

Irina TIKHONOVA

Bruno Walter about Musical Hearing

Бруно Вальтер [Walter — псевдоним, настоящая фамилия Шлезингер (Schlesinger)] (1876–1962) — один из самых замечательных представителей цеха дирижеров первой половины XX века. Его творчество вписало яркие страницы в историю исполнительского искусства: почти семьдесят лет маэстро выступал с лучшими музыкальными коллективами в крупнейших оперных театрах и концертных залах всего мира. Но это был и музыкант-мыслитель, думающий о судьбе музыкального искусства, о сущности исполнительства, о профессии дирижера. В эссе Бруно Вальтера «О музыке и музицировании»¹ автора статьи интересовало прежде всего то, что написано о музыкальном слухе, о том, какую роль играет слух и какие его качества особенно необходимы в деятельности дирижера и как высказывания великого музыканта помогут совершенствовать специальный курс сольфеджио².

Bruno Walter is one of the most remarkable representatives of the conductors of first half of the XX century. His creativity has entered bright pages in performing art history: almost seventy years of the maestro performed with the best musical collectives at the largest opera houses and concert halls of over the world. However he was also a musician-thinker who thought of destiny of musical art, about a performance essence, about a profession of conductor. In Bruno Walter's book 'About music and music performing'¹ the author of article was interested first of all what was written about ear for music, about what role is played an ear for music and what its qualities are especially necessary in activity of the conductor and how the statements of the great musician will help to improve a special course of solfeggio².

Ирина Тихонова

Бруно Вальтер о музыкальном слухе

Только обладая достаточными данными для своей профессии и упорно развивая их, художник может добиться высот мастерства.

Бруно Вальтер

«Одна из основ музыкальной интерпретации, ее точность, во многом зависит от внешней музыкальности; можно сказать, что профессия музыканта-исполнителя и, особенно дирижера, доступна лишь талантам, обладающим исключительно яркой внешней музыкальностью»³.

К внешней музыкальности Вальтер причислял: «превосходный слух, необходимость ощущать тончайшие отклонения от чистоты интервалов или малейшие колебания в интонации, предельную восприимчивость к оттенкам динамики и звуковым пропорциям между отдельными голосами, между инструментами и группами инструментов».

В более широком смысле к области внешней музыкальности (хотя отчасти и внутренней) принадлежит, по Вальтеру, легкость музицирования: свободное чтение и игра с листа, умение транспонировать, короче говоря, способность быстро схватывать весь нотный текст и тотчас же претворять его в исполнение.

К выдающимся проявлениям внешней музыкальности относится также способность отчетливо представлять себе при чтении нотного текста его звучание. Наконец, еще один важнейший признак: отличная музыкальная память»⁴.

Итак, прежде всего Вальтер говорит о необходимости ощущать отклонения от чистоты интервалов и колебания в интонации, то есть отмечает чувствительность к интонации как превосходное качество музыкального слуха. К сожалению, нет разъяснений, о каком виде звучания интервала (гармоническом или мелодическом) идет речь, но поскольку далее следует текст «колебания в интонации», позволим себе предположить, что вначале автор писал о гармоническом звучании интервала и будем считать, что термин «чувствительность к интонации» охватывает оба качества слуха: гармоническое и мелодическое. В дальнейшем вновь находим тезис о внимании к интонации:

«Фортепиано представляет пианисту готовую высоту тона; забота

о чистоте интонации требует от скрипача постоянного внимания, воспитывает и обостряет слух»⁵.

И поскольку речь идет о профессии дирижера, который, по мнению автора, должен отлично владеть фортепиано, хорошо читать с листа, играть в ансамбле, аккомпанировать, постольку становится ясным, что работа по воспитанию слуха должна вестись вне темперированного строя и это поможет «обострить» слух. Но это еще не все! Вальтер считает, что у дирижера должен быть свой звуковой идеал, своеобразный эталон музыкальной звучности, который вырабатывается во время учебы (в школе!).

«Одной из важнейших целей учебного процесса является постепенная выработка внутреннего звукового образа, или, вернее, чтобы он мог, укрепившись в сознании интерпретатора, определять характер исполнения»⁶.

Учебный процесс, организованный так, что может выработать, вернее создать «внутренний звуковой

¹ Вальтер Бруно. О музыке и музицировании. [1957]. // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. — М., 1962.

Walter Bruno. About music and music performance. [1957].

² Статья И. Е. Тихоновой была депонирована в НИО Информкультура Российской государственной библиотеки. (М., 1963). Воспроизводится с наибольшими сокращениями. — Ред.

³ Цит. изд. С. 53.

⁴ Там же. С. 53.

⁵ Там же. С. 56.

⁶ Там же. С. 47.

идеал»; — об этом можно только мечтать! И практическое воплощение эта мысль может получить только в строго продуманной системе занятий по слуховому воспитанию, где объединялись бы индивидуальные и групповые формы работы и создана была бы соответствующая методика. Дирижер по роду избранной профессии очень зависит от своего инструмента (оркестра, хора), от его слуховой подготовки, от активности интонирования коллектива... Это несомненно влияет на качество исполнения.

Бруно Вальтер считает, что качество исполнения зависит «...от двойной функции слуха — руководить в соответствии с идеальным образом и одновременно контролировать реальное звучание <...>. Дирижеру необходимо перевести ее (двойную функцию слуха. — И. Т.) в область осознанного: он должен в ясных выражениях или напевая показать своим музыкантам, чего в их исполнении «не хватает», чем не удовлетворен его контролирующий слух»⁷.

Очень существенное понятие — «контрольная функция слуха». Зачастую молодые хормейстеры, выходящие работать с коллективом работают «методом повтора» то есть: спели от начала до конца сольфеджио, еще раз от начала до конца сольфеджио, еще раз спели от <...> до <...> с текстом и так далее. В таких случаях, как правило, коллектив — выше дирижера; повторы позволяют спокойно разобраться в материале и таким образом имеющиеся ошибки обычно устраняются. Вот явный пример нарушения «контрольной функции слуха» у дирижера. Но если и коллектив не силен в разборе нотного текста, и произведение достаточно сложно с точки зрения ритма, интонации, а дирижер «гоняет» от начала до конца. Что тогда? Очевидно — ничего, кроме отвращения к исполняемой, музыке, к процессу работы и так далее.

Вариант второй, казалось бы — противоположный. Хормейстер буквально не дает петь хору: пропето два звука — остановка, замечание, снова пропеты те же звуки — опять замечание, но уже другое и так далее. Можно предположить,

что в этом-то случае с контрольной функцией слуха все обстоит благополучно, но это предположение неверно. Таким образом (то есть, бесконечными замечаниями) дирижер только раздражает хор, предполагая возможности коллектива ниже, чем они есть на самом деле. У такого дирижера нет ясного внутреннего представления исполняемой музыки, он опробывает сочинение непосредственно на хоре, чтобы, полагаясь на свой инстинкт, найти необходимое звучание. О контрольной функции слуха здесь можно говорить лишь с точки зрения выбора звучности, отбора «готовой продукции».

Подчеркнем, об этом пишет и Вальтер, необходимое развитие чувства звукового контроля может дать только практика. «... вероятно, обилие и многообразие технических задач дирижирования, море звуков, заливающее слух, предъявляя столь большие требования к творческим возможностям, что дирижеру нет иного выхода, как быть активным. Его замысел и волевая устремленность сливаются воедино, на помощь приходит инстинкт, внимание напряжено до предела. <...> Тогда-то и начинается — так было и со мной — второй период в развитии дирижера: слух освобождается от примитивной связи с исполнительскими намерениями. <...> В течение второго периода наш слух из контролера, в конце концов, превращается в помощника техники, и перед нами могут возникнуть иные технические проблемы»⁸.

Однако вернемся к началу и продолжим разбор тезиса Вальтера о музыкальном слухе дирижера. Следующая черта, отмеченная им, — это «предельная восприимчивость к оттенкам динамики». Ранее, в тексте книги нам встречалось упоминание о динамике, но, там прежде всего, речь шла об исполнении.

«Полное соответствие написанному, чистота строя, ритмическая упорядоченность, то есть правильность прочтения нотного текста, звуковая ясность, безукоризненное следование динамическим оттенкам и темповым указаниям — таковы необходимые условия всякого тщательного исполнения, на основе ко-

торого только и возможно одухотворенное музицирование»⁹.

«Всегда следует так приспособить динамическую нюансировку и выразительность звуковой ткани и основной линии к ее содержанию, чтобы обеспечить последнему необходимую звуковую и эмоциональную опору и в то же время выявить все музыкально существенное, не мешая основной линии»¹⁰.

Ощущение громкости (силы) звука относится (по определению специалистов) к физиологической стороне музыкального слуха, к ряду «природных данных». Но выдающийся музыкант-исполнитель, Бруно Вальтер пишет не о восприятии силы звука, а о «предельной восприимчивости» к динамическим оттенкам, тем самым он переводит понятие «физиологического» ряда в иную категорию — музыкально-психологическую. Именно с «предельной восприимчивостью» к динамике Вальтер связывает создание «звуковых пропорций между отдельными голосами, между инструментами и группами инструментов», а ведь проявление чувства «ансамбля» (оркестра, хора) — есть высшее профессиональное качество слуха. Вырабатывается это качество в регулярных занятиях музыкой, например камерным ансамблем.

«В ансамблевом исполнении камерной музыки необходимая выразительность звучания достигается тем, что отдельные инструменты, в зависимости от значения их партии для целого, то главенствуют как качество основного голоса, то лишь отчетливо слышны, то едва слышны, а то и полностью растворяются в общем звучании»¹¹.

Но для оркестрового дирижера — этого мало: «Достижение равновесия часто становится одной из тех проблем, решение которых — важнейшая задача дирижера. Он должен добиться ясности зачастую сложной звуковой ткани <...> с помощью многоликого инструмента — оркестра, с помощью составляющих оркестр динамически столь различных инструментов и инструментальных групп»¹².

Не только управление «динамическим» различием важно для достижения ансамблевой слаженности, слитности и четкости исполнения.

⁷ Цит. изд. С. 47.

⁸ Там же. С. 50–52.

⁹ Там же. С. 46.

¹⁰ Там же. С. 31.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 32.

Ритм, — вот что одухотворяет живое звучание музыки. Не беда, что Вальтер не вспоминает об этом качестве, когда говорит о проявлении «внешней» музыкальности. А вот в его заметках об исполнительстве, о музицировании мы находим подтверждение тому, что чувство ритма необходимо дирижеру. Автор пишет о темпе, а мы знаем, что темповый слух — один из компонентов, составляющих ритмическое чувство.

«...Постоянство темпа — одна из важнейших основ музицирования. И то, что, в силу незаметных отклонений, речь идет о “мнимом постоянстве”, нисколько не нарушает жизненности самого принципа».

«Живое дыхание темпа принадлежит к важнейшим условиям музыкального исполнения, в нем убедительно проявляется музыкальность дирижера»¹³.

К выдающимся проявлениям музыкальности автор (Б. Вальтер) относит также «способность отчетливо представлять себе при чтении нотного текста его звучание», то есть внутренний слух. Сам он был одарен этой способностью и еще с детских лет развивал ее.

«Только слуховая память может благотворно отражаться на творческой работе дирижера. <...> Точность исполнения в минимальной степени зависит от механических причин, а по существу это результат чисто музыкальных побуждений. И техника, необходимая для достижения точности, также должна возникать и развиваться на основе внутренних музыкальных импульсов»¹⁴.

Нас привлекли в книге Бруно Вальтера некоторые практические выводы, сделанные дирижером на основе своей многолетней деятельности, выстраданные в трудных, и вместе с тем прекрасных мгновениях его творчества. В первую очередь, потому, что говорить о таких тонкостях мастерства (да и следовать советам Вальтера) — невозможно вне высокоразвитого музыкального слуха.

В самом деле. Например, Вальтер пишет о фактуре:

«Под многоголосием никоим образом нельзя понимать согласо-

вание равнозначных голосов»¹⁵.

И мы понимаем, что, только зная возможности инструментов или голосов, составляющих ансамбль, можно найти необходимые пропорции звучности в динамике, тембре, штрихе, что только так достигается та ясность и четкость звучания, которые так нужны исполнителю.

«Забота о ясности голосоведения и динамической выравненности в *tutti* оркестра — одна из важнейших задач дирижера»¹⁶.

Далее, Вальтер говорит о «легкости музицирования», которая не является «данностью» природы, но результатом образования и самообразования, итогом огромного подвижного труда, в течение всей жизни дирижера. Сюда относится «свободное чтение и игра с листа» (под словом «чтение», автор несомненно подразумевает чтение про себя и представление звучания, то есть работу внутреннего слуха). «Умение транспонировать» — еще один необходимый навык, который трудно воспитывается и легко теряется. Симфоническому дирижеру непросто играть партитуру, ему приходится одновременно транспонировать одну строку — на большую секунду вниз, другую — на кварту вверх, третью — на квинту вниз (и так далее). У хорового дирижера в современной записи партитуры только один транспонируемый голос — тенор, да и октавный транспорт — один из самых легких. А вот смещение всей партитуры на заданный интервал вверх или вниз при разборе не удобных по тесситуре мест, во многих случаях представляет определенную трудность, и нет той остроты реакции, которая нужна для того, чтобы «быстро схватывать весь нотный текст и тотчас же претворять его в исполнение»¹⁷.

Заканчивая анализ высказываний Бруно Вальтера о слухе, хочется обратить внимание на следующее обстоятельство: автор — дирижер симфонического оркестра, оперный дирижер неоднократно подчеркивает необходимость изучения певческого искусства. По его убеждению, «Знакомство с

особенностями струнных инструментов, развитие слуха и музыкального восприятия, приобретаемые в благородной сфере камерного творчества, нуждаются в существенном дополнении: стремясь вступить на дирижерское поприще, нельзя пренебрегать основательным изучением вокального искусства»¹⁸.

Итак, мысли и замечания исполнителя-дирижера не расходятся с точкой зрения музыковедов-теоретиков, а расширяют и углубляют имеющиеся суждения о музыкальном слухе. И если даже порой автор книги повторяет известные истины, нас прежде всего интересуют и привлекают его практические советы, выводы, сделанные в результате своей плодотворной деятельности. В каждом из них находятся драгоценные зерна мысли, побуждающей нас к размышлениям и действию.

Последняя страница данной статьи, казалось бы, не имеет непосредственного отношения к проблемам музыкального слуха, но не написать о ней просто невозможно. Причина этому — еще одна важная мысль Бруно Вальтера:

«Для того, кому дано слышать, каждое произведение имеет свою особую духовную атмосферу, из которой оно возникло»¹⁹.

Дирижер более чем кто-либо из музыкантов — воспитатель, учитель. Не просто учитель своего коллектива в правильной манере пения, в разучивании нового репертуара, но воспитатель мировоззрения, мироощущения у своих хористов. Поэтому и мировоззрение дирижера должно быть свободно от аполитичности, мещанства, пошлости.

Личная точка зрения дирижера всегда выражает передовую общественную позицию. Для воспитания мировоззрения дирижеру нужна самодисциплина, культура, у него должна возникнуть потребность связать свои мысли и чувства с интересами общества. Необходимо развивать в себе человечность, участие к людям, умение сопереживать и радоваться вместе с ними. Эти качества музыкант может воспитать в себе, изучая и постигая мир прекрасного — Музыку.

¹³ Цит. изд. С. 49.

¹⁴ Там же. С. 52.

¹⁵ Там же. С. 29.

¹⁶ Там же. С. 77.

¹⁷ Там же. С. 54.

¹⁸ Там же. С. 57.

¹⁹ Там же. С. 76.