

Теория и практика

Ivan MIKHAILOV
Errors in the musical text
and performance
(psychology of their occurrence
and perception)

The article analyzes the errors that occur in the musical text at different stages of its existence: in the process of creating the work, printing, rewriting and, finally, performance. The author of the article gives examples of different types of errors (both textual and while performing), calls for a critical view of the musical text, and to be attentive when working with it. **Keywords:** piano music, chamber ensembles, printed music, musical text, typos, performance mistakes, auditory perception, pedal, J. Brahms, S. V. Rachmaninov, C. Debussy, R. Schumann.

Иван МИХАЙЛОВ
**Ошибки в нотном тексте
и исполнении
(психология возникновения
и восприятия)¹**

В статье анализируются ошибки, возникающие в нотном тексте на разных этапах его существования: в процессе создания произведения, нотопечатания, переписывания и, наконец, исполнения. Автор статьи, приводя примеры на разные типы ошибок (как текстовых, так и исполнительских), призывает критически относиться к нотному тексту, быть внимательным при работе с ним. **Ключевые слова:** фортепианная музыка, камерные ансамбли, нотные издания, нотный текст, опечатки, исполнительские ошибки, слуховое восприятие, И. Брамс, С. В. Рахманинов, К. Дебюсси, Р. Шуман.

Рассмотренные случаи относятся, скорее всего, к элементарным типографским ошибкам. К этим примерам можно добавить еще один, последний по времени. Совсем недавно, работая со студенткой-выпускницей над текстом фортепианной партии второй части скри-

пичной Сонаты К. Дебюсси, я столкнулся с уже известным мне разночтением в нескольких изданиях. Речь идет об аккордовой последовательности в партии левой руки (см. два такта перед ц. 3, *Пример 8*²). Внимательный анализ мелодико-гармонического голосоведения

Пример 8

К. Дебюсси. Соната для скрипки и фортепиано. II часть

3 *Meno mosso*
8
mf expressif et sans rigueur
Meno mosso
mf expressif et sans rigueur

¹ Окончание. Начало публикации — в № 1 (57) за 2019 год.

² Пример приводится по изданию: Debussy C. Six sonates pour divers instruments. Paris: Durand & Fils, 1917.

данного эпизода позволяет с уверенностью утверждать, что в верхнем голосе аккорда пропущен бекар у звука фа (в ключе фа-диез!). Сравнивая различные издания, мы видим, что со временем эта досадная ошибка, имевшая место уже в прижизненном издании Сонаты, была исправлена (Пример 9³).

Реже можно встретить иные ситуации, когда в силу определенной инертности слухового и зрительного восприятия исполнители бывают склонны «исправлять» авторский текст без всяких на то оснований.

Вспоминается случай, произошедший много лет назад в моей исполнительской практике. Прослушав как-то раз запись, сделанную мною совместно с О. Балабиным⁴ в Малом зале Ленинградской консерватории (то была Первая скрипичная соната И. Брамса), моя коллега по кафедре профессор Н. А. Арзуманова обнаружила в Третьей части ошибку, допущенную мною, — именно с этой ошибкой она неоднократно встречалась в процессе занятий со студентами. В четвертом такте (см. Пример 10) знак до-диез, разумеется, действует в течение

Пример 9

К. Дебюсси. Соната для скрипки и фортепиано. II часть

Пример 10

И. Брамс. Соната для скрипки и фортепиано № 1 G-dur. III часть

Allegro molto moderato

³ Пример приводится по изданию: Дебюсси К. Соната для скрипки и фортепиано / Ред. партии скрипки Д. Ойстрах. М.: Музыка, 1972.

⁴ О. Балабин — альтист и скрипач, в описываемые годы — концертмейстер оркестра Кировского (Мариинского) театра. Умер в 2018 году.



всего такта, и потому нет ни малейших оснований (как это делают практически все пианисты — и я, к сожалению, также «попался» на этот слуховой «крючок») исправлять его на до-бекар в последней доле такта.

Причина этой, на первый взгляд, «невинной» ошибки на самом деле достаточно глубока и далеко не случайна. Для того чтобы в ней разобраться, необходимо сопоставить «гармоническую ситуацию» в тактах 4 и 11 этой же части с также диссонирующими созвучиями внутри фортепианной партии тактов 3 и 16. Все-таки удивительным образом проявляется порой инертность слухового восприятия фактуры! В такте 3 брамсовский диссонанс на сильных долях такта воспринимается абсолютно естественно (см. Пример 10). Однако в такте 4 точно такой же диссонанс между скрипичной партией и фортепианной фигурацией вызывает почему-то абсолютно напрасные сомнения у большинства пианистов. В результате стилистически совершенно обычное брамсовское сочетание безжалостно исправляется, становясь примитивной и в данном контексте вопиюще фальшиво звучащей доминантовой гармонией. Предлагаю в заключение сравнить описываемый эпизод с тактами 10 и 11 Финала, когда уменьшенная гармония

в партиях обоих партнеров действительно плавно переходит в доминантовую. Разница гармонического смысла двух брамсовских фрагментов здесь более чем очевидна.

А вот другой пример из камерной музыки И. Брамса — на этот раз связанный с проблемой редактирования нотного текста. Знаменитая скрипичная Соната № 3 ре минор, Первая часть, тема побочной партии (редакция А. Шнабеля и К. Флеша, опубликованная лейпцигским издательством Edition Peters). Мы встречаемся здесь с достаточно редким авторским указанием педали в фортепианной партии (см. Пример 11), причем А. Шнабель специально указывает в сноске “Pedal von Brahms”, подчеркивая ее оригинальное происхождение. Казалось бы — какие здесь могут возникнуть сомнения? Заглянем теперь в 10 том Полного собрания сочинений Брамса 1920-х годов (издательство Breitkopf & Härtel). Мгновенно становится очевидным, что знаменитый пианист и редактор в этом случае слегка «слукавил». Ибо в брамсовском тексте обозначен только момент взятия педали, но отнюдь не момент ее снятия, который добавил сам Шнабель, руководствуясь собственным вкусом и представлением о стиле звучания фортепианной

Пример 11

И. Брамс. Соната для скрипки и фортепиано №3 d-moll. I часть (т. 47–56)

A detailed musical score for Brahms' Sonata No. 3, First Movement. It shows two systems of staves. The top system includes the violin part (treble clef) and the piano part (grand staff). The piano part has several dynamic markings: *p*, *mf*, *espress. sf mp*, *sf*, and *p*. There are also performance markings like 'péd.' and '3' in a circle. The bottom system continues the piano part with dynamics *f*, *sf*, and *p*. The score includes various fingerings, slurs, and articulation marks. A circled number '3' is placed between the two systems.

фактуры Брамса. В результате вместо объемного и единственно верного в данном случае пространственного «захвата» диссонирующей брамсовской гармонии на одной педали у пианиста звучит ее жалкое «санитарное» подобие, спровоцированное почти мгновенной «шнабелевской» сменой педали. Заметим, что подобные случаи как раз и формируют у студентов-пианистов определенную «боязнь диссонансов», обедняющую звучание фактуры. У Брамса же написано иначе (Пример 12⁵).

Вообще, с использованием педали бывают связаны самые разнообразные ошибки и заблуждения пианистов-исполнителей. Причины их заключены в отсутствии четких представлений о функциях педали, с одной стороны, и об акустических результатах ее употребления, с другой. Попробуем перечислить главнейшие из этих причин.

1. «Безразличное» использование педали по отношению к *стилю*, эпохе создания произведения.
2. Одинаковое, по существу, употребление педали: — в разных регистрах;

- в абсолютно разных по плотности фортепианных фактурах;
- вне учета типовых, в том числе жанровых по характеру, ритмических формул сопровождения (аккомпанемента).

3. Неумение пользоваться (чисто технически, а также на слух) *неполным*, подчас — едва заметным нажатием pedalной лапки.
4. Отсутствие у пианиста правильных представлений о *функциональных* характеристиках и строении реализуемой фактуры.

Последнее кажется мне особенно важным, так как провоцирует, пожалуй, самые существенные недостатки художественного звучания рояля.

Приведем в качестве примера несколько эпизодов, в которых композиторы используют в фактуре «подразумеваемые» органные пункты — впрочем, совершенно не обозначая их выдержанными реально звуками.

С. Рахманинов. Соната для виолончели и фортепиано. III часть (см. Пример 13). Частая ошибка в этом

Пример 12

И. Брамс. Соната для скрипки и фортепиано № 3 d-moll. I часть

Пример 13

С. Рахманинов. Соната для виолончели и фортепиано op. 19. III часть (такты 35–43)

⁵ Пример приводится по изданию: *Brahms J. Sämtliche Werke. Band 10: Klavier-Duos / Ed. H. Gál. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–1927*. Так же выглядит партия педали и в первоиздании сонаты (Berlin: N. Simrock, 1889).



кульминационном эпизоде — преждевременное снятие (подмена) педали с дрящегося в течение нескольких тактов органного пункта на доминантовом звуке (си-бемоль большой октавы). Обозначенный композитором всего лишь форшлагом, этот звук должен, разумеется, выдерживаться — пока виолончель не «перехватит» его через два такта. Подчеркну, что в данном случае (как и во многих других) *смысл* фактуры оказывается значительно дороже возникающей на общей педали «фальши». Последняя, кстати, зависит также и от звукового, педального мастерства пианиста.

Другой, сходный по значимости пример можно найти в кульминационном по смыслу разделе (заметим, речь снова о *кульминации*) романса К. Дебюсси «Чудесный вечер». В тексте этого, по существу, философского раннего сочинения композитора речь идет об извечном противоречии между бесконечностью природы, бытия

как такового — и краткостью отдельной человеческой жизни. Преждевременное снятие педали в кульминационном — по содержанию текста — разделе романса лишает звучание объема и мягкой волнообразности фразировки, а фактуру рояля — органного пункта на басу ре, который здесь явно подразумевается, не будучи реально обозначенным (Пример 14).

Примеров ошибок и «исправлений» нотного текста, связанных с особенностями гармонического языка И. Брамса (в частности, с нередко встречающимися переченными), можно легко найти множество. Рассмотрим широко известный в среде педагогов, ведущих концертмейстерский класс, случай, который был описан мною еще в кандидатской диссертации, посвященной песенному творчеству великого композитора [3]. Речь идет о песне op. 57 № 4 «Ach, wende diesen Blick...»; много лет назад переведенной на русский как «Ах, взор свой

Пример 14

К. Дебюсси. Чудесный вечер (такты 28–35)

beau, *spring:* Car nous nous en al - lons,
For brief shall be thy span;

Com-me s'en va cette on - de: Elle à la
Thou speedest as the wat - ers, They to the
Plus lent.

обрати». Курьез, произошедший с восприятием смысла этой драматической песни И. Брамса, был мною подробно рассмотрен⁶. В данном случае обратим внимание на такты 16–17 в музыке песни, когда композитор очевидно подчеркивает немецкое слово “gequälte” — то есть «измученная, истерзанная» (речь идет о душе героя песни) — характерным гармоническим оборотом с перечением баса и мелодии (см. издание Петерса⁷, *Пример 15*). Именно эта особенность брамсовского голосоведения (имеющая здесь символическое, смысловое значение) является предметом постоянных сомнений и дискуссий среди педагогов — в отношении правильности звука соль-бекар (а не соль-бемоль) в партии басового голоса у пианиста; многие «устраняют» перечение, предпочитая более привычное для слуха согласованное звучание баса и мелодии. Подобные гармонические перечения в голосоведении встречаются у Брамса (особенно между басом и мелодией) достаточно часто, являясь принадлежностью его стиля.

К сожалению, теперь, много лет спустя после выхода моей работы о песнях И. Брамса, приходится признаться, что тогда — в частности, ввиду отсутствия Интернета — далеко не все немецкие издания песен были доступны.

В издании Зимрока 1878 года пресловутый соль-бемоль в средней части песни все же появился (*Пример 16*) — в отличие от более поздних изданий собрания песен в 4-х томах у Петерса, а также Полного собрания сочинений Брамса в Вене (под редакцией Мандичевского).

Совсем недавно, когда я открыл в интернете эти издания, бемоль уже был поставлен в нотах кем-то от руки. Таким образом, на сегодняшний день вопрос все же остается дискуссионным.

Сходный по стилю пример мы находим и в финале кларнетовой Сонаты И. Брамса op. 120 № 1, в такте 133, когда играющий Сонату студент (а иногда и зрелый музыкант) инстинктивно (!) приводит аккордовое сопро-

Пример 15

И. Брамс. Ach, wende diesen Blick. Op. 57 № 4 (такты 15–17)

Пример 16

И. Брамс. Ach, wende diesen Blick. Op. 57 № 4 (такты 15–17)

⁶ См. [2].

⁷ Brahms J. Lieder. Band 3. Leipzig: C. F. Peters. Так же в изд.: Brahms J. Sämtliche Werke. Band 24. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–1927.

вождение «в соответствие» с мелодией в правой руке, играя до-бикар вместо до-диеза на последней тактовой доле (Пример 17).

Как уже отмечалось, некоторые достаточно серьезные — и, в то же время, курьезные — ошибки могут быть связаны с восприятием авторской записи со стороны редакторов или (и) издателей музыкальных сочинений. Позволю себе привести фрагмент своей статьи «О мастерстве ансамблиста» из сборника 1988 года издания [1]. В этой статье, под несколько длинным заголовком «Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах», речь шла о распределении пианистической фактуры между руками и о наиболее приемлемых способах ее реализации на инструменте. В предлагаемом отрывке, разумеется, можно говорить не столько о «рационализации» как таковой, сколько о связанном с ним давно укоренившемся заблуждении.

Мы рассмотрим здесь отрывок из широко известного романса С. Рахманинова «Я жду тебя»; при этом следует отметить, что малейшие сомнения относительно намерений композитора исчезли у меня при ближайшем знакомстве с рукописью Рахманинова, хранящейся в Музее имени М. И. Глинки в Москве.

Романс «Я жду тебя» относится, пожалуй, к наиболее часто исполняемому вокальным сочинениям С. Рахманинова. Как и в некоторых других романсах, его интонационной основой является краткий восходящий мотив «призывного» характера, многократно встречающийся в фортепианной и вокальной партиях. В т. 7–8 и 14–15 фортепианной партии указанный мотив проводится в виде повторенного скачка на квинту. Сущность проблемы исполнения этих эпизодов становится ясной уже из многочисленных разночтений в изданиях (сборниках).

Пример 17

И. Брамс. Соната для кларнета и фортепиано. Оп. 120 № 1. Финал

Приводим различные варианты записи отрывка (Пример 18).

Как видим, варианты № 1⁸ и № 4⁹ отличаются от вариантов № 2¹⁰ и № 3¹¹ различным местоположением акцента. В этих вариантах он помещен *слева* от аккорда (под нотой фа — вариант 1 или над ней — вариант 4), чем подчеркнута его принадлежность к звуку фа. Запись в вариантах № 2 и № 3 дезориентирует исполнителя, так как акцент находится *снизу* и, таким образом, может быть ошибочно отнесен ко всему аккорду. Вариант № 3 вносит дополнительную путаницу местоположением ноты соль справа от аккорда. Следует подчеркнуть, что *лига* во всех случаях направлена к звуку фа (за исключением варианта № 2, где нечеткость вызвана, по-видимому, случайностью).

Наиболее верной, на наш взгляд, является запись эпизода в варианте № 1 (или № 4). Авторские лиги, акцент, да и само ненормативное положение звука фа *слева* от аккорда не оставляют сомнения в том, что именно этот звук должен быть ярко выделен: ведь в противном случае уничтожается сам ход на квинту; эти же признаки должны подсказать исполнителю, какой рукой следует исполнять звук фа. Однако редакторы, словно не веря в возможность его исполнения *левой* рукой, что оказывается весьма удобным при правильно выбранной аппликатуре аккорда *arpeggiato*, всячески изменяют форму авторской записи, «подгоняя» ее под исполнение, ставшее, к сожалению, традиционным. При этом вместо нужного хода на квинту вокалист слышит дезориентирующий его и совершенно нелогичный по смыслу ход на дециму.

Хочется подчеркнуть, что неоднозначность рахманиновской записи (ведь звук фа оказался на верхнем нотоносце) лишь кажущаяся, особенно если принять во внимание авторские разъяснения — акцент и лиги. Звук фа, как это часто случается, полифункционален по значению: он — мелодический тон лейтмотивного хода и, в то же время, — гармонический тон аккорда. Таким образом, можно рекомендовать его акцентированное исполнение *левой* рукой одновременно (или почти одновременно) с верхним звуком аккорда (ре-бемоль).

Рассмотренный нами эпизод представляет интерес как демонстрирующий связь формы записи с вопросами звуковой и смысловой интерпретации [1, с. 66–67].

В ряде случаев формальное или буквальное прочтение авторской фактуры оказывается связанным преодолением таких неудобств, при которых художественные, образно-звуковые задачи невольно отодвигаются на второй план. В самом деле, сталкиваясь с исполнением такого эпизода (Шуман, вокальный цикл «Любовь поэта», № 1), руки пианиста чувствуют себя не слишком свободно (Пример 19).

Лаконичное обозначение автора *Ped.* в начале песни, обычно указывающее на активность использования педали и педальных эффектов, нередко остается незамеченным студентами, как и определенные неудобства аппликатуры, мешающие, на наш взгляд, созданию поэтичного и трепетного образа. Стоит обратить внимание и на лигу, подчеркивающую мягкую волнообразность рисунка и словно приглашающую пианиста сыграть фа-диез левой рукой. «Но это же невозможно, — возразит формально рассуждающий аккомпа-

Пример 18

С. Рахманинов. «Я жду тебя» (такты 7–8)

Пример 19

Р. Шуман. «Любовь поэта». № 1 "Im wunderschönen Monat Mai"

⁸ Рахманинов С. Романсы для голоса с фортепиано: Полное собрание / Общ. ред. П. Ламма. М.: Музгиз, 1957.

⁹ Рахманинов С. Избранные романсы для голоса с фортепиано. Л.; М.: Гос. муз. изд-во, 1947.

¹⁰ Рахманинов С. Романсы. Т. 1: Полное собрание / Общ. ред. П. Ламма. М.: Музыка, 1967.

¹¹ Рахманинов С. Романсы. Т. 1: Полное собрание / Общ. ред. П. Ламма. М.: Музыка, 1973.

Пример 20

Р. Шуман. «Любовь поэта», № 1 "Im wunderschönen Monat Mai"

Langsam zart

ниатор,— ведь пришлось бы отпустить басовый звук. К тому же возникает слишком резко звучащий на одной педали диссонанс (малая секунда: ля-диез – си)».

Но диссонанс может возникнуть или не возникнуть — в зависимости от того, как и в какой момент нажата педаль. Приводим наш вариант исполнения фортепианной партии с примерным обозначением педализации и аппликатуры (Пример 20).

Предлагаемый вариант исполнения обеспечивает большую свободу в передаче ритмической гибкости, позволяет лучше раскрыть нежность и поэтичность шумановских интонаций.

В примере, как легко показать, взаимодействуют несколько различных проблем. С одной стороны — это проблема взаимоотношений редактора (и издателя) с авторской рукописью, а с другой — сугубо техническая проблема распределения фортепианной фактуры между руками пианиста (см. Пример 20). Как видим, иное, стилистически более верное прочтение фортепианной фактуры шумановского романса *предполагает* и точное художественное использование пианистом правой педали. Попытка же реализовать романтическую фортепианную ткань вне педального звучания может спровоцировать и ложное представление о возможном способе распределения фактуры между руками, и, как следствие, поистине «роковые» ошибки пианиста в поисках удобной и пластично звучащей аппликатуры [1, с. 69].

Вкратце обобщая изложенное, необходимо высказать следующие соображения. В целом, исполнитель должен

различать ошибки сугубо *текстовые* и ошибки, связанные с проблемами *слухового* восприятия нотного текста и музыки. Прежде всего, отметим изначально различное происхождение этих типов ошибок. К первым из них относятся всевозможные типографские опечатки, как правило, случайно допущенные редактором или корректором, хотя, как было показано, могут встречаться также и авторские неточности.

Происхождение второго типа ошибок, как мы уже видели, значительно сложнее. Они могут возникнуть в тех случаях, когда слух музыканта бывает подвержен определенной инерции (в отличие от слухового сознания зачастую гениально одаренного композитора), которая заставляет исполнителя «корректировать» музыку в сторону большего слухового примитива. Кроме того, сама сфера исполнительских ошибок значительно шире сферы ошибок сугубо текстовых. Если говорить здесь о фортепианной фактуре (а мы рассматривали именно ее), то к ней также относятся заблуждения исполнителей и в сфере применения педали, и в сложнейшей области фортепианной аппликатуры, и в вопросах распределения фактуры между руками пианиста. Разумеется, каждая из названных сфер может послужить предметом отдельного подробного рассмотрения.

Включая в процессе творческой работы над произведением максимум слухового воображения и внимания, исполнитель постепенно разовьет в себе способность избегать (и даже предвосхищать) многих, — как зрительных, так и слуховых, ошибок, памятуя приведенное мною в качестве эпиграфа высказывание великого Г. Г. Нейгауза.

Литература

1. Михайлов И. Д. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сб. научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. Л.: ЛОЛГК, 1986. С. 59–73.
2. Михайлов И. Д. О цикличности, песенных текстах и переводах: К проблемам вокальной лирики Брамса // Советская музыка. 1990. № 10. С. 43–46.
3. Михайлов И. Д. Песенное творчество И. Брамса: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1987. 186 с.