

“...Вселенная начинает звучать и звенеть”

Мое время еще придет.
Густав Малер

Нет! Только тот, кто верил в свое предназначение, мог обратиться к человечеству с такой обезоруживающей искренней проповедью, мог так прилюдно сжигать свое раскрытое сердце! И жертвенная скромность человека, музыканта, рыцаря служившего за дирижерским пультом Моцарта, Бетховену, Вагнеру, Чайковскому, — уступала место законной гордости творца: “Для меня написать симфонию — значит всеми средствами существующей музыкальной техники построить мир”.

Малер-строитель менее всего походит на библейского Творца, неизменно удовлетворенного каждым из семи дней творения. Созданные им симфонии-мифы дисгармоничны, как и сама жизнь их вдохновившая. Быть может, только малеровская Восьмая — самое высокое небо его музыки, в о с м о е н е б о — гармонична от начала до конца в ее одилических светлой (но не монотонной!) красоте гимна. Последнее, впрочем, не означает, что эта грандиозная симфония-месса легче других “читается” дирижером, более поддается концептуальной или, по крайней мере, адекватной интерпретации. Здесь, как и в других симфониях Густава Малера, “самое важное, — по словам композитора, — не написано в нотах”.

Нам представляется, что основная трудность в интерпретации симфоний Малера, делающая столь редким их удачное исполнение, заключена в особенностях их формы, или точнее ф о р м о б р а з о в а н и я. Дело в том, что равновесие между двумя иллюсиями музыкальной формы — ее процессуальной стороной и конечной формой-кристаллом — в музыке Малера обычно нарушено, свинто, и отнюдь не в пользу схемы, какой бы заманичивой и конструктивно совершенной она не грезилась композитору. Вслед за Вагнером он очевидно “боится одеревенения, кристаллизации музыки, превращения музыки в архитектонику” (Фридрих Ницше).

Добавим, что форма, всякий раз созидаемая Малером — глубоко индивидуальна, неотъемлема именно от данной симфонии и прежде всего в этом смысле не нормативна, уникальна. Малер-дирижер (и гениальный!) многое домысливал, довершал вслед за Малером-композитором. Поистине тот, кто строит по собственным чертежам, всегда совершенствует свой проект в процессе строительства.

Строго говоря, этим качеством, подразумевающим разумную меру “коавторства” исполнителя с композитором, должен обладать каждый большой интерпретатор. Игорь Ойстрах однажды, характеризуя игру Яши Хейфца, отметил в ней “каменную кладку формы”. Именно “кладку” (“лепку”, на искусствоведческом жаргоне) формы, то есть в р о ц е с с — труднее всего постичь при исполнении малеровских симфоний. Стоит прислушаться к голосу Бруно Вальтера, любимого ученика Малера, считавшего самым действенным оружием в руках исполнителя с о в е р ш е н н ы м т е м п. Но и здесь неизбежны трудности аутентичной расшифровки авторских указаний, несмотря на то, что Малер фиксирует в своих партитурах казалось бы самые незначительные темповые отклонения.

Читатель, надеемся, оценит необходимость столь пространного вступления, знакомясь с нашим отчетом о двух малеровских вечерах Мариинского театра в дни фестиваля “Звезды Белых ночей”.

Могли ли мы в “сокровенные-глухие”, в “пятидесятые-глухие” мечтать о том, что когда-нибудь одна из самых грандиозных симфоний гонимого и полузапрещенного в СССР Малера станет чуть ли не “шлагером” в Ленинградской филармонии (в довоенные годы, кстати, славившейся своими малеровскими программами). Известная дирижерами во всем мире, Вторая симфония относительно часто игралась ленинградскими филармоническими оркестрами — с середины 60-х годов около 20 раз (считая, разумеется, и повторные исполнения). Из них добрая половина (!) приходится на концерты под управлением Мариса Янсона.

На оркестр и хор Мариинского театра, солистки Ольга Бородина и Марина Шагуч впервые исполнили Вторую. Тем знаменательнее успех, который они по праву разделили с дирижером, словно “специализирующимся” на исполнении симфонии.

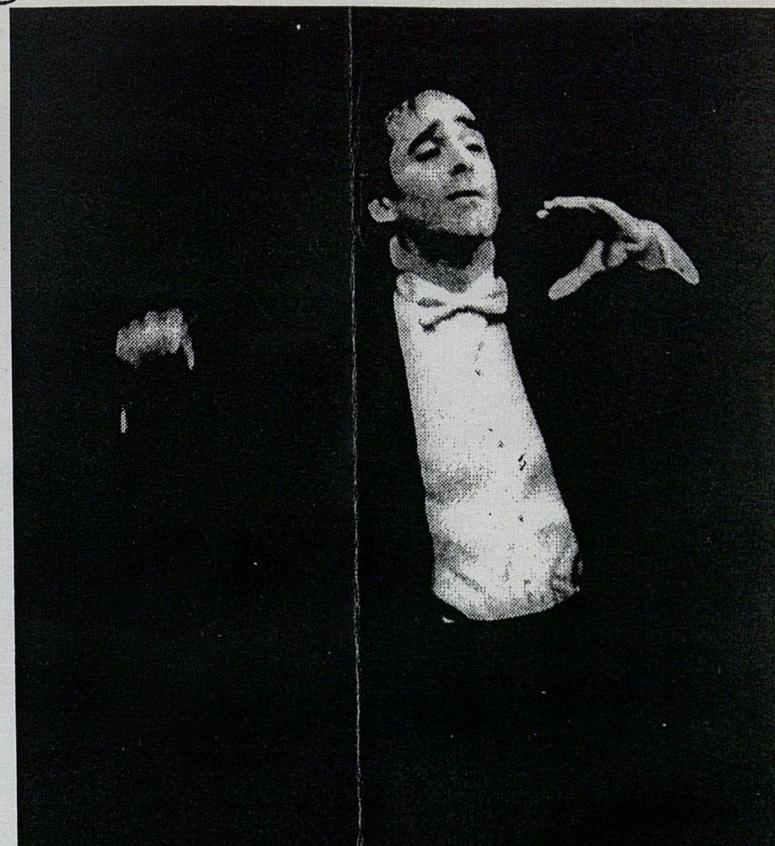
Вспоминая первое обращение Мариса Янсона к партитуре Второй осенью 1985 года в рамках малеровского монографического абонемента, просматривая сделанные тогда на полях программы записи, невольно сравнивая с нынешними впечатлениями, нельзя не заметить: дирижирование его сегодня отличает, как и прежде, ясность, определенность в передаче своих намерений, пластическое изящество мануальной техники. Но тогда, почти десять лет назад, создавалось ощущение, что дирижер, цепко следя за авторской мыслью,

все время “находился в материале”. Пребегая к аналогии со сценическим поведением актера, можно было сказать, что Янсонс внимательно и с тщанием “прочел авторский текст”, не сделав его своим. Берем в союзники Вильгельма Фуртвенглера, который наблюдала повсеместно возросшую дирижерскую технику, советовали на то, что “...дирижеров, которые способны не только к реферируанию или самовыражению (то бишь к пассивному безличностному “чтению”, или, напротив, к интерпретаторскому произволу — И. Р.), но и могут претворять произведение — служить исполнением произведению и все же творить, — таких мало”.

“Сегодняшняя” Вторая прозвучала у Янсона, словно наполненная живой кровью. Она пронизывала оркестровую плоть, пульсировала в голосах хора, воспламеняла солирующие альты и сопрано. Как и прежде, отлично “выходили” у дирижера разнохарактерные жанровые страницы *Andante* и Скерцо. Как и прежде, впечатляли мгновения тишины и покоя в безбрежных пространствах малеровских медитаций, в океане философской лирики.

Но цена этих мгновений — оттененных на этот раз острее прочувствованным трагическим пафосом первой части, глубиной страдания, смятения, отчаяния, переполняющих вступительный раздел Финала — возросла. Как возвеличился и подвиг, совершенный “усилем воскресения” (Борис Пастернак), подвиг души, запечатленный в гигантском восхождении от едва слышимого мерцающего хорала до эстакатного пятиголосного хорового фугато, предваряющего заключительный апофеоз.

Состоявшаяся в Большом зале филармонии встреча дирижера с оркестром, хором и певцами Мариинского театра, как видим, оказалась благотворительной. То всечеловеческое, вселенское единение, каким дышит финал Второй (и какое порою трудно осуществимо в условиях сотрудничества коллективов и солистов, сводимых вместе только на две-три репетиции) — здесь достигалось естественно: за ним стояли долгая совместная работа, согласованные усилия музыкальных “предводителей” хора и оркестра, солистов; наконец, годами вырабатываемая единая культура звукосозерцания. Одно только пение Ольги Бородиной и Марини Шагуч, по-разному окрашенное в широчайшем стилистическом диапазоне: от баховской канта до шубертовской *Lied*, от вагнеровской оперной сцены до церковного хора, — уже “оправдывало” включение Второй



симфонии в репертуар коллективов Мариинки. Надо ли напоминать другие симфонии Малера — Третью, Четвертую, Восьмую, “Песнь о Земле”, вокально-инструментальные циклы, также апеллирующие к выразительным средствам и возможностям оперно-симфонического цеха?

Спустя несколько дней, заполненных для оркестра театра ежевечерними (!) концертами и спектаклями, мы с интересом ожидали выступления в “Променад-концерте” дирижера Джеймса Конлана (США), в чьем необыкновенно широком репертуаре симфонии Малера занимают одно из центральных мест.

Шестая симфония — труднейшая, реже других исполняемая малеровская партитура. Также, как и ее великая “тезка” Шестая “Патетическая” Чайковского, симфония лишена (если только не считать подзаголовка “Трагическая”) каких-либо программных ориентиров — будь то вымыслы композитора, или символика воззванных поэтических категорий, космических философий, пронизывающих первую триаду симфоний Малера. Глубоко личная нота, отзвуки уже выпавших на его долю страданий и предвестие трагической судьбы композитора отличают Шестую в ряду двух других обрамляющих ее чисто инструментальных симфоний. Для зрелого стиля Малера характерно со-средоточение на собственно музыкальных, внелитературных концепциях — и это усложняет и без того трудную, как мы уже говорили, проблему интерпретации.

Надо отдать должное Джеймсу Конлону — он произвел впечатление истинно малеровского дирижера. То есть, прежде всего, музыканта, который подобно Малеру не склоняется к выстраданной музыке (“симфонии исчерпывают содержание всей моей жизни”) в привычные школьные формы-схемы. Музыканта, для которого “долгое симфоническое время” у Малера — единственно реальное время; с ним он сверяет свои внутренние часы. Музыканта, который вслед за Малером стремится при дирижировании “затушевывать такт, чтобы он прятался за мелодией и ритмом, как матерчатая основа гобелена за линиями рисунка”. Музыканта, дирижирующего сложнейшую партитуру наизусть с такой покоряющей свободой, что публике симфония казалась выходящей из его рук “столь же зрелой, как Минерва из головы Зевса” (Шарль Мишель).

Сильная, но не “злая воля дирижера”, умеющего пронизать огромную композицию единственным дыханием, вела к Финалу — центральной части симфонии. Судя по тому, насколько убедительно и технически безуокоризненно прозвучал финал, ему была отдана львиная доля репетиционного времени. Весьма малого, кстати (дирижер встретился с оркестром за несколько часов до концерта). И хотя Джеймс Конлон высоко оценил мобильность марининского оркестра (читайте интервью с дирижером в приложении к настоящему номеру газеты), последний все же отставал иногда (смысла точности выполнения дирижерских намерений). Более всего это

обнаруживалось в зловещем Скерцо — быть может самом жестоком в “дошостаковическую эпоху”, и в печально-светлом нежнейшем *Andante moderato*.

История подарила оркестру Мариинского театра (тогда оркестру Императорской русской оперы) встречи с гениальным композитором и дирижером. В 1902 и 1907 годах Малер гастролировал в Петербурге (до этого он побывал в 1897 году с концертами в Москве). На афишах петербургских концертов рядом с произведениями Бетховена, Вагнера, Берлиоза значилась Пятая симфония Малера. “Сегодня была вторая репетиция. Оркестр держится отлично. Восторг был непрерывный... Репетировать в таких условиях — одно удовольствие”, — сообщал композитор жене из Петербурга.

В первом и пока единственном малеровском абонементном цикле, проведенном Ленинградской филармонией к 125-летию со дня рождения композитора, оркестр ГАТОБа имени Кирова исполнил Третью симфонию Малера под управлением Юрия Темирканова.

Нынешний вклад марининских музыкантов в отечественную малериану уже превосходит сделанное ранее. Но не мог бы он стать поистине уникальным? Что мешает нам вообразить афишу Международного Малеровского фестиваля под художественным руководством Валерия Гергиева в Санкт-Петербурге весной 1997 года (к столетию первых гастролей Малера в России и к 90-летию премьеры Пятой симфонии композитора в Петербурге под управлением автора)? Не попытаться ли исполнить и записать на компакт-диски все сочинения Малера (симфонии, канканы, вокальные циклы, песни, инструментальные ансамбли, транскрипции, юношеские сочинения)? Где еще, как не на сцене Мариинского театра рядом с поставленными, надеемся, к тому времени “Фиделио” и “Валькирией” (или “Тристаном”) пойдут “Евгений Онегин” и “Пиковая дама” — любимые детища Малера-оперного дирижера?

И разве не окуняются усилия, предпринятые директоратом фестиваля “Звезды Белых ночей” — 97, всеми нами — музыкальной общественностью города — когда спустя три года в кульминационный момент *Mahlerfest*’а в исполнении оркестров Мариинского театра и Санкт-Петербургской филармонии, огромного сводного хора и солистов прозвучит Восьмая симфония — легендарная “симфония тысячи участников”? Когда, по словам ее создателя, “...Вселенная начинает звучать и звенья. Поют уже не человеческие голоса, а кружасшиеся солнца и планеты!”

Иосиф РАЙСКИН

На снимках: М. Янсонс с О. Бородиной и М. Шагуч после концерта; дирижирует Дж. Конлон.

Фото Владимира ГРИГОРОВИЧА

