

Н.О.Власова
(Москва)

МАЛЕР СТАВИТ ЦЕМЛИНСКОГО:
К ИСТОРИИ ПРЕМЬЕРЫ ОПЕРЫ «ДАВНЫМ-ДАВНО»

Одной из главных сфер научных интересов М.Г.Арановского была музыкальная текстология. Значение его работ на эту тему, увенчавшихся последней работой ученого — монографией «Рукопись в структуре творческого процесса», — выходит за рамки чисто филологических штудий. История создания музыкального текста, запечатленная в эскизах, набросках, черновиках, беловиках, служила ученому материалом для наблюдений над психологией художественного созидания, над тайными процессами, протекающими в подсознании творца. Как утверждал М.Г.Арановский, процесс работы над рукописью не всегда заканчивается с завершением беловика — финальной версии текста произведения. В качестве особого случая исследователь констатировал «движение от беловика к черновику», когда «запись окончательного варианта текста» превращается в «процесс работы над ним». Темой моего сообщения будет как раз такой случай. Его специфика состоит в том, что доработка рукописи была вызвана внешним вмешательством — подготовкой партитуры к исполнению, а инициировал это вмешательство и частично осуществил его дирижер-постановщик, который сам являлся гениальным творцом, чья художественная воля накладывала отпечаток на все, с чем он соприкасался.

Осенью 1897 года Густав Малер, только что назначенный директором Придворной оперы, в поисках нового репертуара проявляет интерес к молодому Александру Цемлинскому. 26-летнего композитора критика называла одной из главных музыкальных надежд Вены. К этому времени он блестяще окончил Венскую консерваторию как пианист и композитор, удостоился внимания и лестной оценки Брамса, завоевал ряд наград на престижных композиторских конкурсах и уже сделал себе имя в музыкальных кругах.

Первоначально Малер заинтересовался первой оперой Цемлинского «Зарема» на сюжет из времен русско-кавказских войн. Однако Цемлинский предлагает Малеру свою новую оперу «Давным-давно», над которой уже начал работать. На сей раз молодой композитор останавливает свой выбор на сказочном сюжете — одноименной

пьесе современного датского писателя Хольгера Дракмана, соединяющей в себе мотивы известной сказки братьев Гримм «Король Дроздобород» и «Свинопаса» Андерсена. Отвечая умонастроениям своего времени (сказочная опера, Märchenoper, – жанр, в высшей степени характерный для австро-немецкого музыкального театра рубежа XIX–XX веков), опера «Давным-давно» одновременно стала первым соприкосновением Цемлинского со сферой легенды, мифа, сказки, которая станет определяющей для его оперного творчества в целом. Композитор впервые нашел здесь «свою» тему.

Партитура «Давным-давно» была готова в июне следующего 1898 года, и автор передал ее Малеру. По воспоминаниям современницы, Малер был поражен как невероятной техникой молодого композитора, так и отсутствием оригинальности в его музыке, которая содержала столько аналогий и заимствований, что, по его мнению, у Цемлинского должна быть очень плохая память, раз ему не удалось их избежать.

Премьера оперы под руководством Малера состоялась 22 января 1900 года. Постановка, которую Малер осуществил с присущим ему артистическим пылом, была превосходной: партию Принцессы исполняла одна из ведущих сопрано Придворной оперы Сельма Курц, партию Принца — уже известный к тому времени и еще более прославившийся впоследствии вагнеровский тенор Эрик Шмедес. Опера имела успех: в течение сезона она давалась двенадцать раз — значительное число для нового произведения. Критика была по большей части хвалебная. Но теперь речь пойдет о том, что этому успеху предшествовало.

Получив летом 1898 года партитуру, Малер со всей страстью принялся за работу над новым материалом. Сочинение Цемлинского он рассматривал не как законченный опус, а именно как материал, который требует дальнейшей огранки в ходе репетиционного процесса.

Сохранился рукописный экземпляр партитуры «Давным-давно», по которому Малер готовил оперу к премьере. Этот экземпляр особенно ценен тем, что в нем остались пометы, относящиеся только к данной постановке, без каких-либо позднейших наслоений. По этой партитуре можно составить представление о том, как работал Малер — оперный дирижер. Помимо партитуры, до нас дошел и рукописный

клавир оперы, что позволяет сделать некоторые выводы об отдельных стадиях работы.

Главное направление работы Малера с партитурой Цемлинского — это сокращения, направленные на максимальную динамизацию действия, устранение всего, что можно убрать без ущерба для драматического и музыкального развития. Наиболее значительной переработке подвергаются финалы – финал первого действия и финал всей оперы.

Конец первого действия по требованию Малера Цемлинский просто переписал, о чем свидетельствуют вычеркнутые полторы сотни тактов партитуры и вставка, написанная на другой нотной бумаге. Новая редакция радикально отличается по музыке от первоначальной – финал просто сочинен заново, причем тематически он становится более тесно связан с тем, что звучало ранее. Драматургически финал в окончательном варианте, в отличие от первоначального, выстроен по нарастающей: напряжение усиливается до самого конца, и сцена обрывается на своей кульминации. А вслед за этим, после паузы, в тихом и нежном звучании возвращается эпически неторопливая начальная тема оперы — тема оркестрового вступления. Эта тема, подобно музыкальному занавесу, обрамляет собой первый крупный раздел сочинения (пролог и первое действие) и возвращает слушателя из драмы страстей в мир сказки. В окончательном виде финал более насыщен, более интересен в музыкальном отношении – и это касается не только развития звучавших ранее тем, но и нового материала, который здесь появляется впервые.

По совету Малера Цемлинский изменяет и начало первого действия, расширив его за счет вставки оркестровой интерлюдии, которая построена на одной из самых привлекательных тем первого действия — хороводе Принцессы и ее фрейлин. Трудно сказать, чем было вызвано появление этой интерлюдии. Не исключено, что она потребовалась из чисто постановочных соображений. Но так или иначе, музыкальное предвосхищение едва ли не самой запоминающейся темы первого действия способствует объединению целого и, кроме того, обогащает партитуру эффектным оркестровым эпизодом, немаловажным для успеха оперы.

Прием, которым Малер пользуется систематически, — вычеркивание дублировок, облегчение оркестрового изложения в начале нарастаний, с тем, чтобы

их укрупнить и сделать более рельефными. Там, где автор уже пишет *f*, — Малер обозначает лишь начало нарастания и выставляет *p* и *pp*.

С другой стороны, в сам момент кульминации Малер стремится усилить ее, дробя на несколько волн. Пример тому – самый конец второго действия, которое, подобно первому, также оканчивается большим нарастанием. Чтобы сделать его более ярким, четче прочертить его профиль, Малер вновь последовательно вычеркивает некоторые дублировки, так что *tutti* достигается только в последних 6 тактах (вместо 15 в авторском варианте). В зоне кульминации вместо одного подъема Малер делает три более мелкие, дробные «волны», с динамическими отступлениями до *pp* и последующими быстрыми (за 4 такта) нарастаниями. Фактически он по-новому формирует музыкальную ткань, делая ее более нервной, эмоционально активной. Отметим, что подобная изменчивость динамики в высшей степени характерна для композиторского стиля самого Малера.

Исходя из анализа партитуры и клавира оперы можно предположить, что работа Малера над авторской партитурой шла в несколько этапов. Первоначальные сокращения были сделаны после первого прочтения Малером партитуры, еще до того, как был подготовлен клавир — поскольку в клавир некоторые вычеркнутые места уже не попали. Дальнейшее редактирование, по-видимому, шло уже в ходе репетиционного процесса: сокращения продолжались, появились вставки – например, упомянутая оркестровая интерлюдия в начале первого действия. Как уже говорилось, в партитуре перечеркнут весь финал первого действия, причем в этом финале уже были проставлены цифры, динамика, кое-где устранены дублировки – то есть решение потребовать от Цемлинского переписать весь финал, очевидно, пришло к Малеру не сразу. В новом варианте финала, на вставных страницах, опять-таки сделаны значительные сокращения и добавлена еще одна вставка в самом конце первого действия. Эти изменения, очевидно, самые поздние, они вообще не отражены в клавире. Таким образом, в данном случае можно говорить как минимум о трех стадиях переработки, зафиксированных в нотной записи.

Масштаб малеровского вмешательства может поразить воображение, если не знать, что Малер точно так же редактировал и свои собственные более ранние сочинения, причем зачастую пересматривал их неоднократно. Так, существует несколько редакций Первой симфонии, ранней кантаты «Жалобная песнь». Заключив

в 1910 году договор с Universal Edition, Малер сделал одним из условий передачи прав на ранние симфонии их издание в новой редакции. Ретуши в партиях Пятой симфонии были последними нотами, записанными Малером. Все его творчество – и как композитора, и как интерпретатора – по сути, представляло собой work in progress, а все произведения были законченными лишь относительно, до следующей редакции.

Малер – оперный дирижер преподавал Цемлинскому хороший урок. Через двадцать лет после постановки «Давным-давно» Цемлинский, к тому времени уже сам искушенный театральный капельмейстер, похожим образом обошелся со своей собственной оперной партитурой, готовя ее к постановке в Новом немецком театре в Праге, где работал главным дирижером. Речь идет об опере «По одежке встречают», написанной в конце 1900-х годов. Пражская премьера, о которой идет речь, состоялась в апреле 1922 года. По-видимому, взглянув на свою партитуру отстраненно, спустя двенадцать лет после ее написания глазами опытного оперного дирижера, которому предстояло ее исполнить, Цемлинский почувствовал необходимость серьезных сокращений, чтобы сделать спектакль более компактным и динамичным. Таким образом, общая направленность переработки была той же, что и в случае с «Давным-давно», где композитор подчинился требованиям Малера. Но сейчас он поступил с собственной партитурой еще более решительно. В результате возникла вторая редакция оперы.

Всю свою жизнь Цемлинский боготворил Малера. Личность Малера оказала огромное влияние на Цемлинского – дирижера и композитора. Как дирижер Цемлинский стал настоящим апостолом Малера. Пронзительная лирико-драматическая экспрессия малеровских симфоний и песен словно нашла новую жизнь в его музыке. Его «Лирическая симфония» по замыслу и, главное, по своему исповедальному тону стала продолжением «Песни о земле». Но это будет позже, уже в 1920-е годы. Работа над постановкой «Давным-давно» в конце 1890-х стала первой, поистине судьбоносной для Цемлинского встречей двух музыкантов.

Сведения об авторе: Власова Наталья Олеговна – доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.