

Mikhail MISHCHENKO

Jansons' Genius, Jansons' Symphony

Попытка музыкально-феноменологического наблюдения в роде рецензии на концерт великого дирижера нашего времени Мариса Янсонса.

An essay on music's phenomenon and a criticism on performance of the great conductor of our days Maris Jansons.



Михаил МИЩЕНКО

Гений Янсонса, симфония Янсонса*

От восторженно-растерянного «этого не может быть» (или: «так не бывает») до тревожно-вопрошающего «так не должно быть» — вот модуляции впечатлений от оркестра Баварского радио и его главного дирижера Мариса Янсонса. Гениального Янсонса.

Случай гения в судьбе Янсонса интересен сам по себе и привлекает к себе специальное внимание — как событие позднего (и внезапного!) гения. Оно с каждым выступлением Янсонса неизменно изумляет. Но в этот вечер выступило нечто новое, неслыханное и опровергающее привычные представления об искусстве Янсонса и искусстве исполнения вообще. Эффект парадокса, который трудно определить. Немыслимое, кажется, и пугающее сочетание «так не должно быть» и — гения.

Вторая симфония Брамса. Мы узнали ее от Янсонса со стороны неведомой. Такого внимания к подробностям музыкальной взаимосвязи мы не слышали и вряд ли услышим. Его умение играть паузы, ферматы, выполнять модуляции, как тональные, так и метрические, не сравнится ни с чем. Редчайшее искусство разделять и связывать части и элементы композиции находится среди первых доблестей Янсонса.

Внимание к подробностям растягивает время композиции сколь это возможно. Движение (или то, что по недоразумению называют темпом) широко, как если бы того требовала перенасыщенная экспрессия. Притом в янсоновском времени, устремленном к бесконечности, менее всего отмечаешь действие ритма. Здесь время организовано мелодическим континуумом в тончайшей филировке оркестра.

Символичен дирижерский жест вытягивания: звучание оркестра то плавно и густо течет, то легко стру-

ится. Ритм будто плавится в мелодическом токе. Это было так по-вагнеровски — и тем более уместно во втором отделении, которое открывало Вступление и Смерть Изольды. Невольно задаешься вопросом: да есть ли вообще ритм под руками Янсонса? Но в танцевальной стихии обоих Штраусов, Дворжака, Сибелиуса все становилось на место. Ритмический план был разработан не менее детально и убедительно, чем мелодический. В сущности говоря, перед нами единственный в своем роде случай исполнительства, которое покоится не на звучащей материи — на паузах. Янсонс работает в потаенной области переходов, модуляций звучания и молчания. В четвертом (пятом) измерении музыки.

Мы были свидетелями триумфа, который пережила культура звука, главнейшая доблесть современного исполнительства. Кто-то отметил саунд — в новомодном стиле выражения, — идеальное совершенство внешнего звучания, что оторвано от музыкальной сути. (Сколь поразителен этот поздний плод романско-галантерейной концепции — «музыки самой по себе», благозвучно приятной, той, что ласкает ухо.) Можно, оказывается, так слушать и музыку абсолютную, из немецкой музыкально-духовной субстанции, и мало что услышать в ней. Таков сегодня обычный эффект восприятия, которое воспитано красивым звуком или тем, что принимают за него.

Но то, что звучало в тот вечер, превзошло все ожидания любителей красивого звука. Мало сказать, что за многими деталями и фрагментами прекрасных звуков выступало будто бы материализовавшееся (остановившееся!) время, и что в нем терялось музыкальное целое. В красивом звуке рождалась какая-то неслыханная доселе субстанция, пугающая неизвестностью.

* 26 апреля с. г. в Большом зале Филармонии прошел концерт Симфонического оркестра Баварского радио под управлением Мариса Янсонса, главного дирижера оркестра. В программе — Вторая симфония Брамса, Вступление и «Смерть Изольды» Вагнера, сюита из оперы «Кавалер розы» Р. Штрауса.

Уже не сам по себе красивый звук, но будто его эфирная эссенция. В тончайшей субстанции Второй Янсона целое уже не имеет значения. Конечно, можно было бы сказать, что все распалось на фрагменты. Если бы не подозрение, что фрагментарность не мешает симфоническому целому. Если бы не догадка: отдельными вспышками-фрагментами воздействует целое.

В этом целом, как ни странно, внешность звучания играет первейшую роль. Изумляющим было почти невозможное: архитектурная сторона симфонии проглядывала в ее тембро-фоно-артикуляционной внешности. В игре оркестров, и не только их одних, *внешность* звучания не играет существенной роли. Много в оркестровом музицировании принимаем как условность и намек на то, что должно звучать и о чем мы всего лишь только догадываемся. Не все в искусстве музыки выполняется с совершенной определенностью: что-то остается и на долю исполнительской и слушательской фантазии, воображения. Но вот игра Янсона с ее законченным выполнением последних мелочей не оставляет места для маневра. Вам просто некуда деваться. Словно пригвождены к месту зрелищем вспыхнувших миражей и раскрывшихся бездн. Итог поразителен: искусство запечатленных фрагментов.

Сколь щедрым было в симфонии Брамса обещание начала! Два элемента разворачивались параллельно, как *контртемповые* голоса. Наконец-то — о чудо! — были сыграны гемиолы ломано нисходящих унисонов. (Поразительно постоянство, с каким поколения исполнителей игнорируют даже букву метра, если только это не *видимые* такты, тактовые черты и размеры тактов. Редко дело доходит до слышимых тактов. Моминьи! к чему было твоё открытие?) Как бы ни были замечательны сами по себе начальные события Второй Брамса, они бессмысленны, бесполезны, если за ними ни что не следует, если из них ни что не развивается. Смысл части или элемента раскрывается только в последствиях и только в прочих частях и элементах. Из контртемпа и гемиолы могла и должна была следовать агогическая (темповая) разработка и метрически-модуляционный план.

Вскоре выяснилось, что начало было случайным. Обещанная форма из контрастов и столкновений незаметно и сразу же ретуширована в пользу пластично выражаемых деталей. Из них складывается великая панорама, идеально ясная композиция отдельных впечатлений. В этой композиции даже можно найти признаки «истории музыкальной темы». Если представить себе идеальное руководство по симфонии Брамса, путеводитель и наставление, то не найти ничего лучше интерпретации Янсона. И притом трудно избавиться от чувства затаенного ужаса: это не Вторая Брамса, но звучащий анализ этой симфонии. Грандиозный музыкально-анатомический театр. Пытливое, томительное вслушивание в партитуру выдерживает экстазная музыка *Liebestod* Вагнера, даже — медленные танцевальные фрагменты аффертированного «Кавалера розы» Р. Штрауса. И, особенно, предсмертные видения Грустного вальса Сибелиуса. Словом, все, что требует «преувеличенной» экспрессии, идущей от «сердца поэта». Янсон так расслышал Вторую Брамса, как расслышать ее трудно, едва ли возможно. Симфония, казалось, была приурочена к Вагнеру, к экспрессии любви и смерти. Поразительный ре ма-

жор: вместо яркого, радостного, пронзительного или — приятного и ласково пасторального — ре мажор звучал то ли погребально, то ли философски вопрошающе. И всюду томительная дробность, труднособираемое целое. Так может воздействовать продолжительный осмотр архитектурных достопримечательностей. Или вторая половина вагнеровской музыкальной драмы. Глаз и ухо в некий момент отказываются *различать* и *связывать*.

Еще раз: Вторая Брамса предстала неведомой. Она несла нам *весть* не свою, не о себе. Янсон исследует в творении Брамса очевидности простого и ясного. Поразителен итог этого исследования: простота и ясность в симфонии Брамса выдерживают-таки испытание на прочность. Симфония проясняется будто в ослепительном солнечном свете. Но ясной получилась композиция *фрагментов*. Ясность за счет целого. Как если пожертвовать глубиной ради широты и наоборот. Проясняющим было время, в котором протекала жизнь звучания, «от колыбели до могилы», от атаки до угасания тона. Никакого роста, развития. Медитативное восуществование музыкального *tempo mori*. Может быть, в *такой* симфонии и не надо искать форму целого? и форма утратила какое-либо значение? От этой догадки бегают мурашки по телу. Будто попадаешь на чужую планету, где земные законы природы не действуют, где перестаешь понимать «что такое хорошо и что такое плохо».

Читая в аннотации к этому концерту о том, что «диапазон настроений» во Второй Брамса от «спокойно-умиротворенного до радостно-восторженного», невольно задаешься вопросом: а был ли у Янсона этот самый «диапазон настроений»? Ведь мы присутствовали при исполнении, если можно так сказать, *монотонирующем* в аналитическом замедлении симфонии. При исполнении, испытанном устранением «диапазонов».

Вообще говоря, каждый раз в концертном зале аннотация программы (если, конечно, слово о музыке еще что-нибудь значит для нас) провоцирует вопрос: о какой симфонии идет речь? Очевидно, о некоей абстрактной Второй-симфонии-Брамса-вообще. Но такой симфонии нет. А есть вот что: Вторая Брамса-Янсона. И только двуединое авторство, каждый раз новое, действительно существует, действительно имеет смысл. Ведь музыкальное произведение не живет на бумаге, но только в реальном звучании. К этой реальности нашего искусства мы все — и теоретики, и практики — никак не можем подступиться.

Оно понятно: вокруг нас плоды истории, великие и необозримые. С тех пор как музыкальная наука попала в руки критиков, филологов и теологов, — а это классическая пора музыковедения, первая пора расцвета, от Форкеля до Шпитты и даже Швейцера, — в мысли о музыке, во всех представлениях, от теоретических до практических, усиленно разрабатывалось направление буквалистичное, текстоцентричное. Глаз все больше подавлял ухо. Утвердилась, без преувеличения, тирания текста, намертво привязавшего к себе произведение. Появление такого музыканта, как Янсон, призвано напомнить нам позабытое: текст — «узелки на память», всего лишь письменное свидетельство, если угодно, «свидетельство о рождении» произведения. А оно, как всякий документ, удостоверяющий личность, не то же самое что удостоверяемая личность. Слишком часто видим сегодня,

что буква торжествует над духом. Горькой неправды полон чуть ли не лозунг наших дней: через букву — к духу произведения. Но дух даже не встрепенется, задушенный буквой.

Буквой же клянется и педагогика, которая наставляет: вот когда ты «станешь Янсонсом» (фамилии ставьте на любой вкус), тогда и будешь играть «как Янсонс»! На это нужно ответить: некогда обыкновенный дирижер, каких много (дирижирующих одинаково на четыре четверти во всех четырех странах света, по язвительному замечанию Карла Флеша), превратился в гениального Янсонса только потому, что однажды он имел смелость не обращать больше внимания на все эти «когда ты станешь...». Пример Янсонса говорит: надо иметь смелость дорасти до самого себя. И ни одна буква текста не сможет подавить живой дух музыки.

Но — что мы знаем о нем? Здесь вступаем в область... неведомого. Освобожденный, дух дарит благо, но и несет опасность. И возлагает на гения необычайную ответственность. Опасна невозможно тонкая, прочная и податливая материя оркестра. Какое искушение экспрессией, Вагнером, всем, что излишне многообразно и сложно для ясного и простого! Эффекты загадочной, будто бы ясной и определенной материи, эффекты сочетания несоединимого: точность иллюзии, яркость полубразов и смутных контуров. Здесь едва ли сознаем блага и опасности музыкально-духовного мира.

В Янсонсе угадывается посланник иного, грядущего мира, когда все буквы текста поставлены на место (или: знают свое место), когда сняты противоречия буквы и духа и подступает новая коллизия духа и — духа!

СЛУШАЕМ CD

Galina KOPYTOVA

The Julius Block Phonographic Collection:

the Anthology of the musical performance of the end 19th – the beginnings of 20th centuries

В конце 2008 года американская звукозаписывающая фирма «H. W. Marston & Co» (Пенсильвания) выпустила в свет три компакт-диска, на которых воспроизведены записи из фонографической коллекции Юлиуса Блока, хранящейся в Фонограмм-архиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге. Благодаря усилиям американских ученых-исследователей и специалистов по звукозаписи, работавшим в сотрудничестве с хранителями и звукоинженерами Пушкинского Дома, в мировой культурный обиход введены записи таких выдающихся музыкантов, как С. Танеев, А. Аренский, И. Гофман, Яша Хейфец, Е. Лавровская, Н. Фигнер и многих других отечественных и зарубежных пианистов, инструменталистов и вокалистов конца XIX — начала XX века.

In the end of 2008 an American company «H.W.Marston & Co» (Pansilvania) produced three CD with the fragments of Yulius Block Phonographic collection which is preserving now at the Phonogramm Archive of the Institute of Russian Literature (Pushkinsky om) in St Petersburg. Because of the scientists of America's efforts now we have records of such a famous musicians as S. Taneev, A. Arensky, I. Goffman, Yasha Heifets, Lavrovskaya, N. Figner and others outstanding pianists, instrumentalists and singers the end of 19th – the beginnings of 20th century.

Галина КОПЫТОВА

Фонографическая коллекция Юлиуса Блока: антология музыкального исполнительства конца XIX — начала XX веков

В конце октября минувшего года воскресные приложения к «Нью-Йорк Таймс» и «Геральд Трибюн» вышли с броскими заголовками на первых страницах: «Классические образцы, слышимые вновь» и «Святой Грааль музыки: Самая ранняя звукозапись музыкальной классики в России»¹. В пространственных публикациях музыкальный обозреватель «Нью-Йорк Таймс» Даниэль Уокен сообщил о скором выходе в свет трех компакт-дисков с записями из коллекции восковых валиков Юлиуса Блока, хранящейся в Фонограмм-архиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге. В список музыкантов,

чье исполнительское мастерство в 1890–1920-е годы запечатлел Юлиус Блок, входят композиторы Сергей Танеев и Антон Аренский, пианисты Анна Есипова, Иосиф Гофман, Павел Пабст и Эгон Петри, скрипачи Яша Хейфец, Эдди Браун, Михаил Пресс и Юлиус Колюс, виолончелист Анатолий Брандуков, дирижеры Артур Никиш и Василий Сафонов, певцы Елизавета Лавровская, Мария Климентова-Муромцева, Николай Фигнер, Василий Самусь, Лаврентий Донской и многие другие. Выход этих дисков американская пресса расценила как выдающееся явление в области современной аудиозаписи, воссоздающее объемную картину

исполнительского мастерства рубежа XIX–XX веков.

Отечественным специалистам и любителям музыки имя российского предпринимателя и мецената Ю. И. Блока (1858–1934) известно хорошо. Еще в 1890-е годы Юлий Иванович, увлеченный возможностями фонографа, записывал на своей московской квартире игру многих российских музыкантов. В его звуковой коллекции запечатлены также голоса Чайковского и Льва Толстого. Переехав в 1899 году на жительство в Германию, он и здесь продолжал пополнять свое «собрание исполнений». Перед ратубом его эдисоновского аппарата с электрическим мотором

¹ *Wakin Daniel J.* Classical chosts, audible again // The New York Times: Arts & Leisure. Sunday, October 26, 2008. P. 1, 27; *Wakin Daniel J.* A Holy Grail of music: Earliest classical recordings resurface; Music's Holy Grail surfaces in Russia // International Herald Tribune. Saturday-Sunday, October 25–26, 2008. P. 1, 4.