «жужжащей» темы. Далее мы вновь встречаем исполняемые мужскими голосами

⁷ Ах, сеньор, не откажите (ит). ⁸ Ты прости меня, Мазетто (ит).

120

фразы parlando. Их нельзя комкать, при всем том реплики певцов должны сменять одна другую как можно быстрее⁹. Для того чтобы завершить разговор об этой группе разделов, упомянем еще один — *andante* — на 6/8 (такт 605), о котором речь пойдет ниже, когда будет обсуждаться соответствующий размер.

Бодро напористым мотивом трио (Марцеллина, Бартоло и Базилио — такт 697), энергично поддержанным трубами и литаврами — их первое вступление после арии Фигаро в конце предыдущего акта (№ 9), начинается стретта финала. Как это имеет место и в финале заключительного акта (№ 28), здесь разделу *allegro assai* предшествует *andante* на 6/8. Нет сомнений, что в обоих случаях предполагается одинаковое соотношение темпов. После того как дан ауфтакт к *allegro assai* (№ 15, такт 697), дирижер ни на мгновение не должен забывать о музыке, которую певцам и оркестру предстоит исполнять на протяжении дальнейших 242 тактов. Здесь легко увлечься и, перейдя сразу же на стремительный галоп, достичь к концу таких скоростей, когда уже невозможно ни играть, ни петь¹⁰. Пяти ⁹ Дирижерам следует разучивать подобные произведения только по партитуре. Клавира, по которому готовятся многие музыканты, совершенно недостаточно, ибо в нем картина сильно упрощена, чем и обусловлены причины частых ошибок в выборе темпов. Певцы проходят свои партии с репетиторами, пользующимися обычно лишь фортепианным переложением, но для дирижера всецело довериться клавиру — значит оставить без внимания множество факторов, таких, например, как упоминавшиеся уже ограничения технических возможностей инструментов. Партитуру Моцарта гораздо труднее сыграть на фортепиано или переложить для этого инструмента, чем любую оперу Вагнера или Штрауса. Не исключено, что Антонио, Фигаро и граф начнут свои партии в № 9 значительно быстрее, чем следует, ибо характер истинного темпа ясно указывают лишь такты с триолями. Музыка, напоминающая по изложению ту, что сопровождает выход Антонио, есть и в финале первого акта «Дон Жуана». Там стремительные триоли спешат вверх (№ 13, такт 577), здесь — вниз (такт 499), в остальном характер изложения тот же. Темп над соответствующим разделом «Дон Жуана» обозначен лишь одним словом *allegro*, хотя вся часть написана в той же манере, что и выход Антонио. Быть может, имея опыт постановок «Фигаро», Моцарт не хотел указанием *molto* подталкивать музыкантов к сверхбыстрым, а потому абсурдным темпам. Впрочем, пожалуй, более разумным было бы считать любое темповое обозначение чисто относительным параметром, смысл которого выявляется лишь в сопоставлении с темпами как предшествующих, так и дальнейших разделов. Нетрудно сделать вывод, что во всех сомнительных случаях предпочтение следует отдавать не словесным обозначениям темпов, а нотам.

¹⁰ Мне бы хотелось привести здесь цитату из письма Моцарта к отцу, где композитор говорит по поводу арии Осмина во втором акте «Похищения из сераля»:

«Страстные чувства, сколь бы они ни были бурными, нельзя выражать так, чтобы это отталкивало, а музыка, даже в самых устрашающих эпизодах, никогда не должна оскорблять слух, напротив, ей надлежит доставлять слушателю удовольствие или, иначе говоря, она *никогда не должна переставать быть музыкой*» (курсив мой. — Э. Л.).

Это предостережение в полной мере применимо и к финалу второго акта «Фигаро» и, разумеется, в других случаях (хотя оно явно не произвело никакого впечатления на режиссера, ответственного за уже упоминавшуюся постановку «Волшебной флейты»).

121

участникам септета поручены в этом разделе несколько самых быстрых во всей опере пассажи, исполняемых скороговоркой, — дополнительный сигнал о необходимости найти оптимальный темп. Весьма полезно сравнить два *allegro assai* из финала

заключительного акта «Фигаро» (такты 335 и 448) с ансамблевыми номерами на 2/2 в «Дон Жуане» и «Так поступают все» — это наглядно продемонстрирует типичные для музыки Моцарта взаимосвязи между обозначениями темпов и теми конкретными специфическими задачами, которые его музыка ставит перед певцами и оркестром. Однако над подобными проблемами можно размышлять лишь после того, как до конца будет понято, что происходит на сцене и что выражено в музыке.

Allegro assai, завершающее оперу, как и заключительное *presto* из «Дон Жуана», не является частью действия и выполняет функцию обрамляющего эпизода. Комедия окончена, зрители расходятся по домам.

Рассмотрим теперь несколько разделов на 2/2 и 4/4, в дополнение к тем, что были уже обсуждены ранее.

Размер 2/2 и 4/4.

К числу номеров, в которых указан очень быстрый темп, принадлежит и терцет № 7 из первого акта. Начальные такты с их порывистостью и возбужденностью — это партия графа; осторожно, как бы с опаской скользящие вниз фразы — дона Базилио; нервно спешат восьмушки — такт 23 — в партии Сюзанны. Интересно сопоставить короткий бурный эпизод между тактами 5 и 11 этого трио с пассажами из финала № 15 в тактах 737, 753 и 769. Сравнимые мотивы — из партии графа, причем в обоих случаях он разгневан. По-видимому, Моцарт хотел, чтобы эти короткие пассажи были ясно слышны и воспринимались не просто как средство, примененное для усиления эффекта, а как полноценные музыкальные фразы, ибо после *più allegro* шестнадцатые в финале второго акта более не встречаются. Здесь, в № 7, энергичные короткие фразы следуют одна за другой на всем протяжении трио. Постоянная готовность Сюзанны к действию подчеркнута в двух эпизодах: ее негодование ищет выход в энергичном *parlando*, когда она, словно это с молодым задором отчитывает кого-то Ксантиппа, весьма громко и настойчиво повторяет ноту *фа* (такт 92); притворный обморок Сюзанны подготавливается в музыке постепенно, по мере того как замысел принимает все более четкие очертания в ее сметливой головке. Первый намек делают скрипки в такте 30, затем, в тактах 34 и 36, четвертная на слабой доле из ритмической фигуры, имитирующей прерывистое дыхание, повторяется вновь, но теперь октавой выше (и, соответственно, звучит более рельефно), чтобы в такте 47 стать основным элементом темы. Если все эти три линии — негодование графа, напускную мягкость дона Базилио, разыгранное притворство Сюзанны — совместить в едином движении так, чтобы ни одна из них не подталкивала и не сдерживала остальные,

122

мы получим оптимальный для данного номера темп. Этот же темп окажется верным и для музыки, сопровождающей выход трех персонажей в № 15 (такт 697), и для возбужденных возгласов графа «Gente, gente»¹¹ в № 28 (такт 335), и, наконец, в такте 448. Нет сомнений, что, при соблюдении указанных условий, заключительное *prestissimo* в № 15 будет технически исполнимо.

Рассмотрев темповые соотношения между несколькими *allegro assai* в «Фигаро» и других операх, мы должны обратить внимание еще на одно *allegro assai* (также в двухдольном размере) — в конце арии графа № 17 из третьего акта «Фигаро». Достаточно заглянуть в ноты, как сразу же станет ясно, что пытаться отождествить темп этого раздела с обозначенными аналогичным образом темпами других разделов было бы пустой затеей, теоретизированием, лишенным опоры в музыке. То же самое повторится и с ариями — графини, № 19, Марцеллины, № 24, и дона Базилио, № 25. У этих четырех номеров несколько общих особенностей: каждый состоит из частей или разделов и написан в расчете на певца с определенными вокальными данными. В арии, графа *assai* следует за *allegro maestoso*. В остальных трех упомянутых номерах заключительное *allegro* тоже идет после более медленного раздела. *Assai* из № 17 в очередной раз свидетельствует о

том, что данное обозначение используется как своего рода постоянной эпитет: ярость графа, его раскаяние, его досада по поводу утраченного права (*droit du seigneur*) и его темпы — все это *assai*.

Темп арии Керубино «Non so più cosa son»¹² из первого акта, № 6, обозначен *vivace*. Слово *vivace* указывает в данном случае не столько на скорость движения, сколько на характер музыки. Совершенно очевидно, что при слишком стремительном темпе исполнить в подлинно романтическом стиле эту исключительную по своей оригинальности пьесу невозможно. *Vivace* выражает здесь страстное нетерпение; взволнованное звучание аккомпанемента помогает воссоздать образ неоперившегося юнца, повсюду снующего в поисках знакомств с молодыми девушками. (Кстати, нелишне отметить, что по характеру своего звучания *adagio* в такте 92 не имеет ничего общего с медленными частями симфоний или даже с предшествующим медленным эпизодом самой арии, просто композитор таким способом предупреждает нас о необходимости свободно трактовать соответствующие такты.)

В первом акте есть три номера в размере на С, над каждым из которых проставлено всего одно слово — *allegro*: начальный дуэт Сюзанны и Фигаро, далее № 4 — ария донна Бартоло и № 5 — дуэт Сюзанны и Марцеллины. (№ 9, ария Фигаро, будет обсуждаться позже, ибо обозначение темпа в нем не принадле-

¹¹ Люди, люди (*um.*).

¹² Рассказать, объяснить не могу я (*um.*).

123

жит Моцарту.) Взаимосвязь между темпами этих трех пьес определяется очень простым соотношением. Если сравнить такты 73—80 в № 1 с тактами 56—65 в № 4 и пассажами, имеющимися в такте 29 из № 5, картина сразу же прояснится: бойкие фразы у оркестра в № 1 и 5 — это не что иное, как пассажи *parlando* почтенного доктора.

В последние годы, особенно в Европе, дуэт № 1 часто идет *attacca* вслед за увертюрой. Быть может, кому-то из дирижеров или режиссеров однажды показалось, что пауза, вызванная ожиданием аплодисментов, разрывает так называемую нить драматического развития. Если моя догадка верна, то в этом случае перед нами одна из псевдооригинальных «новаций», которые на практике приводят к обратным результатам, особенно когда дело касается темпов. В спектаклях, начинающихся подобным образом, дуэт, как правило, исполняется в таком темпе, из-за которого уже с первой сцены нарушается архитектура целого. По своей музыке увертюра родственна финалу Хаффнеровской симфонии, К. 385, и последней ансамблевой сцене из «Дон Жуана». У всех трех пьес тональность ре мажор, темп *presto* и легкое, непринужденное звучание. Музыка дуэта совершенно иная. Его начало умиротворяюще-спокойно; мягко проходит тема басовых струнных — безмятежно настроенный Фигаро отмеряет место для двухспальной кровати. (Повторяющейся у скрипок нотой можно воспользоваться как ориентиром для вступления Фигаро: просчитать в уме «1, 2, 3, 4» и затем пропеть — «пять»*) Кокетливо-грациозные фразы деревянных духовых воссоздают для нас картину того, как Сюзанна прихорашивается у зеркала. Все это с предельной ясностью отражено в музыке. Однако в новых постановках занавес нередко поднимают раньше, чем предусмотрено по либретто. Сюзанны на сцене еще нет, она выходит лишь спустя какое-то время. Тем самым музыка если и не обесмыслена, то далеко не так выразительна, как на это рассчитывали композитор и либреттист. В довершение ко всему, при отсутствии разделительной паузы дуэт, из-за взвинченного увертюрой темпа, исполняется почти как блестящее *presto* и спокойное, мягкое начало этого соль-мажорного номера уже не может прозвучать так, как того требует музыка¹³.

¹³ То, как Моцарт использует все средства музыкальной выразительности, чтобы обрисовать характеры персонажей, запечатлеть в музыке каждый поворот сюжета, становится очевидно уже в первых номерах оперы. Тональность соль мажор, выбранная в самом начале для дуэта Сюзанны и Фигаро, отныне постоянно закрепляется за сценами,

где главными действующими лицами являются слуги, крестьяне графского поместья. Хор крестьянок, № 8; ариетта Сюзанны, помогающей Керубино переодеться девушкой; выход Фигаро в № 15 (Немецкий танец); подношение цветов сельскими девушками графине, № 21; начало свадебной процессии двух слуг, № 22; и, наконец, ария Марцеллины, № 24, — все это написано в соль мажоре. Сцена яростных метаний одержимого ревностью графа (№ 28), на время уверовавшего, будто супруга изменила ему с его собственным слугой, также выдержана в соль мажоре, ибо, допустив подобную вспышку гнева, Альмавива как бы уподобляется простолюдину. В сцене, где граф пытается соблазнить Сюзанну (на самом деле это переодетая графиня), снова звучит соль мажор, — обстоятельство, подчеркивающее, что, коль скоро дворянину приглянулась горничная, значит, он не достоин быть дворянином. Немного позже в заключительном акте у Фигаро появляется ми мажор; таким образом, когда Сюзанна (переодетая графиней) обращается к нему во время свидания, мы слышим тональность, звучавшую в каватине «Porgi amor» («Бог любви»), первом выходе графини в начале оперы.

124

Надеюсь, этот краткий экскурс послужит ответом на вопрос, почему характер темпов проясняется лишь после того, как мы полностью постигнем дух, настрой и содержание произведения в целом и каждой из его отдельных частей. По окончании увертюры непродолжительная пауза для аплодисментов *необходима*, а когда они стихнут, мы услышим невсполошенные атакой мягкие фразы соль-мажорного дуэта. Моцарт охотно использовал такую последовательность частей, ибо он вскоре повторил ее в Пражской симфонии, К. 504, где сонатное *allegro c* его торжественной ре-мажорной концовкой предшествует медленной части, написанной в той же тональности и инструментованной в той же манере, что и дуэт Сюзанны и Фигаро. (Единственное небольшое отличие — в увертюру введены кларнеты, но только в tutti.) Ария Бартоло являет собой наглядный пример того, сколь велико было влияние «Свадьбы Фигаро», пражская премьера которой состоялась в декабре 1786 года, на симфонию, созданную в то же время. Можно с уверенностью утверждать, что темповые соотношения между разделами на 4/4 первого акта «Фигаро» укладываются в классическую для Моцарта схему четырехчетвертного *allegro (giusto)*, положенную, например, в основу сонатного *allegro* первой части той же Пражской симфонии.

Я уже объяснял, почему заключительные разделы арий, имеющие однословные обозначения *allegro*, не обязательно должны представлять какой-либо из упоминавшихся метроритмических подтипов. Примеры подобного рода как раз и демонстрируют присущую терминам гибкость употребления. Так обстоит дело практически со всеми знаками и символами музыкальной нотации. В одном случае у них один смысл, в другом — несколько иной. Только столкнувшись с этим, можно понять, что значит «читать ноты». Хотя темпы и соотносятся между собой определенным образом, догматичный подход здесь неуместен. Универсальных правил чтения не существует, как нет и эталона отсчета вроде того аршина, которым Фигаро измеряет длину и ширину кровати. Судя по изложению сольных партий в *allegro*, № 24 и № 19, певица, исполнявшая роль Марцеллины, обладала голосом достаточно гибким, чтобы справиться с весьма сложными и виртуозными фиоритурами, — иначе они не были бы введены в арию, тогда как вокалистка, певшая партию Сюзанны, хорошо владела дыханием, что тре-

125

буется не только в двух разделах № 19, но прежде всего в № 10 — ее первой арии во втором акте. Поскольку певицы на протяжении двух столетий все время сменяли друг друга, менялись и казавшиеся им наиболее предпочтительными темпы, всегда, однако, оставаясь — так, во всяком случае, мы надеемся — в рамках хорошего вкуса.

В изданиях, на которые мы опираемся, ария Фигаро «Non più andrai, farfallone amoroso»¹⁴ обозначена *vivace*. У Брейткопфа и Гертеля стоит *allegro vivace*, а в новом издании Мо-

царта, выпущенном Беренрайтером, слово *vivace* заключено в скобки. Автор предисловия к соответствующему тому отмечает, что указание темпа, имеющееся в автографе партитуры, не принадлежит Моцарту, как не являются аутентичными и некоторые другие темпы оперы. Репарка вписана «von fremder Hand»¹⁵ — говорится в предисловии. И все же то, что композитор никак не определил темп данного номера, совершенно оправданно. Не позже такта 43 становится вполне очевидно, что мы имеем дело с маршем, введенным здесь, чтобы создать ироничный фон для известия о предстоящих переменах в жизни юного пажа, который по указу графа должен будет, облачившись в военную форму, нести службу вдали от столь привлекательных молодых девушек. Коль скоро мы узнали в этой музыке марш, никаких дополнительных пояснений не требуется, как не нужны они и в № 22, свадебном марше Сюзанны и Фигаро в конце третьего акта, коротко обозначенном Marcia. Во времена Моцарта считалось само собой разумеющимся, что таким пьесам, как вальс, менуэт, немецкий танец, марш, присущ свой характерный темп. Уточняющие определения добавлялись лишь тогда, когда сочинение напоминало пьесу того или иного образца, а не действительно являлось ею. В бетховенской сонате для фортепиано соч. 101, над второй частью проставлено «Lebhaft marschmässig» или «Vivace alla marcia». Однако подобная репарка не нужна для арии «Non più andrai» — пьеса *и есть* марш, и она произведет надлежащий эффект, если будет исполнена соответствующим образом.

Что же касается обозначения, добавленного позже, то нам не трудно представить себе, как, потеряв на репетиции терпение, композитор в который раз вынужден был призвать солиста, непременно желавшего покорить всех полнозвучностью своего баса и потому затягивавшего темп, петь *più vivace*. Кто-то из присутствующих мог впоследствии внести это сделанное ad hoc замечание в партитуру. Не будем забывать, что итальянские оперные музыканты тех времен разговаривали по-итальянски и, видимо, в ходе репетиции звучал лишь итальянский язык. Между тем такие широко распространенные в обыденной речи слова, как *vivace, più vivace, allegro* или *ada-*

126

gio, далеко не всегда имеют в ней тот смысл, который хотел выразить композитор, когда писал *allegro maestoso* или *allegro vivace*. Если сравнить фанфарные фразы труб в тактах 97, 99, 109 и 111 из № 9 с триолями валторн в тактах 75 и 76 в № 1, то будет очевидно, что № 1 нельзя исполнять в таком же темпе, как № 9. Стало быть, указание *allegro vivace* не подходит для № 9. Трудно поверить, будто *allegro vivace* подразумевает более медленное движение, чем слово *allegro* без дополнительных определений. Но если принять одно лишь *vivace*, то в таком случае окажется, будто *vivace* — это медленнее, чем *allegro*. Остается лишь допустить, что *vivace* вовсе не темп, а просто имеет смысл: «весело, жизнерадостно». Однако у Моцарта не так легко найти примеры однословных обозначений, которые выражали бы характер музыки. Таким образом, крайне сомнительно, чтобы Моцарт намеревался указать темп: маршевое звучание пьесы говорило само за себя. Не менее озадачивает и слово *moderato*, помещенное над арией Фигаро «Aprite un po' quegl'occhi»¹⁶ из четвертого акта, № 26. Аутентичность этой репарки ставилась под сомнение всеми редакторами партитуры. Нелогичность призыва к «умеренности» делается сразу же очевидной, если вспомнить содержание сцены и то, какой яростью охвачен в этот момент Фигаро. Проведя сравнение с другими номерами оперы и пьесами, мы получим три ориентира, указывающих верный темп. Первый из них — то, что фраза parlando в тактах 61 и 62, а также аналогичная фраза, появляющаяся несколько позже, должны исполняться в таком же темпе, как и триольные пассажи Бартоло в № 4.

Запись в партии скрипок представляет собой образец традиционной нотации, которую в данном случае мы встречаем поколение спустя после смерти Баха. Далее, обратившись к № 4, арии Бартоло, отметим ритмическую фигуру скрипок

(ср. такты 45, 73, 77 в № 26 и такт 5 в № 4). Это

редко встречающийся ритм. Поскольку в обоих номерах есть шестнадцатые, на которых основано движение в партиях вторых скрипок — только тут легато, там деташе, — их и следует считать связующим звеном.

Третий и самый надежный ориентир — связь с частями или разделами пьес, не имеющими

обозначения *moderato* устанавливаемая на основе ритма

который в № 26 по-

¹⁴ Уж не будешь, повеса влюбленный (ит).

¹⁵ Чужой рукой (нем.).

¹⁶ «Мужья, откройте очи» (ит.).

127

является в такте 37. Это одна из самых излюбленных Моцартом ритмических фигур, она встречается, например, несколько ранее в арии Базилио из того же акта, проходя сквозной нитью через раздел *allegro*, начинающийся от такта 102. Нетрудно видеть, что данный рисунок воспроизводит ритм начала марша № 22 и несет именно здесь, в № 26, то есть в момент, когда Фигаро чувствует себя обманутым, особенно большую психологическую нагрузку. Хотя в сцене венчания темп обычный для марша, в № 26 у охваченного ревностью мужа, которого четко ритмизированная мелодия шествия наводит на горькие размышления, несомненно более быстрый шаг. Точно такой же ритм рельефно вырисовывается в первых частях нескольких фортепианных концертов, а именно: К. 451, К. 456, К. 459. Во всех этих случаях предписано *allegro*, а в последнем — даже *allegro vivace*. Остается загадкой, почему над основным разделом арии Фигаро указано *moderato* (кстати, в капитальном труде Кёхеля, его каталоге моцартовских опусов, отмечено в скобках *andante*). Наверное, никто из редакторов не заглядывал в автограф арии, а ведь однословное *moderato* очень редко встречается над отдельными частями произведений Моцарта. Как бы то ни было, можно с уверенностью утверждать, что данное обозначение не приводит нас к правильному темпу. Учитывая черты общности арки с отдельными частями тех или иных сочинений Моцарта, а также выраженные в ней чувства ревности и отчаяния, следовало бы, пожалуй, предпочесть *allegro*. Этот пример лишний раз свидетельствует о том, что напечатанный нотный текст необходимо читать очень критически, стараясь мобилизовать все свое воображение.

Единственным *allegro*, которое до сих пор не упоминалось, является раздел *maestoso* в № 17 — ария графа. В этой арии мастерски обрисован характер и передан неистовый темперамент графа. Его холерическая натура выказывает себя в быстрых пассажах; постоянные смены *forte* — *piano* говорят о том, что он срывался бы гораздо чаще, если бы вдруг не вспоминал о «noblesse oblige»¹⁷. Чтобы эти нюансы были слышны и гармонично вписывались в ткань музыкального развития, требуется время. Темп должен быть несколько более сдержанным, чем в случае обычного *allegro*, лишь тогда смогут вполне проявиться все эти яркие динамические контрасты. Два одинаковых на первый взгляд темпа всегда так или иначе отличаются друг от друга: один — чуть сдержаннее, второй — немного подвижнее. (Третьего варианта — строгого соответствия метроному — я не учитываю вовсе, ибо он редко может быть реализован на практике, если таковое вообще осуществимо.) Нет сомнений, что пьеса, подобная арии графа, окажет свое воздействие лишь при условии, что раздел *maestoso* будет несколь-

¹⁷ Благородство обязывает (фр.).

128

ко замедлен, а раздел *assai* — слегка ускорен. Сказанное, впрочем, не означает действительного изменения скорости; просто при умеренном рубато какие-то фразы прозвучат напряженнее, поспешнее, какие-то — более размеренно, величаво. Но все это в пределах *tempo giusto*.

Среди разделов на 4/4 (или 2/2) нам осталось рассмотреть пять *andante*. Наиболее свободным и, пожалуй, спокойным движением отличается очень короткий эпизод между двумя *allegro assai* в № 28. Граф просит у своей супруги прощения, после чего мягким,

исполненным проникновенного лиризма ансамблем, в котором объединяются голоса всех участников действия, комедия завершается. Этот раздел можно было бы назвать прототипом классического *andante*. Остальные четыре раздела более сложны. По порядку их следования в опере это: № 16 — дуэт Сюзанны и графа, № 18 — секстет, № 25 — ария донна Базилио и далее первый раздел финала № 28. В дуэте, как и в арии Базилио, имеется знак *alla breve*. Сравнивая первый раздел в № 28 с началом № 16, мы обнаружим, что в дуэте в соответствии с указанием *alla breve* темп вдвое быстрее, чем в первом разделе финала. Таким образом, у двух из четырех *andante* темп вдвое подвижнее. Поскольку нетрудно представить себе ситуацию, когда дирижер, имея дело с ансамблем не особо высокого уровня, будет исполнять № 28 на восемь, естественно предположить, что № 16 придется в таком случае исполнить на четыре. Не исключено также, что на четыре будет исполняться и № 28, и, по крайней мере, некоторые эпизоды из № 16 и 25, но тогда в последних «четыре» будет означать темп вдвое быстрее, чем в № 28. Впрочем, все эти соображения относительно того, удобнее ли «взять» тот или иной раздел «на четыре» или «на восемь», не столь важны для обсуждаемых нами основных вопросов.

Когда пытаешься рассмотреть эти *andante* как бы глазами композитора, создается впечатление, что Моцарт предполагал здесь гораздо большую степень выраженности экспрессивного начала, чем та, которая характерна для наших оперных спектаклей. Если темпы заключительного *andante* и дуэта скоординировать так, чтобы, соответственно, четвертная длительность была равна половинной, то мы в обоих случаях ощутим присутствующую этой музыке упругую поступательность, вместо игривой кокетливости — настроения, возникающего при более «удобных» темпах.

Andante из арии Базилио необходимо согласовать по темпу с двумя другими ее разделами. У меня уже была возможность упомянуть о заключительном *allegro* арии, поскольку в тактах 105—110, 113—118 имеется ритмическая фигура, благодаря которой прослеживается связь с арией разгневанного Фигаро и тремя фортепианными концертами Моцарта. Средняя часть арии явно задумана в *tempo di menuetto*.

№ 16, безусловно, самое сложное из пяти *andante*, ибо здесь

129

все повороты действия и разнообразные психологические переходы совмещены в одном движении. Заключительные слова речитатива Сюзанны, непосредственно предшествующие дуэтино, заставляют графа поверить, будто она согласна признать «право первой ночи», которое он, проявив «истинное» благородство, совсем недавно упразднил. Воспламененный тем, что он услышал, граф устремляется к ней — *crescendo* у скрипок и флейт — и хочет ее обнять. Она ускользает — *subito piano*. Затем (такты 14—22) нам становится ясно, что его домогательства отвергнуты. Выразительность этого эпизода померкнет, если гаммы из шестнадцатых у флейт и скрипок прозвучат подобно скучным методичным упражнениям, а не как фразы, передающие лукавое кокетство сметливой служанки. Следующий эпизод в тональности ля мажор (такт 29) построен на рассеянных ответах Сюзанны, которую все более утомляют одни и те же вопросы графа. Если обмен репликами будет проводиться в темпе размеренного *andante*, характер сцены, представляющей собой свидание второпях, исказится. Совершенно ни к чему графу и служанке его жены затягивать разговор и быть застигнутыми в графской приемной, уже подготовленной к предстоящему торжеству.

Оптимальный темп для первого *andante* в № 28 подсказывают такты 7—9. Шаловливая веселость начала сменяется мягкими, певучими интонациями, а затем следуют гневные, смятенные восклицания графини. Точно так же наделены своим особым смыслом в контексте драматического действия, и поэтому не должны звучать сухо-академически, гаммы из шестнадцатых в № 16; рассчитаны на определенный эффект и тридцатьвторые в такте 13 и далее (№ 28), но чтобы они в самом деле настойчиво жужжали, требуется весьма подвижный темп. Когда анализируешь оба номера, лишний раз убеждаешься, что, утверждая, будто в классической музыке необходимы резкие противопоставления темпов,

Вагнер сформулировал принцип едва ли не диаметрально противоположный тем выводам, которые можно сделать, проштудировав внимательно и с толикой воображения ту или иную классическую партитуру. И если на данном этапе допустимо некое предварительное обобщение (хотя обобщения нередко увлекают нас слишком далеко), то смысл его сводится к тому, что разделы *allegro* не должны идти в столь быстрых темпах, в каких они обычно исполняются, тогда как *andante* почти всегда оказываются слишком затянутыми. При правильно выбранном темпе начала № 28, надлежащим образом прозвучит и раздел *Con un poco più di moto*. Но *un poco più* действительно должно быть лишь «немного больше», ровно настолько, чтобы обеспечить переход от фраз, исполняемых в манере скерцандо на легком стаккато, к более певучей и плавной фразировке. Указание темпа в секстете № 18 опять же не является аутентичным. В автографе никаких обозначений нет. В современных

130

изданиях я обнаружил, наряду с привычным *andante*, еще и *allegro moderato*. Последнее встречается в партитуре Брейткопфа и Гертеля, до недавнего времени считавшейся наиболее авторитетной. Для нас, однако, главное в том, что ни та, ни другая версия, по-видимому, не принадлежит Моцарту. И это не удивительно: в секстете едва ли не больше разнообразных драматических контрастов и нюансов, чем в любом другом номере сравнимой продолжительности. Если бы редактор, готовя к выпуску новое издание партитуры, поинтересовался моим мнением о темпе, я предпочел бы *allegretto*. Мой выбор основывается на сравнении первой фразы Марцеллины с музыкой финала струнного квартета К. 575, обозначенного композитором *allegretto*. В секстете несколько эпизодов, контрастирующих между собой как по музыке, так и в плане драматической выразительности. На сцене две группы персонажей: в одной четверо (поначалу трое) довольных развитием событий, в другой двое (граф и судья) недовольных. Сеньор в ярости, а приглашенный им дон Курцио, этот ходячий шарж, испытывает особо сильный приступ заикания; однако оба, выказывая благовоспитанную сдержанность, произносят свои фразы вполголоса, тогда как Сюзанна увлеченно поет исполненную безмятежной умиротворенности мелодию на слова «Al dolce contento di questo momento»¹⁸ (такт 103). По своему характеру эта фраза более всего приближается к спокойному *andante alla breve*, как в № 16. Иная картина в разделе, имеющемся между тактами 40 и 71, изложение которого, с его острым ритмом, и весь характер музыки призваны выразить гнев, ревность и обиду Сюзанны, увидевшей, как Марцеллина обнимает Фигаро. Едва ли кто счел бы здесь *andante* подходящим обозначением. Это *allegro*, и его нужно дирижировать на четыре.

Но если снова вернуться к началу, к первой фразе Марцеллины, то здесь мы имеем *allegretto*, причем определено предполагается *alla breve*, ведь в противном случае линия баса выглядела бы не так, как мы ее знаем. Фраза скрипок в тактах 2 и 3 отличается игривой веселостью и легкой непринужденностью, столь уместными в эпизоде, где наступает счастливая развязка досадного конфликта. Однако всеобщая радость неожиданно нарушается уже упоминавшимся энергичным вмешательством Сюзанны (такт 24). Четырехчетвертное движение такого же характера, как в эпизоде появления Сюзанны, встречается и несколько ранее, когда граф и дон Курцио, разговаривая друг с другом приглушенными голосами, высказывают свое разочарование (такты 13—16). Следует учесть, что такты 29—39 представляют собой повторение тактов 13—23 (но, разумеется, перенесенных в новую тональность) — великолепный пример того, как приемы симфонического развития служат целям развития драматического. Быть может, еще более впечат-

¹⁸ О. счастья мгновенья! Исчезли сомненья (ит).

131

ляющий пример музыки на службе драматургии мы получаем в том эпизоде, где

умиротворенные Марцеллина, Фигаро и Бартоло по-прежнему поют на 2/2, тогда как группа «недовольных» (Сюзанна пока еще не знает о счастливой развязке, она лишь видит, как ненавистная ей старуха обнимает Фигаро) поддерживает нервно-напряженный пульс 4/4. Задача дирижера состоит здесь в том, чтобы искусно совместить в едином темпе все эти столь несхожие между собой линии тематического развития.

Такт 40 исполняется на 2/2, а 44 — снова на 4/4. В такте 48, опять же в размере на 2/2, свободно льются фразы счастливо успокоенного Фигаро. Начиная с такта 54 обе группы персонажей поют одновременно: ритмическую фигуру, исполняемую Сюзанной и графом, поддерживает также судья (его заикание слишком часто утрируют, достигая этим усиления внешнего юмористического эффекта за счет искажения ритма). В такте 72 опять звучит первая тема и устанавливается настроение, неизменно сопутствующее размеру 2/2. В такте 80, когда все еще сомневающаяся Сюзанна желает удостовериться, что она не ослышалась, и требует подтверждения, повторяется несколько раз подряд, словно совершая забавные подскоки на месте, одна и та же фраза. Нечто подобное происходит и в такте 13, где аналогичная упругая фраза вводится энергичным четырех-четвертным движением. Тем самым в такте 80 воспроизведен эффект, примененный ранее, только здесь настроение радостное, а в такте 24 — нет. После того как Сюзанна слышит новость во второй раз и убеждается, что Бартоло и «старуха» Марцеллина действительно отец и мать Фигаро, звучит трогательная интерлюдия (такт 101). А затем, вслед за сценой всеобщего умиления, комедия завершается кодой — развязка, радостная для четверых и огорчительная для двоих героев. Впрочем, Моцарт заставляет присоединиться к остальным даже графа и судью, видимо желая, чтобы никакие проявления недовольства не омрачали чисто музыкального впечатления от радостной концовки финала.

В данной связи приходят на ум мысли Вагнера, высказанные им в трактате «О дирижировании» по поводу темпа прелюдии к «Мейстерзингерам». Как мы помним, увертюре (или прелюдии) предпослана ремарка «*Sehr mäßig bewegt*», но, хотя в ней и выражено общее настроение пьесы, трудно, если вообще возможно, опираясь на нее, определить скорость движения с достаточной точностью. То же самое относится и к секстету № 18.

Размер 2/4 и 4/8.

Если мы перейдем теперь к рассмотрению другого двухдольного размера — 2/4 или 4/8, то обнаружим аналогичные случаи, однако их меньше, поскольку во всей опере имеется лишь восемь номеров (и разделов) подобного типа. Раздел в финале второго акта, начинающийся от такта 398, мы уже сравнивали с некоторыми из предшествующих ему и следующих за ним частей того же № 15, как и с арией Цер-

132

лины из «Дон Жуана». Что касается остающихся семи номеров, то здесь самый медленный темп будет несомненно в каватине графини (№ 10), а самый быстрый — в среднем разделе каватины Фигаро (№ 3), начинающемся от такта 64. Этим последним разделом Моцарт был, по-видимому, особенно удовлетворен, ибо то же самое движение и тот же темп свойственны отдельному номеру в «Дон Жуане» — арии «*Fin ch'han dal vino*»¹⁹. И тут, и там энергия и жизнь бьют ключом. Дон Жуан предвкушает новые легкие победы, Фигаро размышляет над тем, как изменить общественное устройство и покончить с несправедливостью²⁰.

Обозначение темпа *larghetto* в каватине № 10 опять же не принадлежит Моцарту. Однако кто бы его ни ввел, оно вполне уместно — это же слово стоит над первой арией Тамино «*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*». В музыке обеих арий так много общего, что их темпы можно считать идентичными, хотя Тамино любит изображение прекрасной женщины, а графиня молит небо о том, чтобы муж вернул ей свою любовь. Наведут ли ее мольбы на нас сон или же прозвучат страстным призывом, зависит от темпа и фразировки. Достаточно чуть-чуть затянуть темп, чтобы вместо любящего, полного жизни чело-

веческого существа мы увидели покинутую жену, устало жалующуюся на свою судьбу. Это же относится и к *andantino* в ее арии из третьего акта (№ 19, такт 26). С проблемой затягивания спокойных темпов мы сталкиваемся на каждом шагу (наряду с этим существует и проблема чрезмерного ускорения

¹⁹ Чтобы кипела кровь (*um.*).

²⁰ Мне кажется, что обе эти арии служат современным певцам поводом для состязания в скорости, из-за чего страдает ясность исполнения. Одна из самых опасных тенденций в нашем искусстве — это уподобление музыки спорту, где, будь то плавание или бег, новые рекорды скорости не перестают изумлять нас. Музыка (по крайней мере, такой вывод сделала в 1965 году комиссия экспертов фонда им. Рокфеллера) не хватает производительности: сыгранный пятью инструменталистами квинтет Моцарта длился на первой премьере тридцать пять минут. Двести лет спустя его по-прежнему исполняют пятеро музыкантов и на это уходит тридцать пять минут. И так тому и быть. Не в последнюю очередь темп этих, равно как и других номеров, которые часто ускоряют сверх меры, зависит, правда лишь косвенно, от выбранного солистом языка. Вплоть до начала 30-х годов то, что называют моцартовским стилем, определялось австро-германской исполнительской школой, все еще претендующей на роль законодателя мод в трактовке сочинений Моцарта, Гайдна, Бетховена и Шуберта. С расцветом международных музыкальных фестивалей возникла тенденция исполнять оперы на языке оригинала, и даже в архиконсервативной Австрии с тех пор, как начались Зальцбургские фестивали, итальянские оперы Моцарта звучали на итальянском языке, да и состав солистов тоже сделался международным. Незабываемые образы Дон Жуана и Фигаро создал Энцио Пинца, уникальный артист, обладавший, наряду с неповторимой индивидуальностью и несравненным голосом, еще и совершеннейшей дикцией, благодаря которой он мог петь эти *presto* арии в сверхбыстром темпе и с первых же тактов повергать публику в немой восторг своей бурно темпераментной манерой исполнения. Между тем взвинченный темп и напряженное звучание не отвечали духу музыки, и оба номера оказывались как бы вне рамок структуры целого.

133

быстрых темпов). Певице, мастерски владеющей голосом, зачастую бывает трудно удержаться от того, чтобы не продемонстрировать свое отлично поставленное дыхание, а репризное проведение темы *andantino* «Dove sono i bei momenti»²¹ дает для этого идеальную возможность (такт 62). Необходимо также учесть, что в каватине и в арии — или, по крайней мере, в их медленных разделах — имеется соответственно *larghetto* и *andante*, а это настраивает на иной лад, чем торжественное, героическое *largo* или же спокойно-неторопливое *andante*. И тот, и другой суффикс выражают уменьшительность, и поэтому в первом случае предполагается лишь в меру замедленное движение, а во втором — относительно более подвижный шаг, чем при *andante*.

Нам встретится еще несколько примеров, когда в различных изданиях обозначения темпов будут не совпадать. Эти несоответствия обусловлены целым рядом причин. Так Кёхель сообщает, что Моцарт, указывая в списке собственных сочинений темп увертюры к «Фигаро», написал *allegro assai*. В партитурах же стоит *presto*. Подобное несоответствие существует и в отношении финала Хаффнеровской симфонии, К. 385. До сих пор мы столкнулись с несколькими случаями, когда имеется более чем одно указание темпа, и прежде чем закончится эта глава, такие случаи будут еще. Фактическое различие между *andante* и *andantino* не особенно велико. (Не следует также забывать, что в эпоху Моцарта правописание слов, в том числе имен собственных, не было строго нормировано. Например, имя композитора в различных документальных источниках передано как Mozart, Mozzart и некоторыми другими орфографическими вариантами.) Разумеется, важно знать все авторитетные издания, но необходимо помнить, что слова, указывающие темп, являются далеко не столь надежными ориентирами, чтобы заменить собой наше воображение и интуицию. Идти по стопам гения, который мог сочинять музыкальные

пьесы в одной и той же тональности, одном и том же темпе и размере и по прихоти своего воображения создавать самые яркие драматические контрасты, — увлекательное занятие. Оно вырабатывает зоркость, способствует обретению уверенности в себе. Нужно ли подчеркивать, как важны эти качества для музыканта, намеревающегося дирижировать столь великой партитурой. В арии Керубино попеременно чередуются размеры 2/4 и 4/8. Мы не удивимся, узнав, что и здесь обозначение темпа в автографе проставлено отнюдь не рукой Моцарта. Однако, поскольку лютневый аккомпанемент в арии пажа предполагает игру пиццикато, а четырехтактные периоды, на которые разбиты текст и музыка, должны быть спеты на одном дыхании, выбор темпа особых затруднений не вызывает.

²¹ Где вы ныне, счастья мгновенья... (*ит.*).

134

Ариетта Сюзанны № 12 и песня подружек невесты из № 22 как в разделах соло, так и в заключительных *tutti* должны исполняться в темпе несколько более быстром, чем ария Керубино. Здесь опять же немало «сигнализирующих» моментов, и коль скоро они будут учтены, вопрос о темпе предreshен. Так, встречающиеся на протяжении № 12 фразы *raglando* требуют темпа, в котором не пострадает четкость внезапных перепадов высоты мелодической линии. Кроме того, фраза в тактах 96 — 97 и 100—101 включает в себя столь широкий интервал, что она прозвучит по-настоящему выразительно только в случае, если на нее будет отпущено достаточно времени. Всякий раз, когда Моцарт применяет широкие интервальные скачки, будь то в инструментальных или вокальных произведениях, ожидаешь чего-то необычного. Яркие тому примеры мы обнаруживаем в музыке, относящейся к совершенно разным периодам творчества композитора, в чем нетрудно убедиться, сравнив первую часть Серенады для почтового рожка, К. 320, с партией Фьордилиджи. И в речитативе, предшествующем арии «Come scoglio» («Так поступают все», № 14), и в самой арии столько широких скачков, что уже только два этих номера наглядно демонстрируют нам, как важно исполнять подобные неожиданно смелые и удивительно яркие фразы в оптимальном темпе, если, конечно, мы хотим донести до слушателя всю свойственную им выразительность. (Именно этот моцартовский прием вызывал особое восхищение у Р. Штрауса и даже во многих случаях послужил ему образцом для подражания, что прежде всего относится к «Женщине без тени», где трем солисткам поручены самые головокружительные скачки из всех когда-либо написанных оперным композитором.) Скачок на нону (такты 96—97 и 100—101) в ариетте Сюзанны несет в себе столько смысла, что, если из-за чрезмерной спешки он прозвучит смазанно, мы потеряем нечто большее, чем просто удачную деталь. В «несогласованности» текста и музыки великолепно отражено несоответствие мыслей и действий служанки, когда она, будто бы рассматривая, как сидит на Керубино женский наряд, в действительности любуется самим пажом. Каждый, кому приходилось ловить на себе заинтересованный взгляд женщины, сумеет оценить «графичность» интервала ноны в контексте коды этой ариетты. (О том, что первая «Сюзанна» была, несомненно, превосходной актрисой и обладала большим профессиональным мастерством, косвенно свидетельствует документально подтвержденное согласие Моцарта написать для одной из последующих исполнительниц роли другой номер при условии, что та будет петь его с безыскусной простотой. Подтекст расшифровать нетрудно: певица не могла овладеть стилем игры мадам Сторас, а раз так, то разумней довольствоваться более скромной, одноплановой пьесой.)

Дуэт № 2 из первого акта так соотносится с дуэтом № 1, как двухчетвертной финал любой классической симфонии с ее

135

же первой частью, сонатным аллегро (на 4/4). Для сравнения я бы предложил внимательно просмотреть партитуру квартета К. 465, квартета К. 499, концерта для фортепиано К. 503,

Пражской симфонии (К. 504) и квинтета К. 515. Во всех этих пьесах мы обнаруживаем аналогичное соотношение размеров начальных и заключительных частей. У Моцарта не так много подобных образцов, поэтому весьма интересно, что после создания «Фигаро» (и во многом близкой ему Пражской симфонии) композитор написал еще три произведения, отвечающих данной схеме. Гайдн гораздо чаще пользовался ею — в его финалах размер 2/4 преобладает.

Из всех перечисленных сочинений самым важным для нас является квартет К. 465 («диссонантный» квартет). У Петерса и Беренрайтера финал обозначен *allegro molto*, у Брейткопфа и Гертеля — *allegro*. Я предпочитаю однословное *allegro*, ибо всегда полагал, что нужно предоставить слушателю время, дабы он имел возможность следить за развитием музыкальной мысли. В тактах 147—149 заключительного раздела гармонии меняются на каждой восьмой, причем так, что даже при умеренной скорости движения подобная ослепительная вереница аккордов создает впечатление калейдоскопической пестроты. Расслышать одиннадцать функций на протяжении трех тактов в двухчетвертном размере и в темпе *allegro* — уже само по себе немало.

Темпы этих инструментальных пьес вполне могут служить ориентиром при определении темпов первого и второго дуэтов. Я уже говорил о том, что, когда первый дуэт исполняют *attaca* после увертюры, его темп оказывается завышенным. Вследствие этого он звучит слишком быстро по отношению ко второму дуэту, который должен быть более стремительным и энергичным, чем первый. Если первый дуэт — это безмятежная розовая идиллия в лирическом ключе, во втором достаточно одной решительной ответной реплики (такты 44—68), чтобы ввести нас в суть конфликта и всей интриги комедии. Здесь нет характерной для экспозиции неторопливости повествования, своей репликой Сюзанна в завуалированной форме говорит: «Ты глупец, мой дорогой Фигаро, раз до сих пор не уразумел, отчего граф так расщедрился, что предложил нам устроить спальню в столь удачно расположенной комнате». Реплика должна прозвучать иронично, колко, даже с раздражением, ничего этого нет в первом дуэте. Едва ли на каком-либо другом примере можно более наглядно продемонстрировать несостоятельность вроде бы «безобидного» замысла (исполнить дуэт № 1, не делая паузы после увертюры), который, однако, будучи осуществленным, приводил бы к рассогласованию темпов, идущему так далеко в глубь произведения.

Размер 3/4 и 3/8.

В трехдольном размере выдержаны девять номеров (разделов); по порядку их следования в опере это: № 3, ария Фигаро; № 13, терцет; далее, неожиданный выход Сюзанны, а затем и Фигаро в № 15; фанданго в финале

136

третьего акта, № 22; арии № 24 и 25; и, наконец, медленный И быстрый разделы в № 28. Оба раздела на % из № 15 мы уже обсуждали. Средняя часть в № 24 и начальный раздел в № 25 — ариях Марцеллины и Базилио, — как и № 3, ария Фигаро, написаны в форме менуэта. Средний раздел в № 24 — это уже предвестник знаменитого менуэта Дон Жуана, пьесы, являющейся во многих отношениях одним из вершинных достижений композитора в одноименной опере. Характер музыки в менуэте № 3 всецело определяется текстом арии: хотя Фигаро поначалу сдерживает себя, он вскоре взрывается, давая выход своему гневу. Фигаро намерен проучить графа. Можно ли было продемонстрировать это более убедительно, чем заставив героя изложить план отмщения под звуки менуэта, танца аристократов, а стало быть, и Альмавивы? Фразы валторн, напоминающие сигналы охотничьего рога, — это намек на опасность, которая, угрожает новоиспеченному жениху. Обманутого, супруга называли тогда, как делают это и теперь, рогоносцем, и Моцарт, видимо, сам тоже не раз испытывавший ревнивые подозрения по адресу жены, не отказывает себе в удовольствии поиронизировать над героем, вводя валторны время от времени тут, в менуэте, а позже и в арии № 26.

Над тактом 132 финала третьего акта стоит слово «fandango». Здесь в ход оперного спектакля ненадолго вторгается балет, благодаря чему зритель получает возможность насладиться очаровательным танцевальным эпизодом, если, конечно, балетмейстер будет исходить в своей хореографии из темпа, отвечающего духу фанданго. (Как я уже ранее говорил, это зависит от того, насколько балетмейстер в принципе способен чувствовать музыку. Неожиданности, с которыми приходится сталкиваться начинающему дирижеру, слишком многочисленны и разнообразны, чтобы на них здесь задерживаться). Поскольку характер таких традиционных для классической музыкальной пьесы частей, как менуэт и фанданго, всем хорошо известен, будем считать, что мы имеем вполне ясное представление о темпах четырех из девяти разделов.

В терцете № 13, как и вообще в большинстве номеров, связанных с графом, мы обнаруживаем прилагательное *spiritoso*. Возможно, в данном случае оно обязано своим появлением энергичному началу, а поскольку номер идет *allegro assai*, существует опасность чрезмерного завышения темпа. Характер изложения здесь необычен даже для Моцарта, у кого необычность — в порядке вещей. Трудно найти в произведениях композитора какую-либо часть, сопоставимую с этим номером; ближе всего к нему, пожалуй, эпизод из фортепианного концерта до мажор (К. 503), начинающийся (правда, в размере на 4/4) такими же возбужденными трелями, что и терцет. Здесь, как и во многих других подобных ансамблевых номерах, совмещающих в себе весьма различные по настроению эпизоды, следует при выборе темпа учесть, что бурное начало быстро сменяется

137

вынужденной сдержанностью, ибо Сюзанна и графиня — такт 8 и далее — пытаются всеми правдами и неправдами выиграть время. Настойчивые вопросы графа неизменно сопровождаются *subito piano*, а в тактах 62, 64, 66 и т. д. — стремительными, порывистыми пассажами. И снова синкопированная ритмическая фигура (в тактах 35, 50, 99, 114 и 129), уже отмеченная мною в ином контексте при обсуждении одного из разделов № 15, служит тем ориентиром, который позволяет нам весьма точно определить скорость движения. Сопоставив терцет непосредственно с первым *allegro* из № 15, мы без труда убедимся, что в обоих случаях четверти имеют одинаковую длительность²².

Остаются дуэт Сюзанны и Фигаро из четвертого акта в № 28 (начиная с такта 121) и непосредственно предшествующее короткое *larghetto* (его можно, пожалуй, назвать интродукцией), где Фигаро поет один (такт 109). Герой иронически сравнивает себя, Сюзанну и графа с Вулканом, Венерой и Марсом — аллюзии, пожалуй, свидетельствующие о несколько более высоком «общеобразовательном цензе», чем тот, который принято ожидать у слуги, — но вдруг он слышит, как приглушенным голосом его зовет какая-то женщина (он думает, что это графиня). Можно смело утверждать, что последующий дуэт с его темпераментным обменом репликами на полупрошептанном пении является одним из самых быстрых среди номеров, идущих в трехдольном размере. В произведениях Моцарта для скрипки и фортепиано есть несколько *allegro molto* на 3/4, по настроению и стремительности своего неуклонно-поступательного движения приближающихся к этому дуэту. Прежде всего напрашивается сравнение с К. 481, где мы имеем ту же тональность (ми-бемоль мажор). Небесполезно было бы заглянуть и в начальный дуэт из второго акта «Дон Жуана». Правда, настроение здесь иное, но концовочные фразы в тактах 41—44 и 50—53 вполне сопоставимы с фразами дуэта Сюзанны и Фигаро в тактах 135—138 и других подобных местах.

Уяснив себе характер музыки дуэта и получив надлежащее представление о темпе и продолжительности звучания номера, мы, чтобы еще раз хорошенько проверить себя, можем посмотреть, будет ли темп предшествующего раздела достаточно медленным для *larghetto* при условии, что его триоль должна быть

²² Я бы хотел избежать возможных недоразумений в таком вопросе, как эти уравнения

темпов. Предлагаемые мною способы самопроверки и установления темповых взаимосвязей могут оказаться весьма полезными при разучивании репертуара. Однако на репетиции о них нужно забыть. С их помощью легче получить более ясное представление о соотношении темпов, а овладев ими вполне, дирижер обретет ту уверенность в себе, которая необходима, если он (или она) хочет быть хозяином положения. Но ни в коем случае не следует думать, будто эти относительные величины имеют силу математических формул или вычислительных таблиц.

138

равна целому такту *allegro molto*. Но так или иначе, *larghetto* нельзя затягивать. В этом небольшом разделе, с его упоминаниями имен греческих богов, валторнам снова поручена важная роль. Следует также отметить, что на протяжении более чем ста пятидесяти тактов стремительного *allegro molto* «настоящие» шестнадцатые промелькнут лишь один раз — в тактах 125—126. (Непрестанное возбужденное бормотание у вторых скрипок — это скорее трели, создающие фон, чем полноценные шестнадцатые.) Я считаю факт однократного использования повторяющихся неслигованных шестнадцатых весьма показательным в плане той экономии средств, которая, как уже ранее говорилось, является одной из отличительных черт гения. Именно здесь Моцарт заставляет своего героя проявить едва ли не большую находчивость, чем во всех прочих сценах, где так или иначе участвует Фигаро. И увидев «графиню» — в этот момент и звучат шестнадцатые, — Фигаро мгновенно решает увлечь ее за собой, чтобы с ней вдвоем застигнуть графа и Сюзанну на месте преступления. Если ориентиром для триольных восьмушек предшествующего *larghetto* послужат указанные два такта с их повторяющимися возбужденными шестнадцатыми, то темп на протяжении всей этой части финала — от такта 109 и до такта 275 — будет идеальным.

Размер 6/8.

Я уже упоминал сцену на 6/8 в большом финале № 15 (такт 605 и далее). О ней, как и о других разделах на 6/8, уместно теперь поговорить более подробно. Помимо данной сцены сюда относится хор крестьян № 8; еще одна хоровая сцена, в ходе которой деревенские девушки преподносят графине цветы, № 21; непосредственно предшествующая этому номеру сцена-дуэт с письмом, № 20; короткая каватина Барбарини в начале четвертого акта, № 23; заключительный эпизод дуэта Сюзанны и Фигаро «Расе, расе»²³ в № 28; и знаменитый шедевр — ария Сюзанны «Deh vieni»²⁴, № 27.

В размере на 6/8 написано множество произведений Моцарта, и в рамках данного размера можно выделить три подтипа. Прежде всего отметим чисто лирические пьесы в медленном движении, наиболее впечатляющие из них — это медленные части Линцской и Пражской симфоний (К. 425 и К. 504) и соль минорной симфонии К. 550. Среди квартетов подобные части имеются в К. 421 и К. 428. (Последний пример важен еще и тем, что характерный ритмический рисунок

дуэтино «Расе, расе mio dolce tesoro»²⁵ из «Фигаро» (№ 28, такты 289 и 291) непосредственно восходит к медленной части К. 428.) Замечательными жемчужинами оперной музыки яв-

²³ Мир меж нами (*um.*).

²⁴ Приди, мой друг (*um.*).

²⁵ Мир меж нами настал нерушимый... (*ит.*).

139

ляются ария Сюзанны «Deh vieni non tardar»²⁶ из четвертого акта «Фигаро», № 27, и терцет из второго акта «Дон Жуана», № 14. (У Ойленбурга во втором акте отсчет тактов начинается заново.) Среди частей концертов упомянем фа-диез-минорную из К. 488. Это

лишь немногие выдающиеся образцы использования Моцартом данного размера в лирической музыке.

Второй подтип, который можно продемонстрировать на сочинениях, составляющих не менее обширную группу, восходит к стремительному ритму «охотничьего» квартета. Такого рода «несущий» ритм характерен главным образом для финалов, хотя в квартете он использован в начальной части. Примеры мы найдем во всех четырех концертах для валторны, в концерте для кларнета и нескольких фортепианных концертах (К. 450, К. 456, К. 482 и К. 595), в квартете К. 589 и квинтетах К. 516 и К. 593.

Третий подтип занимает промежуточное место между первыми двумя, мы обнаруживаем его в таких великолепных пьесах, как вариации в квартете К. 421, или знаменитой фортепианной сонате К. 331 (с рондо *alla turca*), серенадах — Педрилло в «Похищении из сераля» и Дон-Жуана в одноименной опере — и трех си-бемоль мажорных разделах в опере «Фигаро»: первый — в финале второго акта, затем — сцена-дуэт с письмом, № 20, а также упоминавшийся дуэт «Pace, pace» в № 28. У вокальных сочинений данной группы имеется, по крайней мере, одна дополнительная общая черта — задорный, игривый ритм. Серенады особых комментариев не требуют, что же касается трех разделов из «Фигаро», то их музыка искрится остроумием, хотя исполнители время от времени привносят в нее элемент ложной сентиментальности, особенно сильно искажая при этом характер сцены-дуэта с письмом, № 20.

Хор № 8 — это непритязательное *allegro* на деревенский лад, которое в разумных пределах должно контрастировать с хором девушек № 21, иначе оба номера прозвучат совершенно одинаково. Оба хора написаны в соль мажоре и в размере на 6/8, однако у каждого из них свои акценты, свой характер движения. Подношение девушками цветов в третьем акте — это жест их искренней привязанности к графине. Введенный перед сценой праздничного застолья эпизод подношения цветов представляет собой маленькую трогательную интерлюдия. Подобная церемония имела место и в первом акте, но тогда она была устроена по инициативе Фигаро. Из речитатива, который следует за хором девушек (такты 42—43), мы узнаем, что граф сожалеет об отмене *droit du seigneur*²⁷ и, поскольку ему приглянулась Сюзанна, был бы не прочь этим правом воспользоваться. Со своей стороны Фигаро, будучи предусмотрительным политиком, хочет сделать так, чтобы свои слова, подтверждаю-

²⁶ Приди, мой друг, приди *{um.}*.

²⁷ Право сеньора (*фр.*), имеется в виду феодальное «право первой ночи».

140

щие отказ от всем ненавистного права, граф произнес в присутствии как можно большего числа свидетелей. Вот почему вроде бы безмятежная соль-мажорная мелодия должна содержать в себе элемент требовательности, настойчивости. Но такой ее характер удастся воссоздать только в том случае, если темп будет лишь умеренно подвижным, а звучание лишь слегка жестковатым. Здесь, как и в дуэте подружек невесты из № 22 (такт 61 у оркестра, 74 у певцов), должно чувствоваться, что деревенских «артистов» тщательно и долго тренировали. Следует добиться такого исполнения, которое заставило бы нас вспомнить, как звучит подготовленный школьниками к окончанию учебного года хоровой номер, когда участники демонстрируют больше старания, чем таланта.

Хотя смысл темповых обозначений, как правило, бывает нетрудно уточнить, сопоставив их с общим характером музыки соответствующих разделов или частей пьесы, до сих пор никому не удавалось в точности выяснить, какой темп имел в виду композитор, когда сочинял дуэт № 20. За многие десятилетия, истекшие со времени премьеры, дуэт вошел в число самых излюбленных публикой номеров оперы, однако темп его изрядно замедлился, и вместо миниатюрной веселой шутки нам преподносят фразы на парящем пианиссимо. В результате получается приятно звучащий номер, но всегда существует опасность, что он вот-вот выпадет из драматургического контекста, подобно тому как «выходит» из роли актер, когда, стоя у самой рампы, вдруг обращается к залу с каким-

либо комментарием. Не много я смог бы припомнить спектаклей, в которых это очаровательное *allegretto* не было бы растянуто на манер сентиментальной арии и использовано соперничающими друг с другом солистками как номер для демонстрации того, кто из них умеет петь медленнее, мягче и с большим чувством. Только настойчивому, терпеливому, обладающему даром убеждать и огромным авторитетом дирижеру под силу, если подобное вообще осуществимо, изменить эту неверную трактовку. (Справедливости ради следует добавить, что большие размеры современных залов создают для исполнителя дополнительные проблемы в этом и других номерах оперы. Замедление темпа, необходимое, чтобы в большом помещении добиться эффекта настоящего *piano*, становится излишним в условиях залов дроттингхольского Театервальда или театра Шёнбруннского дворца, по своей акустике практически не отличающихся от залов 1786 года.) Мы уже выяснили, как соотносятся между собой два других си-бемоль-мажорных раздела на 6/8 — в № 15 и в № 28. Дуэт № 20, из каких бы соображений — музыкальных или драматургических — мы ни исходили, должен звучать более оживленно, но обычно исполняется слишком медленно, и мало того, еще и замедляется к концу.

Обозначение темпов в двух сольных номерах четвертого акта — маленькой каватине Барбарини и арии Сюзанны №27,—

141

по мнению многих специалистов, не принадлежит Моцарту. В указателе Кёхеля слово *andante*, проставленное для обоих номеров, заключено в квадратные скобки, — общепринятый способ выразить сомнение в достоверности приводимых данных. У меня слово *andante* тоже вызывает большие сомнения. Во-первых, уже сама попытка как-то уподобить обе пьесы друг другу — это очевидное проявление немзыкальности. Пропажа булавки очень обеспокоила дочь садовника, и я уверен, что Моцарт не согласился бы в угоду тщеславию первой исполнительницы роли, которой и было всего двенадцать лет, поступиться своими представлениями о темпе. Если только наши дети не обладают какими-либо особыми физиологическими свойствами, то едва ли следует предполагать, будто девочка-подросток была в состоянии петь так медленно, как это делают современные Барбарини. Но ведь в спектакле, длящемся около четырех часов, у певицы всего тридцать шесть тактов, и ей, конечно, хочется извлечь из них максимум возможного. Вот она и затягивает темп настолько, насколько это допустимо, следя за тем, чтобы только действие не приостановилось совсем. Тем не менее характер каватины — *agitato*, это и должно быть отражено в исполнении.

О том, насколько искренними являются переживания Сюзанны, велось немало дискуссий. Речитатив *secco* не оставляет сомнений, что она намеренно хочет возбудить ревность Фигаро: «Il birboé in sentinella. Divertianc anche noi, diamogli la mercé de duóbi con suo!»²⁸. Эти ее слова предшествуют аккомпанированному речитативу. Как явствует из дальнейшего, ее действия рассчитаны на Фигаро: «Come la notte, furti mieri seconda»²⁹. Затем Сюзанна начинает петь свою арию-монолог, и то, как она себя при этом ведет, можно расценивать как продолжение разыгрываемой комедии, особенно на первых порах. Но если полагать, что Сюзанна, когда она поет вторую часть и конец арии, опять всего лишь дурачит своего притаившегося где-то поблизости жениха, то тогда ее следует поставить в ряд с самыми коварными притворщицами всех времен. Многие, однако, склонны думать, что либо над Сюзанной по мере того, как она продолжает петь, берут верх и в конце концов торжествуют подлинные чувства к суженому, усиленные очарованием ночного сада, либо — и это более вероятно — торжествует вдохновение самого Моцарта. В подобном же затруднительном положении композитор окажется во время работы над «Так поступают все», где явные несоответствия между написанным с холодной рассудочностью либретто и глубоко прочувствованной музыкой дают себя знать неоднократно, и в эпи-

²⁸ Негодник караулит, так мы ему поможем и подозрения умножим (*um.*).

²⁹ Пусть защитит нас полночь от глаз нескромных (*um*).

142

зодах гораздо большей продолжительности. Это не раз становится заметным в партиях Дорабеллы и Фьордилиджи, и нет причин считать, почему бы Сюзанне не могла выпасть такая же участь. Только та версия, согласно которой Сюзанна на первых порах притворяется, но затем мало-помалу берут свое подлинные ее чувства, поддается сценическому обыгрыванию. Соответственно этому певицы начинают раздел на 6/8 в в разумном темпе, однако постепенно съезжают с него и, когда дело доходит до оркестровой концовки, темп оказывается настолько затянут, что истинный характер музыки передать уже невозможно. Чтобы смена настроений в этой большой арии не отразилась на темпе, исполнительница должна быть превосходной певицей и актрисой и — желательно — столь же хорошо владеть нижним регистром своего голоса, как им, по-видимому, владела первая из Сюзанн.

Пожалуй, в чисто музыкальном плане предпочтительнее иное решение, и его подсказывает вторая часть ля-мажорного концерта для фортепиано К. 488, где мы имеем дело с аналогичной проблемой выбора темпа. Так, у Брейткопфа и Гертеля над этой медленной сицилианой проставлено *andante*. Но у Беренрайтера и в каталоге Кёхеля обнаруживаем *adagio*. И хотя нет ни одного издания оперы, в котором для фа-мажорной арии Сюзанны было бы предложено *adagio*, имеющееся всюду *andante* отнюдь не является бесспорным вариантом. Если же мы согласимся с тем, что ария представляет собой такое же *adagio*, как и фа-диез-минорная медленная часть из К. 488, то в таком случае, вместо того чтобы анализировать смены настроений героини, мы сможем позволить ей петь несравненную музыку Моцарта со всей теплотой чувства, на какую только она способна. Разумеется, я исхожу из того самоочевидного положения, что *adagio* в К. 488 и в увертюре к «Тристану и Изольде» — ограничиваюсь лишь этим впечатляющим примером из романтической музыки — отнюдь не одно и то же. Кроме размера 6/8, У двух *adagio* — моцартовского и вагнеровского — нет ничего общего, и само слово-термин употреблено каждый раз в совершенно ином значении. Оставаясь в рамках классического репертуара, упомяну здесь медленную часть на 6/8 из бетховенской сонаты для фортепиано соч. 106, где имеется метрономическое обозначение. Она написана в фа-диез миноре, как и сицилиана из К. 488, и восьмая приравнена в ней цифре 92. Если мы отнесемся к этому указанию не как к догме, а как к ориентиру, нам нетрудно будет заметить очевидную общность между К. 488 и сочинением 106. И нет причин, которые бы мешали дирижеру, предпочитающему, чтобы Сюзанна отбросила притворство и была готова к признанию своих истинных чувств уже в то время, когда звучит оркестровое вступление, а не позже, трактовать всю ее арию как *adagio*. Соответственно этому нужно добиться надлежащего звучания фраз стаккато у духовых.

143

Заключение

В разборе «Свадьбы Фигаро», сопровождавшемся многими примерами, заимствованными из других партитур Моцарта, я попытался показать, что только сравнительный метод дает истинное представление о характере задуманных композитором темпов. Только этим методом преодолевается неопределенность немногих терминов, которыми располагает композитор для того, чтобы обозначить, в каком темпе исполняется соответствующий раздел сочинения. В различных изданиях такие слова, как *andante* и *adagio*, *andante* и *allegro*, *allegro assai* и *presto* и другие, используются настолько непоследовательно, что нельзя полагаться на них, не попытавшись предварительно уточнить, какой именно темп подразумевается в каждом конкретном случае. Мало пользы в том, чтобы знать, обнаружено ли такое-то указание в авторском манускрипте А или в изготовленной переписчиком копии В, или же в оркестровых партиях, по которым пьеса исполнялась на премьере. Так, имея перед собой два издания Линцской симфонии К. 425, дирижер видит

в одном из них над медленной частью слово *andante*, а во втором — столь же ясно напечатанное указание *adagio ma non troppo*. Ни тут, ни там нет никаких примечаний, в которых бы объяснялась причина расхождения. Следовательно, дирижер должен сам взяться за работу и не отступать, пока текст не станет для него настолько понятен, что любая ремарка будет лишь подтверждать известное ему и без того.

Прежде чем продолжить рассмотрение вопроса о темпах, мы кратко сформулируем выводы, которые уже можно сделать на основании предшествующего разбора.

1.

В указаниях темпов нередко одни слова впоследствии заменяются другими, то ли в целях уточнения неудачно выбранного термина, то ли для того, чтобы предотвратить неверное истолкование темпа исполнителем. Фактические различия в скорости, подразумеваемые такими парами слов, как *andantino* и *allegretto*, *allegro assai* и *presto*, невелики. Термины, обозначающие темпы, это зачастую лишь образные ориентирующие выражения: *allegro* вызывает у нас иные ассоциации, чем *andante*, хотя соответствующие темпы могут вовсе не отличаться друг от друга. Если композитор замечает, что медленная часть его произведения, обозначенная как *andante*, звучит слишком легковесно, он заменяет *andante* на *adagio*; если же он видит, что музыкантам эта часть кажется бесконечно долгой, *adagio* уступает место *andante*. Однако ни тот, ни другой термин не обязательно включает в себя указание на скорость движения.

2.

Лишь основательное знакомство со всем творчеством композитора помогает разрешить вопросы, возникающие при работе над отдельным сочинением. На примере оперы с ее обилием разнообразных темпов мы продемонстрировали, как

144

велико число нитей, связывающих ее с другими сочинениями композитора, оно больше, чем у прочих крупных произведений, но картина от этого в принципе не меняется.

3. Насколько мне известно, нет ни одной книги, где отдельное сочинение какого-нибудь композитора было бы проанализировано с привлечением перекрестных ссылок в подобном объеме. У биографий иные задачи, чем у книги, в которой речь идет о том, как путем чтения нот постичь содержание музыки. Хотя в нашем распоряжении имеется несколько серьезных работ на интересующую нас тему, в них, как правило, уделено внимание лишь какому-то одному из представленных в творчестве композитора жанров. Анализируются либо оперы, либо струнные квартеты, или какая-то другая группа произведений. обстоятельное изучение бесчисленных связей между пьесами различных жанров будет иметь своим конечным результатом более аутентичное и в то же время свободное от сухого педантизма и музейного историзма исполнение.

Глава VI. ТЕМП (2)

Метроном

В ходе своих многочисленных бесед с профессиональными музыкантами я не раз убеждался, что почти никто из них не подозревает о существовании метронома. Обнаружив странного вида равенство над той или иной частью музыкальной пьесы, исполнитель скорее всего примет его за нечто вроде орнамента. Есть, правда, и фанатики, которым метрономические обозначения кажутся священными письменами¹. Однако гораздо чаще ссылки на метроном произвольно или даже с подчеркнутым небрежением игнорируются, независимо от того, какому композитору они принадлежат.

Как объяснить этот феномен? Имеющиеся документы не оставляют сомнений в том, что Бетховен, преодолев свой первоначальный скептицизм, приветствовал изобретение Мельцеля. В биографии композитора А. Тейер приводит следующий отрывок из письма

Бетховена Мозелю *:

«Меня искренне радует совпадение моих и Ваших взглядов на темповые обозначения, доставшиеся нам от времен музыкального варварства; ведь что может быть более нелепым, чем, например, *Allegro*, которое всегда и всюду означает „весело"? И насколько далеко мы зачастую отклоняемся от смысла этого термина, если сама пьеса порой выражает прямо противоположное обозначенному?

Что касается четырех основных движений, которые, впрочем, далеко уступают в определенности и правильности четырем главным ветрам, то нам не жаль расстаться с ними. Другое дело слова, обозначающие характер музыки, без которых нам не обойтись; ведь если движение скорее относится к „телу" музыки, то эти последние выражают ее душу. Сам я давно уже подумывал об отказе от таких бессмысленных обозначений, как *Allegro, Andante, Adagio, Presto*. Метроном Мельцеля предоставляет нам прекрасную возможность осуществить это. Даю Вам слово, что больше не буду поль-

¹ См.: *Rudolf Kolisch*. Tempo and Character in Beethoven's Music. — *Musical Quarterly*, 1943 № 2, p. 169—187; 1943, № 3, p. 291—312. В своей актуальной и хорошо аргументированной статье, опубликованной в 1943 году, Колиш энергично выступил в защиту Бетховена, считая его метрономические указания вполне надежными. Это, однако, нисколько не повлияло на взгляды тех, кто направляет ход событий в сфере музыкального образования, ибо многие склонны были воспринимать высказывания приверженцев Шёнберга скорее как заблуждение, чем как истину. О таком отношении, явившемся ответом на сектантскую непримиримость, исходившую из среды адептов Шёнберга, и на поучительный тон их изречений, можно лишь сожалеть. Важные мысли, которые требовали критического рассмотрения, были из-за личной предвзятости оставлены без внимания, вследствие чего огромная эрудиция и полезные наблюдения таких видных музыкантов, как Колиш, не получили должной оценки.

146

зоваться ими в своих композициях. Вопрос иной, удастся ли нам тем самым содействовать повсеместному и необходимому распространению прибора? Думаю, едва ли! Зато в том, что нас ославят тиранами, не сомневаюсь, впрочем, была бы делу польза, а так все равно лучше, чем получить обвинение в приверженности к феодализму»².

Между тем выставленные Бетховеном по метроному темпы безоговорочно объявлялись недействительными. Критики либо отвергали их, ссылаясь на глухоту композитора, либо ставили под вопрос пригодность изобретенного Мельцелем прибора, считая его ненадежным и неточным. Чего критикам не удастся объяснить, так это полнейшего пренебрежения музыкантов к соответствующим цифрам в произведениях Дебюсси, Бартока и других. Барток был скрупулезно точен, когда проставлял темпы: не довольствуясь цифрами шкалы метронома, он также обозначал, сколько минут и секунд длится исполнение каждого раздела его пьес в заданном темпе. И все же, как редко соблюдаются темпы Бартока! (Не могу не упомянуть здесь случая из собственной практики. После первой моей репетиции Концерта для оркестра с коллективом музыкантов, регулярно выступающим под управлением различных дирижеров, многие исполнители признались, что на сей раз им впервые удалось сыграть все до единой ноты начального раздела пятой части (такты 8—160). Над разделом имеется предписание «*presto*, четверть=134—146». Этот вполне удобный для исполнителей темп обыкновенно подменяют другим, настолько ускоренным, что звучание теряет определенность, становится вялым, вместо того чтобы наполнять нас бодростью и веселостью.)

Мои попытки объяснить музыкантам, что Бетховен был глух только для внешнего мира, но как композитор от глухоты никогда не страдал, особого успеха не имели. Утверждать, будто он мог создавать музыку, опираясь на память, поскольку в детские годы и в юности обладал нормальным слухом, значит допускать упрощенческий подход и не учитывать сложности человеческого интеллекта. В действительности композиторское творчество — это интеллектуальный, а не физический процесс. Как я уже говорил, многие композиторы

сочиняют без фортепиано: они создают музыку в уме и слышат ее внутренним слухом. Таким образом, нежелание считаться с тем, что написано рукой Бетховена, оправдать нельзя.

Из великого множества ложных утверждений, высказанных по поводу метрономизации Бетховена (а стало быть, и его темпов), мне бы особенно хотелось привести здесь одну фразу из статьи, помещенной в разделе «Темп», изданного под редакцией Перси Скоулза «Оксфордского спутника любителя музыки». Статья начинается весьма содержательным разделом, в котором изложены ценные и меткие наблюдения о метрономизации вообще. Второй раздел, где рассматривается конкретный во-

² *Alexander Thayer*. The Life of Ludwig van Beethoven, vol. 2.— N. Y., 1921, p. 386.

147

прос о темпе похоронного марша из Героической, оканчивается запавшими мне в память словами: «Но, как всякому ясно, предложенные композитором цифры слишком завышены»³.

Мы, по-видимому, просто не склонны принимать то, что нам кажется неудобным, а многие метрономические обозначения идут вразрез с укоренившимися привычками или интуитивными представлениями музыканта о том или ином эпизоде исполняемого произведения. Одну из таких странных привычек, сводящих на нет пользу от метронома, нетрудно усмотреть в той торопливости, с которой обычно делаются выводы о темпе какого-либо раздела пьесы по звучанию первых его тактов. Начало редко бывает показательным в отношении истинного темпа. Так, например, Брамс принадлежит к числу тех композиторов, у которых верный темп далеко не всегда угадывается по первым фразам. Я готов утверждать, что начальные такты той или иной части любой его симфонии в трех случаях из четырех создают ложное впечатление о требуемой скорости движения.

Наверное, это не в последнюю очередь и заставило Брамса высказать те мысли, которые мы находим в его письме Джорджу Хеншелю, первому главному дирижеру Бостонского симфонического оркестра. В 1880 году Хеншель написал Брамсу и просил его сообщить, следует ли «буквально» понимать метрономические обозначения в его «Немецком реквиеме». Брамс отвечал:

«Для меня самого вопрос, содержащийся в полученном сегодня письме, до конца не ясен, окутан туманом. Едва нахожу, что ответить. „Следует ли строго придерживаться цифровых обозначений темпов в моем Реквиеме?“ Пожалуй, как и в любой другой музыке. Я полагаю, что от метронома никакого проку нет. По крайней мере, насколько мне известно, все снимали свои метрономические указания... Так называемый „гибкий“ темп отнюдь не современное изобретение. По поводу этой, как и по поводу многих других проблем стоило бы добавить "con discrezione"⁴. Будет ли это ответом? Лучшего я не знаю. Зато я хорошо знаю, что (не прибегая к цифрам) указываю мои темпы с величайшей тщательностью и четкостью, и пользуюсь для этого хотя и сдержанными, но надежными определениями»⁵.

Действительно, во втором издании партитуры уже нет метрономических обозначений, приведенных в первом (1868). Не следует забывать о том, что с момента, когда был сочинен Реквием, и до написания письма Хеншелю прошло немало времени. Как мы знаем, в произведениях для оркестра, созданных после Реквиема (соч. 45), — вариациях и симфониях — Брамс обходится без метронома. Однако подчеркну еще раз: основной, хотя и оставшийся неупомянутым вопрос — это соотношен-

³ *Percy A. Scholes*. The Oxford Companion to Music. — London, 1955, p. 1021.

⁴ *Здесь* — нужна осторожность (*ИТ.*).

⁵ *George Henschel*. Personal Recollections of Johannes Brahms, — Boston, 1907, p. 78—79.

148

ность темпов, а не их математически выверенное, абсолютное значение.

Что же касается первоначально проставленных в Реквиеме цифр, то картина такова: первая и седьмая части должны исполняться в одинаковом темпе, в четвертой и шестой частях тоже один темп, а эпизод «*Siehe ein Ackermann wartet*»⁶ из второй части выдержан в темпе первой части. Темпы фугированных разделов второй, третьей и шестой частей соответственно определяются музыкой предшествующих разделов. Во второй части мы обнаруживаем такое же соотношение размеров 3/4 и 4/4, как в Девятой симфонии Бетховена (см. пример 48); в третьей — единственной и общеизвестной проблемой остается нежелание дирижеров согласиться с композитором в том, что вся часть от начала и до конца должна быть исполнена в одном темпе; и, наконец, в шестой части соотнесены размеры 3/4 и 4/2, а чтобы восьмая в размере 3/4 совпала по длительности с четвертной такта на 4/2, необходимо обеспечить надлежащий темп в разделе *vivace*⁷. Брамс вполне отдавал себе отчет в существовании кратных темпов, и это будет еще не раз продемонстрировано, когда мы перейдем к детальному обсуждению вопроса. Каждый композитор прежде всего хочет, чтобы были правильно поняты его темпы. Такое понимание, однако, достижимо не всегда, пожалуй даже — только изредка. Энергичные призывы к отказу от практики метрономических ссылок — это, как свидетельствуют документы, следствие разоча-

⁶ Взгляни, там пахарь в ожидании (нем.).

⁷ Сравнив начало первой и последней частей брамсовского Реквиема, мы едва ли сможем утверждать с уверенностью, что перед нами два одинаковых темпа. Это лишний раз показывает, сколь ненадежным ориентиром являются начальные фразы. Ближе к концу обеих частей есть близкие по музыке разделы, а это позволяет композитору варьировать инструментовку и ввести в финале альты и тромбоны. В такте 206 второй части осуществляется смена размеров, и мы обнаруживаем здесь четко оформленный темповый переход, такой, какие Брамс особенно охотно использовал во всех своих сочинениях, будь то пьеса для одного фортепиано или для целого оркестра. Насколько внимательным должен быть дирижер к подобного рода темповым взаимосвязям, становится еще более очевидно в шестой части. В такте 82 акцентированные шестнадцатые, не меняя своей длительности, переходят из раздела на 4/4 в трехчетвертной раздел. (Слово *vivace* передает здесь характер музыки, ибо в специальном обозначении темпа никакой надобности нет.) Правильно ли согласованы дирижером темпы, демонстрирует его трактовка *accelerando*, которое начинается в такте 68. До этого места в основном сохраняется первоначальный темп *andante*. Цифры метронома ясно указывают, что при всем различии в характере музыки соответствующих разделов четвертая часть начинается в том же движении, что и шестая. Таким образом, задача сводится к тому, чтобы после такта 68 постепенно наращивать скорость вплоть до такта 76, где уже на новой отметке шкалы темп стабилизируется. Поскольку восьмушки такта 204 приравниваются четвертным длительностям фугато (такт 209), дирижеру следует настроиться на темп фугато уже к тому моменту, когда он подходит к такту 76. Я хорошо представляю себе, как дотошные вопросы Хеншеля должны были обескуражить Брамса, полагавшего, что ни один композитор не указывал темпы точнее и яснее, чем он в партитуре своего Реквиема.

149

рования и досады, и они слишком напоминают сиюминутные импровизации, чтобы принимать их всерьез.

Тот, кто знает, что даже наиболее четкие инструкции нередко истолковываются превратно, сумеет понять любое, пусть даже на первый взгляд противоречивое предписание композитора так, как оно задумано, если только учтет обстоятельства, при которых оно было сделано. Но необходимо помнить: единственной надежной системой отсчета является сама музыкальная пьеса. В своих попытках доискаться до истинного темпа я не раз убеждался в полезности метронома, хотя обычно не сверяюсь с этими «мини-часами». Многие годы у меня вообще не было метронома, но со временем я оценил его преимущества и удобство. Если сказанное воспринимается как парадокс, то

следующий пример должен все прояснить.

Слова Верди, помещенные им в начале «Te Deum», являются красноречивым признанием полезности метронома, призывом к разумному его применению. Композитор пишет:

«Вся часть исполняется в одном темпе, как это и указано по метроному. Тем не менее отдельные места ради большей выразительности и в целях лучшей нюансировки будет уместно несколько сдержать или же ускорить, при этом, однако, всякий раз возвращаясь к исходному темпу».

Есть немало музыкальных произведений, для которых данная рекомендация сохраняет свою силу. Я не знаю более удачной формулировки, где в двух предложениях была бы схвачена суть проблемы темпов классической, если не вообще всей музыки.

Цифра 80, проставленная над начальными тактами «Te Deum», появляется и над первой частью Реквиема (вместе со словом *andante*), а также в нескольких других местах партитуры (кстати, интересно отметить, что цифра эта задает темп, близкий к скорости пульса здорового человека). Как и в «Немецком реквиеме» Брамса, в «Missa da Requiem» (таково полное название) начальные темы повторно проводятся в конце всего сочинения. В первой части произведения, то есть в «Requiem», фразы, на которых строится тематическая линия, звучат у оркестра, и лишь в отдельных тактах до нас доносятся приглушенные слова молитвы, произносимые хором. В заключительной части основные темы поет солирующее сопрано в сопровождении хора а cappella в его полном составе, причем все транспонировано на тон выше. И снова композитор приравнивает цифру 80 четвертной длительности. Ни разу с тех пор, как перестал выступать Тосканини, не доводилось мне слышать интерпретации, в которой было бы соблюдено это ясное и логичное предписание автора.

Трудно понять, почему подобное важное указание, особенно если учесть его предельную простоту, упорно игнорируют все, кто только берется дирижировать партитурой Верди. Обычно я объяснял себе это тем, что для дирижера, охваченного стремлением подчеркнуть какую-нибудь деталь, архитектоника це-

150

лого отходит на второй план. Когда начальные фразы струнных исполняются гораздо медленнее, чем предписано композитором, едва слышное, полупрозрачное пение создает удивительно впечатляющий эффект грозно-зловещего пианиссимо. Эффект в самом деле впечатляет и... озадачивает, ибо совершенно не соответствует стилю.

Во-первых — и об этом уже говорилось, — разрыв темповых взаимосвязей между частями произведения всегда чреват нарушением гармонии целого. Здесь каждый вправе возразить, что дирижер мог бы провести заключительный раздел а cappella в столь же медленном темпе, в каком было исполнено начало. Однако это неосуществимо, ибо когда инструментом является человеческий голос, даже наиболее своенравные маэстро вынуждены возвращаться к тому, что соответствует природе вещей. В любом темпе, если только он будет заметно отклоняться от оптимального, большой группе хористов не удастся долго сохранить единый ритм дыхания. Оптимальный же темп это тот, который соответствует цифре 80. Да и солистка-сопрано протестующе проворкует, что в «таком медленном темпе» она не в состоянии поддерживать полноценное пианиссимо. Одним словом, какие бы замыслы ни вынашивал человек, стоящий за дирижерским пультом, голоса поющей массы людей увлекут его назад к Верди, который писал, ориентируясь прежде всего на пение и считая, что инструменты должны подражать голосу, а не наоборот.

В «Dies Irae», как и в первой части, проставлена цифра 80, но здесь она, разумеется, приравнена к полутакту. Некоторые дирижеры, словно желая скомпенсировать слишком затянутое начало, исполняют данную часть гораздо быстрее, чем предписано. Быть может, благодаря этому грозная музыка «Dies Irae» еще более потрясает неискушенного слушателя, однако плохо то, что подобная трактовка отрицательно сказывается на самом развернутом связующем эпизоде сочинения — переходе в заключительной части от

реминисцентного проведения тем «Dies Irae» к разделу *a cappella*, повторяющему начальные темы «Requiem».

Во-вторых, слишком медленный темп и чрезмерное *pianissimo* в начальной части должны быть отвергнуты по причине, так сказать, «исторического» порядка, ибо известно, что Верди никогда не питал пристрастия к искусственно утрированным контрастам. По свидетельству Тосканини, лично знавшего Верди и исполнявшего его музыку под собственным его управлением, композитор всегда желал, чтобы фразы, отмеченные *piano*, «выпевались» инструментами на естественном *cantabile*. Не питая, однако, особых иллюзий насчет профессионального мастерства итальянских оркестрантов, композитор считал необходимым предостеречь их особым образом. Поэтому он использовал знак *pppp*, когда хотел получить всего лишь обычное пиано, вместо вездесущего *mezzo forte*, которое было и остается-

151

ся верным признаком безразличного, рутинерского подхода к музыке. Точно так же Верди вовсе не стремился к сверхгромкому звучанию, когда писал подряд три или четыре *forte*; это опять же было психологической уловкой, рассчитанной на то, чтобы получить контраст в пределах нормальных градаций.

По своему динамическому диапазону инструмент и голос в принципе идентичны. Что касается вокального пения, то и в этой области существуют значительные различия между немецкой и итальянской школой. Мягкое пиано немецкий певец исполнит в так называемой манере *Kopfstimme*⁸. Итальянцам подобное фальцетное звучание казалось — по крайней мере до недавнего времени — неприятным и неприемлемым, как были бы для нас неприемлемы притязания эстрадного тенора на роль Тамино в «Волшебной флейте». Едва слышное *pianissimo* — раз уж речь зашла о стиле — вовсе не тот нюанс, к которому должен стремиться оркестр в начальных тактах «Requiem».

Поскольку основное внимание в этой главе уделено взаимозависимости темпов, сразу же для ясности подчеркнем: зависимости эти устанавливаются не по прихоти композитора, испытывающего «математический» зуд. Единство структур — вот что здесь главное. Каждой крупной музыкальной композиции присуща определенная симметричность, и мы скорее замечаем ее отсутствие, чем наличие. Бывает так, что программа, казалось бы, исполнена безупречно, а мы уходим с концерта со странным чувством неудовлетворенности. Благожелательный слушатель убедит себя в том, будто все дело во внезапно охватившей его усталости, неважном расположении духа или скверном обеде, тогда как истинная причина кроется в недостаточной сбалансированности звучания, нарушении пропорций.

В названиях музыкальных сочинений, особенно инструментальных пьес, нередко фигурируют слова-термины. «Соната», «рондо» или «вариации» — это обозначения музыкальных форм, и для того, кто приступает к разучиванию пьесы, они даны прежде всего остального. Однако, как ни удивительно, приходится подчеркивать снова и снова, что осознание принципиальной зависимости характера темповых взаимосвязей от структуры музыкальной пьесы является первым необходимым условием адекватной интерпретации, если иметь в виду произведения крупной формы.

Любопытно, что Вагнер, который весьма красноречиво писал о гибкости темпа (и, по словам Ганслика, собственным исполнением Героической стремился продемонстрировать теорию на практике), фиксировал в своих музыкальных драмах некоторые соотношения темпов более строго и тщательно, чем любой оперный композитор до него. Для того чтобы с должной полнотой обсудить ряд подобных примеров, мне пришлось

⁸ Фальцет (*нем.*: букв. — головной голос).

152

бы воспроизвести здесь целиком почти всю третью сцену из первого акта «Зигфрида». Но, пожалуй, достаточно будет сослаться лишь на некоторые ключевые моменты. Такты,

представленные в *примере 46*, исполняются всегда правильно. Здесь четверть трехчетвертного такта равна восьмой двухчетвертного, на что со всей очевидностью указывают две шестнадцатые перед двойной чертой. Однако эпизод, процитированный в следующем примере, мне, насколько я помню, никогда не доводилось слышать в надлежащей интерпретации (*пример 47*). Самым простым способом добиться ее было бы предложить певцу слить два такта в один (на 3/2), объединив такт, в котором он вступает («He, Mime»), с последующим, с которого начинается *moderato*. Благодаря этому будет наилучшим образом обеспечен контраст между нарастающей нервозностью карлика и повелительно-требовательным, но спокойно произносимым обращением к нему Зигфрида. Однако главное преимущество подобной трактовки данного места, когда оно звучит так, как того хотел Вагнер, становится очевидным в дальнейших разделах, все темпы которых четко соотнесены с темпом *moderato* и выводятся из него ⁹.

Игнорируя указанные Бетховеном во многих его симфониях соотношения темпов, исполнители разрушают композиционный замысел, лежащий в основе этих произведений. В Шестой симфонии над первой частью стоит цифра 66, приравненная целому такту. Над трио имеется цифра 132, которая соответствует четвертной длительности. Многие дирижеры, однако, придерживаются мнения, будто Бетховен обозначил темп первой части неверно, и предпочитают исполнять ее значительно медленнее, оставляя без внимания тот факт, что особенности фразировки несомненно предполагают движение «на раз», а не «на два». Почему же композитор приравнивает первую цифру половинке? Почему в трио он выставил цифру 132 для четвертной длительности? Разве обе цифры не выражают одно и то же, но только разными способами? И да, и нет. Что упускают из виду исполнители, игнорирующие данное соотношение тем-

⁹ Приведу еще один пример в подтверждение того, что следует полагаться не на грамзаписи, пусть даже самые удачные, а на указания композитора. Когда осуществляется запись оперы, то, как это бывает и при подготовке обычного спектакля, предпринятые в последнюю минуту замены в составе исполнителей, неожиданные «капризы» голоса у певца-солиста и ряд других неконтролируемых факторов порой сводят на нет самые удачные решения дирижера и звукорежиссера. Рассказывая о грандиозном проекте Георга Шолти записать на грампластинки «Кольцо Нибелунга», Джордж Калшо сообщает в своей книге, что Зигфрида по плану должен был петь тенор, никогда прежде не исполнявший эту партию. К сожалению, вокалист оказался неспособным выучить роль. Уже после начала записи пришлось обратиться за помощью к певцу с солидным стажем. Подтвердив таким образом, что без этого ветерана не обойтись, те, кто отвечал за художественный уровень исполнения, вынуждены были признать и право солиста придерживаться собственной трактовки.

153

пов, так это характер контраста между первой и второй частями.

Я вспоминаю, как один заслуживающий всяческого уважения дирижер попытался решить проблему тем, что исполнял начальные части без перерыва, объединив их в одно самое продолжительное из имеющихся во всей музыкальной литературе *andante*. И хотя оркестр звучал великолепно, первая часть навевала скуку, что вовсе не свойственно ее музыке и чему виной был размер 2/4, настойчиво поддерживаемый даже на протяжении разработки *allegro*, которое из-за этого превратилось в упражнение, вместо того чтобы излучать настроение приподнятости, обычно испытываемое нами, когда мы наслаждаемся прекрасной, вольной природой. Если первая часть прозвучала слишком медленно, то для второй дирижер избрал темп более подвижный, чем предписано Бетховеном, как это, впрочем, делает большинство интерпретаторов симфонии. Ручей зажурчал несколько оживленнее, но зато было утеряно ощущение мирной тишины, которое может возникнуть здесь лишь при весьма сдержанном темпе, как раз и предложенном композитором, — тишины, знакомой всем, кому доводилось сидеть у ручья или бродить вдоль его русла, пересекающего ландшафт столь идиллически безмятежный, что кажется, будто, находясь

в таком месте, достаточно лишь прислушаться, чтобы услышать собственные мысли. Бывают моменты, когда изначальное сродство человека с природой становится чуть ли не осязаемым, но этого, разумеется, не ощутишь, если вместо гармоний, сотканных из голосов самой Природы, слышишь эту.

Иначе говоря, места — воспользуемся более специальным языком, — где триоли должны звучать на фоне квартолей или дуолей, требуют от исполнителя особой осторожности. На протяжении всей разработки первой части то и дело встречаются последовательности триолей, которые звучат одновременно с главной темой. Если придерживаться в разработке лишь чуть-чуть замедленного темпа, то триоли будут неуклюже наталкиваться на тему, а не согласованно взаимодействовать с ней.

Это лишь один из многих примеров, когда Бетховен в симфонии или квартете по метроному точно указал, как соотносятся между собой две части произведения. Однако при всем том не существует такого довода или софизма, который за истекшие после смерти композитора сто шестьдесят лет не был бы взят на вооружение теми, кто отвергает практику метрономических ссылок, и это вместо того, чтобы попытаться, действуя непредубежденно и с толикой воображения, выяснить, чего же хотел Бетховен. Приводимые ниже примеры демонстрируют, какой вред безответственное пренебрежение к предписанным темпам наносит некоторым из наиболее ярких страниц музыки великих композиторов.

Следующий пример особенно памятен мне в связи с «выпадом» в мой адрес, имевшим место на репетиции с Лондон-

154

ским симфоническим оркестром в начале 70-х годов. Концертмейстер вторых скрипок, который ныне возглавляет один из симфонических оркестров Австралии, заявил, что по моей вине он чуть не врезался на своем автомобиле в дерево. Возвращаясь накануне вечером домой, он по обыкновению слушал радиоприемник, и когда передавалась Девятая симфония Бетховена, один эпизод настолько поразил его, что он едва не выпустил из рук баранку. Скрипач исполнял эту симфонию под управлением многих дирижеров, но ни разу не слышал такой трактовки, как в тот вечер. После того как отзвучали заключительные аккорды и по радио было объявлено мое имя, он с нетерпением стал ожидать того момента, когда попадет домой и сможет заглянуть в ноты, а открыв их, был вынужден убедиться, что соответствующее место выглядело именно так, как он совсем недавно слышал его по радио. Контраст между тем, к чему привыкли его пальцы и слух, и исполнением, зафиксированным в записи, был до того разителен, что теперь концертмейстер желал знать причину, побуждавшую многих дирижеров игнорировать столь очевидные вещи.

В эпизоде, о котором идет речь ([пример 48](#)), четверть трехчетвертного такта должна быть равна, как на то с предельной ясностью указывает партитура, целому такту на $2/2$ раздела *prestissimo*. Иными словами, пассаж струнных, начинающийся тридцатьвторыми, продолжается после двойной тактовой черты восьмыми без всякого изменения темпа. Или, если объяснить это третьим способом: Длительность нот в тактах 919 и 920, соответствующих слову «-funken», совершенно одинакова. Так это место записано, но не так оно обычно звучит. Мне рассказывали, что Эрих Клайбер трактовал этот переход подобным образом. Но где бы мне ни случалось расспрашивать музыкантов оркестра, чтобы проверить себя, ответ всегда один: *maestoso* (такт 916), как правило, исполняют значительно медленнее, вследствие чего *prestissimo* начинается в совершенно новом, и стало быть, никак не связанном с предыдущим темпе. В своих первых посягательствах на эту внушающую благоговение партитуру я придерживался сложившихся канонов ее интерпретации, но помню странное чувство, овладевавшее мной, когда приходилось растягивать такты *maestoso*. Чтобы решиться отвергнуть привычные шаблоны и следовать собственным убеждениям, нужна определенная смелость, а она приобретается со временем и к тому же, видимо, предполагает зрелость. Таков был мой ответ молодому

скрипачу-дирижеру. Вовсе не легко ставить под сомнение чуть ли не любой признанный эталон интерпретации, а когда оказываешься у перепутья, без колебаний сворачивать на почти нехоженую и как будто бы ведущую в сторону от цели тропу.

Но почему, в самом деле, замечательные музыканты нескольких поколений трактовали этот эпизод совсем не так, как он написан? Мне не довелось брать интервью у Фуртвенглера

155

или у Вальтера. Когда я мог задать им этот вопрос, то еще не знал, о чем спрашивать, а теперь, когда знаю, их нет в живых, чтобы ответить. Впрочем, я все же показал пример концертмейстеру одного известного оркестра. Едва успев прийти в себя от удивления, он попытался было склонить меня к признанию того, что привычная ему трактовка «тоже *имеет* право на существование». Несомненно, он продемонстрировал лояльность своему дирижеру и, пожалуй, собственную приверженность либерализму. Но либерализм в подобных случаях неуместен. Можно избрать любую трактовку, и ничего «страшного» не произойдет. И все же: предпочтем ли мы истину или заблуждение — вот что поставлено здесь на карту,

Основной причиной того, что дирижеры разных поколений довольствовались неверным прочтением эпизода *maestoso*, было нарочитое и безответственное игнорирование ими бетховенских ссылок на метроном. Мог ли композитор выразиться яснее, чем выставив в разделе *prestissimo* цифру 132, равную половинке (такт 851), а дале, в такте 916 — цифру 60, приравненную четверти и подразумевающую чуть более спокойное движение по сравнению с тем, которое задает математически точное М-66. На тридцатьвторых, исполняемых струнной группой, темп слегка ускоряется до тех пор, пока не будет достигнуто значение М-66, что в случае *prestissimo* соответствует целому такту. В подтверждение сего элементарного вывода можно сослаться на то, что Бетховен подготавливает трехчетвертной эпизод *maestoso*. От такта 851 и до начала такта 910 развитие строится на квадратных периодах. После такта 909 происходит переключение на трехтактовый период, предвосхищающий трехдольный размер *maestoso*. Впрочем, подобные рассуждения, наверное, слишком просты: разумеется, «метафизическая углубленность» (оборот речи из лексикона любителей наводит тень на ясный день) дает себя знать более ощутимо, когда эти четыре такта *maestoso* исполняются как некий обособленный эпизод. Такая общепринятая, но неверная трактовка тоже в какой-то мере ведет свое происхождение от вагнеровского тезиса, согласно которому «медленно» означает «совсем медленно», а «быстро» — явно быстрый темп.

Быть может, тот, кому мои доводы не покажутся достаточно убедительными, задаст вопрос, почему Бетховен, установив после такта 909 трехдольный (трехтактовый) размер, не сохранил и далее в нотной записи две вторых, ведь выписать двенадцать тактов на 2/2 или четыре трехчетвертных такта это одно и то же? Нет, не совсем одно и то же, и причины мы поймем, если обратимся к самой музыке, попытаемся постичь ее дух. На протяжении всей эпохи средних веков считалось, что цифра 3 представляет собой «совершенное» число, символизируя единство — святую троицу. Подобная концепция нашла отражение в музыке, где существовала традиция, предписывавшая в большинстве частей мессы придерживаться трехдольно-

156

го размера. Когда я впервые узнал об этом, мне сразу же вспомнилось то удивительное обстоятельство, что в «Лоэнгрине», самой продолжительной из опер, в которой на протяжении более трех часов безраздельно господствует двухдольный размер, единственным исключением является молитва из первого акта, написанная в размере 3/4. Достаточно лишь взглянуть на вариацию бетховенской Девятой, начинающуюся с вопроса «ihr stürzt nieder, Millionen?»¹⁰, чтобы понять: здесь композитор постепенно возносит нас к сферам все более чистой духовности, подводит к идее братства людей. Далее в оде

появляются слова: «über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen»¹¹. Все это выдержано в трехдольном размере¹². И если момент передышки перед заключительными тактами, наполненными безудержным ликованием, представляет собой *maestoso* на 3/4, то подобное не должно казаться неожиданностью или восприниматься как отрыв от контекста. Начиная своё обсуждение эпизода *maestoso*, я отметил, что вследствие сложившейся исполнительской практики *maestoso* превратилось в *adagio*. Дирижеры неизменно переходят здесь на шесть. Но как только мы уясним себе символическое значение трехдольного размера, любые варианты «на шесть» отпадут сами собой.

Не следует думать, будто способ группировки долей такта — это для дирижера чисто «механический» прием, помогающий обеспечить слаженность ансамбля. Трехдольный размер должен состоять из трех долей, иначе он утрачивает свою триадность. Шестидольный существует в двух разновидностях, ибо нередко объединяет в себе два трехдольных, что, как правило, имеет место в случае 6/8 и 6/4. Возьмем, к примеру, несколько выдержанных в трехдольном размере медленных частей из поздних опусов Бетховена, таких, как фортепианное трио соч. 97, вариации из сонаты соч. 109 и адажио из квартета соч. 130. Ни одну из них немислимо исполнить или хотя бы представить себе в движении на шесть.

Но вернемся к главному вопросу, поднятому Вагнером, предложившим собственную концепцию трактовки «классических» темпов. Если только не признать, что характер основного противопоставления темпов в классической музыке определяется формулой, противоположной вагнеровской, — а именно, что *allegro* не должно быть слишком быстрым, *adagio* — слишком медленным, — то наши дальнейшие рассуждения на эту тему теряют какой-либо смысл¹³.

¹⁰ Вы преклоняете колени, миллионы? (нем.).

¹¹ А над твердью небесной должен пребывать любящий Отец (нем.).

¹² Благодарственная молитва в финале второго акта «Фиделио» тоже написана в трехдольном размере.

¹³ В часто цитируемом трактате Вагнера обращает на себя внимание странное противоречие. Композитор подчеркивает, что, когда он сам дирижировал увертюрой к «Тангейзеру», темп был заметно быстрее, чем у других Дирижеров *.

157

Один из символов музыкальной нотации нередко носит лишь дополнительные затруднения, я имею в виду двойную тактовую черту. У этого символа несколько функций, но его сплошь и рядом понимают как пограничную линию между двумя разделами. Такая трактовка не всегда верна. Вспомним, какова роль тактовых черт вообще. В системе знаков музыкальной нотации они представляют собой эквивалент картографической сетки координат. Находясь на лоне природы, мы не видим никаких пересекающих местность долгот и широт. Подобные линии нужны топографу или геологу, но человеку, просто наслаждавшемуся общением с природой, они ни к чему. Это же верно и в отношении тактовых черт. Они образуют нашу систему координат, обеспечивая развертывание музыкальной пьесы во времени, но для исполнителя они никогда не должны быть самодовлеющими, исключая разве тот случай, когда ритмическая структура несет на себе какую-то особую функциональную нагрузку. В бесчисленных произведениях нашего классического и романтического репертуара тактовая черта неизменно выполняет одну и ту же функцию — средства, скрепляющего все воедино. То, как часто музыканты заблуждаются на этот счет, нам станет ясно при обсуждении штрихов и фразировки (глава VII).

Когда мы имеем дело с кратными темпами, двойную тактовую черту следует считать указанием места «бесшовного» соединения двух разделов. Например, в Девятой симфонии Бетховена переход от такта 919 к такту 920 должен быть осуществлен без всяких заминок, не должно даже чувствоваться, что появляется новый размер. Второе «-finken» звучит точно так же, как и первое. Иными словами, во всех случаях, когда налицо

четко выраженная взаимосвязь между темпами соседних разделов, двойная тактовая черта остается «неслышной».

В этой же части Девятой симфонии есть интересный пример ошибки, приведшей к игнорированию одного из метрономических обозначений Бетховена. Пример имеет отношение к трактовке главной темы финала, точнее — «Оды к радости». Поскольку эта тема дает начало целому ряду вариаций, она звучит в финале неоднократно. Ее первое появление — как бы в качестве эпитафии — сопровождается указанием *allegro assai* и метрономическим обозначением $\text{♩} = 80$ (такты 77—80), оба предписания видим и на следующей странице при вторичном проведении темы (такт 92 и далее). В такте 237 — здесь вновь указано *allegro assai* — начинается раздел, где впервые вступает хор, и разумно предположить, что остается в силе и метрономическое обозначение, сопутствовавшее предыдущим проведениям главной темы. В такте 655 она становится одной из двух тем фугато, изложенного в размере 6/4. и снова над нотеносцем выписана ссылка на метроном, приравнивающая половинку с точкой цифре 84. Это, учитывая изменившийся ритм, равно величине (прибавилось только четыре удара в минуту),

158

соответствовавшей ранее половинке. Тема звучит и в *alla marcia*, такт 343, на сей раз изложенная в размере 6/8, и здравый смысл опять же подсказывает цифру 80 или 84, которая должна соответствовать половинке с точкой, — в данном случае это целый такт.

В начале *alla marcia* мы обнаруживаем *allegro assai vivace*, но цифра 84 приравнена четверти с точкой. Ни один из редакторов бесчисленных изданий, опубликованных на протяжении полутора столетий, не задумался над этим странным равенством и потому не мог прийти к простому выводу, что в какой-то из ранних копий половинка была выписана с излишним нажимом, отчего чернила слились в центре, превратив ее в четверть. Как только это элементарное заключение сделано, все становится на свои места. Но проще, конечно, свалить вину за неправильное обозначение на композитора, сослаться на его глухоту, чем устранить явную опечатку.

Это, увы, не единственный пример того, когда из-за очевидной опечатки были сбиты с толку поколения музыкантов. Кочуя из партитуры в партитуру, дошла до наших дней на редкость досадная ошибка метрономизации во все той же Девятой симфонии. Правильным обозначением для трио второй части симфонии было бы «половинка равна 116», но в различных изданиях, продолжавших выходить до недавнего времени, цифре 116 соответствовала целая длительность¹⁴. Это стопроцентная ошибка, только теперь уже в обратную сторону. Против целой ноты выписана цифра, которая в данном контексте совершенно лишена какого бы то ни было смысла. Все, что нужно сделать, дабы прояснились истинные намерения композитора, это подойти к вопросу трезво, непредубежденно и подумать над тем, какого рода искажения могли возникнуть в процессе переписки и печатания нот.

Многие еще и сегодня продолжают с ученым видом полемизировать, утверждая, будто Бетховен хотел приравнять цифре 116 целую ноту. Иначе как понять, вопрошают они, что *presto* подготавливается *accelerando*? И почему *presto*? На оба этих глубокомысленных вопроса есть лишь один разумный ответ, и его диктуют чисто музыкальные соображения. Каждый дирижер может избрать в начале скерцо любой темп, который ему представляется наиболее приемлемым, а затем, сохраняя исходную скорость чередования сильных долей, перейти к трио.

¹⁴ С тех пор как на немецком языке была опубликована моя статья, где я в энергичных выражениях высказал свое недоумение по поводу этой опечатки, издательство «Петере» снова выпустило Девятую, на этот раз с исправленным метрономическим обозначением. Некоторое время спустя, при переиздании сочинения венской «Филармонией», соответствующее место также подверглось пересмотру. Однако дело было не вполне доведено до конца. Поправка не оговорена в предисловии, и нет никакого примечания о том, что она является отходом от предыдущих изданий, во всем остальном идентичных

вновь предлагаемому.

159

Мы располагаем вполне убедительным документальным свидетельством того, что в скерцо и в трио Бетховен мыслил себе одну и ту же цифру. Но заглянув в факсимиле рукописи Девятой, мы обнаружим, что трио было первоначально выписано в размере $1/2$, то есть имело вдвое большее число тактов. При таком способе записи цифра 116 относилась к целому такту и в данном контексте, разумеется, выглядела логично, но сам такт укорачивался вдвое. В результате этих ошибок трактовка всего переходного эпизода к трио оказалась неверной.

Мы подошли к центральному вопросу о соотношениях темпов или «кратных» темпах. Я предлагаю читателю набросать на листке бумаги цифровые значения темпов — от наиболее быстрого до самого медленного — восьми скерцо из симфоний Бетховена (третья часть Восьмой не скерцо), стараясь в своих цифрах не отклоняться от бетховенских, но и не заглядывая в партитуру. Этот довольно-таки элементарный тест может приподнести некоторые сюрпризы.

Первым сюрпризом будет то, что скерцо Третьей и Девятой симфоний должны исполняться в одном темпе (половинка с точкой=116). Почти все, кому я предлагал этот тест, не делая никаких предостережений, сразу отвечали, что самое быстрое скерцо содержится в Девятой. Пожалуй, у американских музыкантов есть «извинение»: тема скерцо, исполненного в сверхбыстром темпе, послужила заставкой одной популярной американской радиопередачи.

Если мы сравним начальные такты всех восьми скерцо (забыв на время многочисленные нелепости, высказанные по поводу глухоты Бетховена и некомпетентности Мельцеля), то перед нами возникнет следующая картина: 132 в Седьмой, 116 в Третьей и Девятой, 108 в Первой и Шестой, 100 во Второй и Четвертой и 96 в Пятой. Только в двух трио из шести на $3/4$ — отбрасываем крестьянский танец в размере на $2/4$ из Шестой и раздел на $2/2$ из Девятой — темп более медленный, чем у соответствующих скерцо. Мы привыкли слышать трио Первой и Третьей и иногда Пятой симфонии также в более сдержанном темпе, чем у скерцо названных симфоний. Это объясняется двумя обстоятельствами: метрономические указания Бетховена обычно не соблюдаются; трио Первой, Третьей и Пятой симфоний, сыгранные в надлежащем темпе, столь же впечатляющи, как и упоминавшийся в данной главе заключительный эпизод а саррелла из Реквиема Верди. Исполнителю, воспитанному на общепризнанных образцах, едва ли приходит в голову, что темп трио из Героической, где главная роль отведена валторнам, или «контрабасового» из Пятой может быть темпом всей части. Напрашивается и еще одно соображение: Бетховен, когда сам того желал, был вполне способен написать слово *meno*. Между тем причины, побудившие композитора указать *un poco meno allegro* (и вместо цифры 100 ввести цифру 88) в трио Четвертой симфонии и *assai meno presto* (с заменой 132

160

на 84) в трио Седьмой, совершенно игнорируются, из-за чего оба трио Седьмой исполняются с такой неспешной размеренностью, как будто это музыка к торжественному шествию, так затягиваются, что большинство дирижеров вынуждены пренебречь одним или обоими знаками повторения — верное свидетельство неудачно выбранного темпа. По сравнению с цифрой 132, обозначение 84 — это уже *assai meno*, однако, неудовлетворенные выставленной по метроному цифрой и всецело одержимые идеей *assai*, многие дирижеры съезжают на 60, а то и к более медленному темпу. Но все-таки музыка этих трио (они почти идентичны) танцевальна и ей присущ живой, подвижный ритм. При разумном, отвечающем ее духу темпе оба повторения не только уместны, но и необходимы, ибо восстанавливают равновесие формы.

То, что эти повторения, особенно в третьей части Седьмой симфонии, нельзя считать

необязательными, со всей очевидностью доказывают три случая, когда композитор полностью выписывает в нотах повторяющиеся разделы (допуская при этом некоторое варьирование). Каждому, у кого возникают сомнения насчет определенности намерений Бетховена, следует лишь раскрыть партитуру, чтобы обнаружить, что такты 165—180 и 425—440 — это, соответственно, шестнадцать повторно выписанных предшествующих тактов. Как же тогда можно опускать повторения разделов, идущих далее (см. такты 181 и 441)? В подтверждение сказанному отмечу, что при первом проведении темы скерцо знак повтора в такте 24 отсылает исполнителя к началу части. Однако второе проведение композитор представляет себе как эхо, поэтому вместо того, чтобы воспользоваться тем же знаком и в такте 260, он дважды выписывает двадцать четыре такта и, желая подчеркнуть свою мысль, несколько раз добавляет *sempre p.* При третьем проведении темы никакого повтора более не требуется. Такой план следования разделов четко воспроизведен во всех изданиях.

Кто же берет на себя смелость опускать, а это — обычная практика, повторения тактов 25—148, 181—220 и 441—482? Все, у кого повторения вызывают скуку. Возможность того, что причина этой скуки в неправильно выбранном темпе, не приходила в голову хранителям исполнительских канонов до тех пор, пока в германских цитаделях культа Бетховена трио Седьмой симфонии не прозвучало под управлением «чужака» Тосканини. В противоположность Тосканини Леопольд Стоковский игнорировал все повторения и перескакивал от такта 236 к такту 497, экономя своим филладельфийцам какие-нибудь две-три минуты рабочего времени и избавляя слушателей от назойливой педантичности Бетховена.

Что же касается Девятой, то здесь, как это со всей очевидностью явствует из характера фразировки во второй части, полтакта трио должно быть равно целому такту скерцо. Основной мотив, строящийся на октавном скачке вниз и выдержан-

161

ный в дактилическом размере, стягивается в тактах 412 и 413 в двусложный октавный скачок, уже не «дак-тиль-ный», а просто «дак-тиль». Если бы единицей движения была целая длительность, то даже самая виртуозная группа валторн едва ли осилила бы четыре октавных скачка в тактах 412 и 413 при условии, что целая нота трио соответствовала бы трехчетвертной скерцо. И, наконец, самое важное: фразировка в трио, особенно во второй половине со всеми его повторяющимися, тянущимися аккордами, совершенно недвусмысленно требует двух-доль-но-го такта, и поэтому здравый смысл заставляет нас считать определяющей движение половинную, а не целую длительность. Все это дополнительно свидетельствует о том, что решение указать не просто скорость по метроному, но и основную длительность было тщательно продумано Бетховеном. Таким образом, первая часть Пасторальной симфонии идет «на раз» (на этом я уже вкратце останавливался), однако последняя часть Седьмой, которую в большинстве случаев отчаянно загоняют, все-таки должна исполняться «на два», и тогда мы услышим вместо изобилующей синкопами бешеной пляски. Немецкий марш.

Если я специально упоминаю такие части симфоний, которые обычно звучат в более подвижном темпе, чем задумано композитором, то это для того, чтобы показать безосновательность общепринятого мнения, будто бетховенские цифры слишком завышены. Каждый без труда мог бы выяснить, сколько частей в бетховенских симфониях исполняются быстрее, чем предписано метрономическими обозначениями. Подвергая пересмотру многие привычные и вполне устраивающие других представления, мы идем на определенный риск, ибо вторгаемся в зону предательской болотной трясины. И все же я убежден, что вопрос о темпах должен решаться с учетом их взаимосоотнесенности. Какой бы темп для скерцо Героической ни казался нам самым предпочтительным и сколь бы он ни отличался от темпа, заданного цифрой 116, необходимо сравнить его с темпом других частей симфонии и прежде всего финального *presto*, где число 116 приравнивается четвертной длительности. Благополучно справившись с этой задачей и затем слегка

уменьшив найденное значение, мы придем к темпу *poco andante*, где композитор вводит равенство $\frac{1}{2} = 108$. Данную цифру можно, в свою очередь, считать ориентиром для скерцо Пятой и Шестой симфоний¹⁵. (Подобные операции следует

¹⁵ Весьма любопытные параллели прослеживаются в квартетах Бетховена. Тональность Пятого квартета соч. 18 — ля мажор, размер его первой части — 6/8. Тональность соч. 92 тоже ля мажор, размер главного раздела первой части — 6/8». И там, и тут четверть с точкой приравнена цифре 104. В соч. 18 № 6, как и в соч. 60 (о нем мы еще поговорим подробнее), две тональности: *си-бемоль мажор* и *ми-бемоль мажор*. В обоих произведениях такт приравнивается цифре 80. И в обоих случаях слова, обозначающие темп и характер музыки, различны, хотя цифры совпадают. Для соч. 18 № 6 композитор предпочел *allegro*, для симфонии — *vivace*.

162

выполнять без метронома, ибо — я в этом убежден, — проделав все как сказано, мы в большинстве случаев получим те цифры, которые предписаны композитором.)

В Первой симфонии Брамса многие пытаются соотнести первое *poco sostenuto* с основным разделом первой части, хотя тут, собственно говоря, опереться не на что; в то же время бросающаяся в глаза пропорциональность финала обычно игнорируется. Исполняя первый раздел последней части (*adagio*), дирижеры в заключительных его тактах, предшествующих *più andante*, нередко впадают в состояние экстаза, что, впрочем, происходит не без помощи литавриста, оповещающего все и вся громоподобным тремоло о наступлении «своего часа». В оцепенении замирает маэстро у пульта, словно удивляясь собственной (и литавриста) способности пробуждать к жизни такие мощные силы. Гул почти не стихает до тех пор, пока оба героя не успокаиваются настолько, чтобы позволить валторнисту огласить зал ликующими звуками его сольной фразы. Чего дирижер не учел, так это характера изложения партии литавр, где вообще нет никакой ферматы (*пример 49*). Брамс явно имел в виду следующее соотношение: шесть нот второй половины такта *adagio* равны шести нотам *andante*, или, иначе, восьмая приравнивается четверти.

Литаврист одного из ведущих лондонских оркестров сказал мне, когда я попросил его исполнить этот эпизод так, как записано в партитуре, что за всю его двадцатилетнюю карьеру никто никогда не вдавался в подобные детали и что в рассматриваемых тактах всегда звучало неритмизированное тремоло. Как бы то ни было, перед нами тщательно спланированный переход к *più andante*, причем новый темп задают исполняемые в строгом ритме звуки литавр. Здесь определяются пропорции частей и соотношения темпов всего финала. В *più andante* у тромбонов и других духовых имеется хоральный эпизод (такт 47), появляющийся снова, но на сей раз с удвоением длительностей, в *più allegro* — коде финала (такт 407). Другими словами, раздел *più allegro* должен быть вдвое быстрее *più andante*, которое, в свою очередь, вдвое быстрее *adagio*. Темп основного раздела следует искать где-то между темпами *più allegro*

Есть и другие примеры того, что Бетховен мог при обозначении одинаковых по метроному темпов воспользоваться совсем разными словами-терминами. В скерцо квартета соч. 74 половинке с точкой приравнена цифра 100190, ту же картину мы имеем в третьих частях Второй и Четвертой симфоний. Однако словесные обозначения отнюдь не совпадают: в соч. 36 обнаруживаем *allegro*, в соч. 60 — *allegro vivace* и в соч. 74 — *presto*. В связи с этим уместно вспомнить Пасторальную симфонию, где при фактической эквивалентности выставленных по метроному цифр соответствующие части — это совершенно различные по характеру музыки миры. Здесь — суть моих разногласий с Колишом, рассматривающим словесные указания как параллельные к цифровым. Я убежден в том, что и слова, и цифры имеют свое особое назначение: первые выражают характер музыки, вторые — скорость Движения.

163

и *più andante*. У каждого, кто, готовясь исполнить симфонию, обратит внимание на все эти

взаимозависимости темпов и проанализирует их, не останется никаких сомнений насчет того, каким должен быть верный темп. Но у дирижера, который соблазнится теми или иными внешними эффектами, конструкция распадется или, по крайней мере, даст трещину, в чем, конечно, не будет никакой вины композитора.

Первое, на что исполнителю следует обратить внимание, когда он пытается уловить контуры того общего плана, который всегда с самого начала работы над произведением вынашивает в уме композитор, — это темповые взаимосвязи. Поскольку Вагнер неизменно стремился в собственных партитурах к сбалансированности темпов, тем более достойно сожаления, что его формулировка о темпах в классических симфониях оказалась столь неудачной. Наверное, повторю это еще раз, он вкладывал в свои слова иной смысл, чем тот, который на основе формальных рассуждений можем усмотреть в них мы. Когда имеешь дело с Вагнером, трудно решить, что было им сказано в пылу полемического задора, а что выражает истинные взгляды на искусство. Однако если мы будем полагаться на его партитуры, а не на полемические высказывания, то обнаружим в них множество темповых «уравнений» такого же рода, что и проиллюстрированные выше на примерах Девятой Бетховена и Первой Брамса (правда, большинство из них исполнители обычно игнорируют).

Может, пожалуй, показаться неожиданным, что Дворжак своей трактовкой темпов и тем, как он их «пригоняет» друг к другу, порой демонстрирует не меньшую искусность, чем Стравинский. Например, используемые в качестве «мостика», связывающего два темпа в концерте для скрипки, триоли валторн служат ясным сигналом о том, что основной темп части не должен быть чрезмерно быстрым. Об этом же говорит и ремарка *ma non troppo*, добавленная к обозначению *allegro giocoso*. Между тем, благодаря своей технической виртуозности, скрипач-солист способен значительно превысить темп, который задает тема, изложенная на 2/4. Еще яснее, если это возможно, выражены темповые соотношения в Вариациях соч. 78, пьесе, к сожалению, у нас мало известной. Полезно заглянуть в первую вариацию, где словесное обозначение темпа поддержано ссылкой на метроном, приравнивающей четверть цифре 84. В четвертой вариации имеются триоли, образующие контрапункт к теме, порученной деревянным духовым. Над третьей вариацией стоит цифра 126. Так с помощью несложной «арифметики» композитор дает нам понять, что триольные восьмушки остаются восьмыми и далее, а это автоматически приводит нас к новому темпу — *più allegro* (84, умноженное на 3, равно 252 и, поделенное на два, равно 126). Тем не менее, несмотря на очевидность этих выводов, ко мне как-то раз обратился один молодой дирижер, готовившийся исполнить Вариации, и

164

попросил объяснить некоторые из темповых переходов пьесы — в их числе и только что нами рассмотренный, — в которых он никак не мог разобраться. Наверное, одну из причин подобной неспособности понять намерения композитора следует искать в широко распространенном среди музыкантов пренебрежительном отношении к метроному. Между тем в Симфонии для духовых Стравинского мало что могло бы послужить ключом к пониманию темпов, кроме, такого рода взаимосвязей.

У Рихарда Штрауса столь много подобных примеров, что можно было бы заимствовать их почти из любого его сочинения, как оперного, так и симфонического. Основное темповое соотношение в «Тиле Уленшпигеле» задано равенством: четверть с точкой разделов на 6/8 соответствует восьмой двухчетвертных эпизодов. Это четко воспроизведено на первой странице партитуры и подтверждено на странице 27, где начинается цифра 14, в которой сменам темпов сопутствуют пояснения «вдвое быстрее» и «прежний темп». На странице 58 (цифра 26) вводится подготовленное четырехтактовым *accelerando* соотношение «четверть равна четверти с точкой». Короче говоря, перед нами тщательно продуманная система темповых взаимосвязей. Над первым тактом цифры 38 равенство подтверждено еще раз, словно всех сделанных ранее указаний недостаточно. Повторяя то, что было четко объяснено в самом начале: композитор как бы желает засвидетельствовать перед

последующими поколениями исполнителей, что его намерения слишком часто оставались непонятыми, дабы он мог полагаться на удачу впредь (см. цитируемое в гл. III письмо Р. Штрауса к родным по поводу премьеры «Дон Жуана»).

Пример 50а, заимствованный из сочинения Р. Штрауса, я привожу с иной целью. И в случае увертюры к «Мещанину во дворянстве» опять же легко понять, чего желает композитор в том месте, где устанавливается размер $3/4$ (*largamente*): движение шестнадцатыми должно продолжаться как движение тридцатьвторыми. Однако способ, избранный композитором для записи обратного перехода, создает излишние трудности при чтении нот. Другая возможность получить задуманный эффект показана на *примере 50б*. (Здесь снова хорошо видно, что тактовая черта нужна исполнителю, а не слушателю.) Исполненные средства — это: возврат к четырехчетвертному размеру на такт раньше, точки на первой и на второй четверти такта и знак, из которого следует, что шестнадцатая вновь приравнивается тридцатьвторой предыдущего такта. Разумеется, опущено указание *molto accelerando*, ибо вместо него введено обозначение «четверть равна восьмой».

Примером 50б я хотел привлечь внимание к тому, что даже крупный композитор не всегда находит лучший способ записи в нотах желаемого темпа, когда нужно отразить подобные темповые взаимосвязи. Напротив, в «Тиле Уленшпигеле», если трактовать аналогичные переходы так, как они записаны,

165

ошибка исключена, ибо темпы всех разделов четко соотношены друг с другом на основе их кратности. В частности, любому исполнителю, видимо, будет нетрудно убедиться в том, что юмор, присущий основным разделам этой симфонической поэмы, выдержанным в размере $6/8$, проявится лучше, а их темп не будет чрезмерно завышенным, если трактовку си-бемоль-мажорной темы ($2/4$ между цифрами 12 и 13) строить с учетом всех кратных темпов. Точно так же в увертюре к «Мещанину во дворянстве» (далее я имею в виду музыку всего произведения, а не только обычно исполняемой сюиты) тема в размере $3/4$, характеризующая Журдена с его претензиями на аристократичность, прозвучит надлежащим образом, если учесть ее взаимосвязь с музыкой раздела на $4/4$, в котором имеется свое метрономическое обозначение.

Хотя, как мы уже видели, Брамс был разочарован в метрономе, он временами пользуется этой «цифирью», и было бы весьма полезно проштудировать тематический каталог, где приводились бы соответствующие данные. Так, бросается в глаза близость цифр финала (половинка с точкой приравнена 66 (и *adagio*), четверть равна 63) в трио соч. 8. К какому бы периоду творчества Брамса мы ни обратились, всегда можно обнаружить произведения, в которые композитор предпочел ввести выверенные по метроному темповые равенства (соната соч. 2, квинтет соч. 34, Академическая торжественная увертюра и другие). Короткое сочинение для хора «Нения», соч. 82, написано в трехчастной форме, его крайние разделы изложены в размере $6/4$, столь охотно используемом Брамсом; размер средней части — $4/4$. При внимательном рассмотрении тактов, подводящих к репризе, убеждаешься, что половинка четырехчетвертного раздела должна быть равна половинке обрамляющих разделов. Однажды, по прошествии нескольких лет, в течение которых мне не случалось исполнять «Нению», я решил проверить, нет ли в партитуре каких-либо подтверждений моей догадке. Я обнаружил, что

$= 100$, а в середине — $= 76$. Таким образом, половинка соответственно равна 33 (треть величины, указанной для раздела $6/4$) и 38. Сделав небольшое замедление в тактах а саррелла (такты 137—140), мы получим темп, определяемый равенством

$= 66$, что не столь уж значительно отклоняется от начальной цифры 76. Так без особо долгих блужданий мы приходим к искомому соотношению или уравнению темпов данной музыкальной пьесы.

Основное темповое соотношение в финале Четвертой симфонии Брамса — в начале флейтового соло (раздел $3/2$) четверть приравнивается четверти — замечательно среди

прочего тем, что его обычно игнорируют. Из-за этого искажаются грандиозные пропорции всей части. Как я уже ранее отмечал, ни в этой части, ни в родственных ей бетховенских до-минорных тридцати двух вариациях нигде на протяжении тридцати од-

166

ной восьмитактовой вариации не предусмотрено никаких изменений темпа. Однако принято постепенно замедлять темп перед разделом 3/2, чтобы дать первому флейтисту возможность исполнить ариозо. Есть, по крайней мере, две причины, заставляющие отвергнуть подобную трактовку (не считая той, что в партитуре нет никаких *ritardando* или других указаний, которые бы предписывали изменить темп, — «бекмессеровский» довод педантов). Флейтовое соло и все дальнейшие вариации изложены в размере на 3/2, а не 6/4. Ранее уже говорилось, что 6/4 — не обязательно трехдольный размер. В чрезмерно затянутом темпе, а его придерживаются большинство флейтистов, каждый «вдох» струнных и валторн создает дополнительную сильную долю, теряя свой синкопированный характер. Тем самым уничтожается ощущение страстной устремленности, которое хотел здесь передать композитор. Соло — я перехожу к главному доводу — это полет преследуемой души, ее тщетная попытка воспарить ввысь, заканчивающаяся обессиленным падением. Дальнейшие вариации как бы приносят все новые слова исцеляющего утешения, ни одну из них опять же нельзя затягивать. Третий, и последний, довод, почему необходимо сохранить размер 3/2, мы получим, обратившись к такту 113 партии тромбонов, исполняющих фразу, которая не должна «вываливаться» в четвертную паузу (на третьей доле). Собственно говоря, хотя в подобных случаях часто делают настоящую паузу, ее здесь нет, это просто незаметный момент взятия дыхания, вроде перерыва между словами в обычной разговорной речи, нами, как правило, не осознаваемого. Все это совершается в рамках простого равенства «четверть=четверти с точкой». Но к каким неожиданным последствиям приводит его несоблюдение!

Тщательно сбалансированы темпы и в партитурах некоторых крупных оперных композиторов. Ограничусь несколькими примерами, ибо каждый, кто так или иначе посвятил себя служению оперной музыке, будь то певец, режиссер, репетитор или дирижер, смог бы при желании добавить к моим примерам свои. Уверен, что поиски принесут немало интересного. В вердиевском «Отелло» заключительный дуэт первого акта связан с предшествующей сценой разжалования Кассио переходным разделом, где композитор выставил по метроному цифру 132. Этим разделом подготавливается вступление виолончелей *divisi* (с. 141 по изданию Рикорди), идущее ровно вдвое медленнее или если считать, что фразировка была постепенно переориентирована на полутакт, то в том же самом темпе. Цифра 72, появляющаяся над тактом, где вступают певцы, означает определенное ускорение темпа (по сравнению с указанной для виолончелей цифрой 66), который на с. 146 возвращается к первоначальной цифре 66, а далее, на с. 147, предписано *poco agitato*. На с. 150 снова указано *tempo I*, то есть опять же подразумевается цифра 66. После очередного эпизода с *poco (poco*

167

più largo) — одного из наиболее впечатляющих по силе своей лирической проникновенности объяснений в любви между Отелло и Дездемоной — имеется уже *poco più mosso*, сопровождаемое цифрой 80 (с. 155), и после *più stringendo* темп ускоряется до цифры 88 (см. с. 162), но затем снова происходит замедление до цифры 80, которая и определяет темп заключительных страниц дуэта. На протяжении всего лишь двадцати пяти страниц — от 141-й до 166-й (то есть за весьма короткий по масштабам музыкального произведения период времени) Верди использовал слово *poco* несколько раз. Это, по-моему, самая наглядная иллюстрация мысли, сформулированной в помещенном над «Te Deum» обращении к исполнителю, где Верди объясняет, что ему нужен один, но гибкий темп. Возможно ли выразить свой замысел яснее, не сковывая в то же время свободу исполнителя?

Пожалуй, еще более удивительным может показаться, что подобным образом сбалансированы темпы у Пуччини. И если для кого-то такое открытие действительно будет неожиданным, то на это есть свои причины. Как и Дворжака, Пуччини многие ученые эрудиты тоже удостаивают лишь снисходительного отношения, что объясняется его огромной популярностью. Но ведь популярность отнюдь не исключает способности выражать самые тонкие чувства; правда, когда спектакль подготовлен на скорую руку, темпы затянуты или, напротив, завышены, тут уж, разумеется, не до тонкостей. В начале второго акта «Богемы» четверть — в данном случае это целый такт — приравнена цифре 112. Такой темп (позволяющий передать все необходимые нюансы) сохраняется как некая основа на протяжении целых трех десятков страниц, несмотря на несколько перемен размера, характера фразировки и выраженного в музыке настроения. И все-таки я готов ругаться, что едва ли кому удавалось в какой-либо постановке оперы почувствовать это единство движения второго акта. Обычно темп завышен уже в самом начале, и далее он лишь наращивается, подобно скорости самолета, совершающего разбег перед тем, как оторваться от земли. Если для этих тридцати страниц опорной является цифра 112, то таковой для последующего раздела, включая не только эпизод, где дети выкрикивают «Парпиньоль», но и весь выход Мюзетты, будет цифра 132. Еще один большой раздел начинается с вальса Мюзетты, темп которого, после того как достигнута кульминация, замедляется шесть раз, причем каждый такой сдвиг отмечен соответствующей цифрой по метроному, и если в первых тактах было указано $M=104$, то к концу мы имеем $M=66$. В этот момент начинается военный марш (от цифры 27 партитуры). Его темп — и в том нет никакой неожиданности — определяет цифра 132, а это означает, что в марше утверждается характер движения, намеченный некоторыми из предшествующих тем — выхода Мюзетты, эпизода с возгласами «Парпиньоль». Весь второй акт рассчитан с точностью,

168

которой отличается механика швейцарских часов. Тщательно подготовленный и исполненный надлежащим образом, он приобретает поступательность развития и стройность формы, обычно не ассоциируемые нами с музыкой Пуччини.

Почти в любом серьезном разговоре о вагнеровских партитурах рано или поздно будет произнесено слово «симфонизм». И это не случайно, причем дело не только в сложности фактуры или композиционной техники, зачастую самодовлеющей роли оркестра, но и в принципиальной важности темповых соотношений для архитектоники целого. Очевидным свидетельством тому, что Вагнер, подобно любому другому крупному мастеру, отдавал себе полный отчет в собственных действиях, является трактат «О дирижировании». В этом коротком сочинении композитор, чьи взгляды относительно темпов в классической музыке мы уже кратко разбирали, по сути дела выражает те же мысли, что и Верди в своем предисловии к «Te Deum». Особенно созвучны данной главе, посвященной вопросу соотношенности темпов, высказывания Вагнера об увертюре к «Мейстерзингерам», где в размере 4/4 изложены три четко отличающихся друг от друга по своему характеру темы: начального марша, скерцандо в разработке и «традиционного, гибкого» *andante*, объединяющего в контрапункте три темы и возвращающего нас к исходному темпу.

Открыв партитуру любой из вагнеровских музыкальных драм, будь то «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры» или тетралогия о Нибелунгах, мы обнаружим, что структуру целого скрепляют подобного рода темповые соотношения. Чтобы оценить, насколько внимателен композитор к деталям, обратимся к началу эпизода «Заклинание огня». Для определенной категории скептически настроенных музыкантов эти начальные страницы всегда служили доказательством нежелания Вагнера считаться с техническими возможностями оркестрантов, и, соответственно, пассажи в партиях скрипок были давно объявлены неисполнимыми. Но они таковы лишь в случае неверно выбранного темпа. Композитор не стал бы на протяжении тридцати страниц партитуры тщательно выписывать в группе скрипок по сто двадцать восемь нот на один такт только ради того,

чтобы получить общие контуры некоего движения в манере *al fresco*. Тщательность, с которой зафиксирована смена гармоний у арфы и деревянных духовых на восьми шестнадцатых в момент, когда аналогичное гармоническое развитие дублируется тридцатьвторыми у скрипок, объясняется не одним лишь стремлением добиться общего эффекта, и здесь вовсе не предполагается, будто на протяжении всех этих тактов скрипачи не должны слишком себя утруждать точным соблюдением текста. В своей «Скрипичной энциклопедии» Бахман отмечает (и иллюстрирует на примере «Путешествия Зигфрида по Рейну») тот факт, что трудности, с которыми скрипач сталкивается в современных оперных партиях, превосходят все, что он

169

может встретить в концертах, написанных для его инструмента в прошлом. Эти пассажи из «Заклинания огня» действительно трудны, но они исполнимы и написаны в расчете на то, что будут исполнены. Разумеется, их нужно хорошенько поучить, в свою очередь дирижер должен придерживаться правильного темпа.

Начало «Заклинания огня» дает, на мой взгляд, прекрасную возможность установить надлежащий темп. После того как Вотан поет свои заключительные фразы, в которых содержится его предостережение, и вслед за их повторением у медных духовых, мы слышим у альтов, виолончелей и второго квартета валторн лейтмотив прощания ([пример 51](#)). Он изложен удвоенными длительностями по сравнению с Вотановым «*Zum letzten Mal letz' ich mich heut'*»¹⁶ ([пример 52](#)). Но здесь при втором проведении, этот мотив, звучащий на фоне «возгорающегося пламени» у скрипок, арфы и пикколо, выдержан в *andante passionato*, тогда как ранее было *molto adagio*.

Точно так же предвосхищен и темп *adagio* в тактах, где альты подхватывают, но с сокращением длительностей, мотив виолончелей, начинающийся ходом на септиму ([пример 53](#)). В данном случае восьмая приравнена четверти предшествующего раздела. Пока звучит мажор и, соответственно, малая септима (создающая настроение оптимистической уверенности), Вагнер использует размер 4/4, но как только появляется уменьшенная септима и вводится минор с его печально-меланхоличным колоритом, подготавливающим слова прощания Вотана, — а в них выражена суть всей сцены, — композитор, сохраняя медленный темп, переходит на 8/8. Раздел на 4/4 (выдержанный в том же темпе, что и «Заклинание огня») и сцена прощания связаны между собой, поскольку короткий мотив, возникающий в партиях скрипок и альтов после слов Вотана «*der freier als ich, der Gott!*»¹⁷ ([пример 54](#)), восходит к фразе, которую мы слышим у скрипок в первых тактах *adagio* ([пример 55](#)). И опять же при втором проведении мотива длительности сокращены вдвое, однако темп несомненно остается прежним. Эпизоду, завершающему раздел на 2/2, с которого начинается сцена прощания, предпослано указание «*Etwas langsamer*». После того как Вотан обводит скалу магическим кругом, у медных духовых повторяются его исполненные героической приподнятости фразы, уже звучавшие раньше, когда он предсказал, что Брунгильда достанется только герою более свободному в своих действиях, чем бог.

Как мы видим, построение отличается симметричностью: половинка раздела на 2/2, равна четвертной эпизода, идущего после слов «*der freier als ich, der Gott*» (и введенного с помощью *poco ritenuto* — указания, проставленного в конце эпизо-

¹⁶ В последний раз свет ваш я пью (*нем.*).¹⁷ Кто свободнее, чем я, твой отец (*нем.*).

170

да «*Etwas langsamer*»), в свою очередь, четвертная длительность приравнивается восьмой в «*Der Augen leuchtendes Paar*»¹⁸ ([пример 53](#)). Таким образом, *adagio* — «душа и сердце» финала — обрамлено разделами, исполняемыми в более подвижном темпе, и вводится несколькими развернутыми фразами Вотана, обещающего окружить скалу стеной огня. Трактовка тональностей также свидетельствует о том, что данная группа разделов организована по некоему единому плану: ми мажор (ему предшествует ми минор)

появляется только после того, как мы узнаем о решении Вотана. Имеется еще одна, но уже сугубо практическая проблема: большинству нынешних героических баритонов не по душе медленный темп *adagio* в сцене прощания. Если я подробно остановился на темповых соотношениях, которые имеют место между всеми этими разделами, то лишь потому, что мне известны трудности, связанные с практическим воплощением рассмотренных моментов. У дирижера множество задач, и одна из них, — маскируя недостатки, в то же время дать каждому участнику ансамбля как можно полнее проявить свои лучшие качества артиста и музыканта. Дирижеру, желающему добиться идеальной сбалансированности целого (без чего исполняемая музыка не прозвучит так, как она «звучала» в представлении создавшего ее композитора), следует скрывать неспособность вокалиста справиться с теми или иными трудностями, а не подчеркивать этот факт. В седьмом такте *adagio* допустимо чуть сдвинуть темп, чтобы солисту не приходилось перенапрягать дыхание. Главное — правильно соотносить темпы в момент их смены.

Одна из причин, почему так важно доверять исполнение вагнеровских партитур лишь самым хорошим музыкантам, заключается в том, что некоторые эксцентричные режиссеры второй половины нашего века превратили оперы композитора в объект для своих рискованных опытов. Произведения эти искажаются и обесмысливаются, и мало у кого из музыкантов нашлось мужество высказаться в защиту композитора. Если его творения продолжают вызывать к себе неослабевающий интерес, то это в основном интерес к музыке и, значит, дальнейшую их судьбу надлежит решать именно музыкантам. Выше я уже говорил, что примеров, которые можно было бы привести здесь из вагнеровских сочинений в качестве иллюстрации, великое множество. Пожалуй, будет уместно, завершая разговор о Вагнере, рассмотреть несколько очень искусно выполненных темповых переходов из «Мейстерзингеров», тем более что их не так легко заметить при беглом чтении нот. В тактах, подготавливающих темп, в котором прозвучит квинтет (четвертая сцена третьего действия), предполагается уме-

¹⁸ О звезда светлых очей (нем.).

171

ренное четырехчетвертное движение. В них нетрудно узнать фразу скрипок из вступления к этому же акту, но на сей раз модифицированную и тем самым как бы отражающую внутренние перемены, происшедшие в душе Ганса Сакса за время действия от первой и до четвертой сцены. Музыка вступления так или иначе связана с Саксом. Первая тема позже прозвучит в начале монолога «Wahn! Wahn! Überall Wahn!»¹⁹, далее идет хоральный эпизод, и он тоже будет повторен в финале, где его поет толпа горожан, воздающих хвалу поэтическому искусству Ганса Сакса, и наконец, реминисцентное проведение мотива песни башмачника из второго акта, напоминающее о забавных и очаровательных комических сценах «Сна в летнюю ночь». Текст не оставляет сомнений в том, что Сакс испытывал к Еве нечто больше, чем чувства отца или дяди, и если сравнить такты, предшествующие смене темпов перед квинтетом, с музыкой увертюры, то будет очевидно: перемена во фразе скрипок — это последняя и окончательная перемена в самом Саксе, нашедшем «достойного партнера для Евы» и теперь выступающем в роли «крестного» песни, отмеченной призом.

Через пять тактов от того места, где прекращает петь Сакс, характер движения меняется и восьмая четырехчетвертного размера приравнивается шестнадцатой следующей фразы Евы (размер 6/8). Переход от постлюдии квинтета (лирической кульминации всего произведения) — в ней еще раз изложены темы песни, удостоившейся награды, и квинтета — к эпизоду, основанному на энергичном мотиве, уже звучавшем ранее, оформлен «классическим» равенством: «четверти как ранее восьмые». Этот бодрый мотив возвращает подпавших под власть очарования поэзии и музыки героев, а с ними и зачарованных слушателей к более незатейливому веселью, которому охотно предаются нюрнбержцы в воскресный день. Впервые мотив звучит, когда в начале акта сам Сакс

выражает свои чувства к «милому сердцу Нюрнбергу». Введенный так рано в третьем акте, этот эпизод представляется мне первой из двух колонн, поддерживающих мост; развернутые сцены с участием Сакса и Вальтера (в сцене 2), Сакса и Бекмессера (сцена 3), Сакса и Евы, а также квинтет (и то, и другое в сцене 4) образуют пролет моста. В рамках этого первого возвращающего нас к «земной» действительности эпизода есть другое краткое упоминание о «делах текущих», а именно когда Сакс предлагает Вальтеру, чтобы тот досочинил к своей песне еще один куплет.

Не менее замечательны метаморфозы хорала, который идет за увертюрой, сразу же в начале оперы. Я едва ли совершу открытие, отметив, что мотив хорала — это преобразованная главная тема увертюры: композитор отбросил лишь три ноты,¹⁹ «Жизнь — сон, царство, мечты».

172

не считая, конечно, изменения ритма и ракурса исходной темы. Начальные строки хорала звучат вновь, но уже в свернутом виде, когда ученик Сакса Давид в первой сцене третьего акта поет сочиненную им песню. А после того как Сакс в своей поэтически-иносказательной манере шутливо объявляет: «Вот родилось на свет новое чадо» (акт 3, конец сцены 4), — церемонию крещения опять же сопровождают звуки хорала. Отметим, что здесь, в сцене крещения «чада» (то есть песни, получившей награду), длительности вдвое крупнее, чем в песне Давида, тогда как в своем «первозданном» виде хорал также изложен удвоенными длительностями по сравнению с этим заключительным его проведением. Нужно ли объяснять, что все варианты хорального мотива прозвучат надлежащим образом лишь в темпах, которые будут укладываться в указанные соотношения.

Еще одним композитором, чья музыка вроде бы не дает повода думать о строгой выверенности темповых соотношений, тогда как на самом деле мы обнаруживаем в ней некоторые из наиболее сложно организованных переходов подобного рода, является Клод Дебюсси. В любом его сочинении — от «Послеполуденного отдыха фавна» до «Игр» — можно найти четкие равенства, связывающие между собой темпы различных разделов.

Мы, конечно, вправе замедлять или ускорять темп перед началом очередного раздела; как мы видели, это часто предписывает Вагнер, да и, разумеется, многие другие композиторы. Но если вообще можно объяснить наиболее вопиющие ошибки в трактовке темповых взаимосвязей какой-либо одной рутинной привычкой, то ею будет склонность дирижеров делать *ritardando* там, где они вовсе не предусмотрены. А когда они не запланированы и, значит, неуместны, результат их применения будет диаметрально противоположен задуманному. Пожалуй, нелишне напомнить, что и *ritardando*, и *accelerando* требуют подготовки. Между тем кратные темпы именно для того и используются, чтобы избежать такой подготовки. Допустить *ritardando* перед неожиданным изменением характера движения — это все равно, что сообщить зрителям, смотрящим пьесу с детективным сюжетом, о готовящемся вскоре выстреле. Причиной многих *ritardando* является неуверенность дирижера в выбранном им темпе, в других случаях они просто-напросто свидетельствуют о склонности маэстро идти по линии наименьшего сопротивления. Как бы то ни было, непредусмотренные *ritardando u accelerando* в момент, предшествующий смене кратных темпов, нелогичны и лишь мешают совершить требуемый переход.

Вывод, который следует сделать, заключается в том, что когда композитор сравнивает между собой темпы двух разделов с помощью ссылок на метроном или других средств, говоря нам: «А равно В», «С идет вдвое медленнее D», «четверть

173

отныне становится восьмой» и т. д., — его указания нужно понимать буквально и никак иначе. В них выражены такие основополагающие характеристики, как структурное единство, пропорциональность, симметрия. Когда это усвоено, нет причин пускаться в споры об абсолютных значениях тех или иных темповых параметров.

Среди шедевров, созданных великими мастерами, особое место принадлежит последним квартетам Бетховена. Они, как и Девятая симфония, внушают многим благоговейный трепет, который наряду с уважением к автору порой заставляет музыкантов пренебречь собственным исполнительским чутьем и здравым смыслом. Я нередко обращаюсь к медленной части квартета ми-бемоль мажор, соч. 127, чтобы воспользоваться ею в качестве контрольного примера. Ответом на вопрос о соотношении темпов при переходе от 12/8 к 4/4 ([пример 56](#)), задаваемый мною участникам струнного квартета, всегда бывает либо многословная, но уклончивая тирада, либо неуверенное гадание. А когда я сообщаю музыкантам решение, они неизменно признают, что упустили из виду весьма элементарный момент. Если взглянуть на такты 58 и 76 ([пример 57](#)), где имеют место смены размеров, то становится ясно, что вся часть мыслилась композитором в едином движении. Другими словами, полный такт одного раздела равен полному такту соседнего раздела. Следовательно, такт 38, где начинается *andante con moto*, по своей протяженности соответствует такту 37 и ipso facto такт 39 равен любому из двух предшествующих тактов. В противном случае такт 38 был бы короче, что относится и к такту 78, в котором совершается обратный переход от *adagio molto espressivo* к начальному размеру 12/8. Данная часть представляет собой вариации (и напоминает этим медленную часть Девятой симфонии), где очень спокойный центральный ми-мажорный раздел обрамлен разделами в размере на 12/8.

Чтобы по-настоящему понять эти великолепные вариации, необходимо проанализировать и другие сочинения позднего Бетховена, каждое из которых является плодом его композиторского гения. Медленная часть из соч. 127 относится к группе шедевров, куда также входит трио соч. 97 (с медленной частью в форме вариации), соч. 106 (с необычно долгой медленной частью), а также, разумеется, «Benedictus» из соч. 123 и адажио из Девятой. В медленной части из соч. 127 обращает на себя внимание любопытная деталь: сколь бы далеко композитор ни отклонялся от канонов построения формы с ее обязательными периодами, он остается верен традиции, гласящей, что все неполные такты должны дополнять друг друга, и поэтому заканчивает часть восьмой восьмушкой, коль скоро начата она девятой восьмушкой. В соответствии с этим было бы разумно считать взаимодополняющими обе половины 38-го и 76-го тактов. Что же касается тяготеющего к танцевальности

174

эпизода *andante con moto*, то в нем нужный характер устанавливается сам собой, если трактовать все четвертные в такте 38 как доли одинаковой продолжительности и не приравнивать друг другу восьмые. Когда совершают подобную ошибку, в указанном такте получается десять восьмых, а это крайне маловероятно. Здесь, как и в случае *maestoso prestissimo* из Девятой, источник всех трудностей в неудачно выбранном основном темпе части. Слова *ma non troppo*, добавленные к слову *adagio*, приобретают поэтому решающее значение²⁰. Обычно вторую часть начинают очень медленно, затем, приравнивая восьмую восьмой, получают более подвижный темп для вариации *andante con moto*. Чтобы вернуться в такте 58 к темпу *adagio*, приходится делать изрядное замедление; наконец, после второго «безразмерного» такта (76-го) снова вводится *tempo primo*, однако темп почти всегда оказывается быстрее, чем в начале. Еще один контрольный момент, позволяющий определить правильный темп, — это пауза в такте 118. Если она длится так долго, что теряет свою напряженность, то значит темп слишком медленный. Именно от подобных моментов и зависит, услышим ли мы живое или «засушенное» исполнение. Музыканты, конечно, тоже отдают себе в этом отчет и делают тут или там *accelerando*, вносят другие коррективы. Однако необходимость в этих мерах отпадает, когда все детали гармонируют с общим характером воспроизводимой звуковой картины, передающей покой и умиротворенность.

Несколько обозначений темпа — это для одной части и в самом деле необычно. Как я уже пытался показать на примере трех бетховенских скерцо (соч. 36, 60 и 74), используемые в

подобных случаях слова-термины характеризуют не собственно темп, а присущее музыке того или иного раздела настроение. По-моему, данная часть многое теряет из-за слишком затянутого начала. Между тем, если бы исполнители рассмотрели проблему в более широком контексте, они бы обнаружили значительное сходство *adagio ma non troppo e molto cantabile* с «Benedictus» из Торжественной мессы соч. 123, где указано *andante molto cantabile e non troppo mosso*. Тут — сдерживающее *non troppo mosso*, там — *ma non troppo adagio*, причем (магия, мистика или одно из так называемых «случайных» совпадений?) в одном случае 126 тактов, в другом 124, и, наконец, обе пьесы имеют размер 12/8 и обе порождают в нас, даруют нам ощущение высшего блаженства.

Я специально задержался на этой части квартета, ибо среди

²⁰ Вследствие выработавшейся у нас издавна привычки ублажать галерку дешевыми трюками, такие сдерживающие предписания, как *poco, pochissimo, quasi* и другие, приобретают статус приказаний-окриков вроде *molto, assai* и т. п. всякий раз, когда требуются лишь полутени. Но, пожалуй, слово «галерка» следует употреблять разве что в переносном смысле, Ибо публика, реагирующая только на сугубо острые раздражители, чаще находится внизу — там, где расположены дорогие места.

175

прочего хотел предостеречь исполнителей. Обнаружение множества взаимосвязанных и столь искусно пригнанных друг к другу темпов действует на многих молодых дирижеров как стимул, побуждающий, если не сказать искушающий их устанавливать такие связи повсюду. Но это значит идти от выхолощенного теоретизирования, а не пытаться понять намерения композитора. На примере данной части хорошо видно, что получается, когда исполнители соотносят между собой два темпа (приравнивая восьмую восьмой), руководствуясь одной лишь «буквой». Гораздо лучше довериться композитору, вместо того чтобы бездумно следовать умозрительным принципам и принимать решения чисто механически.

Особенно мы склонны выискивать (но лишь в редких случаях нам не уготовано при этом разочарование) определенно выраженные взаимосвязи темпов между вступлением и сонатным *allegro* первых частей классических симфоний. Интересный случай имеется в 104-й симфонии Гайдна. Если мы сравним между собой три ее редакции, то будем немало озадачены. У Брейткопфа и Гертеля вступление оканчивается четвертной паузой с ферматой; у Ойленбурга паузы нет, но над тактовой чертой покоится фермата; у Роббинса-Ландона обнаруживаем четвертную паузу без ферматы. Итак, перед нами три варианта одного и того же места. Какой же из них правильный и какой в нем заключен смысл? Издания, предпочитающие вариант с ферматой, по сути дела идентичны. Ведь если считать, что фермата продляет паузу или ноту на неопределенное время (впрочем, роль ферматы не всегда такова), то, помещена ли она собственно над паузой или же над тактовой чертой, особого значения не имеет. Единственно осмысленной представляется мне третья версия. Поскольку в данном случае нет необходимости восполнять паузой заключительный такт вступления или компенсировать ею затакт в начале периода, то у нее, видимо, какой-то другой смысл. Но какой именно? Сигнализировать о том, что темпы вступительного *adagio* и последующего *allegro* определенным образом взаимосвязаны? Объяснение, которое «узаконило» бы наличие четвертной паузы, есть: четвертная длительность адажио равна половинной аллегро. Что же касается фермат, то редакторы явно воспользовались ими для того, чтобы как-то завуалировать свое недоумение по поводу «странной» паузы.

Не могу также не упомянуть здесь темпового перехода от вступления к *allegro* в ми-бемоль-мажорной симфонии Моцарта, К. 543. Если пропорции в обоих случаях будут соблюдены, то *adagio* прозвучит менее помпезно, а *allegro* — в более сдержанном движении, чем мы привыкли слышать. Такая трактовка соответствовала бы упоминавшемуся ранее классическому принципу, отвергающему крайне быстрые и крайне медленные темпы. В большинстве других симфоний, где есть медленные

вступления, не следует пытаться во что бы то ни стало обнару-

176

жить четко оформленные темповые переходы. Затактовые ноты перед сонатным *allegro* в Первой и Четвертой симфониях Бетховена, по сути дела, принадлежат именно к *allegro*, а это означает, что либо их нужно исполнять чуть подвижнее (ибо указанные по метроному цифры задают несводимые друг к другу темпы), либо — речь теперь идет только о соч. 21 — выдержать долгое *соль* как ноту с двумя точками, и тогда последние четыре ноты прозвучат в надлежащем темпе.

От ферматы, вписанной чужой рукой во вступлении к 104-й симфонии Гайдна, перейдем к другим ферматам, на сей раз проставленным самим композитором, но, несмотря на это, немало озадачивающим музыкантов. Я имею в виду начальные такты Пятой симфонии Бетховена. Как видно на *примере 58а*, обе ферматы несколько отличаются одна от другой своим контекстом, ибо перед второй имеется «лишний» такт. (И такой рисунок темы сохранен при всех повторениях, так что является ее характерной особенностью.) Для чего же понадобился Бетховену этот дополнительный такт? Такой вопрос я задавал чуть ли не каждому музыканту, который был готов меня выслушать. И неизменно получал вполне логичный ответ: «Он хотел, чтобы вторая нота протянулась дольше». Допустим, что так. Но каким же образом этого можно достичь, если только не считать, что фермата подразумевает определенную длительность звучания? И здесь ни у кого ответа не находилось. Однажды, когда я летел в самолете, совершавшем рейс от Восточного побережья к Западному, я посвятил все время своего путешествия по воздуху поискам удовлетворительного объяснения этого загадочного места и в конце концов пришел к выводу, который и сейчас кажется мне единственно возможным ответом на поставленный вопрос.

В *примере 58б* тема изложена как восьмитактовый период. Наверное, решение Бетховена записать тему в том виде, в каком мы ее знаем, было обусловлено ее весьма необычным ритмом. Впоследствии Бетховен без колебаний применял такой способ записи для подобного рода «аритмичных» мотивов. Предложенное мной объяснение позволяет отбросить за ненадобностью множество легенд и анекдотов, связанных с главной темой симфонии. Ничто не заставляет нас пытаться создать этими тремя восьмушками такой грохот, которым было бы впору оповещать о своем появлении некоему чудовищу. Ничто не мешает нам исполнить эти ноты несколько медленнее. Ведь никто еще не додумался сыграть на бурном *fortissimo* четыре начальные октавы первого соло в скрипичном концерте Бетховена. Почему композитор пишет *rit.* перед ферматами в начале третьей части симфонии, но не делает этого в первой части?

Предложив читателю проверить себя на темпах восьми бетховенских скерцо, я привел затем соответствующие примеры из квартетов, полагая, что в этом вопросе можно достичь большей ясности, если опираться на все творчество композитора

177

и сравнивать между собой указания, которые мы находим в различных произведениях. Принцип перекрестных сопоставлений является основополагающим: однотипные темы или фразы, возникающие как результат тематического варьирования, требуют одинакового темпа. В ходе нашего краткого анализа темпов «Свадьбы Фигаро» не раз оказывалось более полезным обратиться к другим произведениям Моцарта, имевшим надежные темповые обозначения, вместо того, чтобы искать ответ в различных противоречащих друг другу мнениях о том, как надо исполнять соответствующий номер. Пример из Гайдна продемонстрировал, что в иных случаях достаточно заглянуть в несколько изданий партитуры и, если обнаружатся расхождения, самим решить, какой вариант логичнее.

Попробуем применить этот же метод к «Жар-птице» Стравинского. Переход к более быстрому разделу танца — цифра 169 в первом издании, 29 в чештерском (сюита) и 132 в

лидском изданиях — выглядит во всех трех версиях по-разному. В самой ранней из них ([пример 59](#)) отсутствует *accelerando*, но зато есть указание *più mosso* с точным метрономическим обозначением, приравнивающим половинку трехчетвертной длительности. По причинам, о которых мы можем лишь строить догадки, композитор в партитуре сюиты ввел перед цифрой 29 *accelerando poco a poco*. В последней версии ([пример 60](#)) *accelerando* устранено, одновременно с этим *più mosso* продвинулось на четыре такта назад. Что же касается такта, над которым в первом издании стояло *più mosso*, теперь здесь имеется *presto*, сопровождаемое новым метрономическим обозначением. Если вернуться к началу танца, то можно увидеть, что в последнем издании указан более медленный темп: М=152 (1945 год) по сравнению с М=168 (1910 и 1919 годы), этим и объясняется *più mosso* и *presto* с цифрой 82, соответствующей целому такту. В первой версии, где темп основного раздела танца задает цифра М=168, приравненная четверти, для *più mosso* получаем М=84, почти то же самое, что и в издании 1945 года. Лично мне думается, что в своем первоначальном виде рассматриваемый темповый переход оказался слишком крепким орешком для балетных дирижеров (ведь далеко не каждый из них был под стать Ансерме или Монте) и композитору пришлось упростить это место. Равенство «две четверти соответствуют трем» требует, чтобы дирижер и первый валторнист вели в уме счет на протяжении четырех тактов, предшествующих новому старту с иным «раз — ». Внезапное переключение на убыстренный пульс создает поразительно впечатляющий эффект, которого не добиться постепенным ускорением, сглаживающим темповый переход.

Раз уж мы заговорили о Стравинском, то для тех, кто пребывает в нерешительности, не зная, отдать ли предпочтение партитурам или же записанным под управлением композитора-дирижера грампластинкам, расскажу следующую историю.

178

Однажды Эрнест Ансерме поведал мне, что он и Пьер Монте были весьма задеты, когда Стравинский отмежевался от «их» темпов, имея в виду трактовку обоими дирижерами своих ранних балетов. По словам Ансерме, эти критические высказывания совпали с первыми энергичными попытками самого композитора выступить в роли дирижера. Убедившись, что далеко не всякий оркестр успешно справляется с некоторыми трудными местами его партитур, он принялся тут и там вносить отдельные изменения (и, разумеется, имел на то полное право), но при этом весьма бесцеремонно обвинил бывших соратников по Русскому балету в искажении своих замыслов. Ансерме закончил разговор о Стравинском твердыми заверениями в том, что после всех репетиций с танцорами никто не знал темпов лучше Монте и его самого. (Советую при любых сомнениях придерживаться первой редакции партитуры.)

Я уже говорил о достойной сожаления самоуверенности Питера Скоулза, с которой он отвергает в своем «Оксфордском спутнике любителя музыки» метрономические указания Бетховена. Скоулз не одинок. В хорошо написанном и отмеченном глубоким проникновением в суть вопроса исследовании «Квартеты Бетховена» Дж. Керман неизменно признает величие композитора. Но даже при всем своем понимании гениальности Бетховена, он преподносит читателю такие, например, суждения о темпах в квартете соч. 18 № 6:

«...Если так, то он слишком увлекся, выставив для целой ноты *Allegro con brio* цифру 80, темп, почти не допускающий никакого расслабления. Многие указания в си-бемоль мажорном квартете тяготеют к крайностям. Здесь — слишком быстро, в *Adagio* — слишком медленно, несмотря на уточнение *ma non troppo*, а в финале — столь быстро (четверть с точкой = 88), что *allegretto quasi allegro* должно быть *piuttosto allegro* или просто *allegro*, чтобы можно было достигнуть желаемого эффекта. Когда Бетховен где-то около 1819 года взялся за метрономизацию квартетов, написанных им в ранний и средний периоды творчества, некоторые из этих сочинений, по-видимому, уже перестали радовать его слух».

Более всего меня удивляет здесь молчаливое предположение, будто можно, рассматривая темп в отрыве от контекста, оспаривать решение композитора, в особенности такого, который известен своей крайней щепетильностью во всем, что касается эскизов, черновиков, вариантов.

В замечательном разборе медленной части квартета соч. 127, принадлежащей к числу моих наиболее любимых пьес, Керман делает странное утверждение: «В третьей вариации, представляющей собой гимн, темп замедлен до *Adagio molto espressivo* и контуры темы, поскольку введено *alla breve*, становятся проще». Как в данном контексте следует понимать слова «становятся проще»? И какую пользу извлечет из подобного замечания молодой исполнитель, ищущий указаний, которые помогли бы ему лучше постичь позднего Бетховена? Знак переноса счета *alla breve*, я уже говорил об этом, часто истолковывают неверно. В квартете соч. 127 *alla breve* предписывает то же самое,

179

что и в увертюре к «Волшебной флейте» или увертюрам к «Дон Жуану» и «Так поступают все». И тот же смысл этот знак имеет, сопровождая такие указания медленного темпа, как *adagio* или *andante*, а именно: *не в мелких, а в более крупных метрических единицах*. В случае четного размера исполнителю просто сообщается, что отныне в такте, скажем, не восемь долей, а четыре.

Керман говорит о близком родстве си-бемоль-мажорного квартета соч. 18 и первой части сонаты для фортепиано соч. 22. Но хотя нетрудно обнаружить определенное сходство тем обоих произведений, я бы согласился лишь с утверждением о весьма отдаленном родстве. Обе пьесы разительно отличаются друг от друга своей ритмикой, а это сказывается и на характере звучания, и на темпах. Произведения, близко стоящие к первой и второй частям квартета, в творчестве Бетховена действительно есть, но они были написаны несколькими годами позже и являются начальными частями Четвертой симфонии соч. 60. В них основой развертывания тематической линии служит целый такт, тогда как в соч. 22 гораздо более лиричные и спокойные фразы предполагают счет на два, а иногда и на четыре. Другое «случайное» совпадение: и там, и тут идентичные ссылки на метроном.

Я потому снова и снова возвращаюсь к непродуманным суждениям о бетховенской метрономизации, что хотел бы подчеркнуть их несостоятельность в двух отношениях. С одной стороны, проигнорирована структура целого, с другой — поскольку устанавливается некое обязательное количество «моментов расслабления», исключена возможность того, что темпераментно-волевое начало выражено в музыке квартета в большей степени, а расслабленность, соответственно, в меньшей, чем кое-кто был бы готов признать. Темп — это не прокрустово ложе ни в сочинении 18, ни в каком-либо другом опусе, кто бы ни был его автор. И еще: подобная критика непродуктивна, ведь если бетховенские темпы неверны, то к чему тогда анализировать каждую фразу, каждый эпизод, искать связи с другими произведениями?

Многие дирижеры заходят еще дальше. Они просто игнорируют метрономические обозначения не только у Бетховена, но и у современных композиторов. Мне вспоминается беседа с неким добросовестным музыкантом, который чувствовал себя в родной стихии, дирижируя пьесами Стравинского и Элиота Картера. Говоря об одной из четырех частей Испанской рапсодии Равеля, я отметил, что выставленная в ее начале цифра наводит на мысль об опечатке, аналогичной той, которая имеется в разделе на 6/8 финала бетховенской Девятой. Этим разговором был исчерпан, ибо коллега ответил, что никогда не обращал внимание на цифры. Между тем пример заслуживает более подробного рассмотрения. При соблюдении темпов, указанных в первых трех частях, все звучит хорошо. Однако четвертая

180

часть, если придерживаться в ней соотношения «четверть равна 40», практически неисполнима. По-видимому, в Хабанере имеет место такая же ошибка, как в том примере

из Девятой, где четверть с точкой приравнена цифре 84: половинка была случайно зачернена и превратилась в четверть. Если принять в Хабанере цифру 40 для *целого такта* (и, соответственно, 80 для четвертной длительности), то темп будет близок к тому, в котором исполняется знаменитая Хабанера Бизе из оперы «Кармен», где выставлено $M=72$.

Мы привыкли обращать на цифры гораздо меньше внимания, чем на слова. Что же касается слов, то с ними, как об этом свидетельствуют многие документальные источники, происходят различные метаморфозы. Например, во многих случаях, помимо отмеченных выше при обсуждении «Свадьбы Фигаро», то, какое слово мы увидим над интересующей нас частью из произведения Моцарта, будет зависеть от выбранного нами издания. В одном издании ля-мажорного концерта для фортепиано К. 488 над второй и третьей частью напечатано, соответственно, *adagio* и *allegro assai*, в другом — *andante* и *presto*. В медленной части К. 425 мы можем обнаружить и *andante*, и *poco adagio*. Я, впрочем, не намерен утверждать, будто исполнитель получит ощутимую практическую выгоду оттого, что станет ученым экспертом, который отваживается на пересмотр общепринятых темпов лишь после обнаружения неизвестной прежде копии с указаниями композитора, не зафиксированными где-либо еще. Как я уже говорил, сравнительный метод изучения творчества того или иного композитора, выявления взаимосвязей между отдельными фразами, темами, частями музыкальных пьес должен использоваться в качестве одного из этапов работы над любым произведением. Бах скупо указывал темпы, но это никогда не вызывало у меня ощущения, будто нам не хватает информации.

То, что слова-термины многозначны, хорошо видно на примере «Моря» Дебюсси. Над начальными тактами (6/4) композитор пишет *très lent*²¹ и выставляет цифру 116, приравнивая ее четверти. Ускорение темпа, предшествующее такту 31, подводит нас к разделу на 6/8, где имеется та же цифра, но на этот раз она соответствует восьмой. Поскольку в обоих разделах счет идет на шесть, композитор дает нам ясно понять, что темп должен быть одинаковым, и тем не менее второму разделу предпослана ремарка *modéré, sens lenteur*²². Большинство исполнителей видят только *très lent* и позволяют себе затягивать темп так, что он становится значительно медленней, чем предусмотрено цифрой 116. Здесь, следовательно, метроном уточняет значение слов.

Никакой опечатки на сей раз нет. В начальных тактах «мо-

²¹ Очень медленно (*фр.*).

²² Умеренно, но не затягивая (*фр.*).

181

ре» бездвижно: окутанное утренним туманом, оно погружено в сон, и слова *très lent* относятся скорее к характеру звучания, чем к темпу. (Едва ли этот вступительный эпизод прозвучит лучше оттого, что мы будем старательно тактировать каждую долю.) Во втором разделе уже ощущается легкое движение, незаметно, ненавязчиво увлекающее нас вперед, — отсюда призыв к умеренности вместе с предостережением «не затягивать». Что касается поставленных Керманом в один ряд бетховенских сочинений 18 и 22, то, хотя над их первыми частями выписана одна и та же ремарка *con brio*, они по содержанию музыки и характеру движения не похожи друг на друга. Соната для фортепиано тяготеет скорее к лиризму «Весенней» сонаты соч. 24, чем к четко ритмизированным фразам первой части квартета.

Замечание Кермана о том, будто ремарка над финалом соч. 18 № 6 *allegretto quasi allegro* указывает неверный темп, тоже спорно. Как тогда быть с *allegretto* над заключительной частью сочинения 31, 11, в которой по воле композитора разыгрывается настоящая буря?²³ Ссылки на метроном, где бы мы их ни обнаруживали, дают нам ценнейшую информацию о взаимосвязях между частями произведения, а в более широком контексте — между различными сочинениями одного композитора. Когда Брамс снимал свои метрономические обозначения, он делал это не потому, что полагал, будто плохо продумал их, перед тем как вписать в партитуру. Метрономические указания

современных композиторов игнорируются, их не принимают всерьез и обычно истолковывают неверно, но отсюда не следует, будто автор не знал, что делает, когда вносил их в свою рукопись.

В «Wiener Vaterländische Blätter» была 13 октября 1813 года напечатана статья, откуда я привожу здесь одну небольшую цитату:

«Господин ван Бетховен приветствует это изобретение [хронометр Мельцеля, сконструированный незадолго до метронома], видя в нем средство, которое позволит обеспечить исполнение его великолепных сочинений, где бы таковое ни состоялось, в задуманных им самим темпах, весьма часто, к его сожалению, искажаемых».

Итак, не приходится сомневаться, что Бетховен не всегда был доволен тем, как исполняется его музыка. А теперь две цитаты из вагнеровского эссе «О дирижировании»:

«Я воистину бывал поражен тем, сколь мало некоторые наши современные музыканты способны чувствовать надлежащий темп и характер исполнения» *.

«...Свои прежние оперы, которые уже шли на сцене, я снабжал довольно-таки выразительными темповыми обозначениями, и мало того, очень точно (так мне хотелось думать) фиксировал последние с помощью метронома. Потом, всякий раз, когда мне приходилось выражать протест по поводу

²³ Я потому полемизирую только с Керманом, что восхищен его книгой, являющейся одной из немногих, если не единственной, где предпринята попытка всесторонне проанализировать отдельный жанр в творчестве Бетховена.

182

абсурдной трактовки какого-нибудь темпа, скажем, в „Тангейзере“, я слышал в ответ оправдания, что дескать все было добросовестнейшим образом выдержано в соответствии с предписанными мною цифрами... в дальнейшем я не только перестал ссылаться на метроном, но и ограничился лишь наиболее общими обозначениями основных темпов... уделяя, однако, главное внимание разнообразным темповым модификациям. Как мне пришлось убедиться, эти общие обозначения тоже могут запутывать и сбивать с толку дирижеров, особенно когда пользуешься немецкими словами...»*

В автографе бетховенской песни «Так или иначе» рукой композитора написано «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».

Заключение

Мы с благоговением следим за воображаемым спором, участники которого носят такие имена, как Бетховен или Верди, оба высказывающиеся в пользу метронома, и Вагнер или Брамс, занимающие противоположную позицию. В одном пункте, однако, разногласий нет: все четверо, точно так же, как и более близкие к нам по времени Штраус, Стравинский или Бар-ток, говорят о том, что слишком многие исполнители, и среди них достигшие известности и славы, зачастую понимали их неправильно. Итак, перед теми, для кого период ученичества еще не закончился (а вообще-то для истинного артиста, художника-интерпретатора, ученичество продолжается всю жизнь, иначе он перестает быть настоящим артистом), открыто широкое поле деятельности, где нет никаких предустановленных и ограничивающих свободу действий правил.

У каждого может быть собственное мнение о полезности метронома, но все признают решающее значение темпа. Вагнер, выражая в бескомпромиссной, как обычно, формулировке свою точку зрения, пишет: «Способность всегда указывать верный темп — вот к чему сводятся все задачи дирижера». Все задачи этим, конечно, не исчерпываются, существуют кое-какие еще, и о них — в следующей главе. Тем из наших коллег, кто полагает, будто партитура — это средство самовыражения талантливого интерпретатора, нелишне напомнить о множестве документов, подтверждающих, что *правильным* для того или иного сочинения его автор считал только один темп, который, таким образом,

является постоянной, а не переменной величиной. Факторы, зависящие от меняющихся условий, — акустика, место, где состоится концерт, количество оркестрантов или хористов, состав инструментов — с надлежащей полнотой рассмотрены в «Оксфордском проводнике в мир музыки». Но таково уж универсальное свойство природы человека: когда что-то новое угрожает опрокинуть наши привычные представления, мы либо игнорируем его, либо решительно ему противодействуем.

183

В подходе к давно существующему и часто обсуждаемому вопросу о бетховенской метрономизации почти всегда наблюдается предвзятость. Редакторы квартетов просто-напросто изымали метрономические обозначения композитора. Единственное издание, где они сохранены (Филармония), труднодоступно и, насколько мне известно, было выпущено лишь в виде карманной учебной партитуры без голосов. Если видный музыкант-практик (Рудольф Колиш) и наряду с ним компетентный музыковед-теоретик (Джозеф Керман) не считают вопрос исчерпанным, то почему же редактор присваивает себе право решать за композитора, что верно, а что — нет, и, исключая его указания, лишает студента информации из первых рук? Сам факт подобного изъятия свидетельствует о нашей склонности к игнорированию всей этой проблемы.

Другой, еще более озадачивающий факт мы обнаруживаем в тейеровской биографии Бетховена. Последним из написанных рукой Бетховена документом было письмо к Мошелесу *, составленное за несколько дней до смерти композитора. В этом письме содержались метрономические указания к Девятой симфонии, предназначенные для лондонских музыкантов, намеревавшихся исполнить сочинение. Читатель, в зависимости от склада своего характера, сочтет либо забавным, либо возмутительным, что ни в одном из двух известных изданий труда Тейера эти ссылки на метроном не были воспроизведены корректно. Между тем каждый мог бы и без помощи авторов или редакторов книги обнаружить неточности, граничащие в данном случае с абсурдом, если бы дал себе труд задуматься над смыслом напечатанного. Но раз от подобных ссылок все равно нет никакого толку, то к чему беспокоиться? Мне представляется весьма показательным, что Верди не сомневался в полезности метронома. В отличие от Брамса или Вагнера, он лишь в малой степени, если это вообще имело место, находился под влиянием немецкой школы музыкального мышления и едва ли знал о том, что к выставленным Бетховеном по метроному цифрам не было принято относиться всерьез. Но так или иначе, методом, который приводит любого исполнителя к верному пониманию темпов, является сравнительный метод, предполагающий ознакомление со всеми доступными нам указаниями композитора, включая ссылки на метроном.

Глава VII. ДИРИЖЕР

Дирижер глазами публики

Судить о дирижерах или об инструменталистах и певцах — это не одно и то же, хотя бы потому, что большинство непосвященных не способны понять действия человека, стоящего за дирижерским пультом. Многие любители музыки без труда отличат первоклассного тенора от заурядного; выдающегося мастера фортепиано от пианиста, довольствующегося шаблонами; исполнителя, постигшего все тонкости игры на струнном инструменте, от царапающего смычком школяра. Скрипач, грешащий неточностью интонации, певец с плохо поставленным дыханием, лихо барабанящий по клавиатуре пианист заставят насторожиться большинство слушателей. Но когда требуется дать оценку мастерству дирижера, этим же слушателям опереться не на что. Суть дирижерского искусства, или пусть ремесла, трудно уловима, и качества, необходимые для того, чтобы овладеть данной профессией, остаются тайной для всех, кроме небольшой группы профессионалов.

Насколько смутно многие это себе представляют, мне довелось узнать благодаря письму

одного заядлого любителя грампластинок, возомнившего себя прирожденным chef d'orchestre, хотя, по его же собственным словам, музыке он никогда не обучался. Ознакомившись с ходом его мыслей, я без труда вообразил, как он, став в позу перед чудо-аппаратом, выплескивающим празднично-ликующие мелодии, часами отработывал эффектные дирижерские па. Немало студентов овладевают техникой манипулирования дирижерской палочкой подобным способом, но этот молодой человек убедил себя, будто его «хореография» и вызывала к жизни те прекрасные звуки, которые лились из динамиков. Более того, он не сомневался в своей способности добиться такого же результата, случись ему выйти на сцену перед настоящим оркестром. Ни на минуту не Допускал я мысли, что у моего корреспондента поврежден рассудок. Просто этот джентльмен спутал причину со следствием, как делают многие, когда пытаются представить себе роль дирижера. Любой человек, хотя бы немного чувствующий музыку, сумеет вовремя прореагировать соответствующими жестами на основные моменты музыкального развития оркестровой пьесы И, идя на поводу у оркестра, создать впечатление, будто сам всех ведет за собой.

Благодаря баттуте, этому почти обязательному атрибуту

185

дирижирования, сходство между поведением человека, управляющего оркестром, и священнодействием, пожалуй, еще более усиливается. Не то волшебная палочка, не то ааронов жезл или счетчик Гейгера — она, попадая в один ряд с подобными символами необычайного могущества, вызывает в памяти магическое слово «абракадабра» или возглас «Сезам, отворись!». Немало подлинно талантливых и пользующихся международной известностью музыкантов своей склонностью к эквилибристике дополнительно затрудняют для непосвященных понимание того, в чем же заключается роль дирижера. И хотя успех не завоевывается одними только внешними эффектами, не приходится сомневаться, что даже некоторые из наших лучших дирижеров многим обязаны непостижимой магии иллюзий.

Магия эта проявляется у каждого по-своему. Если бы два опытных дирижера по очереди исполнили с незнакомым им оркестром одну и ту же пьесу, предварительно не репетируя ее и ни о чем не договариваясь с музыкантами, то в каждом случае иным оказалось бы даже само звучание оркестра и музыки. Подобным образом одно и то же фортепиано по-разному отзовется на туше двух различных пианистов, а один и тот же «Страдивари» — на прикосновении смычка двух различных скрипачей. Иные певцы, являясь великолепными артистами, обладают гортанью, придающей голосу лишь маловыразительную окраску, и вынуждены мириться с этим на протяжении всей своей карьеры, тогда как другие, из тех, кто не отличается особой музыкальной культурой и падок на дешевый успех, приводят любой зал в экстаз одним лишь тембром своего голоса. Звучание есть продолжение человеческой личности: сие отнюдь не оригинальное утверждение сохраняет свою силу независимо от того, состоит ли инструмент из сотни исполнителей или же им является пара голосовых связок.

Эта простая истина вынуждала меня сомневаться в существовании так называемой «техники дирижирования» даже тогда, когда я делал свои первые шаги на избранном мною поприще. Я всегда отказывался обучать этой технике, приводя в обоснование такого отказа довод, согласно которому жесты особой важности не имеют. Однако никто, по крайней мере из лиц, с которыми я сталкивался, не был готов поверить, будто такого феномена, как «техника дирижирования»; попросту не существует. Рихард Штраус якобы как-то сказал одному начинающему дирижеру, желавшему получить консультацию: «То, чему можно научиться, я покажу Вам сразу». Затем он начертил диаграммы счета на четыре, на три, на два и на шесть. «Вот все, — объяснил он, — что доступно изучению. Остальное если вообще приобретается, то лишь собственным усердием».

Известный преподаватель игры на скрипке Иван Галамян ставит себе, как педагогу, в заслугу только то, что в его классе все помногу занимаются. Если ученики не делают

этого, он отчисляет их. В результате, хотя его подопечные и несравнимы

186

друг с другом как музыканты и художники, каждый из них достигает высочайшей виртуозности. Данный пример доказывает, что техническое мастерство — это и все, чем обязаны учителям — их ученики, овладевшие искусством игры на каком-либо инструменте. Увы, дирижеры не имеют возможности в ходе обучения приобретать исполнительские навыки. Артисты оркестра, будь то студенты или полнооплачиваемые профессионалы, не терпят, когда дирижеры-практиканты обращаются с ними как с подопытными кроликами.

Жест — это крайне важное средство, если он несет определенный смысл. Однако что это за смысл, заранее определить невозможно, ибо он конкретизируется в зависимости от той или иной задачи, возникающей лишь в процессе исполнения музыки. Бесполезно «про запас» отрабатывать выразительное умиротворяющее движение левой руки, ничего не зная о том, когда оно пригодится и пригодится ли вообще. Я подозреваю, что серьезным музыкантам веру в «технику баттуты» внушили опытные дирижеры-ремесленники, испокон веков подвигающиеся в оперетте. Лучшим представителям этого племени удастся в несколько репетиций, а то и вообще без них, сплотить всех участников спектакля под своим началом и с невозмутимой уверенностью вести их через рифы и лагуны, через особо бурные проливы в безопасную гавань к финальному занавесу. Такие ремесленники, обладающие предельно четкой жестикующей, и слынут «виртуозами палочки». На противоположном полюсе дирижеры, которые на первый взгляд кажутся неловкими и чьи ауттакты и переходы к новым темпам каждый раз заставляют музыкантов испытывать небольшое нервное потрясение, но, несмотря на это, они неизменно дают нам высокие образцы художественного творчества.

Быть может, различие станет более осязаемым, если привести пример из недавнего прошлого. Дженнаро Папи, дирижировавший в «Метрополитен-опера» на протяжении многих сезонов, благополучно и с исключительной уверенностью доводил до конца свои спектакли, которые обычно шли без предварительных репетиций. Он никогда не пользовался партитурой, но давал точные вступления каждому певцу или инструменталисту; пожалуй, он знал музыку лучше, чем его неловкий антипод. Однако за пределами узкого круга работавших с ним музыкантов, восхищавшихся тем, что он без репетиций и имея дело с недисциплинированными певцами, — то есть без всяких предпосылок к тому, чтобы добиться сколько-нибудь художественно полноценных результатов, — был способен справиться со сложной пуччиниевской партитурой, Папи слыл всего лишь одним из тех руководителей, которые были весьма полезны в периоды финансовых затруднений, помогая удерживать на поверхности крупное оперное предприятие. В свою очередь, Сергей Кусевицкий, много лет подряд занимавший пост главного дирижера Бостонского симфонического оркестра, не обладал от природы

187

столь легкой рукой и как профессионал нередко нуждался в совете; однако в глазах некоторых он был превосходным интерпретатором, хотя других далеко не все его выступления приводили в восторг. Так или иначе, ему охотно позволяли греться в лучах славы, признавая в нем музыканта, заслуживающего уважения.

Я полагаю, что дирижер тогда справляется со своими задачами, когда достигнутые им результаты отвечают его намерениям полностью или настолько, насколько это для него возможно. Едва ли Кусевицкий сумел бы продирижировать «Богемой», не проведя десятка репетиций, да и этого могло бы оказаться недостаточно. Папи вполне одолел бы весь репертуар Кусевицкого и дирижировал бы им без партитуры. Но прослушав, как он интерпретирует соответствующие произведения, никто не вынес бы о них для себя ничего нового. Исполнение было бы технически совершенным, но в целом заурядным. Папи приходилось в силу внешних причин и особенностей своего характера растрчивать

накопленные им обширные знания на решение повседневных проблем, с которыми обычно вынужден иметь дело музыкальный руководитель постоянно действующего оперного театра. Кусевицкий, каковы бы ни были его профессиональные недостатки, исполняя музыку, вносил в нее собственное личное видение, сопереживал ее. Хотя Кусевицкого, в отличие от Папи, нельзя было назвать «мастером баттуты», он тем не менее являлся значительным музыкантом. Грубо говоря, один выполнял функции регулировщика, тогда как другой воссоздавал музыку. Опера и балет располагают немалым числом таких регулировщиков и нуждаются в них. Однако не следует удивляться тому, что другие дирижеры, которым иногда так и не удается преодолеть свою «праворукость», все же достигают больших успехов и, что еще важнее, подлинной славы.

Подобный тип дирижера — явление сравнительно недавнее. Предшествующая традиция знала лишь дирижера-капельмейстера, который едва ли мог делать что-либо еще, кроме как, отбивая такт, помогать группе профессиональных музыкантов координировать игру и не сбиваться со счета. Прежде дирижер и сам являлся одним из играющих членов ансамбля. Он управлял коллективом музыкантов, сидя за клавесином и исполняя партию *basso continuo*, или, как это делал Саломон, концертмейстер в оркестре у Гайдна, поддерживал темп, размахивая смычком в те моменты, когда ему не нужно было играть на скрипке. Для того чтобы исполнить почти любую музыкальную пьесу, написанную до 1800 года, большего от дирижера и не требуется. Даже музыкой Баха, хотя она не уступает по сложности никакой другой музыке, можно дирижировать, оставаясь у клавесина, если, конечно, ограничиться тем же количеством оркестрантов, которым обходился сам композитор.

Требования, предъявляемые к дирижеру-капельмейстеру, весьма отличны от тех, что обсуждаются в данной книге. В по-

188

следние годы широкую популярность приобрели небольшие камерные ансамбли, в которых обязанности руководителя выполняет один из играющих в них музыкантов. Нередко эти коллективы становятся известными благодаря грамзаписям, а затем уже подтверждают свою репутацию в концертном зале. Их руководитель — это, как правило, первоклассный музыкант-инструменталист, способный добиться от хора или камерного оркестра технически безупречного исполнения и обеспечить образцовую интерпретацию произведений Баха и других композиторов того времени. Он обычно старается не допускать в своем музицировании той романтической приподнятости, без которой немислимо исполнение музыкальных пьес, написанных в после-баховскую эпоху. Экспрессивно-выразительные особенности музыки Баха могут быть вполне адекватно переданы такой «прохладной» и стилизованной манерой игры, однако для Моцарта и Бетховена она окажется губительной.

Таким образом, характерный для камерных ансамблей старинной музыки исполнительский стиль, при котором личность интерпретатора как бы самоустраивается, далеко не всегда уместен в произведениях последующих эпох, составляющих основу репертуара наших крупных оркестров. Более открытая экспрессивность послебаховской музыки, а также и размеры этих оркестров, требует более броской манеры дирижирования, большей выраженности в ней темпераментно-волевого начала. В ходе концерта или спектакля ни умоляющими взглядами, ни повелительными жестами невозможно заставить музыкантов играть лучше, если они плохо подготовлены или недостаточно искусны. Однако от того, как «ведет себя» человек за дирижерским пультом, зависит многое. Дирижер с одухотворенной внешностью, обладающий обаянием и магнетизмом, увлечет за собой даже наиболее опытных и много «повидавших» оркестрантов. Качество исполнения по-прежнему будет определяться профессиональным уровнем оркестра. И все же задача дирижера не просто интерпретировать музыку (о проблеме интерпретации главным образом и идет речь в книге), но и воодушевлять музыкантов, ибо любой коллектив исполнителей, когда он охвачен энтузиазмом, способен

превзойти то, чего он может достичь в результате одних лишь, пусть и самых тщательных репетиций. Конечно, от самозабвенного энтузиастического музицирования всего лишь один шаг к истеричности, буйным телодвижениям, напоминающим танцы дервишей, и прочим проявлениям несдержанности, которые нередко впечатляют неискушенную публику. Но каменные лица — тоже не самое лучшее. Существует золотая середина, где нет места ни исступленной мимике, ни масковой неподвижности лиц. Единственное, что может направлять нас в наших поисках золотой середины, — это хороший вкус, который, как мы знаем, не дается нам от природы, подобно музыкальному таланту, а является плодом разумного воспитания.

189

Наступление эры телевидения внесло свои коррективы в поведение дирижеров. Данная книга не поможет кому бы то ни было получить Эмми *, однако не считается с воздействием этого наиболее эффективного средства массовой коммуникации на искусство музыкального исполнительства означало бы проявлять упрямство и нереалистичность. Акцентируя внешнюю сторону дела, телепередачи едва ли вносят непреходящий вклад в искусство интерпретации музыки; впрочем, усиление зрелищности и есть то, благодаря чему возрастает интерес значительной части публики к дирижированию. В одной из недавних телевизионных программ великолепный оркестр исполнял под управлением хорошо известного дирижера большую увертюру. Отмеченное печатью мудрой простоты исполнение с начала и до конца было первоклассным. Дирижер был полностью поглощен музыкой. Однако когда подошла последняя страница, маэстро как будто впервые осознал, что на него направлена телекамера. Словно спохватившись, он стал «работать» на нее. За то время, пока поток звучания стремительно набирал силу, чтобы влиться в мощные заключительные аккорды, дирижер успел лишь изобразить позой и гримасой экстатический спазм воодушевления, словно желая этим убедить всех и каждого, будто музыка заставила потерять контроль над собой даже его. Так, внезапно осознав, что он едва не упустил возможность упрочить свою карьеру, маэстро закончил выступление комичной пантомимой.

Авторитет дирижера

Нашим дирижерам не мешало бы основательно пересмотреть их представления о своем статусе. В прошлом столетии пост дирижера был очень ответственным, означая немалое экономическое влияние и право нанимать и увольнять музыкантов. Все это породило у многих «музикдиректоров» комплекс собственной «сверхценности», и тот факт, что ход современного социально-экономического развития способствует быстрому уменьшению власти дирижеров, следовало бы, пожалуй, лишь приветствовать. Дирижер больше не является работодателем. Если наблюдаемые ныне тенденции будут продолжаться, то, вне зависимости от титула, руководитель оркестра сохранит только авторитет музыканта, который, впрочем, тоже поубавился и теперь не распространяется на вопросы, связанные с подбором новых членов коллектива. Все это приводит к новой, совершенно непохожей на прежнюю расстановке сил в организационной структуре, унаследованной нами у XIX века. Для меня это означает, что дирижер займет новое и более подходящее своей роли место и, как и многие другие его собратья по искусству, станет только исполнителем, только интерпретатором музыки,

190

которого будет заботить лишь то, что в ней выражено и как это донести до слушателей. Остается, впрочем, наболевший вопрос — как быть с музыкантами, не удовлетворяющими предъявляемым к ним требованиям. Пока что маятник движется из одной крайней точки, то есть ситуации, при которой дирижеры жестоко обращались с музыкантами и могли без предупреждения увольнять их за действительную или мнимую некомпетентность, к противоположной, где идеи социальной справедливости берут верх

над идеалом совершенства. Хотелось бы надеяться, что в ближайшем будущем нам удастся, не впадая более в крайности, найти оптимальное решение.

Когда я в 1937 году впервые приехал в Соединенные Штаты, любой музыкант оркестра Мьюзик Холла при Нью-Йоркском городском радио был достаточно «в курсе дела», чтобы понять, что ему объявляют о расчете, если дирижер показывал ему двумя пальцами левой руки римскую цифру «два», продолжая другой рукой управлять оркестром. Чем-то неугодившему оставалось работать две недели — к этому сводился смысл знака. Господство произвола и каприза с их полной непредсказуемостью и неопределенностью делало неизбежным принятие каких-то ответных мер. После окончания второй мировой войны американские музыканты мало-помалу стали добиваться более твердых гарантий против увольнения. Между тем в Англии условия ужесточились. В отличие от своих коллег на Европейском и Американском континентах, английские музыканты не могли рассчитывать на то, что правительство, частные меценаты или фонды будут выплачивать им жалованье. Объединяясь в кооперативы, они, подобно акционерам обычных предприятий, отдавали себя во власть стихии рынка. Лондон выдвинулся на положение главной столицы мира в области грамзаписи, и лондонские оркестры существовали на доходы от сеансов звукозаписи, организуемых их более или менее расторопными менеджерами. Со временем английские музыканты, некогда чувствовавшие себя весьма привольно, стали так ревниво требовательны друг к другу, что самая незначительная оплошность, допущенная в ходе записи, могла привести к немедленному увольнению провинившегося. В большинстве оркестров других стран, после того как новичок выдержал испытательный срок той или иной продолжительности, постоянная работа фактически гарантирована. Что же касается заключаемых английскими музыкантами контрактов, то в них специально не оговариваются случаи внезапной потери трудоспособности и почти не допускаются отклонения от сроков выхода на пенсию. Этот вопрос еще более злободневен и далек от решения, чем проблемы, связанные с планами пенсионного обеспечения, по-прежнему не поспевающими за ходом времени.

При существующих условиях дирижеру лучше всего придерживаться нейтралитета и не вмешиваться в неразрешимые про-

191

блемы, затрагивающие чьи-либо личные интересы. Человек, встающий за дирижерский пульт, напоминает игрока в бридж: насколько хорош его «инструментарий», тоже зависит от воли случая, только вместо набора карт здесь коллектив исполнителей, с которыми дирижер обязан сотрудничать на протяжении почти всего срока своего контракта. Хороший игрок добьется лучших результатов, располагая теми же картами; если же на руках одни тройки и семерки, шлема не выиграть. В годы, когда многие немецкие музыканты вынуждены были эмигрировать, на гастроли в Англию приехал Джордж Селл. Он слыл среди музыкантов поборником скрупулезно точной игры. На первой репетиции к нему во время перерыва подошел администратор оркестра и, желая угодить маэстро, спросил, не нуждается ли он в чем-нибудь. «В другом оркестре», — без обиняков заявил Селл.

Один опытный и практичный импресарио как-то раз заявил в интервью, что, позволяя молодым дирижерам возглавить коллектив молодых музыкантов, он старается затем не терять бдительность, чтобы не упустить момент и расторгнуть контракт, как только это потребуется. И когда дирижер перестает считаться с профессиональными возможностями оркестра, пора распрощаться с ним. Говоря о финале «Валькирии», я уже отмечал, что дирижер вместо того, чтобы демонстративно подчеркивать недостатки исполнителей, должен направить все свои усилия на достижение наилучшего результата. Это совсем не тот случай, когда приходится согласиться с медленным темпом в «Петрушке», поскольку иначе первый трубач не справится со своим соло, или дирижировать на 12/8 адажио из Девятой из-за того, что при четырехдольном тактировании оркестр не в состоянии добиться ансамбля.

Артуро Тосканини, которого едва ли кто заподозрит в робости или нерешительности, однажды сказал, что на первой репетиции дирижеру, прежде чем делать какие-то замечания или давать советы, следует, отбросив всякую предвзятость, внимательно послушать, как солисты групп исполняют наиболее ответственные эпизоды своих партий. В известных пределах всегда существует несколько одинаково правомерных подходов к трактовке сольных эпизодов. И коль скоро предлагаемая исполнителем трактовка не нарушает общего характера произведения, лучше всего принять ее, ибо тогда соло прозвучит более убедительно. Вовсе не обязательно насильно втискивать каждую деталь в некую предуготовленную схему.

Точно так же было бы разумно и отвечало бы интересам самого дирижера уступить оркестру в те моменты, когда музыканты пытаются по-своему исполнить какую-то фразу, варьируя то ли ее темп, то ли динамику, но оставаясь при этом в пределах хорошего вкуса. Я лишь хотел бы особо подчеркнуть слова «в пределах хорошего вкуса». У ансамбля, состоящего из музыкантов, действительно являющихся артистами, есть коллек-

192

тивный инстинкт, который нельзя игнорировать. Быть в чем-то уступчивым — вовсе не значит мириться с необоснованными *ritardando* в самых неподходящих местах и другими проявлениями антимузыкальности. На репетиции дирижер должен прежде всего стремиться установить личный контакт с коллективом музыкантов. От действующих ныне лимитов на репетиционное время чаще всего выигрывают дирижеры, делающие ставку на профессионализм, тогда как тем, кому необходимо больше времени, чтобы «войти» в произведение и почувствовать оркестр, не так легко проявить себя в полной мере. Многие из наших сегодняшних проблем уже не носят узкоспециального характера, но связаны со всей совокупностью совершающихся вокруг социальных перемен. Музыкальные институты стали частью структуры, вызванной к жизни промышленной революцией, — таков наблюдаемый ныне парадокс.

Прежде чем перейти к более фундаментальному вопросу о том, как дирижеру удастся передавать оркестру свое понимание музыки, я хотел бы кратко упомянуть о ситуациях, чреватых конфликтами, вовсе не обязательно порождаемыми некомпетентностью. Так, между дирижером и солистом в ходе работы над инструментальным концертом нередко возникают принципиальные разногласия, которые, однако, могут и не вылиться в открытый конфликт, если оба музыканта обладают опытом и проявляют взаимную вежливость. То, что этих двух качеств не всегда достаточно, было наглядно продемонстрировано в одном из совместных выступлений главного дирижера оркестра Нью-Йоркской филармонии с хорошо известным, но несколько эксцентричным пианистом, солировавшим в Первом фортепианном концерте Брамса. Дирижер сообщил публике о своем полном несогласии с трактовкой партнера, но добавил несколько вежливых фраз о серьезности намерений солиста, что, впрочем, не объяснило, за счет чего обоим все-таки удалось справиться с ситуацией, несмотря на выявившиеся расхождения во взглядах.

Меня часто спрашивают, кому принадлежит ведущая роль, когда исполняется инструментальный концерт? Все зависит от условий, определяющих заключение контракта. Кандидатуры солистов абонементных циклов обсуждаются с главным дирижером оркестра или дирижером, приглашенным на гастроли. Если, исходя из кассовых соображений, приглашают солиста, перспектива работы с которым не вызывает ни у кого особых восторгов, то администрация старается поручить роль аккомпаниатора тому из дирижеров, кто не в состоянии позволить себе роптать. Как бы то ни было, взаимоотношения между дирижером и солистом могут складываться очень по-разному. Когда, к примеру, не выступавший публично два десятка лет Владимир Горовиц согласился дать концерт с оркестром Нью-Йоркской филармонии, то именно солисту принадлежало право выбора дня этого события, произведения, дирижера и зала. Более того,

на репетиции Горовиц делал множество указаний дирижеру, так что в результате полностью доминировала его концепция. Солист-суперзвезда — это одна крайность, на другом полюсе находятся дирижеры, соглашающиеся выступать лишь с солистами, готовыми подчиниться их требованиям. Между этими крайними точками возможны весьма разнообразные типы взаимоотношений. Сам я, сотрудничая с солистами, испытывал, бывало, и отчаяние от сознания тщетности своих попыток найти общий язык с партнером, и счастье полного взаимопонимания, приводившего к совершенному исполнению.

Обычно, когда меня приглашают на гастроли, я предъявляю список в полсотни скрипачей, пианистов и других концертирующих исполнителей, приемлемых для меня в качестве партнеров. У меня есть также список концертов, которыми я отказываюсь дирижировать, ибо оркестру отведена в них столь незначительная роль, что было бы неразумно заставлять коллектив высококвалифицированных музыкантов тратить на них свои силы. Так, для оркестра высокого уровня было бы пустой тратой времени исполнять партию аккомпанемента в концертах Шопена, тогда как она вполне под силу музыкантам средней квалификации. Сказанное относится и к некоторым ораториальным произведениям. Лучшие оркестры необходимо приберегать для той музыки, интерпретацию которой следует доверять самым квалифицированным исполнителям.

Нетрудно понять, почему так редки оперные спектакли, отмеченные единством исполнительского подхода, ведь здесь — не один пианист или скрипач, а сразу несколько певцов-солистов, готовых отстаивать свою трактовку темпов и динамики. Опера в музыкальном отношении не сложнее квартета, но ее подготовка сопряжена с более частыми конфликтами, а значит, и трудностями. Когда, работая над «Саломеей», я столкнулся с нежеланием примадонны отказаться от своей вульгарной манеры исполнения, то передо мной было два выхода — либо смириться, либо расторгнуть контракт. Взаимопонимание полностью отсутствовало. Тосканини, готовя оперные спектакли с Нью-Йоркским оркестром NBC, справлялся с этой проблемой благодаря тому, что поручал основные роли малоизвестным певцам. Таким путем он добивался единства интерпретации, которого нельзя было достичь, работая с именитыми солистами, чьи представления о музыке отличались от его собственных. В 1936 году на моих глазах у Тосканини произошел вызвавший крайнее замешательство конфликт со всемирно известным певцом, обладателем героического баритона, приглашенным организаторами Зальцбургского фестиваля исполнить роль Ганса Сакса. На репетициях обнаружилось, что взгляды обоих музыкантов совершенно несовместимы, и единственным средством спасти положение был чей-то уход. Как и в случае с концертом Брамса, дирижер выбирал партнера не сам, а через третьих лиц и лишь одобрил предложенную ему кандидатуру. При подобных обстоятельст-

вах часто возникают конфликты, которые не поддаются урегулированию.

Казалось бы, у дирижеров, исполняющих только симфонические произведения, должно быть меньше забот. Почему же тогда многие посредственные музыканты с успехом подвизаются в оперном театре, но терпят фиаско на концертной эстраде? Дело в том, что они не способны предложить ничего своего, и это исключает главную причину конфликтов. Для них партитура — всего лишь некая совокупность чисто технических проблем, и они полагают, что задача дирижера сводится к согласованию работы сложного механизма, состоящего из солистов, хора, оркестра за сценой и основного оркестра. Эта техническая задача предельно упрощается, когда приходится дирижировать только оркестром. Я думаю, многие без труда вспомнят примеры того, как дирижеры с солидной репутацией, но уже достигшие почтенного возраста (мне припоминается по меньшей мере три имени), были вполне в состоянии дать высокохудожественные образцы интерпретации симфонической музыки, однако в ораториальных произведениях

чувствовали себя менее уверенно; исполняя же оперы, балансировали на грани провала. Пожалуй, это можно подытожить так: рутинеру, не имеющему собственных идей, проще управиться с оперой, в то время как музыкант, которому есть что сказать, встретит меньше противодействия, дирижируя симфонией.

С другой стороны, оперный дирижер, которому неведомы творческие муки, привыкший легко ладить с людьми самых различных характеров и примирять наиболее непримиримых, потерпит неудачу, оказавшись один на один с симфоническим оркестром. Причина очень проста: певец, пусть и капризный, все же какой-никакой, а интерпретатор, однако оркестр сам по себе не способен «читать между нот» и, пожалуй, напоминает скорее инструмент. В оперном спектакле «типичному» оперному маэстро необходимо проявить свою музыкальность, по сути дела, лишь до того, как поднимается занавес, то есть в увертюре, где интерпретатора ожидает не так много сложностей. (Даже гигант Верди написал весьма мало чисто оркестровых эпизодов, исполнение которых требовало бы от дирижера особо глубокой музыкальной интуиции. Типичный оперный маэстро редко обращается к творчеству Вагнера, Моцарта или Р. Штрауса, чья музыка предъявляет к искусству интерпретатора более высокие требования.) Такой музыкант, когда он стоит перед оркестром, напоминает рыбу, выброшенную на берег. Сцены с ее множеством действующих лиц нет. Никто не навязывает ему своих темпов, подстегивая или сдерживая его, как это имеют обыкновение делать певцы. Совсем один стоит он на возвышении перед оркестром и не может рассчитывать на чью-либо помощь. От квалификации оркестрантов тоже ничего не зависит. Когда вместе играют сто или более музыкантов, индивидуальные различия исчезают и личность растворяется в коллективе.

195

Готовясь к репетиции

Кратко обсудив ситуации, чреватые конфликтами между дирижером и другими исполнителями, рассмотрим теперь главную задачу человека, стоящего за дирижерским пультом. Большая часть книги посвящена тому, как нужно готовиться к выполнению этой задачи, но подготовка, в конечном счете, окажется бесполезной, если все, что с ее помощью достигнуто, не воплотится в практическом музицировании. Дирижеру необходимо уметь передавать остальным исполнителям чувства и мысли, порождаемые в нем музыкой. К сожалению, ему гораздо труднее установить в своей работе с оркестром такое же разделение труда на умственный и физический, какое характерно для взаимоотношений между певцом и репетитором, учеником, овладевающим искусством игры на каком-либо инструменте, и учителем, танцором и хореографом.

Начнем с нескольких советов, относящихся к повседневной, практической стороне дела. Для удобства они сформулированы в виде десяти указаний-тезисов. Не берусь утверждать, что все они, или хотя бы их часть, являются безусловной гарантией успеха.

1. Будь подготовленным.

Сегодня этот призыв, напоминающий лозунг бойскаутов, для дирижера более актуален, чем когда бы то ни было. Дирижер (все равно, он или она) должен с первой минуты первой же репетиции полностью управлять ходом событий. Когда-то дирижеры имели право по своему усмотрению неограниченно продлять репетиции. Иной маэстро лишь на репетиции приступал к разучиванию новой партитуры, надеясь, что опыт и умение бегло читать с листа помогут ему скрыть неподготовленность. Так было до тех пор, пока не возникли профсоюзы музыкантов и зарплата не стала зависеть от количества отработанных часов. Сегодня ни один дирижер не в состоянии позволить себе подобной роскоши. Быть подготовленным — значит быть в точности осведомленным о том, что должно звучать, и уметь найти ошибку, когда что-то звучит не так. В оркестровых партиях едва ли не всех новых произведений — и прежде всего тех, премьеры которых только еще предстоит, — имеются описки или опечатки, из-за чего на репетиции будут не вовремя возникать паузы,

исполняться не те ноты. Дирижер должен быть способен, опираясь на свое предварительное знакомство с партитурой, как можно точнее указать ошибку. Если он не уверен, что сумеет определить, в чем дело, то ему лучше промолчать, чтобы впоследствии справиться с партитурой или же обратиться за разъяснением к композитору¹.

¹ Если композитор сам не в состоянии услышать ошибку, то не исключено, что главной ошибкой было согласие исполнить его пьесу. И композиторы, и художники-живописцы, творившие до начала XIX века, прибегали к помощи своих учеников, когда надо было выполнить срочный заказ. Моцарт доверил Зюсмайеру сочинение речитативов в «Милосердии Тита», а многие

196

2. Сотрудничай с библиотекарем.

Заблаговременная подготовка оркестровых партий, осуществляемая совместно с библиотекарем, нередко оказывается одним из наиболее экономных и эффективных видов работы, какие только приходится выполнять дирижеру. Если это возможно, то лучше всего иметь подборку собственных экземпляров партий наиболее известных сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена и других композиторов. В противном случае дирижер сталкивается с одной из двух одинаково неприятных для него ситуаций. Репетируя с чужим оркестром, он вынужден будет соглашаться с теми штрихами и другими редакционными указаниями, которые обнаружит в партиях, отредактированных постоянным руководителем оркестра, ибо не имеет права вносить в них никаких изменений. Работая же со своим оркестром, он будет непроизводительно тратить репетиционное время, ожидая, пока музыканты внесут в ноты то или иное его замечание, если только не проделает с библиотекарем всю необходимую работу заранее. Из-за действующих ныне лимитов на продолжительность репетиций возрастает роль библиотекаря, его ответственность за качество партий, выбор новых изданий и выполнение других, не столь очевидных для непосвященных обязанностей. Дирижер, тесно сотрудничающий с библиотекарем, будет репетировать с большей продуктивностью и узнает о своем коллективе музыкантов немало для себя нового.

3. Планируй репетиционное время.

Естественно ожидать, что существует определенная связь между затраченным репетиционным временем и качеством исполнения. Некоторые пьесы удается подготовить быстрее, чем другие. Так, при прочих равных условиях Шестую симфонию Бетховена придется репетировать дольше, чем его же Седьмую, а Третья Брамса потребует больше времени, чем Вторая. Коллективные договоры наших оркестров обычно диктуют довольно жесткий распорядок работы. Важно заранее спланировать ход репетиций так, чтобы ко времени концертного исполнения программы оркестр успел пройти каждый ее номер с одинаковой тщательностью. Один из способов достижения этой цели заключается в том, чтобы сочетать в программах малоизвестные или сложные произведения с такими, которые разучить легче. Эффективность данного метода в определенной степени зависит от того, исполнял оркестр пьесу когда-либо раньше или нет. В некоторых оркестрах скрипачи достаточно искусны, чтобы быстро справиться с трудными пассажами той или иной классической музыкальной пьесы, но для других будут необходимы утомительные групповые репетиции. Если же в крайнем случае окажется, что пьеса требует великие художники, работая над фресковыми панно или огромными холстовыми полотнами, поручали ученикам писать второстепенные фигуры. Я подозреваю, что некоторые современные композиторы действуют подобным же образом, когда берутся выполнить больше заказов, чем могут. В результате они иногда не знают своих собственных партитур.

197

больше времени, чем ей можно уделить, лучше заменить ее не столь сложной². Репетируя с высококвалифицированным оркестром хорошо известную пьесу, не обязательно проходить ее целиком, гораздо полезней сосредоточиться на отдельных трудных местах. Если это Пятая Бетховена, можно начать с трио из третьей части, — конечно, при условии, что не все контрабасисты оркестра являются виртуозами. Приступая к работе над «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса, разумно начать с эпизода, предшествующего цифре 18. Такой метод работы продемонстрирует музыкантам, что дирижер знает программу и что репетиция нужна для них, а не для него. Даже самые многоопытные и не возмутимые профессионалы будут рады воспользоваться предоставленной им дирижером возможностью и показать, на что они способны, особенно если он сумеет создать атмосферу творческого сотрудничества³.

4. Говори покороче.

Монологи выслушивают, но к ним редко прислушиваются, так что они отнюдь не способствуют улучше-

² Но и тщательно продуманный план — это еще не гарантия успеха. На репетиции с одним из лучших лондонских оркестров (дело было в 70-е годы) я, к своему удивлению, обнаружил, что музыканты никогда не играли включенную в программу Пятую симфонию Прокофьева. Заменить ее было нечем, а до концерта оставался всего один день. В партиях струнных симфонии, созданной композитором-пианистом, плохо учтена специфика игры на этих инструментах, и даже прекрасно читавшим с листа оркестрантам оказалось не под силу за столь короткое время справиться со всеми трудностями. Исполнение, мягко говоря, не отличалось особыми достоинствами. Между тем, когда мне впоследствии довелось дирижировать в Праге оркестром, который большинство других произведений не смог бы исполнить с таким блеском, как лондонский, симфония уже на первой репетиции прозвучала лучше, чем на концерте в Лондоне, ибо музыканты были хорошо знакомы с ее сложной партитурой.

³ За сравнительно короткое время ситуация усложнилась, что в первую очередь относится к группе струнных инструментов. Когда намечается к исполнению музыкальная пьеса современного автора, то дирижер, заботящийся о том, чтобы она произвела должное впечатление и имела наибольшие шансы на успех, поступит правильно, если не только отведет ей лучшее место в программе, но и, предварительно сверясь с репетиционным планом, выберет для работы над ней момент, когда оркестр не слишком загружен. Некоторые опусы современных композиторов вызывают у исполнителей раздражение. И дело тут не всегда в консерватизме, заставляющем нас отвергать все новое лишь потому, что мы пассивны и начисто утратили любознательность. Подобное отношение нередко бывает обусловлено объективными причинами. Многие композиторы наших дней не знакомы со спецификой игры на струнных инструментах или попросту не желают с ней ознакомиться. Они поручают музыкантам такие партии, которые как бы упраздняют все технические навыки, усвоенные исполнителями-струнниками за годы обучения. Скрипач, привыкший играть законченными фразами, вынужден порой отсчитывать такт за тактом паузы, чтобы где-то исполнить одну ноту пиццикато, сделать глиссандо или постучать по струнам тростью смычка. А когда дирижер, в течение часа добросовестно репетировавший подобную пьесу, решается наконец перейти к симфонии Моцарта, ему стоит больших усилий преодолеть индифферентность музыкантов. Для того чтобы не снижался уровень игры оркестра желательно не допускать соседства подобных современных музыкальных пьес с произведениями более или менее традиционного репертуара.

198

нию качества игры. Оркестранты не любят пространных речей, считая их пустой тратой своего времени. Замечания должны быть краткими и всегда относиться к делу. По тому, насколько грамотно музыканты исполняют то или иное сочинение, легко судить о том, как много им нужно сообщить. Лучше совсем не останавливать оркестр первые пять-десять

минут, а в том случае, когда пьеса для музыкантов новая, разумно позволить им сыграть ее целиком, чтобы они ознакомились с ней в общих чертах, прежде чем приступить к работе над деталями. И если перед вами первоклассный оркестр, то скорее всего поправок понадобится не так много. Однако когда дирижер, уже имеющий опыт сотрудничества с оркестром такого уровня, приступает к репетициям с менее квалифицированным коллективом, он может серьезно недооценить объем требуемой работы.

5. Останавливайся пореже.

Останавливать оркестр во время репетиции, когда необходимо устранить ошибку или что-то объяснить, вполне допустимо. Однако делать это следует с большой осторожностью. Остановки прерывают развитие музыкальной мысли и препятствуют исполнителям уловить ее общие контуры. Лучший способ сократить количество подобных помех — это стараться запоминать неудачно исполненные места и останавливать оркестр лишь тогда, когда их наберется несколько. Если нужно изменить штрихи в каком-то пассаже у струнных, то это необходимо сразу сделать и во всех повторных проведениях того же пассажа (для классических пьес такие повторения особенно характерны). Музыканты первоклассных оркестров нередко находят способ просигнализировать дирижеру, что они сами заметили свою ошибку. В этом случае нет никаких оснований делать из-за нее остановку.

6. Не заставляй музыкантов впустую тратить время.

Планируй репетиции так, чтобы музыканты, занятые в произведении частично или вовсе свободные от игры, могли прийти позже или уйти раньше. (Например, когда репетируется Второй фортепианный концерт Брамса, нет никаких причин задерживать трубачей и литавристов после того, как сыграна вторая часть, если только обе первые части не предполагается повторять.) Это избавит незанятых музыкантов от томительного ожидания, а остальных — от излишних отвлечений, то есть устранит факторы, мешающие сосредоточенно и серьезно работать.

7. Веди репетицию стоя.

Если только здоровье позволяет дирижеру стоять, ему не следует проводить репетицию сидя. Условия на репетиции должны как можно больше приближаться к концертным. Репетировать желательно в том же зале, в котором будет проходить выступление, — это поможет правильно сбалансировать звучание различных групп инструментов и обеспечит необходимое звучание во время концерта. Кроме того, дирижеру, когда он стоит, проще создать и поддерживать у коллектива рабочее настроение. Фигура сидящего дирижера — это своего рода визуальный сигнал, и не исключено, что в ответ

199

на него кое-кто из музыкантов в задних рядах оркестра сочтет допустимым развалиться на стуле, закурить в паузе или как-нибудь иначе продемонстрировать скуку и безразличие, вместо того чтобы всеми силами добиваться вдохновенного, идеально слаженного исполнения.

8. Старайся понимать музыкантов, знай их партии.

Для того чтобы понимать музыкантов, руководителю оркестра не только желательно разбираться в психологии, но необходимо знать тот нотный материал, с которым они работают. Дирижеру, имеющему перед собой полный текст исполняемой пьесы, не следует забывать, что оркестранты могут лишь частично уловить ее общий характер, ибо они видят свои отдельные партии, которые всегда остаются только партиями. Чтобы исполнитель не просто воспроизводил ничего не говорящие ему последовательности звуков, но был в состоянии музицировать, дирижер должен помочь ему увидеть взаимосвязь этих последовательностей с теми, что играют другие. Задача дирижера —

способствовать формированию у музыкантов целостного представления об исполняемой музыке. Для ее решения дирижер располагает разными способами — от объяснения исполнителю, что тот играет в унисон с другим голосом, едва слышным ему в общем потоке звучания, до анализа сложных эпизодов, в которых инструменты или их группы переключаются друг с другом и где нередко бывает трудно сориентироваться даже наиболее опытным оркестрантам. Хороший пример, иллюстрирующий последний случай, можно найти в первой части Третьей симфонии Брамса (такты 50—64).

9. Не занимайся очковтирательством.

Здесь я имею в виду ситуацию, когда дирижер заставляет музыкантов повторить хорошо сыгранное место только потому, что сам в точности не знает, как добиться каких-то дополнительных нюансов, которые ему кажутся особенно эффектными. Попытки дирижера свалить вину на других распознаются с удивительной пронизательностью и встречают отпор.

10. Держись скромно.

Иной молодой (да и пожилой тоже) дирижер выходит на сцену, думая про себя, что «на сей раз» они «впервые сыграют эту пьесу так, как ее следует играть». Это может быть и верной самооценкой, и проявлением своего рода мании величия. Но в любом случае дирижер совершит серьезную ошибку, если словом или намеком выдаст свою мысль. Ведь если каждому отдельному музыканту какая-то интерпретация нравится больше, какая-то — меньше, то у оркестра в целом нет общего мнения о том, как надлежит исполнять данную пьесу. Однако оркестранты быстро сумеют оценить знания, способности и поведение дирижера. Бахвальства следует всячески избегать, в особенности бахвальства в сочетании с уничижительными выпадами в адрес других дирижеров.

По поводу первого из этих указаний стоило бы добавить еще несколько слов, которые имеют отношение и к девятому тезису.

200

Каков бы ни был возраст или опыт дирижера, недостаточно совершенное владение партитурой будет сразу же замечено. И если неискушенному слушателю это ясно не всегда, то от тех, кто хорошо знаком с исполняемой музыкой, дирижеру ничем не скрыть, что его выручает лишь сноровка. Особенно выдают то и дело непроизвольно возникающие колебания темпа, главным образом *ritardando*, за счет которых дирижер успевает подготовить новый темп или гладко осуществить переход к новому разделу. Подобные *ritardando* не обусловлены логикой музыкального развития, их порождает общая неуверенность оркестра, источник которой — в неуверенности дирижера.

В симфонических произведениях, написанных до 1900 года, есть немало эпизодов значительной протяженности, где тематическое развитие идет с такой строгой упорядоченностью, что неуверенность дирижера здесь куда менее ощутима. Например, в любой части произведения Мендельсона все движение, по сути дела, совершается как бы автоматически. Темп не меняется, для поддержания ансамбля достаточно минимального количества регулирующих жестов. Когда исполняется подобная музыка, то ловко идущего на поводу у оркестра ремесленника не отличишь от подлинного художника-интерпретатора. Но как только возникает необходимость сменить темп или переключиться со стабильно пульсирующего, надежного в своей неизменности четырехчетвертного размера на любой другой, то быть беде. Более всего при этом страдают медленные части, где нет четкой ритмической пульсации, или части с комбинированными размерами, такими, как «вместительные» 6/4, 6/8 либо 9/8. Начальные части первого фортепианного концерта Бетховена или его же Третьей симфонии являются классическими примерами музыкальных пьес, где подлинное дирижерское мастерство — это *sine qua non*. Именно такие произведения и заставляют музыкантов уважительно говорить о «мастерском владении палочкой». Однако я предпочел бы в данном случае говорить о мастерстве, с

которым дирижер применяет свои *знания*, а палочка если вообще играет здесь какую-либо роль, то лишь весьма незначительную.

По тому, насколько успешно дирижер, исполняя оркестровую пьесу или аккомпанируя солисту, отделяет ведущие голоса от подчиненных, можно с уверенностью судить о его способности управлять оркестром. Музыка — это почти всегда сплетение нескольких голосов, из которых один является главным, а остальные — аккомпанирующими. Подобное распределение ролей характерно даже для фортепианных пьес, где тема звучит то в правой руке, то в левой или же в среднем голосе. Прекрасной иллюстрацией сказанному служит Восьмая новеллетта Роберта Шумана. В первых ее двенадцати тактах главенствует верхний голос; начиная с тринадцатого такта мелодия переходит к басам, а после такта 23 — к среднему голосу. Такой принцип лежит в основе почти всей музыки: в любой данный момент более

201

важный голос звучит на фоне подчиненных или противопоставленных ему, менее существенных голосов. В произведениях сложной фактуры голоса нередко меняют свои роли несколько раз на протяжении только одного такта. Яркими и поучительными примерами подобного рода изобилует квартетная литература. Однако голосоведение — это не только последовательность звуков, но и воспроизводящие их на тех или иных инструментах люди. А когда дирижер сталкивается с эгоцентричными устремлениями исполнителей, его авторитет и такт подвергаются суровому испытанию.

Достаточно внимательно посмотреть на начало второй части бетховенского скрипичного концерта, чтобы убедиться в том, что небесно-нежные фразы сольной партии скрипача, оплетающие мягко звучащую у оркестра тему, хотя и являются одной из важнейших линий голосоведения, все-таки представляют собой аккомпанемент. Главный же голос — это тема, которую мы слышим то у валторны, то у кларнета, фагота или же у струнных. Если солист не в силах обуздать свое непомерно раздувшееся «я», то роли голосов правильно распределить не удастся и результатом будет совершенно неадекватная интерпретация. В оперной музыке постоянное перераспределение ролей между линиями голосоведения характерно прежде всего для ансамблевых номеров. Шёнберг, объясняя в примечании, имеющемся в одной из его партитур, смысл знаков H (Hauptstimme⁴) и N (Nebenstimme⁵), так несколькими словами характеризует суть проблемы: «Голос певца всегда главенствует». То же относится и к Верди, Моцарту и Вагнеру. В секстете из третьего акта «Свадьбы Фигаро» есть место, где на всем протяжении десятка тактов (103—111) партия Сюзанны, поющей нежно-трогательную мелодию, должна быть ясно слышна на фоне мягкого аккомпанемента, поддерживаемого остальными участвующими в ансамбле солистами. Трудность здесь в том, чтобы убедить всех этих солистов, особенно исполнителей партии Марцеллины и Бартоло, на время стусеваться. К тому же у большинства нынешних Сюзанн легкие сопрановые голоса, тогда как у Марцеллины с ее плотно-насыщенным меццо-сопрано и у громогласного Бартоло именно в этом эпизоде есть несколько нот, которые попадают на самый благодатный (наиболее звучный) участок диапазона их голосов. Только дирижеру, обладающему даром убеждения, под силу заставить певцов с гипертрофированным «я» осознать, что иногда им поручается партия аккомпанемента.

Дирижеру необходима непреклонная решимость, если он хочет добиться от оркестра трактовки, свободной от штампов механической игры, к которой склонны профессиональные оркестры, привыкшие исполнять слишком много музыки. Типичный пример, иллюстрирующий эту тенденцию к шаблонной фрази-

⁴ Главный голос (*нем.*).

⁵ Побочный голос (*нем.*).

202

ровке, мы обнаруживаем в похоронном марше из Героической ([пример 61](#)). Едва ли

существует оркестр, который в такте 180 не сделал бы *ritardando* на третьей и четвертой восьмушках, с готовностью подхватываемого басовыми струнными. Но из-за этого *ritardando* первым скрипачам приходится растягивать затакт, начинающий тему (его продолжительность должна быть такой же, какую имеет последняя восьмушка в такте 16). Я не думаю, что замедление триолей в такте 180 (или аналогичные грубые нюансы) первоначально возникло как результат фразировки по шаблону. Скорее всего это был случайно найденный и показавшийся весьма изящным нюанс, который сразу же пришелся всем по вкусу, но затем, имитируемый и утрируемый, постепенно терял свой исходный смысл, пока не превратился в пустую манерность. Моим попыткам искоренить подобные скверные привычки обычно сопутствует успех на первом, а иногда даже на втором концерте. Но когда произведение повторяется несколько раз подряд «дома» или в гастрольном турне, то издавна затренированные навыки мало-помалу берут свое. Состояние бдительности уступает место отношению «Ну вот, опять Героическая» (особенно заметному на задних пультах), а осмысленное музицирование — рутинному подходу. Французы о подобном возврате к старым привычкам говорят: «La nostalgie a l'écurie»⁶. Именно эти привычки виной тому, что чем лучше известна оркестру и чем больше популярна у слушателей пьеса, тем труднее исполнить ее так, чтобы она вновь звучала свежо и непосредственно. В отношении малознакомой музыки исполнители никогда не страдают излишней самоуспокоенностью, ибо здесь уже одно только чтение нот требует повышенного внимания. Музыканты совершают ошибку, полагая, что их способность воспроизвести в привычной манере определенные последовательности нот исчерпывающе доказывает их знание той или иной популярной пьесы.

О том, насколько оркестр знаком с намеченным к исполнению сочинением, можно безошибочно судить по количеству вписанных в оркестровые партии цифр, призванных облегчить ориентацию в нотном тексте. Этот тест позволяет установить, была ли в свое время пьеса пройдена основательно или только сыграна от начала до конца. Инструментальные концерты особенно страдают от системы однократных прогонов, когда солисту уделяют минимум времени и считают на том подготовку законченной. Между тем некоторые концерты принадлежат к числу шедевров оркестровой литературы и требуют такой же серьезной работы, как и любая симфония.

Отдельные вопросы из числа тех, с которыми приходится иметь дело дирижеру, заслуживают более детального обсуждения. Особенно важно уметь разбираться в специфических проблемах, касающихся исполнителей на струнных и на духовых инструментах, равно как и уметь добиться сбалансированного

⁶ *Букв.* — тоска по своей конюшне (фр.).

203

звучания групп этих инструментов. Весьма серьезным является также вопрос о том, как далеко мы вправе заходить при внесении разного рода поправок в нотный текст.

Штрихи.

Расстановка штрихов — одна из наиболее трудноразрешимых проблем, с которыми сталкивается дирижер. Казалось бы, проще всего положиться в этом вопросе на концертмейстеров струнных групп оркестра. И действительно, это был бы наилучший выход, если бы штрихи обозначались для групп исполнителей только какого-то одного коллектива музыкантов. Но в любом другом оркестре, которому придется репетировать по привезенным дирижером партиям, концертмейстер, как бы тщательно и продуманно они не были откорректированы, в первые же пять минут вежливо, но с плохо скрываемым оттенком презрения спросит: «Это *Ваши* штрихи, маэстро?» А в подтексте подразумевается: «*Мы-то*, конечно, справимся... раз уж Вам так угодно». Поскольку полученных мною в свое время уроков игры на виолончели было, судя по всему, недостаточно, чтобы научиться с уверенностью расставлять штрихи для скрипачей, то в такие моменты мне всегда начинало казаться, что я допустил в нотах какую-то вопиющую

ошибку, однажды концертмейстер вполне квалифицированной, хотя и не первоклассной группы струнных задал мне обычный вопрос, который, как обычно, был произнесен с плохо завуалированным оттенком иронии. В перерыве ко мне подошли двое молодых исполнителей с последнего пульта, чтобы узнать, кто вписал столь «великолепные штрихи», — гораздо лучшие, чем в их собственных партиях и куда более удобные! Я ответил, что они принадлежат всем хорошо известному к весьма уважаемому концертмейстеру Бостонского оркестра. Этот эпизод всего-навсего лишний раз показал, как трудно двум скрипачам прийти к согласию в вопросе о выборе наилучших штрихов для той или иной фразы.

Другая проблема связана с тем, что расстановку штрихов часто приходится поручать концертмейстеру, незнакомому с данной пьесой или трактовкой ее дирижером. Мне вспоминается случай, когда я должен был подготовить оркестровые партии одного акта из вагнеровской оперы, который предстояло исполнить в концерте оркестру, никогда прежде не игравшему этой музыки. Прежде чем отдать партии первых пультов струнных групп, содержащие мои штрихи, на фотокопирование, я попросил концертмейстера просмотреть все мои пометки от руки с тем, чтобы он сделал замечания или поправки технического характера. Он внес несколько весьма уместных исправлений в эпизодах, где, по-видимому, только исполнитель-инструменталист может судить о том, что лучше получится у его группы. Когда он предложил ввести в некоторых тактах дополнительные смены смычков, я спросил, представляет ли он себе требуемые темпы? Ответ был отрицательным. Но как же тогда этот концертмейстер мог определить, на сколько смычков надо было

204

играть соответствующие места? Штрихи — очень существенный элемент интерпретации, и в идеале их расстановку не следовало бы доверять никому. По-видимому, наилучшее решение проблемы — это когда дирижер усаживается за стол вместе с исполнителем из группы струнных, который будет «собственноручно» выполнять работу, и показывает или объясняет ему свои темпы, а также — и это особенно важно — предполагаемый диапазон крещендо в каждом потенциально «опасном» месте.

Хороший пример взаимосвязи между *crescendo* и необходимым для его осуществления количеством смен смычка имеется в третьей части Пасторальной симфонии Бетховена. Как-то раз я репетировал симфонию с оркестром, в партиях струнных которого было обозначено, что такты 215—218 исполняются на три смычка: два такта смычком вверх и затем вниз и вверх по такту. Когда я предложил сыграть все четыре такта на один смычок вверх, концертмейстер немедленно запротестовал, указав, что «так» получится «меньшее *crescendo*». Но *к* хотел добиться в данном месте именно такого *crescendo*, которое тридцать четыре скрипача и двенадцать альтистов произведут, играя эти такты на один смычок. «Нам незачем доходить здесь до иступления», — был вынужден я объяснить оркестру. Сорок шесть исполнителей вполне смогут в темпе скерцо, начав с двух пиано, достичь одного *forte* и не делать при этом никаких смен смычка, тогда как при двух сменах даже самой виртуозной группе струнных не добиться идеально плавного легато. Будь то темпы, *crescendo* или другие динамические нюансы, музыканты определенно отдадут предпочтение *molto* перед *poco*.

Расстановку штрихов нельзя поручать тому, кто не знаком с особенностями трактовки дирижера. Во многих случаях эту работу не следует доверять исполнителю на струнном инструменте, если только он не обладает разносторонней эрудицией, позволяющей ему справиться с любыми трудностями. Однажды гастролирующий скрипач-виртуоз, собиравшийся исполнить с оркестром концерт Брамса, принес на первую из двух репетиций собственные партии струнных с расписанными им самим штрихами. Поскольку это был (и есть) действительно выдающийся мастер, я ожидал, что если не полностью прозрею, то по крайней мере стану более просвещенным в отношении того, как наилучшим образом надлежит выполнять такую работу. Вскоре после начала репетиции я

заметил какое-то беспокойство в рядах скрипачей, определенно вызванное неудобствами, которые причиняли новые штрихи. К моему удивлению, в перерыве ко мне подошел концертмейстер этого обладающего немалыми достоинствами и возможностями оркестра и спросил, не позволю ли я музыкантам пользоваться их собственными партиями. Положение создалось весьма щекотливое. Как я и предполагал, прославленный солист почувствовал себя обиженным, когда я вежливо и с дипломатичной осторожностью попытался убедить

205

его в том, что, быть может, его штрихи слишком рискованны для скрипачей оркестра. Впрочем, нет никакой гарантии, что музыканты оркестра не встретят возражениями или отвергнут не только штрихи, проставленные выдающимся виртуозом, но и любую другую редакцию их партий. Однажды, когда оркестр начал играть на репетиции медленную часть Второй симфонии Бетховена ([пример 62](#)), скрипач, сидевший за концертмейстером, во всеуслышание сказал: «Такие штрихи невыполнимы». После подобного замечания самое разумное — дать четкий ответ и объяснить, каким образом можно исполнить штрихи и почему эти штрихи являются наилучшими при том изложении фраз, какое мы находим у Бетховена. В тактах 18, 20 и 22 мы имеем тот случай, когда можно начинать вниз смычком, причем такт 22 — третье и кульминационное проведение однотипного элемента фразы. Следовательно, для того чтобы добиться лучшей фразировки и правильно распределить градации звучания, естественно исполнить такты 17, 19 и 21 вверх смычком. Но все это предполагает, что затакты к ним будут сыграны вниз. Однако подобные короткие штрихи вниз смычком исполнитель на любом струнном инструменте применяет крайне неохотно, ибо они требуют некоторого размышления, вынуждая музыканта заблаговременно прикинуть, насколько большой (или малой) протяженности должен быть штрих, если следующий такт необходимо начать от головки смычка. На этой же странице партитуры есть еще одно место, где исполнитель часто оказывается жертвой собственной инертности. Мало кто из оркестрантов-струнников без специального напоминания удосужится заглянуть вперед достаточно далеко, чтобы увидеть, что к концу такта 6 нужно подойти к головке смычка. Есть два способа обеспечить это. Проще всего сыграть вверх уже первый такт, но и такое начало едва ли не анафема для тех, кто придерживается догмы. Откуда эдакое упорство? Слишком широкие обобщения, конечно, опасны, но мне кажется, что «Школа игры на скрипке» Леопольда Моцарта многими некритично воспринимается как некое Евангелие. Достаточно часто дают себя знать в игре исполнителей на струнных инструментах и другие рутинные привычки. Дирижер, осмеливающийся внести какие-то собственные изменения в штрихи, рискует получить отпор даже со стороны музыкантов самого лучшего оркестра.

В ритмическом рисунке , нередко встречающемся в Пасторальной симфонии Бетховена, вторую из слигованных нот обычно укорачивают. Иногда слышишь, как скрипач что-то невнятно произносит насчет того, будто бы так предписано у Леопольда Моцарта. Но ведь подобные указания вовсе не обязательны для музыки Бетховена или любого другого композитора, жившего после Леопольда Моцарта. Я не намерен предлагать каких-либо новых универсальных правил, ибо трактовка

206

штрихов зависит от общего подхода дирижера к исполняемой им музыке. Следует лишь твердо усвоить: такого правила, которое бы предписывало при всех обстоятельствах сокращать любую ноту, предшествующую укороченной ноте, не существует. Вообще, как мне не раз доводилось в том убеждаться, оркестры, за очень немногими исключениями, редко выдерживают полную длительность нот, завершающих короткие фразы, отделенные одна от другой паузами. Один из самых простых способов проверить это заключается в том, чтобы отметить в партитуре такты, где пауза наступает после tutti. Ни одному инструменту не следует прерывать звучания раньше того момента, когда должна

начаться пауза. Поскольку для большинства классических музыкальных пьес характерно голосоведение, при котором инструменты или их группы перекликаются друг с другом, эта специфическая проблема возникает довольно часто. То, с какой педантичностью подходит композитор к решению данной проблемы, иллюстрирует партитура «Празднеств» Дебюсси — второго из его Ноктюрнов для оркестра. Пример 63а заимствован из первой редакций. В пересмотренной версии (*version définitive rédigée par Fauteur*⁷) у скрипок перед паузами на одну ноту меньше ([пример 63б](#)). Из-за этого добиться совершенного ансамбля становится труднее, зато лучше обеспечивается непрерывность движения. Исполняя данное место, как оно изложено в первой версии, музыканты обязательно, хотя и невольно, акцентируют каждую ноту перед паузой. Но акцент — это своего рода запятая или точка с запятой там, где на самом деле требуется непрерывная линия.

Приведенные примеры являют собой классический образец чрезвычайно трудной для исполнения переклички голосов. Читающему партитуру дирижеру едва ли будет понятно, почему это так. Для него на странице нет особых проблем, ибо перед ним картина во всех ее взаимосвязях. Для исполнителя дело обстоит иначе, ибо он видит множество нот, но зачастую не может с уверенностью определить, куда их следует «пристроить». Чтобы добиться безупречного исполнения подобных эпизодов, их необходимо много репетировать, постоянно предостерегая музыкантов от опасности, которая проистекает от чрезмерной спешки. Отсутствие завершающей ноты после групп из трех или четырех восьмушек повергает исполнителей в смятение. Страх «выскочить» в паузе оказывается сильнее страха замолчать раньше времени. Поначалу эти отдельные группы восьмых музыканты, как правило, играют слишком быстро, из-за чего в моменты переключения голосов возникают заметные швы. Если отнестись терпимо к этой широко распространенной привычке и сразу же не повести с ней борьбу, то будут искалечены буквально сотни страниц музыки, в которых представлен один из наиболее характерных для концертных и симфонических произ-

⁷ Окончательно принятая автором версия (*фр.*).

207

ведений способов голосоведения. В качестве примера здесь можно было бы сослаться почти на любую симфонию Бетховена, особенно на медленные части его Третьей и Четвертой симфоний.

Проблема коротких фраз, появляются ли они в главном голосе или в аккомпанементе, тесно связана с вопросом о различных способах интерпретации стаккато, обсуждавшихся ранее. Как и в отношении всех других элементов, затрагиваемых процессом преобразования напечатанного текста в звучащую музыку, факторы, влияющие на конечный результат в случае, когда исполняются короткие фразы, многочисленны и не всегда поддаются контролю. Необходимо учитывать акустические особенности зала, размеры и качество инструментов, уровень подготовки исполнителей и другие моменты, иначе музицирование превратится в академические экзерсисы. Первым и решающим фактором всегда будет основательное знакомство дирижера с партитурой, дающее ту свободу действий, без которой невозможно увязать между собой все эти разнообразные элементы. Мне кажется, что во многих оркестрах исполнители на струнных инструментах утратили связь с камерной музыкой. Звучание любой классической пьесы в значительной мере определяется средними голосами струнного квинтета — вторыми скрипками и альтами. Аккомпанирующие голоса, каким бы инструментам они ни были поручены, — это ковровая ткань, по которой пущен узор главных тем. Конечный результат часто целиком зависит от решения играть, скажем, лежащим на струне или прыгающим смычком. Неправильный выбор штриха может изменить характер отдельного эпизода или целого раздела, а то и всей части произведения.

Существует два способа изложения фраз, и это необходимо учитывать. В более протяженных, льющихся непрерывным потоком мелодиях не должно быть никаких

акцентов. Когда смену смычка одновременно производят восемнадцать или более исполнителей, то, как бы искусны они ни были, произвольный акцент неизбежен. Поэтому, если фраза не укладывается на один смычок, лучше распределить смены так, чтобы в каждый данный момент времени их осуществляли лишь несколько музыкантов. Леопольд Стоковский всегда отдавал предпочтение десинхронизированным сменам — метод, уводящий в сторону от сути вопроса, ибо на каждом шагу нам встречаются случаи, когда более уместны одновременные смены. Опасаясь того, что публика расценит хаотические движения смычков как свидетельство неподготовленности и отсутствия дисциплины, исполнители профессиональных оркестров относятся к подобной свободе без особого энтузиазма.

Проблема значительно упростится, если мы будем ориентироваться на принцип дыхания. Почему фразировку хоральной темы увертюры к «Тангейзеру» должен определять ритм дыха-

208

ния? Для чего в оркестре три (а нередко и четыре) тромбониста, если все они будут одновременно делать паузу, чтобы совершить вдох? Боюсь, что из-за такой манеры фразировки нашему слуху стали привычны мелодии с множеством «запятых» и других цезур, прерывающих звучание и расчленяющих мелодии на фрагменты по несколько нот. Разумеется, в классической музыке есть сколько угодно примеров, где тематическое развитие основывается на регулярно чередующихся фразах и поэтому синхронные смены смычков или одновременное взятие дыхания будут оправданы или даже необходимы. Так, медленная часть Второй симфонии Бетховена строится на симметричных двутактах с повторяющимся ритмом, и, слушая ее, мы улавливаем более крупные единства — из четырех двутактов. В противоположность этому у темы медленной части Четвертой симфонии едва ли удастся обнаружить пару тактов со сколько-нибудь похожим ритмическим рисунком. Здесь предпочтительнее неупорядоченные смены смычков, ибо, когда все смены выполняются на первой доле каждого такта, возникает опасность, что свободное течение мелодии будет нарушено. При свободных сменах сами собой исчезают какие бы то ни было произвольные акценты, которые, накладываясь на четко выраженный ритмический пульс аккомпанемента, могли бы слишком назойливо для столь певучей темы подчеркивать сильные доли в первых трех тактах. Следует также подумать о целесообразности свободных смен и для альтов, поскольку в их партиях проходит почти такой же ритмический рисунок, как и у первых скрипок, но только в более низком регистре.

Один из наиболее убедительных примеров, демонстрирующих преимущества неупорядоченных смен, мы обнаружим в третьем акте вагнеровского «Тангейзера». Нет никаких сомнений, что в одном эпизоде из семнадцати тактов композитор хотел выразить чувство усталости, испытываемое главным героем, который рассказывает о своем изнурительном паломничестве и крахе связанных с ним надежд. Когда я однажды предложил музыкантам во избежание цезур отказаться в данном месте от синхронизированных смен, моя мысль была одобрена — правда, быть может, этому способствовало и то, что мы находились в оркестровой яме, не на виду у зрителей, среди которых нередко попадаются педанты, готовые упрекнуть группу исполнителей на струнных инструментах в недостаточном профессионализме. Пожалуй, стоит еще раз напомнить, что напечатанные оркестровые партии, как правило, предварительно редактируются; тем самым повторяемый с механическим однообразием призыв «играй как напечатано» лишь в редких случаях помогает выявить намерения композитора. Большая часть произведений стандартного репертуара представлена в широкодоступных и вполне надежных изданиях фирмы «Брейткопф и Гертель». В какой-то период своего существования это респектабельное издательское предприятие начало снабжать оркестровые партии

209

указаниями штрихов. Если штрихи приемлемы для дирижера (или скрипача), тем лучше. В целом же характер штрихов зависит от многих факторов, в том числе и от вкуса исполнителя. Важно только, чтобы их не принимали за предписания композитора. Кстати, они не обязательно присутствуют во всех изданиях, выпущенных одной и той же фирмой.

Духовые инструменты.

Особенности духовых инструментов требуют обсуждения и внимания не в меньшей степени, чем особенности струнных, хотя соответствующие проблемы, как и стоящие перед исполнителями-духовиками задачи, лежат в иной плоскости. Однако нельзя говорить о духовых инструментах вообще, не уточняя, имеются ли в виду язычковые со сдвоенной тростью, валторны, трубы или другие подгруппы цеха духовых, каждая из которых отличается своими характеристиками. Роль всех этих инструментов в симфоническом оркестре изменилась гораздо больше, чем роль струнных, ибо в их конструкции было внесено немало замечательных усовершенствований. Если в том, что касается звучания струнных, а также характера самой исполнительской концепции (насколько он определяется этим звучанием), первейшая забота интерпретатора — это штрихи, то музыкантам, играющим на духовых инструментах, медных или деревянных, прежде всего нужен дирижер, идущий в своей фразировке от дыхания. Дирижеру не обязательно изучать все тонкости игры на гобое или тромбоне, но он должен быть хорошо знаком с пением. Человеческий голос — это тоже своего рода духовой инструмент, доказательством чему служит такой оборот речи, как «короткое дыхание» применительно к певцу, или другие выражения, связанные с голосом, дыхательным или голосовым аппаратом. Каждому дирижеру, сколь бы хриплым и резким ни был его голос, следует хорошенько поупражняться в пении, чтобы знать, как надлежит брать дыхание в паузе между фразами или как, с учетом ограниченных возможностей дыхательного аппарата, правильно выбрать темп. После этого достаточно сделать небольшой шаг, чтобы научиться верно оценивать возможности любых духовых инструментов и давать грамотные указания играющим на них музыкантам.

Мне нередко приходилось слышать от исполнителей-духовиков, что мало кто из дирижеров понимает специфику их проблем. Дирижеры, пользующиеся уважением этих музыкантов, как правило, имеют опыт работы с вокалистами, чаще всего приобретенный в оперном театре. У маэстро, обладающего подобным опытом, прекрасные шансы добиться того, чтобы все духовые инструменты — от пикколо до тубы — были ему более «послушны», чем дирижеру, пульс которого «синхронизирован» с пульсом скрипача или пианиста. На струнных инструментах легче извлекать звук и управлять его громкостью, и в этом заключается их самое главное отличие от духовых. Если для

210

струнных вопрос первостепенной важности — штрихи, то для духовых главные проблемы — артикуляция и групповая сбалансированность звучания.

Разучивая в ходе подготовки к выступлениям те или иные музыкальные пьесы и сравнивая партии духовых, которые поручались исполнителям в 1810 году, с партиями 1910 года, дирижер обнаружит так мало общего, что какие-либо совпадения будут казаться чуть ли не случайными. Пожалуй, для начала уместно вкратце затронуть проблему удвоения деревянных духовых, практикуемого в пьесах классического репертуара. Как и во многих других вопросах, с которыми обычно сталкиваются музыканты, в данном случае что-то идет от существа дела, а что-то — от моды и привычки ориентироваться на установленные образцы. Было бы абсурдно при исполнении в лондонском Ройял Фестивал Холле классической симфонии позволить четырем кларнетистам играть в полную силу, ибо акустика зала чрезвычайно благоприятна для всех духовых инструментов. Чего действительно можно было бы добиться, удваивая с разумной осторожностью составы, — так это более ясного исполнения фраз, приходящихся на «периферийные» участки диапазонов этих инструментов. В отдельных

участках диапазона некоторые из деревянных духовых приобрели (а другие, напротив, утратили) яркость звучания и легкость звукоотдачи, так что, слегка варьируя количество исполнителей, можно восстановить динамический баланс звучания, отвечающий замыслу композитора. По-видимому, наиболее важная цель, достигаемая удвоением составов, в том, чтобы дать отдых солисту группы в эпизодах *tutti*, ибо они вызывают излишнее утомление, а тем самым и перенапряжение губ и легких в ущерб более важным сольным пассажирам. Я не раз замечал, что в «малых» бетховенских симфониях (где составы удваиваются редко) солист группы деревянных просто прекращал играть на протяжении нескольких тактов *tutti*, чтобы набраться сил для исполнения ответственных эпизодов своей партии. В такие моменты и возникает необходимость в дополнительном музыканте. Солиста-духовика, настолько выносливого, чтобы в одиночку справиться с программой симфонического концерта, теперь почти не встретишь. Иногда солист группы требует для себя дублера из желания подчеркнуть собственный авторитет, но часто за этим кроется действительная неспособность выдержать восьмидесятиминутную программу без помощи другого.

Важно также обеспечить сбалансированность звучания медных духовых инструментов, особенно на долгих нотах. Долго выдерживаемые ноты обычно кажутся более громкими, чем любая движущаяся линия голосоведения. Слушая включенный не на полную мощность и находящийся в отдалении радиоприемник, мы можем наблюдать странный феномен: яснее всего различимы аккомпанирующие долгие ноты деревянных и медных инструментов или даже повторяющиеся ноты в средних голосах

211

струнных, тогда как мелодия из-за расстояния и плохой сбалансированности звучания теряется. Здесь решающим фактором является опыт дирижера. Новичок полагает, будто то, что он слышит со своего пульта, соответствует тому, что слышит публика. Но так бывает редко. Во многих выстроенных в последнее время залах акустика явно благоприятствует духовым, тогда как привычка исполнителей-струнников играть слабым звуком ставит их в еще более невыгодное положение. Учитывая это, дирижер должен взять себе в правило внимательно следить за тем, чтобы определенные долго выдерживаемые ноты у медных и деревянных духовых не были слишком громкими. Рихард Штраус однажды заметил: «Никогда не смотрите в сторону медных ободряющим взглядом».

За семьдесят — сто лет в практике оркестрового исполнительства произошли и более серьезные изменения, которые были обусловлены усовершенствованиями медных духовых инструментов, а также появлением требовавших новых приемов игры музыкальных пьес таких композиторов, как Малер, Шёнберг, Стравинский, Барток и другие. Многие оркестры, особенно в Центральной Европе, до сих пор не освоили эти технические приемы. Если дирижер, желающий включить в программу «Петрушку» или Пятую симфонию Малера, не готов взять на себя роль преподавателя игры на духовых инструментах, то он проклянет тот день, когда, забыв об осторожности, остановил свой выбор на данных произведениях. В англоязычных странах современной исполнительской техникой владеют гораздо больше духовиков, чем в континентальной Европе. Среди французских инструменталистов есть выдающиеся мастера своего дела, но редко в таком количестве, чтобы группа духовых какого-либо оркестра могла быть целиком укомплектована первоклассными исполнителями. Вообще же большинство оркестров, которые не принадлежат к числу самых известных, попадают в затруднительное положение всякий раз, когда возникает необходимость в исполнителях на инструментах, вошедших в употребление где-то после 1850 года. Повсюду принято поручать партию пикколо самому пожилому и обычно худшему флейтисту, что оборачивается плачевными результатами для интонации и ансамбля. Сольные партии в «Жар-птице» (редакция 1910 года) требуют высочайшего технического мастерства и отличного владения дыханием точно так же, как и сочинения Шостаковича, охотно использовавшего пикколо, причем в весьма

ответственных эпизодах. Мне рассказывали в Вене, что местные музыканты, желающие освоить технику игры на бас-кларнете, вынуждены ждать, пока их не примут на работу в оркестр, ибо ни у кого из молодых кларнетистов нет собственного инструмента, на котором можно было бы практиковаться. Впечатление от музыки Реквиема и «Волшебной флейты» Моцарта часто бывает испорчено из-за безобразной игры дуэта бассет-горнов. В этом смысле лучше всего дело обстоит в Лондоне.

212

Здесь искусством игры на любом из редко используемых инструментов владеет по несколько специалистов, готовых занять место в группе всякий раз, когда в программу включаются пьесы, где необходимы цимбалы, бассетгорны, вагнеровские басовые трубы и прочие экзотические раритеты.

Подготовка нотного материала для духовиков отнимает гораздо меньше времени, чем расстановка штрихов; вместе с тем разбираться в технике игры на духовых инструментах желательно на тот случай, когда исполнитель не справляется с трудностями собственной партии. (В еще большей мере это относится к ударным инструментам, которым современные композиторы придают в своей музыке такое большое значение, о каком немислимо было и думать до 1900 года.) В свете этих немногих примеров должно быть понятно, почему молодые талантливые музыканты, дирижируя первоклассными оркестрами, нередко имеют успех, но когда выступают с второразрядными коллективами, производят не столь благоприятное впечатление. Чтобы добиться от музыкантов такого коллектива сколько-нибудь профессиональной игры на пикколо, бас-кларнете, контрафаготе или вагнеровской басовой трубе, дирижеру необходимо обладать таким мастерством, какого вовсе не требуется, когда работаешь с высококвалифицированными исполнителями. Тем американским дирижерам, которым особенно удается музыка конца XIX века и более позднего периода, нелегко завоевать себе репутацию крупных художников на Европейском континенте, где большинство оркестров не без труда справляются с подобным репертуаром. Поскольку ситуация была такой же и полвека назад, когда я учился в Вене, надо обладать сверхоптимизмом, чтобы ожидать улучшений в скором будущем.

Ретуши.

На первой странице Второй симфонии Брамса имеется такт, где лишь эксцентричный упрямец не согласится вписать опущенную композитором ноту. Будучи убежденным консерватором и классицистом, Брамс предпочел оставить в партии контрабасов незаполненную четверть, хотя по логике изложения фразы здесь требуется *ре-диез*. Он определенно не счел нужным воспользоваться скордатурой струны *ми* и, не долго думая, решил пропустить ноту, которую нельзя было сыграть на обычно настроенном контрабасе. В брамсовских партитурах мы обнаруживаем бесчисленные примеры того, как контрабасовый голос делает неожиданный скачок вверх, поскольку на инструменте отсутствуют ноты ниже *ми* контроктавы.

Сколь бы убедительными ни казались кому-либо доводы в пользу подстановки в подобных случаях низких нот, существующих на современных контрабасах, всегда найдутся недовольные, кто будет говорить о привнесении в музыку Брамса чуждых ей звуков и прочих ужасных преступлениях. Я сам с готовностью причисляю себя к консерваторам и все же чуть ли не ежедневно убеждаюсь в том, что нет такого допущения, не-

213

важно, каким бы логически обоснованным и правдоподобным оно мне ни представлялось, которое не отверг бы кто-то другой. Учитывая это, я со всей ответственностью заявляю: *ре-диез* в начале Второй симфонии Брамса — это тот единственный случай, когда правомерность коррекции — или пусть ревизии на современный лад — бесспорна.

Вместе с тем я твердо убежден, что многие композиторы-классики в тех или иных местах заменили бы или добавили соответствующую ноту, если бы это не было невозможным либо нежелательным из-за определенных технических ограничений. Примером иного рода, иллюстрирующим проблему, с которой мы сталкиваемся у Брамса опять же на каждом шагу, служит такт 300 первой части Четвертой симфонии. На трубе натурального строя, то есть не имеющей вентилей, нельзя было сыграть *ре* (в написании), расположенное под нижней линейкой ноты, поэтому в классических произведениях партии валторн и труб изобилуют скачками, подобными тому, что мы находим в упомянутом такте у второй трубы. Везде, где в симфонии встречается этот «прыжок», я предпочитаю воспользоваться нижним *ре*. Знак *два* в такте 300 мне всегда казался столь же бесспорным, как и *ре-диез* во Второй симфонии, но несколько лет тому назад один весьма эрудированный второй валторнист, играющий в очень неплохом оркестре, не согласился с моей точкой зрения. Ясно, что ни в этом, ни в любом другом аналогичном вопросе полного единодушия ожидать не приходится, и ниже я ограничусь только такими рекомендациями, которые представляются бесспорными, логичными или желательными лично мне.

Рассмотрим на примере увертюры «Кориолан», соч. 62, в каких случаях технические несовершенства инструментов должны были ограничивать свободу решений композитора.

1. В такте 19 первая флейта могла бы сыграть высокое *ля-бемоль*, что, однако, во времена Бетховена было, по всей видимости, слишком рискованным, особенно при нюансе пиано.

2. В такте 26 то же относится к ноте *соль-бемоль*.

3. В тактах 42 и 43 логика гармонического развития требует, чтобы валторны и трубы сыграли *си* (по написанию). В тактах 40 и 41 мы видим, как композитор распределяет ноты седьмого уменьшенного септаккорда, который должен выглядеть аналогичным образом (только со смещением на полтона вниз) и в тактах 42—43. Из-за невозможности сыграть требуемую ноту на медных, композитор вынужден был ввести ее в партию вторых скрипок.

4. В такте 62 очевидная проблема голосоведения у второй валторны.

5. В такте 63 у контрабасов должно быть низкое *до*.

6. В такте 71 у контрабасов должно быть низкое *ре*.

7. Второй трубе в тактах 101, 103, 105, 113 и т. д. следовало бы сыграть низкое *ре*.

214

8. Что касается тактов 188 и 189, то возникает серьезный вопрос, должны ли виолончели и контрабасы спуститься в следующую октаву, чтобы исполнить *ре* и *до-диез*. Подобный ход имеется в партии виолончелей в тактах 196 и 197, где контрабасы также могли бы сыграть свою ноту октавой ниже.

9. Вторая труба должна в такте 286 сыграть низкое *ре*.

Во многих случаях Бетховену приходилось избегать пассажей, для которых нельзя было подобрать удобной аппликатуры. Однако на сегодня соответствующие проблемы давно решены.

Краткий перечень мест, явно требующих корректировки, приведен для того, чтобы показать, сколь многого (или малого) можно добиться при редактировании известной классической партитуры. Достигнуть в таких вопросах всеобщего согласия не удастся никогда, и это относится как к существу дела, так и к деталям. Я лишь излагаю собственные взгляды, свидетельствующие о том, что в принципе я *за* внесение необходимых ретушей. Наверное, профессиональная исполнительская деятельность помогает мне почувствовать, какую досаду должны были вызывать у композиторов технические несовершенства инструментов. В произведениях, где яркость динамики или интенсивность драматического развития особенно важны, я тем более считаю себя обязанным добавлять ноты, пропущенные композитором, но доступные исполнителям, играющим на современных инструментах, с тем чтобы логичнее изложить ту или иную фразу. Например, почему бы *не* позволить третьей валторне Е такте 139 *адagio* Третьей

симфонии Бетховена сыграть в унисон с кларнетом еще несколько верхних нот, включая высокое *до* (по звучанию). Отдав предпочтение «букве», мы, думается, окажем Бетховену плохую услугу. Разве альтовый тембр — удовлетворительная замена яркому звучанию валторны в тот момент, когда совершается обратная модуляция к основной тональности? Сразу же за этим местом, в такте 142 композитор мог бы вписать в партию фаготов высокое *ля-бемоль*. Было бы логично, если бы кларнеты сыграли здесь в унисон с гобоями, а фаготы — октавой ниже. Поскольку композитор хотел весь пассаж изложить октавами, а *ля-бемоль* на фаготе отсутствовал, возникла необходимость прибегнуть к помощи кларнета. А раз уж дуэт гобоев нельзя было поддержать кларнетным на протяжении всего такта, Бетховен распределил голоса кларнетов так, как счел наиболее целесообразным при данных обстоятельствах.

Таковы примеры поправок и ретушей в партиях деревянных духовых. Опасность зайти слишком далеко всегда существует. С другой стороны, ничего не менять — это убогая премудрость перестраховщиков, доказательство боязни критики, попытка уйти от проблемы, прикрывшись девизом «Играем лишь то, что напечатано» или «Мы вправе допустить лишь те ретуши у Бет-

215

ховена, которые принадлежат Вагнеру» (позиция, заставляющая включать в партитуру Девятой Бетховена весьма сомнительные варианты). Проверочным критерием является то, что поправки, вносимые при ретушировании, не должны нарушать аутентичность звучания. Как я уже говорил, во времена Бетховена тональность ми мажор была для гобоев не из самых удобных. Но если бы некий безумец решился удвоить в медленной части Третьего фортепианного концерта Бетховена гобой, то, какими бы мерками мы ни пользовались в своих оценках, звучание было бы для нас одинаково неприемлемым. Такое нелепое решение являло бы собой пример того, как *не* следует поступать.

Проблема ограниченности технических возможностей оркестра всегда была актуальной для великих мастеров, и это укрепляет мою уверенность в том, что и сами композиторы предпочли бы фразы, восполненные нотами, которые отсутствовали на инструментах 1810 года или были неудобны для исполнителей того времени. Немало поправок вносил в партитуры Тосканини. На мой взгляд, это не противоречит его заявлениям о том, что он всегда стремился служить только композитору, оставаться лишь интерпретатором. Однако распространенное мнение, будто Тосканини педантично придерживался авторского текста, совершенно ошибочно. На деле он вводил отнюдь не только те ноты, которых вынуждены были избегать композиторы-классики, ибо он подверг основательной правке даже такое произведение, как «Море» Дебюсси⁸. Он также заменил первую ноту в разделе *presto* Леонора № 3, вписав *ре* вместо *до*, и защищал свою точку зрения с большим жаром. В вопросе транспонирования оперных арий Тосканини также выказывал больше терпимости и прагматизма, чем кто-либо другой из тех, с кем мне доводилось иметь дело. Нигде не засвидетельствовано, что, готовя на Зальцбургском фестивале постановку оперы «Фиделио», Тосканини сочинил новую модуляцию. Великолепная Лотта Леман с несравненной проникновенностью и убедительностью пела Леонору, роль которой ей очень подходила, однако высокие ноты арии вызывали у артистки затруднения. Когда в 1936 году опера была возобновлена, Тосканини, желая помочь певице, решил транспонировать арию на полтона ниже. Хотя этот щедрый жест имел своей целью способствовать выявлению лучших сторон дарования Леман, всем бросилось в глаза, что речитатив, предшествующий разделу адажио арии, стал звучать хуже. Особенно это было ощутимо во фразе «So leuchtet mir ein Farbenbogen, der hell auf dunklen

⁸ Его варианты запечатлены в оркестровых голосах и партитуре, принадлежащих Нью-Йоркскому филармоническому обществу. Поскольку Дебюсси — отнюдь не рядовой инструментовщик, — как известно, и сам пересматривал партитуру «Моря», работу, проделанную Тосканини, следует, собственно говоря, считать одной из ряда очередных корректур.

Wolken ruht»⁹, столь характерно звучащей в до мажоре и приобретающей чуждый ей колорит, в си мажоре. На третий год Тосканини попытался объединить оригинальную тональность речитатива с транспонированной арии и «изобрел» новую модуляцию: до мажор («der blickt so hell, so freundlich»¹⁰), до минор («nieder, der spiegelt alte Zeiten»¹¹), квинтсекстаккорд на басу *ля*, септаккорд на *си-бемоле*, квартсекстаккорд на той же ноте («und neu...»¹²) — в ми-бемоль мажор, тональность полутонем ниже исходной. Спустя сорок лет я все еще помню удивленно поднятые брови музыкантов оркестра и присутствовавших в зале меломанов.

Нам незачем больше задерживаться на столь особом случае. Я лишь хотел бы очертить предположительные границы ретуширования, которое может преследовать весьма различные цели. Постоянные изменения деталей инструментовки, предпринимавшиеся Малером, чтобы придать своим главным идеям большую выпуклость, — это пример того, как, стремясь улучшить звучание собственных сочинений, композитор-дирижер редактирует их снова и снова. Малер вносил также ретуши и в симфонии Роберта Шумана, где, по мнению большинства дирижеров, включая и меня, определенные коррективы необходимы. Однако некоторые дирижеры с солидной репутацией настаивают на неприкосновенности оригинала. По-видимому, защитников авторского текста вполне устраивает небрежность шумановской фактуры. Пуристы неизменно апеллируют к нам с призывами строжайше придерживаться «буквы» оригинала. Но любой опытный дирижер, ради того, чтобы лучше выявить намерения композитора, вносит в партитуру те или иные изменения. Я предпочитаю заимствовать у Малера его в высшей степени ценные коррективы, за исключением тех изменений, которые он вносил в саму композицию. Например, в коде последней части Второй симфонии Шумана он опускает один такт (который я оставляю); он изменяет также ноты начальной фанфары в Первой симфонии. Такие поправки выходят за рамки допустимого и представляют собой ненужное вмешательство.

Пожалуй, наиболее известный пример того, какие споры может породить великолепное, но страдающее несовершенством отделки произведение гениального художника, Дает судьба оперы Мусоргского «Борис Годунов». Когда Шостакович предложил новую редакцию «Бориса», из стана пуристов послышались протесты, аналогичные тем, которые раздавались в адрес Малера, взявшего на себя труд пересмотреть инструментовку Шумана. Опера завоевала широкую популярность уже в своей первой редакции, выполненной Римским-Корсаковым, признанным

⁹ Как избавленья знак безмолвный нам в небе радуга встает (нем.).

¹⁰ Виденья мира и покоя (нем.).

¹¹ В глазах теснятся чередою (нем.).

¹² Вновь (нем.).

мастером оркестровки. Но после того как годы спустя был опубликован авторский текст, многие принялись осуждать Римского-Корсакова за слишком вольную трактовку ритма, гармонии и некоторых существенных элементов композиторского замысла. Поклонники Мусоргского требовали, чтобы на оперной сцене звучала неискаженная версия «Бориса». В своем оправданном восхищении этим самым ярким и новаторским творением композитора они, впрочем, закрывали глаза на один немаловажный факт: просчеты в инструментовке слишком явно обнаруживали ограниченность технического мастерства автора музыки. Администрации нью-йоркской «Метрополитен-опера» пришлось в последние годы дважды потратить большие усилия и израсходовать крупные суммы денег на редактирование и копирование нотного материала в надежде получить более близкую к оригиналу и вместе с тем приемлемую с практической точки зрения версию «Бориса Годунова». Ни одна из попыток не увенчалась успехом. В 50-е годы доработать инструментовку Мусоргского было предложено Каролу Ратхаузу, но он не добился

желаемого результата. Самую последнюю (и новейшую) постановку оперы объявили в очередной раз «оригинальной версией», и были даны заверения, что дескать идеи Мусоргского сохранены в неприкосновенности. О том, во что это вылилось, лучше всего рассказать словами Шюлера Чейпина, недавнего генерального директора «Мет».

«Мы намеревались воспользоваться вторым ламмовским изданием партитуры, которое представляет собой редакцию 1872 года, пересмотренную самим автором. Решение было принято Кубеликом, когда только начались предварительные обсуждения, и я не видел причин возражать. Римский-Корсаков и Шостакович исходили из того, будто, оркеструя оперу, композитор не знал, чего хочет. Ламм и другие музыковеды полагали, что Мусоргский очень хорошо знал, что ему нужно и, более того, весьма опередил свое время. Единственная проблема, возникшая перед нами в связи с выбором данной редакции, сводилась к вопросу, каким будет реальное звучание оркестра в столь обширном помещении, как зал театра „Метрополитен“. Слишком экономная, скудная инструментовка означала и соответствующий неудовлетворительный результат, поэтому Шипперс сознавал, что ее надо как-то модифицировать, сделать более полнокровной, чтобы донести звучание оркестра Мусоргского до любого слушателя, в каком бы месте огромного зала тот ни сидел. Все осложнялось тем, что у дирижера непрерывно рождались новые идеи, к на каждой репетиции он обычно менял какие-то детали, а по вечерам, зарабатывая себе сверхурочные, над партиями корпел библиотекарь, ибо к утру все коррективы необходимо было расписать. Понятно, что репетиции ежеминутно прерывались остановками, и продвижение вперед было очень медленным».

Ни один дирижер, который чего-то стоит, не возьмется исполнять «Бориса», не сделав тех или иных изменений в инструментовке, — это известно каждому профессиональному музыканту. Вопрос лишь в том, сколь радикальным должно быть вмешательство, Томас Шипперс поступал так, как поступил бы любой другой трезво мыслящий и свободный от предубежденности дирижер: он хотел добиться, чтобы партитура «звучала». Ирония, однако, в том, что мистер Чейпин, судя по всему, во-

218

образил, будто в результате была исполнена авторская версия оперы.

Впрочем, самое любопытное в другом. «Борис Годунов» Мусоргского, точно так же, как и симфония Шумана, действительно нуждается — отсюда и все эти редакции — в доработке, без которой невозможно обеспечить исполнение, достойное гения Мусоргского. Между тем в редакции Шостаковича, вызвавшей гнев пуристов, очень точно и в то же время талантливо и с прекрасным знанием секретов оркестрового письма воспроизведены основные элементы композиторского замысла (лишь в одном хоровом эпизоде я обнаружил место, где было слегка изменено голосоведение). Абсурдные нарекания пуристов отпали, бы сами собой, ибо те, кто тревожится больше других, спокойно отнесутся к любым проявлениям редакторского произвола и к любому количеству ретушей, если только ни о чем не сообщать и не называть вещи своими именами. По-видимому, эти люди не способны слушать музыку настолько профессионально, чтобы уловить разницу между вариантами, — иного объяснения не остается. Все это напоминает мне недавние скандалы в связи с пересортицей французских вин. Для рядового потребителя главное — этикетка. Знаток же оценит вино по вкусу.

Мы располагаем множеством ретушей, предложенных в свое время дирижерами различных поколений. Линия, которая отделяет искажения от поправок, устраняющих недостатки и идущих на пользу произведению, имеет размытые края и может выгибаться в ту или иную сторону. (Вейнгартнер приводит пример того, как Бюлов, изменив лишь одну ноту, совершенно нарушил ход модуляционного развития в трио Девятой симфонии Бетховена.) Это отнюдь не межа, четко определяющая границы земельных владений поместья. Нам нужны творческое мышление, хороший вкус и, прежде всего, уважение к композитору. Призыв «играй, что напечатано» ни в коей мере не решает всех вопросов. Даже если отбросить коррективы, вносимые дирижерами, остается проблема расхождений

между изданиями. Дать строго сформулированные правила невозможно. Пожалуй, пример будет полезнее советов: любой дирижер добавит в начале Второй симфонии Брамса низкое *ре-диез* в партию контрабасов, но никому не придет в голову заменить во второй части Третьего фортепианного концерта Бетховена флейты гобоями. Между этими крайними полюсами открывается широкое поле деятельности для творчески мыслящего дирижера.

Динамика

Иной дирижер безупречно сбалансирован между собой медь и струнные, но тем не менее не сумеет правильно распределить градации динамики в общем контексте исполняемой музыки. Хороший вкус, профессионализм и воображение — единствен-

219

ные надежные советчики, которые могут подсказать, как решить эту задачу. Наверное, вездесущий шум, создаваемый современной цивилизацией, виной тому, что и музыка — если, конечно, оркестром не управляет какой-нибудь особо стойкий дирижер-консерватор — сегодня звучит громче, чем когда-либо прежде. На нас не только обрушивается больше децибелов, чем следует, но смещается и сам диапазон громкости, из-за чего ныне так трудно добиться от оркестра подлинного *pianissimo misterioso*. Распределяя динамические оттенки, необходимо помнить, что в любой классической партитуре есть по меньшей мере одна кульминация, где звучание должно достичь максимальной интенсивности. Подобно точкам, которые в различных случаях обозначают разные виды стакато, предписание *ff* тоже отнюдь не всегда соответствует некоему неизменному уровню громкости. Аналогичным образом обстоит дело и с прочими обозначениями динамики, хотя бы потому, что инструменты, коль скоро на одном из них определенные обертоны возбуждаются не так легко, как на другом, отличаются друг от друга интенсивностью звучания. *Piano* на низком *до* гобоя — это не то *piano*, которое мы слышим, когда вступают засурдиненные скрипки.

Но характер градаций динамики меняется также от партитуры к партитуре, и для нас важнее обсудить именно эту проблему. И здесь снова встает принципиальный вопрос, уже обсуждавшийся в предыдущих главах: какова цель музыкального исполнительства? Если мы должны по мере возможностей стараться донести до слушателя дух и звучание произведения, какими они были во время премьеры, то тогда не следует полагать, будто характер динамических оттенков, присущий Седьмой симфонии Бетховена, уместен и в партитурах Вагнера или Штрауса, рассчитанных на большой состав оркестра. Я вовсе не хочу сказать, что дирижер, исполняющий Седьмую Бетховена, должен сознательно ограничивать разнообразие нюансов, подгоняя их под некую заранее предуготовленную схему. Просто я убежден, что, увлекаясь мощью тромбонов, труб и литавр, удваивая дерево, мы лишь создаем дополнительный шум, нисколько не усиливая этим общего впечатления от исполняемой музыки. Оптимальный эффект достигается тщательным продуманным распределением всех нюансов. В частности, следует неуклонно добиваться того, чтобы в финале Седьмой ни один такт, предшествующий такту 427, не прозвучал на три *forte*. Два *forte* встречается в симфонии много раз, но все эти случаи чем-то непохожи друг на друга. Либо меняется инструментовка, либо по-иному расставлены акценты, — так или иначе, но другим должно быть и общее впечатление.

Пожалуй, главная роль во всем наборе динамических оттенков принадлежит *forte*, которое, увы, нередко бывает слишком оглушительным. Особенно предрасполагает к совершению подобного «проступка» начало Первой симфонии Брамса. Мало у кого из дирижеров хватает терпения ждать того момента, ко-

220

гда появляется вторая фраза (такт 25), и лишь на ней достичь *fortissimo*. Ведь легче и заманчивее сотрясти зал повторяющимися ударами литавр, дабы к такту 25 слушатели

были наэлектризованы до предела. Ну а дальше? Для чего стоит сначала *forte*, а затем *fortissimo*? Разумеется, для того, чтобы именно соль-мажорная фраза, изложенная на квинту выше (а не на кварту ниже), прозвучала мощнее и весомей.

Некоторые трудности порождены тем, как композитор использует инструменты. Главная из них вызвана неизменным пристрастием Брамса к валторнам натурального строя. Что касается до-мажорной фразы, то несколько ее нот представлены в натуральном звукоряде валторны in Es, но когда проходит вторая фраза, обе пары валторн могут выдерживать лишь опорные ноты. В результате, если не вносить никаких изменений в инструментовку, первая фраза окажется более впечатляющей. Другая серьезная проблема: хотя нетрудно добиться того, чтобы тремоло литавр прозвучало громче, чем повторяющиеся *do* предыдущих тактов, ему не хватает концентрированной мощи и весомости этих отдельных ударов. К тому же оно заглушает виолончели и контрабасы, из-за чего достичь требуемого нагнетания напряженности еще труднее. Между тем нарастание в этих тактах несомненно является частью композиторского замысла, в чем легко убедиться, взглянув на партии скрипок и труб.

Еще с большими трудностями связаны (и еще чаще игнорируются) случаи, когда каждое последующее обозначение динамики предписывает соответственно меньшую громкость, в особенности это относится к *fortissimo*, за которым далее идет *forte*. Подобные примеры есть в двух первых симфониях Бетховена, при этом *forte* каждый раз знаменует собой начало нового нарастания. Ферматы и акценты в финале Первой симфонии прозвучат с удвоенной силой и гораздо более впечатляюще, если в предыдущем такте обеспечить частичное уменьшение напряженности, тогда как *forte* в коде Второй симфонии на фоне неистовой мощи предшествующих тактов придает теме величественное звучание. В этой же части, но несколько ранее, мы обнаруживаем *forte*, которое служит связующим звеном между тактами, выдержанными в *fortissimo*, и фразой, исполняемой пиано, или, иначе, позволяет ослабить напряжение на четырех аккордах, появляющихся после бурных пассажей предыдущих тактов.

Один из самых ярких примеров подобного рода содержится в брамсовском Реквиеме. В конце шестой части звучит мощное фугато, но, несмотря на все имеющиеся в нем эпизоды *fortissimo* и все кульминации, композитор завершает его лишь на форте. Как-то после концерта ко мне подошел музыкальный критик услышать мои «оправдания»: на его веку я был первым, кто взял на себя труд позаботиться о требуемом уменьшении громкости. Всегда приятно, когда такие тонкие моменты не остаются

221

ся незамеченными; что же касается данного форте, то у него особое назначение. До-мажорное фугато — это не финал Реквиема. Пытаться здесь сорвать аплодисменты значит допустить, чтобы впечатление от глубоко трогательного начала было ослаблено. Обе последние части следует исполнять без всякой паузы, однако если ступенька перехода между ними, которой является форте в конце шестой части, выбита, то возникает провал, а это мешает почувствовать взволнованную трепетность первой фразы заключительной части. С учетом аналогичных соображений необходимо строить и трактовку заключительных тактов первой части Третьей симфонии Бетховена, где важно обеспечить, чтобы два завершающих аккорда по характеру своего звучания были подобны тем, с которых начинается часть.

Цель любого изменения состава оркестра — будь то удвоение деревянных духовых или сокращение струнных — добиться надлежащего динамического баланса. Один весьма вдумчивый и тонко чувствующий музыку дирижер исполнял Первую симфонию Бетховена, не сокращая количества струнных (что пытался делать и я) и удваивая дерево (чего я не делал). По-видимому, он хотел придать симфонии более монументальный характер. Я не берусь на основании рецензий судить о том, как это отразилось на свойственной данной музыке жизнерадостности, но со своей стороны отмечу, что группу басовых струнных я не сокращал лишь в первом из четырех повторений, поскольку, как

сразу же обнаружилось, быстрые пассажи в сонатном *allegro* и финале звучали «грязно», когда их исполняли восемь контрабасов и одиннадцать виолончелей. Еще один вопрос: каким способом струнным лучше всего сыграть аккорды из трех нот? Ответ опять же зависит от подхода к сочинению в целом. В случаях, когда в общем контексте предпочтительна короткая, резкая атака, лучший способ — *divisi*; но если желательны более мягкие или даже ломаные аккорды, то тогда каждый исполнитель должен сам играть все три ноты.

Сравнив, как одна и та же пьеса звучит на фортепиано и клавесине, мы получим наглядную иллюстрацию того, сколь неоднозначными могут быть наши представления о громкости и наши впечатления о характере звучания в целом. Если бы два равных по своему исполнительскому мастерству музыканта сыграли Итальянский концерт Баха — один на фортепиано, другой на клавесине, — то звучание фортепиано показалось бы нам более сильным (особенно при условии, что прослушивание совершается в большом зале). Но когда эта же музыка в том же исполнении будет воспроизведена на проигрывателе, то с большей монументальностью и величественностью прозвучит клавесин. Такое сравнение как нельзя более убедительно демонстрирует относительность понятий «громко» и «величественно, грандиозно, монументально». Что может быть громче некоторых образчиков современной популярной музыки? Однако нет в ней ни грандиозности, ни подлинной мощи. Децибелы —

222

единица физическая, для нас же их количество должно определяться воплощенными в конкретной музыкальной пьесе чувством, духом, содержанием.

Современные исполнители обнаруживают склонность к пересмотру унаследованных нами у XIX века концепций о музыке Баха, согласно которым ее внутреннее величие непременно требует и значительной силы звучания, а стало быть, и больших хоров, удвоенных, а то и учетверенных по количеству инструментов групп оркестра. Многие из страдающих гигантоманией приверженных поклонников Баха — особенно это относится к членам любительских хоровых обществ — не «раскаялись» и по сей день. Впрочем, большинство профессионалов понимают, что Баха необходимо исполнять ограниченными составами, иначе пострадает ясность его полифонического письма. Пора применить полученные уроки и к музыке других стилей. Коль скоро мы осознали, что впечатление от музыки усиливается не строго параллельно нарастанию громкости, мы располагаем средством, позволяющим нам добиваться предельной выразительности игры, не впадая в крайности. Если, исполняя соль-минорную симфонию Моцарта, К. 550, мы решим оставить в оркестре тридцать четыре скрипача, то придется либо все время их сдерживать, чтобы сквозь плотную завесу звучания струнных прослушивались семь деревянных духовых инструментов, либо удвоить деревянные, что, однако, привело бы к новым сложностям. Сколь бы искусными ни были исполнители, быстрые пассажи в первой и последней частях все равно окажутся смазанными. Если же мы сократим число струнных, это вовсе не обязывает нас превращать симфонию в музейный раритет, но, напротив, дает возможность играть с полной отдачей, нигде не сдерживая наших чувств и не беспокоясь о динамическом балансе или ясности быстрых пассажей. В партитуре симфонии К. 425 по две трубы и литавры. Это позволяет расширить группу струнных, несмотря на то что музыка К. 425 искрится легким юмором, тогда как К. 550 — произведение, исполненное страстной напряженности и драматизма. Но в К. 425 есть также эпизоды, где темы, порученные деревянным духовым, будут отчетливо слышны только на фоне резко приглушенных струнных. Располагая властью осуществить все свои желания, направленные на то, чтобы достичь совершенного исполнения, я предпочел бы иметь удвоенную группу деревянных духовых и использовать ее лишь в нескольких тактах; правда, в этом случае музыкантам дублирующих составов пришлось бы, подобно скучающим без дела лакеям, около получаса томиться в ожидании того, чтобы в конце концов сыграть какой-нибудь десяток нот.

Сбалансированность звучания в немалой степени зависит от размещения групп инструментов на сцене. Здесь неизбежно одни принципы приносятся в жертву другим. Идеальной была бы такая практика, при которой расположение инструментов

223

можно было бы менять в зависимости от оркестровки. Так, в Седьмой симфонии Бетховена несомненно предпочтителен старомодный, антифонный способ, когда группе вторых скрипок отводится место справа от дирижера. Однако этот ныне почти не применяемый вариант совершенно не годится для музыкальных пьес таких композиторов, как Дебюсси, который нередко поручает скрипкам шесть или даже восемь линий голосоведения. В данном случае приходится всех скрипачей усаживать слева. Поскольку этот последний способ наносит партитурам Бетховена меньше ущерба, чем антифонный — музыке Дебюсси, он и является преобладающим. Многие молодые дирижеры из тех, кому современная музыка ближе, чем классическая, считают нужным усаживать музыкантов группы медных так, чтобы трубы оказались на левой половине сцены, приблизительно в том месте, где на противоположной стороне установлены литавры. Подобное размещение совершенно недопустимо, когда исполняется музыка Брамса или любого из композиторов, творивших до него. Если в оркестре, которым меня приглашают дирижировать, принят такой порядок, то я, превышая свои права гастролера, настаиваю на том, чтобы трубачи и литавристы сидели бок о бок, коль скоро в концерте должны прозвучать пьесы, инструментованные в классическом стиле. Что же касается музыки XX века, то можно привести немало доводов в пользу иного расположения групп, поскольку трубы трактуются здесь как часть огромной армии медных, тогда как вокруг литавр полукольцом выстраивается мощная батарея инструментов ударного цеха. Но у Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шумана и Брамса трубы вступают и умолкают одновременно с литаврами. В медленных частях таких произведений Моцарта, как К. 504 и К. 543, или во Второй симфонии Бетховена нет партий ни у тех, ни у других. Во втором фортепианном концерте Брамса, соч. 83, эти инструменты прекращают играть после второй части. Таким образом, вопрос нельзя решить раз и навсегда. Вместе с тем перегруппировки следует сводить к минимуму. Музыкант, привыкший слышать одних и тех же своих коллег в непосредственной близости, чувствует себя более уверенно, да и публику отнюдь не вдохновляет зрелище, когда после очередного номера программы вдруг начинается перестановка пультов и стульев.

Дирижер должен учитывать эти внешние и внутренние аспекты динамики всякий раз, когда он возвращается к какому-либо классическому сочинению, намереваясь подготовить его к концерту. Приступая к работе над любой музыкальной пьесой, необходимо первым делом найти в ней кульминацию (или кульминации); это поможет правильно сбалансировать как явно контрастирующие, так и едва ощутимые на фоне друг друга динамические нюансы. Выдающимся образцом произведения с одной кульминацией служит бетховенский шедевр Леонора № 3. Каждое из встречающихся на всем протяжении этой большой

224

увертюры *forte* и *fortissimo* должно быть соразмерено с учетом громкости этой кульминации (заключительные 29 тактов).

Первое, с чего начинается интерпретация музыки прошлых эпох, — это определение оптимального количества струнных. Если я исполняю Третий Бранденбургский концерт с полностью укомплектованной группой струнных (как это делает Караян), то тем самым я утверждаю концепцию, весьма далекую от той, когда каждый голос струнных ведут лишь по три музыканта. Адекватность интерпретации в такой степени зависит от характера звучания, что при наблюдаемых ныне тенденциях нам нужно с особой умеренностью использовать струнные в музыке прошлого. И это не только из уважения к исторической традиции. (Численность струнных могла колебаться даже во времена Моцарта. Так,

засвидетельствовано, что капельмейстер Боно дирижировал одной из симфоний композитора, имея под своим началом сорок скрипачей.) Достаточно надежным критерием будет то, насколько звучание оркестра отвечает задачам конкретной концертной программы. Было бы ошибкой исполнять Первую симфонию Бетховена с тем же количеством струнных, что и Вторую симфонию Брамса или Концерт для оркестра Бартока — сочинения, требующие более мощных групп деревянных, медных и ударных. В пределах репертуара до 1800 года важно учитывать, предусмотрены ли в партитуре трубы и литавры или к струнным добавлено лишь по паре гобоев и валторн. Поскольку послевагнеровская эпоха оставила нам такие подавляющие масштабом своих пропорций опусы, как «Песни Гурре» Шёнберга, Альпийская симфония Штрауса и симфонии Малера, дирижеры не обделены репертуаром, который позволяет сполна удовлетворить тягу к «монументальному звучанию», столь неуместному в музыке более ранних эпох. Источником иного рода трудностей из той же области оркестрового баланса является способ обозначения динамики, практиковавшийся в классических партитурах и иногда используемый даже в партитурах начала нашего века. Композиторы прошлого имели обыкновение выставлять в своих рукописях лишь одно обозначение громкости для всех охваченных общей акколадой нотных групп. В партитурах, созданных до 1850 года, редко встречаются примеры, когда соответствующие знаки были бы выписаны с учетом динамического баланса отдельно на каждой строчке. Предполагалось, что исполнитель в зависимости от того, проходит ли в его партии основной либо второстепенный голос, сумеет соразмерить громкость звучания своего инструмента сам.

Для того чтобы получить действительно полное представление о способах записи динамических обозначений в автографе классической музыкальной пьесы, следует неторопливо полистать какую-нибудь из широкоформатных партитур старого издания. Одна ее страница скажет больше, чем несколько абзацев книги, о том, как в спешке композитор вносил тут одно *f*,

225

там одно *p*, рассчитанные каждое на десяток строк, ни на минуту не забывая, что отдельным партиям должны соответствовать свои градации звучности. Это легко понять: в большинстве случаев все было ясно и так, и никому из композиторов, писавших в классическом стиле, не приходило в голову тратить время на подобные самоочевидные детали. Сегодня у нас все еще не так много оркестров, способных в стандартных контекстах сбалансировать звучание без помощи дирижера, руководствуясь лишь тем, что выдержанные или повторяющиеся ноты обычно являются аккомпанементом и не должны выделяться, чтобы не нарушать четкость линий ведущих голосов.

Почти в любой классической симфонии есть эпизоды, где тема проводится у скрипок и в верхних голосах деревянных духовых, тогда как у остальных инструментов звучат повторяющиеся или выдержанные опорные ноты. Если исполнители играют «по напечатанному», то из всего, что поручено ведущим голосам, мы услышим не слишком много. Когда гремит медь, грохочут литавры, а прочие инструменты соревнуются с ними, ибо так велит «буква закона», присутствие темы угадывается лишь по пантомиме движений той или иной группы исполнителей.

Если в подобных случаях добиться удовлетворительного баланса не так уж трудно, то начало репризы в бетховенской Девятой требует более тщательно продуманных мер. Как именно распределить в этом эпизоде градации динамики, пусть решает дирижер, когда у него возникнут конкретные проблемы. Отмечу только, что здесь не обойтись без ретушей, поскольку иначе контуры тем не прорисуются сквозь мешанину звуков. Вот лишь один из моментов, заставляющих дирижеров ломать голову. В конце тактов 304 и 308 у литавр, а также у неизменно их сопровождающих труб, появляется *ля*, но в такте 310 у труб остается *ре*. У флейтиста та же нота, что и у литавр, почему же у труб другая? Начиная от такта 315, скрипки, а затем и деревянные духовые пытаются изложить главную тему, тогда как застрявшие на тонике и доминанте трубы упорно мешают им это сделать.

Стоит, пожалуй, еще раз напомнить об одном из важнейших акустических феноменов, ибо многие музыканты не подозревают о его существовании: выдерживаемые ноты всегда громче, чем движущиеся голоса. Какими последствиями чревато игнорирование этого простого факта, наглядно демонстрируют партитуры Густава Малера. Едва ли кому удастся когда-либо выяснить, как композитор представлял себе звучание собственных произведений. Замечательный музыкант и выдающийся дирижер, он вносил коррективы в свои партитуры на каждой репетиции. Услышав, что определенные места у оркестра «не звучат», Малер тут же начинал править их. Поэтому нам зачастую трудно решить, какие коррективы сделаны *ad hoc*, а какие являются исправлениями погрешностей в инструментовке. Естест-

226

венно предположить, что для оркестра в Касселе, где состоялась премьера одной из симфоний композитора, пришлось больше «дорабатывать» инструментовку, чем для оркестра в Берлине. Нет никакого иного удовлетворительного объяснения тому, что поправки, сделанные рукой самого Малера в различных экземплярах одной и той же партитуры, настолько противоречат друг другу. В одном случае композитор требует, чтобы определенная фраза была исполнена лишь первым фаготистом, а в другом — обозначено *a 4*. Что еще могло быть причиной подобных расхождений, кроме как очень посредственный первый фаготист в одном городе и очень квалифицированный в другом? Дирижер, стремящийся добиться сбалансированного звучания, вынужден принимать так много решений, что невозможно сколько-нибудь полно охватить проблемы, связанные с необходимостью учитывать такие факторы, как: состав исполнителей (и инструментов), их расположение на сцене (в яме), величину и акустику зала, характер использованных в партитуре средств музыкального изложения и, наконец, то, предполагается ли публичное выступление или же сеанс звукозаписи. Так или иначе, но основное правило сохраняет свою силу: длинные ноты громче коротких. Если сольные партии теряются в общей массе звуков, то виной тому чаще всего слишком громкий аккомпанемент. Хотя мы больше слышим о проблемах динамического баланса, когда разговор идет об оперной музыке, где семидесяти инструментам нетрудно подавить такой сравнительно маломощный «инструмент», каким является человеческий голос, с чисто технической стороны причина одна: недостаток самоконтроля у исполнителей, играющих долго выдерживаемые ноты. Есть два типа партитур: в одном случае предполагается, что после того, как готов окончательный текст, мы сами должны решить, как лучше всего добиться задуманного композитором звучания, во втором — исполнителю продиктовано все до малейших деталей, не забыта ни одна точка над *i*. Наиболее яркий представитель второго направления — Арнольд Шёнберг, педантично указывавший в нотах даже аппликатуру флажолетов. Многие скрипачи, в том числе и поклонники музыки Шёнберга, уверяли меня, будто далеко не каждое из этих предписаний выполняется, ибо для тех же флажолетов нередко удается найти более удобную аппликатуру. Игнорируя при всей своей преувеличенной заботе о деталях тот факт, что существующие залы и иного рода концертные помещения и площадки по-разному оборудованы, отличаются друг от друга акустикой, а значит, так или иначе модифицируют громкость и тембр звучания определенных групп инструментов, композиторы этой второй группы тем самым создают исполнителям немало специфических трудностей. Следовательно, сколь бы подробными ни были предписания, они не обеспечивают тождественности конечного результата. Было бы так же неразумно, если бы ком-

227

позитор-пианист требовал, чтобы другие пианисты пользовались его аппликатурой, удобна она для их рук или нет. Композиторы, дающие лишь общие указания относительно желаемых эффектов, выигрывают по сравнению с теми, кто предпочитает строго регламентировать каждый шаг исполнителя. Этот на первый взгляд парадоксальный, но

все же справедливый вывод объясняется тем, что в различных условиях проблема динамического баланса решается по-разному.

Хотя я и не вижу проку в подробных заочных советах насчет того, как обеспечить уравновешенность звучания оркестра, я полагаю, что следует упомянуть здесь, особенно в связи с аналогичными проблемами в классических симфониях, посвященные данному вопросу работы Феликса Вейнгартнера. Знакомясь с его рекомендациями, начинающий дирижер получает представление о том, какого рода коррективы вносит опытный мастер в партитуру и оркестровые голоса с целью достичь большей ясности фактуры. Важны, впрочем, не сами поправки (и значит, нет нужды безоговорочно принимать или отвергать их), а то, что на их примере видно, как, с помощью лишь ограниченного вмешательства в текст, удается прийти к желаемому результату. Со времен Вагнера стало обычным делом удваивать деревянные духовые в симфониях Брамса, Чайковского и нередко Бетховена. Иногда это действительно кстати, однако в этом вопросе все зависит от акустики. Между тем акустика залов, построенных во второй половине XX века, такова, что струнные оказываются в невыгодном положении по сравнению с медью и деревом. Если в подобных помещениях партии деревянных духовых от начала и до конца пьесы исполняются удвоенным составом, то эффект будет противоположен ожидаемому. По своей акустике старые залы, как, например, зал Венского музыкального общества, и новые, например лондонский Ройял Фестивал Холл, совершенно непохожи друг на друга. Чтобы партитура прозвучала так, как того хотел композитор, все эти разнообразные факторы необходимо учитывать, поэтому важно быть хорошо осведомленным о характерных особенностях исполнительской практики различных стран и эпох. В партитурах, а любая из них представляет для нас автограф, нередко содержатся не только обычные, но и «упреждающие» указания, которые композитор, наученный горьким опытом, добавил, чтобы создать заслон исполнительской рутине. Репетируя однажды с оркестром NBC оперу «Отелло», Тосканини потребовал от группы струнных, чтобы эпизод, где сам Верди проставил три пиано, был сыгран лишь на одном пиано. Концертмейстер виолончелей попросил у маэстро разъяснений по поводу этого неожиданного требования, ибо, как было известно, Тосканини, исполнявший музыку Верди под его собственным руководством, относился к нему даже с большим пиететом, чем к другим композиторам. Тосканини ответил, что итальянские оркестры, в расчете на которые Верди писал свои партитуры,

228

имели обыкновение всё подряд играть на неизменном меццо форте *n*, желая получить тот или иной нюанс, композитор вынужден был прибегать к утрированным обозначениям. Таким образом, в данном случае автор музыки пытался противодействовать укоренившимся рутинным привычкам.

Другой пример местных традиций — частое удвоение валторн в партитурах, написанных русскими композиторами XX века, особенно Прокофьевым и Шостаковичем. Между тем шести валторнам в составе русского оркестра, исполняющего «Ромео и Джульетту», не сравняться по мощи с четырьмя в английском или немецком оркестре. С этим согласится любой, кому доводилось слышать русские оркестры с их слабо звучащими французскими валторнами. Другая, не столь очевидная проблема — множество акцентированных нот в партитурах Чайковского и Дворжака. Оба композитора никогда в точности не знали, на какое количество струнных они могут рассчитывать. Чтобы обеспечить энергичную фразировку и четкую артикуляцию, и тот и другой обильно покрывали страницы своих партитур знаками маркато, сфорцандо, крышечками акцентов. Если бы все эти указания были добросовестно соблюдены достаточно мощной группой струнных, то результатом было бы лишь грубое звучание.

Знаменитый оркестр великого герцога Майнингенского насчитывал в годы, когда им руководил Ганс фон Бюлов, всего сорок девять музыкантов. Нетрудно прикинуть, сколько из них играли на струнных инструментах, ибо репертуар оркестра включал произведения

Листа и Вагнера, чью музыку невозможно исполнять без надлежащего количества деревянных и медных духовых. Мы даже располагаем письмом Ганса фон Бюлова, адресованным намеченному маэстро в преемники Рихарду Штраусу и содержащим настоятельный совет отказаться от приглашения, если «великий герцог выполнит угрозу сократить число музыкантов с сорока девяти до тридцати пяти». Сегодня, когда только в одной группе первых скрипачей почти два десятка исполнителей, а общее число струнных достигает нередко шестидесяти восьми человек, нам трудно себе представить, какие тогда требовались меры, чтобы обеспечить сбалансированность и надлежащую мощь звучания. Не только акцентные обозначения использовались в необычной функции как средство «самозащиты» композитора. Мы уже говорили об избытке точек в партитурах Бетховена. Я уверен, что причиной одного из часто повторяемых композитором призывов «четкость, четкость и четкость» был низкий уровень исполнительской техники музыкантов-инструменталистов того времени. Наша слишком узкая трактовка термина *staccato* существенно отличается от бетховенской. Дирижеру следует быть начеку и помнить, что обозначения динамики, фразировки и прочих технических приемов исполнения музыки столь же часто могут быть предупреждающими сигналами *ad hoc* о том,

229

чего нельзя делать, как и указаниями, предписывающими, что необходимо сделать. Уметь провести различие между запрещающими и предписывающими указаниями — это, в определенном смысле, и значит грамотно читать партитуры.

Звукозапись

Дирижеры, которым уже довелось принимать участие в сеансах звукозаписи, легко поймут, чем вызваны мои призывы к профессиональным музыкантам не особенно полагаться на грампластинки и магнитоленты. Причина, упомянутая мною в начале книги, остается наиболее важной: разучивая пьесу по записям, наигранным другими, мы знакомимся с ее автором через посредство третьего лица. Тем самым наше отношение к ней перестает зависеть от нашего собственного опыта и нашего воображения. Но есть и другое обстоятельство: привыкая всецело полагаться на записи, мы как музыканты прекращаем нормально эволюционировать. Профессиональный музыкант-исполнитель, обладающий талантом и живым восприимчивым умом, является выразителем своего поколения и своей эпохи. Я уже говорил о том, как с течением времени изменялся наш подход к творчеству Баха. Многие крупные музыканты, родившиеся в конце прошлого века, не сумели идти в ногу со временем и правильно воспринять определенные перемены в исполнительском стиле, совершавшиеся в наш век. Мои собственные представления об исполнительской манере кумиров моей юности часто оказываются весьма ненадежными. Много раз вызывали во мне удивление и досаду случаи, когда, включив радио, по которому передавалась запись какой-нибудь оркестровой пьесы, и пытаюсь определить имя дирижера, я допускал грубейшие ошибки. Это было результатом постепенно и незаметно совершавшихся перемен в моих представлениях о том, как звучит Брамс у Тосканини или Моцарт у Вальтера. Метаморфозы, разумеется, происходили во мне, а не в трактовке исполнителя. Учитывая эту способность нашего восприятия эволюционировать, дирижер должен формировать у себя такое отношение к творчеству тех или иных композиторов, которое было бы непосредственно личным и определялось бы его собственным мировоззрением и темпераментом, его собственным прочтением музыки. Прослушивание записей — это совсем не то, что чтение нот, ибо в музыке, как и в поэзии или прозе, исполнение предполагает возможность по-разному интерпретировать текст. Следовательно, тот, кто постоянно опирается на одни и те же образцы, крайне ограничивает свое музыкальное развитие.

В свете некоторых других факторов представляется сомнительной авторитетность даже самых лучших записей. Для фирм, специализирующихся на производстве грампластинок,

230

звук — это потенциальный товар. Без изобретения новых способов записи и воспроизведения звука и без их непрерывного совершенствования этим фирмам пришлось бы полностью переключиться на джаз и рок-н-ролл, ибо выпущенные в девятнадцатый раз грамзаписи всех опусов Бетховена могут быть проданы только со ссылкой на улучшенное качество звучания. Это вполне законные методы ведения торговли и удовлетворения запросов любителей музыки, порождающие новые споры, новый интерес. Однако они не имеют ничего общего с созданием более аутентичной исполнительской версии сочинений Бетховена. Мы понимаем, что поблекшие на картине художника краски могут быть восстановлены квалифицированным реставратором, и все же результату самой искусно выполненной реставрации никогда не сравняться с оригиналом. Не исключено, что рядовому любителю освеженная палитра на шедевре живописи *A* покажется более привлекательной, чем необновленная гамма красок на холсте *B*, принадлежащем кисти того же художника. Точно так же весьма вероятно, что какая-нибудь прекрасно смонтированная запись хорошо исполненного шедевра классической музыки покажется многим слушателям достижением, превосходящим все, о чем Бетховен мечтал в самых смелых фантазиях. Тем не менее прослушивание грампластинок — это не тот способ, который помог бы нам выяснить, каким представлял себе композитор звучание своей собственной пьесы. Я не боюсь повторять еще и еще, что каждому поколению необходимо заново осмыслить прошлое и попытаться понять, каким было в своем первоначальном виде великое произведение великого художника. Изначальная форма шедевра — это неотъемлемое свойство его — а также и нашей — природы.

Подобно репродукционной печати, используемой для почтовых открыток, претерпела ряд модификаций и звукозапись. Музыканты давно уже смирились с тем, что, когда осуществляется запись, артист всецело попадает во власть звукооператоров и звукорежиссера. Как это хорошо известно каждому профессионалу, то, что мы слышим на пластинках, вовсе не обязательно отражает звучание, которого удалось добиться дирижеру от своего оркестра. В результате учащийся, доверяющий записи, может стать жертвой двойного заблуждения. К этим возражениям практического порядка следует добавить и то, что наш идеал «хорошего» звучания постоянно эволюционирует, — примерно так, как меняются наши вкусы в области мод. В 1962 году глава одной из ведущих американских фирм звукозаписи, по своему восприятию музыки ничем не отличавшийся от рядового меломана, лично проинструктировал группу работавших под его началом инженеров и звукорежиссеров по поводу характера звучания, которого им следовало добиваться. Его собственный идеал сложился под влиянием чисто практических соображений. Руководитель фирмы считал, что, поскольку воспроизводящая аппаратура того времени была в большин-

231

стве случаев весьма невысокого качества, яркие динамические контрасты на грампластинках ни к чему. По его мнению, следовало главным образом заботиться о том, чтобы приглушить громкие и усилить слабозвучающие места. Этого чиновника не беспокоило, что навязанные им цели прямо противоположны тем, к которым обычно стремятся музыканты. Из-за подобных установок, которыми фирма руководствовалась на протяжении нескольких лет, она в конце концов была дискредитирована. К сожалению, это также повредило репутации кое-кого из сотрудничавших с фирмой артистов, хотя они не могли влиять ни на процесс принятия решений, ни на конечный результат.

Несколько лет тому назад музыкальный критик газеты «Нью-Йорк-тайме», решив немного пофантазировать, нарисовал такую картину: молодой меломан, коллекционирующий грампластинки, впервые присутствует на концерте; но так как до сих пор он всегда знакомился с музыкой по пластинкам, которые проигрывал на имевшейся у него дома звуковоспроизводящей аппаратуре, почти все, что он слышит теперь, кажется ему неполноценным. Эта сатира не так далека от жизни.

И еще одно предупреждение. Во многих случаях музыканты давали «добро» на выпуск

грампластинки, хотя она вовсе их не удовлетворяла. Я не раз удивлялся, когда дирижер, который без всякого ущерба для своей карьеры мог бы сказать «нет», санкционировал выпуск явно неприемлемого диска. Чем бы ни объяснялись подобные решения, я полагаю, что учащемуся, непременно желающему видеть в определенной записи наивысшее достижение маэстро X, не мешало бы знать об удивительных обстоятельствах, нередко сопровождающих создание даже наиболее широко разрекламированных образцов увековеченной электронным способом музыки. Например, если во время записи оперы певец почему-либо оказался «не в голосе», то ничего другого не остается, как назначить дополнительный сеанс, в ходе которого вокалист вынужден будет, надев, наушники, петь свою партию под музыку, уже запечатленную на звуковой дорожке. Мне рассказывали о том, как однажды была записана в отсутствие солиста-тенора опера Пуччини. Всю партию певца пришлось «встраивать» позже, но без оркестра и дирижера. Сам я однажды был вынужден записать несколько оперных отрывков только лишь с оркестром. Из-за переутомления тенору никак не удавалось придать своему голосу сколько-нибудь приемлемое лирическое звучание, но он сумел это сделать впоследствии (и весьма успешно, если учесть специфику обстановки). О том, позволяет ли такая практика добиться аутентичного или даже художественно полноценного исполнения, пусть судят менее заинтересованные слушатели. Однако вполне очевидно, что подобного рода механическое конструирование по частям заслуживает признания лишь как триумф технического мастерства. Подлинно ансамблевое взаимодействие, свойственное лучшим спектаклям, здесь, конечно, отсутствует.

232

Грампластинка может ввести в заблуждение еще и потому, что условия, при которых ее записывают, нельзя воспроизвести в обычном концертном зале. Однажды превосходный оркестр записывал в студии Вариации Шёнберга соч. 31. Столь же превосходный дирижер оркестра полагал, что лучше всего достоинства партитуры проявятся в том случае, если перед записью каждой очередной вариации изменять в соответствии с характером музыки размещение исполнителей. Поскольку в этом шёнберговском опусе вариации для камерного оркестра того или иного состава чередуются с вариациями для полного оркестра, то, воспользовавшись находчивым предложением дирижера, музыканты и осуществлявшая запись группа специалистов обрели редкую и желанную возможность воздать должное этой крайне сложной и великолепной партитуре.

Но если начинающий дирижер наивно поверит, будто, репетируя эту пьесу, пусть даже с тем самым превосходным оркестром, он сумеет добиться аналогичного звучания, то его ожидает весьма неприятный сюрприз. В свою очередь, упомянутый превосходный дирижер, зная, что на концертной эстраде так пересаживать музыкантов уже не удастся, навсегда отказался исполнять данную пьесу в обычных залах, чтобы эталоном с тех пор служила ее столь великолепно записанная в студии версия.

Образованные люди обычно склонны больше доверять напечатанному, чем произнесенному слову. В области музыки эквивалентом напечатанного текста являются сегодня грампластинки либо магнитоленты на катушках или в кассетах. Это оказывает огромное влияние на процесс обучения и становления музыканта-профессионала. В предыдущих главах я старался показать, что напечатанный нотный текст не всегда можно считать наиболее адекватным отражением композиторского замысла. Но вред, причиняемый ошибками, имеющимися в нотном тексте, или неверными толкованиями этого текста, ничтожен по сравнению с ущербом, который наносят восприимчивой молодежи звукозаписи.

Наблюдаемое ныне увлечение звуком ради него самого, звуком в отрыве от контекста музыкальной пьесы и передаваемого смысла, имеет неожиданные параллели в области театрального исполнительства. С легкой руки Виланда Вагнера стиль *Lichtregie*¹³ сделался популярной концепцией, которую сегодня нельзя игнорировать. Этот стиль предполагает более статичную манеру поведения актеров на сцене, тогда как способом, помогающим

направить внимание зрителей туда, куда режиссер считает нужным, служит использование большого набора световых эффектов: Будучи применен в отдельных сценах, особенно в эпизодах экспозиции с их замедленным ходом драматического развития, данный прием позволяет достичь прекрасных

¹³ *Букв. — светорежиссура (нем.).*

233

результатов, однако он стал вытеснять собой актерскую игру, хотя вовсе не является ее эквивалентом.

В музыке у нас тоже возникло новое слово — Klangregie¹⁴, зародившееся в студиях звукозаписи, но затем быстро утвердившееся как обозначение исполнительского стиля, характерного для концертных залов. В рамках такого рода концепции звук либо тот или иной тип сонорности считается предметом первейшей заботы дирижера, доминируя над всеми прочими элементами, из которых складывается исполнение музыки, сколь бы явно они ни акцентировались в партитуре. Всецело поглощенный проблемами Klangregie, дирижер, если того потребует некий эталон звучания, не задумываясь введет вместо предписанной засурдиненной открытую медь (или наоборот), усилит скрипки виолончелями с целью получить более густой тембр, будет по-своему изменять характер динамического равновесия между отдельными группами инструментов, расположение этих групп на сцене, оркестровку, метроритмические нюансы... В качестве подмены интерпретации этот стиль неприемлем; тем не менее для некоторых он сделался чем-то вроде боевого коня, на котором они скачут от успеха к успеху. Функция, выполняемая в музыке звуком, часто понимается весьма неправильно. Для дирижеров, ориентирующихся на звучание Филадельфийского оркестра, существует один и только один способ трактовки «сонорностей». Будь то «Пинии Рима», «Весна священная» или же партитура Брукнера — на слушателя к вящему удовлетворению многочисленной когорты «филадельфийцев» повеет влажным дыханием тропиков с их богатством ослепительно ярких красок.

Разумеется, существует множество произведений, в которых подобным «сонорностям» принадлежит весьма важная роль. Для дирижера, постоянно работающего над собой и старающегося разумно планировать свои программы, крайне важно уметь вовремя обращать внимание на проблемы такого рода, иначе и ему, и публике придется быть свидетелем того, что оркестр, неспособный добиться надлежащего звучания, неудовлетворительно исполняет отрепетированные пьесы. Есть немало оркестров, которые, хотя и не являются первоклассными, могут тем не менее превосходно сыграть ту или иную пьесу, и лишь звучание оставляет желать много лучшего. Я хотел бы в связи с этим процитировать высказывание американского композитора Уильяма Шумана, однажды заметившего: «Качество звучания оркестра улучшается параллельно увеличению бюджета».

Когда я вступил в должность главного дирижера Бостонской филармонии, журналисты задавали мне вопрос, появится ли теперь у оркестра «немецкое звучание»: при этом подразумевалось, что в годы руководства Шарля Мюнша звучание было «французским». Все это чепуха. Такие эпитеты выдуманы лю-

¹⁴ *Звукорежиссура (нем.).*

234

бителями шаблонных определений, воспринимающими музыку сквозь призму расхожих клише, которые, если разобраться, давно уже не выражают никакого смысла. Нет ни «французского», ни «немецкого» звучания. Имеется лишь адекватное и неадекватное данной пьесе звучание. Если это усвоено, звук будет с успехом выполнять свою важную функцию. Скрипачка, исполнившая в концерте произведение, музыка которого отличалась строгой суровостью, была вправе почувствовать себя уязвленной, когда ведущий критик счел ее тон лишенным чувственной сладости. Если бы вторая часть, выражающая

глубокую сосредоточенность, была сыграна сочным, полнокровным звуком, это совершенно исказило бы характер произведения. При желании блеснуть ярким, красочным тоном эта скрипачка выбрала бы скорее концерт Чайковского. Один предприниматель, специализирующийся на производстве грампластинок и получивший заказ на выпуск цикла пьес Бетховена, как-то пожаловался мне, что бетховенская «инструментовка не годится для записи». Рассказывают, будто Бетховен, получив от кого-то упрек в недостаточном использовании красот скрипичного тембра, воскликнул: «Вы всерьез полагаете, что я пекусь о какой-то там жалкой скрипке в минуты, когда на меня снисходит вдохновение?»

Звук является неотъемлемым элементом исполнительского замысла как для солирующего инструменталиста, так и для любого ансамбля музыкантов. Мне довелось дважды убедиться в том, что некий великолепный струнный квартет, участниками которого были молодые и преданные своему делу люди, исполнял музыку Альбана Берга лучше, чем какой-либо другой ансамбль. Но в обоих прослушанных мною концертах музыканты после пьес Берга играли в той же манере и тем же звуком произведения Моцарта или Шуберта, в результате чего получалось нечто вроде карикатуры на Моцарта или Шуберта. Эти исполнители привыкли к постоянным резким крещендо и диминуэндо, быстрому лихорадочному вибрато, которые совершенно не соответствуют духу и строю классических произведений.

Составление программ

Предложить какие-либо четкие правила составления программ невозможно. Связанную с этим основную проблему я уже затрагивал, когда говорил о том, насколько по-разному в различных странах оценивают тех или иных композиторов. Молодой дирижер обязан с полной серьезностью отнестись к тому, что по обе стороны Атлантики и музыкальные вкусы, и мнения об одних и тех же композиторах очень расходятся. Не продумав должным образом репертуар для своего дебюта в Европе, некоторые из наших лучших молодых дирижеров не сумели

235

подтвердить то благоприятное впечатление, которое они произвели в Соединенных Штатах¹⁵.

Есть две тому причины. Здесь, в Америке, более широкий, богатый и отнюдь не консервативный симфонический репертуар, тогда как в Европе более современный и смелый оперный репертуар. И второе: в городах Европы симфонические концерты не так популярны, как оперные спектакли. Напротив, в Соединенных Штатах совсем немного заслуживающих внимания оперных компаний, по своему статусу сравнимых с филармониями. Американским дирижерам следует иметь в виду, что, если они хотят добиться успеха на европейской концертной эстраде, им необходимо включать в программы значительное количество известных произведений классиков и романтиков. В Соединенных Штатах это не столь решающий фактор — во всяком случае для дирижера, не несущего ответственности за проведение концертов в течение целого сезона и не обязанного составлять десятки программ. Где бы ни звучала симфоническая музыка, классические произведения неизменно остаются основой основ нашего репертуара. Намеренно ограничиваемые, в том числе узкоспециализированные программы могут быть уместны на фестивале либо в каком-то отдельном концерте, но продержаться на них в течение долгого сезона или даже гастрольной поездки дирижеру не удастся. К составлению программ, предназначенных для Европы, нужно подходить иначе, чем к выбору произведений, рассчитанных на американскую аудиторию.

Если только программа не посвящена одному-единственному композитору, важно обеспечить в ней разнообразие и контрасты. В отличие от некоторых моих именитых коллег, охотно дающих концерты, выдержанные почти целиком в одной тональности, я стараюсь избегать подобного единообразия и никогда не возьмусь исполнять симфонию

ми-бемоль мажор Моцарта в один вечер с «Жизнью героя». Узнав, что солист намерен сыграть с оркестром Второй фортепианный концерт Брамса, дирижер обязан подумать о том, включить эту пьесу в первую или же во вторую половину программы. Если выбор падет на первую половину, то следует принять меры к тому, чтобы во второй не было ни одного кульминационного номера. Если же солист выступит под конец вечера, то в первом отделении нужно избегать пьес в бемольных тональностях или пьес, на

¹⁵ Когда один талантливый американский дирижер, успешно справлявшийся с обязанностями руководителя некоторых лучших симфонических оркестров и с заслуженным успехом выступавший в театре «Метрополитен-опера», получил возможность совершить большую концертную поездку в Европу, он оказался в затруднительном положении, поскольку было оговорено, что в каждом выступлении должно прозвучать то или иное произведение Роберта Шумана. Молодой музыкант был совершенно не готов дирижировать музыкой Шумана и из-за этого не смог воспользоваться благоприятным случаем.

236

фоне которых оркестровка Брамса покажется тусклой. Для того чтобы получить надлежащий контраст с брамсовским монументальным концертом, можно наряду с этой пьесой исполнить одну из симфоний Стравинского, — например, до-мажорную, — но ни в коем случае не партитуру какого-либо из его ранних балетов. Экономная инструментовка симфоний Стравинского обеспечит отличный контраст. Более того, поскольку концерт Брамса хорошо знаком любому оркестру, у музыкантов будет достаточно времени, чтобы получше отрепетировать симфонию. Планируя репетиционное время, дирижер должен учитывать различные факторы. Так, важно заранее правильно оценить сильные и слабые стороны оркестра. Готовясь выступить с баден-баденским оркестром Зюдвестфунк, дирижер может быть уверен, что Вариации Шёнберга соч. 31 не создадут сколько-нибудь серьезных проблем. Уже много лет оркестр возглавляют столь видные музыканты, как Розбауд и Булез, и оба они регулярно включают в репертуар такую музыку, исполнение которой в других городах сопряжено с почти непреодолимыми трудностями.

Пожалуй, с наибольшим успехом дирижер сможет составлять программы тогда, когда он ясно осознает цели, которым подчинена его исполнительская деятельность. Они есть у каждого, хотя не каждый отдает себе в этом отчет. Я бы выделил в связи с этим такие три цели: служить своим личным интересам; воспитывать публику; охватить побольше значительных произведений. Наличие первой установки редко признают, хотя придерживаются ее часто, ибо кассовый успех быстро превращается в личный успех. Ради того, чтобы добиться этого успеха с наименьшей затратой сил, дирижеры прибегают к разного рода уловкам. Так, один дирижер сделал неплохую карьеру, выступая во многих концертных залах с Второй симфонией Скрябина, которую больше никто не исполнял. Какое-то время его приглашали снова и снова, но поскольку программа вскоре всем приелась, повторные наезды маэстро прекратились. Подобный сугубо оппортунистический подход к карьере редко сохраняет свою эффективность на долгий срок, ибо сколь бы искусно ни была составлена программа, бедность репертуара рано или поздно дает о себе знать. Однажды Джорджу Селлу сообщили о том, что некий дирижер имел в концерте большой успех. «С какой программой? — поинтересовался Селл, — А, В или С?»

Второе кредо — «воспитывать публику» — звучит возвышенно, однако лежащий в его основе принцип вызывает у меня сомнения. Действительно ли в этом задача исполнителя? Нетрудно снискать одобрение в известных кругах, выступая с пиетическими декларациями, особенно если за ними следуют крайне непопулярные программы. (Исполнение пьес, которые руководитель оркестра считает нужным включить в программу, не имея, однако, ни малейшего желания дирижировать ими лич-

237

но, является в Америке уделом вторых дирижеров.) Фразу «воспитывать публику» слишком часто изрекают лишь затем, чтобы отстоять произведения, которые не нравятся большинству слушателей, но обладают свойством усиливать приток дотаций. Обычно она также служит удобным аргументом для тех, кто устраивает концерты «молодых талантов» — мероприятия больше обещающие, чем приносящие. Отбросив в сторону притворные сетования и высокопарное витийство, мы должны спокойно и с легким сердцем признать, что музыканты принадлежат к многочисленной группе людей, чьи профессии принято называть «развлекательными». Под этим словом не обязательно подразумевать дешевые увеселения. Для нас оно не должно ассоциироваться с водевилями или репертуаром ночных клубов; публика хорошо знает, в чем здесь различие. Но несмотря на это, у всех, кто посвятил себя подобным профессиям, задача одна и та же: доставлять аудитории удовольствие — по крайней мере, большую часть времени, которое они проводят на сцене.

Рано или поздно каждый концертирующий музыкант должен осознать, какой репертуар ему удастся лучше всего, чтобы впредь избегать пьес, которые прозвучали бы в его исполнении неубедительно. Упорно работая над собой, он углубит свое понимание музыки, расширит собственный кругозор, и тогда выбор репертуара более не будет проблемой. Именно этот выбор и есть камень преткновения для многих дирижеров. Все упрощается, когда репертуар достаточно широк, чтобы обеспечить необходимую свободу действий. Тем самым я подхожу к третьей из основных целей — охвату как можно большего числа значительных музыкальных пьес. Знакомясь с творчеством великих композиторов во всем его объеме, исполнитель несомненно расширяет свои возможности в плане составления хороших программ. Классику включают в программы по давно апробированной схеме — увертюра, концерт и симфония, — но и здесь есть место для каких-то элементов новизны.

Увертюру к «Эгмонту» исполняют все, но едва ли кто проявляет интерес к другим частям партитуры. Эта музыка написана не для концертного исполнения, а как сопровождение к театральному спектаклю. Между тем дирижеру, обладающему достаточными знаниями и фантазией, вполне под силу создать на основе музыки к «Эгмонту» концертный номер минут на сорок. Для такого номера понадобится связующий текст, составленный по материалам из различных источников самим дирижером или же заказанный профессиональному литератору, — так или иначе, труды окупятся с лихвой. Заслуживает возрождения и музыка к «Афинским развалинам», хотя и не каждая ее нота. Приспосабливая друг к другу отдельные части той или иной оперной партитуры и отдавая при этом предпочтение оркестровым интерлюдиям за счет эпизодов, слишком явно связанных с развитием действия, — одним словом, стараясь придать оперной музыке симфоническое звучание, я скомпоновал

238

не менее дюжины крупных концертных произведений (то есть таких, которые по своей длительности укладываются в одно отделение программы). Дирижер, стремящийся разнообразить собственный репертуар, должен проявлять изобретательность и готовность пойти на риск, хотя всегда есть опасность, что не все слушатели отнесутся благосклонно к его экспериментам.

Если дирижер не удовлетворен качеством какой-либо существующей аранжировки, он в отдельных случаях может и должен попытаться улучшить ее. Мне всегда нравилась музыка прокофьевских сюит из балета «Ромео и Джульетта», и время от времени я исполнял эти пьесы в том виде, в каком они смонтированы композитором. Однако когда я познакомился со всей партитурой балета, они перестали меня удовлетворять, ибо исполнение в концертной программе такого набора разрозненных отрывков делает ее легковесной. Я по-иному обработал музыку Прокофьева и в результате получил пьесу, которая идет без пауз и являет собой более объемное и более цельное по форме произведение, чем исполнявшиеся до сих пор сюиты.

Подобный метод применим и к музыке Вагнера. Однако здесь возникает особая проблема, заключающаяся в том, что любой эпизод в опере Вагнера столь тесно вплетен в ткань всей музыкальной драмы, что почти невозможно извлечь отрывок, к которому нетрудно было бы досочинить удовлетворительное концертное окончание. Каждый волен исполнять в концерте существующую аранжировку Хумпердинка «Путешествия Зигфрида по Рейну» с ее (неудачным) окончанием, или же похоронный марш на смерть Зигфрида, опять-таки с не слишком изобретательно написанным финалом. Между тем не так уж трудно объединить «Путешествие по Рейну» с маршем, не меняя ни единой ноты. Тем самым мы сразу получаем вместо двух коротких одну более продолжительную и хорошо звучащую пьесу, а кроме того, избавляемся от первого неудовлетворительного окончания. Чтобы убрать второе окончание, я добавляю к маршу оркестровую постлюдю, завершающую сцену, в которой Брунгильда приносит себя в жертву. В результате возникло произведение, исполняемое только в моих концертах.

Таким же способом я составил сюиту из оперы «Кавалер розы», которая ближе к оригиналу по инструментовке и форме, чем другие обработки подобного рода. Партитура сюиты имеется у издателей, но до сих пор никто не решался ее исполнить. Вместо этого в концертах звучат небрежно сделанные аранжировки, своим построением напоминая вальс и оркестрованные их авторами. Обладающий талантом и воображением, ищущий нового, дирижер мог бы предложить собственные симфонические версии самых разных оперных партитур. Я очень рекомендую этот способ расширения программ, ибо он вносит элемент новизны в хорошо знакомую нам по стилю и характеру музыку. Но, разумеется, не исключено, что подобная программа встретит неодобрение со стороны критиков-пуристов,

239

отвергающих все, кроме абсолютно аутентичных партитур. Следует остерегаться исполнять такие составленные на основе оперной музыки пьесы в тех городах Европы, где имеются оперные театры, регулярно включающие в свой репертуар оперы в их полном виде. В Соединенных Штатах данной проблемы не существует. Здесь крупные оперы Вагнера и Штрауса могут быть поставлены от силы в пяти городах. Это, однако, ничуть не должно препятствовать любителям музыки других городов, в том числе и тех, где есть большие симфонические оркестры, слушать отдельные эпизоды из опер цикла «Кольцо Нибелунгов». Сюита из «Валькирии» не будет чем-то принципиально новым по сравнению с сюитой из «Петрушки». (Ни в коем случае не допустимо испытывать свои творческие возможности на вокальных партиях. В крупных операх Вагнера и Р. Штрауса вполне достаточно инструментальной музыки для пополнения симфонического репертуара.)

Наиболее известные произведения классического стандартного репертуара, такие, как симфонии Бетховена или Брамса, следует включать в программы с осторожностью и только тогда, когда есть возможность их хорошо подготовить. Никому не будет никакой пользы от того, что не относящийся к коллективам экстракласса оркестр возьмется с одной репетиции представить публике «свою» Первую симфонию Брамса. С другой стороны, дирижер должен быть уверен в «своей» Первой Брамса, прежде чем исполнять симфонию с ведущим оркестром, которому достаточно минимально короткого времени, чтобы сыграть ее наилучшим образом.

Я убежден, что дирижер, умеющий читать ноты на уровне требований, описанных в главе I, за несколько лет овладеет весьма обширным репертуаром. Тогда построение программ станет легко выполнимой задачей, ибо исчезнет боязнь нехватки времени на разучивание «нерепертуарной» пьесы, исполнять которую иногда приходится и по воле обстоятельств, а не только в силу внутренней убежденности в ее достоинствах. Один очень способный и обладающий большим опытом импресарио рассказывал мне, что наиболее частой причиной конфликтов между постоянными и приезжающими на гастроли дирижерами является выбор программы. За те десять лет, в течение которых я регулярно совершал

гастрольные поездки и выступил приблизительно с пятьюдесятью оркестрами, у меня ни разу не возникал подобный конфликт. Я призываю здесь к тому, что проверил на своем собственном опыте. Какую бы программу ни предложил гастролирующий дирижер, она может быть отвергнута по целому ряду причин. Если репертуар достаточно широк, то будет нетрудно найти более приемлемый для обеих сторон вариант. Если же репертуар ограничен и дирижер готов исполнить лишь три-четыре программы за весь сезон, то не исключено, что он окажется в затруднительном и весьма неприятном для него положении.

240

Когда дирижер намеревается совершить концертное турне с оркестром, следует при составлении программы учесть некоторые дополнительные факторы. Для жителей небольших городов Америки или Европы услышать крупный симфонический оркестр — событие, которое случается раз или два за весь сезон. Необходимо поэтому включить в программу произведения, наиболее полно выявляющие возможности оркестра. Следует, конечно, позаботиться о том, чтобы не дублировались пьесы, исполнявшиеся другими коллективами. Здесь будет весьма кстати информация, получить которую можно, связавшись с представителями тех или иных городов, осведомленными о положении дел на месте. Но первоочередное требование остается неизменным: широкий, универсальный репертуар.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не полагаться на грамзаписи, а вчитываться в нотный текст, анализировать его — вот более надежный и стимулирующий творческую активность метод изучения музыкальных пьес, к которому я неизменно призывал во всех главах этой книги. Когда будущий исполнитель только начинает приобщаться к миру звуковых гармоний, учение сводится для него преимущественно к слушанию. И если его потчуют диетой из грамзаписей и концертных выступлений признанных мастеров, то можно считать, ему еще повезло. Эта стадия так же необходима для развития музыканта, как кормление грудью для роста младенца. Но беда в том, что слишком многие не будут отлучены от груди даже после того, как пополнят ряды профессионалов; прильнув однажды к динамику, они так и доживут свой век, упиваясь изливаемыми на них в изобилии потоками законсервированных на грампластинках и магнитолентах звуков. Им не суждено когда-либо достичь зрелости и самим доискаться той сокровенной правды, в которой заключена суть всякой великой музыки.

В моей карьере не было одного из типичных для биографии дирижера этапов, ибо мне, к счастью, не пришлось подниматься по ступенькам лестницы, ведущей от провинциальных оперных театров к более престижным их разновидностям. Обычно молодой дирижер вправе рассчитывать на успех лишь после того, как совершит такое постепенное восхождение, однако на пути вверх его поджидает опасность, которую я всегда всеми силами старался от себя отворотить. Она — в необходимости подражать старшему «по рангу». В Европе начинающий маэстро провинциального оперного театра, как правило, является помощником главного дирижера и потому вынужден довольствоваться редкими выступлениями на «удешевленных» дневных спектаклях для широкой публики, желающей услышать «Вольного стрелка» или «Волшебную флейту». Встав за пульт, он обязан делать все точно так, как делает его шеф, — копировать каждое ритарданто, каждый нюанс. И тут, конечно, не развернешься, не поэкспериментируешь. Этот неизбежный, но маловдохновляющий этап карьеры называют уничижительным и непереводаемым немецким словом *Nachdirigieren*, приблизительно означающим «дирижировать, рабски следуя чьей-то трактовке». Од-

242

жды мне, двадцатичетырехлетнему ассистенту некоего маэстро из Германии (дело было в Болонье), представился случай испытать на себе эту методику. После того как выяснилось,

что на меня положиться нельзя, импресарио учинил мне разнос и предложил либо оставить свои взгляды на вешалке, либо взять расчет. Все это могло повториться годом позже, когда я приступил к работе вторым дирижером в «Метрополитен-опера», если бы только Артур Боданcki не оказался артистом с широкими взглядами, нуждавшимся скорее в человеке, который бы его разгрузил, чем в покорном исполнителе своей воли. Начиная с первого спектакля, состоявшегося за две недели до моего двадцатилетия, я пользовался полной моральной поддержкой шефа и был волен следовать собственной трактовке доверенных мне произведений.

Когда тридцать пять лет спустя мне впервые пришла в голову мысль написать книгу и высказаться в ней по затронутым здесь вопросам, я со всей ясностью осознал, что всегда шел независимым путем. Время от времени из-за этого, конечно, возникали неприятности, но зато меня не одолевал соблазн оправдаться с помощью спасительного алиби, что дескать я вынужден подчиняться Главному. Надеюсь, моих читателей не смутит риск, связанный с попыткой думать самостоятельно, судить без оглядки на авторитеты и следовать своей трактовке великих музыкальных произведений, разумеется, их предварительно тщательнейшим образом изучив. Наша высшая цель — аутентичность интерпретации. В толковании слов, из которых составлено выражение *radical orthodoxy*, использованное в подзаголовке моей книги, я опираюсь на дефиницию Ларусса: «*Radical: qui appartient à la racine*»¹; «*Orthodoxe: conforme à une doctrine considérée comme seule vraie*»². Применительно к нашему случаю: необходимо возвращаться к истокам, чтобы найти единственно верный путь.

Вскоре после того, как были написаны эти заключительные строки, мне удалось приобрести в небольшом букинистическом магазине книгу Феликса Вейнгартнера «О дирижировании». Знаменитый маэстро, чьи оперные спектакли и концертные выступления я слушал еще совсем юношей, начинает ее так: «В 1869 году Р. Вагнер выпустил в свет под таким же названием ныне известную книгу, и своей нелепостью, откровенной критикой навлек на себя враждебность задетых за живое знаменитых тогда музидиректоров». Вейнгартнер — его книга вышла из печати в 1905 году * — тоже достаточно откровенен, причем особенно часто он подвергает критике дирижера-пианиста Ганса фон Бюлова, несомненно, «суперзвезду», если воспользоваться словом, еще в те времена не изобретенным. Име-

¹ Radical: относящийся к корню, к сути(фр.).

² Orthodoxe: соответствующий учению, которое считается единственно верным (фр.).

243

ющие успех и снискавшие известность исполнители могут придерживаться различных кредо, и не все эти практики-профессионалы — а некоторые, по крайней мере, не всегда — служат композитору — такова истина, которую, как учит опыт, необходимо по прошествии очередных трех-четырёх десятков лет напоминать поколениям молодых музыкантов. То, что в процитированном мною ранее письме Рихарда Штрауса к родным речь тоже идет о Бюлове, — отнюдь не случайность. По сравнению с упреком в тщеславии весьма критичные отзывы Вейнгартнера кажутся не столь резкими.

В конечном счете талант — это не только знания и воображение; чтобы творческие потенции могли развиваться во всей своей полноте, их обладатель должен быть личностью, свободной от самомнения. Употребляя здесь слово «самомнение» (*arrogance*), я опять же опираюсь на толкование Ларусса, которое гласит: «*s'attribuer quelque chose sans y avoir droit*»³. Или в нашем контексте: «присвоить себе то, что является прерогативой композитора».

Дирижер, пишет Феликс Вейнгартнер, должен:

1. Быть верным произведению, себе самому и публике. Открывая партитуру, не задавать вопрос: «Что я могу из этого сделать?», но взять на вооружение формулировку: «Что хотел этим сказать композитор?».

2. Всегда помнить, что он является самой важной фигурой, самым ответственным лицом в

музыкальной жизни своего города и что каждое совершенное, стилистически грамотное исполнение способствует формированию у слушателей более тонкого музыкального вкуса, тогда как концерты, не отличающиеся особыми художественными достоинствами, но используемые в качестве повода для самолюбования, могут ухудшить условия для подлинно творческого музицирования. Успех композитора — вот высший триумф Для дирижера.

Если бы это небольшое сочинение попало ко мне в руки раньше, мне, наверное, пришлось бы бороться с искушением перепечатать его целиком.

Итак, ставя завершающую точку, мы приходим к совершенно очевидной истине, гласящей, что если мы действительно овладели техникой чтения партитур, то сумеем обнаружить в них предельно точные и ясные предписания о том, как их следует интерпретировать. Пожалуй, все, что я попытался здесь высказать, можно подытожить в таком кратком афоризме: абсолютные значения тех или иных параметров могут изменяться, однако пропорциональность, сбалансированность целого должны быть сохранены.

³ Приписывание себе тех или иных мнимых достоинств (*фр.*).

244

ПРИМЕЧАНИЯ

К с. 13 Музыкальный центр вблизи Ленокса (Массачусетс) с 1936 года — место летних беркширских фестивалей, с 1940 — также институт, где проводятся лекции, семинары и практические занятия как для музыкантов-профессионалов, так и для любителей.

К с. 16 См.: *Richard Wagner*. «Ober das Dirigieren» Insel Verlag zu Leipzig o. J., S. 88 (рус. перевод: *Рихард Вагнер*. О дирижировании. — СПб., 1900, с. 91, 92). Далее везде: *Wagner R.* (*Вагнер Р.*)

К с. 27 Английский музыкальный фильм (1934) режиссера Уолтера Майкрафта по сценарию Франца Шульца (в США демонстрировался под названием «April Romance»). В Европе широкой популярностью пользовалась оперетта (зингшпиль) «Draimäderlhaus» (1916) по либретто Альфреда Вильнера и Хайнца Райхерта с музыкой Ф. Шуберта, аранжированной Генрихом Берте. Сюжет как фильма, так и оперетты восходит к роману австрийского писателя Рудольфа Ганса Барча «Шваммерль» (оконч. ред. в 1912 году).

К с. 28 Вокальный цикл «Песни об умерших детях» завершен Г. Малером в 1904 году, в 1907 году умерла старшая дочь композитора.

К с. 41 Начальные слова Рассказа Лоэнгрин из оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин».

К с. 60 Письмо от 12 февраля 1816 года.

К с. 79 По свидетельству одного из очевидцев, Малер «в действительности» сказал: «Вы, люди театра, часто называете своими традициями не что иное, как ваши удобства и вашу расхлябанность». Произнесена эта фраза была в 1904 году на одной из первых репетиций новой постановки оперы «Фиделио» (см.: *Людвиг Карнат*. Встречи с гением.— В кн.: Густав Малер: Письма и воспоминания.— М., 1964, с. 353, 354).

К с. 82 См.: *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen.— Leipzig, Wiesbaden, 1957.

К с. 82 См. рус. перевод: *Леопольд Моцарт*. Основательное скрипичное училище.— СПб., 1804.

К с. 124 Совет, уместный лишь в отношении итальянского текста либретто. Русский текст начинается другим числительным (с аналогичными заменами в подобных случаях и далее, так как характер музыкальных фраз требует двусложных слов, а соответствующие числительные в обоих языках по количеству слогов не совпадают).

К с. 146 Письмо написано в 1817 году.

К с. 157 См.: *Wagner R.*, S. 22 (*Вагнер Р.*, с. 22).

К с. 182 См.: *Wagner R.*, S. 25 (*Вагнер Р.*, с. 25, 26).

К с. 183 См.: *Wagner R.*, S. 21 (*Вагнер Р.*, с. 21).

К с. 184 Последним документом, написанным Бетховеном собственноручно, было завещание, сформулированное им в письме от 23 марта 1827 года, адресованном юристу И. Б. Баху. Письмо к И. Мошелесу, о котором идет речь в тексте, продиктовано Бетховеном А. Шиндлеру 18 марта 1927 года (композитор лишь подписал его).

К с. 190 Приз в виде статуэтки, присуждаемый за лучшую телевизионную программу года или за лучшую из сыгранных в телепрограммах ролей.

К с. 243 В 1905 году в Лейпциге было выпущено в свет уже третье издание книги Вейнгартнера, которое и цитирует Э. Лайнсдорф.
245

299

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Альбер Э.

"Долина", опера - 52

Барток Б.

"Концерт для оркестра" - 147, 225

Бах И. С.

"Страсти по Иоанну" - 88

"Страсти по Матфею" - 17, 42, 99, 105, 106

Месса си минор -30, 106, 107

1. Kyrie

№ 1 Kyrie eleison-106

№ 2 Christe eleison-107

2. Gloria

№ 4 Et in terra pax-107

№ 5 Laudamus te — 107

№ 11 Cum sancto spirito - 107

3. Credo

№ 14 Et in Unum Dominimi — 30, 31 № 15 Et incarnatus-31

№ 16 Crucifixus - 30,41

№ 17 Et resurrexit tertia die —35,41, 107

Кантата № 70 - 86

Бранденбургские концерты — 99

№ 3 -225

№ 5 - 84

Сюиты - 99 № 1, №2, №4 - 87 №4 - 88

Искусство фуги - 11

Итальянский концерт для клавесина — 222

Сонаты и партиты для скрипки соло - 35

Пассакалия для органа, ре минор - 46

Чакона из партиты № 2 для скрипки соло, ре минор - 46

Прелюдия (№ 1) из "Хорошо темперированного клавира"-35

Берг А.

"Воцтек", опера, соч. 7-54

"Лулу", опера, без опуса - 54

Бетховен Л. ван

"Фиделио", опера, соч. 72 - 38, 41, 42, 43, 46, 157, 216, 245

"Леонора" № 2, увертюра, соч. 72 - 47

"Леонора" № 3, увертюра, соч. 72а - 8, 47, 48, 216, 224

"Афинские развалины", музыка к драме А. Коцебу (увертюра и 8 номеров), соч. 113 - 238

"Эгмонт", музыка к драме И. В. Гете (увертюра и 9 номеров), соч. 84 - 37, 238
"Кориолан", увертюра к трагедии Г. Й. Коллина, до минор, соч. 62 - 214
"Творение Прометея", балет, соч. 43 - 37
Месса ре мажор, "Торжественная", соч. 123 - 32, 42, 43, 51, 81, 174, 175
Симфонии - 99, 228, 240
 № 1 до мажор, соч. 21 - 46, 85, 160, 177, 221, 222, 225
 № 2, ре мажор, соч. 36 - 41, 78, 85, 160, 163, 175, 206, 209, 221, 224
 № 3. ми-бемоль мажор, "Героическая", соч. 55 - 36, 37, 55, 56, 74 - 77, 91, 96, 97, 99, 103, 152, 201, 203, 208
 часть 1 - 36, 55, 56, 76, 92, 103, 222
 часть 2 - 37, 76, 91, 94 - 97, 98, 103, 148, 202, 215
 часть 3 - 56, 76, 91, 92, 103, 104, 160, 162
 часть 4 - 36, 56, 76, 76, 97, 103, 117, 162
 № 4, си-бемоль мажор, соч. 60 - 160, 162, 163, 175, 177, 180, 208, 209
 № 5, до минор, соч. 67 - 30, 38, 85, 160, 162, 177, 198
 № 6, фа мажор, "Пасторальная", соч. 68 - 83, 98, 153, 160, 162, 163, 197, 205, 206
 № 7, ля мажор, соч. 92 - 83, 160, 161, 162, 197, 220, 224
 № 8, фа мажор, соч. 93 - 160
 № 9, ре минор, соч. 125 - 39, 40, 56, 149, 155, 159 - 161, 164, 174, 175, 181, 216
 часть 1. - 226
 часть 2. Скерцо - 83, 159, 160, 161, 219
 часть 3. Адажио - 40, 192
 часть 4. "Ода к радости" - 19, 57, 80, 83, 155 - 159, 180

Квартеты :

соч. 18 № 5, ля мажор - 162
соч. 18 № 6, си-бемоль мажор - 162, 179, 180, 182
соч. 74, ми-бемоль мажор - 163, 175 соч. 127, ми-бемоль мажор - 38, 101, 102, 174, 179
соч. 130, си-бемоль мажор - 102, 157

300

соч. 135, фа мажор - 39
Трио, си-бемоль мажор, соч. 97 - 157, 174

Концерты для фп. с орк. :

№ 1, до мажор, соч. 15 - 201
№ 3, до минор, соч. 37 - 42, 43, 216, 219

Концерт для скр. с орк. ре мажор, соч. 61 - 177, 202

Соната для скр. и фп., фа мажор, "Весенняя", соч. 24 - 182

Сонаты для фп. :

№ 11, си-бемоль мажор, соч. 22 - 180, 182
№ 14, до-диез минор, "Лунная", соч. 27 - 39
№ 17, ре минор, соч. 31 №2 - 182
№ 21, до мажор, "Аврора", соч. 53 - 111
№ 24, фа-диез мажор, соч. 78 - 19 № 28, ля мажор, соч. 101 - 126
№ 29, си-бемоль мажор, соч. 106 - 38, 143, 174
№ 30, ми мажор, соч. 109 - 157

Вариационные циклы для фп. :

33 вариации на тему вальса А. Диабелли, до мажор, соч. 120 - 46
32 вариации на до-минорную тему, WoO 80-45, 166
15 вариаций с фугой на ми-бемоль мажорную тему, "Эройка", соч. 35 - 37
6 вариаций на фа-мажорную тему, соч. 34 - 37, 38

"Песнь Миньон", соч. 75 № 1 - 19

"Так или иначе", песня, WoO 148-183

Бизе Ж.

"Кармен", опера - 181

Бранд М.

"Машинист Хопкинз", опера – 52

Брамс И.

Немецкий реквием, соч. 45 - 28, 148 - 150, 221, 222

Академическая торжественная увертюра, до минор, соч. 80 - 166

Симфонии - 228, 240

№ 1, до минор, соч. 68 - 38, 163, 164, 220, 240

№ 2, ре мажор, соч. 73 - 197, 213, 214, 219, 225

№ 3, фа мажор, соч. 90-41, 197, 200

№ 4, ми минор, соч. 98 - 45, 46, 166, 214

Вариации на тему Й. Гайдна, си-бемоль мажор, соч. 56а - 76

Концерты для фп. с орк. :

№ 1, ре минор, соч. 15 - 42, 193, 194

№ 2, си-бемоль мажор, соч. 83 - 199, 224, 236, 237

Концерт для скр. с орк., ре мажор, соч. 77 - 112, 205

Квинтет, фа минор, соч. 34-166

Трио № 1, си-бемоль мажор, соч. 8 - 166

Сонаты для фп. :

№ 2, фа-диез минор, соч. 2 - 166

№ 3, фа минор, соч. 5 - 37

Вокальные произведения :

"Нения", для 4-х голосов и орк., соч. 82 - 41, 166

"Майская ночь", песня, соч. 43 № 2 - 41

"Соловей", песня, соч. 97 № 1 - 19

Брукнер А.

Симфонии :

№ 3, ре минор - 39

№ 7, ми мажор - 39, 50

№ 8, до минор – 39

№ 9, ре минор - 39

Вагнер Р.

Оперы :

"Риенци" - 35

"Летучий Голландец" - 40, 65

"Тангейзер" - 46, 48, 69, 157, 183, 208, 209

"Лознгрин" - 157, 245

"Кольцо нибелунгов" - 35, 64, 153, 169, 240

"Валькирия" - 64, 65, 192, 240

"Заклинание огня" - 169, 170, 171 153

"Гибель богов" - 12

"Путешествие Зигфрида по Рейну" - 169, 239

"Похоронный марш" - 239

"Тристан и Изольда" - 16, 28, 39, 77, 143, 169

"Нюрнбергские мейстерзингеры" - 17, 23, 24, 99, 100, 105, 169, 171

Увертюра — 16, 23, 99, 120, 132, 169, 172 "Парсифаль" -15, 17 Вебер К.М.

"Волшебный стрелок", опера - 242

Увертюра - 7 Веберн А.

Шесть пьес для оркестра, соч. 6 — 46, 48

Верди Дж.**Оперы :**

"Травиата" - 65

"Дон Карлос" - 51

"Отелло" - 167, 228

"Фальстаф" - 7

Реквием - 150, 160

Requiem - 150 — 152

Dies Irae - 151

Te Deum - 150, 168, 169

Гайдн И.**Симфонии :**

№ 94, соль мажор — 119

№ 96, ре мажор - 24

№ 104, ре мажор - 176, 177

Гендель Г.Ф.

"Мессия" - 73

Гуно Ш.

"Фауст", опера - 8

Ave Maria - 35

Дворжак А.**Симфонии :**

№ 8, соль мажор, соч. 88-104

№ 9, ми минор, "Из Нового света", соч. 95 -104

301

Вариации для симф. орк., соч. 78 - 164

Дебюсси К.

"Игры", хореографическая поэма - 171

"Ноктюрн", для орк. - 13, 47, 207

"Море", три симф. эскиза - 47, 181, 216

"Послеполуденный отдых фавна", прелюдия для орк. - 171

Proses lyrique, для голоса с фп. - 18

Дювозель Л.

Симфоническая картина для тенора с орк. - 51

Кодай З.

"Хари Янош", сюита-90

Кшеник Э.

"Жизнь Ореста", опера, соч. 60 - 52

Малер Г.**Симфонии :**

№3-97 №5-212

№8-28,53

"Песнь о земле" - 28

"Траурная песня", кантата - 27

"Песни странствующего подмастерья", для голоса с орк. -14

"Песни об умерших детях", для голоса с орк. - 28, 245

Мендельсон Ф.

Концерт для скр. с орк., ми минор, соч. 64 - 101

Мориц Э.

Бурлеска, для орк., соч. 9-51

Моцарт В.

Оперы :

"Похищение из сераля", К. 384 - 114, 121, 140

"Свадьба Фигаро", К. 492 - 4, 113-115, 117 - 119, 121 -123, 125, 134, 136, 139, 140 - 144, 178, 181, 202

Финал второго акта - 115 - 122 "Дон Жуан", К. 527 -88, 114, 115, 117, 120, 121, 122, 124, 133, 137, 138, 140, 180

"Так поступают все", К. 588 - 32, 38, 88, 114, 115, 122, 135, 142, 180

"Волшебная флейта", К. 620 - 20, 43, 44, 54, 66, 67, 69, 88, 114, 121, 152, 180, 212, 242

"Милосердие Тита", К. 621 - 54, 196

"Безделушки", балет-пантомима - 36

Реквием, ре минор, К. 626 - 95, 109, 212

Месса до мажор - 32

Симфонии :

№ 29, ля мажор, К. 201 - 22, 24

№ 31, ре мажор, "Парижская", К. 297 -46

№ 35, ре мажор, "Хаффнер", К. 385-114, 124, 134

№ 36, до мажор, "Линцская", К. 425 -139, 144, 181, 223

№ 38, ре мажор, "Пражская", К. 504 -125, 136, 139, 224

№ 39, ми-бемоль мажор, К. 543 - 36, 176, 224, 236

№ 40, соль минор, К. 550-114, 139, 223

№ 41, до мажор, "Юпитер", К. 551 -114

Немецкие танцы, К. 509-43, 119

Серенада, ре мажор, К. 320 - 74, 108, 135

Маленькая ночная серенада, соль мажор, К. 525-108

Концерты для фп. с орк. :

№ 15, си-бемоль мажор, К. 450 - 140

№ 16, ре мажор, К. 451 -128

№ 18, си-бемоль мажор, К. 456 - 128, 140

№ 19, фа мажор, К. 459-128

№ 21, до мажор, К. 467 - 81, 82 № 22, ми-бемоль мажор, К. 482 - 140

№ 23, ля мажор, К. 488 -140, 143, 181

№ 25, до мажор, К. 503 - 82, 136, 137

№ 27, си-бемоль мажор, К. 595 - 140

Концерт для скр. с орк.,

№ 3, соль мажор, К. 216 - 43

Квинтеты :

До мажор, К. 515 -136

Соль минор, К. 516— 37, 38, 140

Ре мажор, К. 593 -140

Квартеты :

Ре минор, К. 421 -139, 140

Ми-бемоль мажор, К. 428 -139 До мажор, К. 465 -136

Ре мажор, К. 499 -136

Ре мажор, К. 575 -131

Си-бемоль мажор, К. 589 - 140

Соната для скрипки и фп., ми-бемоль мажор, К. 481 - 138

Соната для фп., ля мажор, К. 331 - 140

Мусоргский М.

"Борис Годунов", опера - 20, 46, 73, 217-219

Оффенбах Ж.

"Сказки Гофмана", опера - 68

Понкьелли А.

- "Джоконда", опера -20
- Прокофьев С.**
Симфония № 5, си-бемоль мажор, соч. 100 - 198
"Ромео и Джульетта", сюита - 229, 239
Концерт для скр. с орк. № 2, соль минор, соч. 16-9
- Пуччини Дж.**
"Богема", опера -109,168, 188
- Равель М.**
"Болеро", соч. для орк. - 59, 90
La Valse, хореографическая поэма для орк. - 59
"Гробница Куперена", сюита для фп. (также вариант для орк.) - 46
"Испанская рапсодия", соч. для орк.-180
- Респиги О.**
"Пинии Рима", соч. для орк. - 234
- Россини Дж.**
"Севильский цирюльник", опера -70, 113, 114
- Стамбатти Дж.**
Концерт для фп. с орк., соль минор, соч. 10 - 52
- Скрябин А.**
Симфония № 2, до минор, соч. 29 -237
- Стравинский И.**
"Царь Эдип", опера-оратория — 51
"Жар-птица", балет - 178, 212
"Петрушка", балет -48, 192, 212
Сюита - 240
"Весна священная" - 51, 234
Симфонии - 237
Симфония in C -237
Симфония для духовых - 165
Траурная ода, элегич. песнь в 3-х частях для камерного орк. - 58
- Унгер Г.**
"Времена года", сюита - 51
- Хинастера А.**
"Бамарцо", опера - 67
Концерт для скр. с орк., ля минор, соч. 53-164
- Чайковский П.**
"Евгений Онегин", опера - 20
Симфонии - 228
Концерт для скр. с орк., ре мажор, соч. 35-235
- Чилеа Ф.**
"Адриенна Лекуврер", опера - 20
- Шенберг А.**
"Просветленная ночь", для струн. секстета (также для орк.), соч. 4-40
"Песни Гурре", кантата - 40, 225
"Ода Наполеону" для чтеца, струн. квартета и фп., соч. 41 - 18
Вариации для оркестра, соч. 31 - 233, 237
- Шимановский К.**
Концерт для скрипки с орк. - 9
- Шопен Ф.**
Концерты для фп. -194
- Шрекер Ф.**
"Кузнец из Гента", опера - 52

Штраус Р.

Оперы :

"Саломея", соч. 54-70 - 72, 194

"Электра", соч. 58 - 52

"Кавалер розы", соч. 59 - 59, 97, 239

"Женщина без тени", соч. 65-135

"Интермеццо", соч. 72 - 59

"День мира", соч. 81-52

Альпийская симфония, соч. 64 - 225

"Мещанин во дворянстве", сюита (и одноактный балет) - 165, 166

Симфонические поэмы:

"Дон Жуан", соч. 20 - 60, 61, 165

"Тиль Уленшпигель", соч. 28 -165,166

"Так говорил Заратустра", соч. 30 -198

"Жизнь героя", соч. 40-236

Шуберт Ф.

Симфония № 8, си минор, "Неоконченная", соч. 759 - 38

Соната си-бемоль мажор для фп., соч. 960 - 39

Квартет ре минор, "Девушка и Смерть" соч. 810- 36

"Девушка и Смерть" песня, соч. 531 — 36

Шуман Р.

Симфонии - 217

№ 1, си-бемоль мажор, соч. 38 - 217

№ 2, до мажор, соч. 61 - 86, 217

№ 4, ре минор, соч. 120 - 46, 86

Концерт для фп. с орк., ля минор -18

"8 новеллетт для фп." соч. 21: № 1 - 86 № 8 - 201

"Крейслериана", для фп., соч. 16 — 18

Фортепианный аккомпанемент к сонатам и партитам И. С. Баха для скрипки соло - 34

"Любовь и жизнь женщины", вокальный цикл, соч. 42 -18

"Лунная ночь", песня, соч. 39, № 5 -54

Элгар Э.

Симфония - 50

Эрих Лайнсдорф (род. 1912, Вена) — американский дирижер, выходец из Австрии. Учился в Венском университете и Государственной академии музыки (1931 —1933). Работал аккомпаниатором в хоре Венского рабочего певческого общества. (руководитель — А. Веберн). Дебютировал как дирижер в 1933г. Ассистировал Б. Вальтеру и А. Тосканини на Зальцбургских фестивалях (1934—1937). Главный дирижер «Метрополитен-опера» (1939— 1943, 1957—1962), «Нью-Йорк Сити Опера» (1956), Кливлендского, Рочестерского и Бостонского симфонических оркестров. С 1963 г.— руководитель музыкального центра и фестиваля в Беркшире. В настоящее время выступает как гастролирующий дирижер со многими оркестрами мира. В 1976 г. гастролировал в СССР (с оркестром Нью-Йоркской филармонии). Записал более 100 долгоиграющих пластинок.

Автор ряда статей и эссе на музыкальные темы. Автобиография (1976).

Москва „Музыка“ 1988

ББК 49.5 Л 18

Erich Leinsdorf THE COMPOSER'S ADVOCATE

A Radical Orthodoxy for Musicians New Haven and London, Yale University Press, 1981

Э. Лайнсдорф

Л 18 В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. Пер. с англ. А. К. Плахова. — М.: Музыка, 1988.—303 с., нот. ISBN 5—7140—0076—5

В книге известного американского дирижера рассказывается о дирижерском искусстве, о работе с оркестром, об основах интерпретации музыки. На русском языке издается впервые, по лицензии. Для музыкантов профессионалов и любителей музыки.

490500000—266 Л ————— 29—88 0(26)01—88

ISBN 5—7140—0076—5

ББК 49.5

© 1981 by Yale University

© Издательство «Музыка», 1988 г. Перевод, примечания, «От издательства».

Научное издание

Эрих Лайнсдорф

В ЗАЩИТУ КОМПОЗИТОРА

Редакторы *Г. Шестаков, А. Пильгун.*

Художник *А. Зубов.*

Худож. редактор *Ю. Зеленков,*

Техн. редактор *С. Белоглазова.*

Корректор *Г. Мартемьянова.*

ИБ № 3733.

Подписано в набор 02.01.87. Подписано в печать 21.12.87. Формат 60X90 1/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 19,0. Усл. п. л. 19,0. Усл. кр.-отг. 19.25. Уч.-изд. л. 21,3. Тираж 10000 экз. Изд. № 13774. Зак. № 47. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка» 103031. Москва. Неглинная. 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств,

полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.