

## Вагнер, Р. О дирижировании

В нижеследующей статье я намерен поделиться своим опытом и наблюдениями в той области музыкальной деятельности, развитие которой до сего времени отдано во власть рутине, а оценки — невежеству. В моих собственных суждениях по этому вопросу я буду ссылаться не на дирижеров, а на музыкантов и певцов, потому что только они способны верно чувствовать, хорошо или плохо руководят ими, причем отдают себе в этом отчет лишь тогда, когда дирижер делает свое дело действительно хорошо, бывает же это очень редко. Я не собираюсь предлагать какую-либо систему, а изложу лишь ряд своих наблюдений.

Бесспорно, композиторам не безразлично, в каком виде их творения доходят до слушателей. Последние же, естественно, могут получить правильное впечатление о музыкальном произведении только прослушав его в хорошем исполнении. Но и неверное впечатление, вызванное плохим исполнением, не дает еще права слушателям считать свою отрицательную оценку окончательной. Как же обстоит дело в Германии с исполнением большинства опер и концертных сочинений? Это поймут те, кто внимательно и с некоторым знанием дела проследят за дальнейшим ходом моих рассуждений.

Открывающиеся взгляду посвященного недостатки немецких оркестров, как в отношении их состава, так и работы, в большинстве своем объясняются слабостями дирижеров, капельмейстеров, музыкальных руководителей и т. д. Их выбор и назначение на должности осуществляется высшими властями, ведающими искусством, причем делается это тем невежественнее и небрежнее, чем значительнее становятся требования, предъявляемые к оркестру. Когда высшей художественной задачей для него являлось воплощение моцартовской партитуры, то возглавлял такой оркестр истинно немецкий капельмейстер солидной наружности (по местным представлениям), самоуверенный, строгий, деспотичный и уж, конечно, грубый.

Одними из последних в этой плеяде я считаю Фридриха Шнейдера из Дессау, Ф. Гура из Франкфурта и старого капельмейстера И. Штрауса, единственного известного мне дирижера с именем, который управляет оркестром энергично, «с огоньком». Его темпы чаще бывают ускоренными, чем затянутыми, но они всегда убедительны. Основное, что делало эту разновидность дирижеров старой закалки (речь идет о менее способных, чем вышеназванные) непригодными для руководства оркестрами, когда появлялась новая сложная симфоническая музыка, — это прежде всего закоренелая привычка к старым оркестровым составам, которые ранее считались достаточными, поскольку соответствовали прежним задачам. Я не знаю ни одного случая, чтобы хотя бы в одном городе Германии состав оркестра был основательно изменен с учетом требований новой инструментовки. Как и прежде, в больших оркестрах музыканты перемещаются на более ответственные места только по закону старшинства и, следовательно, начинают исполнять первые голоса, когда их силы уже ослабли, а молодые и более энергичные сидят за вторыми пультами, что особенно скверно сказывается в группе духовых инструментов. И если в последнее время, благодаря вдумчивым стараниям и скромному опыту самих оркестрантов-духовиков, подобных недостатков становится меньше, то при распределении мест в смычковой группе практикуется еще метод, постоянно приводящий к неприятным последствиям. Здесь всегда (и притом безрассудно) приносится в жертву вторая скрипка и, что еще хуже, — альт. На этом инструменте почти всегда играют скрипачи, ставшие инвалидами, или даже бывшие духовики, если только они когда-нибудь держали в руках скрипку; в лучшем случае хорошего альтиста сразу сажают за первый пульт только ради сольных пассажей, которые могут встретиться в том или ином произведении. Впрочем, я наблюдал, что и в такие моменты чаще выручали исполнители, играющие на первой скрипке. В одном большом оркестре лишь один из восьми альтистов был в состоянии корректно исполнить трудные пассажи, встречающиеся в одной из моих

новых партитур. Подобное положение (его можно оправдать лишь чисто гуманными соображениями) восходит к особенностям инструментовки прежних времен, когда альт использовался только для аккомпанемента. Впрочем, оно оправдывалось до последнего времени тривиальными приемами инструментовки, применяемыми итальянскими оперными композиторами, чьи произведения, как известно, составляют существенную и наиболее любимую часть немецкого оперного репертуара. Директора даже самых крупных театров особенно часто ставят именно эти «любимые» оперы, руководствуясь «утонченным» вкусом придворных кругов. Не удивительно поэтому, что добиться удовлетворения требований, возникающих при исполнении произведений, которые этим господам не по душе, можно только тогда, когда капельмейстер — человек с авторитетом и серьезной репутацией и когда он сам хорошо знает, что необходимо для современного оркестра. Но именно это-то и прошло мимо сознания большинства наших старейших капельмейстеров. Не поняли они и того, что при возросшем количестве и более частом применении духовых инструментов необходимо соответственно увеличить и число струнных. Все, что делалось в этом отношении, когда диспропорция становилась слишком уж явственной, никогда не бывало достаточным, чтобы поднять знаменитые немецкие оркестры на один уровень с французскими, которым они сплошь и рядом уступают и по количеству, и по мощи и качеству звучания не только скрипок, но и виолончелей. То, что не сумели увидеть капельмейстеры старого склада, должно было бы стать наипервейшей задачей и обязанностью молодых дирижеров нового стиля. Но кое-кто позаботился, чтобы у театральных директоров не было никаких хлопот с этими молодыми дирижерами и чтобы они, главное, не были облачены властью своих почтенных предшественников. Трудно себе представить, какой вред принесли развитию наших лучших оперных театров и их оркестров эти новые люди, лишенные всякого авторитета. Не имея, как правило, никаких заслуг, они удерживались на своих местах только ценой раболепной покорности высшему начальству, невежественному, но претендующему на всеобщее почтение.

Отказавшись от какой бы то ни было художественной дисциплины, которую они, впрочем, и не сумели бы поддержать, податливые и послушные любому, пусть самому нелепому требованию, исходящему сверху, эти «мастера» порой добивались даже всеобщей популярности.

В последнее время дирижерские должности замещаются особо «подходящими» людьми; в зависимости от надобностей и настроения начальства откуда-нибудь приглашают солидного рутинера; делается это для того, чтобы придать новые силы косности наших капельмейстеров. Эти люди способны за две недели «выдать» оперу, сделать большие купюры и присочинить в чужой опере эффектную «концовку» для певицы...

Но иногда бывает и так: внезапно возникает действительная потребность в больших «музыкальных авторитетах». В театрах таковых не найти... Некоторое число их поставляют вокальные академии и концертные учреждения. Особенно охотно таких дирижеров берут после хвалебных отзывов, публикуемых через каждые два или три года в крупных политических газетах. Это наши, так сказать, «музыкальные банкиры», вышедшие из школы Мендельсона или рекомендованные публике по его протекции. Они совсем не похожи на старых педантов и выдвинулись не в оркестре и театре, а только лишь получив вполне благопристойное образование в наших новых консерваториях. Они сочиняют оратории и псалмы, слушают репетиции абонементных концертов. Между прочим их обучали и дирижированию, и вдобавок они отличаются изяществом манер, какое до сих пор не было свойственно музыкантам.

Кое в чем эти люди оказали хорошее влияние на оркестры: из исполнения исчезли многие грубые и нелепые детали. Они гораздо тоньше чувствуют природу нового оркестра, который их учитель Мендельсон сумел заставить звучать как-то особенно нежно

и прочувствованно. В этом отношении он пошел по пути, впервые открытому блистательно даровитым Вебером.

Но для необходимого преобразования наших оркестров и связанных с ними учреждений этим господам на первых порах недоставало одного важного качества — энергии, порождаемой верой в собственные силы. Почему же энергия покинула их? Да, видимо, потому что у них попросту ее не было. Дело застряло у них на мертвой точке. Таков, к примеру, сегодня «знаменитый» Берлинский оркестр, лишившийся последних остатков традиций точного воспроизведения партитуры, связанных с именем Спонтини. А ведь здесь работали Мейербер и Мендельсон! Что же натворят в других местах их изысканные продолжатели?

Ознакомление со старыми, а также новейшими представителями профессий капельмейстера и «музыкального директора» делает очевидным, что не приходится ожидать многого от идеи преобразования оркестров. Напротив, стремление к совершенствованию, как и прежде, исходит от самих музыкантов, что естественно вытекает из их возросшего технического мастерства. Нельзя отрицать той пользы, которую принесли немецким оркестрам исполнители-виртуозы различных специальностей. Польза эта могла стать еще более значительной, если бы дирижеры были на высоте своего положения. Естественно, что виртуоз-инструменталист довольно скоро оказался на голову выше немногочисленных уже старых капельмейстеров-педантов, этих выскочек, вечно озабоченных своим «авторитетом», или преподавателей игры на фортепиано, рекомендованных придворными камеристками. Виртуоз начал играть в оркестре примерно ту же роль, что примадонна в театре. Именно поэтому «изящный капельмейстер» нового типа ассоциируется с виртуозом.

Прежде всего, следует подчеркнуть, что своим положением, да и вообще существованием, оркестры и капельмейстеры обязаны театру, ибо их деятельность и достижения связаны главным образом с оперой. Им следовало почувствовать природу театра, оперы, то есть помимо музыки научиться чему-то еще, научиться связи музыки с драматическим искусством, подобно тому как, скажем, астроном должен овладеть прикладной математикой. Если бы они правильно поняли характер драматического пения и его выразительности, то это, в свою очередь, породило бы у них свежую концепцию оркестрового исполнения, в особенности в произведениях новой немецкой инструментальной музыки. Лучшими находками в области темпа и интерпретации бетховенской музыки я обязан душевно проникновенному и уверенному по акцентировке пению великой Шредер-Девриент. Приведу пример: после ее исполнения я уже никак не мог мириться с тем, чтобы волнующая каденция гобоя в первой части до-минорной симфонии:



отыгрывалась так «неловко», как я привык это слышать всегда. Больше того, новое представление о роли этой каденции подсказало мне, с какой выразительностью должен быть сыгран первой скрипкой звук соль с ферматой:



Ощущение глубокого волнения, испытанного мною по поводу этих двух, казалось бы, незначительных деталей, заставило меня совсем по-новому осмыслить всю первую часть симфонии. Но я коснулся этого лишь между прочим, стремясь показать, как много полезного мог бы почерпнуть дирижер для своего усовершенствования, если бы он занял правильную позицию по отношению к театру, которому, в сущности, и обязан своим

положением и почестями. Он же, напротив, смотрит на оперу (и надо сказать, что жалкое прозябание этого жанра искусства на сценах немецких театров дает ему на это печальное право), как на скучную и обременительную поденщину, от которой хотел бы избавиться. Свою честь и славу он видит лишь в выступлениях в концертном зале, где вырос и откуда его «призвали». Ибо, как уже было сказано, если какому-нибудь директору театра взбредет в голову заполучить на должность капельмейстера видного музыканта, то он будет искать его где угодно, только не в театре. Чтобы иметь возможность судить, что может сделать в театре художник, пришедший из концертного зала или из певческой академии, надо прежде всего понаблюдать за ним там, где он «у себя дома», где утвердился его репутация солидного немецкого музыканта; надо понаблюдать его в роли концертного дирижера.

Еще в ранней юности, слушая оркестровое исполнение наших классических инструментальных произведений, я испытывал чувство неудовлетворенности, ощущая это и ныне. Я почти не узнавал музыки, которая за роялем или при чтении партитуры казалась мне наполненной большой одухотворенностью, что, однако, при исполнении оставалось незамеченным ни мною, ни публикой. В частности, меня изумляла бесцветность исполнения моцартовской кантилены, казавшейся мне до того необыкновенно живой и полной чувства. Лишь впоследствии я понял причины этого и подробно изложил их в моем «Сообщении о музыкальной академии, учреждаемой в Мюнхене». Разумеется, речь идет прежде всего о полном отсутствии истинно немецкой музыкальной консерватории в самом точном смысле слова, консерватории, где бы сохранялись и культивировались живые традиции исполнения нашей классической музыки, конечно, при том условии, что эти великие мастера могли бы там самолично исполнять свои творения, выявляя свой замысел. Но, к сожалению, немецкая культура каким-то образом упустила из виду эту возможность и вытекающий из нее результат. Теперь мы зависим от представлений того или иного дирижера о темпе и характере музыкального произведения и вынуждены по ним судить о духе сочинения.

В годы моей юности на знаменитых концертах лейпцигского Гевандхауза этими произведениями вообще не дирижировали; их просто «проигрывали» под руководством тогдашнего концертмейстера Маттеи, подобно увертюрам или антрактам в драматических спектаклях. Индивидуальность дирижера в этих случаях не могла ни в чем проявиться и ничему помешать. Кроме того, каждую зиму здесь исполнялись наиболее значительные произведения нашей старой классической музыки, не представлявшие больших технических трудностей. Поэтому все проходило гладко. Слушатели чувствовали, что оркестранты хорошо знают музыку и в каждом новом сезоне с радостью исполняют свои любимые произведения.

Лишь с Девятой симфонией Бетховена явно не ладилось, хотя ее ежегодное исполнение считалось делом чести. Я переписал для себя партитуру этой симфонии и переложил ее для фортепиано в две руки. Но до чего же я был изумлен, прослушав ее в Гевандхаузе! Я почувствовал полнейшее смятение, которое обескуражило меня настолько, что на какое-то время я вообще перестал изучать Бетховена, ибо «усомнился» в нем. Весьма поучительным для меня оказалось следующее: истинное наслаждение от инструментальной музыки Моцарта я ощутил лишь после того, как мне представился случай самому дирижировать его произведениями. Тут-то я и позволил себе выявить живую моцартовскую кантилену именно такой, какой я ее чувствовал. И, наконец, в 1839 году, в Париже, мне довелось услышать ставшую столь «сомнительной» для меня Девятую симфонию Бетховена в исполнении так называемого «Conservatoire-orchestre». Это явилось для меня серьезнейшим уроком, ибо я уразумел, как много зависит от исполнения и в чем секрет удачного решения задачи. Оркестр не только раскрывал буквально в каждом такте ту самую бетховенскую мелодию, которая в свое время явно

ускользнула от внимания старательных лейпцигских музыкантов; но он еще эту мелодию пел.

Вот в чем заключался секрет. Притом оркестром управлял дирижер, не отмеченный каким-то особым дарованием. Габенек, которому следует приписать великую заслугу этого исполнения, репетировал симфонию в течение целой зимы и все никак не мог избавиться от впечатления какой-то непонятности и недоходчивости (трудно сказать, удосужился ли бы кто-нибудь из немецких дирижеров почувствовать то же самое). И вот под действием такого впечатления он продолжал работать над симфонией второй год, а затем и третий, и не отступил до тех пор, покуда каждому из оркестрантов не раскрылся бетховенский мелос, и так как музыканты обладали настоящим чутьем, то каждый из них в конце концов научился верно воспроизводить мелодию. Правда, Габенек был капельмейстером старого склада: он был «маэстро», которому все слепо подчинялись. Я и теперь не сумею описать всю красоту того исполнения Девятой симфонии. Чтобы дать о нем представление, я наудачу выберу эпизод, на примере которого (с тем же успехом я мог бы это сделать и в отношении любого другого отрывка) покажу, как велика трудность интерпретации музыки Бетховена и сколь незначительны успехи немецких оркестров в ее преодолении.

Никогда, даже у самых превосходных оркестров, мне не доводилось услышать такого законченного и плавного исполнения пассажа из первой части:



как его сыграли тогда (тридцать лет тому назад) музыканты парижского «Conservatoire-orchestre». На примере одного этого фрагмента ( в дальнейшем я не раз вспоминал о нем) мне стало особенно ясно, что именно является главным в оркестровом исполнении, включающем в себя движение, выдержанные звучания и подчинение законам динамики. Мастерство парижан заключалось именно в том, что они точно следовали авторскому тексту. Ни в Дрездене, ни в Лондоне — двух городах, где я впоследствии исполнял эту симфонию, — я так и не смог добиться у струнных совершенно незаметной смены смычка и струны в восходящей повторяющейся фигуре; в еще меньшей степени мне удавалось избегать невольных акцентов при восходящем движении этих пассажей, ибо рядовому музыканту всегда свойственно играть при восхождении сильнее, а при «нисхождении» — слабее. В четвертом такте указанного примера всегда получалось crescendo, благодаря чему на протяжном соль-бемоль в пятом такте вынужденно появлялся довольно сильный акцент. Это искажало своеобразное гармоническое значение данного звука. Человеку, лишенному тонкого слуха и чуткости, трудно объяснить, насколько выразительно указанное место, обычно исполняемое вразрез с достаточно ясно обозначенными намерениями автора. Разумеется, здесь переданы чувства неудовлетворенности, беспокойства. Настоящую же их природу мы узнаем лишь тогда, когда услышим исполнение, какое мыслил себе Бетховен. Полное осуществление его замысла лично мне удалось познать только на упомянутом концерте парижских музыкантов в 1839 году.

Припоминаю, что ощущение динамической монотонности (да простится мне это бессмысленное с виду выражение, но мне трудно подобрать более удачное) при необычном, я бы даже сказал, эксцентричном движении разнообразных интервалов в этой нарастающей фигуре, подводящей к бесконечно нежному и певучему соль-бемоль, которому затем отвечает столь же нежное соль, — все это каким-то волшебным образом

открыло передо мной ни с чем не сравнимые тайны духа, внезапно заговорившего со мной непосредственно, открыто и внятно. Но, оставляя в стороне это возвышенное откровение, я перебираю в памяти весь свой практический опыт и спрашиваю себя: как же все-таки парижским музыкантам удалось добиться безошибочного решения столь сложной задачи? Очевидно, благодаря самому добросовестному прилежанию, свойственному только таким музыкантам, которых не удовлетворяют расточаемые друг другу комплименты, которые не воображают, что понимают все на свете, а подходят к непонятным вещам робко и с опаской, стараются превозмочь трудности доступными им средствами, прежде всего с помощью техники. На французского музыканта оказывает прекрасное влияние близкая ему по духу итальянская школа, в которой музыка раскрывается только через пение. Хорошо играть на инструменте означает для француза уметь на нем хорошо петь. Чудесный парижский оркестр именно пел Девятую симфонию. Но для того чтобы ее правильно «пропеть», необходимо было везде найти верный темп. Вот второй момент, врезавшийся мне в память в связи с этим концертом. Старик Габенек отнюдь не был наделен каким-то особым абстрактно понимаемым вдохновением, он вовсе не был «гениален», но он нашел настоящий темп, благодаря тому, что терпеливо и упорно побуждал оркестр проникнуться мелосом симфонии и овладеть им. Правильное понимание его [мелоса] и позволяет найти верный темп. Оба эти начала неразрывно связаны между собой, одно обуславливает другое. Я беру на себя смелость весьма низко оценить преобладающие у нас исполнения классических инструментальных произведений, и это свое утверждение я хотел бы подкрепить указанием на то, что наши дирижеры не имеют элементарного представления о правильном темпе, ибо они ничего не понимают в пении. Мне еще не встретился ни один немецкий капельмейстер или иной дирижер, который сумел бы действительно спеть какую-нибудь мелодию — неважно, хорошим или плохим голосом. Для этих людей музыка — какая-то абстракция, нечто среднее между грамматикой, арифметикой и гимнастикой. Они считают, что человек, изучающий это нечто, может стать хорошим учителем консерватории или музыкально-гимнастического учебного заведения. Однако непонятно, как могли бы они при пополнении музыки вдохнуть в нее жизнь и душу.

В связи с этим, основываясь опять же на собственном опыте, я хочу высказать следующее. Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижером музыкального произведения, то они (в конечном счете) сведутся к правильному темпу; выбор и определение последнего сразу же показывает нам, верно ли понято дирижером данное произведение. Однако, насколько трудно определить верный темп, видно хотя бы из того, что найти его можно только при условии правильной во всех отношениях концепции исполнения. Все это очень хорошо ощущали старые мастера. Так, Гайдн и Моцарт обычно обозначали темп довольно общими терминами: помещая *Andante* между *Allegro* и *Adagio*, они исчерпывали этим почти все простейшие виды изменений, которые казались им необходимыми. У Баха мы почти никогда не встречаем обозначения темпа, что с точки зрения истинной музыки является абсолютно правильным. Видимо, Бах рассуждал примерно так: «Кто не понимает моей темы, моих фигурации, не чувствует их характера и выразительности, тому не поможет даже самое «сверхитальянское» обозначение темпа». Возвращаясь к собственному опыту, замечу, что свои ранние оперы, исполняемые на сцене, я снабжал довольно подробными указаниями темпа, фиксируя его, как мне казалось, безошибочно с помощью метронома. Когда же я бывал недоволен каким-нибудь нелепым темпом при исполнении, например, «Тангейзера», дирижеры в ответ на мои упреки говорили, что строжайше следовали моим указаниям. Тогда я понял, сколь непрочны позиции математики в музыке, и с тех пор не только отказался от метронома, но и вообще стал ограничиваться лишь общими указаниями относительно основного темпа, обратив все свое внимание на самое тщательное обозначение его модификаций, — в них-то наши дирижеры, в сущности, ничего не понимают. Но, как я установил, эти слишком общие обозначения в последнее время снова сбивают дирижеров

с толку, особенно потому, что пишутся они по-немецки, а эти господа, привыкшие к итальянским шаблонам, недоумевают и никак не могут догадаться, что я подразумеваю, например, под словом *massig* (умеренно). Подобную жалобу мне недавно высказал один капельмейстер, который, по сообщению аугсбургской «Allgemeine Zeitung», растянул мое «Золото Рейна» на целых три часа, тогда как другому дирижеру, проинструктированному мною на репетициях, вполне хватало двух с половиной. В другой раз мне рассказали об одном исполнении оперы «Тангейзер», увертюра которой длилась двадцать минут, а под моим управлением в Дрездене — всего двенадцать. Правда, здесь речь идет о дирижерах-дилетантах, которые удивительно боятся тактов *alla breve* и всегда придерживаются обычных взмахов на каждую четверть. Видимо, только это и поддерживает в них дух бодрости, дает им сознание того, что они действительно дирижируют и вообще что-то собой представляют. Одному богу известно, как проникли эти «четвероногие» из сельских церквей в наши оперные театры. И, напротив, подлинно современным дирижерам «затягивать» («schleppen») — не свойственно. Больше того, их отличает роковое пристрастие к тому, чтобы быстрее «домчаться» до конца. Эта особенность настолько исчерпывающе характеризует ставшую излюбленной новую черту нашего музыкального быта, что мне хочется несколько подробнее на ней остановиться.

Однажды в Дрездене Роберт Шуман пожаловался мне, что на концерте в Лейпциге Мендельсон испортил ему все удовольствие от Девятой симфонии слишком быстрым ее исполнением, в особенности первой части. В Берлине мне самому довелось послушать репетицию бетховенской Восьмой фа-мажорной симфонии под управлением Мендельсона. Я заметил, что он, словно по капризу, выхватывал то одно, то другое место симфонии и приступал к его разучиванию, проявляя немало упорства и добиваясь успеха. Нельзя было только понять, почему он не уделяет такого же внимания и остальным деталям. Вообще эта симфония звучала у него интересно и необычно гладко. Беседуя со мной о дирижерском искусстве, он несколько раз повторил, что чрезмерно медленный темп очень вредит качеству исполнения и что он, Мендельсон, всегда рекомендует оркестру играть уж лучше быстрее, чем медленнее. Хорошее исполнение, говорил он, бывало редким явлением во все времена, но если дирижер, не задерживаясь на деталях, быстро проигрывает вещь, то ему удастся создать у слушателя иллюзию хорошего исполнения, так как в этом случае многие погрешности остаются незамеченными. Надо полагать, что ученики Мендельсона слушали от своего маэстро еще более точные указания на сей счет. Не могу считать эту концепцию случайной и высказанной только мне, ибо в дальнейшем я получил возможность точнее узнать и ее основные положения (*Maxime*), и породившие их причины, и их последствия. Это произошло в Лондоне, где я выступал с оркестром Филармонического общества, которым в течение длительного времени дирижировал Мендельсон. Здесь твердо придерживались его исполнительской традиции. Впрочем, она настолько соответствовала привычкам лондонского музыкального общества, что у меня возникло предположение: а не сам ли оркестр подсказал Мендельсону такую манеру игры? Так как в этих концертах исполняется очень много инструментальной музыки, притом лишь с одной репетиции, то я поневоле вынужден был предоставить оркестру возможность следовать привычной ему манере игры. Все текло, словно вода из трубы городского колодца; о каких-либо замедлениях не могло быть и речи. Любое *Allegro* неизменно превращалось в *Presto*. Все мои попытки вмешаться были крайне мучительными, ведь при «хорошо отрегулированном» темпе те или иные погрешности исполнения, скрытые «потокотом воды», выплыли бы наружу. Этот оркестр постоянно играл *mezzo forte*, у него никогда не получалось ни подлинного *forte*, ни подлинного *piano*. Насколько это было возможно, я пытался придерживаться той концепции и, следовательно, тех темпов, какие считал правильными. Старательные музыканты не имели ничего против моих указаний и даже искренне радовались им. Похоже, что это вполне устраивало и публику, но зато рецензенты впали в полную ярость. Они так сильно запугали руководителей общества, что те при случае вынудили меня

сыграть вторую часть ми-бемоль-мажорной симфонии Моцарта так же привычно-неряшливо, как это обычно делал сам Мендельсон. Но уж совсем недвусмысленно эта фатальная идея выразилась в просьбе, с которой обратился ко мне весьма симпатичный пожилой контрапунктист, г-н Поттер (если не ошибаюсь), чьей симфонией мне предстояло дирижировать. Он горячо просил меня сыграть *Andante* возможно быстрее, опасаясь, что в противном случае публике будет скучно. Я пытался ему доказать, что как бы быстро ни играть его *Andante*, оно прозвучит скучно, если исполнение будет невыразительным и бледным, и что, напротив, оно захватит аудиторию, если оркестр исполнит довольно приятную и наивную главную тему примерно так, как я ее тут же напел. Затем я добавил, что он, как автор, по-видимому, именно это и имел в виду. Г-н Поттер растрогался, согласился со мной и, извинившись, сказал, что он просто не привык к подобному характеру интерпретации. Вечером, после исполнения именно *Andante*, он сердечно пожал мне руку. Меня поистине изумляет, как мало понимают наши современные музыканты всю важность определения верного темпа, которое так меня заботит. По моим наблюдениям, это, к сожалению, относится в первую очередь к подлинным корифеям нашей нынешней музыкальной жизни. Мне так и не удалось внушить Мендельсону чувства отвращения к уродливому и хаотичному темпу, в котором обычно исполняют третью часть фа-мажорной симфонии Бетховена [№ 8]. Речь идет об одном из множества случаев, выбранном лишь для того, чтобы на нем показать эту неприглядную сторону нашего музыкально-художественного восприятия, вызывающую очень серьезные опасения. Мы знаем, что Гайдн в симфониях, написанных в последние годы жизни, использовал форму менуэта как некий, я бы сказал, освежающий переход от *Adagio* к финальному *Allegro*. Темп финальной части в сравнении с темпом менуэта заметно ускорялся. Иной раз, особенно в трио, автор включал даже современные ему «лендлеры» и поэтому обозначение «Menuetto» уже перестало соответствовать фактическому темпу и сохранялось лишь как традиционное название. И все же мне кажется, что гайдновский менуэт обычно играют слишком быстро, так же как и моцартовские менуэты. Это особенно ясно ощущается, например, в соль-минорной и в до-мажорной симфониях, особенно когда их случайно исполняют более сдержанно. Между тем менуэт из симфонии до мажор, сыгранный в темпе, близком к *Presto*, приобретает совершенно иной, скорее грациозный, чем праздничный характер, а трио с его задумчивым ходом:



превращается в какое-то ничего не выражающее бормотание.

Бетховен — как это вообще ему свойственно — задумал для своей фа-мажорной симфонии подлинный менуэт. В известной степени он использует его как контрастное дополнение к предшествующему *Allegretto scherzando*. Обе средние части расположены между двумя главными *Allegro*. Чтобы не было никаких сомнений в отношении желательных для него темпов, он обозначает движение третьей части не как *Menuetto*, а как *Tempo di menuetto*. Это новое и непривычное обозначение характера обеих средних частей симфонии остается теперь почти незамеченным: *Allegretto scherzando* воспринимают как обычное *Andante*, а *Tempo di menuetto* — как столь же привычное *Scherzo*, и так как при этой трактовке ни та, ни другая часть не звучат убедительно, то вся эта изумительная симфония отнесена нашими музыкантами к пресловутой категории «побочных произведений» бетховенской музыки, якобы пожелавшей немного «отдохнуть» после усилий, которых стоила ля-мажорная симфония. И вот после *Allegretto*, всегда исполняемого в несколько замедленной манере. *Tempo di menuetto* неизменно играют решительно и энергично, точно бодрый лендлер, по окончании которого вы не понимаете, что он должен был выразить. Обычно аудитория очень рада, когда томительное *trio* остается позади. Из-за общепринятого быстрого темпа, в котором идут триольные пассажи виолончелей, эта очаровательнейшая из всех идиллий превращается в нечто



чудовищное. Виолончелисты считают подобный аккомпанемент одной из труднейших задач, торопливо и старательно играют свое staccato, не добиваясь при этом ничего, кроме отвратительного скрипа. Естественно, что и эта трудность разрешается сама собой, как только берется правильный темп, соответствующий нежному пению валторн и кларнета. Тогда и эти инструменты с легкостью преодолевают все технические затруднения. В особенности облегчается задача кларнета, ибо даже лучший кларнетист при такой гонке постоянно опасается «кикса» (Кикс — срыв звучания, подобие известного певцам понятия «дать петуха» В данном месте, указанном Вагнером, это особенно относится к последнему такту).

Вспоминаю, какой вздох облегчения вырвался из груди всех музыкантов, когда я дал им возможность сыграть эту вещь в умеренном, правильном темпе, причем сразу же проявился юмористический и понятный всем эффект sforzando у контрабасов и фаготов:



обрели ясность короткие crescendo; хорошо стало звучать нежное pp в конце trio, а главное — начальное построение части с его спокойной важностью получило подобающую ему выразительность. Однажды в Дрездене мне пришлось вместе с Мендельсоном присутствовать на исполнении этой симфонии под управлением ныне покойного капельмейстера Рейссигера. Я завел с Мендельсоном разговор о проблеме, которую только что затронул, сообщил ему, что договорился с дирижером о более медленном, чем обычно, темпе этой части, и высказал надежду, что тот правильно понял меня. Мендельсон полностью со мной согласился. Мы стали слушать. Началась третья часть, и я с ужасом убедился, что дирижер взял все тот же быстрый темп лендлера. Прежде чем я успел выразить свое неудовольствие по этому поводу, Мендельсон, одобрительно кивая головой и улыбаясь, заметил: «Вот так хорошо! Bravo!» Мой ужас сменился удивлением. Если Рейссигер по причинам, рассмотрение которых завело бы меня слишком далеко, взял привычный темп и не заслуживает за это слишком строгих упреков, то реакция Мендельсона, обнаружившего полнейшее отсутствие понимания этого специфического художественного процесса, естественно, вызвала во мне серьезное сомнение, усматривал ли он здесь вообще хотя какое-нибудь различие. Мне почудилось, будто передо мной раскрылось море поверхности и пустоты.

Вскоре я вновь столкнулся с аналогичным явлением, когда при мне исполнялась все та же третья часть Восьмой симфонии. Оркестром управлял видный дирижер, один из преемников Мендельсона по лейпцигским концертам. Он также согласился со мной относительно характера Tempo di menuetto и, пригласив меня на концерт, пообещал сыграть эту часть в верном медленном темпе. Впоследствии он довольно странно объяснил мне, почему все-таки не сдержал слова: смеясь, он признался, что, озабоченный всякими техническими ситуациями во время дирижирования, он, лишь начав третью часть, вспомнил о данном обещании. Но поскольку он уже взял привычный темп, то, естественно, не мог изменить его, и поэтому снова вынужден был провести от начала до конца все по заведенному шаблону. Мне было, конечно, не очень приятно выслушать это объяснение, но все же я был удовлетворен: нашелся хоть один человек, понявший установленную мною разницу и признавший, что различные темпы дают различный результат. Все же я не считаю себя вправе обвинить этого дирижера в легкомыслии, бездумности или, скажем, забывчивости, за которую он сам себя корил. Причина, по которой он не взял правильного темпа, вполне понятна, хотя и не была осознана им. Действительно, невозможно после проведенных репетиций ни с того ни с сего резко изменить темп на концерте. Именно это и свидетельствовало бы о легкомыслии дирижера, вызвало бы неприятные последствия, от которых его спасла счастливая «забывчивость». Оркестр привык играть под его управлением именно так, и музыканты были бы начисто сбиты с толку, если бы внезапно он навязал им более умеренный темп, который, разумеется, потребовал бы совсем иного характера исполнения. В этом и заключается

главный, даже решающий момент; его необходимо ясно осознать, если мы хотим с пользой для дела понять, что наши классические произведения, к которым мы столь пренебрежительно относимся, сплошь и рядом исполняются скверно и именно из-за укоренившихся дурных привычек. Однако носители этих дурных привычек, по-видимому, имеют полное право настаивать на избранном ими темпе, так как между этим темпом и исполнением постепенно установилось определенное соответствие. С одной стороны, от непосвященных прячут основное зло — несовершенство игры. Но, с другой стороны, изменение только темпа при полном сохранении прежнего характера исполнения чаще всего приводит к еще более скверным результатам. Поясню это на простом примере — начале до-минорной симфонии:



На фермате во втором такте наши дирижеры ненадолго задерживаются для того, чтобы дать музыкантам возможность подготовиться к исполнению фигуры третьего такта. Звук ми-бемоль обычно выдерживается не дольше, чем это возможно на струнном инструменте при небрежном ведении смычка в forte. Но давайте представим себе дирижера, внезапно услышавшего голос Бетховена, взывающего к нему из могилы: «Выдержи мою фермату долго и устрашающе! Я писал ферматы не для забавы и не от смущения, чтобы выиграть время для обдумывания дальнейшего; ибо если в моем Adagio избыток выражения страстности передается предельно полным и округлым звучанием, то в резком и подвижном Allegro я использую то же самое звучание для выражения страшного и восторженного напряжения. Жизнь звука должна быть исчерпана до последней капли крови. Тогда я умиряю волны моего моря и даю возможность заглянуть в бездну; или же умеряю движение облаков, рассеиваю клочья клубящегося тумана, раскрывая перед взорами чистый голубой эфир и сверкание солнца. Вот для чего я ставлю ферматы, то есть внезапно ввожу в мои Allegro длительно выдерживаемые ноты. Пойми меня и подумай, какие вполне определенные тематические намерения преследую я этим долгим ми-бемоль после трех стремительных коротких звуков, подумай, что я хотел сказать всеми последующими, столь же длительными нотами». И если под влиянием этого разъяснения наш дирижер вдруг потребует от оркестра исполнить такт с ферматой с той значительностью, а следовательно, и с большой задержкой, к которой, как ему кажется, его призвал Бетховен, — какого же успеха добьется он на первых порах? Весьма жалкого! После того как первоначальная сила смычков струнной группы исчерпывается, но фермата еще не закончится, звук будет становиться все более жидким и выродится в растерянное piano, ибо — и тут я касаюсь одного из крупных недостатков современных дирижеров — наши оркестры совершенно разучились долго и равномерно выдерживать сильный звук. Я призываю всех дирижеров требовать от всех музыкантов, на каком бы инструменте они ни играли, выдержанного равномерного полнозвучного forte. Тогда они увидят, какое изумление вызывает у музыкантов непривычность этого требования и как упорно надо оркестру упражняться, чтобы добиться желаемого успеха.

Но ведь именно этот равномерно и сильно выдерживаемый тон представляет собой основу всякой динамики — как в пении, так и в оркестре: лишь отталкиваясь от него, можно прийти ко всем тем модификациям, разнообразие которых вообще определяет характер исполнения. Без этого оркестр издает слишком много шума, а не силы, что является первым признаком слабости большинства наших музыкальных коллективов. Но поскольку наши нынешние дирижеры почти ничего об этом не знают, — они излишне полагаются на эффект чрезмерного piano. Его очень не трудно добиться от струнных инструментов, но весьма сложно — от духовых, в особенности деревянных. Последние, в частности флейты, которые из некогда столь нежных инструментов превратились в форменные иерихонские трубы, почти совсем не умеют выдерживать мягкое piano. В этом смысле исключение составляют, пожалуй, французские гобоисты, ибо они никогда не

выходят за рамки пасторального звучания своих инструментов, и еще, может быть, кларнетисты, когда от них требуют воспроизвести эффект эха. Подобное несовершенство исполнения, свойственное нашим лучшим оркестрам, вызывает недоумение: если духовики никак не могут научиться играть равномерно тихо, то почему же для известного равновесия и большей цельности впечатления нельзя заставить струнную группу играть немного громче? Иначе контраст получается поистине смехотворный. Но, судя по всему, наши дирижеры совершенно не замечают такого несоответствия. В значительной мере сущность этого явления можно объяснить самой природой *piano* струнной группы: ведь если у нас нет настоящего *forte*, то нет и настоящего *piano*. И тому и другому не хватает полноты звучания. В этом смысле струнной группе не мешало бы поучиться у духовиков. Понятно, что очень легко, едва касаясь смычка струны, добиться ее «вибрирующего шепота». И напротив, необходимо исключительно искусное владение дыханием, чтобы на любом духовом инструменте при минимальном расходе воздуха воспроизводить один и тот же чистый и ясно различимый звук. Вот почему скрипачам нужно учиться у лучших духовиков такому *piano*, которое поистине насыщено звуком, подобно тому, как духовики, со своей стороны, стремятся следовать в этом отношении примеру выдающихся певцов. Тихий звук, о котором я сейчас говорил, и упомянутый выше звук громкий и длительно выдержанный — вот два полюса динамики оркестра, между которыми и должно развиваться всякое исполнение. Чего же стоит исполнение, в котором обе эти грани не используются правильно? О каких оттенках можно говорить, если два полюса музыкальной динамики выявлены столь неотчетливо?

Без сомнения, все это порочно, потому что охарактеризованная мною выше мендельсоновская концепция быстрого и «поверхностного проигрывания» неизбежно становится для наших дирижеров лишь очень удобным поводом, чтобы возвести эту концепцию в догму. Именно за эту догму ратует весь синклит наших дирижеров и их приспешников. А любую попытку верно исполнить классические произведения они готовы выдать чуть ли не за ересь. Имея в виду этих дирижеров, я вновь и вновь подчеркиваю важность темпа. Я уже говорил выше, что темп, как никакой другой признак, позволяет определить, кто стоит за пультом — художник или ремесленник.

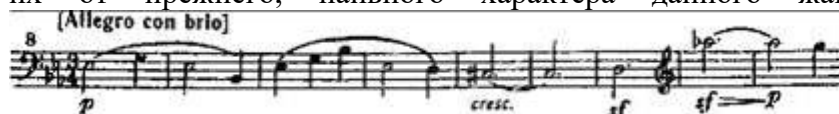
Очевидно, правильный темп может быть найден только в соответствии с особым характером именно данного произведения. Здесь должна царить полная ясность: надо ли исполнять произведение преимущественно протяжным звуком (то есть *cantabile*) или же делать упор на ритмическое движение (фигурацию). Исходя из этого, дирижер и призван решить, каковыми должны быть особенности темпа.

В этом смысле *Adagio* противостоит *Allegro* так же, как протяжный звук противостоит фигурационному движению. При *Tempo adagio* выдержанный звук является как бы законодателем: в этом случае ритм растворяется в чистой и самодовлеющей жизни звуков. В известном смысле можно сказать, что, как бы неторопливо ни играть нежное *Adagio*, оно все-таки никогда не будет достаточно медленным. Тут должно господствовать безграничное доверие к прелести и убедительности чистого звука, когда томительная замедленность восприятия перерастает в восхищение. То, что в *Allegro* выражается сменой фигуры, здесь проявляет себя в бесконечном разнообразии и гибкости тона. Малейшая смена гармонии поражает в этом случае неожиданностью. Дальнейшее же ее развитие ощущается уже как нечто подготовленное благодаря непрерывной напряженности восприятия.

Но дирижеры не решаются в полной мере признать эти качества *Adagio*. С самого начала они начинают выяснять, нет ли в нем какой-нибудь «фигурации», чтобы по ее предполагаемому движению установить темп. Вероятно, я единственный дирижер, осмелившийся определить темп собственно *Adagio* третьей части Девятой симфонии исключительно по характеру музыки. Ведь этому *Adagio* противопоставлено *Andante* на 3/4, и оно-то как раз и помогает очень заметно подчеркнуть его характер. Данное

обстоятельство не мешает, однако, нашим дирижерам настолько смазать индивидуальный характер каждого из этих движений, что остается одно лишь чередование четырехдольного и трехдольного размеров. Эта часть, — несомненно, одна из самых поучительных с точки зрения моего анализа, — содержит также и сильно фигурированный фрагмент на \*78. Вот поистине разительный пример отхода от чистого Adagio путем более острой ритмизации аккомпанемента, приобретающего самостоятельность, несмотря на продолжающееся характерное звучание широкой кантилены. И тут мы узнаем как бы установившийся уже образ того Adagio, которое только что требовало бесконечно протяженного звука. Но если до сих пор здесь царила неограниченная свобода выражения, определявшая в тончайших оттенках меру движения, то теперь, благодаря четкому ритму фигурированного аккомпанемента, фиксируется новый вид выдержанного темпа, приводящего в дальнейшем развитии к закономерностям Allegro. Подобно тому как выдержанный и изменяющийся в своей протяженности звук является предпосылкой всякого музыкального исполнения, так и Adagio, в особенности благодаря последовательному развитию, какое ему придал Бетховен именно в третьей части Девятой симфонии, служит отправным пунктом всякого определения музыкального темпа.

В очень приближенном смысле Allegro можно считать крайним результатом отхода от чистого Adagio с помощью подвижной фигурации. И если проследить за главными мотивами Allegro, можно обнаружить, что в них всегда доминирует напевность, заимствованная у Adagio. В самых значительных построениях Allegro у Бетховена в большинстве случаев господствует какая-либо главная мелодия, которая в своей глубокой основе присуща именно Adagio. Вот почему эти Allegro приобретают сентиментальную окраску, столь резко отличающую их от прежнего, наивного характера данного жанра. Однако бетховенское:



не так уж далеко ушло от моцартовского:



или:



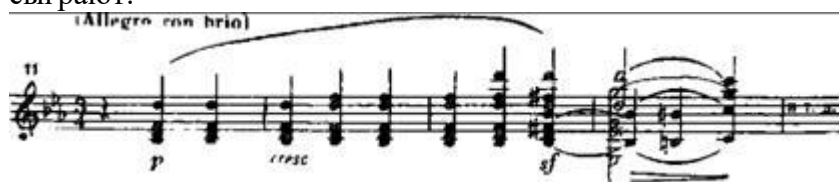
Специфический характер Allegro как у Моцарта, так и у Бетховена проявляет себя лишь тогда, когда фигурация одерживает верх над пением или, иными словами, когда полностью выявился характер ритмического движения в противовес выдержанному, длительному звуку. Чаще всего это наблюдается в финальных частях типа рондо, наиболее убедительными примерами чего являются финалы моцартовской ми-бемоль-мажорной или бетховенской ля-мажорной симфонии. Здесь чисто ритмическое движение, можно сказать, «празднует оргию», и никакой темп не кажется тут чересчур быстрым. Но все, что находится между этими двумя крайними точками, подчинено законам взаимозависимости, и законы эти беспредельно тонки и разнообразны. В конечном счете они те же, что и закономерности, определяющие любую возможную нюансировку длительно выдержанного звука. И если я здесь так подробно говорю о модификации темпа, которую наши дирижеры не только совершенно не знают, но именно в силу своего неведения довольно неуклюже отвергают, как ересь, то делаю это лишь потому (читатель, внимательно следивший за изложением, поймет меня), что речь идет о жизненно важном принципе всей нашей музыки.

Итак, как явствует из предшествующего, я различаю два вида Allegro. Новому, чисто бетховенскому Allegro я приписываю сентиментальный характер, противопоставляя его прежнему, преимущественно моцартовскому Allegro, которое я называю наивным. Я следую при этом прекрасной характеристике, которую Шиллер дал в своей знаменитой статье «О наивной и сентиментальной поэзии». Имея в виду ближайшую цель, не стану распространяться о только что затронутой эстетической проблеме. Хочу лишь отметить, что наивное Allegro в моем понимании наиболее определенным образом выявлено в большинстве быстрых моцартовских *alla breve*. Самыми законченными в этом смысле являются Allegro его оперных увертюр, прежде всего к «Фигаро» и «Дон-Жуану».

Известно, что Моцарт никогда не был доволен их исполнением, требуя более высокого темпа. Когда однажды музыканты, доведенные им до отчаяния и бешенства, все-таки — и, вероятно, именно благодаря этому — сыграли Presto увертюры к «Фигаро» так, как того желал композитор, он одобрительно воскликнул: «Вот теперь получилось хорошо! Только вечером прошу вас сыграть еще немного быстрее!» И это совершенно правильно! Подобно тому, как чистое Adagio в его идеальном виде невозможно сыграть достаточно медленно, так и подлинное Allegro нельзя сыграть достаточно быстро, причем и в том и в другом случае мера достигаемого эффекта определяется единственно законами прекрасного. Только они намечают крайние точки полностью сдержанного либо, наоборот, полностью раскованного движения, и каждая из этих крайностей вызывает потребность и необходимость в переходе к противоположному. Поэтому есть глубокий смысл в том, что в симфониях наших мастеров идет чередование частей от Allegro к Adagio, а от последнего, через переходную несколько более строгую танцевальную форму (менуэт или скерцо), к наибыстрейшему финальному Allegro. И напротив, мы усматриваем явную ущербность подлинного чувства в том, что наши нынешние молодые композиторы пытаются преодолеть серость своих замыслов возвратом к старой форме сюиты с ее бездумным нанизыванием ряда танцев, давно уже всесторонне обработанных в самых различных взаимосочетаниях. Для наивного моцартовского Allegro в его чистом виде особенно характерно с точки зрения динамики простое чередование forte и piano, с точки же зрения формальной структуры — произвольное последование определенных, ставших совершенно устойчивыми, ритмико-мелодических форм, приноровленных к исполнению forte или piano. Используя эти формы (равно как и постоянно повторяющиеся шумливые финалы), Моцарт ведет себя удивительно непринужденно. Крайне беспечный выбор совершенно банальных форм объясняется самим характером этого типичного моцартовского Allegro. Оно не чарует нас кантиленой, а словно дурманит своим непрестанным торопливым бегом. И, конечно, есть глубокий смысл в том, что Allegro увертюры к «Дон-Жуану» в конечном счете заканчивается в соответствии с законами сентиментального. Происходит это в момент достижения той крайней точки (которую я охарактеризовал выше), когда изменения характера музыки и ее темпа становятся необходимостью. Осуществляется это незаметно: звучат переходные такты, движение несколько умеряется, а затем следует начальный темп самой оперы, тоже *alla breve*, которое, однако, надо играть не столь быстро, как основной темп увертюры.

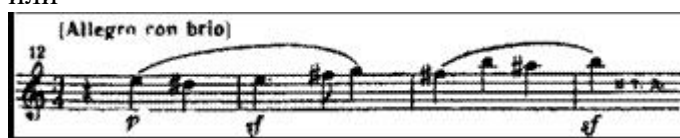
Не стану предаваться преждевременным рассуждениям о том, почему только что отмеченная особенность увертюры к «Дон-Жуану» по укоренившейся привычке ускользает от внимания большинства наших дирижеров. Отмечу лишь одно: характер этого старинного, классического, или, как его называю, наивного Allegro, как земля от неба, далек от нового, сентиментального Allegro собственно бетховенского стиля. Лишь выступая с Мангеймским оркестром, Моцарт смог открыть для себя новые особенности искусства *crescendo* и *diminuendo*, между тем как до тех пор пометки forte и piano для отдельных фрагментов Allegro не были рассчитаны на какое бы то ни было раскрытие чувственного начала (это доказывает и манера инструментовки старых мастеров). В чем же — в противовес моцартовскому — существо подлинного бетховенского Allegro?

Если говорить о самом неслыханном по смелости нововведении Бетховена в этой области, а именно о первой части «Героической» симфонии, то как прозвучала бы эта часть, если бы ее играли точно в темпе *Allegro* моцартовских увертюр? Возникает вопрос: придет ли в голову кому-нибудь из наших дирижеров сыграть эту часть иначе, а не единым духом от первого такта до последнего? Если вообще можно говорить о какой-то «концепции темпа» нашего дирижера, то ручаюсь, что он последует мендельсоновскому «тезису» — «быстрее едешь - лучше будешь» — поскольку он является представителем школы «изящного капельмейстерства». Но каково же будет тогда оркестрантам, наделенным верным ощущением характера музыки? Как они сыграют:



или

горестное:



Как выразят свои чувства? Дирижеру до этого дела нет, ведь он стоит на «классических позициях», когда надо играть не переводя дыхания, *grande vitesse* — это и благородно и выгодно. Недаром англичане говорят «time is music». Здесь мы подошли к важнейшему критерию оценки всей нашей сегодняшней музыкальной практики. Именно поэтому, как уже, вероятно, заметил читатель, я делаю это обстоятельно и осторожно. Вначале мне хотелось просто поставить проблему и довести до сознания каждого, что со времен Бетховена произошли весьма существенные изменения в отношении к музыке и ее исполнению. Если прежде каждая часть музыкальной формы жила замкнуто, как бы сама по себе, то теперь объединяются самые противоположные формы, связанные между собой общностью внутреннего содержания. Поэтому они не только тяготеют друг к другу, но и органически вытекают одна из другой. Естественно, этим должно быть пронизано и исполнение, и прежде всего — темп, который должен быть таким же чутким, живым и гибким, как и та тематическая ткань, выразителем которой он является.

Будем считать установленным, что с точки зрения постоянных модификаций темпа при исполнении классического произведения нового стиля возникают трудности не меньшие, чем те, с которыми связано правильное понимание всех этих откровений немецкого национального духа. Выше я уделил особое внимание некоторым выводам из практической деятельности ведущих маэстро нашего времени, которые я сделал для того, чтобы не загромождать свой анализ хаотическим перечислением известных мне менее одаренных дирижеров. Если судить по их концертным выступлениям, то возможность услышать у нас подлинного Бетховена является чистой химерой. Это довольно резкое утверждение я попытаюсь обосновать теми своими убеждениями, которые сложились у меня о правильной манере исполнения Бетховена и родственной ему музыки. Поскольку этот вопрос представляется мне неисчерпаемым, я вновь буду исходить из немногих, но показательных наблюдений.

Одним из главных видов музыкальной формы (*Satzbildung*) являются вариации на заданную тему. Еще Гайдн, а потом и Бетховен, разрабатывая эту свободную форму простого чередования отдельных пьес, придали ей художественную значительность не только своими гениальными находками, но и установлением взаимосвязей между пьесами. Это лучше всего удавалось им тогда, когда вариации строились на преемственности, то есть одна форма движения переходила в другую либо путем развития содержащегося в ней зерна, либо путем обогащения ее новым элементом, что вызывало у

слушателя своеобразный эффект приятной неожиданности. Однако слабость вариаций как формы немедленно обнаруживается, когда композитор без всякой внутренней связи или опосредствования ставит рядом части резко контрастные по характеру. Бетховен даже из этого сумел извлечь пользу, уверенно исключая всякий элемент случайности. С кажущейся внезапностью он, в пределах законов прекрасного, сопоставляет предельно протяженный звук *Adagio* с безудержным бегом *Allegro* и вызывает при этом настойчивое тяготение к разрядке, подводя слушателя к ощущению неизбежной логичности такого сопоставления.

Именно этому и учат нас величайшие произведения мастера. В этом смысле превосходным примером может служить последняя часть «Героической» симфонии, особенно если вспомнить, что по своему характеру она является беспредельно расширенной серией вариаций и в этом качестве может быть исполнена с необыкновенным разнообразием. Но чтобы сознательно и мастерски использовать возможность этого разнообразия (а с ним встречаемся и в других частях симфоний), необходимо очень четко представить себе указанные мною ранее недостатки самой формы вариаций, чтобы суметь избежать ее отрицательного воздействия на наше чувственное восприятие. Ведь очень часто мы видим, что вариации предстают перед нами поодиночке, каждая сама по себе, и что связаны они между собой чисто внешними, условными признаками. Наиболее неприятный эффект подобного бездумного «нанизывания» мы ощущаем тогда, когда после спокойно изложенной темы сразу же следует неоправданная, не понятная своей веселостью и живостью первая вариация. Меня всегда возмущала первая вариация второй части, следующая за редкостно чудесной темой большой ля-мажорной сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано. Все известные мне виртуозы играли ее так, словно любая «первая вариация» является каким-то «гимнастическим упражнением». В этих случаях я так негодовал, что у меня вообще пропадало какое бы то ни было желание слушать музыку. И странно, всякий раз, когда я жаловался на такое впечатление, мне отвечали то же самое, что и по поводу *Tempo di menuetto* Восьмой симфонии. Люди соглашались со мной «в целом», но все-таки не могли взять в толк, чего я, собственно, хочу.

Если иметь в виду приведенный мною пример, то ясно, что первая вариация на эту изумительную певучую тему носит крайне живой характер, и когда композитор сочинял ее, он, конечно, не видел в ней непосредственного продолжения темы, а следовательно, и полной взаимосвязи с ней. Подсознательно на него, очевидно, повлияла формальная замкнутость отдельных частей, составляющих вариации. Но эти части исполняются одна за другой. По другим произведениям Бетховена, написанным в вариационной форме, но задуманным как единое целое (например, вторая часть до-минорной симфонии или *Adagio* из ми-бемоль-мажорного квартета и, в особенности, чудесная вторая часть большой до-минорной сонаты op. 111), нам уже хорошо известно, с каким тонким чувством и изяществом разработаны в них переходные «мостики» между отдельными вариациями. Поэтому в данном случае — я говорю по-прежнему о «Крейцеровой» сонате — для исполнителя очень важно (если он претендует на почетное право полностью представлять композитора) играть хотя бы начало этой первой вариации в таком же настроении, что и в только что прозвучавшей теме. Он должен смягчить контраст между ними, начать вариацию в сдержанном темпе, чтобы тем самым выявить тот новый характер, который, по общему мнению пианистов и скрипачей, проявляется в этой вариации. Если сделать это с тонким художественным вкусом, то первая часть вариации сама по себе даст возможность постепенно перейти к новому, более подвижному темпу. Тогда в самой смене характера музыки, выраженного главной темой, проявится своеобразное очарование и приветливость.

Оставляю в стороне другие интересные моменты этой части. Приведу более показательный пример того же рода: начало первого *Allegro* на 6/8 после продолжительного вступления *Adagio* до-диез-минорного квартета. *Allegro*, о котором

идет речь, обозначено «*molto vivace*», что весьма точно характеризует его. Однако в этом квартете Бетховен в виде исключения не предписывает перерывов между частями. Если мы приглядимся повнимательнее, то заметим, что, повинаясь тонким закономерностям, эти части как бы вырастают друг из друга. Таким образом, *Allegro* следует сразу же за *Adagio*, исполненным такой грустной мечтательности, какую мы едва ли встретим в еще каком-нибудь произведении композитора. Это *Allegro* вызывает определенное настроение: в памяти словно всплывает неясное воспоминание, которое постепенно становится все отчетливее и, наконец, утверждается как что-то беспредельно нежное и дорогое. Здесь, очевидно, все дело в том, как это *Allegro* будет «выведено» из непосредственно предшествующего ему печального оцепенения, выраженного в заключении *Adagio*. Если оно прозвучит слишком резко, то наши чувства будут скорее оскорблены, чем приятно очарованы. Первоначально новая тема возникает в плавном **pp** как хрупкое, едва различимое видение, далее она теряется в расплывчатом *ritardando*, затем оживляется и по мере *crescendo* принимает свойственную ей меру подвижности. Вот почему тактичный музыкант, исходя из природы этого *Allegro*, начнет его в измененном темпе, а именно, сыграв оба звука, завершающих *Adagio*:



незаметно перейдет к следующим за ними:



с таким расчетом, чтобы поначалу вообще не ощущалось изменения темпа, и только потом в ходе *crescendo* исполнение оживилось бы настолько, что указанный Бетховеном более быстрый темп оказался бы ритмическим продолжением *crescendo*. Но до чего же оскорбительно даже для минимального чувства музыкальности, когда эта модификация выполняется не постепенно, а возникает сразу в звуках дерзкого *Vivace*, как будто все это не более чем шутка, призванная развеселить слушателя. А ведь в любом исполнении этого квартета мы ничего другого не услышим: по мнению господ музыкантов, в этом-то и заключается «классическая интерпретация».

Однако, как я подробно показал на немногих примерах, изменчивость темпа чрезвычайно важна, поскольку решающим образом влияет на исполнение нашей классической музыки. Вот почему, отгалкиваясь все от тех же примеров, я хочу продолжить свое детальное рассмотрение проблем исполнения немецкой классики, рискуя при этом высказать некоторые крайне неприятные истины по адресу господ музыкантов и капельмейстеров, столь озабоченных классическим направлением в музыке и высоко почитаемых за эту их озабоченность.

Надеюсь, что в моем анализе проблемы модификации темпов при исполнении классических произведений нового немецкого стиля я сумел показать все связанные с этим трудности. Тонко чувствующие музыканты, видимо, уяснили себе и природу подобных трудностей и пути их преодоления. Новую музыку, созданную Бетховеном, я называю сентиментальной, поднятой до уровня нового искусства, которое навеки сохранит значимость. Музыка эта вобрала в себя все особенности старого, преимущественно наивного искусства. Для творца это представляет богатейший материал, которым он волен распоряжаться по своему усмотрению: выдержанный или прерывистый звук, протяжное пение или подвижная фигурация, и все уже не изолировано, не противопоставлено одно другому. Разнообразие следующих друг за другом вариаций не является цепочкой механически чередующихся фрагментов. Нет, теперь они непосредственно соприкасаются, незаметно переходят одна в другую. Однако (и я это опять-таки показал на отдельных примерах) новый, разнообразно расчлененный звуковой



материал одной из частей симфонии, созданной в такой манере, должен быть «приведен в движение» только свойственным ему образом, ибо в противном случае все вместе взятое может оказаться чем-то поистине чудовищным. Помню, как еще в годы юности мне приходилось слышать крайне неодобрительные отзывы пожилых музыкантов о «Героической» симфонии. Например, Дионис Вебер из Праги называл ее попросту «вздором». Должен сказать, что я его вполне понимал: этот человек знал только охарактеризованное мною моцартовское Allegro и поэтому заставлял своих консерваторских питомцев играть все Allegro «Героической» в строго моцартовском темпе. Всякий, кто слышал подобное исполнение, поневоле соглашался с мнением Вебера. Но симфонию нигде не играли иначе, и если сегодня, несмотря на точно такое же исполнение, ее почти всегда принимают с аплодисментами, то происходит это, строго говоря, прежде всего по следующим причинам: на протяжении последних десятилетий эта музыка становится все более широко известной, она изучается не только по концертным исполнениям, но и по клавиру. Своей неодолимой силой она покоряет людей, пусть даже окольными путями. Не уготовь судьба ей такой путь спасения и поставь все в зависимость от наших господ капельмейстеров и им подобных, и самая благородная музыка неизбежно бы захирела.

Чтобы подкрепить это «вызывающее» утверждение, приведу популярнейший пример, равного которому не сыскать во всей Германии. Сколь часто мы слушали увертюру к «Волшебному стрелку» в исполнении наших оркестров?

От немногих я знаю, что сегодня они прямо-таки приходят в ужас, вспоминая, как, присутствуя при тривиальнейшем исполнении этой прелестной музыкальной поэмы, они не испытывали решительно ничего. Такими немногими слушателями явились посетители одного концерта, устроенного в 1864 году в Вене. Меня любезно пригласили принять участие в нем, и я включил в его программу увертюру к «Волшебному стрелку». На репетиции оркестр Венской придворной оперы, бесспорно, один из лучших в мире, был более чем удивлен моими требованиями к их исполнению увертюры. С самого начала обнаружилось, что Adagio вступительной части до сих пор игралось в темпе неторопливого Andante. В том, что дело здесь не в какой-либо чисто венской традиции, а в общепринятой норме, я впервые убедился еще в Дрездене, том же городе, где сам Вебер однажды дирижировал этим своим произведением. Восемнадцать лет спустя после смерти композитора я в первый раз продирижировал этой увертюрой. Помню, как, не считаясь с традициями, утвердившимися при моем старшем коллеге Рейссигере, я предложил оркестру собственный темп вступления. Тогда один из ветеранов, виолончелист Дотцауэр, хорошо помнивший Вебера, обратился ко мне и серьезно сказал: «Да, Вебер заставлял нас играть именно так; наконец, я снова слышу эту музыку в правильном исполнении». Вдова Вебера, жившая тогда в Дрездене, в самых теплых словах пожелала мне надолго остаться здесь в должности капельмейстера, добавив, что теперь вновь будет питать утраченную было надежду слушать эту музыку в надлежащем исполнении. Я рассказал об этом приятном и лестном для меня эпизоде потому, что в противоположность многим другим оценкам моей творческой, в том числе и дирижерской деятельности, этот отзыв запомнился мне как великодушное поощрение, как нечто утешительное. Он придал мне такую смелость, что при исполнении увертюры к «Волшебному стрелку» в Вене я решил быть последовательным до конца и настаивал на полном «очищении» ее от старой манеры исполнения. Оркестранты принялись изучать эту знакомую им до последней ноты и изрядно надоевшую пьесу совершенно по-новому. Валторнисты, возглавляемые тонко чувствующим музыкантом Р. Леви, не колеблясь, полностью изменили привычный им характер звучания этой лесной фантазии, которая до сих пор исполнялась только громко и «эффектно». Это позволило духовикам, в соответствии с замыслом автора, как бы пролить «волшебный аромат» на певучий аккомпанемент струнных, играющих *pianissimo*. При этом сила звучания лишь один раз (опять-таки соответственно авторскому замыслу) вырастала до *mezzo forte*. Затем без обычного *sforzando* все заканчивалось нежным:



и замирало. Виолончели тоже смягчали привычно резкий акцент, сводя его лишь к тихому вздоху, благодаря чему следующее *crescendo* и *fortissimo* приобретало в своем звучании нечто грозное и, одновременно, полное отчаяния. После того как вступительному *Adagio* был таким образом возвращен жуткий и таинственный характер, я переходил к *Allegro* с его диким бегом и безудержной страстностью. При этом меня ничуть не смущало предстоящее лирическое исполнение нежной побочной партии, ибо я не сомневался, что при переходе к ней вовремя сумею незаметно умерить темп настолько, что он будет вполне точным.

Очевидно, большинство, если не все комбинированные варианты нового *Allegro* состоят из двух в корне различных составных частей: их обогащение в противоположность прежним, более наивным конструкциям *Allegro* как раз и заключается в этом соединении чистого *Allegro* со своеобразием богатого напевностью *Adagio* во всех его видах.

Побочная партия в *Allegro* из увертюры к «Оберону»:



особенно ярко показывает эту противоположность, совершенно несвойственную природе *Allegro* как такового. Этот прием контраста вплетается в основное содержание произведения. В самом деле, напевная побочная партия вполне укладывается в схему *Allegro*. Но когда она начинает жить своей жизнью, становится ясно, какие возможности модификаций заложены в этой схеме. Ведь композитор сумел придать главной и побочной партиями равную значимость. Но вернемся к рассказу об исполнении увертюры к «Волшебному стрелку» венским оркестром.

После крайне возбужденного темпа наступает долгое и протяжное, совсем в духе *Adagio* пение кларнета:



Я использовал его для того, чтобы незаметно сдержать темп, начиная с момента, когда фигурационное движение растворяется в выдержанном (или дрожащем) звуке. Несмотря на новые промежуточные оживления:



темп через красиво подготовленную таким образом кантилену в ми-бемоль мажоре все же мягко возвращается к основному. Я настаивал, чтобы тема:



игралась в ровном *piano* связно, без общепринятой акцентировки в момент восхождения мелодии, то есть не так:



Все вышесказанное приходилось, конечно, предварительно и подробно оговаривать с этими, вообще говоря, великолепными музыкантами. Правильность подобного приема

исполнения оказалась сразу же настолько очевидной, что при вновь начинающемся незаметном оживлении темпа, когда звучит пульсирующее:



достаточно было мне сделать едва уловимое движение, как весь оркестр, исполненный энтузиазма, прекрасно понимавший меня, энергично подхватил возврат к главному темпу и следующее за ним fortissimo.

Не очень легко оказалось эффективно воспроизвести повторение напряженного конфликта между двумя столь контрастными мотивами, не нарушая основного энергичного движения, выражающего теперь всю силу отчаяния. Эти контрасты на подходе к кульминации:



проявляются во всех более сжатых периодах. Однако и здесь непрерывная и активная модификация темпа дала в конечном счете самые хорошие результаты. Музыканты были очень удивлены, когда после великолепно выдержанных до-мажорных трезвучий, подчеркнутых и оттененных большими генеральными паузами, я, вопреки установившемуся обычаю, перешел к ликующе-певучей теме не в возбужденном движении первого Allegro, а в более умеренном модифицированном темпе. Чаще всего наши оркестры играют заключение предельно загоня основной темп. Тут для полной иллюзии циркового представления не хватает только хлопанья бича дрессировщика лошадей. Композиторы нередко сами стремятся к убыстрению темпа в концовках увертюр. Порой такое ускорение напрашивается само собой, когда подвижная главная партия Allegro выдвигается на передний план и скорость достигает своего апогея. Знаменитым примером в этом смысле является большая увертюра «Леонора» Бетховена. Но в большинстве случаев эффект от начального бурного Allegro полностью сводится на нет тем, что главный темп, который дирижер в различных тематических комбинациях не сумел модифицировать (в частности, своевременно сдержать), теперь достиг такой быстроты, которая исключает возможность дальнейшего нарастания. Если признать за немцами хоть какую-то чуткость, то непостижимо, как можно до такой степени «загонять» финал увертюры «Волшебного стрелка». Я уже говорил, что мне удалось заставить нескольких венских любителей музыки прослушать эту злосчастную, исковерканную увертюру в ином исполнении. Успех был так велик, что о нем помнят по сей день. Люди заявляли, что до этих пор они попросту не знали произведения, спрашивали меня, что я с ним, собственно, сделал. В частности, многим было непонятно, каким способом я добился волнующего эффекта в коде. Ведь с виду я ничего особенного не изменил. Мне с трудом верили, что все дело только в несколько более умеренном темпе. Что же касается господ оркестрантов, то они, пожалуй, могли бы выдать «истинный секрет», а именно: в партитуре, в четвертом такте широко и звучно исполняемой entrata:



стоит как бы поставленный по недоразумению бессмысленный знак акцента >. Я истолковал его так, как это безусловно имел в виду композитор: не акцент, а знак diminuendo

С помощью такого исполнительского приема я мягко и с динамической уверенностью переходил к последующим главным тактам темы:



После этого можно было постепенно и естественно восстановить *fortissimo*. В результате нежный мотив, оттененный на сей раз роскошным фоном, зазвучал мощно, покоряя и воодушевляя слушателей.

Наши господа капельмейстеры не очень-то сочувственно относятся к такого рода исполнению и к его успеху. И все же г-н Дессоф, которому вскоре предстояло дирижировать «Волшебным стрелком» в Придворном оперном театре, согласился, что оркестр должен играть в новой, преподанной мною манере. Улыбаясь, он объявил музыкантам: «Итак, увертюру мы с вами сыграем по-вагнеровски». Вот именно — по-вагнеровски! Думается мне, милостивые государи, что не мешало бы исполнять «по-вагнеровски» и еще кое-что другое!

Как бы то ни было, но со стороны венского капельмейстера это была безоговорочная уступка, тогда как в аналогичном случае другой мой коллега, ныне покойный Рейссигер, уступил мне лишь наполовину. В партитуре последней части ля-мажорной симфонии Бетховена, которой я в свое время дирижировал в Дрездене, после неоднократного ее исполнения под управлением Рейссигера, я обнаружил в оркестровых голосах обозначение *piano*, которое мой предшественник по собственному разумению внес туда. Оно относилось к изумительно подготовленному заключению финала, где после нескольких акцентов септаккорда ля-мажора:



продолжается *forte*, которое впоследствии через *sempre più forte* нарастает до необузданно громкого звучания. Это сбilo Рейссигера с толку, и вслед за указанным здесь тактом он внезапно переходил на *piano*, чтобы постепенно вновь сделать заметное *crescendo*. Само собой разумеется, что я распорядился убрать это *piano* и вместо него восстановить самое энергичное *forte*. Этим я явственно нарушил «вечно действующие законы подлинности и правды», ревниво оберегаемые Лобе и Бернсдорфом, вероятно, также и Рейссигером.

Когда после моего отъезда из Дрездена Рейссигер вновь дирижировал этой симфонией, то, дойдя до указанного места, он задумался и попросил оркестр играть его *mezzo forte*.

В другой раз (это было совсем недавно в Мюнхене) я присутствовал при публичном исполнении увертюры «Эгмонт», которое оказалось ничуть не менее поучительным с точки зрения всего вышесказанного об увертюре к «Волшебному стрелку». В *Allegro* «Эгмонта» необычайно тяжелое *Sostenuto* вступительной части:

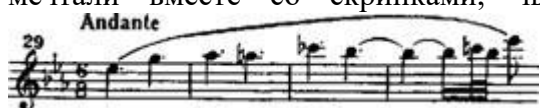


повторяется в уменьшении в качестве начала побочной партии; этому мотиву мягко и спокойно отвечает контрмотив:



Как водится в строго «классической» манере, он, подобно увядшему листу, был сметен неудержимо бурным потоком *Allegro*. Оркестр играл со страшной серьезностью и блаженным самодовольством. В лучшем случае здесь можно было уловить нечто вроде танцевального па, и если бы какая-нибудь пара вздумала пуститься в пляс, то в течение первых двух тактов ей пришлось бы выжидать, а на двух последующих торопливо покружиться в «лендлере».

Однажды Бюлову пришлось заменить известного пожилого капельмейстера. Я порекомендовал ему правильно исполнить указанное место. В соответствии с лаконичным стилем автора, оно становится впечатляющим, как только страстно возбужденный темп будет модифицировано умерен. Это позволило бы оркестру и самому осознать необходимость правильной акцентировки в такой сложной тематической комбинации, где большая энергия быстро сменяется чувством благодного спокойствия. Так как к концу фрагмента, идущего на три четверти, эта комбинация становится значительнее и шире, то благодаря темповой гибкости вся увертюра обретает новый, единственно верный характер. Впоследствии мне сообщили о впечатлении, вызванном этим исполнением: руководители Придворного театра заявили, что «все было поставлено с ног на голову!» Но у посетителей знаменитых мюнхенских концертов, даваемых в зале "Одеон", где я слушал в исполнении одного из классических «старцев» соль-минорную симфонию Моцарта, такого впечатления как раз и не было. Успех, который имело *Andante*, показался мне совершенно непонятным. Кто не помнит с самых юных лет могучего парения этой музыки! Кто не прониклся ее прелестью, не усваивал ее на собственный лад? Нам всегда казалось, что нужных авторских знаков и пояснений не хватает. Но наши взволнованные чувства, наша фантазия подсказывали нам, какой должна быть интерпретация. Может даже показаться, что автор намеренно предоставляет нам свободу, более всего не желая сковать нас лишними указаниями. И мы действительно чувствовали себя свободными, в какой-то сладостной тревоге погружались в мягко нарастающее движение восьмых, мечтали вместе со скрипками, чьи звуки поднимались словно месяц в небе:



Нам представлялось, что они должны прозвучать мягко и связно. А когда проносился нежный шепот:



то казалось, будто ангелы касаются нас своими крылами. И вдруг все это замирало перед роковым предостережением:



(К слову сказать, оно слышалось нам как вполне отчетливое *crescendo*.) И, наконец, в последних тактах, так бережно обволакивающих нашу душу, мы постигли блаженство смерти, вызванной любовью.

Все эти мечтания мгновенно рассеивались, когда в мюнхенском «Одеоне» *Andante* под управлением одного из знаменитых дирижеров старой школы было воспроизведено в строго классическом исполнении. Все происходило с такой суровостью, что слушателей прямо-таки охватывал ужас, как перед страшным судом. Легкое, парящее *Andante* превращалось в грузное *Largo*, восьмые выдерживались с точностью до сотой доли. Уродливо и топорно раскачивались такты этого *Andante*, и «перья ангельских крыл» превращались в туго скрученные завитки кольчуги времен Тридцатилетней войны. Я чувствовал себя рекрутом, призванным в прусскую гвардию 1740 года, и думал: «Господи, только бы откупиться». Но как же описать мой ужас, когда старый капельмейстер перевернул страницы партитуры назад и заставил оркестр вновь сыграть первую часть этого «ларгоподобного» *Andante*, причем точно в том же стиле. Видимо, дирижер решил, что уж коль скоро перед двойной вертикальной чертой стоит двоеточие, то поставлено оно, вероятно, не зря. Я в отчаянии посмотрел вокруг. И тут пережил второе чудо: публика терпеливо слушала, полагая, что все в полном порядке. Присутствующие,

видимо, считали, что получают чистое, ничем не омраченное удовлетворение «высшего порядка», эту самую истинно моцартовскую «услладу слуху». Я опустил голову. Но все-таки однажды я вышел из себя во время репетиции «Тангейзера», когда пришлось мириться со многим, даже с «клерикальным» темпом рыцарского марша во втором акте. И тут оказалось, что, несомненно, опытный старый дирижер попросту не умеет превращать такты на четыре четверти в соответствующий метр на шесть четвертей, иными словами, «растворять» триоли в двух четвертях.

Это обнаружилось в рассказе Тангензера, где после музыки на четыре четверти:

32

идет фраза на шесть четвертей:

33

Старому дирижеру оказалось не под силу перейти от первого размера ко второму. Он, разумеется, привык самым серьезным образом «отбивать такт» на четыре четверти, делая при этом руками «прямоугольные» движения. Однако такт на шесть четвертей дирижеры этого рода до сих пор дают по схеме шести восьмых и «отбивают» его в манере *alla breve*, то есть «раз-два». Лишь однажды я слышал правильное тактирование *Andante* соль-минорной симфонии, когда дробные доли такта, а именно 1, 2, 3—4, 5, 6, получили полноценное, четкое выражение. Что же касается «Рассказа про римского папу», то, как уже сказано; дирижер предпочел воспользоваться робким *alla breve*, как бы предоставив оркестрантам самостоятельно разобраться в значении этих злополучных четвертей. В результате темп получился вдвое более быстрым, и вместо вышеуказанного ритмического соотношения все зазвучало следующим образом:

34

к т. д.

В чисто музыкальном плане это было, пожалуй, довольно любопытно, но в каком же положении очутился несчастный исполнитель Тангейзера! Свои мучительные воспоминания о Риме ему пришлось пропеть в высшей степени легкомысленном темпе веселенького, «подпрыгивающего» вальса. Это, в свою очередь, напоминало мне рассказ Лоэнгринга о Граале, который я слышал в Висбадене в характере *scherzando*, точно речь шла о песенке про фею Маб.

Как я уже неоднократно подчеркивал, наши злополучные дирижеры неизменно встречают в штыки попытки модификации темпа в интересах лучшего исполнения классической, в особенности, бетховенской музыки. Я подробно доказывал, что результаты односторонней модификации темпа без соответственной модификации качества звучания дают лишь сомнительное право на возражения против таких изменений. Я также показал, в чем ошибочность этих возражений. Они свидетельствуют лишь о профессиональной неспособности наших дирижеров и отсутствии у них истинного призвания к своему делу. Но есть действительно веский довод против того, что лично я считаю обязательным. Ведь всем проанализированным мною музыкальным произведениям ничто не может нанести большего вреда, чем произвольные нюансы в их исполнении (в том числе и произвольные темпы). На такой произвол может пойти любой дирижер, если, поддавшись своей фантазии и прихотям, он захочет работать на эффект. Подобные тщеславные отбиватели такта, безусловно, могут исказить всю нашу музыкальную классику до неузнаваемости. По этому поводу можно сказать лишь одно: с немецкой музыкой дело обстоит весьма печально. У нас, видимо, не особенно верят в

могущество подлинно художественного сознания, которое сделало бы невозможным всякий произвол. Тем самым отпадает в какой-то степени оправданное, но едва ли серьезное и искреннее утверждение, будто наши дирижеры в большинстве своем неспособные люди. Конечно, дилетантам нельзя позволять обращаться с классической музыкой как им вздумается. Но почему же наши самые замечательные и признанные музыканты не борются за правду? Почему именно с их благоволения исполнение классической музыки пошло по пути такой тривиальности, таких искажений, что тонко чувствующий музыкант испытывает уже не только неудовлетворенность, но даже отвращение?

Всякая же критика, даже если она оправдана, в большинстве случаев используется исключительно как предлог для оппозиции. Причина и цель подобного противодействия заключаются только в личной несостоятельности и косности того или иного музыкального деятеля. Неодаренные и косные люди составляют как раз подавляющее большинство. При некоторых обстоятельствах они теряют голову, начинают горячиться и даже становятся агрессивными.

Большинство классических произведений исполняются у нас крайне несовершенно (вспомним обстоятельства первого исполнения наиболее сложных симфоний Бетховена). Многие из этих произведений дошли до немецкой публики в абсолютно искаженном виде (отсылаю читателя к моей работе об увертюре к «Ифигении в Авлиде» Глюка). Необходимо твердо уяснить себе, каким же, в действительности, может быть уровень нашего музыкального исполнительства. Следуя законам бездарности и косности, наши дирижеры словно консервируют эту музыку в строго определенном виде, и даже такой мастер, как Мендельсон, поступает так же. Ну, а говоря о значительно меньших музыкальных величинах, можно ли требовать от них, чтобы они поняли то, чего не уразумел даже их наставник. Ведь для людей мало одаренных существует лишь единственный показатель и критерий постижения правильного — пример. Но на пути, по которому шли эти люди, они не могли встретить правильного примера. Самое неутешительное заключается в том, что путь этот люди проходят без проводника, он исхожен и вытоптан до такой степени, что на нем буквально не осталось живого места, где мог бы прорасти хороший пример.

Вот почему я так подробно проанализировал свое стремление, утвердив единственно правильный, по моему мнению, образ мыслей и чувств, необходимый при исполнении нашей великой музыки. Вот почему я разоблачаю все убожество косности и срываю ханжеский покров с тех, кто, прикрываясь им, пытается выдавать себя за единственных выразителей целомудренного немецкого искусства. Именно косность и ханжество сковывают свободный взлет нашей музыки и не допускают в ней ни одного свежего дуновения. Возможно, со временем они превратят славную немецкую музыку в бесцветный и смехотворный призрак.

Особенности государственного устройства музыкальной жизни Германии привели к тому, что капельмейстеры и музыкальные директоры связаны в своей практической деятельности прежде всего с театрами и, таким образом, вынуждены работать в той области, где они попросту не в состоянии сделать что-либо полезное. И этим господам, неспособным даже в концерте дирижировать немецкой музыкой, поручено руководить делом гораздо более сложным — оперой! Рассудительный человек легко представит себе, что из этого может получиться. Я подробно останавливался на их недостатках в той области (концертное исполнительство), где они, в сущности говоря, должны были бы чувствовать себя в своей тарелке. Опишу теперь их деятельность в опере. Тут можно сказать только одно: «Прости им, господи, ибо не ведают, что творят!» Чтобы показать всю их ничтожность на этом поприще, необходимо было бы предварительно описать все то значительное и хорошее, чего можно тут добиться. Но тогда мы уклонились бы слишком далеко в сторону. Поэтому я отложу рассуждения до другого

раза и ограничусь лишь подробным описанием деятельности этих господ в качестве оперных дирижеров.

В области концертной музыки, являющейся для них исходной позицией, они, судя по всему, считают нужным быть весьма серьезными. В опере же они предпочитают заранее настроиться на небрежно-скептический, фривольный лад. Они с улыбкой готовы признать, что в оперных делах они не очень заинтересованы и не так много понимают. Они заранее готовы быть галантными и любезными с певцами и певицами, которым с готовностью потакают во всем. Когда и чего бы ни пожелали вокалисты, дирижеры делают все согласно их требованиям: берут тот или иной удобный для певцов темп, выполняют ферматы, ускорения, замедления, транспозиции и особенно охотно делают любые «купюры». Откуда дирижерам понять всю бессмысленность требований, предъявляемых к ним певцами? Если дирижеру, склонному к педантизму, вдруг захочется настоять на том или ином мнении, то в большинстве случаев он окажется неправым. Ибо, с точки зрения усвоенного им фривольного понимания оперы, вокалисты-то как раз и чувствуют себя здесь как дома, ведь только они одни знают, что и в каком случае им удастся. Так что, если в области оперного искусства и случается подчас нечто достойное признания, то благодарить за это надо только певцов и их нормальный инстинкт, точно так же, как в оркестре подобные удачи надлежит приписывать исключительно хорошему вкусу музыкантов. И, напротив, стоит повнимательнее приглядеться к соответствующим оркестровым партиям, например, «Нормы», как сразу же станет ясно, до какой степени может быть изуродован замысел композитора, ясно изложенный на листах нотной бумаги: чего стоят одни только транспозиции, когда *Adagio* арии играется в фа-диез-мажоре, *Allegro* — в фа-мажоре, а переход между ними (из-за военного оркестра) — в ми-бемоль-мажоре. Это превращает всю музыку оперы в нечто ужасающее, что, впрочем, вовсе не мешает какому-нибудь высокопочтенному капельмейстеру дирижировать ею, бодро помахивая палочкой. Лишь однажды в предместьи Турина (в Италии) мне довелось услышать по-настоящему корректное и совершенное исполнение «Севильского цирюльника». Немецкие же капельмейстеры не могут как следует справиться с этой невинной партитурой. До их сознания не доходит, что даже самая незатейливая опера, исполненная корректно, дает просвещенному чувству достаточное удовлетворение уже хотя бы в силу этой корректности. В небольших парижских театрах малохудожественные пустячки производят приятное впечатление только потому, что они исполняются всегда и во всех деталях исключительно точно и без претензий. Уж такова сила законов искусства: если хотя бы один его элемент выполняется совершенно правильно, то это сразу же оказывает на нас эстетическое воздействие. И в данном случае (в Париже) мы встречаемся с подлинным искусством, пусть даже на очень низкой его ступени. Но именно такого рода воздействия мы в Германии не получаем, разве что изредка на балетном представлении в Вене или в Берлине. Дело в том, что здесь все сосредоточено в одних руках, в руках балетмейстера — человека, действительно понимающего свое дело. К счастью, он повелевает и оркестром, указывает ему характер исполнения и темп, причем не так, как это делает тот или иной оперный певец, руководствуясь личными желаниями, но учитывая дух ансамбля, согласованность всех его компонентов. Тогда мы внезапно замечаем, что и оркестр играет правильно. После мук, испытанных при слушании оперы, очень приятно бывает присутствовать на таком прекрасном балетном представлении. В опере подобной согласованности всех элементов мог бы добиться режиссер. Но странным образом у нас все еще удерживается ложное представление о том, что опера относится к разряду абсолютной музыки, хотя всем, и в частности каждому певцу, известно, насколько невежественны именно музыкальные руководители. Когда же, благодаря верному инстинкту талантливых певцов и вдохновению всего исполнительского и оркестрового состава, порой возникает действительно удачный оперный спектакль, то наград и всяческих поощрений удостоивается только капельмейстер, как единственный «виновник» успеха. Хотя, вероятно, ему и самому непонятно, как это получается.



Но, поскольку я хотел говорить только о дирижировании как таковом, а не пускаться в общие рассуждения о нашей опере, мне остается лишь добавить, что тут я пришел к достаточно определенному выводу: мне незачем спорить по вопросу дирижирования наших капельмейстеров оперой; спорить могли бы, пожалуй, певцы, сетуя на дирижеров, — один, мол, недостаточно уступчив, другой — недостаточно помогает им. Диспут по этому поводу может вестись только с точки зрения самого банального ремесленничества. С подлинно художественной же точки зрения такое дирижирование вообще не следует принимать в расчет. И именно мне, единственному из всех здравствующих немцев, приходится высказаться по этому поводу. Позволю себе объяснить причины этого.

Сколько я ни размышляю, никак не пойму, с какими качествами наших дирижеров мне самому приходится сталкиваться при исполнении ими моих собственных опер. Мне неясно, трактуются ли они в духе нашей «большой» концертной музыки или же в оперно-театральном духе. По-моему, самое худшее заключается в том, что во время представления моих опер оба этих «духа» подают друг другу руки, что приводит к весьма безрадостным результатам. Когда верх одерживает дух, присущий нашей классической музыке — например, в музыкальных вступлениях к моим операм, — я наблюдаю самые худшие последствия того, о чем так подробно писал выше. В этом отношении не приходится говорить ни о чем другом, как только о темпе, который бессмысленнейшим образом либо «загоняется» (как это делал, например, сам Мендельсон, исполняя в одном из концертов в Лейпциге увертюру к «Тангейзеру», видимо, для того, чтобы выставить ее как устрашающий пример), либо неряшливо «разбалтывается» (так в Берлине, да и почти везде играют вступление к «Лоэнгрину»), либо затягивается и одновременно разбалтывается (как с недавних пор исполняют вступление к «Мейстерзингерам» в Дрездене и в других городах). Но нигде не играют с естественными отклонениями, делающими исполнение понятным, между тем как для меня это не менее важно, чем верные ноты.

Чтобы быть более убедительным, приведу пример, касающийся вступления к «Мейстерзингерам». Основной темп определен мною как «весьма умеренно подвижный», что, по старой терминологии, соответствует примерно *Allegro maestoso*. Если учесть длительность вступления и большую расчлененность его тематического содержания, нужно признать, что указанный темп, как никакой другой, требует гибкости. Именно он чаще всего и выбирается для осуществления многообразных комбинаций различных мотивов, так как при равномерном движении в размере 4/4 эти комбинации легко воспринимаются. Кроме того, этот умеренно подвижный темп при четырехдольности многозначен: его можно показывать в подчеркнуто «подвижных» четвертях, и тогда он выражает живое *Allegro* (именно этот темп я здесь и имею в виду главным образом; ярче всего он проявляется в восьми тактах, составляющих переход от марша к ми-мажор):



Его можно также представить себе как два построения из двух тактов на 2Д, и в этом случае при вступлении темы в уменьшении

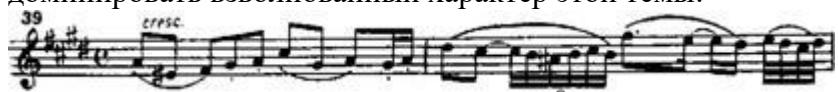


легко сделать переход к характерному живому *scherzando*. Его можно толковать даже как *alla breve* (такт на 2U), и тогда он будет выражать старинный (применяемый, в частности, в церковной музыке) спокойный размеренный *Tempo andante*, который правильнее тактировать двумя умеренно медленными взмахами. В этом последнем значении он используется с восьмого такта, после возвращения до-мажор. Я имею в виду комбинацию основной темы марша, которую ведут басовые голоса с расширенной вдвое второй темой,

спокойно и широко спетой скрипками и виолончелями:



Первоначально я использовал эту вторую тему в сокращенном виде в обычном размере на 4/4. Даже при величайшей нежности исполнения тема эта носит здесь страстный, почти стремительный характер (совсем как шепот при тайном объяснении в любви); и для того, чтобы сохранить эту нежность во всей ее чистоте, темп надлежит несколько сдержать, — страстная торопливость и без того достаточно выражена в общей подвижности фигурации. Таким образом, мы подходим к максимальному отклонению от главного темпа, тяготеющего к весомой торжественности такта на 4/4. Для того чтобы это могло произойти незаметно (то есть без искажения основного характера главного темпа), введен переходный такт, помеченный росо *rallentando*; используя начавший уже доминировать взволнованный характер этой темы:



(здесь намеренно дано указание «более страстно»), — я легко возвращаюсь к предшествующему, но уже несколько более подвижному темпу, близкому к вышеупомянутому *Andante alla breve*, а впоследствии — и к основному темпу первой экспозиции вступления. В самой экспозиции я при первом же развитии величественной маршеобразной темы с помощью широко развитого заключения постепенно перехожу к *Maestoso cantabile*, которое можно исполнить правильно лишь в том случае, если его трактовать в духе того же *Andante alla breve*, этому полнозвучно исполняемому *cantabile*:



Очевидно, что смена характера темпа наступает тогда, когда прекращается движение четвертями, то есть начиная с выдержанного звучания доминантного аккорда, вводящего в *cantabile*. Это широкое движение половинными нотами, благодаря нарастающему оживлению и модуляции, имеет большую протяженность. Я счел себя вправе предоставить определение темпа дирижеру, потому что исполнение подобных мест (особенно, если дать волю естественному чувству музыкантов) само по себе приводит к зажигательности темпа. Как опытный дирижер, я твердо рассчитывал, что мне вполне достаточно обозначить лишь то место, где такт, как и вначале, вновь становится простым четырехчетвертным. Все это понятно любому чутко воспринимающему человеку, особенно в этом месте, когда при смене гармонии вновь возвращается движение четвертями. В конце вступления тот же более широкий размер на 4Д снова отчетливо проступает при возвращении к уже упомянутым маршеобразным звукам фанфар. К этому прибавляется вдвое ускоренное движение в том же темпе, в каком игралось начало. Вступление к «Мейстерзингерам» я впервые исполнил в одном закрытом концерте в Лейпциге. Я управлял оркестром в точном соответствии с вышесказанным, и музыканты играли так превосходно, что крайне узкий круг слушателей, состоявший почти сплошь из иногородних любителей моей музыки, тут же потребовали повторения на бис. Музыканты, видимо, разделявшие чувства аудитории, с радостной готовностью исполнили эту просьбу. Общее впечатление было настолько благоприятным, что все сочли возможным сыграть вступление к «Мейстерзингерам» перед широкой лейпцигской публикой в Гевандхаузе. Г-н капельмейстер Рейнеке, присутствовавший на предыдущем исполнении под моим управлением, дирижировал на сей раз сам. Играли те же музыканты, причем играли так, что публика, на мой взгляд, имела все основания освидетельствовать мою музыку. Обязан ли я этим «успехом» простодушью аудитории, был ли он

вызван намеренным искажением моего замысла, — этого я не стану выяснять хотя бы потому, что мне слишком хорошо известна совершенно явная несостоятельность наших дирижеров. Я узнал от компетентных свидетелей только одно — в каком размере господин капельмейстер вел вступление. И этого мне было совершенно достаточно. Если такой дирижер захочет доказать публике, своему директору и прочим, насколько плоха музыка моих «Мейстерзингеров», то ему вполне достаточно протактировать вступление к этой опере именно так, как он обычно исполняет Бетховена, Моцарта и Баха, а иногда, не без успеха, и Р. Шумана. Тогда всякий, не задумываясь, скажет, что моя музыка изрядно неприятна. Достаточно представить себе, как внезапно втискивается в прокрустово ложе «классического отбивателя тактов» живая и трепетная, очень нежно сложенная и тонко воспринимаемая субстанция, какой является указанный мною темп этого вступления, и станет ясно, каково-то ему приходится, когда говорят: «Ложись сюда! Что слишком длинно — отсеку, что слишком коротко — растяну!» А самоё музыку играют лишь для того, чтобы заглушить страшные вопли истязуемого. И вот в таком изуродованном виде дрезденская публика, некогда слушавшая немало хороших и живых сочинений, ознакомилась не только со вступлением к «Мейстерзингерам», но и со всей оперой (кроме мест, которые были вычеркнуты дирижером). Главная «заслуга» дирижера состояла в том, что он с упорством, достойным лучшего применения, распространил намеченное им основное движение 4Д на все произведение, взяв за неизменную норму этого темпа его самую широкую разновидность. Но это привело еще и к другой неприятности. Дело в том, что конец вступления, соединение обеих главных тем при идеальном темпе *Andante alla breve*, служит, наподобие популярных старинных рефренов, чувственно-веселым завершением всего произведения, ее финалом. В разносторонней и широкой трактовке этой интенсивной тематической комбинации, которая используется мною здесь в известной степени как сопровождение, Ганс Закс поет сначала добродушно-серьезную хвалу мейстерзингерам, а затем несколько заключительных строф, дышащих верой в будущее немецкого искусства. И, несмотря на всю серьезность содержания заключительного обращения, оно все же призвано радовать и успокаивать душу слушателя. Именно такое впечатление и должна была произвести та тематическая комбинация, ритмическое движение которой принимает широкий, торжественный характер лишь к концу, когда вступает хор. Совершенно сознательно (и меня поймет всякий, кто знаком с моей деятельностью) я не вникаю здесь в иные подробности своей драматургической работы, а ограничиваюсь только вопросами дирижирования и тактирования. Еще в начале вступления я предусматриваю переход от маршеобразной, помпезной музыки к *Andante alla breve*. Этого дирижер не понял и не почувствовал ни здесь ни в заключительном вокальном фрагменте оперы, который, разумеется, также не связан непосредственно с этим маршем. Неверно взятый дирижером темп заставил чуткого исполнителя партии Ганса Закса спеть финальное обращение в вялом четырех-четвертном размере, в жесткой и деревянной манере. И вот люди, весьма ко мне расположенные, настоятельно просили меня пожертвовать этой концовкой хотя бы «ради Дрездена», «вымарать» ее, ибо, как они говорили, такая музыка действует очень угнетающе. Я, конечно, не согласился. Вскоре жалобы прекратились, и вот по какой причине: оказывается, капельмейстер решил «помочь» своевольному композитору и, стремясь сделать мое произведение «более выигрышным», по собственному художественному разумению вычеркнул заключительное обращение Ганса Закса. «Вычеркивать! Вычеркивать!» — таково *ultima ratio* наших господ капельмейстеров: этим все они весьма умело доказывают свою неспособность справиться со стоящей перед ними художественной задачей. Рассуждают они так: «Чего я не знаю, то меня и не волнует». А публику это, по-видимому, в конечном счете устраивает. Мне же остается только решить: как я должен держать себя при исполнении моего произведения, которое искажается в самой своей основе от альфы до омеги? Внешне все выглядит довольно мило: необыкновенно возбужденная публика, которая после окончания оперы бурно вызывает

капельмейстера, и даже главный правитель Саксонии выходит к барьеру своей ложи и тоже аплодирует. Впоследствии появляются сообщения о все новых и новых сокращениях, купюрах и изменениях. Но я нахожусь под впечатлением исполнения «Мейстерзингеров» в Мюнхене, где эту оперу давали корректно и точно без каких бы то ни было сокращений. Поэтому я никак не могу согласиться с теми, кто уродует мое творение. Опасаюсь, что это крайне неприятное положение мне не изменить, ведь лишь немногие понимают, насколько оно плачевно. И все-таки одно обстоятельство утешает меня: при всей неумелости обращения с «Мейстерзингерами» силу их воздействия на слушателей невозможно подавить. Я говорю о той фатальной силе воздействия, от которой столь ревностно предостерегают в Лейпцигской консерватории, но которую при всем желании не могут уничтожить.

Возникает вопрос: что же следует думать об этих дирижерах с громкими именами как о «музыкантах»? Если исходить из того единомыслия, которое установилось между ними, можно было бы даже прийти к выводу, что в конце концов они все-таки хорошо знают свое дело и что их работу следовало бы признать классической, какое бы внутреннее сопротивление она ни вызывала.

Мнение об их высоких качествах так прочно, что, в случае возникновения желания организовать некое большое национальное мероприятие типа народного праздника, — у всего музыкального общества Германии не возникнет ни малейшего сомнения в том, кто именно будет дирижировать, — это господа Гиллер, Риц, Лахнер. Если бы эти три господина одновременно вывихнули себе руки, то, вероятно, по мнению музыкального общества, нельзя было бы праздновать даже столетия со дня рождения Бетховена. Мне, к сожалению, не известен ни один дирижер, от которого я мог бы ожидать правильной интерпретации темпов хотя бы моих опер. Во всяком случае, никто из высших офицеров генерального штаба армии наших отбивателей тактов на это не способен.

Вместе с тем мне иногда встречались неприметные и безвестные капельмейстеры, наделенные явным дирижерским умением и талантом. Однако они вредят своей карьере хотя бы уже тем, что не только видят насквозь всю несостоятельность наших великих господ капельмейстеров, но, по неосторожности, даже говорят о ней вслух. И горе тому, кто обнаружит и укажет на вечно повторяющиеся серьезнейшие ошибки в оркестровых партиях «Фигаро», никогда на замечаемые генералом от дирижерской палочки. Получается так, что способные, несчастные труженики попросту гибнут, как в свое время погибали еретики.

Вновь и вновь спрашиваешь себя: в чем же дело? Поневоле проникаешься глубоким и искренним сомнением: действительно ли эти господа настоящие музыканты? Ведь абсолютно ясно, что у них нет никакого музыкального чувства. Правда, слышат они очень точно (математически точно, но не музыкально точно), и, разумеется, не каждый из них абсолютно глух к фальши в оркестровых партиях. Они умеют верно схватывать общее звучание, читать и играть с листа (по крайней мере, многие из них); короче говоря, они обнаруживают качества подлинных специалистов. Да и образование их, несмотря ни на что, именно такое, какое может получить лишь музыкант. Ведь если отрицать даже это, то от подобного дирижера вообще ничего не останется, и уж меньше всего одухотворенности. Нет, нет! Они поистине музыканты, и притом весьма дельные, они знают и умеют все, что касается музыки... Однако в великом нашем искусстве их ставит в тупик как раз то, чем оно велико, и что словами выразить так же трудно, как и цифрами. Но, несмотря на «слова и цифры», это — музыка! И только музыка! Откуда же тогда берется у них эта сухость, этот холод, эта полная неспособность отрешиться под действием музыки от злобы, суетной зависти и ложных идей? Не может ли Моцарт, с его невероятными арифметическими способностями, помочь нам что-либо понять в этом вопросе? Мне кажется, что в этом человеке, столь чутком ко всякой фальши, обладавшем сердцем, переполненным добротой, непосредственно

соприкоснулись и слились воедино самые крайние полюсы музыки. И, напротив, наивная манера Бетховена пользоваться арифметическим сложением как вспомогательным средством, также достаточно широко известна; но, разумеется, арифметические проблемы ни в коей мере не связываются у него с процессом творчества. В смысле тонкости и чувствительности, Бетховен по сравнению с Моцартом представляется нам неким «*injunctum per excessum*». Интеллектуальным противовесом этой чувствительности служит у него отнюдь не арифметика, а доходящая до суровости прочная конструкция, не дающая преждевременно угаснуть чувству. Его музыка никак не поддается числовым измерениям, между тем как у Моцарта (о чем я уже говорил) мы видим очень много до банальности «правильных» вещей, которые можно объяснить только наивным музыкальным восприятием крайних полюсов музыки, сливающихся в него в единое целое. Наши же современные музыканты, деятельность которых является предметом моего обсуждения, кажутся мне, напротив, «чудовищами» как раз в плане чистой музыкальной арифметики, ибо они, в отличие от Бетховена с его естественностью, вполне обходятся своей совершенно примитивной нервной конструкцией. И если наши известные и неизвестные господа дирижеры родились для музыкальной деятельности только под знаком Числа, то остается лишь мечтать о такой новой школе, которая научила бы их верному музыкальному темпу по *Regula-de-tri*. Но весьма сомнительно, что они постигнут его с помощью простого музыкального чувства... Вот почему я и ставлю на этом точку.