



Из прошлого исполнительского искусства

С. Антек

ТОСКАНИНИ В СТУДИИ ГРАМЗАПИСИ

Во время моей работы с Тосканини в симфоническом оркестре Национальной радиовещательной компании (NBC) я участвовал во всех, кроме одной, записях на пластинки. Первая наша запись состоялась в 1938 году, когда он подготовил в студии «8-Н» Симфонию Гайдна № 88, а последняя, утомительная до оцепенения, происходила в зале «Карнеги-холл» вскоре после концерта, которым завершилась деятельность Тосканини. В общем во время записи затрачивалось меньше напряжения, чем в концертах; вся атмосфера напоминала репетиции. Конечно, звукоинженеры граммофонной фирмы «Виктор» готовили зал заблаговременно: стратегически расставляли микрофоны, из акустических соображений логи и кресла партера затягивали материей. Прямо перед Тосканини устанавливался сигнал «начали!» — маленькая красная лампочка, прикрепленная к примерно четырехфутовой подставке, находилась непосредственно в поле зрения нашего Старика (так дружески фамильярно называли великого дирижера оркестранты в своей среде).

Глава из книги «This was Toscanini». By Samuel Antek. Vanguard-Press. N. Y., 1963. Автор, американский скрипач (ученик Л. Ауэра) и дирижер, работал в 1937—1954 годах под руководством Тосканини в оркестре NBC (Национальной радиовещательной компании). Полностью книга публикуется в одном из выпусков серии «Исполнительское искусство зарубежных стран», выходящей в издательстве «Музыка» под редакцией Г. Я. Эдельмана.

Обычно процедура, предшествовавшая записям, была следующей. За несколько минут до появления Тосканини на эстраде прибежал наш библиотекарь Джимми Доулан с раскрытой партитурой в руках. Концертмейстер среди шума и гама настройки, «разминки» музыкантов и болтовни громко сообщал: «Вот они, вот остановки!» Эти «остановки», расставленные в нужных местах партитуры, указывали, где в соответствии с размерами пластинки должна прекращаться музыка. Куски эти были различными по длине. В те дни, когда еще не было долгоиграющих пластинок, при расчете времени приходилось соблюдать исключительную точность, приурочивая объем записи к пятиминутному звучанию одной стороны двенадцатидюймового диска. С появлением в звукозаписи пленки и возможности ее склеивания необходимость в остановках значительно уменьшилась.

Шум в оркестре мгновенно прекращался, как только Джимми приступал к перечислению мест партитуры, отмеченных для остановок. Когда он выкрикивал примерно следующее: «Первая остановка — десять тактов после буквы «Д», сыграйте первую четверть и остановитесь. Следующая остановка на букве «Н», — все музыканты делали соответствующие пометки в своих партиях. Не обходилось, конечно, без путаницы, кто-нибудь обязательно переспрашивал: «Вы сказали «Д» или «Е»? — «Д», — кричал Джимми, а остальные добродушно поругивали спросившего: «Что случилось, оглохли вы, что ли?» И так каждый раз...

Остановки весьма тщательно планировались Тосканини и музыкальным руководителем записи: они учитывали художественные и технические особенности, следили за тем, чтобы остановка не пришлась на середину фразы или, еще хуже, во время кульминации. В начале записи Тосканини иногда говорил нам: «Остановка ясна, нет?» — «Si, да!» отвечали мы. Но всегда находился желавший услышать пояснение. Иногда концертмейстер предлагал: «Маэстро, сыграем для верности». Тосканини обычно начинал за несколько тактов до предполагаемой остановки, и мы проигрывали этот отрывок. Меня всегда по-

ражало, что сам маэстро никогда не ошибался, никогда не забывал места остановки.

Когда этот момент был уже близок, Тосканини обычно не подавал никакого знака оркестру. Он снимал звучание сразу, с абсолютной точностью, иногда вдруг весело хлопнув себя обеими руками по груди, как бы начисто «отрезая» звук. В такие мгновения лицо его озарялось улыбкой, как у довольного шаловливого ребенка.

У ног Тосканини всегда стоял небольшой репродуктор для того, чтобы звукоинженеры в аппаратной могли поддерживать с ним связь. Однако, когда требовалось обсудить какой-нибудь важный вопрос — уравновешенность звучания или точный расчет во времени, музыкальный руководитель записи сам приходил к Тосканини и шепотом высказывал ему свои соображения. Частью церемониала и данью уважения к нашему Старiku был обычай обходиться без громких указаний, передаваемых через репродуктор. Справа от Тосканини стоял микрофон на высокой ножке, которым он мог пользоваться, если хотел сказать что-нибудь в аппаратную. Поэтому особенно забавно было видеть, как Тосканини пригибался чуть ли не до полу к репродуктору, из которого обычно доносился голос музыкального руководителя, и говорил с ящиком, будто в нем действительно находился человек!

Технический процесс звукозаписи никогда не интересовал Тосканини, и с годами его методы работы в граммофонной студии не менялись, несмотря на все новейшие достижения в области электроники и т. д. Его, казалось, беспокоило лишь то, чего он или мы достигали в художественно-музыкальном отношении; судил он о записи лишь по услышанному при ее воспроизведении. В этом он полностью отличался от Леопольда Стоковского, Фрица Рейнера, Бруно Вальтера и других дирижеров, с которыми мне когда-либо приходилось играть. Все они в разной степени принимали участие в техническом процессе и обычно вносили свои предложения звукоинженеру и музыкантам, исходя из «специфики игры перед микрофоном». Чаше всего это происходило после первого же воспроизведения записанного в комнате для контрольного прослушивания.

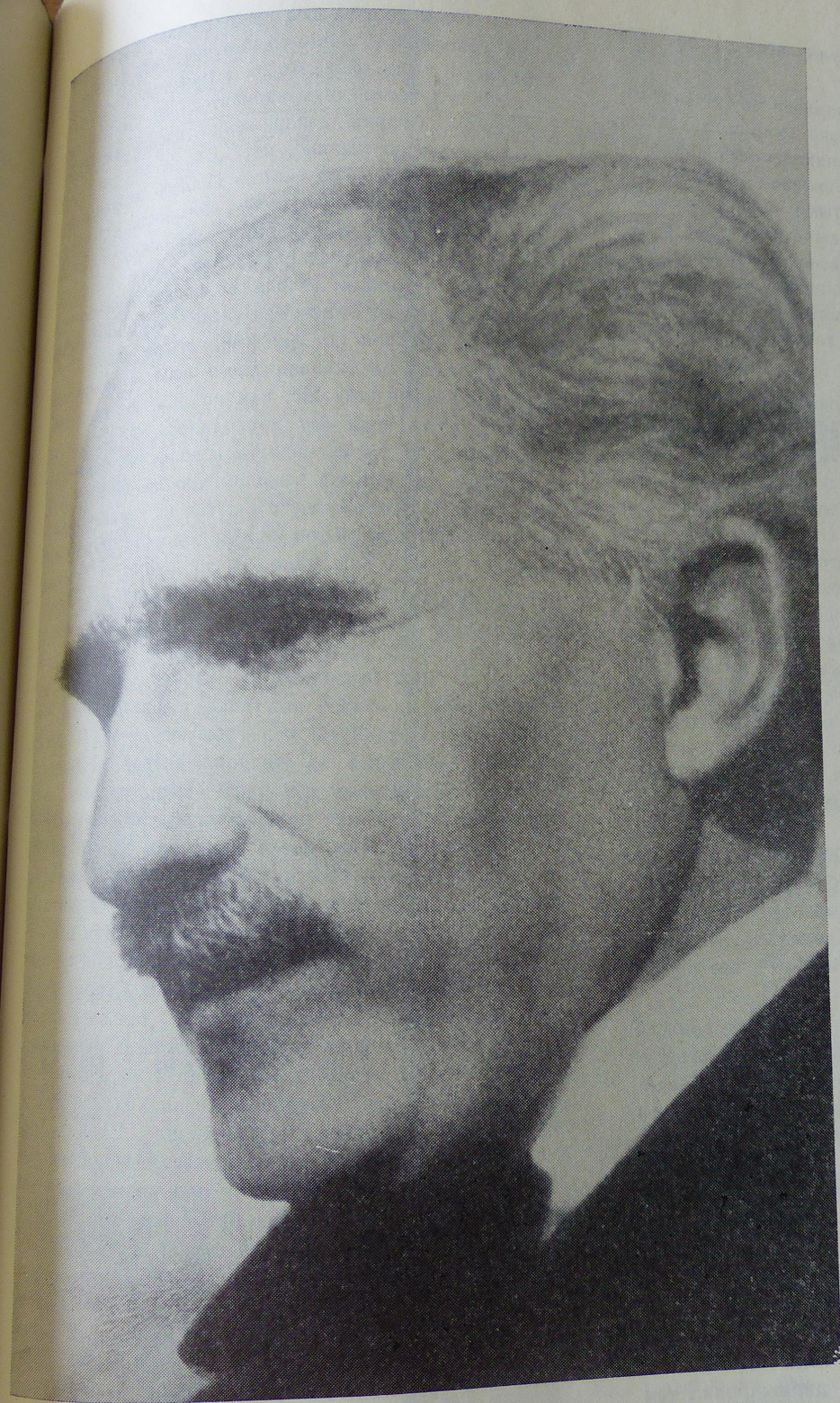
Очень часто, записав первый вариант, музыкальный руководитель спрашивал через репродуктор: «Маэстро, вы не хотели бы еще раз записать это?» или «Вы не хотели бы прослушать этот вариант?» Наш Старик, несколько сбитый с толку резким звучанием голоса из репродуктора, неуверенно оборачивался к нам. «Они хотят узнать, не проиграть ли им записанное сразу здесь, маэстро», — поясняли артисты оркестра, сидевшие рядом. «Да, хорошо, играйте», — говорил Старик в сторону репродуктора у своих ног. «Да! Маэстро желает послу-

шать сейчас», — с ликованием восклицала несколько музыкантов. Говорю «с ликованием» потому что, когда прослушивание происходило же на эстраде, это давало оркестру возможность не только немного отдохнуть и ознакомиться со своим исполнением, но, так сказать, слушать вание приурочивалось к перерыву, который получался коллективу в пределах каждого часа. Но только было возможно в силу практических и жественных соображений, мы всячески способствовали тому, чтобы Старик просил о прослушивании сразу же после записи: чем дольше она длилась, тем лучше!

И вот, когда музыка с помощью возвышающегося над партером большого репродуктора вновь звучала в «Карнеги-холл», наступала мертвая тишина. Старик обычно отказывался от предлагаемого стула и продолжал стоять на подставке или скамеечке с нее на эстраду; иногда он сидел на краю подставки, усталый, сгорбившийся...

Музыка звучала, и оркестранты, хотя в измученных позах, как во время отдыха, сидели, шелохнувшись, внимательно глядя в свои ноты. Они то морщились, то выпячивали губы с видом сомнения, если какие-то пассажи в их solo звучали не так, как им бы хотелось. В иных местах у некоторых музыкантов лица сияли, и они смотрели по сторонам в надежде уловить одобрение товарищей. Одобрение это порой высказывалось поворачиванием усов, как у щеголя, или шарканьем ног, что означало аплодисменты. Но постепенно все взоры устремлялись на нашего Старика. Слушая Тосканини забывал обо всем, кроме звуков. Он стоял с поднятой головой, с невидящими глазами, устремленными в потолок. Эта неповторимая, одухотворенная поза производила впечатление огромной сосредоточенности. Иногда, если музыка отличалась остротой ритма и драматизмом, Тосканини слушал, хмурясь и вдруг начинал дирижировать, повторяя свои крылатые жесты и давая вступление музыкантам; он ощущал потребность воспринимать темп и ритм музыки не только слухом, но и мышцами. Тосканини никогда не высказывал замечаний относительно красоты или качества звучания в записи, все его внимание всегда было направлено на темп, атаку звука и оркестровое равновесие.

Были, собственно, три вида прослушивания записанного. О первом из них я уже рассказывал, хотя чаще всего такое прослушивание устраивалось во время двадцатиминутного перерыва в нашей работе. Иногда маэстро слушал запись в своей дирижерской комнате или в аппаратной, отдыхая. Наконец у него дома, в Ривердейл, специально установленная сложная звуковоспроизводящая аппаратура давала



«Тише все!» — слышался голос из аппаратной. Наступала таинственная тишина, музыканты сидели в застывших позах с инструментами наготове. Низкий, монотонный голос доносился из репродуктора, подобно голосу священника, читающего молитву:

Тосканини возможность спокойно слушать, когда он этого хотел.

Процедура записи в студии следовала строго установленному порядку. Появившись на эстраде, Тосканини в течение нескольких минут репетировал трудные эпизоды подготовленной к записи пьесы или же повторял какую-нибудь часть хорошо сыгранного в последнем концерте произведения. Иногда он репетировал с первого такта до первой остановки. Если все удавалось, он говорил: «Я думаю хорошо, нет? Мы попробуем», — и, нагнувшись к репродуктору, с добродушным нетерпением произносил хрипловатым голосом: «Готовы, готовы!» В аппаратной, конечно, не могли услышать его, так как говорил он в репродуктор, а не в микрофон. И из репродуктора несся голос звукоинженера: «Вы готовы, маэстро?» — «Готовы, готовы», — нетерпеливо повторял Старик. «Маэстро, можно для уравновешенности звучания прослушать самое начало?» — «Sì, sì», — отвечал Тосканини. Мы начинали, но через несколько тактов нас прерывал голос: «Замечательно, маэстро, звучит прекрасно», — пугая Старика, к тому времени уже успевшего целиком погрузиться в музыку. Иногда Тосканини пожимал плечами, сопровождая это сверхвычурным движением рук, как бы говорящим: «Благодарю! Рад что понравилось!» — «Приступаем к первому варианту!» —

«RCA № 121211, начали первый!» Тосканини стоял с поднятыми руками, устремив взгляд на сигнальную лампочку. Секунды казались бесконечными. И внезапно лампочка вспыхивала. Старик поспешно оглядывал всех, на мгновение замирал, затем давал

первую четверть, — и мы уже неслись во весь опор!

Когда наступала первая, заранее предусмотренная остановка, Тосканини резко снимал звучание, и мы буквально на ходу останавливались как вкопанные с инструментами в положении игры. Тосканини так же застывал с поднятыми руками. Через какое-то мгновение красная лампочка гасла, показывая этим, что запись завершена. Возникал гомон голосов, раздавалось покашливание, музыканты возобновляли прерванные разговоры и начинали обсуждать различные стороны только что отзвучавшего исполнения.

Иногда, как только гасла лампочка, Тосканини буквально набрасывался на какого-нибудь оркестранта или на целую группу, разъяренный не удавшейся деталью исполнения. Случалось также, что в середине записи вдруг начиналась неистовая пантомима: расстроенный какой-то погрешностью, Старик выходил из себя потому, что не мог накричать и погубить этим всю запись. Бешено жестикулируя, он пытался дать понять виновному, что «я этого не забуду по окончании!», и, как только появлялась возможность высказаться, разражался потоком диких ругательств и упреков. Редко, но случалось, что, невзирая на красный огонек, он не сдерживался, кричал и сыпал проклятиями из-за какой-то неточности или кажущегося упущения, потом вдруг останавливался, поняв, что он наделал. Когда он молча стоял так, еще весь кипя, из репродуктора уже звучал заискивающий голос: «Не желали бы вы сделать еще вариант, маэстро?» Старик свирепо глядел на репродуктор, потом покорно пожимал плечами и говорил: «Да, делайте... делайте!» Монотонный голос вновь объявлял: «Начали!» — и все повторялось заново.

Как я уже сказал, атмосфера во время записей сохранялась в основном такой же, как и на репетициях: решающим фактором было настроение Тосканини. Часто складывалось впечатление, будто он вообще негодует на запись и считает ее неким неизбежным злом. Однако больше всего он, казалось, чувствовал горечь, разочарование самим собой и своими возможностями, словно запись была беспристрастным зеркалом его музицирования, удручавшим Тосканини тем, что он видел в этом зеркале. То, что «выходило», каким-то образом никогда не соответствовало тому, что «входило» и что, казалось ему, он создавал. В первые годы звукозаписи он часто утверждал, что вовсе не дирижировал тем либо иным произведением именно так, что «машина» искажает его...

К каждой записи Тосканини приступал довольно храбро, но затем, прослушивая ее по частям, он как бы сникал. Я буквально испытывал боль, сочувст-

вую ему; чем дальше шел процесс записи, тем Тосканини становился каким-то безучастным, даже стремился лишь окончить свои мучения. Когда же об одном, Старик раздраженно восклицал: «Ведь достаточно хорошо, нет? Два у вас есть, не так ли? Зачем опять? Per Dio santo!» Иногда звукоинженер пояснял, что там, «наверху», возникли технические помехи или были слышны посторонние шумы — кашель, поскрипывание стула. Хотя, по правилу, Тосканини отличался поразительным терпением во время записей и бывал неутомим, повторяя отрывок по три или четыре раза.

Записывая, он отдавал всего себя и физически и эмоционально так же, как на репетициях и концертах. Даже если ему приходилось делать по четыре варианта, интенсивность исполнения неизменно оставалась на том же высоком уровне. И это — особенно близкая к девятому десятку! Когда запись была особенно длительной, он иногда говорил: «Надо еще сыграть. Что-то еще надо... я не знаю...» У музыкантов вырывался стон: «Опять?!» — и некоторые, особенно духовики из группы медных, показывали на губы в знак того, что они устали. Иногда кто-нибудь из них подходил к Старiku, который все время стоял на своей подставке, чтобы сказать, что необходимо отдохнуть, что губы онемели. И тогда Тосканини налетал на звукоинженера: «Почему? Почему? Почему? Мы играем три раза! Ведь хватит, вы говорите — хорошо, почему тогда играть еще? Помню, как однажды, после репетиции одного из сочинений Вагнера и повторной его записи, Тосканини попросили сделать еще один вариант этого утомительного произведения. Я был удивлен, что, хотя и с сильным раздражением, он все же согласился. И я не сомневался, что, будучи крайне утомленным, Старик даст вступление, а там «пойдет» дальше вместе с оркестром, знавшим эту пьесу столь досконально, что он мог бы играть ее во сне. Я надеялся, что хотя бы один раз Тосканини позволит себе такую передышку, но этого не произошло. Едва раззвучались первые звуки, он вновь понесся вперед, направляя все свои силы, борясь и пробиваясь сквозь каждую выраставшую перед ним волну звуков.

И когда наступил конец, он стоял, бессильно опустив руки, слишком усталый, чтобы двинуться или заговорить. «Basta!» — прошептал он, наконец хрипло и медленно, как бы делая над собой мучительное усилие. «Хватит!» Он уронил палочку на пульт и с трудом сошел с подставки; ноги его настолько затекли от длительного стояния, что он почти спотыкался. Тяжело ступая, Тосканини пробирался между музыкантами, безмолвно отодвигая мульты и стулья, чтобы ему было легче пройти.

Перевела с английского
А. Афонина