

Ирина ЛЕОПА

**В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
(к вопросу об исполнительском стиле музыки Густава Малера)**

Аннотация

В статье охарактеризованы этапы эволюции исполнительского стиля XX века, проанализированы некоторые исполнения музыки Малера и предпринята попытка выявить критерии оценки «истинности интерпретации».

Ключевые слова: интерпретация, критерий, Малер, традиция, исполнительская свобода.

Abstract

The article described the stages of evolution of the performing style of the XXth century, analyzed the performance of some of Mahler's music and attempt to reveal the truth of the interpretation of evaluation criteria.

Key words: interpretation, criteria, Mahler, tradition, performing freedom.

Леопя Ирина Павловна. ННГК им. М. И. Глинки. Ведущий концертмейстер кафедры сольного пения и старший преподаватель кафедры фортепиано. Аспирант кафедры теории музыки, научный руководитель – доктор искусствоведения Амрахова Анна Амраховна. Тел. 8 910 383 01 23, irina.leopa@yandex.ru.

©2017 **I. Leopa** (irina.leopa@yandex.ru)

Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatoire (Academy)

Искусство интерпретации, являющейся, по мнению крупнейшего французского философа XX века Поля Рикёра, «чтением сокрытого текста в явном тексте» [11, с. 345], связано с осознанием уникальности личности не только автора, но и исполнителя. В трактате «Совершенный капельмейстер» 1739 года немецкий композитор Иоганн Маттезон отмечает, что «наитруднейшая задача, уготованная исполнителю чьего-либо творения, воистину заключается в потребности направить всю силу своего ума на то, чтобы уяснить себе своеобразную сущность чужих мыслей» [7, с. 61]. Подобно «книгам, наделенным судьбой по воле читателя»¹ музыкальные произведения «изменяют свою судьбу не в последнюю очередь, по воле исполнителя» [14, с. 207].

Относительность нотного текста признавалась самими творцами, предпочитавшими интерпретации, в которых «искусство исполнения, не переставая быть великим продуманным искусством, ощущалось, как взволнованная, страстная речь» [1, с. 227]. Борис Асафьев вспоминал ироничное высказывание Н. А. Римского-Корсакова о том, что метрономические указания в своих партитурах автор «Садко» и «Золотого петушка» ставил «для немзыкальных дирижеров <...>, иначе они черт знают что наделают: дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп» [1, с. 228]. Р. Штраус считал основой всякой вдохновенной и впечатляющей интерпретации артистическую независимость и пронизательность, опирающиеся на «глубочайшее проникновение в сущность исполняемого»² [2, с. 7]. Громадная эмоциональная сила воздействия Малера-дирижера основывалась не только на отмечаемом всеми современниками особом «магнетизме», «демоническом» воздействии на публику, но и на глубоком погружении в исполняемый музыкальный материал. Практический опыт работы с непрофессиональными, либо мало квалифицированными оркестрами, пережитый Малером в начале творческого пути, позволил ему в полной мере осознать истину, что «некоторые произведения живут и доживают свою жизнь в сразу же искаженном облике, если композитор не успеет свести практику исполнения к собственной «прижизненной» редакции» [1, с. 224]. Озабоченность дальнейшей судьбой своей музыки сквозит в письме композитора к жене Альме от 1 февраля 1904: «как важно, чтобы я пока еще всюду сам присутствовал: то, что люди делают с моими сочинениями в моё отсутствие, слишком нелепо» [8, с. 250]. Столкнувшись с необходимостью, диктуемой условиями живого концертного исполнения, вносить изменения в партитуры композиторов прошлого, Малер, «выступая адвокатом собственных работ» [16, S. 874], максимально наполнил свои произведения ремарками и ссылками, расшифровывающими его художественные намерения. Перегруженность малеровских рукописей указаниями, относящимися к области «организации звуковых исполнительских

средств»³ [13, с. 23], имеет преимущества и недостатки. На первый взгляд, для создания истинной интерпретации достаточно следовать авторским ремаркам; однако они столь «детализированы и, отчасти, в их мельчайшей логичности, заострены, что создает сложности в воссоздании и реконструировании большого целого» [16, S. 873]. Ситуация с расшифровкой малеровских текстов служит иллюстрацией парадоксального высказывания А. Шёнберга: «чем точнее исполнительские указания, тем они несовершеннее» [4, с. 98].

Долгое время лучшими интерпретаторами малеровской музыки считались музыканты, перенявшие традиции исполнения от самого автора, завещавшего молодым коллегам: «если после моей смерти что-нибудь будет звучать не так, поправьте. У вас есть не только право, но и обязанность так поступить» [13, с. 25]. Плеяда энтузиастов, пропагандирующих творчество композитора в первой трети XX века, представлена именами дирижеров Бруно Вальтера, Оскара Фрида, «младшего из непосредственных учеников Малера»⁴ Отто Клемперера и «самого верного друга Малера из Амстердама Виллема Менгельберга» [16, S. 881]. Однако на малеровском конгрессе 1989 года доклад немецкого исследователя и «малеровского энтузиаста высочайшей пробы» Ханса Вольшлегера [16, S. 872] вызвал немалую сенсацию. Проанализировав множество выдающихся, по общепринятому мнению, малеровских интерпретаций предшествующих десятилетий и сопоставив с тщательно изученными текстами сочинений, ученый «отказал им в аутентичности, обозначив как «небрежность традиции», и этим разрушил диктат «малеровских знаменитостей» [16, S. 872]. Несомненно, реалии концертной ситуации, диктуемые рядом объективных и субъективных факторов, способных кардинально изменить характер исполняемого произведения, обуславливают индивидуальную неповторимость интерпретации даже у одного и того же музыканта. При прослушивании двух исполнений Второй симфонии, записанных Отто Клемперером с разницей в двадцать лет, вряд ли можно поверить, что это интерпретации одного музыканта: запись 1951 года длится 70 минут 50 секунд, запись 1971 года, одна из самых медленных, продолжается 98 минут 50 секунд [19]. Берлинской премьерой Второй симфонии Малера в 1906 году дирижировал Оскар Фрид, получивший на генеральной репетиции подробные инструкции от автора. Знакомство с одним из раритетов малеровской дискографии, Второй симфонией, записанной в 1923 году оркестром берлинского оперного театра под управлением немецкого дирижера, вызывает вопрос: либо за 17 лет у О. Фрида выработалась собственная концепция, не совпадавшая с мнением автора, либо «малеровские представления оказываются не слишком близкими нашему пониманию» [16, S. 880]. Таким образом, перед новыми поколениями исполнителей возникает довольно непростая задача –

отличить подлинные традиции от псевдотрадиций, представляющих собой наслоения более поздних периодов. Й. М. Фишер выдвигает «три существенных оценочных критерия адекватности малеровских интерпретаций»: зона исполнения темповых предписаний, соблюдение и реализация малеровской динамики и «центральное условие» – роль *rubato* [16, S. 875 - 878].

В сохранившихся эскизах неопубликованной «Теории музыкальной интерпретации» Т. В. Адорно порицает дирижеров (имея в виду, прежде всего, Б. Вальтера) за неспособность воплотить богатейшую «палитру темпов», запечатленную в партитурах композитора. По мнению критика, в большинстве случаев, исполнители «знают только две характеристики: бриллиантовое Аллегро и лирический, напевный характер Адажио» [15, S. 208]. Меж тем, как обе сферы фактически неисчерпаемы – у Малера наличествует невероятное разнообразие градаций и то, что «всегда решается «между» (*dazwischen*), воспринимается лишь как «переходные феномены» (*Übergangsphänomene*), произнесенные как можно быстрее, чтобы перейти к «настоящему», а значит, целая шкала пульсации этой музыки не измерена» [15, S. 208]. Многочисленные интерпретации малеровской музыки имеют существенные недостатки в области реализации динамических предписаний: «там, где композитор выписывает *ppp*, в лучшем случае слышится *p* <...> между тем, как *f*, развивающееся из *pp*, эмоционально воздействует намного интенсивнее, нежели исходящее из невыразительного *mf*», при этом авторская «драматургия динамики совершенно упускается из виду» [16, S. 877].

Малер не оставил записей своей музыки, за исключением фортепианных роликов, сделанных компанией *Welte-Mignon* в ноябре 1905 года⁵. На протяжении XX века раритеты хранились в архивах звукозаписывающей фирмы и широкой публике были впервые продемонстрированы в 1993 году. Компания *IMP Golden Legacy* представила ролики, сыгранные на реконструированном клавире *Welte-Mignon*, совместив их с вокальными треками, которые исполнили меццо-сопрано К. Карлсон и сопрано И. Кенни [17]. Архаичная техника звукозаписи начала XX века не позволяет оценить культуру звукоизвлечения, качество туше и *legato* Малера-пианиста, при этом довольно точно сохранив авторские темпы. В 2004 году специалистами фирмы *CD Preiser* ролики были репродуцированы на инструменте Малера⁶. Данная запись, по мнению редакторов, наиболее приближена к «аутентичному малеровскому звучанию и передает его собственную динамику, атаку звука, педаль и несколько небольших помарок; лишь темпы могут быть приблизительны» [22]. Сравнение времени звучания двух вариантов второй песни из цикла «Песни странствующего подмастерья» приводит к ошеломительному

результату: расшифровка авторского аккомпанемента, сделанная в 1993 году, длится почти на минуту меньше (2'56), нежели версия 2004 года (3'44). Второй вариант соответствует сложившейся в течении XX века исполнительской традиции⁷, которой следуют и современные музыканты⁸, потому не удивительно «потрясение от поразительно быстрого темпа» расшифровки авторского исполнения. «У Малера песня «пролетает» за три минуты, в то время как другие интерпретации этой песни длятся, по крайней мере, на минуту больше» [16, S. 878].

Особенностью «исторической манеры интерпретации» первой трети XX века, как в инструментальной музыке, так и в вокальном искусстве, была непривычная, по сравнению с современными представлениями, вольность в отношении соблюдения темповых соотношений целостного музыкального произведения. По воспоминаниям очевидцев, легкость, с какой дирижирующий оркестром Малер справлялся с *rubato*⁹, вызвала в памяти аналогии с рассказами о свободе шопеновских интерпретаций [16, S. 879]. Прослушивание малеровских интерпретаций ранней песни «DKW» «Вхожу я в лес» и песни «Небесная жизнь» поражает столь свободным использованием *rubato*. что способно вызвать «в наши дни лишь порицание как проявление субъективной эксцентрики надменного дирижера» и вряд ли применимо в современном «музыкальном ландшафте» [16, S. 879].

Своеобразной реакцией на господствовавшие в первой трети XX века свободу, граничащую с крайним индивидуализмом, явился «угрюмый, убивающий чувства постулат – интерпретация, верная нотному тексту» [12, с. 169]. Немецкий пианист середины XX века Вальтер Гизекинг порицал свойственную своему времени «переоцениваемую объективную сдержанность», а также отмечал, что «подобная «охлажденная музыка» так же бессмысленна, как и непрерывный романтический экстаз, с той лишь разницей, что первая не оказывает воздействия даже на наивных слушателей и вызывает скуку» [6, с. 244]. Соотечественник В. Гизекинга дирижер Вильгельм Фуртвенглер высказывался более категорично: смещение акцента в понимании роли технического мастерства исполнителя привело к «стандартизированной технике», создавшей, «в порядке обратного действия, стандартизированное искусство», и, как следствие, «растущую опустошенность, омертвление искусства: становясь все более умелым, оно, ко всеобщему изумлению, в той же мере представляется все более излишним» [12, с. 159]. В 1985 году музыкальный критик Вольф Розенберг утверждал¹⁰: «объективная, сдержанная манера трактовки» музыки Малера, привычная для середины XX века, привела к тому, что «сегодняшние исполнители не только не приближаются к разгадке намерений композитора, недвусмысленно выраженных в партитуре, но всё более утрачивают ощущение этой музыки» [3, с. 92]. Так,

коллекция из 14-ти дисков «Булез дирижирует Малера»¹¹, вызвала у знатоков и ценителей творчества австрийского мастера нареkania в рассудочности и бесстрастии, к которым привела «аутентичная точность прочтения» и стремление французского музыканта к особой ясности и аккуратности. Критик Б. Сандерсон посчитал «булезовское «очищение» партитуры от интерпретационных вольностей слишком кардинальным способом «лечения» деталей, фактуры, тембров, динамики и ритма» [21].

Способность шокировать, вызывать дискомфорт, беспокойство, боль, неопределенность, свойственная музыке Малера, стала одной из ведущих тенденций искусства XX столетия, которую австрийский композитор рубежа веков в значительной мере предвосхитил. Прогресс, достигнутый в XX веке в технологии как инструментального, так и вокального исполнительства, связан с явным новшеством и сложностью задач, встающих перед интерпретаторами малеровского наследия. Преодоление современниками композитора технических проблем придавало особую напряженность и накал интерпретациям, что, по-видимому, «было встроенным компонентом самих музыкальных идей» [18]. В настоящее время, несмотря на возросший уровень технического мастерства исполнителей, обнаружилась другая «исподволь возникающая угроза подлинной достоверности» малеровской музыки – «бессознательный процесс косметического украшательства, размягчения, чрезмерного сглаживания острых углов» [18]; наблюдение, за некоторыми исключениями, верно и в отношении современных певцов, интерпретирующих его песенные сочинения. По мнению Розенберга, «постичь дух этой музыки удастся, лишь двигаясь в будущее, к «новому диапазону точности», к новой экспрессии» [3, с. 92]. По-видимому, наиболее адекватные исполнительские прочтения малеровских сочинений в дальнейшем будут выходить за границы существующих видов интерпретации¹² и соответствовать параметрам «вырисовывающегося нового интерпретационного сверхмодуса со множеством внутренних дифференциаций вне типологий» [5, с. 108].

Примечания.

1. *Habent sua fata libelli* – изречение римского грамматика Теренциана Мавра из трактата 1286 года «О буквах, слогах и размерах», что обычно переводится «книги имеют свою судьбу смотря по тому, как их принимает читатель» [10].

2. Полемизируя с многочисленными критиками, оспаривавшими его понимание темпов бетховенских симфоний, Р. Штраус спрашивал: «Кто может ныне со всей определенностью утверждать, что сам Бетховен хотел или не хотел, чтобы тот или другой темп был взят именно так, а не иначе? Существуют ли вообще твердо установленные традиции?... Так, как я теперь, после многих лет изучения, внутренне понимаю и

переживаю творения Бетховена, Вагнера и других, так я их и исполняю. Твердо убежден, что это единственное и правильное решение» [2, с. 7].

3. Агогика, динамика, артикуляция, фразировка, туше и др.

4. Учеников в буквальном смысле этого слова, Малер не имел ни в композиции, ни в дирижировании

5. Ролики сохранили четыре произведения, исполненных автором: фортепианные аккомпанементы песен «Вхожу я в лес» из сборника «Песни и напевы», «Шел я утром по полю» из цикла «Песни странствующего подмастерья», «Небесная жизнь» - финал Четвертой симфонии и вступительный траурный марш из Пятой симфонии. Все вокальные произведения были записаны без участия голоса.

6. Концертный Блютнер с *Welte*-передатчиком.

7. Хронометраж фортепианной версии песни в исполнении Д. Фишера-Дискау и Л. Бернштейна, записанной в 1968 году – 4'02; запись 1978 года длится 3'52. Интерпретация этого сочинения, записанная Дж. Бейкер и Дж. Парсонсом звучит 4'42 [20].

8. Хронометраж песни в исполнении С. Генца и Р. Виньоле (2004) составляет 4'13; К. Герхайра и Г. Хубера (2009) – 4'24; А. Киршлагер и Х. Дойча (2011) – 4'14; В. Хольцмайра и Р. Райана (2011) – 4'13 [20]

9. Изначально корректное обращение с темпом и понимание *rubato* как небольшого колебания отдельных нотных длительностей при неизменности основных градаций темпа, к началу XX века изменилось и стало трактоваться более свободно.

10. Научный симпозиум, посвященный творчеству Густава Малера, проходил в Лейпциге 11-13 октября 1985 года [3, с. 86-92].

11. «Булез дирижирует Малера. Собрание записей» (*Boulez Conducts Mahler: Complete recordings. DG Deutsche Grammophon, 2012*) – коллекция из 14 дисков с записями всех симфоний и большей части песен Малера, осуществленные французским дирижером и композитором Пьером Булезом за период с 1994 по 2011 годы. На двух дисках представлены вокальные сочинения: 12 диск включает наряду с *Adagio* из неоконченной Десятой симфонии двенадцать песен из собрания «Волшебный рог мальчика»; 13-й диск составлен из оркестровых версий вокальных циклов «Песни странствующего подмастерья» и «Песни об умерших детях», а также пять песен на стихи Ф. Рюккерта [21].

12. Швейцарско-немецкий музыковед Герман Данузер различает три основных вида интерпретации: историческая реконструкция (в т. ч. аутентичное исполнительство), традиционная реализация в русле уже устоявшихся трактовок, и актуализирующий вид, подчеркнута дистанцирующий от стандартов концертной практики [5, с. 107].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Асафьев. Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация.//Избранные труды. Том V. – М., Изд. АН СССР, 1957 – с. 163 – 278.

Баренбойм Л. По страницам сборника// Исполнительское искусство зарубежных стран/ выпуск 7 – М., Музыка, 1975 – с. 3-19.

Барсова И. А. Проблемы малероведения 80-х годов// Советская музыка, 1987, № 2 – с. 86-93.

Векслер Ю. О теории интерпретации новой венской школы//Искусство XX века как искусство интерпретации – Н. Новгород, ННГК им. М. И. Глинки, 2006 – с. 91-104.

Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста//Искусство XX века как искусство интерпретации – Н. Новгород, ННГК им. М. И. Глинки, 2006 – с. 104-112.

Гизекинг В. Как я стал пианистом//Исполнительское искусство зарубежных стран/ выпуск 7 – М., Музыка, 1975 – с. 190-252 с.

Лайнсдорф Э. В защиту композитора: альфа и омега искусства интерпретации/ пер. Плахова А. – М., Музыка, 1988 – 303 с.

Малер Густав. Письма. Воспоминания/ ред. Барсова И. А. – М., «Музыка», 1964 – 636 с.

Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений/ Е. В. Назайкинский. – М., Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003 – 248 с: ноты.

Серов В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. URL: www.bibliotekar.ru/encSlov/ (дата обращения: 25.10.2016).

Трофимова Е. Современная женская литература: от канонов «большого стиля» к новым гендерным интерпретациям//Искусство XX века как искусство интерпретации – Н. Новгород, ННГК им. М. И. Глинки, 2006 – с. 344-357.

Фуртвенглер Вильгельм//Исполнительское искусство зарубежных стран/ выпуск 2 – М., Музыка, 1966 – с. 146-187.

Хейворт П. Беседы с Отто Клемперером – М., Композитор, 2004 – 104 с.

Хитрук А. О восприятии русской музыки, о Гульде и «горячем слухе»//Критика. Публицистика. Страницы истории. К XXX-летию кафедры музыкальной критики/ сборник статей – СПб, СПб гос. консерватория, 2006 – с. 190-212.

Adorno T. W. Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion– Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2001 – 400 S.

Fischer J. M. Gustav Mahler. Der fremde Vertraute – München, Bärenreiter-Verlag, 2011 – 992 S.

Mahler plays Mahler/The Welte Mignon piano Rolls. URL: <http://www.allmusic.com/album/mahler-plays-mahler-the-welte-mignon-piano-rolls-mw0001386276/releases> (дата обращения: 15.01.2014).

Mitchell D. The Twentieth Century's Debt to Mahler: Our debt to him in the Twenty-First. URL: <http://mahlerfest.org/archive-mf14-dmitchell-keynote> (дата обращения: 27.10.2013)

Mouret V. Une Discographie de Gustav Mahler. URL: <http://gustavmahler.net.free.fr> (дата обращения: 17.06.2014).

Music Search, Recommendations, Videos and Reviews. URL: www.allmusic.com. (дата обращения: 23. 05.2014).

Sanderson B. Boulez conducts Mahler: Complete Recordings. Review. URL: <http://www.allmusic.com/album/boulez-conducts-mahler-complete-recordings-mw0002266039> (дата обращения: 15.04.2014).

Sanderson B. Gustav Mahler und sein Klavier/Review. URL: <http://www.allmusic.com/album/gustav-mahler-und-sein-klavier-mw0002029588> (дата обращения: 14.02.2014).