

С. И. САВШИНСКИЙ

РАБОТА ПИАНИСТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET



- С 13 Савшинский С. И.** Работа пианиста над музыкальным произведением : учебное пособие / С. И. Савшинский. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 192 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-2950-9 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-514-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-246-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Автор книги, знаменитый профессор Ленинградской консерватории С. И. Савшинский, предлагает читателю универсальную систему, по которой можно строить работу над музыкальным произведением. Эта система призвана к получению максимального результата при минимуме усилий. Самое важное, что автор опирается на богатый опыт музыкантов-исполнителей XIX–XX вв., а также на опыт художников, писателей и известного физиолога Павлова. В этой книге можно найти ответы практически на все вопросы, касающиеся работы над музыкальным произведением.

Книга адресована пианистам, педагогам и учащимся фортепианных направлений.

УДК 786
ББК 85.31я73

- С 13 Savshinskiy S. I.** The work of a pianist on a musical composition : textbook / S. I. Savshinskiy. — 3rd edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 192 pages. — Text : direct.

The author of the book, the famous professor of the Leningrad Conservatory S. I. Savshinskiy, offers to the reader a universal system on which to build work on a musical composition. This system is designed to obtain the maximum result with a minimum of effort. The most important thing is that the author relies on the rich experience of musicians-performers of the XIX–XX centuries, as well as on the experience of artists, writers and well-known physiologist Pavlov. In this book you can find answers to almost all questions relating to work on a musical composition.

The book is addressed to pianists, teachers and students of piano directions.

УДК 786
ББК 85.31я73

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
От автора	7
Введение	11
Композитор и произведение	19
Нотная запись произведения	25
Произведение и исполнитель	33
Стадийность работы	57
Первая стадия	63
Вторая стадия	72
Техническая работа	111
Предконцертный период	135
Концертное исполнение	147
Сохранение и повторение	160
Способы работы	166
Психологические установки при работе	175
Список использованной литературы	188

КОМПОЗИТОР И ПРОИЗВЕДЕНИЕ



Процесс зарождения произведения в психике художника — неразгаданная тайна. Побудительными могут быть как внешние, так и внутренние, часто от самого творца скрытые причины.

Чайковский рассказывает: «Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения. Если почва благодарная, то есть если есть расположение к работе, зерно это с непостижимой силою и быстротою пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления... Все остальное делается само собой».¹

Таков, вероятно, один из самых частых случаев в творчестве композиторов. Но как по-иному описывает этот процесс А. Рубинштейн: «Многие воображают, что мелодия «ex abrupto» (внезапно) влетает в голову композитора, хотя бы он был занят даже совсем другим. На самом же деле это не так. Изобретение мелодии (темы, мотива) напоминает процесс зажигания спички. От трения зажигательной массы о твердую поверхность вспыхивает пламя, которое, пожирая дерево, становится наконец светом. От трения музыкального мышления о волю зарождается музыкальная мысль, которая, будучи подвергнута во всех своих частях проверке, видоизменению, обогащению, в конце концов образует тему (мотив)».²

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, М.—Л., Academia, 1934, стр. 216.

² А. Рубинштейн. Мысли и афоризмы. Спб., Иогансон, стр. 9. Неожиданно соображения А. Рубинштейна совпадают с подробным анализом творчества, данным еще в XVI веке живописцем Федерико Цуккарто (1543—1609).

«Я говорю: для того чтобы получить огонь, огниво бьет по кремню, из кремня выскакивают искры, искры зажигают трут, затем, после того

Бывает, что тему рождают неосознаваемые, трудно уловимые ассоциации.

Случается и так, что, сочиняя, композитор гадает: будет ли это квинтет или симфония? А рождается... фортепианный концерт. Так оно было с ре минорным концертом Брамса. «Нередко в процессе создания произведения существенно меняются и форма, круг выразительных средств и самый жанр его» (Шостакович).¹

Все это надо знать исполнителю. Углубляясь в источники, которые должны помочь вскрыть содержание изучаемой пьесы, он может попасть впросак, некритически доверившись тем или иным биографическим данным.

Самый простой случай — когда произведение пишется по заказу. Заказ определяет жанр, а часто и содержание будущего творения. Так писались многие произведения Баха, гениальный Реквием Моцарта, «Аида» Верди, балеты Чайковского и Глазунова.

Заказ может исходить и от самого автора. Побывав в Испании, Глинка отразил свои впечатления в «Хоте» в «Ночи в Мадриде», встречи с морем навеяли Дебюсси «Море», «Садко» Римскому-Корсакову, Сонату-фантазию Скрябину; скорбь по утрате друга вылилась у Чайковского в Трио, у Прокофьева во Втором концерте для фортепиано; фашистское нашествие родило грандиозную VII — «Ленинградскую» симфонию Шостаковича. Но чью смерть оплакивал Шопен в Сонате b-moll, казалось бы, такой конкретно-сюжетной? Что родило в пору тяжких переживаний полную радостного ликования VII симфонию Бетховена? Они отражают жизненную реальность, но ошибочно было бы искать стимулы в непосредственно совпадающих по времени обстоятельствах их жизни. И совсем не обязательно композитору

как трут приблизится к сере, зажигается светильник. Совершенно так же интеллектуальная сила ударяет по кремню представлений в человеческом сознании; первое представление, которое высекается, зажигает трут воображения и приводит в движение образы фантазии и идеальные образы воображения; также первое представление — неопределенно и смутно и не может быть понято ни способностью души, ни деятельностью и потенцией интеллекта. Но эта искра постепенно становится формой, идеей, реальным фантастическим образом и духом, образованным умозрительной и формирующей душой; потом подобно сере загораются чувства и зажигают светильник деятельного и потенциального интеллекта; воспламенившись, он распространяет свой свет на рассмотрение и различение всех вещей; поэтому позднее отсюда исходят идеи более ясные и суждения более достоверные, наряду с которыми возрастает интеллектуальное понимание для познания или формообразования вещей; из формы же возникают порядок и правило; из порядка и правила — опыт и практика. Так становится ясным и светлым этот светильник». (См. сб. «Мастера искусства об искусстве». Т. I, М.—Л., Музгиз, 1939, стр. 276.)

¹ «Творческие планы Дмитрия Шостаковича». «Советская культура». 1959, от 6 июня.

переживать горе, чтобы сочинить трагическую музыку, или быть веселым, сочиняя скерцо.

Музыкальные переживания, безусловно, непосредственно связаны с жизненными, но трансформированы так, что становятся непохожими на них — специфичными. Реакции слушателя на музыку возникают, как под гипнозом, — мгновенно, и так же мгновенно, следуя за ходом воспринимаемой музыки, изменяют характер — от глубокой скорби к безмятежному созерцанию. Замирает музыка, замолкают и вызванные ею эмоции. Иногда остается некая общая настроенность, подобно тому, как это бывает после сновидения, оставившего глубокое впечатление. Но она легко испаряется под влиянием реальных жизненных воздействий. Длительное последствие музыкального переживания сохраняется крайне редко.

Правда, Чайковский плакал над судьбой творимого им Германа. Но ведь это композитор, который, сочиняя, оставался длительно в кругу воспроизводимых эмоций. И все же, разве сравнимы его слезы с теми, которые он пролил бы, если бы это был не персонаж созданной им оперы, а близкий ему человек!

Исполнитель же попросту не имеет права длительно поддаваться переживанию исполняемой музыки, потому что по ходу концертной программы должен перейти к следующему произведению, сплошь и рядом контрастному по душевному строю.

А. Рубинштейн, приводивший слушателей в экстаз эмоциональностью своего исполнения, писал по этому поводу: «Актёр (и концертант) в течение своей карьеры должен сыграть одну и ту же пьесу несколько сот раз; мыслимо ли уже из соображений здоровья, чтобы он каждый раз сам переживал ситуацию?»¹

Так же рассуждал Чайковский: «Те, которые думают, что творящий художник в минуты аффектов способен посредством средств своего искусства выразить то, что он чувствует, ошибаются. И печальные и радостные чувства выражаются, так сказать, «ретроспективно». Не имея особых причин радоваться, я могу проникнуться веселым творческим настроением, и, наоборот, среди счастливой обстановки произвести вещь, проникнутую самыми мрачными и безнадежными ощущениями.

Допустим, — говорит он, — композитор пишет трудную музыку, требующую трех месяцев интенсивнейшей работы. . . Если бы он в действительности выражал свои чувства, которые испытывал за три месяца работы, слушателям была бы поднесена ужасная пестрина, в которой мрачный траурный эпизод занимал бы лишь незначительное место».²

¹ Л. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2, Л., Музгиз, 1962, стр. 282.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 371—372.

То специфичное, чем обладает гений... это — видение.

Что он подразумевает под видением — Хиндемит образно поясняет. Как при вспышке молнии в ночной тьме, мы в течение секунды видим в целом и в деталях обширный ландшафт, так в миг проблеска композитор должен увидеть будущее произведение. Кроме того, он должен обладать энергией, настойчивостью и мастерством для воплощения этого видения. Обработываемый материал, он всегда будет иметь перед глазами общую картину и все средства выражения станут в строй почти без его ведома.

Подобное должно иметь место и в творчестве исполнителя. Если исполнитель стремится к «высокому потрясению, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое он мог слышать в одном музыкальном оркестре» (Гоголь), то исполнитель должен обладать способностью видения.

Сознание композитора неизбежно определено комплексом свойств, порожденных его психо-физической природой. Но это еще не все. «Человек — совокупность общественных отношений» (К. Маркс). Его сознание определяется также и воспитанием, следовательно, социальной средой, в которой он вырос и в которой живет.

Кроме «корней» — синтеза прошлого, творчество имеет и «ствол» — его настоящее и «ветви» — некие следствия, предвосхищающие будущее.

Художник, будь он первотворящим или исполнителем, актером, дирижером, пианистом, балериной, — хоть ему кажется, что он выражает в творчестве лишь свой внутренний мир, свое индивидуальное восприятие мира, — хочет он того или не хочет, — служит рупором идей своего времени, своей страны и круга общества, представителем которого он является. Бетховен выражает дух современника буржуазной революции, Шостакович — современника и участника великого перелома в жизни человечества — Великой Октябрьской революции, Шопен — смятенный дух гордого поляка, в изгнании мучительно переживающего трагедию унижения родины. Одновременно произведение несет в себе «вечное» — накопленное человечеством за историю его существования и ростки будущего, уловленные чуткой интуицией художника-творца. Так содержание и язык его коренятся в традициях предшественников и современников. В то же время каждый творец находит свой путь к самовыражению.

Что в творчестве выражает субъективные особенности единичной личности художника, что отражает более общие категории — времени, нации, класса и, что, наконец, говорит об общечеловеческих особенностях, — этого самому художнику не дано видеть. Об этом каждое поколение судит по-своему.

Чтобы во всем этом разобраться и разумом и чувством, надо видеть художественное творение в исторической перспективе. Только время истории дает понять, почувствовать, что в произведении откуда «родом», куда растет, к чему ведет. Только время истории дает понять чем Бетховен обязан Баху, заметить и правильно оценить ростки его творчества, которые раскрылись в пышном романтическом цветении у Шуберта, Шумана, Брамса и не только у них, но и у нашего Чайковского.

В то же время ретроспективному взгляду открывается также то, что в творчестве композитора связано с его личными особенностями и потому преходяще, а что выражает более глубокие и общие закономерности, а потому живо и для нас — потомков.

Авторский замысел одновременно и шире и уже объективной сущности произведения. Полет воображения может рождать образы не считаясь ни с установившимися и ставшими привычными законами формообразования, ни с выразительными — акустико-эстетическими — возможностями инструментов, ни с техникой нотной записи, ни с игровыми возможностями исполнителя. Все они являются Прокрустовым ложем для творческого воображения композитора. Симметрии ради ему иногда придется удлинять, повторять или, наоборот, сокращать, сжимать изложение. Анатомические свойства, руки пианиста и удобство игры на клавишных инструментах, четыре струны и ограниченный диапазон звучности скрипки и даже условия нотной записи — все это приводит к тому, что записанное в тексте уже того, что рождало воображение.

Но в то же время, объективная сущность произведения, даже в том виде, в каком она предстает в записанном тексте, всегда шире авторского замысла, который лишь одна из возможных трактовок, притом ограниченная личными особенностями композитора, временем и местом творчества. Авторский замысел однозначен, произведение же многозначно.

Можно думать, что это имел в виду Чехов, говоря: «Меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или другим рассказом. На этот вопрос я не отвечаю. Мое дело писать».¹

У Пушкина читаем: «Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения».²

Содержание же музыкального произведения выразить словами попросту нельзя. Сошлюсь на Шостаковича. Говоря о ходе сочинения своего виолончельного концерта, он осторожно до-

¹ Цит. по ст. Д. Житомирского. «Советская музыка», 1963, № 2, стр. 31.

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII, М., АН СССР, 1958, стр. 56.

бавил: «Сообщить что-либо определенное о его содержании я затрудняюсь. Подобные вопросы, несмотря на их внешнюю естественность и простоту, мне всегда кажутся очень трудными».¹

И в то же время, пусть не «дословно», но все же в основном однозначно понимаются исполнителями и слушателями характер, настроение и некоторые свойства «событий» в музыкальном произведении, даже тогда, когда композитор ни словом не обмолвился о его содержании, когда название говорит лишь о форме (соната, прелюд, fuga и т. п.).

Я сказал «понимаются». Может быть, правильнее было бы сказать «воспринимается», переживается. Не вдаваясь в рассмотрение того, что в музыке может быть понято, а что пережито, все же можно утверждать, что содержание ее, хоть и субъективно, отражает объективную реальность, и что «язык» музыки обладает в значительной мере общепонятностью для всех, кто в нем *на слух*. Это и дает возможность интернационального распространения музыкальных произведений и сохранения действенности музыки давно минувших времен.

НОТНАЯ ЗАПИСЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

У композитора зародилась и в какой-то мере созрела идея произведения. Выкристаллизовался главный тематический материал. Композитор полон творческой страсти, он стремится к воплощению задуманного в звуковых формах. Этот процесс протекает по-разному. Одни вынашивают в представлении даже крупные произведения, не прибегая ни к инструменту, ни к нотной бумаге. Но таких очень мало. Подавляющее большинство нуждается и в инструменте и в нотной записи. Сочинение и запись — стороны единого творческого процесса.

Здесь возникает первый конфликт в жизни произведения. Ошибочно думать, что он рождается несовершенством нотной записи. Он коренится гораздо глубже: муки оформления замысла — творческие муки. Каждый испытывал тягостное и странное чувство, когда, пытаясь записать мысль, кажущуюся такой ясной, убедительной, вдруг обнаруживал, что слова словно бегут от него и мысль расплывается, теряет убедительность. Должны стать понятными муки, которые испытывает композитор, обнаружив, что оформляющаяся в записи музыка говорит не совсем то, не совсем так, как ему представлялось в воображении. Бывает, что он готов вместе с Тютчевым воскликнуть: «Мысль изреченная есть ложь».

¹ Цит. по ст. «Творческие планы Д. Шостаковича». «Советская культура», 1959, от 6 июня.

Лист в предисловии к своим симфоническим произведениям пишет: «Хотя я старался точными указаниями разъяснить свои мысли, но не скрываю, что очень многое, пожа л у й, с а м о е с у щ е с т в е н н о е, мне не удалось перенести на бумагу».

Жорж Санд, наблюдавшая творческий процесс у Шопена, рассказывает: «После того как вдохновение «внезапно, чудесно» подсказывало ему мысль, начиналась самая отчаянная работа. Он запирался целыми днями в своей комнате, плакал, ходил взад и вперед, ломал перья, напевая и повторяя по сотне раз один и тот же такт, записывая его и столько же раз вычеркивая»...¹

Добавлю свидетельство Скрябина. Он иногда часами думал над тем в какую сторону повести хвост и считал, что от этого зависит характер исполнения.

Все это убеждает в том, что нотная запись для композитора — часть творческого процесса. Она — материализация идеи, предметное закрепление живого звучания в шифре, переход от сладостного созерцания идеи к часто мучительной необходимости найти для нее звуковую и графическую оболочку.

Мысль до конца осознается лишь когда она ясно и точно сформулирована словесно. Это относится и к музыке. Здесь мысль конкретизируется в звуковом материале и оформляется в том виде, в котором может быть записана. Если она к этому не готова, значит мысль еще недостаточно созрела и в воображении композитора наличествуют лишь элементы музыкальной мысли и ее чувственный тон. «Овладение формой, сила ясного воплощения придет к тебе только вместе с нотными знаками», — читаем мы у Шумана.²

Одна сторона конфликта между авторским замыслом и его оформлением — это необходимость выразить идею произведения, его образы и эмоции в механических и эстетических свойствах инструмента, согласовать с техническими возможностями исполнителя (с диапазоном скрипки, ее четырьмя струнами и четырьмя играющими пальцами скрипача, десятью пальцами пианиста и т. п.). Другая сторона конфликта — необходимость уложить музыку в нормы метрики и принятые схемы формирования.

Остановливая на этом свое внимание, Бузони допускает странные преувеличения.³ Он считает, что нотная запись — уже транскрипция абстрактной идеи. «В тот момент, когда перо завладевает последней (идеей.— С.), мысль теряет свой первичный

¹ Цит. по В. Л. Каренину. Жорж Санд, т. II, Пг., «Прометей», 1916, стр. 96—97.

² Р. Шуман. Избр. статьи о музыке. М., Музгиз, 1956, стр. 369.

³ Бузони был лауреатом по композиции на 1-м конкурсе им. А. Рубинштейна.

образ. Намерение записывать идею обуславливает его выбор тактового размера и тональности. Форма и средства звучания, на которых композитор должен остановиться, все больше и больше определяют путь и границы. Пусть от идеи и сохранится что-то оригинальное, что-то устойчивое, все же идея будет воплощена в сонате или в концерте. Это — уже аранжировка оригинала».¹

Музыкальные идеи, подлежащие записи, никак не «абстрактные идеи». Чайковскому, по его словам, идеи всегда являлись в конкретном воплощении — в конкретной инструментовке, Римскому-Корсакову показалась странной музыка, сочиненная им без инструмента, когда он услышал ее на рояле. Это могло произойти потому, что замыслена она была не для рояля, а для голоса и инструментов симфонического оркестра.

Однако нотная запись — не звукозапись, не графическая проекция звуковой данности музыкального произведения, то есть не перевод «слышимого в видимое». Об этом можно говорить, например, при записи звука на киноленту, на граммофонную пластинку, где колебания воздуха при звуковых явлениях, переходя в колебания мембраны и иглы звукозаписывающего аппарата, оставляют видимый след (царапины) на пластинке. Этот след обратим снова в звуковые колебания воздуха, тождественные вызвавшим его.

Нотная же запись скорее подобна нашей письменности, которая является записью понятий, а не звукового образа слова. В нотном тексте записываются не музыкальные звуки, а их словесное обозначение (до, ре и т. д.), иначе говоря — понятия, обозначающие акустические явления — высоту, силу звуков; записывается не длительность, а условный знак длительности. В случаях же инструментального исполнения эти обозначения можно рассматривать как указания механических исполнительских действий: на определенном месте грифа или клавиатуры в определенное время, с определенной силой и скоростью произвести определенную последовательность действий. Звуковой образ, носитель определенного смысла-чувствования, здесь является уже их результатом.

Но как бы то ни было, при всем несовершенстве нотной записи, композиторы умеют запечатлеть в ней свои творческие замыслы в степени, которая их удовлетворяет и которая, что еще важнее, дает возможность изучающему произведение не только познать его материальную сторону, но и проникнуться его идейно-эмоциональным содержанием. И даже, больше того, может быть мнимое несовершенство, на которое часто сетуют —

¹ Ф. Бузони. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Спб., 1912, стр. 24.

отсутствие математической однозначности силовых, временных, тембровых, а в целом — интонационных значений, является основой чуда — возможности при каждом исполнении как бы нового рождения, вечной жизненности произведения под руками исполнителя.

Если мы сравним запись музыкальную с записью словесной, то увидим, что первая имеет ряд преимуществ. Нотное письмо не только точно определяет высоту записанного звука и несколько менее точно его относительную длительность (соотношения длительностей, как четвертей, восьмых и т. п.), но при этом обладает известной степенью наглядности изображения процессов, происходящих в музыке. Даже человек, не знающий ни точного высотного значения каждой ноты, ни условий ритмических обозначений, при известным образом направленном наблюдении, может ориентироваться на нотах настолько, что, следя по ним за исполнением, сумеет в ряде случаев определить в каждый момент играемое место.

По написанию легко отличить аккордовую фактуру от пассажной. Восходящий, нисходящий или стоящий на месте нотный рисунок соответствует аналогичному движению звуков мелодии или пассажа в звуковысотном и клавиатурном пространстве. Гаммка или арпеджио в правой или левой руке находит соответствующее отражение на верхней или нижней строчке текста; большая или меньшая насыщенность знаками каждого такта по горизонтали говорит о быстроте движения звуков, а их число по вертикали — о числе звуков, извлекаемых каждой рукой одновременно и о густоте, насыщенности звучания в целом. Таким образом устанавливается некая связь восприятия слышимого и видимого. Это в значительной степени обеспечивает способность беглого чтения «с листа».

Другое отличие нотного текста от литературного и, в частности, стихотворного, состоит в том, что музыкальный текст не ограничивается условно говоря «словами», а сопровождается исполнительскими указаниями. Хотя они скорее наталкивают на требуемые интонации, чем обеспечивают их точное воспроизведение, но литературная запись лишена и этого. Знаки препинания говорят о смысловом, логическом, а не о выразительном значении, за исключением восклицательного и вопросительного. Правда, начиная с Маяковского и по его примеру, поэты начали пользоваться «лесенкой», то есть распределением текста по строчкам не по ритмо-рифмическому принципу, а выделяя в строку слова по смысловому значению и по эмоциональной важности. (Иногда это вводная речь, иногда «эхо», а нередко акцентирование выделенных слов.)

Все до сих пор сказанное относится к той части нотного текста, которая обозначает звуковысотные и ритмические стороны

звучаний. Слов нет, они служат символами основной «материальной» стороны музыки, той ее стороны, которая остается неизбежной при любом исполнении, независимо от инструмента, независимо от индивидуальных свойств исполнителя и стиля его игры. Однако это еще далеко не все, что бывает записано в нотах и что исполнитель может извлечь из нотного текста для проникновения в содержание, характер и стиль произведения.

В нотном тексте, как известно, не считая десяти основных и ряда добавочных линеек, связанных акколадой (изредка число пятилинейных систем увеличивается до трех и даже четырех), не считая ключевых знаков, используются четыре рода обозначений.

I. Собственно ноты, обозначающие высоту и длительность звучания. К нотным же знакам относятся знаки молчания, тишины, из которой музыка рождается и на фоне которой развивается — это п а у з ы.

II. Г р а ф и ч е с к и е обозначения:

а) т е м п по метроному Мельцеля ($\downarrow = 60$, $\downarrow = 60$);

б) м е т р и к а — арифметическая дробь или знак C, ϕ (сюда же отнесем цифровые обозначения числа звуков, включаемых в единицу отсчета: 3, 5);

в) д и н а м и к а и акценты;

г) а р т и к у л я ц и я, лиги и различные изображения различного произнесения: штрихи, точки, клинышки, обозначающие разную степень стаккатности исполнения: $\downarrow \downarrow \downarrow$;

д) п е д а л и з а ц и я ;

е) а п п л и к а т у р а, которая нередко одновременно диктует фразировку;

ж) ф р а з и р о в к а: знаки $\sim \vee, ' —$ аналог знаков препинания, говорящих о смысловой законченности и интонационной связи группы нот, охватываемых или, наоборот, отчленяемых запятой или знаком цезуры. Сюда же, может быть, следует отнести знак ферматы, придающий отмеченному мгновению музыки особую значимость.¹

III. К последней, третьей категории обозначений, имеющих в нотном тексте, относится все большее богатство словесных обозначений. Обычно они итальянские, иногда французские, порой немецкие (у Бетховена в последний период его творчества,

¹ В годы молодости Лист изобретает графические обозначения темповых изменений. Он предлагает всякие нарастания скорости обозначать \square , наоборот, замедления любого рода знаком $|—|$ и небольшую остановку в движении — (См. Я. М и л ь ш т е й н. Ф. Лист, т. II, М., Музгиз, 1956, стр. 78).

у Шумана). Приобрели права и обозначения на русском языке. Их начали вводить Н. Рубинштейн и М. Балакирев.

Словесные обозначения делятся на две группы: одна говорит о внешней, другая о внутренней стороне музыки и ее исполнении. Указания первой группы можно определить как технические, второй — как художественно-исполнительские. Многие из первых дублируют графические знаки. Их определение — технические термины — условно. Они говорят как о технике исполнения, так и о характере музыки, о последнем — косвенно через тот или иной технический прием исполнения. Например, темп — явление механической категории, он говорит о скорости исполнения, но в то же время «темп — душа музыки» (Бюлов).

Итак, к словесным техническим относятся обозначения:

- а) динамики;
- б) агогики;
- в) артикуляции;
- г) педализации.

К художественным:

а) название пьесы, определяющее ее форму, жанр, программу (Соната, Баллада, Баркарола, Вальс, Хоровод гномов и т. д.);

б) эпиграф, Motto (см. Шумана — Фантазию, Брамса — Интермеццо, Скрябина — V сонату);

в) обозначение темпа и характера пьесы и ее частей;

г) указания на характер, настроение, особенности пластической стороны отдельных мест или одного из элементов фактуры.

Словесный раздел особенно разнообразен и каждым композитором обогащается по-своему, выдавая его пристрастие к тем или иным выразительным средствам музыки.

Может возникнуть вопрос: для чего я пишу о том, что известно каждому школьнику? Отвечу вопросом же: почему, даже если он старательно выполняет авторские ремарки (а это бывает не так уж часто!), его исполнение все же остается, — скажу деликатно, — малосодержательным? Видимо, чего-то очень существенного он в нотах не заметил, что-то утаилось от него. (Тех, которые смотрят мимо нот, я не имею в виду.)

Перечисленным исчерпывается видимое в нотном тексте. Но видимое должно быть увиденно, услышано и понято.

Беда в том, что чтение нот бывает похоже на чтение текста на языке, в котором знакомы некоторые слова, да и их смысл известен лишь в немногих значениях. Вспоминаю, что мой учитель Л. Николаев не без юмора рассказывал, как поражались его ученики, когда в ответ на их восхищение его про-

ницательностью, художественным чутьем и эрудицией, он предлагал им хорошенько посмотреть в ноты. Там они находили раньше незамеченные и непонятые указания на то, о чем он им говорил.¹

Для того чтоб такое не случалось, нужно специально направленные внимание, а еще прежде понимание всей важности и значимости того, что можно извлечь из нотного текста великих композиторов. Они умели не только сочинять замечательную музыку, но и выразительнейшим образом ее записывать. Вспомним утверждение Гофмана о неисчерпаемости выраженного в нотной записи. Он берется доказать каждому, что тот играет не больше (как он, возможно, думает), а куда меньше, чем напечатано в нотах. Важность внимательного прочтения текста можно подтвердить также единодушными высказываниями корифеев исполнительства. А. Тосканини говорил об исполнении им VII симфонии Шостаковича: «Мы сыграли симфонию как Шостакович того хотел, мы исправили ошибки переписчиков, заботливо следуя метрономическим указаниям композитора, идя точно по его знакам».²

Однако, хоть и много дает исполнителю внимательное прочтение текста, но одного внимания еще недостаточно. Вспомним поучительный эпизод со «щегольским галстуком», имевший место при постановке в Художественном театре пьесы Чехова «Дядя Ваня». Станиславский описывает его так:

«Принято считать, что он (дядя Ваня), в качестве управляющего имением профессора Серебрякова, должен носить традиционный театральный костюм помещика: высокие сапоги, картуз, иногда плетку в руках, так как предполагается, что помещик объезжает имение верхом. Но Чехов возмутился: — «Послушайте,—горячился он,—ведь там же все сказано. Вы не читали пьесы».

Мы заглянули в подлинник, но никаких указаний не нашли, если не считать нескольких слов о шелковом (у Чехова — щегольском! — С.) галстуке, который носил дядя Ваня. — «Вот, вот же. Все написано» — убеждал нас Чехов.

— Что написано? — недоумевали мы. — Шелковый галстук?

— Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он

¹ Нередко бывает, что студент консерватории не может ответить на вопрос: какими словами автор определил темп и характер пьесы, над которой работает? (Речь идет об обозначении, стоящем перед началом нотного текста.) Слова богу, если он не спутает аллегро с анданте, анданте с адажио. Слова же, разъясняющие, углубляющие определение скорости и характера движения, часто остаются незамеченными. О том значении, которое имеют эти дополнения к темпу, будет сказано в тексте.

² «VII симфония Шостаковича в США». «Литература и искусство», 1948, от 8 августа.

же изящный, культурный человек. Это же неправда, что наши помещики ходят в смазных сапогах. Они же воспитанные люди, прекрасно одеваются, в Париже. Я же все написал».¹

Следовательно, мало быть внимательным к авторским указаниям. Мало «не прозевать» надеть на себя «щегольский галстук». Актер должен домысливать авторские указания, прочесть не только их текст, но и понять, что за ним кроется, к чему автор клонит.

Также мало пианисту заботливо следовать метрономическим указаниям композитора и точно идти по его знакам, что считал своей задачей Toscanini.² За всем надо видеть не только показатели высоты, длительности, степени силы и скорости движения, но и музыкальные характеристики образов, эмоций и «событий», степени эмоционального и волевого напряжения, которые автор стремился выразить музыкой. Это имеет в виду Гофман, когда учит, что «играть только ноты, даже если играть их правильно — это еще очень далеко от того, чтобы воздать должное жизни и сущности художественного произведения.»³

Гофман различает конкретную материальную сторону фортепианной игры, ту ее часть, «которая стремится воспроизвести в звуках то, что написано в строках музыкального произведения». И «другую, гораздо более тонкую область фортепианного исполнения, которая требует, а также зависит от воображения, утонченности чувств и духовного восприятия и стремится передать аудитории то, что композитор, сознательно или бессознательно скрыл между строк».

И далее он развивает свою мысль: «...музыкант должен учиться познавать то невидимое, что объединяет внешне раздельные ноты, группы, периоды, разделы и части в органическое целое. Духовное прозрение этого невидимого есть то, что музыканты имеют в виду, когда они говорят о «чтении между строк», которое является в одно и то же время наиболее захватывающей и наиболее трудной задачей для исполнителя, ибо именно между строк скрыта в литературе, как и в музыке, подлинная душа произведения искусства».⁴

¹ К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М.—Л., Academia, 1931, стр. 394.

² Кстати, мне довелось с партитурой в руках слышать звукозапись концертного исполнения VII симфонии Шостаковича под управлением Toscanini. Особо точного раскрытия авторских указаний я не заметил. Сам автор был не вполне удовлетворен трактовкой. Это было в сороковых годах.

³ И. Гофман. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М., «Искусство», 1938, стр. 6—7.

⁴ Там же, стр. 6—7.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



так, творческий процесс создания композитором произведения окончен. Наступил драматический момент в жизни произведения. Зародившись в глубинах духа композитора, созревая в его воображении, оно замирает в нотной записи и словно окукливается. Нужно много знать, чтобы предугадать в куколке ту, играющую переливом красок, изысканную по форме и капризную в полете бабочку, которая, расправив крылья, вылетит из кокона. Еще больше нужно знать, еще более богатое воображение нужно для того, чтобы в нотной записи провидеть и услышать часто глубоко скрытую, полную поэтического очарования звучащую душу произведения.

И если переход бабочки из ее инобытия в куколку не требует дополнительного творчества, — какой она дана в куколке, такой она и вылетит из нее, — то наша «бабочка» оживет красочной или серой, порхающей или ползающей, в чудных формах или изуродованной, с поломанными крылышками, помоями усиками в зависимости от искусства исполнителя, освободившего ее от оцепенения в мертвенной записи.

Живая музыка — это звучащая, сыгранная, спетая музыка. Лишь благодаря исполнителю, который воссоздает ее в звуковой плоти, «вещь», как еще недавно было принято называть музыкальное произведение, получает материализацию, общественное бытие и социальную значимость.

Автор ограничен местом, временем и обстоятельствами жизни. Произведения же его — если они подлинно художественны — бессмертны. Как живые организмы, они вступают в связь с окружающей жизнью, обогащая ее и обогащаясь ею. Но, изменяясь, они остаются самими собой. Преломляясь под различным углом восприятия их исполнителями и слушателями, зрителями и читателями, они сохраняют свою сущность. Если же они к этому неспособны, то значит — это произведения для не-

многих, их идейно-художественная ценность ограничена, их жизнеспособность невелика. Так творящий художник «гениален» лишь для самого себя.

У Доде есть рассказ о музыканте, который сочинял замечательную музыку, но исполнена она могла быть только на им же изобретенном инструменте. Это был металлический стерженек, который зажимался между зубами. Вибрируя, он издавал звуки небывалой красоты, но слышать их мог только сам изобретатель. Он упивался ею, для всех же остальных она не существовала.

Записанное произведение уже существует, но оно существует «в себе», и еще не стало действенным фактором для общества.

«Искусство музыки мертво без исполнителя... жизнь музыке дает только исполнитель. Он — последнее и зачастую решающее звено в извечном процессе движения музыки от композитора к слушателям».¹

Зародившись в глубинах духа композитора, вспоенное его лучшими мыслями и чувствами, облеченное фантазией в лучшие формы, какие только он мог вообразить, произведение попадает хоть и в любящие, но чужие руки. Зазвучит ли оно преломившись в чужой, а иногда и далекой психике и не в идеальном звучании, которое представляется композитору, а в реальном — инструменте? Сохранит ли в условиях второго рождения — перевоплощения в психике исполнителя и воплощения в звуках рояля — самое ценное в своей сути? Окажется ли способным заразить исполнителя и слушателей всем тем, что особенно волновало его творца? Ответ на эти вопросы служит приговором жизнеспособности произведения. И решает их новый творец-исполнитель.

Веками господствовала устная традиция. Музыкальные сочинения исполнялись самим автором и его учениками. Размножались они переписыванием с подлинника — с рукописи или с гравированных самим композитором немногочисленных экземпляров. Бах не меньше четырех раз переписывал «*Wohltemperiertes Klavier*». Чтобы познакомиться с творчеством своих знаменитых современников — Рейнкена и Букстехуде, Баху пришлось совершить далекие пешие путешествия из Лüneбурга в Гамбург и из Арнштадта в Любек.

Лишь с усилением культурных связей между странами Европы музыкальное творчество преодолело местную ограниченность и стало известным за рубежом страны, где жил композитор.

Решающими факторами были все возрастающая страсть к музицированию, усовершенствование и удешевление нотопечата-

¹ Р. Шедрин. За друзей-артистов. «Известия», 1964 от 1 января.