

Исполнительское искусство

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ Р. ШТРАУСА «ЖИЗНЬ ГЕРОЯ»: К ВОПРОСУ ЦЕЛОСТНОСТИ НАРРАТИВА

Ольга Москвина

Как известно, Р. Штраус — один из крупнейших западноевропейских симфонистов рубежа XIX–XX веков. Музыковеды никогда не прекращали изучать его симфонические сочинения, поскольку произведения привлекают внимание музыкальным материалом. По мнению Л. О. Акопяна, в своих сочинениях Р. Штраус демонстрирует «неукротимый темперамент, мощный мелодический дар, совершенное владение крупной симфонической формой и феноменальную способность извлекать из оркестра сколь угодно многообразные нюансы, изощренные комбинации тембров, сильнодействующие изобразительные эффекты» [1, 680].

В симфонических сочинениях Штраус опирается как на всемирно известные произведения («Макбет», «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра»), так на собственные тексты («Смерть и просветление», «Из Италии», «Жизнь героя», «Домашняя» и «Альпийская» симфонии), поэтому традиционно его симфоническое творчество принято изучать в связи с программностью в привычном значении этого слова. Однако для музыки Р. Штрауса характерна столь яркая образность, событийность, а также последовательное и детальное воплощение всех сюжетных поворотов, что целесообразным представляется ее изучение с позиций нарратологии — науки, изучающей процессы повествования, сюжетосложения, теории фабулы, а также презентации. Именно презентация, с нашей точки зрения, в рамках анализа музыкального сочинения становится тем этапом, без которого нарушается целостность и точность восприятия композиторского замысла слушателем.

Следует подчеркнуть, что презентация понимается нами не только как исполнение сочинения, но как многоуровневый процесс — от создания произведения (черновики, эскизы, рукопись, публикация поэмы) до его интерпре-

таций (исполнение, осмысление и оценка). В рамках данной статьи выбран ракурс исследования именно исполнительских трактовок поэмы — великих дирижеров: А. Тосканини (1941 г.), Г. фон Караяна (1958–1963 гг.) и Д. Цинмана (2001 г.)¹ — как один из ключевых элементов презентации сочинения в целом, от которого и зависит наиболее глубокое понимание и трансляция авторского замысла. Остальные (предварительные) этапы не менее важны и заслуживают отдельного рассмотрения.

Всеми известно, что Р. Штраус вел активную дирижерскую деятельность. Все свои сочинения он изначально мыслил оркестрово, с первых шагов точно фиксируя тембральную сторону каждой темы, что отразилось в его черновиках. По справедливой оценке Е. Коноровой, «дирижер — это мозговой центр и смысловая доминанта оркестрового мира, средоточие музыкальности, культуры, интеллекта, мастерства» [3, 11].

Р. Штраус заботился о точном воплощении своего замысла, именно по этой причине он проставлял большое количество ремарок, которые можно читать как самостоятельный текст, что также ярко воплощено и в поэме «Жизнь героя». Композитор сопровождает нотный текст словесными характеристиками персонажей — это, к примеру, и столь многообразные ремарки как по отношению к Спутнице героя — «с лицемерным томлением», «легкомысленно», «задорно», «весело», «немного сентиментально», «игриво», «любезно», «пылко», «гневно», «ворчливо», так и к врагам героя: «очень остро и колко». В то же время в сочинениях Штрауса встречается цитата из трагедии Шекспира «Макбет», которую композитор выписал в партитуре одноименной симфонической поэмы². В партитуре «Домашней симфонии» Штраус использует прямую речь. В семейном «разговоре» (инструментальный диалог) о внешнем сходстве ребенка с мамой или папой тетушки говорят: «вылитая мама!», а дядюшки: «вылитый папа!» Эти фразы, выписанные над музыкальными мотивами, вербально не озвучиваются исполнителями, предполагается, что они должны быть донесены до слушателя музыкальным интонированием. По мнению С. Савенко, включение «неслышимого, неинтонируемого» слова, однако «выписанного в нотах так, как будто оно должно звучать» [7, 327], характерно для некоторых композиторов XX века (например, А. Берг, Л. Ноно, А. Кнайфель). Этот прием встречается уже у Бетховена, «проинтонировавшего», как отмечает С. Савенко, «слово “прощай!” (Lebe wohl!) начальным мотивом своей фортепианной сонаты³ — слово выписано над нотами и мысленно пропевадается музыкантом, сообщая “произнесению” фразы должный характер» [7, 328]. Такой словесный акцент в виде подобных «подтекстовок», который можно назвать нарративным, конкретизирует музыкальное содержание сочинения.

О важности слияния идей композитора с их дирижерской трактовкой говорил А. Никиш: «критерием творческого истолкования сочинения является синтез художественных идей автора и их восприятие и индивидуальное выражение дирижером»⁴.

Интерпретации дирижеров симфонической поэмы «Жизнь героя» рассматриваются нами по следующим параметрам:

- *архитектоника*
выстраивание художественного целого, общая композиция
расчлененность (слитность) ее разделов
степень детализации элементов музыкальной ткани
- *интонирование*
выразительность исполнения
расстановка смысловых акцентов
- *фактура* — *артикуляция голосов музыкальной ткани*
- *тембр*
красочность и яркость звучания
персонификация тембров
- *динамика* — *динамические волны и нюансировка*
- *темп.*

Принцип анализа исполнительских трактовок будет включать все параметры в соответствии с композиционным расположением материала⁵. Главным образом мы рассматриваем смысловое интонирование и архитектонику, трактовку персонажей и образов, темп, тембровые характеристики и, конечно, общую исполнительскую концепцию.

В конце статьи дается сравнительная таблица (№ 1), в которой отражены интерпретации поэмы А. Тосканини (1941), Г. фон Караяна (1958–1963), Д. Цинмана⁶ (2001). Выбор данных дирижеров обусловлен их исключительным интересом и вниманием к творчеству Р. Штрауса, о чем свидетельствуют высказывания самих дирижеров или воспоминания современников. Например, о А. Тосканини Альфред Уолленстейн⁷ писал, что «можно по пальцам одной руки сосчитать исполнения, полностью удовлетворившие его от начала до конца. Я могу, собственно, припомнить три. <...> Одно из них, безусловно, — исполнение “Жизни героя” Р. Штрауса» [2, 281]. По мнению П. Робинсона [6], одним из самых любимых сочинений Г. фон Караяна была поэма Р. Штрауса «Жизнь героя» [6]. Д. Цинман — это представитель современности, многократно исполняющий и записывающий сочинения Р. Штрауса, в частности поэму «Жизнь героя», о чем свидетельствует его дискография.

Артуро Тосканини *(Симфонический оркестр NBC, 1941)*

Исполнениям А. Тосканини присуща целостность сочинения, деталям уделено значительно меньшее внимание, нежели в интерпретации Г. фон Караяна. Это отражено в архитектонике сочинения, отличающейся большим единством разделов: темы, сменяя друг друга, не теряют общей устремленности движения. Николас Молдван⁸ в беседе об исполнительском стиле А. Тосканини отмечает, что «перед ним [А. Тосканини — О.М.] всегда была цельная картина. Другие дирижеры отрабатывают детали — то здесь, то там; у него же всегда было целое: если он достигал этого, он был удовлетворен. Такие мелочи, как штрихи смычком вверх или вниз, его не беспокоили» [2, 261].

Особого внимания заслуживает трактовка А. Тосканини Героя и героической сферы⁹. Звучание тем, воплощающих Героя, всегда торжественно, помпезно, приподнято — он борец за свои идеалы. Лирическая сторона Героя меньше акцентируется, чем героическая. Темы, воплощающие героическую сторону образа главного персонажа, интерпретируются дирижером как различные грани единого образа. В соответствии с преобладанием героики во всех проведениях тем и мотивов Героя на первом плане группа медных духовых инструментов.

В трактовке лирических образов (Спутница, любовная линия Героя и Спутницы) А. Тосканини достаточно строг, без излишней сентиментальности, которой, по мнению исполнителя Альфреда Уолленштейна, и так достаточно в поэме. Он считает, что исполнение Тосканини поэмы «Жизни героя» является великим, так как «в нем заложена огромная движущая сила — и никакой сентиментальности (которая заключена в самом произведении, и поэтому ее не следует больше выявлять)» [2, 281].

Образ Спутницы выступает несколько в тени образа Героя. Спутница воплощена как его союзница и возлюбленная. Но, с другой стороны, в «Батальной сцене» (второй раздел разработки — 53 ц.) при появлении темы Спутницы (соло скрипки) все остальные голоса начинают аккомпанировать ей, духовые инструменты звучат теперь на втором плане. Можно предположить, что дирижер, выделяя таким образом именно образ Спутницы, делает акцент не столько на борьбе, сколько на способе выхода из нее, на сфере любви, в которой Герой может черпать силы.

Большое значение А. Тосканини придавал темпу. Н. Молдван подчеркивал, что маэстро очень точно придерживался композиторских темпов и связанных с ним ремарок. Тосканини многократно повторял на репетициях, что «каждое музыкальное произведение имеет временную структуру, свои границы во времени» [2, 260], а задача дирижера — создавать «целое внутри этих границ» [2, 260]. Характеризуя темповую трактовку сочинений, необходимо также подчеркнуть, что А. Тосканини обладал удивительным метроритмическим чутьем, и «если он останавливался, а потом опять начинал произведение, то, по словам оркестрантов, движение было совершенно таким же. В этом проявлялся один из его великих талантов, нечто такое, о чем знали лишь те, кто с ним играл, те, кто умел понимать» [2, 261]. В целом темп данного исполнения весьма подвижен, что способствует перетеканию разделов друг в друга, но при этом ему присуща хронометрическая точность, не выходящая за рамки композиторских указаний. Так, например, разработка рассматриваемой нами поэмы в исполнении А. Тосканини, в которой явно очерчены композитором три волны развития, воспринимается как единый раздел. Даже граница первого и второго разделов разработки (5 т. 49 ц.), выделенная композитором генеральной паузой, в трактовке Тосканини сглажена и воспринимается как микроцезура, после которой разработка продолжается (а не начинается самостоятельный раздел, что подчеркнуто у Караяна). Это единство дыхания в таком масштабном сочинении

помогает воспринимать его целостно с большим количеством разделов, являющихся именно частями более крупной формы, что позволяет слушателю ощутить сложную, но единую композицию поэмы.

С точки зрения динамики исполнения Тосканини значительно ровнее исполнения Караяна или Цинмана¹⁰, но и в нем присутствуют постепенные нарастания от тишайшего *pp* до оглушительных и неистовых *ff*, которые производят очень яркий эффект.

Завершение поэмы Тосканини интерпретирует как сдержанное примирение Героя со всеми внешними обстоятельствами. Дирижер воплотил приятие Героем своей судьбы и спокойное следование ей.

Герберт фон Караян

(Берлинский филармонический оркестр, 1958–1963)

Герберт фон Караян (1908–1989), как известно, является одним из известнейших интерпретаторов музыки Р. Штрауса. На протяжении всей творческой жизни он постоянно обращался к сочинениям композитора: операм и симфоническим поэмам. Об интерпретации Караяна поэмы «Смерть и просветление» в газете «Таймс» писали: «Это было яркое, ошеломляющее исполнение, лучшее невозможно себе представить» [6, 46].

Самым любимым штраусовским инструментальным сочинением Г. фон Караяна, по словам П. Робинсона, была симфоническая поэма «Жизнь героя» [6, 61].

В целом трактовке данной поэмы Караяна присуща детализированность, «синтаксичность»: эпизоды, темы, мотивы, интонации ясно вычленяются. Например, экспозиция Героя (главная партия сочинения) композиционно представляет собой «поэму в поэме», поскольку уже в рамках данного раздела есть своя экспозиция, разработка и даже реприза. Такое дробление на отдельные этапы можно уподобить главам романа, что в достаточной степени подчеркивается дирижером. В каждом из разделов главной партии акцентируется определенная грань характера Героя, прежде всего, разные черты героики: собственно, героизм, бесстрашие, рыцарственность, но в то же время подчеркнута и лирическая сторона образа. Необходимо отметить, что хотя героика воплощена достаточно разнообразно, она не доминирует, как это было в исполнении А. Тосканини. Герой Караяна в большей степени представлен как философ, мыслитель, отчасти меланхолик — ему присуще настроение обреченности и безысходности.

Если в трактовке Тосканини основной акцент стоит на героике, то у Караяна — на лирической сфере, что проявилось в интерпретации образа Спутницы [6, 61]. Дирижер воплощает его многогранно. Музыкально очень точно соблюдены композиторские ремарки: — «капризно», «легкомысленно», «задорно», «немного сентиментально», «игриво», «любезно», «пылко», «гневно» и т. д. Во многом этому способствует и разнообразие темпов. Виртуозные пассажи особенно акцентируются исполнителем, что помогает раскрытию в образе Спутницы яркого темперамента.

В трактовке лирической сферы важную роль играет арфа. В частности, в заключительной партии экспозиции («Любовная сцена») выделен ее тембр, что придает эпизоду изысканность и утонченный лиризм. Именно благодаря тому, что дирижер выводит на первый план арфу, ему удается воплотить в заключительной партии и нежное любовное чувство между героями, и постепенное успокоение, затаенность и мистицизм.

Забегая несколько вперед, стоит отметить, что заключительное проведение темы Спутницы в коде отличается особым лиризмом и нежностью призрачно звучащей скрипки с тремолирующим сопровождением струнных (pp).

Музыкальная ткань оркестра Караяна очень разнообразна, разнородна, индивидуализирована. В разных эпизодах, в зависимости от их образного содержания, дирижер выводит на первый план соответствующую группу инструментов. Например, в «Батальной сцене» разработки (начиная с 42 ц.) есть сходство с «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича, которое достигается, помимо интонационного сходства тематизма, тембральным решением и исполнением: преобладанием группы медных духовых и ударных инструментов. Дирижер акцентирует четкую «военизированную» ритмику; в нисходящем целотоновом звукоряде артикулируется каждый звук, то есть все исполнительские средства нацелены на то, чтобы подчеркнуть героическое начало. В разработке появляется и тема Спутницы, но в исполнении Караяна она не выделена в качестве самостоятельной, а проведена в общем контрапункте голосов, в дальнейшем Караян очень тонко, нежно и возвышенно интерпретирует образ Спутницы. Основное внимание в разработке сконцентрировано именно на противостоянии Героя врагам и его активизации в борьбе.

Динамику исполнения Караяном можно определить как волнообразную: внезапные нарастания часто сменяются резкими снижениями звучности. Дирижер не всегда в точности следует указаниям композитора и, например, в разработке добавляет собственные *crescendo* и *diminuendo*, которые не указаны Р. Штраусом.

Выбранный Караяном темп достаточно подвижный. Темпы сочинения, как и динамика, трактуются весьма произвольно и иногда избираются дирижером самостоятельно. Его исполнение пестрит ускорениями и замедлениями, усиливающими детализированность интерпретации образов.

Особого внимания заслуживает трактовка репризы, в которой есть цитаты (автоцитаты) из различных сочинений Р. Штрауса. Это темы Дон Жуана, Дон Кихота, Донны Анны, Тиля Уленшпигеля (из одноименных поэм), темы из поэм «Смерть и просветление» и «Так говорил Заратустра». В каждой цитате максимально подчеркивается индивидуальность образа, вследствие чего исполнение Караяна становится «портретной галереей».

В коде доминирует лирическое настроение, подчеркнутое дирижером выделением арфы. Таким образом, итогом интерпретации Караяна (как и Тосканини) поэмы «Жизнь Героя» является полное успокоение, умиротворение. Можно предположить, что Герой обретает смысл жизни в творчестве, отсюда большая роль цитат.

Дэвид Цинман

(Цюрихский симфонический оркестр, 2001)

Дэвид Цинман (род. 1936г.) — американский дирижер и скрипач, почти 15 лет возглавлявший Цюрихский оркестр Тонхалле¹¹. Среди трех исполнений интерпретация Цинмана наиболее близка трактовке Караяна. Подчеркивается дробность разделов, в каждом эпизоде акцентируется новизна. Этому способствует и медленный темп (самый медленный из трех анализируемых исполнений). Детализируются не только композиционные разделы и эпизоды, но также фразы и мотивы. Внутренняя динамика характеризуется меньшей, по сравнению с исполнением Караяна, устремленностью.

Героика в интерпретации Цинмана смягчена, она не отличается помпезностью и величавостью Тосканини. Образ Героя в трактовке Цинмана намного спокойнее: нет такой частой смены настроений, как у Караяна. Например, минорный вариант темы Героя, звучащий после тем «критиков» в экспозиции, воспринимается как задумчиво-лирический, без тени обреченности (как у Караяна) или напряжения (как у Тосканини).

В интерпретации образа Спутницы контрасты смен настроений также сглажены. Основным является сопоставление тематизма Спутницы и Героя. Сам образ Спутницы и лирическая линия, несколько выделяемые Караяном, интерпретируются как одна из составляющих общего сюжета, но никак не доминирующие. Для трактовки образных сфер (героической, лирической и сферы борьбы с критиками) характерен общий баланс: не выделена ни героика, ни лирика.

Для музыкальной ткани поэмы в исполнении цюрихского оркестра под управлением Цинмана характерна многослойность ткани, в которой прослушивается каждый голос. В целом исполнению присуща не столько динамичная смена событий, сколько любование каждой деталью и сопоставление настроений главных персонажей. Эпизод в репризе, называемый Р. Штраусом «мирные труды Героя», интерпретируется Цинманом как единый нерасчленимый эпизод: темы (автоцитаты) перетекают друг в друга. Есть ощущение, что исполнительская трактовка призвана подчеркнуть в заключительных разделах сочинения (репризе и коде) погружение Героя в свои воспоминания, проносящиеся перед ним в виде музыкальных тем.

Мы рассмотрели три различные интерпретации одного сочинения. Каждый дирижер расставил собственные смысловые акценты в поэме: Тосканини выделил героику, воплотив ее различные грани; Караян особо подчеркнул лирическую сторону поэмы, продемонстрировав слушателю многообразие деталей; М Цинману удалось сохранить баланс героики и лирики, создав неповторимую трактовку окончания поэмы. Все эти особенности отражены в сравнительной таблице дирижерских интерпретаций (таблица №1).

Таким образом, презентация сочинения именно на уровне его исполнения представляет собой ключевой момент в формировании целостного нарратива¹², поскольку каждый исполнитель (в данном случае дирижер) может совершенно по-разному представить авторскую идею сочинения, и полностью от него зависит восприятие общей композиторской концепции слушателем.

Сравнительная таблица интерпретаций
Г. фон Караяна, А. Тосканини, Д. Цинмана

Параметры	Дирижеры		
	А. Тосканини	Г. фон Караян	Д. Цинман
Преобладающая сфера	Героика	Лирика	Баланс героики и лирики
Архитектоника	Целостность, единство композиции	Тонкая детализация интонационно-тематических элементов поэмы	Членение на крупные фрагменты
Фактура	Полифонизация музыкальной ткани, акцентирование тембровой полифонии, контрапунктирование различных групп оркестра	Подчеркнутое расслоение музыкальной ткани при сохранении общей целостности фактуры	Единство музыкальной ткани, отсутствие акцентированных фактурных слоев, нет тенденции к полифонизации
Тембр	Доминирует группа медных духовых инструментов	Персонификация тембров, акцентирование струнных и арфы	Слитное звучание всего оркестра, сбалансированность всех оркестровых групп
Динамика	Преобладают длительные динамические нарастания и спады	Волнообразная, подчеркивающая детализированность музыкальной ткани	Стабильная, без резких изменений
Темп	Сдержанный, полностью соответствует композиторским указаниям	Подвижный, свободная трактовка темпов, их частая смена	Медленный, спокойный

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Москва: Практика, 2010. 855 с.
2. *Исполнительское искусство зарубежных стран: портрет Тосканини / сост. Г. Эдельман.* Москва: Музыка, 1971. Вып. 6. 309 с.
3. *Конорева Е. В.* Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2012. 25 с.
4. *Краузе Э.* Рихард Штраус: образ и творчество. Москва, 1961. 611 с.
5. *Москвина О. О.* Симфонические сочинения Р. Штрауса с позиций нарратологии // *Музыкаведение.* Москва, 2013. № 2. С. 10–18.
6. *Робинсон П.* Караян. Москва: Прогресс, 1981. 168 с.
7. *Савенко С. И.* Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // *Искусство XX века как искусство интерпретации: Сборник статей.* Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2006. С. 318–332.

REFERENCES

1. *Akopian L. O.* Muzika XX veka [The music of the XX century]. Moskva: Praktika [Moscow: The Practice], 2010. 855 p.
2. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubeznih stran: portret Toskanini / sost. G. Edelman* [The performing arts of foreign countries / compiled G. Edelman]. Moskva: Muzika [Moscow: The Music], 1971. Vyp. 6 [Issue 6]. 309 p.
3. *Konoreva E. V.* Muzika Kloda Debussi v interpretacii frantuzskih dirigerov [Claude Debussy's music in the interpretation of French conductors]. Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedenia [Dissertation abstract for the degree of PhD of Arts]. Moskva [Moscow], 2012. 25 p.
4. *Krauze E.* Richard Strauss: obraz i tvorchestvo [Richard Strauss: image and creativity]. Moskva [Moscow], 1961. 611 p.
5. *Moskvina O. O.* Simphonicheskie sochinenia R. Straussa s pozicii narratologii [The symphonic works by R. Strauss from a position of narratology] // *Muzikovedenie* [Musicology]. Moskva [Moscow], 2013. № 2. P. 10–18.
6. *Robinson P.* Karajan [Karajan]. Moskva: Progress [Moscow: The Progress], 1981. 168 p.
7. *Savenko S. I.* Muzikal'nii text kak predmet interpretacii: mezdu molchaniem i krasnorechivim slovom [Musical text as a subject of interpretation: between silence and the eloquent word] // *Iskusstvo XX veka kak iskusstvo interpretacii: Sbornik statei* [20th century art as an art of interpretation: Digest of articles]. Nizhny Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki [Nizhny Novgorod: Glinka Conservatory], 2006. P. 318–332.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Обоснование выбора данных дирижеров будет дано позже.
- ² *Моей души и бодрыми словами
Заставлю взять златой венец. Судьба
И духов сонм тебя уже венчали.*
Цит. по: [4, 258].
- ³ Автор статьи не уточняет номер сонаты, поскольку очевидно, что речь идет о второй части 26-й сонаты для фортепиано Бетховена.
Цит. по: [3, 5].
- ⁵ Возможен и другой принцип, например, сравнения трактовки каждого персонажа или определенных параметров, в таком случае композиционная сторона нарушается.
- ⁶ Дэвид Цинман (р. 1936 г.) — американский скрипач и дирижер.
- ⁷ Альфред Уолленштейн (1898–1983 гг.) — американский виолончелист и дирижер.
- ⁸ Николас Молдван (1891–1974 гг.) — альтист, играл в оркестре NBC под управлением А. Тосканини.
- ⁹ Необходимо пояснить, что в поэме есть Герой, а так как присутствует и битва с врагами, то метафорически можно говорить о наличии героической сферы.
- ¹⁰ Об интерпретации поэмы Караяном и Цинманом речь пойдет далее.
- ¹¹ Дискография Цинмана включает более пятидесяти записей, среди которых симфонии Бетховена, скрипичные концерты Моцарта, сочинения Онеггера и симфоническая музыка Р. Штрауса.
- ¹² Подробнее о нарративе и его составляющих компонентах см. статью автора [5].