

“...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 обезоруживающе искренней проповедью, мог так прилюдно сжигать свое раскрытое сердце! И жертвенная скромность человека, музыканта, рыцарски служившего за дирижерским пультом Моцарту, 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-миры дисгармоничны, как и сама жизнь их вдохновившая. Быть может, только малеровская Восьмая — самое высокое небо его музыки, в о с ь м о е н е б о — гармонична от начала до конца в ее одически светлой (но не монотонной!) красоте гимна. Последнее, впрочем, не означает, что эта грандиозная симфония-месса легче других “читается” дирижером, более поддается конгениальной 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 о б р а з о в а н и я. Дело в том, что равновесие между двумя ипостасями музыкальной формы — ее процессуальной стороной и конечной формой-кристаллом — в музыке Малера обычно нарушено, сдвинуто, и отнюдь не в пользу схемы, какой бы заманчивой и конструктивно совершенной она не грезила композитору. Вслед за Вагнером он очевидно “боится одеревенения, кристаллизации музыки, превращения музыки в архитектуру” (Фридрих Ницше).

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

Строго говоря, этим качеством, подразумевающим разумную меру “соавторства” исполнителя с композитором, должен обладать каждый большой интерпретатор. Игорь Ойстрах однажды, характеризуя игру Яши Хейфеца, отметил в ней “каменную кладку формы”. Именно “кладку” (“лепку”, на искусствоведческом жаргоне) формы, то есть п 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 й 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, надемся, 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 “сороковые-роковые”, в “пятидесятые-глухие” мечтать о том, что когда-нибудь одна из самых грандиозных симфоний гонимого и полупреступленного в СССР Малера станет чуть ли не “шлягером” в Ленинградской филармонии (в довоенные годы, кстати, славившейся своими малеровскими программами). Излюбленная 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 Янсонса.

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

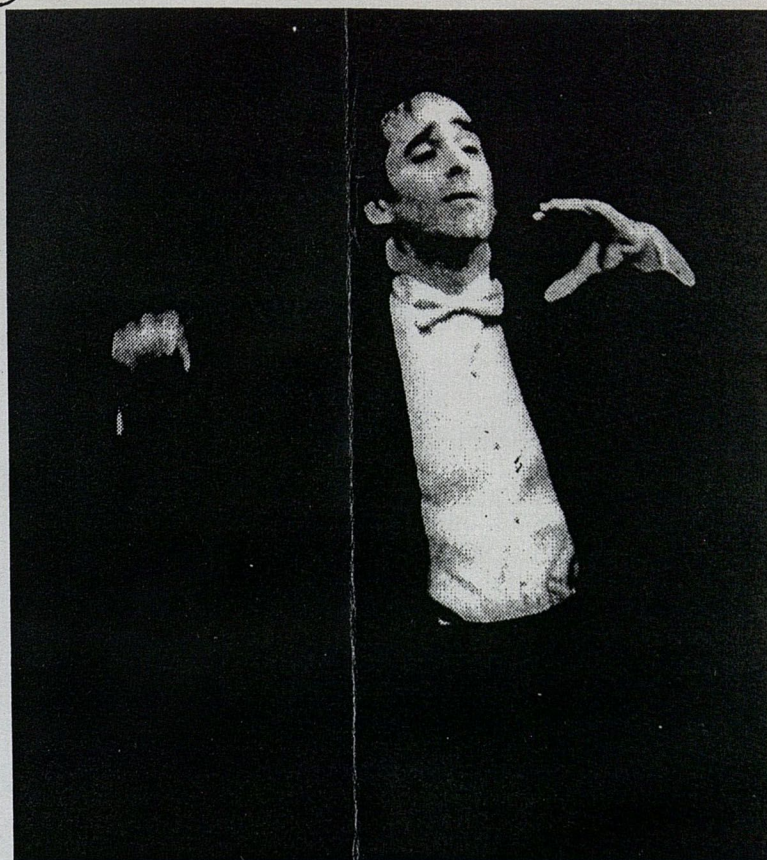
Вспоминая первое обращение Мариса Янсонса к партитуре Второй осенью 1985 года в рамках малеровского монографического абонемена, просматривая сделанные тогда на полях программки записи, невольно сравнивая с нынешними впечатлениями, нельзя не заметить: дирижирование его сегодня отличает, как и прежде,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

все время “находился в материале”. Прибегая 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 наблюдая повсеместно возросшую дирижерскую технику, сетовал на то, что “...дирижеры, которые способны не только к реферированию или самовыражению (то бишь к пассивному безличностному “чтению”, или, напротив, к интерпретаторскому произволу — И. Р.), но и могут претворять произведение — служить исполняемому произведению и все же творить, — таких мало”.

“Сегодняшняя” Вторая прозвучала у Янсонса, словно наполненная живой кровью. Она пронизывала оркестровую плоть, пульсировала в голосах хора, воспламеняла солирующие альт 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, совершаемый “усильем воскресения” (Борис Пастернак), подвиг души, запечатленный в гигантском восхождении от едва слышимого мерцающего хора до экзальтированного пятиголосного хорового фугато, предваряющего заключительный апофеоз.

Состоявшаяся в Большом зале филармонии встреча дирижера с оркестром, хором и певцами Мариинского театра, как видим, оказалась благотворной. 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 стояла долгая совместная работа, согласованные усилия музыкальных “предводителей” хора и оркестра, солистов; наконец, годами вырабатываемая единая культура звукоосознания. Одно только пение Ольги Бородиной и Марины Шагуч, поразительно окрашенное в широчайшем стилистическом диапазоне: от баховской кантаты 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 “Промнад-концерте” дирижера Джеймса Конлона (США), в чем 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 высказывания композитора, или символика возвышенных поэтических категорий, космических философем, 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 сосредоточение 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 м а л е р о в с к о г о дирижера. То есть, прежде всего, музыканта, который подобно Малеру не укладывает выстраданную музыку (“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 “затушевать такт, чтобы он прятался за мелодией и ритмом, как матерчатая основа gobelena 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 Мюнш).

Сильная, но не “злая воля дирижера”, умеющего пронизать огромную композицию единым дыханием, вела к Финалу — центральной части симфонии. Судя по тому, насколько убедительно и технически безукоризненно 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 (в смысле точности выполнения дирижерских намерений). Более всего это

обнаруживалось в зловещем *Скерцо* — быть может самым жестоким в “дошостаковичскую 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 Темирганова.

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, кантаты, 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 окупятся усилия, предпринятые директором фестиваля “Звезды Белых ночей” — 97, всеми нами — музыкальной общественностью города — когда спустя три года в кульминационный момент *Mahlerfest’a* 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 звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты!”

Иосиф РАЙСКИН

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

Фото Владимира ГРИГОРОВИЧА

