

Central Lancashire Online Knowledge (CLoK)

Title	RUDOLF BARSHAI — INTERPRETER OF SYMPHONIC WORKS IN EPISTOLARY LEGACY. FOR THE 100th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH [РУДОЛЬФ БАРШАЙ — ИНТЕРПРЕТАТОР-СИМФОНИСТ В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ. К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ]. DIVISI OR NON-DIVISI.
Type	Article
URL	https://clock.uclan.ac.uk/id/eprint/54383/
DOI	10.24412/2618-9461-2024-2-54-61
Date	2024
Citation	Artamonova, Elena and Barshai, Rudolf (2024) RUDOLF BARSHAI — INTERPRETER OF SYMPHONIC WORKS IN EPISTOLARY LEGACY. FOR THE 100th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH [РУДОЛЬФ БАРШАЙ — ИНТЕРПРЕТАТОР-СИМФОНИСТ В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ. К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ]. DIVISI OR NON-DIVISI. Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies, 24 (2). pp. 54-61. ISSN 2618-9461
Creators	Artamonova, Elena and Barshai, Rudolf

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. 10.24412/2618-9461-2024-2-54-61

For information about Research at UCLan please go to <http://www.uclan.ac.uk/research/>

All outputs in CLoK are protected by Intellectual Property Rights law, including Copyright law. Copyright, IPR and Moral Rights for the works on this site are retained by the individual authors and/or other copyright owners. Terms and conditions for use of this material are defined in the <http://clock.uclan.ac.uk/policies/>

DOI: 10.24412/2618-9461-2024-2-54-61

Артамонова Елена Анатольевна, доктор философии (PhD), заместитель директора исследовательского центра Славянской культуры, лектор гуманитарного факультета Университета Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

Artamonova Elena Anatolievna, PhD (Philosophy), Deputy Director of the Research Centre for Slavonic Studies, Lecturer at the Faculty of Culture and Creative Industries of the University of Central Lancashire (Preston, United Kingdom)

E-mail: eartamonova@uclan.ac.uk

РУДОЛЬФ БАРШАЙ — ИНТЕРПРЕТАТОР-СИМФОНИСТ В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ. К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Статья посвящена эпистолярному наследию Рудольфа Борисовича Баршай — выдающегося альтиста, дирижера и композитора-оркестровщика второй половины XX в. Статья-эссе «*Divisi или non divisi*» второй половины 1990-х, впервые публикуемая здесь на языке оригинала, — результат многолетней кропотливой работы Рудольфа Борисовича, охватывающей по меньшей мере полвека интенсивной концертной деятельности со многими ведущими оркестрами мира практически на всех континентах земного шара. Жизнь музыкой и в музыке, высочайшая планка самоотдачи в неустанном творческом саморазвитии и поиске, верность музыкальному тексту и бережное отношение к мельчайшим деталям уртекста — таковы отличительные черты Баршай, сохранившиеся и в переписке, и в сотнях аудиозаписей. Вайнберг писал о настоящей творческой радости для композиторов, когда за исполнение их сочинений брался Баршай. Преданный интерпретатор Шостаковича, Локшина, Малера, Бетховена и многих других композиторов на концертной эстраде, Баршай предстает интересным, увлекательным рассказчиком-эрудитом, прекрасно знающим музыкальную литературу и вдохновляющим читателя на размышления и дальнейшее совершенствование.

Ключевые слова: Р. Б. Баршай, Д. Д. Шостакович, А. Л. Локшин, М. С. Вайнберг, Г. Малер, Бетховен, переписка, аккордовая игра и двойные ноты у струнных.

RUDOLF BARSHAI — INTERPRETER OF SYMPHONIC WORKS IN EPISTOLARY LEGACY. FOR THE 100th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH

This article is dedicated to the epistolary legacy of Rudolf Borisovich Barshai, an outstanding violist, conductor and composer-orchestrator of the second half of the twentieth century. The article «*Divisi or non divisi*» of the second half of the 1990s, published here for the first time in its original language, is the result of many years of painstaking work by Rudolf Barshai, covering at least half a century of intensive concert activity with many of the world's leading orchestras on almost all continents of the globe. Life surrounded by music and life in music, the highest level of dedication in tireless creative self-development and exploration, as well as the fidelity to the musical text and careful attitude to the smallest details of Urtext — these are the distinctive features of Barshai, preserved both in his correspondence and in hundreds of his audio recordings. Weinberg wrote about the true creative joy for composers when Barshai took on the performances of their works. A devoted interpreter of Shostakovich, Lokshin, Mahler, Beethoven and many other composers on concert stages, Barshai appears as an interesting, fascinating and erudite writer who is thoroughly knowledgeable of musical literature. He inspires the reader to think with a vision for further perfection.

Key words: Rudolf Barshai, Dmitri Shostakovich, Alexander Lokshin, Mieczyslaw Weinberg, Gustav Mahler, Beethoven, chord technique and double stops in string playing.

Музыкант-легенда второй половины XX в. — Рудольф Борисович Баршай (1924–2010) — скрипач-альтист, дирижер, композитор-оркестровщик, на концерты которого приобрести билет или контрамарку было большой удачей. Статья «*Divisi или non divisi*» второй половины 1990-х, впервые публикуемая здесь на языке оригинала [14, с. 215–225]¹, — результат многолетней кропотливой работы Рудольфа Борисовича, охватывающей по меньшей мере полвека интенсивной концертной деятельности со многими ведущими оркестрами мира практически на всех континентах земного шара. Дело, конечно, не только в огромном количестве высококлассных концертных исполнений, записей и репетиций, сосчитать которые невозможно, да и нет нужды,

а в ежедневном горении музыкой и высочайшей планке самоотдачи музыке, которые у Рудольфа Баршай были естественным состоянием. Это отмечали и коллеги. Флейтист Наум Зайдель, много выступавший в качестве солиста с Московским камерным оркестром (МКО), говорил о наслаждении искусством Баршай «выжидать из камня воду, делать чудеса на глазах у толпы. Как в Библии!» [9]. Рудольф Борисович жил музыкой и в музыке и без этого не мыслил своего существования.

Музыка постоянно звучала в его доме, построенном в начале 1980-х в Швейцарии под Базелем, в который он с радостью возвращался после гастролей. Это не раз отмечала в беседах с автором этого введения Елена Сергеевна Баршай, прекрасная органистка, пианистка

¹ Текст был опубликован в переводе Б. Фойхтнера на немецком языке в 2015 г.



и клавесинистка, преданная жена и верная спутница маэстро на сцене и в жизни на протяжении 37 лет². Здесь, в окружении красоты первозданной природы и бережной заботы супруги, все было настроено на созидание. Обладая обширнейшими знаниями, опытом и эрудицией, Рудольф Борисович, тем не менее, находился в неустанном творческом саморазвитии и поиске, открывая для себя новые музыкантские грани, ставя новые задачи, проекты, обдумывая и намечая идеи новых обработок.

Эта требовательность к себе самому естественным образом ожидалась и от коллег-музыкантов с единственной целью — уважения к авторскому тексту, верности и проникновения в его прочтение. «Не композитор родился для исполнителя, а наоборот» [4, с. 6], — отмечал Рудольф Борисович в своих заметках. «Что я преследую в вопросе интерпретации — авторские намерения и только» [4, с. 7]. Эта верность музыкальному тексту становится высшей похвалой в восторженном письме от 1 февраля 1981 г. композитора Александра Лазаревича Локшина (1920–1987) Р. Баршаю по поводу исполнения Баршаем Четвертой симфонии Малера. Это запись 1980 г. с Симфоническим оркестром радио Базеля (Radio-Sinfonieorchester Basel) и сопрано Эдит Матис (Edith Mathis): «С таким вдохновением и собственным исполнительским отношением, при такой верности авторскому тексту — такое случается в музыкальной жизни редко. Впрочем, когда-то я предсказывал Вам это. Последний ми-мажор с останавливающейся колокольной арфой довел меня до слез. За все — спасибо» [1, с. 111]. Эта сохранившаяся и опубликованная переписка Локшина и Баршая 1977–1986 гг. — эпистолярное продолжение регулярных личных встреч-обсуждений московского периода деятельности Баршая. Она отражает скрупулезно детальную работу с текстом партитур, которые Рудольф Борисович исполнял, включая сочинения Бетховена и Малера. Темы активных обсуждений с точки зрения авторского изложения — штрихи, игра дивизи, лиги, звучание отдельных нот в разных голосах, кульминации, темпы, дыхание, дикция и так далее, список можно продолжать и продолжать. Всему уделялось пристальное внимание как у самого дирижера-исполнителя, так и у его близкого, уважаемого друга-композитора, талантом и знаниями которого восхищались М. Юдина, Н. Мясковский, Д. Шостакович, Б. Тищенко и многие другие признанные музыканты.

Такое же бережное и въедливое отношение к мельчайшим деталям — в переписке Д. Д. Шостаковича и Баршая 1969–1970-х гг. (бережно хранящаяся в личном архиве Р. Б. Баршая) по поводу репетиций, подготовки к премьере, последовавших исполнений и записи Четырнадцатой Симфонии Шостаковича, как известно, специально написанной для состава Московского камерного оркестра и его бессменного руководителя и дирижера Баршая (1955–1976 гг.). Событием мирового

масштаба стали премьеры 29 сентября 1969 г. в Ленинграде в Академической капелле имени М. И. Глинки и через неделю, 6 октября, на сцене Большого Зала Московской консерватории Четырнадцатой симфонии Шостаковича³. Шостакович и Баршая работали в тесном сотрудничестве. Выражение искренней благодарности за понимание и музыкальное прочтение замысла композитора в словах Дмитрия Дмитриевича в одном из его писем: «Дорогой Рудольф Борисович! <...> Я до сих пор нахожусь под огромным впечатлением от Вашего искусства, от искусства изумительных артистов Баршаевского оркестра» [12]. Не случайно в 1990-х полный цикл из пятнадцати симфоний Шостаковича с Симфоническим оркестром Кёльнского радио (WDR) под руководством Баршая по праву стал эталонной записью, которую называют «превосходным» и «выдающимся» исполнением, равноценным «аутентичности самого Шостаковича».

В 1974 г. Кара Караев с благодарностью вспоминал о своих «сильных впечатлениях» в связи с исполнением Баршаем и МКО своей Третьей симфонии в Баку и ее таким теплым и бурным приемом, «тронувшим сердца публики», что композитор был «глубоко растроган», несмотря на сложность музыки и пестрый состав аудитории [8, с. 17].

Мечислав Вайнберг в своей статье 1963 г. с говорящим названием «Служение музыке» о Баршае и МКО отмечал: «Тонкое ощущение стиля композитора, проникновенная простота, отсутствие малейшей рисовки, позы на эстраде — все эти качества направлены на то, чтобы ярче раскрыть характерные особенности того или иного сочинения» [6, с. 153]. Вайнберг пишет о настоящей творческой радости для композиторов и себя, в частности, когда за исполнение сочинения берется Баршая и его музыканты. В далеком 1988 г., когда имя Баршая намеренно замалчивалось, Вайнберг не побоялся публично выразить благодарность Баршаю в претворении в жизнь своих сочинений: «Если бы не моя дружба с Р. Баршаем, наверное не было бы моих струнных симфоний» [7, с. 24–25].

Баршая уважаем не только за исполнение и продвижение музыки своих современников. Малер, как известно, практически не исполнялся в России, хотя свой «малеровский путь», закончившийся исполнением всех симфоний и монументальным трудом — завершением Десятой — Рудольф Борисович начал именно в СССР с исполнения Первой симфонии, которой срочно заменили в Большом Зале Московской консерватории неуютную чиновникам от музыки Шестую симфонию Локшина на слова Блока. Не случайно весной 1993 г. во время триумфального приезда Баршая с концертами в Москву он выбрал для исполнения с Государственным академическим Большим симфоническим оркестром имени П. И. Чайковского телерадиокомпании «Останкино» Девятую симфонию Малера, мало известную рядовому

² Беседы автора с Е. С. Баршай, Базель, Швейцария, весна-осень 2023 г. Автор выражает искреннюю благодарность Елене Сергеевне за доверие, щедрость и поддержку этой исследовательской работы и помощь с семейными архивными материалами.

³ Как известно, этим премьерам предшествовало закрытое прослушивание в Малом зале Московской консерватории.



московскому слушателю той поры, оставившей, по словам Даниила Шафрана, «колоссальное впечатление» [11]. Рецензент диска с симфониями Малера в исполнении Баршая с Молодежным филармоническим оркестром Германии отмечал, что «преданность Баршая Малеру очевидна. Сегодня он является одним из самых выдающихся дирижеров Малера» [16, с. 133]⁴.

Симфонии Брамса, Шуберта — в репертуаре Баршая со второй половины 1960-х, не говоря уже о Моцарте и Гайдне, ставшими визитными карточками МКО, который исполнял их с закрытыми глазами наизусть не только в России, но и на гастролях по всему миру. Важно подчеркнуть, что Бетховен был одним из композиторов, перед которым Рудольф Борисович преклонялся на протяжении всей жизни. Об этом говорил не только он сам, но и его многочисленные исполнения и записи струнных трио и квартетов, инструментальных концертов, симфоний, «Missa Solemnis» как в России, так и в других частях света, включая «законодательниц мод» Германию и Австрию. А камерные симфонии — переложения Баршая для оркестра Большой фуги ор. 133а, и струнных квартетов ор. 59 № 1а (№ 7 фа мажор) и ор. 74а (№ 10 ми-бемоль мажор), изданные издательствами Boosey&Hawkes и Sikorski Musikverlag — говорят сами за себя.

Возвращаясь к советскому периоду творчества маэстро, в 1969–1975 гг. Баршай записал восемь симфоний Бетховена расширенным составом МКО для совместного проекта фирм Мелодия — Евродиск, переизданных «Мелодией» в 2014 г. на пяти компакт-дисках (MEL CD 10 02228 ДД). Девятую симфонию записать не дали, так как Баршай резонно настаивал на немецком хоре, и обе фирмы не смогли согласовать условия [5, с. 268]. Немецкий журнал «Фонофорум» в августе 1974 г. охарактеризовал выпуск первых трех симфоний и двух увертюр ор. 115 и ор. 117 как пример «новой интерпретации абсолютного» Бетховена, подчеркивая, что «здесь нет застывшего Бетховена» [15, с. 716]. «На этом, на первый взгляд, вдоль и поперек исхоженном поле вас ожидают сюрпризы и подлинные творческие находки», — писал рецензент Кристиан Бахманн, — «каждая деталь ясно слышна, ни один нюанс не оставлен без внимания. И Бетховен является нам как будто в новом свете» [15, с. 716]. О прослушивании записи симфонии Egoica (№ 3) 2 ноября 1973 г. оставил запись в дневнике Святослав Рихтер: «Прекрасное и мощное исполнение этого произведения Баршаем, которое опровергает привычное мнение о том, что он не способен дирижировать чем-либо, кроме камерной музыки. Я был счастлив узнать об этой записи, так как всегда был очень высокого мнения о музыканте, которого знал еще со времен учебы в консерватории» [18, с. 206]. Еще лаконичнее об интерпретациях симфоний Бетховена Баршаем высказался Шостакович, подчеркнув, что такого Бетховена не слышали со времен Клемперера [5, с. 278].

Предлагаемая читателю статья Баршая — естественное продолжение его артистической индивидуальности, размышлений, поисков и находок на концертной эстраде, отражающая, в первую очередь, доскональное знание и понимание партитур тех или иных композиторов, стремление приблизиться и выразить волю самого автора. Оркестровые краски, иными словами — индивидуальность, сочетание и контраст инструментов в tutti, технические возможности струнных, их тембровая палитра, зависящая не только от природы самих инструментов, но и мастерства исполнителей, которые могут расширять границы привычного, наполняя их новым содержанием, разнообразием оттенков звучания, тем самым обогащая музыкальный текст и его выражение, заложенные в оригинале — такие творческие задачи Баршай-оркестровщик и дирижер ставил перед собой и претворял в жизнь. Будучи сам настоящим Мастером (с большой буквы) сольного и камерного исполнительства на альте, достойным последователем скрипичной школы Ауэра-Цейтлина и альтового класса В. В. Борисовского в Московской консерватории, Баршай-струнник своей собственной интенсивной исполнительской деятельностью постоянно наращивал и поднимал планку возможного [2; 3; 13]⁵. А оркестровое дирижирование стало у Баршая естественным продолжением струнного исполнительства. Так Илья Александрович Мусин в письме к своему ученику и другу Р. Баршаю отмечает свое возмущенное удовольствие от трехкратного концертного прослушивания 14 симфонии Шостаковича в исполнении Баршая и МКО, сравнивая движения рук дирижера со смычком [10, с. 2].

Записи Р. Баршая, почти всех рассматриваемых им в статье сочинений, доступны на пластинках, компакт-дисках или в интернете. Это ценно, ведь свои «теоретические выводы-находки» Баршай претворял на практике. Порядок анализируемых сочинений и пунктуация не изменены, для сохранения живости и непосредственности повествования оригинала. В заключение краткая цитата из некролога 2010 г. в «Нью-Йорк Таймс», в котором автор подчеркивает уникальность дарования музыканта. Описывая американский дебют Баршая и баршаевцев в 1963 г., рецензент «Нью-Йорк Таймс» Ховард Кляйн отметил, что впечатления были просто «потрясающими» и «превзошли все высокие ожидания до такой степени, что рот застыл открытым в поклонении» [17].

Рудольф Баршай

Divisi or non-divisi

Из всех загадок, оставленных нам в наследство музыкантами прошлых времен, исполнение двойных нот и аккордов струнными инструментами является одним из наиболее любопытных недоразумений.

Аккорды и двойные ноты в произведениях Вивальди-Бетховенского периода встречаются чрезвычайно

⁴ Перевод всех материалов с немецкого и английского, использованных в этой статье, сделан автором, Е. А. Артамоновой.

⁵ Из последних публикаций о творчестве Р. Баршая.



редко. В самом деле, если мы просмотрим Бранденбургские концерты И. С. Баха, то не найдем там аккордов в струнных партиях, разве что у Violino-Solo. Но это совсем другое дело.

Чем вызвано появление аккордов и двойных нот у струнных в позднейшей музыке? Скажут — возросшей техникой игры на струнных инструментах. А что сказать тогда о сольных сонатах Баха? Так что этот вывод не состоятелен. И вот тут-то приходят к выводу, что исполнять аккорды и двойные ноты следует *divisi*.

Теперь рассмотрим причины, по которым Гайдн, Моцарт, Бетховен и другие композиторы прибегали к употреблению аккордов, якобы предназначенных к исполнению *divisi*.

Возьмем наугад любую симфонию (прим. 1).

Пример 1. Бетховен Л. Симфония № 1. Вступление

Уже первые такты ясно указывают на то, что об исполнении *divisi* этих аккордов не может быть и речи. В самом деле, зачем понадобилось композитору удвоение басовой партии частью первых и вторых скрипок (во втором такте)? В случае игры *divisi* терция и септима в струнном аккорде будут звучать хило, а бас, и без того удвоенный альтами, станет слишком плотным. Особенно пострадает третий такт. Только сухой педант может пойти на это ради аптекарской точности ансамбля. Истинно художественная натура подскажет исполнителям сыграть эти такты арпеджиато, наподобие арпеджированным аккордам клавесина. И с какой прелестью прозвучит тогда роскошный соль мажор в четвертом такте! Заметим, что все аккорды изложены так искусно, что не представляет никакого труда сыграть их на скрипке. Не надо только бояться пустых струн — болезнь, широко распространенная в наши дни. Открытая струна — такая же нота, как и другие. Особенно в *pizz.* она звучит привлекательно. Не забудем, что лучший инструмент — прототип *pizz.* — это арфа, где все струны открытые (прим. 2).

Пример 2. Гайдн Й. Симфония № 104. I часть, тт. 290–294

Зачем понадобилось композитору так усложнять вопрос «*divisi*» или «*non divisi*»? Ведь он мог очень просто

разложить эти аккорды между двумя группами скрипок. И уж совсем нелепо с точки зрения поборника «*divisi*» выглядит партия альтов. Любителю «*div.*» достаточно сыграть только ноту «А»: остальные ноты есть у скрипок и басов. Вывод ясен: никакой речи о «*divisi*» в данном случае быть не может. Эти аккорды надо играть полностью, более того, арпеджиато, что придает звучанию оркестра пышность и широту.

Те же соображения относительно одинаковых нот в разных группах указывают на желание композитора услышать двойные ноты (прим. 3).

Пример 3. Гайдн Й. Симфония № 104. IV часть, тт. 203–206

Интересно заметить, что во многих случаях игры *divisi* второй голос будет представлять нелепость с точки зрения голосоведения (прим. 4).

Пример 4. Бетховен Л. «Леонора» № 1, тт. 110–111, Violini I

Другой пример (прим. 5).

Пример 5. Моцарт В. Симфония Es-dur, KV. 543

Мне случалось встречать чудачков, которые с упоением играли ноту «D» (третий такт) на баске (*div.*) во избежание открытой струны. Попробуем разобраться в авторском намерении. Очень просто, если бы Моцарт боялся открытых струн, то не стал бы писать одинаковой партии для I и II скрипок, а разложил бы двойную ноту между ними. Совершенно очевидно, что ему нужна была плотная, массивная звучность струнного квинтета, что и достигается, когда скрипки играют двойными нотами в нижнем регистре (прим. 6).

Я убежден, что октавы у первых скрипок следует играть именно октавами, то есть двойными нотами. Это создает опертую звучность, хорошо «склеивающуюся» с валторнами, трубами и литаврами. В противном случае скрипки звучат вяло и не создают ансамбля с медью (прим. 7).

Приведенные выше соображения относительно идентичных аккордов у I и II скрипок наглядно показыва-

Пример 6. Моцарт В. Симфония Es-dur, KV. 543, тт. 14–19

Пример 7. Моцарт В. Симфония Es-dur, KV. 543, I ч., т. 70

ют, что эти аккорды должны исполняться «non divisi». Во избежание грубого звучания их следует слегка арпеджировать. Опытный исполнитель, тонко чувствующий скрипку, сыграет их подальше от подставки. О том же свидетельствует запись аккордов скрипок в т. 71 и в т. 130. Все это относится также к заключительным тактам первой части.

А вот пример из Концерта для фортепиано Es-dur KV. 482, II ч. (прим. 8).

Пример 8

Достаточно взглянуть на струнную партитуру, чтобы понять всю нелепость игры этих аккордов «divisi». Зачем надо было автору писать одинаковые аккорды первым и вторым скрипкам? Если бы он имел в виду раздельное исполнение, то есть много способов разложить эти аккорды между первыми, вторыми скрипками и, наконец, альтами, без которых виолончели, контрабасы и два фагота вполне могут обойтись. Ясно, что имеются в виду аккорды. Кроме того, эти такты, сыгранные divisi, зву-

чат сухо, формально. Другое дело — арпеджированные аккорды в с-moll, сыгранные с вдохновением!

Мы упомянули клавесин (cembalo) в связи с арпеджированными аккордами. До Моцарта и Бетховена клавесин представлял собой неотъемлемую часть оркестра. И манера арпеджировать несколько не мешала ансамблю, а скорее украшала его. Аккорды, взятые non aggregiatio, звучат жестко, а порой сухо. Более того, широкое применение арпеджированных аккордов стало как-бы частью этого исполнительского стиля.

Начиная с XVIII в., клавесин стал все реже появляться в составе оркестра и окончательно исчез уже в Бетховенском оркестре. А как же арпеджированные аккорды? Ведь они придавали своеобразный «аромат» ансамблю, так сказать смягчали сухую, педантичную «точность». Арфы еще не было в оркестре, а вот струнные могли выполнять эту роль превосходно. На примере начала Первой симфонии Бетховена это предстает со всей очевидностью.

Конечно, к вопросу divisi или non divisi надо подходить со всей осторожностью. Высшим законом здесь должно служить намерение композитора. Разумеется, не следует стараться играть пассажи двойными нотами, если это представляет техническое затруднение. И наоборот, отдельные аккорды, изложенные искусно, с применением открытых струн, указывают на намерение автора услышать такие аккорды именно аккордами, т. е. non divisi и очень часто арпеджированными. Позже композиторы стали подробно указывать, где играть divisi, а где non divisi. (У Малера — teilen, nicht geteilt). Само собой разумеется, если не указано divisi, то, как правило, делить не стоит. Но, повторяю, как правило. Бывают исключения.

Тем не менее, не всегда эти предписания исполняются. Одним из примеров может служить Пятая симфония Чайковского, IV ч., тт. 58–65 (прим. 9).

Пример 9

Тема Allegro vivace изложена с определенной долей имитации балалайки. А на этом инструменте, как известно, divisi не играют. Обратите внимание, как искусно, с точки зрения инструмента, скомпонованы эти аккорды. Часто я задаюсь вопросом: что же, композитор трудился над тем, чтобы исполнителю было максимально удобно играть, а мы не даем себе труда претворить его намерения в жизнь?

Говоря о проблеме исполнения аккордов в струнной группе, нельзя не упомянуть вторую часть Девятой



симфонии Малера. Слов нет, сыграть все аккорды *non divisi* в этой части — задача не простая. Конечно же все это должно быть выучено каждым артистом как сольная пьеса. Нет сомнения в том, что Малер слышал и имел в виду именно такое исполнение. К большому огорчению сегодняшняя тенденция сокращать время для подготовки концертов затрудняет эту задачу. Но тот оркестр, который возьмет на себя миссию претворить это в жизнь — совершит открытие. Трудно переоценить силу эффекта этого грандиозного танца тысячной толпы, если он будет когда-либо исполнен в соответствии с Малеровским замыслом.

Не обходится без курьезов. Иногда пишутся аккорды, на вид должны играть *non divisi*, а на самом деле неисполнимые. Такая описка встречается даже у Малера (прим. 10).

Пример 10. Малер Г. Симфония № 2, I ч., т. 280, *Viola*



Конечно же, здесь идея виртуозного исполнения. Все было бы просто, если бы не шесть бемолей, о которых Малер, видимо в спешке, забыл. Простительная рассеянность гения.

В некоторых случаях не возникает больших противоречий между игрой *divisi* или двойными нотами. Но чаще мы встречаемся с принципиально различными идеями инструментовки. Примеров, подобно приведенных в статье, можно назвать сотни и больше. Приведу только несколько таких, где игра *divisi* искажает суть инструментовки, а часто и характер музыки.

1. Бетховен. Симфония № 3. Начало. Полные аккорды.
2. Бетховен. Симфония № 7. Начальные такты. Полные арпеджированные аккорды достойно открывают это удивительное, величественное вступление.
3. Брамс. Симфония № 1. I часть. Т. 41, тт. 77–78 — *Violoncelli*, т. 157 (особенно *Violoncelli*), т. 364 представляет собой курьез для любителя «*divisi*» (прим. 11) (один должен играть закрытое «Е», другой — открытое?!).

Пример 11



IV часть. Т. 12. Этот аккорд должен играть *arpeggiato*; тт. 176, 178, 179.

Т. 279 и дальше — *Viola*. Тщательно продуманные двойные ноты указывают на обязательное исполнение их *non divisi*, что не представляет труда, а в партитуре эти активные виртуозные альты работают великолепно.

Т. 407 и дальше. Три верхние партии должны играть *non divisi*, в том числе первые скрипки с их

октавами. Нет нужды говорить о заключительных тактах симфонии.

4. Брамс. Симфония № 2. I часть. Т. 451. II часть. Т. 49 — *Violini I, II*. IV часть. Т. 387 и дальше — *Viola*. Последние четыре такта.
5. Брамс. Симфония № 3. I часть. Тт. 122–123. IV часть. Последние два такта — очень удобные аккорды. Своего рода струнная арфа.
6. Брамс. Симфония № 4. I часть. Тт. 216–218 (дальше автором указано «*div.*»); тт. 321–323, т. 394 и дальше; последние пять тактов — *Violini II*. III часть. Т. 101 и дальше. Здесь примечательно обыгрывание открытой струны «А» у скрипок и альтов. При игре *divisi* этот яркий эффект пропадает; т. 199 и дальше. IV часть. Тт. 1–41; тт. 66, 68 — *Violoncelli* и *Contrabassi*; тт. 74, 76 — *Contrabass*; тт. 169–170 и дальше. Особенно шикарно звучат аккорды виолончелей и альтов. Тт. 261–262, 276–281. Последние три такта.
7. Брамс. Концерт для фортепиано № 1. I часть. Т. 2 — *Violini I*, т. 25; т. 237 — *Violini II*; тт. 306–309, последние три такта. III часть. Тт. 124–128, 373–374.; т. 430 и дальше; т. 487 и дальше.
8. Бетховен. Симфония № 9. I часть. Т. 301 и дальше; тт. 121, 131 — *Violini I*; последний такт. III часть. Т. 121 — *Violini I*. Этот такт, так же как аналогичный т. 131, часто играют *divisi*, что в корне неверно. Последний такт. IV часть. Т. 164 и дальше; т. 236; т. 627 и дальше. Следует обратить внимание, с какой тщательностью распределил Бетховен *div.* на 2.
9. Бетховен. *Missa Solemnis. Credo*. Начало полные аккорды; тт. 431–433, 463. *Benedictus*. Тт. 119–122, 131, 158, 198, 233. Стоит обратить внимание на разницу записи тт. 156–157 и 196–197 (прим. 12). Аналогичные по музыке. В первом случае Бетховен пишет обеим партиям терцию ре-фа#, а во втором он эту терцию разделяет между группами, так как такую терцию

Пример 12



невозможно сыграть на скрипке.

Agnus Dei. Т. 326 и дальше. Последние два такта.

10. Моцарт. «Don Jovani».

I Act № 3. Тт. 50, 52.

№ 4 (Leporello). Тт. 113–115 — Violini II, последние три такта.

№ 5. Т. 16, т. 39 (прим. 13). Это место доказывает, что здесь, так же, как и в т. 16, автору нужны двойные ноты.

Пример 13



№ 10. Тт. 15–16.

Scena XX. Т. 1 — Violini I; тт. 401–404, тт. 492–496 скрипки должны играть легко арпеджируемые аккорды. Т. 639 и дальше.

II Act № 19. Тт. 70, 87, 95–96, 249–250.

Finale. Т. 1, тт. 398–399, 402–403.

11. Моцарт. Концерт для фортепиано D-dur. KV 537. III часть. Тт. 349, 355. Интересный пример инструментовки. Скрипки вместе с литаврами представляют особую группу, подобно кариатидам, держащую на себе весь оркестр. Полнозвучные аккорды здесь необходимы.

12. Чайковский. Симфония № 5.

IV часть. Тт. 118–119; т. 172 и дальше. Полные аккорды.

Т. 546 и дальше. Полные аккорды.

13. Чайковский. Симфония № 6.

III часть. Тт. 254, 255–256, 257–258, 267–272.

Т. 299–300 — Violoncelli.

14. Шостакович. Симфония № 8.

II часть. Т. 117.

V часть. Т. 63 и дальше; тт. 434–435; т. 563 и дальше. Автор даже указывает арпеджиато.

15. Шостакович. Симфония № 10.

I часть, ц. 21. I–II Violini; ц. 26 т. 3 до ц. 27; цц. 42–43.

II часть. Четыре такта до ц. 77 автор пишет: «non div. ad libitum». Зато в ц. 78 в тт. 2, 6, 10 — категорически: «non div.».

Ц. 106 — «div.» относится только к Violini I.

IV часть, ц. 169. Viole, V-celli — полные аккорды. Четыре такта до ц. 181; ц. 203 — полные аккорды; ц. 206, т. 6 — полные аккорды.

С одним из названных композиторов автор данной статьи имел счастье общаться лично. Шостакович не только горячо одобрял высказанные здесь соображения, но и возмущался недобросовестностью некоторых музыкантов и дирижеров, которые, по его мнению, не вникают в суть этой проблемы «из-за лени».

Разумеется, приведенный список примеров можно было бы продолжить и выйти не только за рамки статьи или журнала. Но приведенных примеров вполне достаточно, чтобы вдумчивый исполнитель сделал надлежащие выводы. Хочу только подчеркнуть, что каждый отдельный случай требует индивидуального подхода, тщательного взвешивания особенностей партитуры, характера музыки, степени плотности звучания, наконец, особенностей изложения струнной партии.

Заметим, что во всех вышеприведенных примерах все аккорды, как правило, легко исполнимы. У Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брамса мы не встретим аккордов, представляющих технические затруднения. Все аккорды тщательно продуманы и легко исполнимы на трех или даже четырех струнах. И в этих случаях нет никаких оснований для игры *divisi*. Надо только относиться с сольной ответственностью к исполнению аккордов, с наслаждением использовать аккордовую технику. Тогда аккорды в струнной группе не будут звучать грубо. А это последнее обстоятельство чаще всего и бывает причиной для игры *divisi*. Довод не состоятельный. Зато искусно сыгранные аккорды струнных преобразуют звучание всего оркестра.

Литература

1. А. С. Локшин — композитор и педагог. М.: Композитор, 2006. 144 с.

2. Артамонова Е. А. Рудольф Борисович Баршай и его многогранное творчество. Открытия в российских и зарубежных архивах // Судьбы и музыка композиторов русской иммиграции. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. С. 133–143.

3. Артамонова Е. А. Рудольф Баршай: Симфонические ангажементы в советский период. Архивные находки // Художественное образование и наука. 2023 № 4 (37). С. 208–216.

4. Баршай Р. Б. Личные записи об оркестровой игре и роле дирижера. Личный архив Р. Б. Баршай, Швейцария. Рукопись, без даты (начало 2000-х). 11 л.

5. Баршай Р. Нота. Ред. Дорман О. М.: АСТ, 2013. 351 с.

6. Вайнберг М. Служение музыке // Советская музыка. 1963. № 1 (290). С. 153.

7. Вайнберг М. Честность, правдивость, полная отдача // Советская музыка. 1988. № 9 (598). С. 24–25.

8. Григорьев Л., Платек Я. Кара Караев // Музыкальная жизнь. 1974. № 6. С. 15–17.

9. Зайдель Н. — Баршаю Р. Б. Письмо. 6 октября 1979, Иерусалим. Личный архив Р. Б. Баршай, Швейцария. 1 л.

10. Мусин И. А. — Баршаю Р. Б. Письмо. Без даты. Ленинград. Личный архив Р. Б. Баршай, Швейцария. 4 л.

11. Шафран Д. Б. — Баршаю Р. Б. Открытка, 1993. Личный архив Р. Б. Баршай, Швейцария.

12. Шостакович Д. Д. — Баршаю Р. Б. Письмо. 30 июня 1969 г. Москва. Личный архив Р. Б. Баршай, Швейцария. 1 л.

13. Artamonova E. Rudolf Barshai: The Path of a Violist and His Viola Arrangements // Journal of the American Viola Society (JAVS). 2023. Vol. 39 (Summer). P. 11–19.

14. Barshai R. Leben in zwei Welten. Moskaus Goldene Ära und Emigration in den Westen. Ed. Bernd Feuchtnier. Hofheim: Wolke Verlag, 2015. 275 с.

15. Beethoven, Sinfonien № 1–3, Ouverturen op. 115, op. 117. Sinfonie-Orchester, Rudolf Barshai, Moscow // Fonoforum. 1974.



№ 8. С. 716.

16. *Fox G.* Mahler Symphonies 5+10, German Youth Philharmonic, Rudolf Barshai. Brilliant 92205 // American Record Guide. 2004. Vol. 67. Issue 6. С. 133.

17. *Fox M.* Rudolf Barshai, 86, Conductor and Violist // New York Times. 2010. Nov. 11.

18. *Monsaingeon B.* Sviatoslav Richter. Notebook and conversations. Transl. S. Spencer. London: Faber and Faber, 2001. 464 c.

References

1. A. S. Lokshin — kompozitor i pedagog [Composer and pedagogue]. M.: Kompozitor, 2006. 144 p.

2. *Artamonova E. A.* Rudolf Borisovich Barshai i ego mnogorannoe tvorchestvo. Otkrytiia v rossijskikh i zarubezhnykh arkhivakh [Rudolf Barshai and his multifaceted legacy. Discoveries in Russian and foreign archives] // Sudby i muzyka kompozitorov russkoi immigratsii [Life and Music of Composers of Russian Immigration]. Saratov: Saratovskaia konservatoriia, 2023. P. 133–143.

3. *Artamonova E. A.* Rudolf Barshai: Simfonicheskie angazhementy v sovetskij period. Arkhivnye nakhodki [Rudolf Barshai: Symphonic concert programmes during the Soviet period. Archival findings] // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art Education and Science]. 2023 № 4 (37). P. 208–216.

4. *Barshai R. B.* Lichnye zapisi ob orkestrovoj igre i roli dirizhera [Personal notes on orchestral playing and the role of a conductor]. Lichny arhiv R. B. Barshaya, Shvejtsariya. Rukopis', bez daty (nachalo 2000-x.) [Personal archive of R. Barshai, Switzerland. Manuscript, no date (early 2000s)] L. 11.

5. *Barshai R.* Nota [Music key]. Red. O. Dorman. M.: AST, 2013. 351 p.

6. *Weinberg M.* Sluzhenie muzyke [Service to music] // Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1963. № 1 (290). P. 153.

7. *Weinberg M.* Chestnost', pravdivost', polnaia otdacha [Honesty, truthfulness and full commitment] // Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1988. № 9 (598). P. 24–25.

8. *Grigoriev L., Platek Ia.* Kara Karaev [Kara Karaev] // Muzykalnaia zhizn [Musical life]. 1974. № 6. P. 15–17.

9. Zaidel N. — Barshai R. B. Pismo [Zaidel N. — Barshai R. B.

Letter]. 6 Oct. 1979, Jerusalem. Personal archive of R. Barshai, Switzerland.

10. Musin I. A. — Barshai R. B. Pismo [Musin I. A. — Barshai R. B. Letter]. No date. Leningrad. Personal archive of R. Barshai, Switzerland. In Russian. 4 p.

11. Shafran D. B. — Barshai R. B. Otkrytka [Shafran D. B. — Barshai R. B. Postcard]. 1993. Personal archive of R. Barshai, Switzerland.

12. Shostakovich D. D. — Barshai R. B. Pismo [Shostakovich D. D. — Barshai R. B. Letter]. 30 June 1969. Moscow. Personal archive of R. Barshai, Switzerland.

13. *Artamonova E.* Rudolf Barshai: The Path of a Violist and His Viola Arrangements // Journal of the American Viola Society (JAVS). 2023. Vol. 39 (Summer). P. 11–19.

14. *Rufolf B.* Leben in zwei Welten. Moskaus Goldene Ära und Emigration in den Westen. Ed. Bernd Feuchtner. Hofheim: Wolke Verlag, 2015. 275 p.

15. Beethoven, Sinfonien № 1–3, Ouverturen op. 115, op. 117. Sinfonie-Orchester, Rudolf Barshai, Moscow // Fonoforum. 1974. № 8. С. 716.

16. *Fox G. S.* Mahler Symphonies 5+10, German Youth Philharmonic, Rudolf Barshai. Brilliant 92205 // American Record Guide. 2004. Vol. 67. Issue 6. P. 133.

17. *Fox M.* Rudolf Barshai, 86, Conductor and Violist // New York Times. 2010. Nov. 11.

18. *Monsaingeon B.* Sviatoslav Richter. Notebook and conversations. Transl. S. Spencer. London: Faber and Faber, 2001. 464 p.

Информация об авторе

Елена Анатольевна Артамонова
E-mail: eartamonova@uclan.ac.uk
Университет Центрального Ланкашира
PR1 2HE, Престон, Великобритания

Information about the author

Elena Anatolievna Artamonova
E-mail: eartamonova@uclan.ac.uk
University of Central Lancashire
PR1 2HE, Preston, United Kingdom

