

SOBRE A "LEITURA MUSICAL" DE m. F. GNIESSIN

S. Bondi

I

Dentre as obras musicais de Gniessin existem algumas pertencentes a um tipo especial de arte chamado pelo próprio autor de "leitura musical no drama". Foram publicadas na época trechos de "Antígona" e "Édipo-rei" de Sófocles e das "[Fenícias]" de Eurípedes para solistas e coro acompanhados por piano; e dois trechos declamativos sobre os versos de Jukovski e E. A Poe, mas não há nenhum artigo do compositor que explique a sua criação.

A leitura musical de Gniessin é aquela forma de dizer um texto poético que, sem deixar de ser fala, não transformando-se em canto ou [recitação], é no entanto música, é construído por leis da arte musical. Tanto na declamação como na fala comum existem os mesmos elementos componentes do ritmo e da melodia musical, porém esses elementos não estão organizados segundo as leis da composição. Toda esta possibilidade contida na fala, sem deixar de ser fala, construída em intervalos musicais e ritmo exatos foi a base da "leitura musical", que se propunha a introduzir a fala do ator no domínio da música.

Aparentemente essa leitura era muito semelhante à "melodeclamação", muito popular na época, quando um ator lia um poema com o som de um piano ao fundo. Na prática, porém, a leitura musical era contrária "melodeclamação": nesta o ator conciliava a leitura com a música pelo caráter geral da melodia (música alta- fala alta, música suave - fala suave etc.), mas no que diz respeito às regras musicais resultava uma terrível cacofonia. A leitura era igualmente diferente da [recitação], que não deixava de ser canto. Gniessin buscava algo que estivesse mais próximo da fala que a recitação e mais próximo da música que a melodeclamação.

II

A primeira condição para a criação de um sistema mais estruturado seria o desenvolvimento de uma notação rigorosa, com designações exatas do ritmo e da melodia do verso pronunciado.

Não era apenas o ritmo usado na construção do próprio verso que era reproduzido pelo ator. Durante a leitura devia ser criada uma composição rítmica mais complexa, na qual era considerado todo o conteúdo semântico e emocional do verso. Porém esse ritmo devia ser **organizado** musicalmente, e não estar submetido aos ímpetos do ator. O ator ao ler o texto devia criar a mesma motivação artística de um compositor que compõe em cima de determinados versos.

III

Para organizar uma leitura “musical” e não apenas rítmica, Gniessin colocou a primeira questão: qual é a diferença entre a fala e o canto ou a recitação musical, mesmo aquela que se aproxima ao máximo da intonação da fala comum? A principal diferença está no fato de que no canto e na recitação a **altura** de determinada sílaba **permanece inalterável**, independentemente do tempo de duração da sílaba, enquanto na fala todas as sílabas tônicas mudam invariavelmente de altura durante a pronúncia. Os sons fracos, átonos, em tempo rápido não mudam de altura nem na fala nem no canto. Esta diferença (que não é a única) entre o canto e a fala é fundamental para o tema. A altura de uma sílaba tônica na fala é a altura da sua culminação - uma parte muito curta e a mais forte da sílaba - que é seguida por um enfraquecimento e abaixamento, repentino ou gradual, ou, mais raramente, por uma semelhante agudização. A “leitura musical” é uma leitura de um texto emotivo em versos por notas, escritas pelo compositor, com a observação rigorosa da altura das notas por ele determinada para os sons átonos, fracos ou rápidos, e para os sons tônicos e prolongados com a observação precisa da altura culminante indicada pelo compositor e o posterior movimento da sílaba para baixo. As intonações precisas possibilitam o acompanhamento musical e a fala do ator não suja mais a música. A leitura musical torna possível a realização de um coro “falante”. Um grupo pronuncia o texto em uníssono (ou em oitava no coro misto), criando um efeito extremamente interessante.

IV

A “leitura musical” foi diversas vezes colocada em prática. As aulas eram realizadas da seguinte maneira: ~~primeiro~~ Gniessin dava para os alunos uma série de palestras sobre ritmo musical, ritmo do verso, sobre o lado expressivo e emotivo do ritmo na música e na fala. Depois desta preparação começava o estudo dos coros de “Antígona”. Primeiro o coro aprendia a melodia do canto com o piano. Depois começava o trabalho de transição do canto para a fala, o que não era fácil. Depois de muito treino o coro era ouvido em uníssono, mantendo o caráter da fala e realizando com precisão as indicações do compositor. Desta forma foi preparada no estúdio em 1914 a cena final da “Antígona”, escrita por Gniessin. Esta cena foi apresentada algumas vezes no mesmo ano para convidados no Estúdio.

Não sei o quanto é possível um desenvolvimento atual da invenção de Gniessin. Nas suas bases não há nada de “modernista”, formalista. Em relação à convencionalidade, à “não - naturalidade” dos sons, ela não difere em nada do canto comum. O que interessa na “leitura” é que aqui o ator reforça a sua

atuação artística, enriquece a atuação. É claro que a leitura ao ser utilizada na prática não revogaria a declamação comum, mas coexistiria com ela. Porém a existência deste tipo de arte enriqueceria a leitura comum obrigando os intérpretes a observar a construção rítmica e melódica da sua leitura, lembrando a eles que o verso é uma organização artística (e não apenas semântica) da fala, e a interpretação de um texto em versos deve ser construída em relação ao ritmo e melodia segundo as leis da arte.

М. Ф. Гнесин. Статьи, Воспоминания, Мемуары
Москва, Советский композитор, 1961
С. Бонди

О «МУЗЫКАЛЬНОМ ЧТЕНИИ» М. Ф. ГНЕСИНА

Среди музыкальных произведений М. Ф. Гнесина есть несколько относящихся к особому, им изобретенному виду искусства, который сам автор называл «музыкальное чтение в драме».

Были изданы в свое время написанные М. Ф. Гнесиным в этой форме отрывки из «Антигоны» и «Царя Эдипа» Софокла, из «Финикиянок» Еврипида (для солистов и хора, в сопровождении фортепьяно)* и два сольных декламационных отрывка (с фортепьяно) на слова Жуковского («Часто при тихом сиянии месяца...») и на слова Э. По в переводе Бальмонта («Неверный друг моей мечты»). Кое-что из этого исполнялось публично (о чем будет сказано дальше), но никакой статьи, содержащей объяснение сущности этого изобретения, М. Ф. Гнесин так и не написал, хотя не раз делал устные доклады о «музыкальном чтении» и читал о нем лекции.

Необходимо хотя бы сейчас, после смерти М. Ф. Гне-

* «Антигона». Музыка к пьесе Софокла (текст в переводе Д. Мережковского). Напевы для монологов и хоров с сопровождением ф-п. Соч. 13 М. Ф. Гнесина. 1909—1913 гг. Изд. П. Юргенсона, 1918.

«Эдип-царь». Музыка к трагедии Софокла (текст в переводе Д. Мережковского). Напевы для музыкального чтения и хоров с сопровождением ф-п. Соч. 19 М. Ф. Гнесина. 1914—1915 гг. Изд. П. Юргенсона, 1917.

«Финикиянки». Музыка к пьесе Еврипида (перевод И. Анненского, музыкальное чтение, клавиш). Соч. 17 М. Ф. Гнесина, 1912—1916 гг. М., Произв. п/о Музо НКП, 1921.

сина, напомнить об этом почти никому не известном художественном открытии.

В 1912, 1913 и 1914 годах М. Ф. Гнесин вел занятия по «музыкальному чтению» в существовавшей тогда Театральной студии В. Э. Мейерхольда в Петербурге. Я был его помощником и во время его частых отлучек из Петербурга должен был заниматься вместо него со студийцами. Вот почему я, не будучи ни профессиональным музыкантом, ни театроведом, решаюсь рассказать о «музыкальном чтении» М. Ф. Гнесина, тем более, что в настоящее время, пожалуй, кроме меня, нет никого, кто бы мог взять на себя эту задачу.

Связного изложения своей системы, повторяю, М. Ф. Гнесин не оставил. Сохранились отрывки стенограмм его докладов, наброски, планы и начала статей на эту тему. Они были любезно предоставлены мне вдовой М. Ф. Гнесина — Г. М. Ванькович и используются в этой статье.

«Музыкальное чтение» М. Ф. Гнесина — это такое чтение, произнесение поэтического текста, которое, не переставая быть речью, не превращаясь в пение или в речитатив, является тем не менее музыкой, строится по законам музыкального искусства.

Дело в том, что и в обычной нашей речи, и в обычной декламации присутствуют те элементы, из которых строятся и музыкальный ритм, и музыкальная мелодия. Наша речь протекает во времени, отдельные ее элементы — слоги, целые слова, фразы, паузы между словами — чередуются с той или иной постоянно меняющейся длительностью. Но в речи длительности эти не организованы ритмически, т. е. в них нет точного, равномерного, подчиненного единой норме порядка, как это обязательно бывает в музыке, танце. Точно так же, когда мы говорим или декламируем, мы произносим звуки (главным образом гласные) на той или иной высоте, наш голос все время то повышается, то понижается на те или иные интервалы. Однако интервалы эти, в отличие от музыки, пения, «не точны», не укладываются в музыкальный звукоряд. Это не большая или малая секунда, терция, кварта и т. п., а интервалы, например, больше терции, но немного меньше кварты, немного

меньше малой сексты, но не совпадают еще с квинтой и т. п. Мы интонируем не интервалами, состоящими из определенного количества полутонов (как в нашей, европейской музыке), а интервалами, заключающими в себе четверти, трети тонов и тому подобные отношения звуков, не входящих в нашу музыкальную систему. Это вовсе не значит, что в нашей речевой интонации не попадают иногда и «точные», музыкальные интервалы — правильные терции, квинты, сексты, октавы. Но они случайно, без нашего желания оказываются среди «нечистых», неточных, «немузыкальных» интервалов. Мы и не воспринимаем их музыкально, не замечаем их «чистоты».

Точно так же и временное течение речи иной раз произвольно принимает ритмический, т. е. равномерный характер, — иногда на протяжении части фразы, иногда целой фразы (особенно при наличии ярко эмоционального содержания речи). Но и эта «ритмическая речь» художественно не организована, случайна и никак не фиксируется в сознании говорящего и слушателей.

Вот эта-то возможность для нашей речи, сохраняя свои чисто речевые свойства, не переходя в пение, строиться на точных, музыкальных интервалах и на точном ритме и легла в основание «музыкального чтения» М. Ф. Гнесина, его замысла ввести полностью речь актера (на сцене или на эстраде) в стихию музыки.

«Идея о необходимости какого-то особого напевного чтения, — пишет М. Ф. Гнесин в своих воспоминаниях*, — пришла мне в голову, когда лет восемь назад (я) смотрел в первый раз в новой постановке трагедию «Ипполит» Еврипида на Александринской сцене. Все было хорошо: вступительное слово Мережковского, и античное устройство сцены, декорации Бакста, — и играли не плохо. Одно было ужасно: чтение греческих хоров — антимузыкальное, с завыванием и в то же время какое-то ужасно бес-содержательное. Люди пытались читать по особенному, «стильно», а выходило ужасно безвкусно.

Известный и выдающийся режиссер В. Э. Мейерхольд говорил мне о прославившей его постановке «Смерть Тен-тажиля» Метерлинка, что все в отдельности было прекрас-

* По-видимому, 1910 года.

но, но когда дело дошло до соединения чтения с музыкой, он почувствовал фальшь, так взволновавшую его, что он решил не обнародовать этой замечательной постановки, оставшейся известной лишь посетившим генеральную репетицию. Не обнародовать, пока не найдутся, как он говорил, способы записывать нотами желательную актерскую читку.

Ряд такого рода художественных впечатлений, вероятно, и послужил подсознательной подосновой для тех исканий в области музыкального чтения, к которым я был приведен в собственных занятиях музыкальным сочинением, в сущности, далеких от драмы вообще и в частности от греческой*.

В другой своей неопубликованной работе (доклад «Музыка речи и движения», 1919 г.) М. Ф. Гнесин напоминает свидетельства современников о замечательном русском актере М. С. Щепкине.

«Щепкин, играя Фамусова, сосчитывал естественные паузы, связанные с метром стиха. В своем чтении он был настолько постоянным, что его почитателям удалось записать целые монологи, размечая число долей в середине и в конце каждого стиха. Помимо того, он сговаривался с другими актерами относительно того, что он сам называл «музыкальным ансамблем», то есть в моменты, когда один перебивает другого, голоса их в смысле интонации не должны были, по убеждению Щепкина, дисгармонизировать».

Эту тенденцию лучших исполнителей прошлого М. Ф. Гнесин и стремился развить как художник, как композитор в своем «музыкальном чтении».

По внешнему виду оно было, как будто, очень похоже на так называемую «мелодекламацию», очень распространенную в то время: на фоне фортепьянной музыки (или даже оркестра) актер читает стихи. На самом деле «музыкальное чтение» М. Ф. Гнесина было принципиально враждебно, противоположно мелодекламации. В мелодекламации актер, чтец согласует свое чтение с музыкой только по общему эмоциональному характеру: если громкая музыка — он громко говорит, патетическая музыка — он патетически произносит, нежная музыка — и его речь нежно звучит. Но с чисто музыкальной стороны все

* Начало статьи «Драма и музыкальное чтение» (краткий доклад для вечера «Античность и музыка») — рукопись.

время получается самая ужасающая какофония. Актер драматически произносит какое-нибудь «Нет!» на ноте ля или соль диез, — а в это время в аккомпанементе столь же драматично звучит, скажем, соль-мажорный аккорд! Так же точно в мелодекламации полностью несогласован ритм чтения и аккомпанемент.

Не похоже «музыкальное чтение» М. Ф. Гнесина и на оперный речитатив — и не только мелодический или «сухой», но и на декламационный, вроде речитативов Мусоргского и других русских композиторов.

Правда, эти речитативы построены у композитора как воспроизведение живых речевых интонаций, с повышениями и понижениями, с движениями по высоте и длительности, соответствующими тем, что свойственны речи (а не пению). Но все же и такой речитатив, как бы он ни приближался к разговорной речевой интонации, остается пением.

«Мы желаем, — говорит М. Ф. Гнесин в цитированном уже наброске статьи «Драма и музыкальное чтение», — иного соединения декламации с музыкой, чем то, которым удовлетворялись до сих пор, менее компромиссного, чем речитатив Вагнера и русской школы (являющийся все же пением), и более музыкального, чем излюбленная публикой мелодекламация».

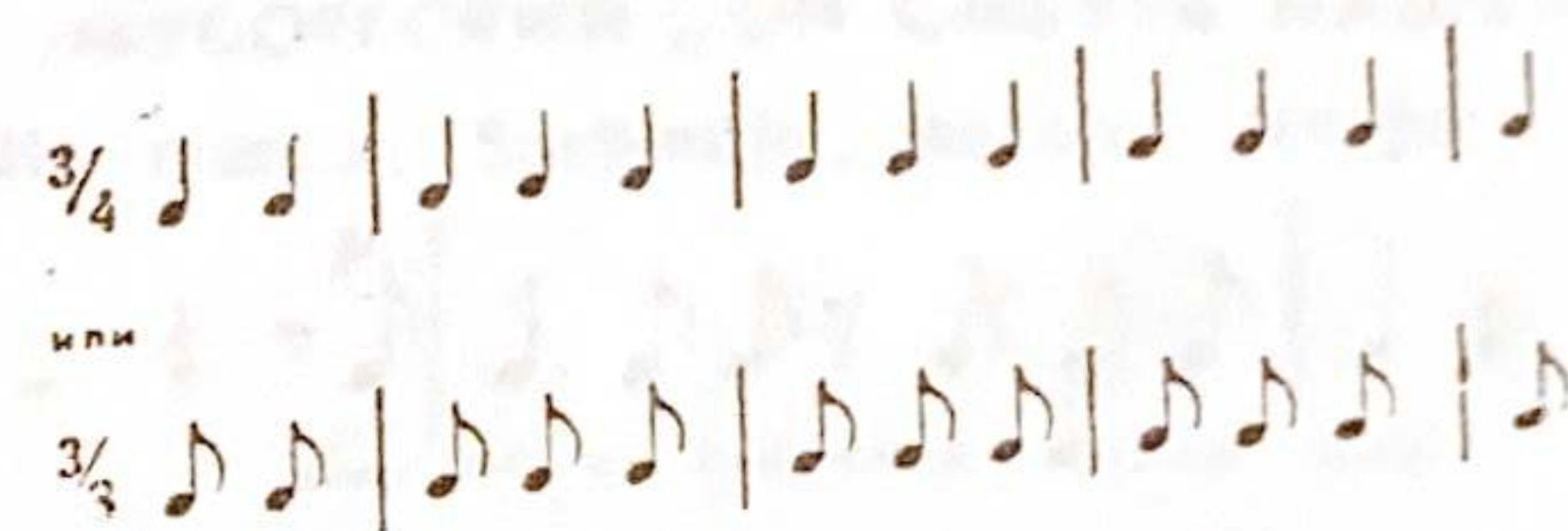
II

Первым условием для создания подлинно художественного, не случайного, а закономерного, строго ритмического и музыкального чтения стихов М. Ф. Гнесин считал применение точной нотации, точных обозначений ритма и мелодии произносимого стиха. Принятые в стиховедении обозначения (v — v — v — v — v и т. п.) никак не указывали ни на длительность отдельных слогов, ни на их высоту. Гораздо более годились для этой цели музыкальные нотные знаки. На своих занятиях М. Ф. Гнесин много места уделял анализу различных форм ритма русского стиха и учил своих слушателей переводить этот ритм на нотные обозначения. В том случае, если речь шла только о ритме (и метре), о длительностях и акцентах, достаточно было пользоваться нотными знаками без пятилинейного нотоносца.

Так, дактилические стихи (вроде «Тучки небесные, вечные странники») обозначались:



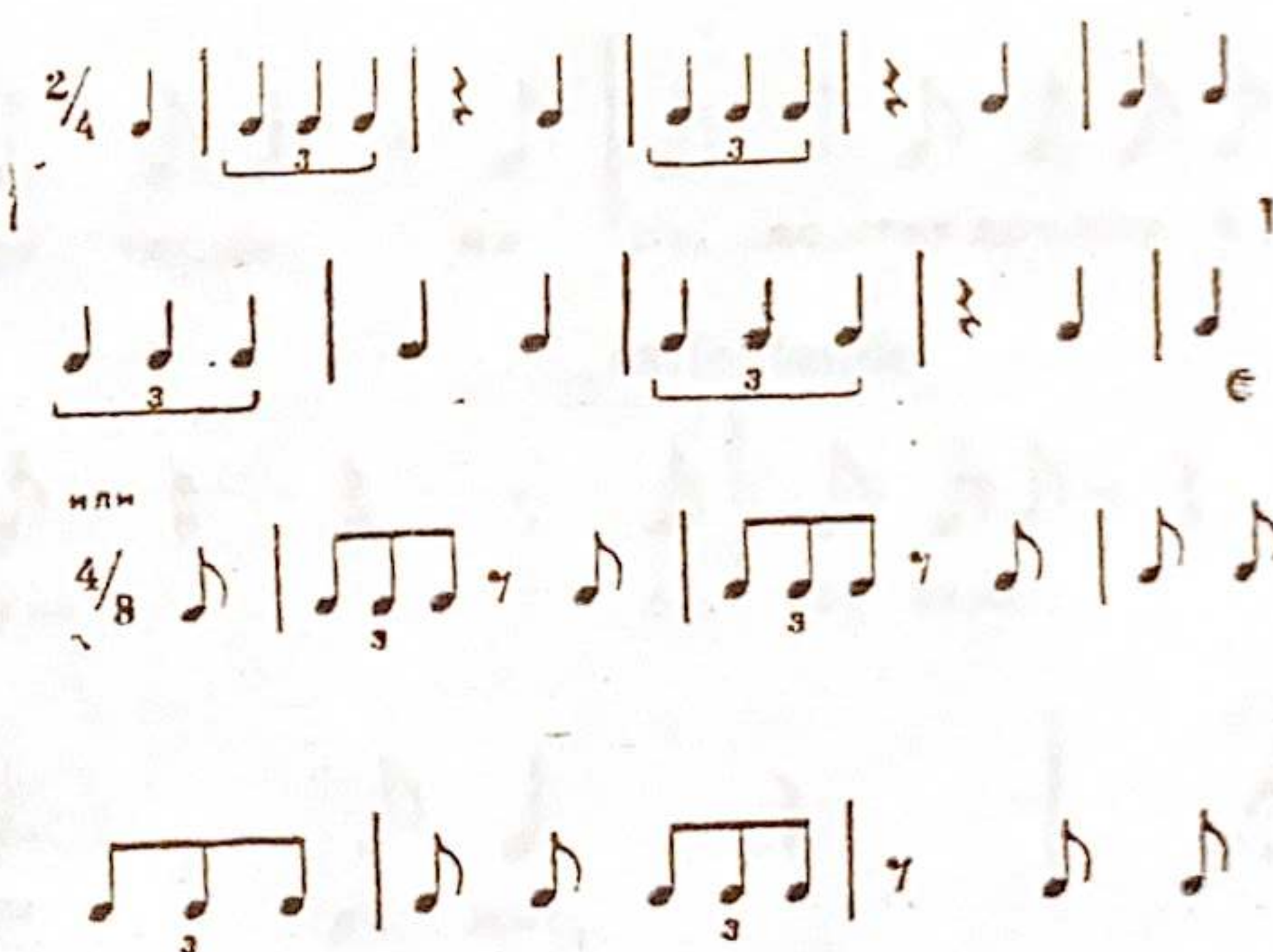
Анапестические стихи (вроде «Не гулял с кистенем я рдремучем лесу»):



Для ямбов и хореев, где в практике русских поэтов отсутствует постоянное, равномерное чередование ударных и безударных слогов, М. Ф. Гнесин вводил триоли с последующей (или предшествующей) паузой. Например, ритм двух стихов Блока:

О подвигах, о доблестях, о славе
Я забывал на горестной земле

обозначался таким образом:



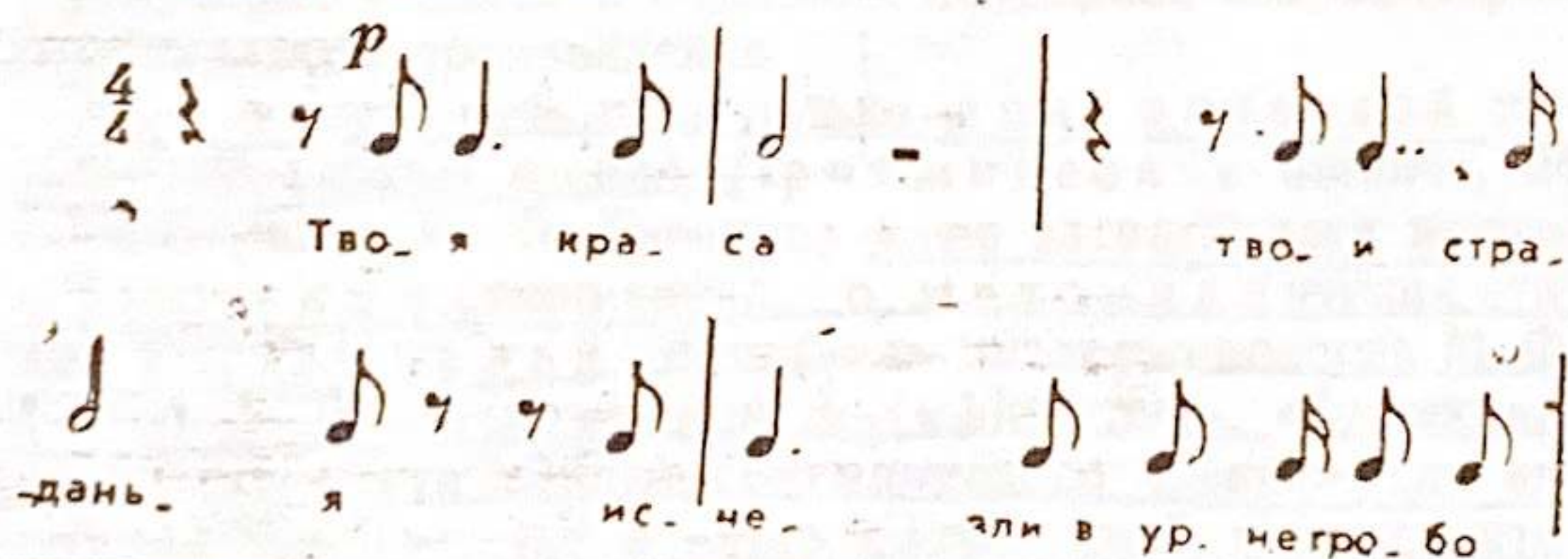
Однако не этот простой ритм, заключающийся в самом строении стиха, должен был воспроизводиться актером, чтецом. В чтении, декламации должна создаваться более сложная ритмическая композиция, в которой было бы учтено все смысловое и эмоциональное содержание стихотворения: выразительные паузы, ускорения, замедления и т. п.

Образчики такой творческой декламационной интерпретации ритма стиха М. Ф. Гнесин указывал в романсах и оперных отрывках русских композиторов, в тех случаях, когда эти композиторы стремились воспроизвести ритм самой речи, а не чисто музыкального напева, мелодии с ее ритмическими закономерностями.

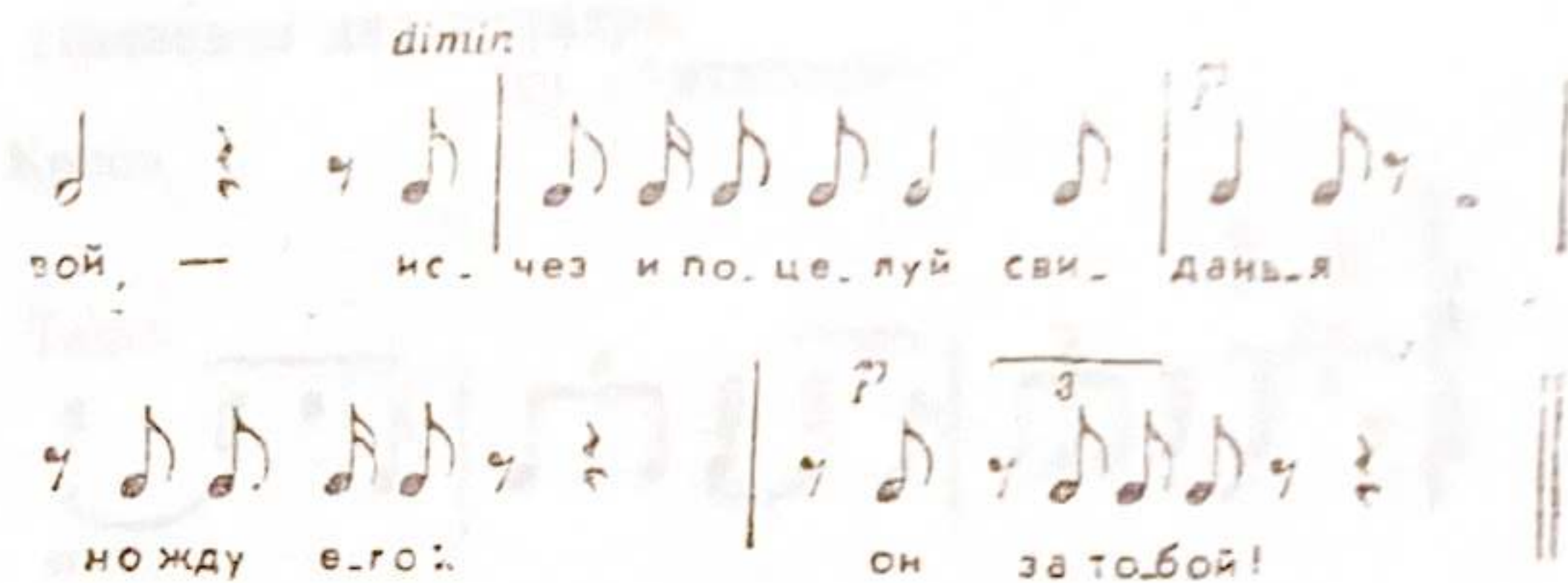
В № 1 (1914) театрального журнала «Любовь к трем апельсинам», издававшегося Вс. Мейерхольдом, в студии которого М. Ф. Гнесин вел в это время занятия по «музыкальному чтению в драме», он привел образцы ритмически выразительной интерпретации одного и того же стихотворного размера («четырехстопного ямба») в двух романсах разных композиторов — Бородина и Мусоргского. Несмотря на одинаковость размера стиха, резко различное содержание текста (конец стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальной» и конец стихотворения Голенищева-Кутузова «Он смерть нашел в краю чужом») заставило композиторов совершенно по-разному ритмизировать текст. Приведем эти два примера*:

БОРОДИН „ДЛЯ БЕРЕГОВ ОТЧИЗНЫ ДАЛЬНОЙ“

Andante con moto



* Не приводим третьего примера «ритмической интерпретации стиха» в данной статье М. Ф. Гнесина; он относится к другому стихотворному размеру—пятистопному ямбу (романс Римского-Корсакова «Медлительно влекутся дни мои»).



МУСОРГСКИЙ „ОН СМЕРТЬ НАШЕЛ“

Alla marcia. Sostenuto, ma non troppo



Такой же характер, по мнению М. Ф. Гнесина, должно носить подлинно художественное чтение стихов актером: его ритмизация текста должна быть богатой, глубокой, разнообразной, в зависимости от смысла он должен пользоваться самыми различными средствами ритмической выразительности — изменением быстроты движения слогов в словах, растяжением отдельных слогов, паузами разной длины и т. п.; но все это многообразие длительностей, пауз, акцентов должно быть ритмически организовано, должно строиться не просто подчиняясь стихийной, художественно неупорядоченной эмоции актерской речи, — а по законам музыкального ритма и метра с его строгими и точными отношениями длительностей и акцентов. Актер, читающий стихи, должен создавать в своем чтении такое же художественно мотивированное, художественно выразительное ритмическое произведение, какое создает композитор, перелагая на музыку слова поэта. Актер-художник, по мысли М. Ф. Гнесина, должен так читать стихотворный текст, чтобы его можно было записать нотными знаками, и запись эта представит собой художественно-ритмическую интерпретацию данного текста актером, понимающим и чувствующим ритм стиха и эмоционально-смысловое содержание читаемого текста.

Или же такой творческий ритмический рисунок текста может быть создан композитором, глубоко прочувствовавшим текст и умеющим выразить его ритмическую цельность и разнообразие. Актер же должен, выучив этот ритмический рисунок композитора, воспроизводить его в своем чтении подобно тому, как певец воспроизводит в своем исполнении созданное композитором музыкальное произведение.

До сих пор речь шла только о ритмической стороне актерского чтения («ритмическое чтение», по обозначению М. Ф. Гнесина) и не затрагивался вопрос о высотных отношениях, о мелодике чтения стихов («музыкальное чтение», по терминологии М. Ф. Гнесина). В его композициях («Антигона», «Финикиянки») есть места такого «ритмического чтения», где аккомпанемент молчит и актер читает свой текст с интонациями, мелодией, свободно им создаваемой, но строго соблюдая данный композитором ритмический рисунок текста.

Приведем два примера.
Из «Антигоны»:

Кreon

Музыкальный пример для Креона из «Антигоны». Музыка записана в 3/4 такта. В начале музыкального предложения (3 такта) обозначено *Tamb.* и *cresc.* (ускорение). Музыкальные фразы соответствуют следующим словам:

зна- е- те-ль, что ес- ли б плач и
сто- ны мо-гли по- мочь пре-
сту- пник ни- ког- да не пре-кра-
тил бы жа- лоб пе-ред сме-ртью.

Растяжения на словах «плач», «стоны», «не прекратил», «жалоб» наряду с сильными ускорениями в том же слове («не прекратил» и «перед смертью») придают, как нам кажется, раздраженный характер речи Креона.

Из «Финикиянок»:

Антигона

Музыкальный пример для Антигоны из «Финикиянок». Музыка записана в 3/8 такта. Музыкальные фразы соответствуют следующим словам:

Подфа- та юсва-ей де- ви-чьей я ру-



Здесь растяжения некоторых слогов, ускорение других, трехдольное строение полутакта — все это в связи с содержанием слов придает ритму речи жалобно-элегический характер.

III

Чтобы создать «музыкальное», а не только «ритмическое» чтение, т. е. организовать по принципу музыки не только временные и акцентные отношения, но и изменения по высоте, интонацию, мелодию актерской речи,

М. Ф. Гнесин прежде всего поставил вопрос: чем отличается речь от пения и от музыкального речитатива, даже самого «естественного», воспроизводящего интонацию обычной разговорной речи (вроде речитативов Мусоргского)?

Основное отличие состоит в том, что если в пении (и в речитативе) высота данного слога, обозначенного одной нотой, остается неизменной, независимо от того, долгое или короткое время тянется этот слог, в речи все ударные (и тем самым несколько удлиненные) слоги непременно изменяются по высоте во время произнесения. Все ударные слоги речи (а также замедленные неударные) всегда скользящие звуки: начало звука — самое сильное и обычно самое высокое; а затем звук, ослабевая, опускается ниже — или быстрым скачком, или постепенным «глиссандо». Бывает (гораздо реже) и наоборот: начало звука — самое сильное, в то же время самое низкое, а затем звук ослабевает и повышается. Такова интонация недоуменного вопроса, угрозы и т. п.

Слабые, безударные звуки при быстром темпе и в речи не меняют своей высоты, как и в пении.

Это различие между речью и пением (конечно, не единственное) — наиболее существенно для данной темы. Не только пение, повторяем, но и любой речитатив должен петься, то есть высота звука (слога в данном слове), указанная композитором, должна строго сохраняться, не понижаясь и не повышаясь, пока эта нота (слог) не заменена следующей.

Иной раз оперные певцы в комических или, наоборот, драматических местах начинают в речитативах не петь, а говорить. Римский-Корсаков, как известно, решительно восставал против манеры певцов заменять в речитативах пение речью, то есть, вместо воспроизведения точной, неизменяемой ноты, воспроизводить звуки скользящие, движущиеся, да к тому же обычно на очень неточной интонации (т. е. на высоте, не совпадающей с указанной композитором). Вот что он пишет, например, в «примечании автора музыки» к клавиру (и партитуре) «Золотого петушка»:

«Замена речитативного пения говорком, шопотом и выкриками, часто применяемыми исполнителями для придания данному моменту якобы большего комизма,

драматизма или реализма, непрошенно врываясь в мелодическую нить и гармоническое строение оперного произведения, обыкновенно портит впечатление, а не усиливает его, ложась грязным пятном на музыкальный рисунок и краски. Поэтому в этой опере, подобно тому как и в прежних своих оперных произведениях, автор требует от певцов безукоризненно ясной интонации своих партий».

С другой стороны, если в чтении, в декламации актер попытается протянуть какое-нибудь слово (точнее, слог), сохраняя ту же его высоту, не опуская ее — он неминуемо переходит на пение (что также иногда случается у декламаторов, — особенно у поэтов, читающих свои лирические стихи).

Высота ударного (протяженного) слога в речи это высота его кульминации, — очень короткой и самой сильной его части, — за которой тотчас следует ослабление и понижение (резкое или постепенно скользящее), а в более редких случаях — такое же повышение.

Чтение стихотворного, высокоэмоционального текста по нотам, написанным композитором, с точным соблюдением показанной им высоты звуков — для безударных, слабых и быстро протекающих слогов более или менее неизменяющейся, а для ударных и тянувшихся, — с точным соблюдением показанной композитором высоты кульминации этого звука с последующим движением его вниз (или реже — вверх) — это и есть «музыкальное чтение», изобретенное М. Ф. Гнесиным и осуществленное им на практике в 1900-х и 1910-х годах.

Точные интонации, на которых построена мелодия речи в «музыкальном чтении», дают возможность соединять его с аккомпанементом. При этом речь актера-декламатора уже не «ложится грязным пятном на музыкальный рисунок и краски». Наоборот, она сама образует музыкальный рисунок, сочетающийся с музыкой аккомпанеента, и является одной из составных частей гармонических красок.

Вот примеры из «Антигоны» М. Ф. Гнесина, в первом из которых музыкальное сопровождение служит только гармоническим фоном для сдержанно-скорбной мелодии интонаций говорящего голоса, а во втором мелодия говорящего голоса перекликается, чередуется с мелодией аккомпанеента:

I.

Антигона

Музыкальный фрагмент из «Антигоны» М. Ф. Гнесина. Система состоит из двух частей: вокальной (верхняя часть) и фортепианного аккомпанеента (нижняя часть). Вокальная мелодия начинается с ноты G4, за которой следуют F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Под ней — русские слова: Ви. ди. те гра. жда. не. Аккомпанемент состоит из двух частей: правой руки, играющей на октаву выше, и левой руки, играющей на октаву ниже. Обе руки играют длительными нотами, соответствующими ритму вокала.

Музыкальный фрагмент из «Антигоны» М. Ф. Гнесина. Система состоит из двух частей: вокальной (верхняя часть) и фортепианного аккомпанеента (нижняя часть). Вокальная мелодия начинается с ноты G4, за которой следуют F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Под ней — русские слова: ны не по. сле. дний. Аккомпанемент состоит из двух частей: правой руки, играющей на октаву выше, и левой руки, играющей на октаву ниже. Обе руки играют длительными нотами, соответствующими ритму вокала.

Музыкальный фрагмент из «Антигоны» М. Ф. Гнесина. Система состоит из двух частей: вокальной (верхняя часть) и фортепианного аккомпанеента (нижняя часть). Вокальная мелодия начинается с ноты G4, за которой следуют F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Под ней — русские слова: путь со. вер. ша. ю смо. Аккомпанемент состоит из двух частей: правой руки, играющей на октаву выше, и левой руки, играющей на октаву ниже. Обе руки играют длительными нотами, соответствующими ритму вокала.

Музыкальный фрагмент на странице 94. Включает три системы нотации. Первая система: вокальная партия с текстом «-трю на по-сче-дний» и фортепиано. Вторая система: вокальная партия с текстом «сон-на ве-че-рне го» и фортепиано. Третья система: фортепиано с текстом «сверт» и динамическими обозначениями *m. d.* и *y*.

Музыкальный фрагмент на странице 95, обозначенный римской цифрой II. Включает три системы нотации. Первая система: вокальная партия с текстом «Антигона» и фортепиано. Вторая система: вокальная партия с текстом «Вил сме-те-те» и фортепиано. Третья система: вокальная партия с текстом «Мн. до» и фортепиано. Динамические обозначения: *p*, *pp*, *f*.

96

Это сочетание с оркестром (или фортепьяно) точно интонирующего говорящего (а не поющего) голоса с его особым тембром производит удивительное и совершенно своеобразное впечатление!

При «музыкальном чтении», чтении на точных, зараннее выученных интонациях оказывается возможным осуществление речевого хора. Группа артистов произносит стихотворный текст точно в унисон (или в октаву при смешанном хоре). Звучание получается необыкновенно интересное и волнующее, совершенно непохожее на то, как в школе ученики нестройными голосами вместе читают стихи, или на широко распространенное когда-то хоровое чтение, при котором точно разучены и согласованы были темпы произнесения слов, динамические оттенки, но все звук и хора, все слог и стиха (или прозы) звучали ужасающей какофонией, так как каждый из участников «хора» произносил их на разной высоте, на любой, какая ему заблагорассудится.

В приволенном ниже примере (последняя реплика хора из «Антигоны») выразительная в чисто музыкальном отношении мелодия, с ее сильными взлетами и резкими акцентами («вскриками»), с постоянным изменением длительностей и темпа, с разнообразной динамикой — в исполнении хора, говорящего эти слова в унисон, звучит необыкновенно сильно, насыщена драматической эмоцией и вместе с оркестровым или фортепьянным сопровождением производит, повторяем, совершенно особое, единственное впечатление, не имеющее подобия ни при каком ином сочетании речи и музыки.

Хор $\text{♩} = 116$

mf $cresc.$
 та — же
 pp
 mf
 бу — ря в ду — ше
 та — же
 f
 см на м гнев

98

$\text{♩} = 100$
 mf
 о мря. те. жно е

rit.
 гор. до. е се. рше.

IV

«Музыкальное чтение» М. Ф. Гнесина не оставалось просто теоретическим измышлением автора, существующим только в нотной записи. Оно не раз осуществлялось и в практическом исполнении, как уже было сказано выше.

В 1908—1909 годах, в первой Студии В. Э. Мейерхольда, талантливая артистка Вера Николаевна Клеппина под руководством М. Ф. Гнесина разучила трудную партию Антигоны из сочинявшейся им тогда сцены трагедии Софокла.

7*

99

222

Мне неизвестно, было ли тогда осуществлено публичное исполнение этой сцены.

Позже, во второй Студии В. Э. Мейерхольда, открывшейся в 1912 году, я принимал участие в работе М. Ф. Гнесина с учениками в качестве его помощника.

Занятия велись следующим образом.

Сначала М. Ф. Гнесин читал студийцам ряд лекций о музыкальном ритме, о ритме стиха, о выразительной и эмоциональной стороне ритма в музыке и в речи, о мелодии и выразительном значении ее оборотов. Лекции эти, к сожалению, никем из слушателей не были полностью записаны, но в архиве М. Ф. Гнесина сохранилось много конспектов, набросков, тезисов на эту тему. Следует непременно тщательно изучить их и издать, так как в них заключается множество ценнейших и очень тонких наблюдений талантливейшего композитора и музыкального мыслителя, наблюдений над жизнью мелодии, ритма, темпа, динамики в ткани музыкально-поэтического произведения.

После этой подготовки начиналось разучивание хоров из «Антигоны». Эти занятия приходилось вести главным образом мне, так как М. Ф. Гнесин жил в то время в Петербурге не постоянно, а наездами*. Сначала хор (человек десять студийцев) твердо разучивал исполнительную мелодию пением под фортепьяно. Затем начиналась работа по переводу пения в речь, что, естественно, не сразу и не легко давалось: не так-то просто выразительно произносить эмоционально насыщенный текст, сохраняя в то же время с полной точностью его музыкальный рисунок! После большого количества повторений и упражнений хор звучал точно в унисон, сохраняя чисто речевой характер интонирования и соблюдая все указанные композитором оттенки исполнения.

Таким образом в 1914 году в Студии В. Э. Мейерхольда была подготовлена написанная М. Ф. Гнесиным заключительная сцена Софокловой трагедии. Роль Антигоны исполняла В. Н. Клепинина. Роль Креона — К. К. Кузьмин-Караваев (позже — режиссер, работавший под псевдонимом Гверской). Поставлена сцена была В. Мейерхольдом.

* В его отсутствие я должен был читать лекции студийцам по «Музыкальному чтению» и ритмике стиха.

В том же году эта сцена несколько раз демонстрировалась в Студии для приглашенных лиц. Среди них были Н. Н. Римская-Корсакова (вдова композитора), либреттист его последних опер В. И. Бельский, известный дирижер М. А. Бихтер, художник А. Я. Головин, поэт Вячеслав Иванов, композитор А. Н. Скрябин. А. Н. Скрябин обдумывал в это время грандиозное произведение для оркестра, солистов, хоров и танцев, которое, по его планам, должно было исполняться в течение нескольких дней на берегу Ганга, в результате чего, как он был убежден, произойдет полное «преображение мира»... Ему так понравилось «музыкальное чтение» М. Ф. Гнесина, что он говорил нам, что хочет ввести в свою партитуру номера, написанные этой формой, и пригласить нас (Студию Мейерхольда) в Индию исполнять их...

* * *

Не берусь судить, насколько возможно в настоящее время дальнейшее развитие этого интересного вида искусства, изобретенного М. Ф. Гнесиным. Хочется сказать только, что в принципе его нет ничего порочного, «мистернистского», формалистического. В отношении условности, «нереалистичности» звучания оно ничем не отличается от обычного пения — сольного или хорового. Заманчиво в «музыкальном чтении» то, что здесь речь актера усиливает свое художественное воздействие, будучи организована по музыкальным законам. Возможность осуществлять чтение стихов на фоне музыкального сопровождения, точно согласуясь с ним и в ритмическом, и в гармоническом отношении, открывает новые пути обогащения этого вида исполнительского искусства.

Конечно, «музыкальное чтение», будучи введено в практику, не отменяло бы обычной декламации (без музыки), а существовало бы рядом с ней. Однако наличие этого вида искусства принесло бы несомненно пользу и обычному чтению стихов актерами и чтецами, заставляя их по-новому внимательно следить за ритмическим и мелодическим строением своего чтения, напоминая им, что стих есть художественная (а не только смысловая) организация речи, и исполнение стихотворного текста должно строиться и в ритмическом, и в мелодическом отношении по законам искусства.