

Кирилл Смолкин

**К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УКАЗАНИЙ  
В МУЗЫКЕ ГУСТАВА МАЛЕРА**

По выражению А. В. Михайлова «музыка окружена многими слоями слов» [6, 11]. К музыке Густава Малера смысл этой цитаты можно отнести с наибольшей конкретностью. Помимо имманентно-музыкальной многослойности, она насыщена многочисленными *вербальными* слоями. Один из таких слоев составляют разнообразные исполнительские указания. В конце XIX века в музыке Малера это особое явление достигло небывалого расцвета<sup>1</sup>. Отчасти это связано с расширением круга образов на исходе романтизма (и расширением самого музыкального искусства, в первую очередь, благодаря Вагнеру) и обостренной эмоциональностью *fin de siècle* в преддверии экспрессионизма. Отчасти — и в случае с Малером это особенно важно — с самим типом личности художника.

На сегодняшний день проблема исполнительских указаний изучена довольно мало. По верному замечанию Д. Феллоуза «темповые и выразительные обозначения являются, возможно, наиболее последовательно игнорируемыми компонентами музыкального текста» [8, 271]. Редко авторские ремарки рассматриваются как отдельный музыкальный и языковой «феномен» [11, 1] в контексте творчества одного композитора или же музыкально-исторического процесса.

В отличие от англоязычной и немецкоязычной традиции, в отечественном музыкознании исполнительским указаниям как понятию

---

<sup>1</sup> А также в музыке Р. Вагнера, К. Дебюсси, А. Скрябина и др.

практически не нашлось места. В *Музыкальной энциклопедии* и в *Музыкальном энциклопедическом словаре* термин «исполнительское указание» или схожие ему наименования отсутствуют. В русскоязычной литературе нам известна пока, лишь одна работа, написанная музыкантом и целиком посвященная данной теме<sup>2</sup>. И хотя автор сосредоточилась в основном на итальянских словесных ремарках и на фортепианной литературе, сей труд музыковеда, пианистки и филолога (!) имеет безусловную теоретическую и практическую значимость.

Немецкое слово *die Vortragsbezeichnung* переводится на русский язык как *исполнительское указание*. Приведем лексические аналоги немецкого термина *Vortragsbezeichnung (Vortragszeichen)* в других европейских языках. Таковы: *expression mark* в английском, *signe d'expression/d'interprétation* во французском, *segno di espressione* в итальянском, *signo de expresión* в испанском и, соответственно, *исполнительское указание* в русском. В *Музыкальном словаре Римана* дается следующее определение этого понятия:

**«Исполнительские указания** это – композиторские или редакторские дополнения к нотному тексту в форме слов, аббревиатур или знаков, которые через обозначения темпа (и агогики), силы звука (динамики), аффекта, артикуляции, способа звукоизвлечения (туше, ведение смычка) или фразировки более детально определяют характер исполнения музыкального произведения<sup>3</sup>.

Исходя из этого определения, исполнительские указания можно классифицировать по ряду признаков. По формальному принципу (чем выражено исполнительское указание) все обозначения можно разделить на две большие группы: *вербальные* (слова, словосочетания, предложения; аббревиатуры) и *семиотические* (знаки и символы). По функциональному принципу можно выделить следующие группы исполнительских указаний:

---

<sup>2</sup>См.: [5].

<sup>3</sup> Перевод мой — К. С. Оригинал см.: [10, 1059].

- темповые и агогические,
- динамические,
- артикуляционные,
- технические,
- фразировочные,
- эмоционально-выразительные и иные указания.

Важно отметить, что среди типовых (ставших общеупотребительными терминами) исполнительских указаний мало примеров, однозначно соответствующих только одной из этих групп. Исторически сложилось, что большинство темповых обозначений имели определенный эмоциональный оттенок, либо были связаны с определенным жанром, аффектом или даже со способом игры на музыкальном инструменте<sup>4</sup>. Группа *технических* указаний, может включать в себя как обозначения, буквально относящиеся к исполнительской технике, так и массу моментов, касающихся организации исполнительского процесса (требования к настройке инструментов, расположению музыкантов в пространстве, особые указания дирижеру и тому подобное).

Известная путаница в отношении исполнительских указаний возникает в связи со словосочетанием *музыкальные* или *музыкально-исполнительские термины*. Закрепившись в русскоязычной традиции, это понятие стало включать в себя и обширный пласт исполнительских указаний. Однако это во многом ошибочно, т.к. термины (такие как, скажем, *интервал*, *аккорд*, *контрапункт* и тому подобные) являются однозначными понятиями и лишены эмоциональности и образности. Н. Корыхалова отмечает, что «исполнительские указания могут быть названы терминами лишь условно. Относясь к живой, изменчивой сфере музыкального исполнительства (ведь это указания композитора к исполнению его музыки), эти термины

---

<sup>4</sup> Например, обозначение *largo*, *larghetto* могло относиться не только к темпу, но и к характеру ведения смычка («длинный» смычок). См., к примеру, указание *Andante larghetto* в начале одной из частей *Sinfoni* и к оратории «Саул» Г. Ф. Генделя.

отличаются и экспрессивностью, и емкостью смысла. Они содержат ряд смысловых нюансов, тотчас же возникающих в нашем сознании. <...> Вряд ли можно отнести к музыкальным терминам те сугубо индивидуализированные (обычно развернутые) определения характера музыки, которые вписывает в нотный текст своего сочинения тот или иной композитор. <...> К терминам, знание которых для музыканта обязательно, могут быть отнесены лишь общеупотребительные выражения, овладение которыми не предполагает перевода их на родной язык. За *Allegro, dolce* или *legato* стоит предписание, которое должно непосредственно восприниматься каждым музыкантом, быть понятным без перевода» [5, 7–10]. Граница между понятиями термина и указания не всегда является четкой. Некоторые общеизвестные итальянские слова одинаково являются и указаниями темпа, и музыкальными терминами, обозначающими жанр или музыкальную форму (например, *Allegro, Andante, Adagio, Scherzando* и другие).

Ко времени, когда творил Малер, выразительные обозначения в музыке преодолели терминологические и языковые барьеры итальянских расхожих ремарок. Уже Бетховен в позднем творчестве, в частности в последних фортепианных сонатах и струнных квартетах, наряду с итальянскими активно использовал немецкоязычные исполнительские указания, такие как: *mit Empfindung und Ausdruck* (с чувством и выразительностью)<sup>5</sup>, *mit der innigsten Empfindung* (с сокровеннейшим чувством), *Langsam und sehnsuchtsvoll* (Медленно и с томительной тоской)<sup>6</sup> и другие. Очевидно, Бетховену, как впоследствии и Малеру, было недостаточно только итальянских обозначений, страдающих терминологической сухостью и семантической бедностью<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> 1 часть Сонаты № 27.

<sup>6</sup> 1 и 3 части Сонаты № 28.

<sup>7</sup> Показательно, что немецкоязычные ремарки композитора более развернуты и направлены на уточнение и дополнение эмоциональных оттенков. Порой значения итальянских и немецких указаний характера не совпадают. См. об этом: [4, 216-217; 223-225].

В романтическую эпоху эмоциональное содержание музыки получает все большую детализацию в нотах. Музыка Шумана изобилует авторскими ремарками, в частности на немецком языке. В них он стремился не только отразить заложенные в музыке эмоции, но и выделить разные *планы* (динамические, фактурные, образные и тому подобные). «По мысли Шумана, фортепианная *многоплановость* (выделено мной — К. С.) достижима не только при помощи соответствующего изложения: большую роль композитор отводит специфическому мастерству и с п о л н е н и я. Прежде всего он рассчитывает на способность к тончайшей дифференциации ткани, к богатой и детальной нюансировке. Это выразилось в шумановских словесных пояснениях и более всего в его подробных динамических, темповых и других обозначениях в нотном тексте» [3, 469].

Следующим, кто расширил палитру исполнительских ремарок, был Р. Вагнер. Чего стоят его многочисленные ремарки, обращенные не только к оркестрантам, но и к певцам-актерам! Гений Вагнера-автора (композитора, поэта, драматурга) и исполнителя (дирижера и постановщика) не упускал из виду ни движения глаз актера на сцене, ни «движения души» музыканта во время исполнения. Должно быть, именно от Вагнера Малер воспринял желание все большего словесного выражения в своих партитурах.

Текст партитур Г. Малера буквально переполняют разнообразные, порой весьма необычные исполнительские указания. Без них трудно представить себе даже внешнее очертание его музыки. «Поразителен сам облик его партитуры. Словно лицо, изборожденное морщинами, она испещрена темпераментными и детальными обозначениями динамических оттенков, пунктирами акцентов и штрихов, линиями *legato*, стрелами *glissando*, пометками о способах игры и указаниями инструментального “дыхания” (’), мгновенных перемен в характере исполнения и темпа (“Ton!” [Звук!], “klagend” [жалуясь], “keck” [дерзко], “roh!” [жестко!], “grob” [грубо], и даже повелительная интонация в обычном “Dämpfer ab!” [снять сурдины!]).

Все эти слова и знаки в партитурах Малера умоляют, приказывают, взывают, предостерегают, требуют от дирижера и музыканта оркестра полной отдачи, полного доверия воле композитора» [1, 512–513].

Малер довел обилие и экспрессию исполнительских указаний до предела<sup>8</sup>. В своей музыке он дошел от предельно эмоциональных высказываний до голоса отстраненного, «безэмоционального» и, более того — до сведения двух этих выразительных полюсов воедино. Такая обостренность и полярность в искусстве стала симптомом времени. Вспомним, к примеру, характерное стремление, нечуждое и Малеру, к камерному или, наоборот, к сверхзвучанию. В отношении исполнительских указаний красочность и разнообразие, свойственное ремаркам Малера, заставляют вспомнить музыку его современников, в особенности, А. Скрябина. В этом отношении показательно, что для обозначения темпа, динамики и прочего, Скрябин, так же, как и Малер, пользуется *типовыми* итальянскими обозначениями, а для обозначения характера музыки — изысканными французскими ремарками: *Divin, grandiose* (божественно, грандиозно), *Mystérieux, tragique* (таинственно, трагически), *Avec une joie éclatante* (со сверкающей радостью)<sup>9</sup> и тому подобные. В них проявилось особое отношение музыканта-поэта к *слову* — носителю музыкальной или философской идеи.

Малер в создании своих произведений выступает не менее активно как поэт. Наряду со стихами немецких и китайских поэтов, текстов духовной и народной поэзии Малер использует в своих сочинениях собственные тексты. Для Малера *слово* — не что-то второстепенное, но весомая часть художественного целого, к тому же, выражающая его *идеи*. Композитор в письме А. Зейдлю от 17 февраля 1897 года выражал свое отношение к слову: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента,

---

<sup>8</sup> П. Тенхев, говоря о системе исполнительских указаний Малера, даже образно называет это «инфляцией» ('Inflation') или «банкротством» ('Bankrott') системы. См.: [11, 269].

<sup>9</sup> См.: А. Скрябин Симфония № 3 «Божественная поэма».

когда должен привлечь “Слово” в качестве носителя моей музыкальной идеи»<sup>10</sup>.

Уже в ранних сочинениях (в песнях для голоса с фортепиано) Малер использует образные указания для певца вроде: *innig* (искренне), *kläglich (mit Parodie)* (жалобно, с пародией), *possierlich* (забавно) *leise, zögernd* (тихо, робко), *sich verlieren* (теряясь), *keck* (смело), *leidenschaftlich* (страстно), *verängert* (злясь) и другие. Вместе с темпом композитор выставляет обозначения, указывающие на характер или жанровый прототип песни: *Träumerisch* (мечтательно), *Lustig* (весело), *Sehr gemächlich, mit humoristischem Ausdruck* (очень спокойно, с юмористическим выражением), *Mit Humor* (с юмором), *In verdriesslichem Ton* (в угрюмом духе), *Im Volkston* (в народном духе), *Im gemächlichem Walzertempo* (в спокойном темпе вальса), *Keckes Marschtempo* (решительный маршевый темп) и другие.

Малер обращается к вербальным указаниям не только для выявления образно-характерной составляющей музыки, но и для достижения разных тембровых возможностей фортепиано. В песне «Phantasie» (Фантазия) из сборника «Lieder und Gesänge» (Песни и напевы) композитор пишет: *Der Klang einer Harfe nachzunahmen* (подражать звуку арфы); в фортепианной партии песни «Zu Straßburg auf der Schanz» (В окопе под Страсбургом) значится: *Wie eine Schalmei* (словно шалмей), а при исполнении трелей в басу Малер просит пианиста при помощи педали подражать звучанию заглушенного барабана<sup>11</sup>; в песне же «Scheiden und Meiden» (Разлука и уход) Малер вводит подражание трубам<sup>12</sup>.

Немаловажная сторона исполнительских указаний Г. Малера — их *двуязычие*. Одновременно композитор пользуется обозначениями на

---

<sup>10</sup> Цит. по: [2, 319].

<sup>11</sup> В балладе «Der Tambourgs`sell» (Барабанщик) из «Волшебного рога мальчика» в варианте для голоса с фортепиано использован схожий прием.

<sup>12</sup> Укажем также на особую подробность в обращении с педализацией (Малер проставляет в разных песнях: *Mit starkem Pedalgebrauch* (с сильной педализацией) или наоборот: *ohne Pedal* (без педали), а также в указаниях, относительно исполнения трелей (например, *ohne Nachschlag* — без нахшлага) или триолей (*breite Triolen* — широкие триоли).

итальянском и на немецком языке. Это обусловлено рядом внешних и внутренних причин. С одной стороны, для Малера, говорившего, писавшего и думавшего на немецком языке, было чем-то естественным и в нотном тексте изъясняться на родном языке. Определенную роль в этом обстоятельстве сыграло и тот фактор, что большую часть жизни он работал с немецкими или австрийскими оркестрами и певцами. Обращение к музыкантам через исполнительские указания было для Малера-дирижера частью живого творческого процесса. С другой стороны, углубление эмоционального плана музыки требовало попросту новых выразительных слов, эквивалента которым не нашлось в итальянском музыкальном лексиконе. К тому же, было бы просто нелепым, найдя, наконец, то самое «разрешающее слово», отвечающее идеям композитора, переводить его на чужой для него и для большинства исполнителей язык.

Значение немецкого языка для авторских ремарок Малера очень велико. С появлением немецкого слова в нотах становится ясно: с его помощью автор хотел сказать, если не что-то более важное, то нечто новое — *иное*, нежели с помощью привычного итальянского. И хотя в калейдоскопе итальянских и немецких ремарок закономерности в выборе тех и других порой трудноуловимы, ясно одно: *espressivo* не равно *ausdrucksvoll*, *molto espressivo* не тождественно *mit großem Ausdruck* и так далее, по крайней мере, с точки зрения восприятия малеровского текста сегодня.

Обратившись в начале творческого пути к разнообразным исполнительским указаниям, Малер продолжает использовать их и в дальнейшем, выбирая для себя характерные выразительные ремарки. В первую очередь обращают на себя внимания два агогических указания, ставших подлинно «малеровскими», это — *nicht schleppen* (не затягивать) и *nicht eilen* (не спешить), ими изобилуют партитуры Малера. С одной стороны, в них проявилась тенденция к «отрицательным обозначениям» [7, 18], связанная со стремлением избежать нежелательного, часто прямо



противоположного, эффекта и предотвратить превратное толкование его намерений. Малер отмечал, что «те места, которые, он хотел, чтобы были сыграны немного медленнее, он обозначал не “ritardando” (замедляя), которое бы сразу преувеличили, а “nicht eilen” (не спешить) и, наоборот, там, где он хотел бы ускорить темп, он подписывал исключительно “nicht schleppen” (не затягивать). „Вот на какие уловки приходится идти с музыкантами!“»<sup>13</sup>.

На широкое использование исполнительских указаний во многом оказала влияние специфика дирижерской деятельности композитора<sup>14</sup>. Многолетняя работа с самыми разными оркестрами, постоянная неудовлетворенность исполнительским уровнем и рутинными привычками оркестрантов не выполнять композиторские и дирижерские требования или истолковывать их превратно, побудили Малера оставлять все больше пометок и замечаний в своих партитурах. Отчасти это стало своего рода привлечением внимания, попыткой побудить будущих исполнителей вдумчиво относиться буквально к каждой ноте. С другой стороны, в многочисленных темповых и агогических обозначениях внутри частей<sup>15</sup>, порой составляющих сложную темповую драматургию, проявилось живое свойство музыки Малера — ее *изменчивость*.

Среди эмоционально-выразительных обозначений выделяются ремарки, отражающие характерные особенности художественного языка композитора. *ausdrucksvoll* (преисполнено выразительности), *mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck* (с таинственной печальной выразительностью), *leidenschaftlich* (страстно), *mit Ausbrechendem Schmerz* (с прорывающейся болью) — обозначения, ставшие своего рода чертой стиля

<sup>13</sup> Перевод мой — К. С. Оригинал см.: [9, 78].

<sup>14</sup> Упомянем еще один пласт исполнительских указаний Г. Малера, обращенных к дирижеру. Эта тема заслуживает специального исследования.

<sup>15</sup> Приведем некоторые из немецкоязычных примеров: *drängend* (ускоряя), *vorwärts* (вперед), *bewegt* (взволнованно), *zurückhaltend* (замедляя), *Zeit lassen* (замедлить, оттянуть; букв. — оставить время), *ohne Hast* (без спешки), *gemächlich* (спокойно), *ausbreitend* (расширяя), *fließend* (плавно, текуче) и другие.

Малера. Вплотную приближаясь к экспрессионизму, в них композитор подчеркивает и без того повышенную эмоциональность музыки, ее «воспаленную» чувствительность, граничащую с болезненной нервозностью.

Наряду с импульсивной экспрессией вырисовывается и иная эмоциональная линия, связанная с «тихой» выразительностью. В таких ремарках как: *dumpf* (глухо, тускло), *aus der Ferne* (издалека), *unmerklich* (незаметно), *kaum hörbar* (едва слышно), *gänzlich ersterbend* (полностью замирая), *zart* (мягко, нежно), *innig* (искренне, сердечно) и других; Малер заставляет прислушаться к сокровенному голосу сердца, он обращается к глубинам человеческого подсознания.

В музыке Густава Малера, соединившей в себе симфонический поток с живым течением песни, наиболее ощутимо взаимовлияние слова и музыки. Малер, как *исполнитель* собственных произведений, расширяет еще один вербальный слой своих партитур за счет исполнительских указаний — область незвучащего слова. Оставаясь «за кадром» звукового процесса, авторские ремарки, тем не менее, непосредственно на него влияют в момент исполнительской интерпретации. Так немзыкальные элементы становятся компонентами языка музыкального, частью «плоти» музыкального сочинения, составляя основу его внешнего облика и его сути.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 584 с.
2. Густав Малер. Письма / Под. общ. ред. И. А. Барсовой. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
3. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.

4. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т.: Т. II / Л. В. Кириллина. М.: Московская консерватория, 2009. 590 с.
5. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2007. 328 с.
6. Михайлов А. СЛОВО и МУЗЫКА: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы научных конференций / ред.-сост.: Е. И. Чigareва, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. М., 2002. С. 6–23.
7. Danuser H. Mahlers Vortragsbezeichnung. Zum Problem der Temporelationen im ersten der Lieder eines fahrenden Gesellen // Quellenstudien I: Gustav Mahler, Igor Strawinsky, Anton Webern, Frank Martin. Basel, Paul-Sacher-Stiftung: Amadeus, 1991. S. 9-31.
8. Fallows D. Tempo and expression marks // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition / ed. by S. Sadie, exec. ed. J. Tyrrell. vol. 25. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001. P. 271–279.
9. Killian H. Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner / hrsg. von Knud Martner. Hamburg, 1984. 239 S.
10. Riemann Musiklexikon. Sachteil / hrsg. von H. H. Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. 1880 S.
11. Tenhaef P. Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts. Bärenreiter, 1983. 312 S.