

Научная статья

УДК 78.071.2

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.007

Отзвуки «Тоски». Из истории интерпретации оперы Дж.Пуччини

Мастранджело Фабио

Санкт-Петербургский музыкальный театр им. Ф. И. Шаляпина, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: official@fabioastrangelo.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8261-4910>

Аннотация. В статье дан анализ истории записей интерпретаций оперы Джакомо Пуччини «Тоска», осуществленных в период с 1918 по 2009 годы известными певцами, инструменталистами и дирижерами (всего за эти годы было осуществлено 250 полных записей оперы). Автор статьи обосновывает роль записи спектаклей, дающей возможность оценить «бессмертие» великих интерпретаций шедевра Пуччини высокопрофессиональными музыкантами. Для понимания искусства Пуччини это наследие имеет особое значение, поскольку композитор многократно перерабатывал свои сочинения, и как следствие они имеют различные версии существования. Со-
существование различных интерпретаций, при равной их убедительности и высоком художественном качестве, автор статьи полагает важным аргументом, доказывающим гениальность шедевра Пуччини.

Ключевые слова: Джоаккино Пуччини, «Тоска», Виктор де Сабата, Герберт фон Караян, интерпретация, опера

Для цитирования: Мастранджело Ф. Отзвуки «Тоски». Из истории интерпретации оперы Дж. Пуччини // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 49–53. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.007>.

Original article

Echoes of “Tosca”. From the history of the interpretation of the opera by G. Puccini

Mastrangelo Fabio

Saint-Petersburg Musical Theater named after F. I. Chaliapin, Saint Petersburg, Russia

E-mail: official@fabioastrangelo.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8261-4910>

Abstract. The article analyzes the history of recordings of interpretations of Giacomo Puccini's opera “Tosca”, carried out in the period from 1918 to 2009 by famous singers, instrumentalists and conductors (in total, 250 complete recordings of the opera were made during these years). The author of the article substantiates the role of recording performances, which makes it possible to appreciate the “immortality” of the great interpretations of Puccini's masterpiece by highly professional musicians. For understanding Puccini's art, this heritage is of particular importance, since the composer reworked his compositions many times, and as a result, they have different versions of existence. The coexistence of different interpretations, with their equal persuasiveness and high artistic quality, the author of the article considers important arguments proving the genius of Puccini's masterpiece.

Keywords: Gioacchino Puccini, Tosca, Victor de Sabata, Herbert von Karajan, interpretation, opera

For citation: Mastrangelo F. Echoes of “Tosca”. From the history of the interpretation of the opera by G. Puccini. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 49–53 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.007>.

Музыка, без сомнения, является уникальной среди иных видов искусства. Один из самых интригующих аспектов любого музыкального произведения — от простейшей багатели Бетховена (к примеру, «Für Elise») до самой сложной и масштабной драмы Вагнера — заключается в том, что оно живет или, можно даже сказать, «возрождается» каждый раз, когда его исполняют. Эта сложная система знаков на бумаге, включающая ноты (во всем многообразии их

длительностей и ритмических комбинаций), паузы, штрихи, динамические указания и темповые метки, — не что иное, как набор «рекомендаций», адресованных идеальному исполнителю или группе исполнителей. Советы, которые остаются в тишине до тех пор, пока кто-нибудь не возьмет в руки инструмент и не озвучит эти безмолвные метки. Именно поэтому мы можем утверждать, что музыка жива только тогда, когда ее исполняют.

«"Рыцарь" итальянского оперного композиторского искусства» [1, с. 44] Джакомо Пуччини, пожалуй, был одним из тех музыкантов, кто интуитивно осознавал эту истину лучше, чем кто-либо другой. По крайней мере, именно такой вывод автор статьи сделал, наблюдая за его отношением к собственным произведениям с того момента, как он закончил их создавать или, говоря более точно, когда он достиг определенного результата в написании партитуры. То, что для большинства композиторов означало бы завершением работы над сочинением, для Пуччини означало лишь промежуточный этап, который в некоторых случаях в представлении композитора был очень далек от конечного результата. Именно этот аспект личности Пуччини не перестает впечатлять. Хотя именно эта привычка спровоцировала ряд проблем для интерпретаторов его музыки (иногда до такой степени, что точное определение «окончательной версии» некоторых из его опер до сих пор обсуждается и ускользает от международного музыкального сообщества). В то же время она оставила следы процесса самосовершенствования Пуччини, а также следы эволюции его музыкального мышления. В этом композиторский подход Пуччини кажется более прагматичным и менее «эгоистичным», чем у большинства авторов. Несмотря на большой опыт композитора в работе над сочинением музыкального материала для певцов, практическая сторона иногда могла показать несоответствие некоторых пассажей — это может касаться высоты нот, или ритмического рисунка фразы, или ожидаемого темпа исполнения. Если речь идет о композиторе, который сам является великим исполнителем, например Рахманинов, несмотря на техническую сложность его фортепианных сочинений, мы можем быть уверены, что он мог исполнить все, что написал. В то же время нельзя этого сказать о композиторах, которые писали оперы, не будучи профессиональными певцами. В некоторых случаях было установлено, что в произведениях таких гигантов, как Верди, Доницетти или Россини, есть фрагменты, которые невозможно исполнить. Обращаясь к своему исполнителю перед тем, как поставить слово «конец» под той или иной композицией, Пуччини, по сути, показывал себя абсолютно неамбициозным. Прежде чем считать партитуры своих опер написанными, законченными, он допускал, что некоторые детали могут оказаться неудачными, и был готов получить консультацию певцов по поводу своих композиций, чтобы сделать их удобными для исполнителя.

Согласно имеющимся данным, только в период с 1918 по 2009 год было осуществлено двести пятьдесят полных записей «Тоски». Интересно отметить, что до сих пор доступны записи исполнения оперы под управлением Карло Сабайно с оркестром и хором миланского театра «Ла Скала», а также осуществления оперной постановки под управлением Лоренцо Молайоли (обе сделаны в 1929 году). Это, вероятно, самые «аутентичные» исполнения оперы, близкие к исполнению «Тоски» при жизни Пуччини. В частности, Сабайно (1874–1938) был активен при жизни композитора, и сделал свою первую запись «Тоски» ещё раньше, в 1918 году также в «Ла Скала», за шесть лет до смерти маэстро. Несмотря на то, что римская премьера оперы состоялась в январе 1900 года под управлением Леопольдо Муньоне, вскоре после этого Артуро Тосканини также обратился к партитуре Пуччини, продирижировав первой итальянской театральной премьерой «Тоски» в марте 1900 года в «Ла Скала». Однако, мало кому известно, что вторая премьера «Тоски» состоялась под руководством Алессандро Поме уже в феврале 1900 года в туринском театре «Реджио», где Сабайно работал ассистентом во время того, как Тосканини занимал пост главного дирижера. Если сложить все эти факты, то логично предположить, что прежде, чем сделать свою первую запись шедевра Пуччини, Сабайно достаточно детально ознакомился с замыслом и рекомендациями самого композитора. Заметим, что впоследствии он записал оперу еще два раза: в 1920 и 1929 годах. Стоит также подчеркнуть, что для записи полного исполнения «Тоски» требовалось удивительное количество пластинок — 12!

Хотя в качестве эталонной записи «Тоски» общепризнана версия Герберта фон Караяна 1962 года, о которой речь пойдет чуть позже, знакомство с обширным количеством записей делает неизбежным проведение нескольких сравнений. Первая важная деталь, которая сразу же заметна, — это продолжительность исполнения. Сегодня принято считать, что современные музыканты профессионально и технически более подготовлены в сравнении с теми, кто играл в оркестрах XIX – начала XX века. Если верить рассказам Гектора Берлиоза, то парижские оркестровые музыканты были не так уж хороши. Но, по правде говоря, это касалось премьеры его «Фантастической симфонии», которая состоялась в 1830 году, и не получила необходимого количества репетиций. Очевидно к тому време-

ни, когда состоялась премьера «Тоски», качество игры музыкантов значительно выросло, поскольку со стороны Пуччини мы не получаем таких «отчаянных» откликов о музыкантах различных оркестров. Вместо этого в своих многочисленных письмах он часто жаловался на певцов (солистов первого плана) и дирижеров. Алессандро Поме, например, не получал его симпатий [2, p. 394–395]: «*Andrò a Torino martedì e che dio me la mandi buona colà! di certo il direttore mi farà sputar sangue e invocherò il mio buon Popi ad ogni momento*» («Я еду в Турин во вторник, и пусть Бог заверит меня там в удаче! Дирижер, конечно, заставит меня плевать кровью, и я буду бесконечно звать моего доброго Попи»¹). И несколько дней спустя: «*Vado dunque a Torino per cercare di animare un direttore d'orchestra molle e Vecchio*» («И все-таки я еду в Турин, чтобы попытаться оживить хромого и старого дирижера»). Вкусы, безусловно, очень субъективны, но трудно понять, почему Пуччини называл Поме старым дирижером, склонным растягивать темпы и лишенным собственного темперамента, ведь на момент туринской премьеры «Тоски» Поме было всего 49 лет.

Возвращаясь к записям Сабайно и сравнивая их с современной записью Лоренцо Молайоли, которая дублируется с записью вышеупомянутого дирижера временем и местом исполнения (1929 год в миланском театре «Ла Скала»), мы можем заметить одну деталь: продолжительность исполнения практически идентична. Третья и последняя запись Сабайно — 1'47"35. Молайоли — 1'46"10. В отсутствие каких-либо сокращений в партитуре (кроме традиционной реорганизации трех тактов в конце арии Тоски «*Vissi d'arte*», в цифре 53 второго акта партитуры) незначительная разница в одну минуту и 25 секунд не играет существенной роли. Если дополнительно сравнивать вторую версию Сабайно (1920), которая оказалась на несколько секунд быстрее (1'47"04), тогда разница с Молайоли сокращается до 55 секунд. Наряду с Сабайно и Молайоли, третий значительный итальянский дирижер Оливьеро де Фабрицис (1902–1982) сделал запись «Тоски» в 1938 году в возрасте 26 лет. Возможно, из-за возрастного фактора это стало одним из самых быстрых исполнений «Тоски» — 1'42"34 (на 5 минут короче самой «медленной» версии Сабайно 1929 года), несмотря на появление исполнительской традиции в самом конце оперы, а точнее в цифре «41» III акта, которая изменяет длительность первых трех шестнадцатых нот, чтобы симитировать более

раннее появление той же темы, тем самым добавляя несколько секунд к длительности. Любопытно также отметить, что в более поздней записи, в 1956 году (для киноверсии оперы), маэстро де Фабрицис, очевидно, изменил свои представления о темпе музыки Пуччини, остановив хронометр на отметке 1'50"44, что на восемь минут больше, чем в его собственной ранней версии.

Прежде чем перейти к эталонной версии фон Караяна 1962 года, крайне интересно ознакомиться с несколькими существующими версиями «Тоски» под управлением Франческо Молилари-Праделли (1911–1996), пожалуй, одного из лучших и самых известных интерпретаторов Пуччини. Его студийная запись «Турандот» (г. Рим, 1965 год) с участием Нильссона и Корелли до сих пор считается лучшей записью этого произведения. В случае с Молилари-Праделли мы наблюдаем расхождение в темпах интерпретации «Тоски», исполненной в том же оперном театре (ню-йоркском «Метрополитен-опера», где итальянский маэстро постоянно гастролировал), которые варьируются в течение чуть более года от быстрого 1'39"30 1 марта 1969 года (почти на 3 минуты меньше, чем в рекордной версии де Фабрициса 1938 года) до 1'47"59 13 июня 1970 года (напротив, всего на 24 секунды дольше, чем в версии Сабайно 1929 года). Поскольку в случае Молилари-Праделли это были живые выступления, а не студийные записи как у Сабайно, такая разница в продолжительности может быть объяснена различными факторами. Один из них — разница в составе исполнителей: Леони Рысанек/Сандор Конья, соответственно Тоска и Каварадосси, в первом спектакле, против состоявшихся оперных звезд Биргит Нильссон / Франко Корелли во втором. Кроме того, нельзя не отметить и разный состав оркестра: как известно, в штате Метрополитен-оркестра имеется по меньшей мере достаточно музыкантов, чтобы составить два полноценных симфонических оркестра.

Если говорить о записях, которые чаще всего сравнивают, возможно потому, что они являются антиподами в интерпретации шедевра, тогда, безусловно, имеются в виду версия Виктора де Сабаты (1892–1967) 1953 года в «Ла Скала» и уже упомянутое издание Герберта фон Караяна (1908–1989) 1962 года. Следует отметить, что эти два дирижера были близкими друзьями. До такой степени, что в конце Второй мировой войны Виктор де Сабата помог 37-летнему фон Караяну перевезти семью последнего в Италию. Де Сабата

та был главным дирижером театра «Ла Скала» с 1930 по 1953 год, где затем он занимал должность художественного руководителя (1953–1957). С другой стороны, фон Караян был назначен главным приглашенным дирижером «Ла Скала» в 1959 году и одновременно музыкальным руководителем всего немецкого репертуара театра. Занимая эту должность до 1964 года, маэстро также имел возможность дирижировать большим количеством итальянских опер с такими престижными солистами, как Мария Каллас, Джузеппе ди Стефано и другими.

Исполнителем роли Каварадосси в обеих версиях был Джузеппе ди Стефано, который в то время, несмотря на свой голос «спинто», а не «драматического» тенора, считался одним из самых подходящих для репертуара Пуччини. Здесь стоит отметить, что, когда маэстро де Сабата собирал состав для записи «Тоски», Мария Каллас была бесспорной примадонной оперного мира. Оба — ди Стефано и баритон Тито Гобби (Скарпия) — были на пике собственных карьер. Этот состав «Тоски» являлся тогда тем, что сегодня можно было бы назвать «командой мечты». Заметим, что запись «Тоски» 1953 года до сих пор считается одной из величайших версий оперы. Критики писали о ней так: «Успех де Сабата остается настолько очевидным, что, если бы он никогда не записал больше ни одной ноты, его слава была бы все равно обеспечена» [3]. Начав свою деятельность в «Ла Скала» в 1959 году, уже будучи музыкальным руководителем Венской государственной оперы, фон Караян имел множество шансов сотрудничать с Марией Каллас. Легендарной является его запись «Трубадура» с Каллас и ди Стефано (1956). Тем не менее, для своей «Тоски» 1962 года он предпочел ей чернокожую американскую сопрано Леонтину Прайс, которой в то время было 35 лет, и которая недавно до этого стала сенсацией в оперном мире. Прайс исполнила «Тоску» в транслируемой версии еще в 1955 году, когда жила в США. Именно этот эпизод привлек к ней внимание европейских менеджеров и оперных режиссеров, что привело к ангажементам в самых престижных оперных театрах Европы. Благодаря этой записи она стала одной из любимых певиц Караяна, исполняя под его управлением партии Леоноры в «Трубадуре» Верди и Донны Анны в «Дон Жуане» Моцарта.

К тому времени, когда представился случай записать «Тоску» в Вене, голос Марии Каллас начал медленно ухудшаться, что в конечном итоге

привело к ее раннему уходу со сцены. Караян, всегда маниакально внимательный к мельчайшим деталям в своих записях, видимо, почувствовал нарастающую проблему в голосе дивы и сделал неожиданный ход, пригласив на роль исполнительницы малоизвестную тогда Леонтину Прайс, которая стала первой чернокожей американской сопрано, записавшей «Тоску», и, таким образом, мировой сенсацией. Госпожа Прайс была единственной неитальянской певицей в составе исполнителей. Наряду с уже упомянутым Джузеппе ди Стефано и звездным баритоном Джузеппе Таддеи, все второстепенные партии исполняли итальянские певцы, регулярно выступавшие в Вене в Государственном оперном театре, где и была сделана запись («Sofien Zaal»).

На момент записи фон Караян был художественным руководителем театра и одновременно уже восемь лет занимал пост главного дирижера и музыкального руководителя Берлинского филармонического оркестра — должность, которую он получил пожизненно, как и его предшественник Вильгельм Фуртвенглер. Учитывая свой высокий статус, маэстро не имел причин подстраивать свою интерпретацию под чью-либо другую, и чувствовал себя вправе привнести в интерпретацию шедевра Пуччини свой музыкальный вкус и темповые решения. Знойное исполнение под его руководством растянулось до 1'53"27, что почти на 5 с половиной минут больше, чем традиционная интерпретация де Сабата (1'48"04). Когда Караяну задавали вопрос о любимом оркестре, он отвечал: «Если я говорю берлинцам сделать шаг вперед, они его делают. Если я говорю тоже самое венцам, они это делают, но потом спрашивают, почему» [4, р. 326]. Маэстро, похоже, не испытывал никаких проблем с тем, чтобы добиться от музыкантов Венской филармонии (которые являются теми же музыкантами Государственной оперы) своего типичного сочного и теплого звука — мощного и нервного одновременно, но никогда не резкого. Его многолетний биограф Роджер Вон, присутствуя на репетиции Берлинского филармонического оркестра в середине 80-х годов, сказал: «то, что приковывает внимание — это красота и совершенство звуков. Самое мягкое пианиссимо вызывает восторженное внимание. Плавные крещендо достигают пика именно тогда, когда должны. Паузы нарезаны чисто, без малейшей шероховатости» [5, р. 14]. Три начальных аккорда партитуры «Тоски» — лейтмотив Скарпия — являются тому подтверждением.

ем: они могучие и достаточно продолжительные, чтобы навсегда запечатлеться в памяти любого слушателя.

Фон Караян продолжал обращаться к партитуре «Тоски»: есть еще две записи, которые можно легко найти в сети Интернет. Это концертное исполнение в Берлине (1982), где главными исполнителями были Катя Риччарелли, Хосе Каррерас и Руджеро Раймонди, и возобновление постановки Зальцбургского фестиваля 1988 года, осуществленное в марте 1989 года (за несколько месяцев до кончины маэстро), в котором Лучано Паваротти исполнил партию Каварадосси (в постановке принимали участие Жозефина Барстоу и французский баритон Ален Фондари). Примечательно, что «Тоска» стала последним крупным оперным проектом, которым дирижировал фон Караян. В обоих случаях спектакли исполнялись Берлинским филармоническим оркестром. Исполнение 1982 года достигло нового уровня самоотдачи со стороны фон Караяна. Эта версия соответствовала рекордной продолжительности — практически 2 часа (1'59"48), но ни разу не создала ощущения слишком медленного или затянутого музыкального темпа. Живое исполнение 1989 года в Зальцбурге практически до секунды повторяет продолжительность студийной записи 1962 года в Вене — 1'53'26. Разница между этими двумя записями, составляющая всего одну секунду, является доказательством того, что постоянно повторяемое фон Караяном утверждение о том, что он обладает врожденным чувством времени, является правдой [6].

Как правило, высокохудожественное произведение может иметь различные интерпретации — без потери цельности композиции и драматургии. Учитывая масштаб изученных записей, следует заключить, что в итальянской традиции «Тоска» исполняется в довольно быстром темпе. Ее типичная продолжительность составляет около одного часа сорока восьми минут. Однако если «растянуть» ее исполнение до двух часов, как это сделал Герберт фон Караян в 1982 году, то, скорее всего, это не повредит невероятной музыкальной энергии шедевра и чрезвычайно противоречивым драматическим ситуациям. Секрет успеха кроется в мастерстве интерпретации.

Примечание

¹ Попи — один из любимых способов дружеского обращения Пуччини к Леопольдо (Польдо — Попи) Муньоне.

Список источников

1. *Мастранджело Ф.* От Верди до веризма: динамика эволюции творчества Пуччини // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 1 (59). С. 40–44.
2. Giacomo Puccini. *Epistolario*. Vol. 2: 1897–1901 / ed. by Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2019. 704 p.
3. *Badal J. J.* Recording the Classics “Maestros, Music, and Technology”. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1996. 200 p.
4. *Lebrecht N.* The Book of Musical Anecdotes. New York: Free Press, 1985. 384 p.
5. *Vaughan R.* Herbert von Karajan: A Biographical Portrait. New York: W. W. Norton, 1985. 274 p.
6. *Lang K.* The Karajan Dossier. London; Boston: Faber and Faber, 1992. 233 p.

References

1. Mastrangelo, F. (2021), "From Verdi to verismo: dynamics of the evolution of Puccini's work", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (59), pp. 40–44.
2. Ravenni, G. B. (ed.) and Schickling, D. (2019), *Giacomo Puccini. Epistolario, vol. 2: 1897–1901*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, Italy.
3. Badal, J. J. (1996), *Recording the Classics “Maestros, Music, and Technology”*, Kent State University Press, Kent, Ohio, USA.
4. Lebrecht, N. (1985), *The Book of Musical Anecdotes*, Free Press, New York, USA.
5. Vaughan, R. (1985), *Herbert von Karajan: A Biographical Portrait*, W. W. Norton, New York, USA.
6. Lang, K. (1992), *The Karajan Dossier*, Faber and Faber, London; Boston, UK.

Информация об авторе

Ф. Мастранджело — главный дирижер

Information about the author

F. Mastrangelo — Chief Conductor

Статья поступила в редакцию 15.05.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023.

The article was submitted 15.05.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.