

Юлия Крейнина (Иерусалим)

О границах свободы в интерпретации музыкального текста: замысел композитора и его истолкование слушателем

Вопрос о смысле музыки и возможностях его дешифровки – один из центральных в исследованиях М. Г. Арановского. В его монографии «Музыкальный текст: Структура и свойства» (1998) высказана достаточно неожиданная мысль о смысле музыкального текста, который, по словам ученого, «...не локализуется в какой-то одной точке пространства текста, как и не является только его конечным результатом. Музыкальный смысл – всегда движение, всегда изменение, всегда преобразование; в каждый момент времени он входит в некое новое состояние. Становясь непрерывно, по мере развертывания текста, смысл также проявляет себя как *процесс*. И в этом состоит одна из фундаментальных трудностей его «дешифровки» (с.338-339).

Учитывая вышесказанное, можно ли говорить о почти неограниченной свободе в толковании музыкального текста слушателем? Существуют ли заданные композитором границы возможных толкований (разумеется, в условиях конкретной культуры с ее конвенциями), или каждое индивидуальное толкование рождается в потоке свободных ассоциаций (подобно тому процессу, который принят в теории и практике психоанализа)?

Обратимся к конкретному, широко известному музыкальному тексту – к Adagietto из Пятой симфонии Малера. Эта краткая медленная часть симфонии породила немало различных толкований, весьма далеко отстоящих друг от друга. Adagietto стало популярным благодаря фильму Лукино Висконти «Смерть в Венеции» – немалое число зрителей так и запомнили его как музыку из фильма. В напряженно-трагическом контексте «Смерти в Венеции», Adagietto звучит несколько раз, всегда прерываясь в моменты незавершенности, недоговоренности; и каждый раз музыка воспринимается в ином эмоциональном ключе – разные фрагменты Adagietto, выбранные Висконти, позволяют ему комментировать музыкой совершенно разные душевные состояния героя, от меланхолии до

отчаяния, от мечтательности до радости в минуту самообмана. В ходе этих трансформаций семантического значения музыки получает убедительное подтверждение идея Арановского о смысле как *процессе*.

Однако история различных толкований Adagietto началась значительно раньше 1971 года, когда фильм Висконти вышел на экран. За 70 лет до этого, в декабре 1901 года, только что написанное Adagietto было послано Малером его будущей жене Альме Шиндлер – причем без всякого сопроводительного текста, без самой короткой записки. По свидетельству голландского режиссера Виллема Менгельберга, Альма мгновенно поняла, что перед нею признание в любви, и послала Малеру записку, что он может прийти к ней. Большинство биографов Малера доверяют свидетельству Менгельберга, который, по его словам, слышал эту историю дважды, от Густава и от Альмы. Поскольку Альма брала уроки композиции и была почитательницей Вагнера, она вполне была в силах как распознать завуалированную цитату из «Тристана», так и дешифровать подтекст ее появления.

Пример 1 (из монографии К.Флороса)

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt is from Wagner's *Tristan und Isolde*, Prelude to Act I, measures 45-48. It features a melodic line with dynamics *dim.*, *p*, *dim.*, and *p*. A handwritten note above the staff reads "11 пример" with an arrow pointing to the first measure. The bottom excerpt is from Mahler's *Fifth Symphony*, Adagietto, measures 61-71. It shows a complex texture with dynamics *p*, *p cresc.*, *pp subito*, *espress.*, *zurückhaltend*, *sempre dim.*, *pp*, and *morendo*. The tempo marking *molto rit.* is also present.

В наше время, эта новелла о музыкальном признании в любви широко известна. Однако известно и то, что Adagietto многократно звучало на похоронах, в атмосфере траура и глубокой печали. Начало этой традиции положил, по видимому, Леонард Бернстайн, исполнивший Adagietto на похоронах своего учителя Сергея Кусевицкого в 1951 году. Оно звучало позже на похоронах Роберта Кеннеди, брата президента США Джона Кеннеди – и поскольку Кеннеди были католиками, музыка Малера исполнялась под управлением Бернштейна в соборе святого Патрика в Нью-Йорке. После же смерти самого Бернштейна в 1990 году

многие оркестры – по всему миру – почтили его память именно исполнением малеровского Adagietto.

Однако существуют ли объективные причины для таких разных прочтений Adagietto, или слушательское восприятие зависит больше всего от контекста, в который музыка помещена? Или же решающим фактором при слушательском восприятии Адажиетто является темп? Сравнение темпов разных дирижеров говорит о весьма значительной разнице трактовок: продолжительность звучания колеблется от 7 до 15 минут. Такие разночтения заслуживают внимания и сами по себе, в рамках сравнения интерпретаций, и они же могут служить индикацией многозначности музыки, допускающей подобные расхождения.

В литературе о Малере идея многозначности смысла Adagietto, насколько мне известно, почти не затронута. С самых первых исполнений, эта часть симфонии нередко воспринималась как незатейливое лирическое интермеццо, как снижение стиля по сравнению с остальными частями – таково было, например, мнение друга-соперника Малера, Рихарда Штрауса; «кулинарно-сентиментальной» считал эту часть симфонии Теодор Адорно, почитатель Малера, автор глубокой и оригинальной монографии о композиторе. Дональд Митчелл, авторитетный английский исследователь Малера, назвал Adagietto инструментальной песней без слов. К сожалению, однозначность приведенных определений не позволяет объяснить ни разнообразие дирижерских трактовок, ни возможность исполнения этой лирической исповеди в фа-мажоре в контексте похорон.

С моей точки зрения, сам музыкальный текст Adagietto несет в себе внутренние противоречия, которые и порождают – в результате тех или иных акцентуаций у разных дирижеров и слушателей – столь далекие по смыслу толкования. Эти противоречия наделены системностью, которая приводит к ощущению многозначности, а иногда и смысловой перенасыщенности музыки – музыки, словно ускользающей от однозначного определения ее «послания» к слушателю.

В рамках доклада, время позволяет привести лишь несколько примеров, поясняющих противоречия между различными элементами музыкального языка.

Противоречие первое: как кажется поначалу, в самой мелодической линии нет очевидных несогласований – восходящее движение все время сбалансировано нисходящим. Однако одновременно из голоса в голос переходят хроматические нисходящие ходы – мотив *lamento*, по традиции связанный с семантикой неизбежной печали. Более того, уже в пятом такте этот мотив сталкивается с мелодической линией, порождая, несмотря на пианиссимо, резкий диссонанс, подобный внезапной боли в сердце – диссонанс неприготовленный и неразрешенный.

Пример 2

III.
4. Adagietto.

Sehr langsam. molto rit. a tempo (molto Adagio)

Nicht schleppen.
(etwas flüchtiger als zu Anfang)

Edition Peters

8951

Резкость диссонанса еще и усугубляется его записью: по логике гармонии (септаккорд второй ступени) и нисходящего мелодического движения от ре к до естественным был бы ре-бемоль. Малер, однако, предпочел до-диез, сделав диссонанс еще острее (у струнных инструментов ре-бемоль и до-диез отличаются

по высоте). Кроме того, в границах первого предложения диссонанс возникает в точке золотого сечения, что сразу выделяет его из контекста. Эта первая диссонирующая местная кульминация – своего рода «настройка» слушателя на семантическую многозначность *Adagietto*.

Итак, если мы верим рассказу Менгельберга, возможно предположить, что ответ Альмы был тогда для Густава Малера вопросом жизни и смерти, и потому его надежда омрачена сомнениями и даже болью от возможного отказа. (Русскому музыканту этот нарратив может напомнить романс Чайковского «Страшная минута», написанный на его собственные слова – особенно перекликается с ситуацией Малера заключительная реплика текста «Я приговор свой жду, я жду решения»). Вполне возможно и другое предположение: из биографии композитора известно, что Малер незадолго до встречи с Альмой чуть не умер от сильного кровотечения, и вполне возможно, что и в самые исполненные надеждой минуты в его подсознании жила память о пребывании между жизнью и смертью. Так или иначе, *Adagietto* уже с первых тактов – отнюдь не салонная сентиментальная пьеса для услаждения публики, как его оценивали нередко коллеги и критика.

Противоречие второе: нередко регистровые подъемы в мелодической линии сочетаются с динамическим спадом, а нисходящее движение в мелодии – с усилением звучности. (Естественно, при более медленном темпе исполнения эти детали проступают отчетливее.) Примером может послужить переход к репризе, где *crescendo* и *sforzando* несколько раз совпадают с нисходящими мотивами в разных голосах.

Пример 3

The image displays a page of a musical score, numbered 178 at the top left. It is divided into three systems. The first system is for the orchestra, with parts for First Violin, Second Violin, Violas, Violas, and Basses. The tempo is marked 'Flüchtig' and 'Fliessend'. The second system continues the orchestral parts, with a tempo change to 'zurückhaltend' and 'molto rub.'. The third system is for the piano, starting with a '3' time signature and a tempo of 'Tempo I. (Molto Adagio)'. The piano part includes dynamic markings like 'ppp' and 'pp'. The score is published by G. Schöner & Co. in Leipzig, as indicated by the publisher's name at the bottom left.

Такое противоречие может отражать внутреннее волнение, которое говорящий хотел бы скрыть, сдерживая свои чувства, однако не может сделать свои речевые интонации совершенно нейтральными.

В дополнение к динамике, неожиданным оказывается и выбор тональностей в среднем разделе. Малер всегда очень чуток к разнице в окраске диэзных и бемольных тональностей – как известно, для струнных и духовых инструментов оркестра энгармонически равные звуки отнюдь не точно совпадают по высоте – такое совпадение возможно только на клавишных инструментах. Тем более парадоксально, что композитор использует бемольные тональности в более высоком регистре, как бы снижая напряженность, и предпочитает диэзные при нисходящем движении – словно переходя на шепот в эту страшную минуту, когда все чувства напряжены. Однако по логике вещей, если желаешь привлечь внимание

собеседника, следовало бы поступить прямо противоположным образом – использовать при восхождении дизезы, естественно взмывающие вверх, и при нисхождении бемоли, звучащие ниже энгармонически равных дизезов. Но Малер верен себе – как человек театра, он знает, что шепот на сцене может впечатлить зал куда больше крика. (Кстати, целая цепочка доминантовых органнх пунктов не нагнетает напряжение, как можно было бы ожидать по традиции, а постепенно растворяет его – таков эффект затухающей динамики и нисходящего движения в фактуре).

Противоречие третье: структура целого впечатляет своей сбалансированностью и даже апелляцией к немецкой старине – в первом разделе использована *Barform AAB* (Вагнер использовал ее в опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» в песне Вальтера на состязании). В то же время, в форме присутствуют и очевидные диспропорции разделов: например, усечение формы к концу – реприза структурно сокращена, звучат лишь два предложения вместо трех в первом разделе. Привлекают внимание и необычные, словно намеренно «иные» кульминации – как по их положению в форме, так и по риторике: во-первых, они сдвинуты к концу разделов (первый раздел и реприза), недостаточно подготовлены и почти внезапны – мелодическая вершина достигнута отчаянным взлетом, воспринимается как восклицание, вскрик – то ли упоения, то отчаянной мольбы. Вторая коннотация особенно напрашивается *post factum* в самом конце, когда каденционный тонический квартсекстаккорд повисает в воздухе без своего логического продолжения, при этом голоса струнных словно постепенно скатываются вниз; сходство мелодического и ритмического контура двух линий напоминает эхо одинокого голоса при почти физически осязаемом падении с высоты.

Пример 4

The image displays three systems of a musical score for Mahler's Symphony No. 1, Adagio. The first system (measures 1-4) is marked 'rit.' and 'Zögernd.' (hesitatingly). The second system (measures 5-8) is marked 'Noch langsamer.' (even slower) and includes dynamic markings like 'pp' and 'poco'. The third system (measures 9-12) is marked 'viel Ton! Drängend.' (much sound! pushing) and includes dynamic markings like 'ff' and 'cresc.'. The instruments shown include Horns, First Violin, Second Violin, Viola, Violoncello, and Bass. The score is written in a traditional musical notation with various dynamics and articulations.

Разумеется, такое завершение части симфонии для Малера крайне нетипично. Правда, существует и простое, вполне очевидное объяснение такого композиторского решения: эта часть симфонии задумана Малером как неразрывно связанная с финалом – о чем говорит и обозначение *attacca* в конце. Однако невзирая на это, именно *Adagio* нередко исполнялось отдельно от симфонии, и начало такой «вольности» положил сам композитор – парадоксально, но это исторический факт.

Встает вопрос: возможно ли найти такой подход, который свяжет воедино противоречия, присутствующие в *Adagio*? Мне представляется, что возможно как эстетическое, так и мировоззренчески-философское объяснение.

Если говорить об эстетическом объяснении, важно иметь в виду идею, выдвинутую выдающимся советским психологом Л.С. Выготским в его книге «Психология искусства» (написанная в 1931 году, книга была опубликована в Москве лишь в 1968 году). Выготский говорил о противоречии разных элементов произведения как о первопричине его эстетического воздействия на слушателя. Именно отмеченные выше противоречия дают возможность слушателю ощутить явный когнитивный диссонанс и тем самым проникнуться борением разноречивых чувств, столь отчетливым на фоне сбалансированности общего абриса формы. Adagietto Малера действительно несет в себе изначальное противоречие между архитектурной завершенностью музыкальной структуры (строгость и даже архаизм формы – бар-форма мейстерзингеров, использованная в начальном разделе) и постоянной внутренней взрывчатостью, накаленностью эмоций, близкой «Тристану» Вагнера.

Для восприятия Adagietto весьма значима и исполнительская трактовка: при относительно подвижном темпе дирижер естественно выводит на первый план архитектурную стройность Adagietto, и слушателю легче охватить композицию в целом; при более медленном темпе в фокусе внимания и дирижера, и слушателя оказываются более краткие интонационные формулы Малера, в которых часто сконцентрированы боль и печаль.

В дополнение к сказанному, упомяну один факт, который так или иначе комментируют многие исследователи малеровского творчества: завершение Adagietto почти точно совпадает с завершением песни Малера «Я потерян для мира». Как видно при сравнении примеров 4 и 5, основное различие между Adagietto и песней – в динамике.

Пример 5

The image displays two pages of a musical score, numbered 24 and 25. The score is for a vocal soloist and a full orchestra. The vocal line is in German, with lyrics such as "Ich bin al - lein in mei - nem Lieb -" and "Ich bin für dich, ich bin für dich, ich bin für dich". The instrumental parts include Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Arpeggiator (Arp.), Violin I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Contrabass (Cb.), Oboe (Ob.), Clarinet Bass (Cl. B.), Piano (P), and Horns (Cor.). The score is marked with various dynamics and performance instructions, such as "Ohne Steigerung" and "Senke einmündig". The pages are numbered 24 and 25, and the work is identified as W. Ph. V. 547.

Возможно, что именно эта общность материала дает дополнительный ключ к пониманию противоречивости *Adagietto*. По-видимому, для Малера вполне естественно использовать почти одно и то же завершение как в песне, так и в *Adagietto*: ибо нисхождение с высот неизбежно, будь то любовь или смерть, падение со скалы или медленный спуск на бреющем полете.

Как мне представляется, двойственное впечатление от *Adagietto* – отражение двойственности послания Малера к слушателю, где соединены мольба о любви и боль одиночества. В песне «Я потерял для мира» это послание нашло свое «инобытие» – «Я живу один в моем небе, в моей любви, в моей песне» – признается Малер почти шепотом, словами поэта Фридриха Рюккерта.