

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ВЕРСИЙ «ПЕСЕН И ПЛЯСОК СМЕРТИ» МОДЕСТА ПЕТРОВИЧА МУСОРГСКОГО

Айвазова Ирина Робертовна

Докторант направления концертмейстерского мастерства исполнительского факультета.

Руководитель - доктор искусствоведения, ассоц. профессор Марина Кавтарадзе
Тбилисская государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 0108 Тбилиси; Грибоедова 8.

Аннотация:

Статья посвящается осмыслению факторов, способствующих достижению художественной убедительности и силы эмоционально-эстетического воздействия в интерпретации вокального цикла (на примере исполнительских версий цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти»). Во время исследования автор заостряет внимание на следующих трех аспектах исполнительского комплекса: 1) отношение исполнителей к авторскому тексту как отражению стиля и идей композитора; 2) проявление художественной индивидуальности исполнителей в контексте доминирующих в их творческом методе средств выразительности. 3) проявление артистического начала -- свойства, неразрывно связанного с искусством интерпретации - в рамках ансамблевого музицирования. Исследование интерпретаций цикла с позиции концертмейстера, сквозь призму самобытного фортепианного стиля Мусоргского, обусловило превалирование среди исполнительских версий, так называемого, аутентичного варианта - с фортепианным сопровождением.

Ключевые слова: Мусоргский, интерпретационные версии, артистическое начало, доминирующие средства выразительности.

Исходя из того положения, что музыкальное произведение обретает свою жизнь лишь в акте интерпретации, данная статья посвящается исследованию различных по своим достоинствам интерпретационных версий цикла «Песни и пляски смерти», с целью научного осмысления факторов исполнительского комплекса, в наибольшей степени способствующих достижению художественного результата. Несмотря на то, что с теоретических позиций цикл рассматривается во всех крупных монографиях, посвященных творчеству Мусоргского, исследования произведения сквозь призму исполнительской природы не нашли еще достаточного освещения в научной литературе. Основная цель – выявление факторов, способствующих достижению художественной убедительности и силы эмоционально-эстетического воздействия - обусловила круг задач исследования:

1. Отношение исполнителей к авторскому тексту как отражению стиля и идей композитора.
2. Проявление художественной индивидуальности исполнителей и исследование доминирующих в их творческом методе средств выразительности (осмысление концепции и архитектоники произведения, индивидуальный темп, агогика, динамическая и ритмическая нюансировка, артикуляция, тембровая палитра – то, что определяется понятием «звуковая самобытность» и т. д.).
3. Проблема артистического начала – свойства, неразрывно связанного с искусством интерпретации, в контексте ансамблевого музицирования.

Как известно, ноты, написанные на бумаге, не имеют инициативы. Они ждут исполнителя, который вызовет эмоции и эффект погружения в определенное эмоциональное

состояние. Само слово – интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) подразумевает в себе факт переосмысления авторского замысла исполнителем, а также наполнение и обогащение произведения своим видением, что возможно лишь в случае с творческой, яркой личностью. Ценность интерпретации определяется тем, насколько ярко в ней проявляется художественная индивидуальность исполнителя и насколько его внутренний мир глубок и духовно зрел. Чем гениальнее произведение, тем многограннее возможности исполнителя в раскрытии различных граней единой музыкальной образности. Несмотря на то, что необходимость бережного и тщательного изучения авторского текста провозглашается всеми крупными исполнителями, практика свидетельствует, что скупулесное следование тексту является лишь первой ступенью познания произведения. Без обогащения его своим, индивидуальным видением, исполнение может иметь лишь статус слепка с нотного текста, но никак не творческого акта.

Осмысление произведения, концепционность интерпретации связаны с рациональной стороной творчества, протекающей в период работы над произведением. Однако важнейший момент в жизни последнего – превращение безликих нотных знаков в акте интерпретации в музыку. Еще Ф. Лист в предисловии к партитуре «Мазепы» писал: «Было бы ошибочно считать, что можно зафиксировать на бумаге все то, что придает красоту и характерность исполнению. Тайной этой обладает лишь талант...» [Грум-Гржимайло, 1984:145].

Если осмысление произведения неразрывно связано с интеллектуальной сферой, то в процессе исполнения фактор пропускания через себя, через личное переживание способствует созданию у слушателей эффекта сиюминутного создания, что является высшим проявлением творчества исполнителя. Связи с этим приходит на ум знаменитый афоризм Антона Рубинштейна: «Воспроизведение – второе творение».

Художественная ценность любой интерпретации зависит от степени и формы проявления исполнителями артистических качеств. Мы отталкиваемся от высказываний В. В. Ванслово, что «Артистизм в искусстве – ценнейшее художественное качество, связанное с силой эстетического воздействия, со способностью увлечь, захватить, восхитить людей, воспринимающих искусство». [Ванслов, 2008:381]. А также: «Его высшие проявления связаны не только со всем ранее сказанным, но и с открытиями в искусстве, с обнаружением в нем неведомого ранее людям, с трактовкой, порожденной духовными запросами времени, с тем, что через произведения композитора исполнитель говорит слушателям также свое собственное значительное и важное слово...» [Ванслов, 2008:390].

Исходя из того, что роль сопутствующих артистизму факторов, апеллирующих в первую очередь к эмоциональной сфере человека, состоит в том, чтобы поднять слушателей над обыденностью, способствовать их приобщению к возвышенным субстанциям, мы заостряем наше внимание на тех исполнительских качествах, которые непосредственно связаны с проявлением артистического начала:

- 1) Совершенное владение техническим аппаратом – чем более завуалирована истинная сложность достижения художественного результата, тем большее эмоциональное воздействие оказывается на слушателя.
- 2) Нахождение исполнителем новых граней в давно знакомом произведении, раскрытие привычных образов с необычного ракурса – качества, позволяющие стряхнуть наслоившиеся штампы, выявив его первозданную сущность.
- 3) Проявление артистизма не всегда подразумевает открытое проявление эмоций. Порой сдержанность высказывания, явившаяся следствием абсолютно точно схваченной исполнителем сущности произведения и при этом лаконичная в своем внешнем проявлении, оказывает не менее захватывающее впечатление.

Наиболее ярко артистизм проявляется, когда образность произведения, стиль композитора близки внутреннему миру и творческому складу исполнителя.

В контексте разбираемого цикла Мусоргского проблема артистического начала встает с еще большей остротой. С одной стороны метод театрализации жанра песни, а с другой

специфика музыкального мышления композитора, сближающего сложные, порой взаимоисключающие пласты, с применением метафоры, символики – способствуют рассмотрению проблемы артистизма как одной из важнейших в комплексе художественных задач, стоящих перед исполнителями цикла.

С технологической точки зрения артистизм проявляется в индивидуальных способах звукоизвлечения (у вокалистов, в том числе, и в самобытной тембровой окраске голоса), фразировки, артикуляции, включая агогические отклонения. В рамках дуэтного типа ансамбля (к которому мы причисляем цикл), с признанием в нем равнозначности вокальной и фортепианной партий, необходимым условием для создания целостной, захватывающей звуковой картины-образа является стремление к их творческому взаимодействию, живой связи эмоций участников ансамбля в момент исполнения.

Цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти», одна из жемчужин русской камерно-вокальной музыки, был и остается заманчивым для многих поколений исполнителей. Такой повышенный интерес к циклу объясняется объективными причинами: это и вечная тема жизни и смерти, положенная в основу концепции цикла, и необычный для камерно-вокального жанра драматургический размах произведения, позволяющий провести параллель с произведениями сонатно-симфонического жанра. А в сущности, интерес к циклу заключается в неисчерпаемом эмоциональном потенциале и мощной силе внутреннего содержания произведения, продолжающего волновать все новые поколения исполнителей. Явившись итогом долгих творческих поисков «...единства интонации из взаимодействия двух вытекающих из нее родственных искусств» [Асафьев, 1971: 306], цикл Мусоргского отличается яркой театральностью и скульптурной осязаемостью образов, красочной звукописью музыкальной палитры, рождающей ассоциации с живописными полотнами русских художников 19 века.

Интерпретация цикла имеет давние традиции. Первой, дошедшей до нас записью, вписавшей своей самобытностью ярчайшую страницу в историю исполнительского искусства, следует назвать запись «Трепака» в исполнении **Ф. Шаляпина** (1873-1938). Из двух существующих записей, под рояль (Рабинович ф-но/ DB101 Victor 6061- (12 окт 1921) и с оркестром (п/у Л. Коллингвуд, HMV D.B. 1511 (11 ноября 1929), мы рассматриваем последнюю как единственно доступную.

Одним из достойнейших интерпретаторов цикла среди певцов старшего поколения следует назвать выдающегося болгарского баса **Бориса Христова** (1914-1993), который, как известно, в течение своей жизни изучил и исполнил более шестидесяти песен и романсов Мусоргского. (Отдельно нами разбирается запись «Полководца» с участием выдающегося британского концертмейстера **Джеральда Мура** (1899-1987).

Среди поколения певцов второй половины XX века к выдающимся интерпретаторам цикла принадлежит **Ирина Архипова** (1925-2010). Из доступных нам записей певицы мы остановили свой выбор на варианте, записанном с концертмейстером Большого театра Натальей Разсудовой (ф-но).

Одним из признанных исполнителей цикла является русский бас **Евгений Нестеренко** (род. 1938). Мы остановили свой выбор на записи цикла, сделанной в 1979 году в сотрудничестве с известным пианистом **Владимиром Крайневым** (Отдельно рассматривается запись «Полководца» с участием известного концертмейстера **Евгения Шендеровича** (1918-1998).

В наше время цикл «Песни и пляски смерти» является неотъемлемой частью репертуара ведущих российских певцов. Из доступных нам записей мы остановили свой выбор на одном из лучших современных исполнителей цикла, известном баритоне **Сергее Лейферкусе** (род. 1946), (партия ф-но Семен Скигин).

Разбор различных интерпретаций цикла с позиции концертмейстера определил наш выбор так называемого аутентичного варианта - с фортепианным сопровождением. Принципы театральной драматургии, привнесенные Мусоргским в камерно-вокальный

жанр, в том числе в «Песни и пляски смерти», обусловили тембральное разнообразие и красочность их фортепианной фактуры. Ряд выдающихся композиторов, уловивших оркестровую потенцию в фортепианной партии, инструментовали цикл. На сегодняшний день все варианты – и фортепианный, и оркестровые (Шостаковича и Денисова) – равноправно сосуществуют в репертуаре певцов. По нашему мнению, изучение оркестровых версий, этого богатейшего мира тембровых характеристик, – один из способов постижения глубинных пластов сложной концепции цикла.

Песни Мусоргского, наряду с «Картинками с выставки» не раз вызвали желание их оркестровки у различных композиторов: «Гопак», «По грибы», «Спи, усни, крестьянский сын» – Римский-Корсаков(1908), «Песни и пляски смерти» – Н. Римский-Корсаков (кроме «Серенады», завершена учеником и зятем композитора Максимилианом Штейнбергом (1883-1946) – (издано в 1911 году); «Трепак»(1882), «Колыбельная»(1908) – Глазунов; «Песня о блохе» – Сахновский(1904), Стравинский(1909), а в последствии: Д.Шостакович «Песни и пляски смерти» (1962), Э. Денисов – все вокальные циклы Мусоргского, в том числе «Песни и пляски смерти»(1984). Примечательно, что всех композиторов, обращавшихся к оркестровке песен из этого цикла связывает линия преемственности школы от учителя к ученику: Римский-Корсаков и Глазунов – Штейнберг – Шостакович – Денисов¹.

Как известно, в репертуаре **Федора Шаляпина** были две песни цикла: «Трепак» и «Полководец», из которых записан был только «Трепак». В нашем распоряжении была лишь запись в сопровождении оркестра, сделанная в 1929 году. При прослушивании песни покоряет тончайшее интонационное мастерство артиста, глубокое слияние в исполнении музыки с пластикой слова.. В своей книге «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах» певец пишет: «... в правильности интонации, в окраске слов и фразы – вся сила пения [Шаляпин, 1989: 94]. А также: «Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний» [Шаляпин, 1989: 284]. Своей интерпретацией Шаляпин задал высочайший художественный критерий трактовки «Трепака», в котором, силой своего интонационного и драматического мастерства, он раскрывает социальный подтекст произведения и поднимает тему трагической судьбы простого мужика до высот философского обобщения. Реалистические идеи Мусоргского, «...высокохудожественно воспроизвести музыку звуковое выражение человеческих чувств и мыслей, затаенное в простом говоре» [Хубов,1969:354], получили в творчестве Шаляпина – создателя новой музыкально-сценической эстетики, свое наивысшее воплощение. Примечательны слова, сказанные им о творчестве Мусоргского: «Его стихией была сценическая правда. В его произведениях не только слово и звук сливаются, но это целое сливается с действительностью» [Ступина, www.russian-inok].

Творческий метод Шаляпина в работе над оперными партиями заключал в себе напряженные поиски верной интонации, жеста, походки, грима. Работа над образом не мыслилась вне критического осмысления и вмешивание во все составляющие спектакля (режиссура, дирижерская интерпретация, декорации). Как пишет В. Н. Дмитриевский в своей статье о певце: «Декларируя верность классическим традициям, Шаляпин переосмысливал

¹ В наше время новый взгляд на цикл продемонстрировал современный русский композитор Алексей Ларин (род.1954), творчество которого сосредоточено в области хоровой музыки. В 2006 году вышла в свет его транскрипция цикла «Песни и пляски смерти» для солистов, хора, двух ф-но и ударных.

их творчески, создавая характеры высочайшего драматизма на пересечении жанров, в органике ритмического рисунка, в движении, пластике, мимике, в вокальной интонации распева русской народной речи» [Дмитриевский, 1997:669]. Слушая песни и романсы в исполнении Шаляпина, являешься свидетелем создания образов одним лишь искусством пения и слова, превращением каждой песни в драму, несмотря на отсутствие партнеров, декораций, костюмов и грима.

Изучение шаляпинской интерпретации «Трепака» позволяет трактовать его творческий подход к тексту композитора как к импульсу для проявления своей творческой инициативы. Именно этим, по нашему мнению, объясняется некоторое расхождение трактовки певца с темповыми и динамическим указаниям композитора в первой половине песни. Всю первую часть песни (собственно «Трепак») характеризует стремление певца к темповому сближению эпизодов (у Мусоргского несколько раз меняется темповые обозначения). В связи с этим, более сдержанный, чем у композитора темп заключительной части – «Колыбельной» (у Мусоргского **Andante tranquillo**), а также резкое темповое противопоставление ее «Трепаку» позволяет оценивать это как проявление индивидуальной драматургической концепции. К доминирующим средствам выразительности следует отнести агогическую свободу (что проявляется в замедлении, пропевании эмоционально значительных эпизодов). Обращает на себя внимание тщательное следование Шаляпина авторским знакам артикуляции, подчеркивающим танцевальную природу эпизода («Эх, мужичок, старичок убогой...»).

Уровень оркестрового сопровождения не представляет художественной ценности. Возможно, из-за несовершенства звукозаписи не воспринимается выразительная роль оркестра как равноправного участника исполнения, раскрывающего психологический подтекст произведения. Или же Шаляпин, силой своей гениальной природы, берет на себя решение всех артистических задач. Следует отметить, что в данной записи «Трепак» звучит в оркестровке Римского-Корсакова. Эта редакция известна тем, что в ней произведены изменения как в ритмическом, так и гармоническом планах. Помимо этого, в записи песня представлена со значительной купюрой (тт. 39-46).

Несмотря на прошествование более 80-ти лет со дня сделанной записи, гениальная в своей стилистической верности авторскому духу и правдивости чувств интерпретация Шаляпина представляет собой в высшей степени органичный и непревзойденный памятник исполнительского искусства.

Из великих нерусскоязычных певцов **Борис Христов** был единственным, кто на протяжении всей своей жизни тщательно изучал и активно пропагандировал творчество Мусоргского (который, как известно, принадлежал к его любимым композиторам). Несомненно славянские корни помогли более глубокому постижению русского национального стиля с его широкой распевностью. Следует отметить, что певец славился как выдающийся исполнитель русских духовных песнопений. В интерпретации цикла ярко проявились характерные одновременно и для русской музыки, и для артистической природы Бориса Христова интонации печали, грусти, меланхолии. Исполнение озарено ореолом театрального пафоса, столь характерного для исполнительской манеры певца. Христова называют самым верным последователем Шаляпина. Являясь продолжателем великого русского певца в области расширения исполнительских границ басового репертуара, он своим искусством доказал необъятные возможности басового голоса в передаче тончайших психологических и эмоциональных состояний. Несмотря на то, что исполнительская манера Бориса Христова испытала на себе влияние шаляпинских интонаций, болгарский певец вошел в историю вокального искусства как обладатель неповторимого стиля, сочетающего в себе чистопородное бельканто с глубокой сердечностью славянских интонаций.

Относящаяся к 1955-1957 годам запись была осуществлена с участием Национального оркестра французского радиовещания, дирижер – Жорж Цыпин (Orchestre National de la Radiodiffusion Francaise GEORGES TZIPINE). Благодаря этой записи у нас есть возможность

ознакомиться с редакцией (1882) и оркестровкой Н.Римского-Корсакова. Из статьи Е. Тыняновой «Цикл смерти» становится известным, что Римский-Корсаков не только внес в музыкальную ткань гармонические и ритмические изменения, но и циклизировал песни по иному принципу: «...«Трепак», «Колыбельная», «Серенада», «Полководец», – начальная и конечная пляска, а между ними песни смерти. Пьяная пляска первого романа «Трепак» перекликается с тяжелой торжествующей пляской «Полководца», обрамляя цикл» [Тынянова, 1930:146]. В то время как у Мусоргского последовательность песен строится по принципу постепенного динамического нарастания от камерной обстановки «Колыбельной» до грандиозной панорамы битвы «Полководца». В 1928 году в академическом издании под редакцией известного музыковеда-текстолога Павла Ламма (1852-1951) цикл был напечатан в авторском редакции, по которой в дальнейшем и по сегодняшний день исполняется.

Самобытность - существенный признак искусства любого большого артиста – проявляется у Христова прежде всего в тембре голоса. Глубокий, проникновенный звук певца является одним из важнейших средств актерско-певческой выразительности. Итальянский музыкальный критик Теодор Чели так охарактеризовал его: «Голос Бориса Христова имеет тот меланхолический оттенок, какой мы чувствуем как незаменимый славянский дар. Голос мистично-патетический, полный бунтарских оттенков и вместе с тем способный погаснуть. Трагичный голос даже тогда, когда исполняются ироничные фразы...» [Гожев, www.kirshin.ru].

Отличительной особенностью его интерпретации является стремление к укрупнению динамического плана, более цельному охвату формы, что проявляется в оперной манере исполнения. Некоторое нивелирование нюансов, редкое использование приемов света и тени выражает, по-нашему мнению, своеобразный концепционный взгляд на произведение: подчеркивание драматургического масштаба цикла, который по силе своей выразительности не уступает операм Мусоргского (по словам самого певца, партия царя Бориса из оперы «Борис Годунов» была одной из двух самых любимых, наряду с партией Филиппа из оперы Верди «Дон Карлос»). Оперный масштаб великолепного голоса Бориса Христова, его «мистически-патетическая» окраска, придавание ораторской значимости каждой фразе – все это наиболее органично проявилось в «Колыбельной», в первой части «Серенады» и в «Полководце». Роль оркестра в этой интерпретации как равноправного участника, раскрывающего подтекст произведения, не отличается большим разнообразием. К достоинствам исполнения нужно отнести высокий профессиональный уровень оркестра, но остается нераскрытой гротескно-преломленная жанровая природа песен. Следование в «Серенаде» и «Трепаке» темповым и артикуляционным указаниям Мусоргского, которое заключается в более подвижных темпах и тщательно выписанным знакам артикуляции, ярче бы проявило контрастность образов и, в конечном итоге, обострило бы восприятие трагического. Несомненно, более тонкое ощущение жанров серенады и народной пляски позволило бы избежать некоторой монотонности, присутствующей в исполнении.

Как известно, Христов осознанно предпочитал оркестровый вариант фортепианному «...как в большей мере отвечающий исполнительским задачам цикла» [www.operamusic.ru]. Сравнение оркестровой версии с фортепианной (на примере единственно доступной записи «Полководца»: студийная запись, партия ф-но – Джеральд Мур, London, №3 Studio, Abbey Road, 3.III.1951) объясняет некоторые очевидные причины такого предпочтения. Специфика камерного музицирования, даже в случае с таким драматургически-насыщенным сочинением, включает в себя необходимость более пристального внимания к ряду исполнительских задач – (закрывающихся в более скупой артикуляционной и динамической градации, более четкой согласованности певца и пианиста для достижения концепционной цельности), игнорирование которых отрицательно влияет на художественный результат в целом. Интерпретация Бориса Христова в общем ключе, с частым отклонением столь важных для стиля Мусоргского разнообразия выразительных средств темпового, артикуляционного, динамического планов, отразилась на упрощении

стилистики образного строя песни. Несмотря на то, что певец хорошо знал русский язык, в этой записи обращает на себя внимание несколько неточностей в ударениях слов (например, во фразе «Все стихло» – ударение на «о» со значительным удлинением восьмой ноты (т.31) или же на словах «Как полководец место битвы» – с ударением на «ы» в слове «битвы» (т.51)). Однако главная проблема, по-нашему мнению, связана с недостаточным осмыслением как певца, так и пианиста тончайших нитей, связывающих литературное слово и музыкальную интонацию в творчестве Мусоргского.

Приведем конкретные примеры: Наиболее органично в интерпретации певца воспринимается трактовка крайних эпизодов цикла (**Vivo alla guerra** (т.1-25) и **Tempo di Marcia. Grave. Pomposo** (т.61-93). Там, где основными достоинствами выступают природная красота и мощь тембра, где превалирует единое настроение (в данном случае победоносный, гордый характер Смерти), артистическая природа певца раскрывается в полной мере. Однако в средней части, в сменяющих друг друга эпизодах с более прозрачной фактурой и детальным отражением в вокальной партии нюансов вербального текста, остается за пределами исполнительской концепции Бориса Христова. К примеру, неоправданным, с нашей точки зрения, кажется лирическая трактовка некоторых фраз, где само слово диктует необходимость проявления императивных интонаций, но никак не пассивных: тт.38-39- «...костей сверкая белизною» или тт.47-49 – « ...довольства гордого полна».

Несмотря на участие в исполнении одного из самых выдающихся представителей концертмейстерской профессии – Джеральда Мура, приходится признать, что данная запись не принадлежит к безусловным художественным достижениям музыканта. Рассматривая, непосредственно, партию ф-но, можно отметить, что в начальном эпизоде **Vivo alla guerra** (т.1-25) художественное, артистическое воздействие батальной сцены, с нашей точки зрения, уменьшается из-за некоторой тембральной и динамической сближенности фактурных пластов, а также недостаточно-рельефным проявлением концепционности в драматургическом развитии, что препятствует законченному восприятию кульминации грандиозного эпизода (тт.23-26). Одной из причин этого является доминирование в трактовке Джеральдом Муром фортепианной партии как сопровождающего аккомпанемента.

По-нашему мнению, в «Полководце» важнейшую роль, при передаче образно-смыслового комплекса, играют темпо-ритм и артикуляция. В арсенале пианиста эти выразительные средства способствуют подчеркиванию зловещей неотвратимости марша Смерти. Однако в исполнении Джеральда Мура некоторая облегченность штриха (характерная для всего заключительного эпизода марша тт.69-93), вызывающая ассоциации с легкомысленной танцевальностью, по-нашему мнению, вступает в стилистический конфликт с идеей апофеоза главной «героини».

Краткий анализ интерпретации Бориса Христова и Джеральда Мура позволяет сделать вывод, что даже в случае с такими выдающимися музыкантами, специфика национально-самобытного стиля Мусоргского требует от исполнителей досконального понимания всех нюансов вербального текста, а убедительность художественного результата глубокими нитями связана со степенью близости стиля композитора артистическому складу исполнителей.

Несмотря на критические оценки некоторых аспектов исполнения Борисом Христовым цикла «Песни и пляски смерти», мы подчеркиваем его художественную ценность и самобытность, как одного из лучших исполнений артистом, принадлежащим к другой нации.

Цикл «Песни и пляски смерти» постоянно исполнялся **Ириной Архиповой** на протяжении всей творческой жизни. Еще в 1970 году интерпретация великой певицы получила высокую оценку: запись цикла, осуществленная вместе с американским пианистом Джоном Вустманом (фирма «Мелодия»), получила Гран-при "Золотого Орфея" в Париже.

Исследуемая нами запись была сделана во время одного из концертов 70-80 годов, посвященных произведениям русской камерной вокальной музыки (диск FA05-09 7, выпущенный фондом Ирины Архиповой, 2005). Фортепианную партию исполняет

заслуженная артистка России, концертмейстер Большого театра **Наталья Разсудова**, которая на протяжении многих лет сотрудничала с Ириной Архиповой. Исследуемая нами запись демонстрирует характерные для исполнительского стиля певицы достоинства: безупречное владение голосом, идеальное интонирование в любом регистре, в сочетании с драматическим размахом артистического перевоплощения при создании потрясающих по своей глубине художественных образов. Своим исполнением Ирина Архипова опровергает расхожее мнение о «невокальности» Мусоргского (с точки зрения классического вокального стиля) и подает пример интерпретации высшего порядка, где театрализация жанра песни, реалистичность образов и декламационность музыкального языка воплощаются, в первую очередь, средствами вокального искусства, а не переходом в мелодекламацию и драматическую игру. Исполнительская манера певицы, при всем своем артистическом размахе, в высшей степени интеллектуальна и лишена прямолинейной обнаженности эмоций. Связи с этим вспоминаются слова известного камерного певца, одного из основоположников вокального камерного исполнительства в России, доктора искусствоведения Анатолия Доливо: «Так или иначе, какого бы ни была характера музыка Мусоргского, ее надо петь, - к ней нельзя подойти иначе, чем с мастерством вокалиста, мастерством, отточенным до блестящего совершенства» [Доливо, 1958:338].

Исполнение Натальи Разсудовой представляет собой пример высокого профессионализма, проявляющегося прежде всего в благородстве звукоизвлечения, аристократизме фразировки, тонкой ансамблевой чуткости. Принимая во внимание все очевидные достоинства исполнения, мы попробуем провести его критический анализ, рассматривая в первую очередь степень и способы реализации нотного текста – объективного отражения авторского замысла.

Режиссерское мышление Мусоргского проявилось в тщательном выписывании словесных ремарок, динамических и артикуляционных обозначений, помогающих более глубокому постижению авторского замысла. Связи с этим мы заостряем свое внимание на тех эпизодах интерпретации цикла, где отклонение концертмейстера от авторских ремарок обеднило художественную сторону произведения. Первый пример - вступление «Колыбельной», своим медленным унисонным движением вводящее слушателя в напряженную атмосферу драматического действия. Аскетичное движение хроматической мелодии, при динамическом нюансе **pp**, помечено в авторском тексте ремаркой **Lento doloroso**. Вступление, сыгранное концертмейстером несколько поспешно и излишне активно, вступает в конфликт с образной сферой песни. Кроме этого нам представляется неоправданным применение правой педали, а порой и исполнение нескольких нот звукоряда на одной педали: тембр беспедального звучания, графически-рельефное интонирование темы лучше подчеркнет таинственный, напряженный характер музыки.

Острейшие эмоциональные контрасты образов матери и смерти тщательнейшим образом выписаны композитором в нотном тексте. Одним из важнейших приемов образной характеристики в фортепианном сопровождении «Колыбельной» является тембральное, регистровое сопоставление фактурных пластов. Ярким примером этого в «Колыбельной» являются хоральные эпизоды **lento funesto** (гибельный, роковой), на фоне которых звучат реплики Смерти (тт.22, 36-37, 41-42, 46-47, 52-54). Суровый, траурный колорит фактуры, ассоциирующийся со скорбным молитвенным пением, контрастирует с предшествующим ему взволнованным, трепетным **tremolo**, на фоне которого звучат фразы матери. Наталья Разсудова, на наш взгляд, не использовала в должной мере выразительнейшие фактурные и тембровые возможности этого эпизода, которые бы глубже раскрыли скрытый психологический подтекст музыки – неизбежность трагедии. Изменение тембральной окраски, ощущаемое в голосе Ирины Архиповой при переходе к фразам Смерти, не находит достаточного отклика в фортепианном сопровождении. Роль аккомпанемента в этих эпизодах сводится Натальей Разсудовой к простому гармоническому и ритмическому сопровождению, что ослабляет эмоциональный тонус исполнения.

В эпизоде с триольными аккордами **non legato** (т.28-31), на словах «Вздремни-ка немножко...» также отмечается игнорирование концертмейстером авторского указания **accentuato** (акцентированно). Вялый штрих на **legato**, использование правой педали, не передает того острого саркастического характера, заложенного в самой фортепианной фактуре, который контрастирует с монотонными, «заботливыми» фразами Смерти.

Наталья Разсудова своей благородной манерой звукоизвлечения и фразировки высвечивает семантические атрибуты жанра, игнорируя при этом факт парадоксального сочетания колыбельной со смертью ребенка. По нашему мнению подобная трактовка «Колыбельной», решенная в печально-лирическом разрезе, упрощает многопластный образный строй песни. В отличие от «Колыбельной», в двух последующих песнях концертмейстер тонко подчеркивает их жанровую природу, что проявляется в стремлении к обострению контрастности противоположных образов. Трепетной певучести и волнообразной агогике вступительного раздела противопоставляется темповая сдержанность и графическая рельефность ритма самой «Серенады» (начиная с такта 34), которые приобретают в исполнении концертмейстера значение главных выразительных средств, подчеркивающих властно-завораживающий, порой, зловещий характер интонаций певицы. Исполнение «Трепака» Натальи Разсудовой характеризует тонкое ощущение гротескной преломленности народной пляски, проявляющееся в тембральном и артикуляционном ее противопоставлении кантиленности последней вариации-колыбельной. Однако остались за пределами круга ее художественных задач осмысление одной из ярчайших граней образной характеристики главной героини – мотива **Dies irae**, а также более выпуклое использование богатых фактурных и тембровых ресурсов фортепианной партии, способствующих проявлению живописующего начала, столь важного именно в «Трепаке».

В «Полководце», в финальной картине цикла, ярчайшая характеристика победоносного шествия Смерти дана Мусоргским посредством жанра марша. Это еще одна сторона симфонического мышления композитора, восходящая к кульминациям различных жанров у Бетховена (симфонии), Шумана (симфонии, «Карнавал», «Симфонические этюды»), Вагнера, Брамса, написанных в форме марша. В исследуемой нами интерпретации отмечается отклонение исполнителей от выполнения авторской ремарки **Tempo di marcia. Grave. Pomposo**, проявляющееся в подвижности темпа, которое не соответствует характеру торжественного парада смерти. Нам показались недостаточно использованными ритмометрические возможности графической фактуры последнего эпизода, подчеркивающие жанровую природу марша.

Драматургия цикла, в основу которой положен принцип контрастного противопоставления образов жизни и смерти, обусловила разнообразие выразительных средств а, порой, и парадоксальное их совмещение в авторском тексте. Жанровые, темповые, ритмические, фактурные, тембровые противопоставления являются в руках исполнителей (концертмейстера, возможно, в большей мере) сильнейшими средствами в раскрытии психологического подтекста. Осмысление этих средств художественной выразительности, способствующих раскрытию сложной, смешивающей в себе реальное с ирреальным, образной сферы цикла, и определяет круг исполнительских задач, стоящих перед исполнителями.

Существует мнение, что не всякий пианист, достигший успеха в сольной карьере, может быть хорошим концертмейстером – это можно объяснить различием специфики сольной и концертмейстерской деятельности. Фигура достойного представителя «нейгаузовской школы» **Владимира Крайнева** (род.1944) представляет собой редкое исключение из этого правила. Возможно и потому, что на протяжении всего творческого пути пианиста привлекает камерно-ансамблевое музицирование. Сотрудничество с известным басом **Евгением Нестеренко** представляет собой один из успешнейших тандемов в истории камерно-вокального исполнительства XX века. В своей книге «Размышления о профессии» певец пишет: «...время от времени я выступаю с блестящим виртуозом, большим

музыкантом Владимиром Всеволодовичем Крайневым, с которым мы познакомились в 1970 году, когда получили золотые медали конкурса имени Чайковского. Тогда и зародилась мысль сделать несколько совместных программ» [Нестеренко, 1985:127].

Первое отличающее свойство данной интерпретации – значительность, выпуклость фортепианной партии в процессе создания целостного художественного образа произведения. Безусловно, немалую роль в этом сыграло амплуа Владимира Крайнева как солирующего пианиста. В связи с этим чрезвычайно интересным нам показалось мнение Евгения Нестеренко из той же книги: «Пианисты-аккомпаниаторы, как правило, приучены вокалистами к тому, чтобы быть как можно менее заметными, а пианисты-солисты, иногда выступающие на концертной эстраде с певцами, напротив остаются солистами и играют так, что не слышно певца... Большинство же профессиональных пианистов-аккомпаниаторов все-таки находится как бы в тени. Это неверно. Оба исполнителя – и певец и пианист-аккомпаниатор – исполняют различные и одинаково важные партии в едином музыкальном произведении» [Нестеренко, 1985:104]. Это утверждение известного певца особенно ценно в контексте разбираемого нами цикла, тем более что исполнение Владимира Крайнева наравне с масштабом и виртуозно-волевым началом сочетает в себе ансамблевую чуткость, инструментальную красочность, мастерское владение темпо-ритмом, артикуляционное разнообразие, приобретающее значение важнейшего выразительного средства. Анализируя высказывание Е. Либермана, что «мера в артикуляции отражает творческие устремления артистов – темперамент или лиризм, склонность к остроте или мягкости, яркости или пастельности – гораздо непосредственнее, прямее, чем, скажем динамическая и ритмическая нюансировка» [Либерман, 1988:204], мы воспринимаем артикуляцию в исполнительском арсенале пианиста, как доминирующий способ подчеркивания гротесковости – важнейшей грани образной сферы цикла.

Евгений Нестеренко, блиставший на лучших оперных сценах мира, принадлежит к крупным мастерам, зарекомендовавших себя великолепными исполнителями, в том числе, и камерного репертуара. О совместной работе с ним выдающийся музыкант и постоянный концертмейстер Евгения Нестеренко Е. Шендерович пишет в своей книге «О работе концертмейстера»: «В сезоне 1980/81 года мне выпала честь исполнить все вокальные произведения М. П. Мусоргского, По инициативе Евгения Евгеньевича Нестеренко было проведено по четыре концерта в Москве, Ленинграде и Свердловске, приуроченных к столетию со дня смерти композитора. Основным исполнителем был Е. Е. Нестеренко. К исполнению некоторых романсов и цикла «Детская» были привлечены и его ученики...» [Шендерович, 1996: 121].

Прежде чем обратиться непосредственно к разбору вышеназванной интерпретации, следует напомнить о том, что песни, составляющие цикл, сочинялись в разное время (первые три в 1875 году, а последняя в 1877). В следствие этого «Колыбельная», «Серенада» и «Трепак» были написаны для среднего голоса, а «Полководец» для высокого. Как пишет Е. Шендерович, для того, чтобы исполнить все песни как цикл, певец прибегнул к понижению тональностей первых трех песен на тон, а последней на квинту вниз. Примечательно, что в последствии, в 1984 году, Э. Денисов оркестровал для Е. Нестеренко этот цикл в тех же тональностях. И с тех пор низкие голоса (басы, контральто) поют цикл в оркестровке Э. Денисова.

Если переосмыслить слова Бориса Асафьева, высказанные о жанре песни: «... не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются Lied и родственные жанры;...» [Асафьев, 1971:234], то можно сказать, что искусство подлинного исполнительства зиждется на «соперничестве», выраженного в нотном тексте, авторского замысла и стремления исполнителя к самовыражению. Как пишет Е. Либерман: ««Победа» одной из тенденций ведет к поражению обеих, так как без искренности и самобытности исполнительского акта сама музыка автора будет мертвой» [Либерман, 1988:5]. Исполнение Владимиром Крайневым вступления к «Колыбельной»

показательно с этой точки зрения. Пианист с первой же ноты создает атмосферу оцепенелости и трагической безысходности, однако достигает этого лишь частичным следованием авторскому тексту. Он отклоняет авторские обозначения **crescendo** и **diminuendo** и опирается при создании образа на авторскую ремарку **Lento doloroso**. Медленное, размеренное движение восьмых вместе со скупым в тембральном отношении, однообразным туше позволяют погрузиться в образную сферу ирреальности, столь редко достигаемую концертмейстерами во вступительных тактах.

Вообще «Колыбельной», в драматургическом плане цикла, исполнители придают значительную роль. Наравне с последней песней – «Полководцем», в которой образ Смерти торжественен и грандиозен, «Колыбельная» несет на себе печать величественности. С самого начала превосходство «главной героини» не поддается сомнению. Трагическая борьба матери за жизнь своего ребенка – составная часть более глобального взгляда интерпретаторов на таинственную, непостижимую, грань, отделяющую жизнь от смерти. Технологически это достигается в первую очередь выбором более медленного темпа, чем обычно принято. Вплоть до первой реплики матери «Тише! Ребенок мой мечется, бьется...» **Agitato patetico** (тт.33) ощущается полнейшая погруженность исполнителей в напряженный характер музыки, что подчеркивается именно преднамеренно замедленным движением. Обращает на себя внимание также эмоциональная наполненность каждой интонации, в которой нет места ничему внешнему. И тем контрастнее воспринимаются все последующие взволнованные фразы матери на **Agitato**.

Для многих менее опытных исполнителей нарочито сдержанный темп явился бы непреодолимой помехой в создании цельной художественной формы. Однако в руках мастеров тонкое владение музыкальным временем, напряженный внутренний тонус с первой до последней ноты придали исполнению повышенную силу художественного воздействия.

Если одним из доминирующих средств выразительности в «Колыбельной» являлся оригинальный темп, то начиная с «Серенады» поражает разнообразие артикуляционной и тембральной палитры в игре пианиста. Он остро ощущает выпуклость и оркестровость фактуры песен, и его «подача» материала вызывает ассоциации со скульптурной лепкой художественного образа. Как известно артикуляционные знаки более тонкими нитями связаны с характером музыки, чем динамические или темповые. Поразительная отточенность звукового рельефа в исполнении Владимира Крайнева способствует достижению ярчайшей характерности образов.

В «Серенаде» исполнители используют тот же прием более сдержанного проведения экспозиционного раздела (вопреки авторскому обозначению **Moderato**). Картина весенней ночи передается великолепным **bel canto** певца, которое будучи нехарактерным для стиля Мусоргского, органично вплетается в этот единственный лирический эпизод цикла. И лишь при приближении к фразе «Смерть серенаду поет» (тт.27- 33) темп ускоряется, музыка принимает тревожный, напряженный характер: темп в этом эпизоде становится важнейшим выразительным средством в подчеркивании контраста между образом весенней ночи и первым появлением Смерти.

Исполнение Владимиром Крайневым второй части «Серенады» (с такта 34, **Listesso tempo**) представляет пример высочайшего концертмейстерского мастерства: пианисту удается выразить ритмическими, тембровыми и артикуляционными средствами противоречивое сплетение контрастных жанровых начал (гитараобразные, «аккомпанирующие» аккорды с мрачным колоритом рельефно-отточенной фактуры). Тембральная палитра пианиста реагирует на тончайшие оттенки слова (к примеру, достаточно услышать первые такты самой серенады «В мраке неволи, суровой и тесной», чтобы в глухом тембре зловещих аккордов почувствовать тяжесть эмоционального состояния умирающей девушки). В артикуляционной, тембровой, фактурной контрастности пианист достигает впечатляющей силы драматического выражения.

В разборе двух заключительных песен цикла мы заостряем внимание на тех сторонах исполнения, в которых точный выбор (в данном случае пианистом) выразительных средств в передаче смыслового, образного строя музыки определил создание совершенной, целостной исполнительской концепции. Характерность музыкальной фактуры, гротесковость образной сферы «Трепака» еще ярче проявили колоссальный эмоциональный заряд творческой природы пианиста. Исполнение Владимира Крайнева характеризует тонкое использование тембровых и регистровых возможностей фортепиано, способствующих раскрытию «оркестрового» потенциала инструмента. Остро и зло звучат не только саркастические эпизоды с остинатным звучанием в басу (тт.12-20; 47-57; 60, 62; 69; 71), но и те фразы Смерти, где ее коварство завуалировано(на словах «Сказку да такую, чтоб всю ночь тянулась...» тт.43-46). Пианист вопреки авторскому **legato** в партии левой руки интонирует хроматические пассажи штрихом **non legato**, заостряя таким образом внимание слушателей на лживости образа Смерти и подчеркивая неотвратимость трагедии. Токкатный характер интонирования всего «Трепака» вызывает ассоциации с некоторыми произведениями Шостаковича и Прокофьева (заметим, что Крайнев считается одним из лучших исполнителей Прокофьева).

Начальный эпизод «Полководца» в интерпретации Нестеренко и Крайнева впечатляет своим размахом – грандиозная батальная картина передается виртуозным каскадом отточенных пассажей. Поражает умение пианиста даже при такой фактурной насыщенности и стремительном темпе сохранить рельефность интонирования. Звукопись, осуществляемая скупым употреблением педали, «стереофоничным» выявлением фактурных пластов вместе с излюбленным методом – токкатностью звукоизвлечения (**ostinato** в среднем голосе правой руки), позволяют провести аналогию с графическим стилем живописи.

Однако звуковое соотношение вокальной и фортепианной партий этого эпизода решено в необычном для большинства интерпретаций ключе. Фортепиано берет на себя роль абсолютно равноправного участника повествования. Слова, высказанные Евгением Нестеренко в его книге, позволяют объяснить это, как проявление осознанной исполнительской концепции участников ансамбля: «...бывают, однако, случаи, когда фортепиано или оркестр несут значительную нагрузку и их звучание важнее, чем голос...В начале «Полководца»...изображение битвы, которым открывается произведение, дается прежде всего средствами фортепиано. Если в данном случае певец будет стремиться к тому, чтобы преваляровал его голос, картина, которую хотел дать Мусоргский, не получится. Конечно, слова должны быть слышны, мелодические фразы певца понятны, и все-таки главная смысловая нагрузка ложится в данном случае на фортепиано» [Нестеренко,1985:104]. Евгений Нестеренко демонстрирует нам подход истинного музыканта в решении художественных задач интерпретации, «жертвуя» при этом амбициями певца, что является поучительным примером для многих представителей вокальной профессии.

Подытоживая разбор, отметим, что за годы исполнительской практики цикла «Песни и пляски смерти» интерпретация Евгения Нестеренко и Владимира Крайнева не только не потеряла свою художественную ценность, но и по сегодняшний день оставляет за собой право называться одним из эталонных прочтений этого произведения.

Выдающимся представителем концертмейстерской профессии второй половины XX века являлся пианист, композитор, педагог Московской консерватории (с 1976 года), автор книг и статей о концертмейстерском мастерстве **Евгений Михайлович Шендерович**. Будучи непревзойденным исполнителем и знатоком русской камерно-вокальной лирики, а также постоянным концертмейстером Евгения Нестеренко, он на протяжении всей творческой жизни исполнял цикл «Песни и пляски смерти» (в том числе и в театре La Scala в 1978 году с Евгением Нестеренко). К сожалению, из всего цикла Е. Шендеровичем был записан лишь «Полководец», и нам представляется ценным остановиться на некоторых аспектах данной интерпретации, являющейся примером совершеннейшего концепционного, ансамблевого и артистического слияния певца и концертмейстера.

В рамках дуэтного музицирования одной из самых сложноразрешимых является проблема достижения художественной целостности. Тончайшее взаимодействие интонаций слова и музыки технологически воплощается в интерпретации Нестеренко и Шендеровича в тембральной, агогической и динамической согласованности обеих партий. Полнейшее слияние творческих намерений в единой стилистической плоскости – итог глубокого концепционного осмысления и более чем 25-летнего творческого содружества двух музыкантов. Из метафоры, приведенной Е. Шендеровичем в интервью 1999 года Алеку Эпштейну: «Солист – это парус, аккомпаниатор – руль; лишенная одного из этих компонентов, лодка потеряет ориентир и не причалит к желаемому берегу» [www.jerusalem-korczak-home.com], мы делаем вывод, что проблема слияния творческих намерений и нахождения адекватных средств воплощения ставилась концертмейстером в ряд наиважнейших задач в достижении художественного результата.

Приведем несколько примеров: одной из важнейших задач в «Полководце» является проблема стилистической и образной достоверности. Импульс к решению данной проблемы исполнители черпают из первоначального названия стихотворения Голенищева-Кутузова - «Апофеоз смерти». Сдержанность темпа (даже в виртуозном эпизоде **Vivo alla Guerra** тт.1-25), чеканность ритма, артикуляционная рельефность и дифференцированность фактурных пластов фортепианной партии – способствуют многогранной и глубокой передаче победоносного образа Смерти. Обращает на себя внимание тембральное разнообразие звуковой палитры концертмейстера – с самого первого такта суровый, концентрированный, несколько «прикрытый» тембр становится одним из главных выразителей образного строя произведения. Выверенность звукового баланса, напряженность внутреннего переживания, точно рассчитанный динамический план с кульминацией (в тт.23-26) дает импульс всему последующему музыкальному развитию, где обе партии находятся в постоянной тембральной, агогической и динамической взаимосвязи.

В заключительном эпизоде **Tempo di Marcia. Grave. Pomposo** (тт.61-93) стальная ритмика маршеобразной поступи, позволяющая ярко проявиться дирижерским качествам концертмейстера, значительная сдержанность темпа (по сравнению с другими интерпретациями), передающий характер авторской ремарки **Grave. Pomposo** подводят музыкальное развитие к своей драматургической кульминации, способствуя таким образом, логическому завершению всего цикла.

Проблема артистического выражения в данной интерпретации заслуживает отдельного заострения нашего внимания, именно в силу своей самобытности. Несомненно важную роль в этом играет неповторимость артистического склада Евгения Шендеровича, проявляющаяся в аристократизме, безупречном вкусе и благородстве пианистического мастерства. Его артистизм, лишенный вычурности, впечатляет одухотворенностью, высоким эмоциональным тонусом и глубиной постижения авторского духа. Если сравнивать оба исполнения Евгения Нестеренко (с Крайневым и Шендеровичем), то к преимуществам последней интерпретации следует отнести большую образную и стилистическую цельность, уравновешенность эмоционального и интеллектуального начала, что выводит исполнительскую концепцию на высший уровень обобщений.

Один из крупнейших русских баритонов – **Сергей Лейферкус** – сделавший блестящую карьеру, в том числе, и на мировой оперной сцене, считается непревзойденным исполнителем русского камерного репертуара, в котором полное собрание песен Мусоргского занимает важнейшее место (заметим, что запись всех песен Мусоргского была удостоена приза Diapason D'or). Творчество певца характеризует отточенное до совершенства вокальное и драматическое мастерство вместе со стратегической выстроенностью исполнительской концепции. Визитной карточкой его блистательного, аристократического стиля является безупречная дикция, отмечаемая, в том числе, и критиками.

На протяжении последних лет постоянным концертмейстером в камерных программах Сергея Лейферкуса выступает, признанный мастер аккомпанемента, Семен Скигин (Германия). Победа на конкурсе концертмейстеров в Рио-де-Жанейро (1975) способствовала успешному развитию карьеры пианиста, сотрудничеству со многими известными певцами (О. Бородина, В. Чернов, В. Урмана и др.). Одним из самых плодотворных является их творческое содружество с Сергеем Лейферкусом.

В разборе данной интерпретации мы акцентируем внимание на проблеме выбора концертмейстером выразительных средств и способах воплощения им образного строя произведения. В начале заметим, что общее ознакомление с творчеством Семена Скигина (на примере почти 60 романсов Чайковского и 40 песен Мусоргского) позволяет охарактеризовать его как достойный пример профессионализма, сочетающего в себе безупречную техническую оснащенность, благородство звуковой палитры с тонкой ансамблевой чуткостью. Однако касаясь, непосредственно, исполнения им цикла «Песни и пляски смерти», мы заостряем внимание на тех сторонах исполнения, в которых самобытность фортепианного языка Мусоргского раскрывается, по-нашему мнению, не в достаточной мере. Главная наша претензия к концертмейстеру заключается в том, что он подходит к передаче сложной стилистики цикла стандартным набором исполнительских приемов, исполнением «вообще», хотя и во всеоружии профессионального мастерства.

Как известно, на протяжении развития фортепианной музыки различными композиторами привносились законы, которые определяли дальнейшее развитие инструмента. Если Бетховен первым открыл оркестровую мощь фортепиано, Лист, продолжив оркестровую трактовку инструмента, раскрыл, в том числе, и его многокрасочную звуковую палитру, привнеся в фортепианную музыку элементы театральности, то Мусоргский, опираясь полностью в фортепианном творчестве на принцип театрализации, во всем многообразии раскрывает декламационные и живописно-изобразительные возможности инструмента. Творческий метод композитора, основывающийся на предельной конкретизации в передаче образов, а также, в данном случае, широкий спектр художественных задач, стоящих перед исполнителями цикла «Песни и пляски смерти», требует обогащения профессионального арсенала концертмейстера выразительными средствами, присущими самобытному творчеству Мусоргского. Наше столь пристальное внимание к специфике фортепианного языка композитора обусловлено заботой о верности авторскому стилю, как одной из первостепенных художественных задач.

Приведем конкретные примеры. К достоинствам данной интерпретации в целом следует отнести чуткое ансамблевое взаимодействие исполнителей. Обращает на себя внимание идеальное вокальное мастерство Сергея Лейферкуса, проявляющееся в редкой энергетике звука и широте музыкального дыхания. Вообще «легатность» звуковедения, ассоциирующаяся с особенностями русского народного мелоса, является не только одним из характерных признаков вокального стиля певца, но и несомненным его достоинством. Если в «Колыбельной» исполнители бережно следуют авторскому тексту, то начиная с «Серенады» наблюдается переосмысление динамической нюансировки произведения. Вся вторая часть (с такта 34, **Listesso tempo**), которая выдерживается композитором в основном в нюансе **piano** и **pianissimo**, исполняется Сергеем Лейферкусом и Семеном Гиндиным крупным звуком, на **forte**. Хотя композитором мелодия в вокальной партии лишь дважды выписана на **forte**, когда «главная героиня» открыто объявляет об истинной цели своего прихода: тт. 42-50 – «Рыцарь неведомый, силой чудесной освобожу я тебя» и тт.90-97 «Рыцарь пришел за последней наградой...»). Нам представляется неоправданным игнорирование исполнителями тщательно выписанных Мусоргским динамических нюансов, знаков **crescendo** и **diminuendo**, а также словесных ремарок (**tranquillo**-т.82; **poco capriccioso**-т.64), так как замена обворожительно-заманивающих интонаций главной героини на прямолинейно-угрожающие упрощает образный строй произведения и, своей

предсказуемостью, ослабляет художественное-артистическое воздействие последней фразы «Ты моя», исполняющееся **subito forte** после предыдущего *ppp*.

Подобное одноплановое динамическое решение отразилось на однообразности звуковой палитры концертмейстера. Характерность музыкального языка Мусоргского требует большего тембрового, артикуляционного, динамического разнообразия, контрастности пианистического штриха. В трактовке Семена Скигина обилие правой педали, превалирование грузного звука, отклонение тщательно выписанных композитором знаков артикуляции, а также доминирование в его динамической палитре нюанса **forte**, по нашему мнению, уменьшает возможности пианиста в раскрытии богатейшей палитры эмоционального состояния несчастной девушки, заложенной композитором в фортепианной партии. Осознанное отклонение исполнителей от авторского динамического плана второй части «Серенады» выявляет некоторую противоречивость поэтического текста («Слух твой пленился моей серенадой, рыцаря шепот твой звал») по отношению к императивному характеру воспроизводимой музыки. По нашему мнению, проблема образной двуплановости «Серенады» ставит перед исполнителями задачу более бережного изучения авторского текста, как необходимого условия для создания достоверной авторскому духу интерпретации.

Если в «Серенаде» Сергеем Лейферкусом и Семеном Скигиным переосмыслен динамический план, то в «Трепаке» сферой проявления индивидуального интеллектуального и эмоционального чувствования музыки является темп. В течение самого трепака (тт. 12-57) исполнителями осознанно отклоняются многочисленные авторские изменения темпа, что выражается в темповом единстве всего эпизода. В контексте единственной национально-окрашенной композиции (напомним, что трепак – веселая русская народная мужская пляска) в сочетании с важнейшим методом из комплекса выразительных средств Мусоргского - гротеском, замедленность темпа, подчеркнутая певучесть звуковедения певца отражается на вялости артикуляционного аппарата концертмейстера (во всех остинатных, ритмических фигурах: тт. 12-20, 60, 63, 69, 71, «извивающихся» хроматизмах: тт. 43-46 и скандирующих триолой левой руки: тт.47-57), а в целом, по нашему мнению, вступает в конфликт с замыслом композитора. По сути, на фортепианной партии лежит основная образная нагрузка в передаче саркастического и циничного характера главной героини. Переход ко второй части (т.58) - колыбельной (**Andante tranquillo**) также сглажен: практически минимален темповый контраст. Исполнителями игнорирован основополагающий в драматургии «Трепака» принцип контрастного сопоставления образов народной пляски и колыбельной. Мусоргским, в каждой из песен, образ Смерти изображается с разных сторон: если в «Серенаде» он завораживающий и трепетно-нежный, то в «Трепаке» он саркастичен и циничен в своей ложной заботливости. Нам кажется, что исполнителями эти две, кардинально разные, песни объединяются в общем образном ключе. Исполнение Сергеем Лейферкусом «Полководца» принадлежит к абсолютной творческой победе. Идеально-сфокусированное звучание голоса, от природы обогащенное «металлическим» блеском(как известно, «Полководец» в оригинале написан для тенора), высочайшая певческая культура наряду с ярким темпераментом и истинным драматическим талантом в совершенстве передает воинственный характер Смерти-победительницы. Редко кому удавалось, подобно Сергею Лейферкусу, соединить идеальное вокальное мастерство с точно найденной тембровой палитрой звучания, и достигнуть поразительной цельности в воплощении художественного образа.

Исполнение «Полководца» Семеном Скигиным в целом содействует певцу в создании высокохудожественной интерпретации. Ее симфонический размах способствует проявлению пианистического мастерства концертмейстера. Критической оценке мы подвергаем лишь сферу, связанную с проблемой необходимости учитывания пианистом законов музыкальной перспективы (что особенно актуально в насыщенной фактуре) и связанного с этим использования принципа тембрового сопоставления фортепианных регистров. Исходя из

специфики фортепиано, достижение сбалансированного звучания среднего, нижнего и верхнего регистров (подобно нахождению баланса между различными группами инструментов в оркестре) является важнейшей профессиональной задачей, требующей непрерывного слухового контроля пианиста. В камерно-вокальном произведении, где проблема звукового баланса между вокальной и фортепианной партией особенно актуальна, в сферу задач концертмейстера должны входить ясность звучания фактурных пластов, разнообразие звуковой палитры, более выпуклая артикуляция. Если не затрагивать эпизода **Grave. Marziale** (тт.36-40), где авторский ритмический рисунок фортепианной партии в исполнении Семена Скигина несколько видоизменен, то, в основном, критической оценке мы подвергаем два эпизода «Полководца»: **Vivo alla Guerra** (тт.1-25) и **Tempo di Marcia. Grave. Pomposo** (тт.61-93). В первом эпизоде грузность звучания, обилие правой педали, доминирование единого динамического нюанса **forte**, по нашему мнению, следует отнести к недостаткам исполнения. В насыщенной фактуре начального эпизода перед концертмейстером стоит задача достижения воинственного характера за счет разнообразия тембральной, динамической и артикуляционной палитры (тем более, что вокальная партия расположена в среднем регистре). Придание вышеперечисленным средствам выразительности первостепенной значимости отразится на более «скупом» употреблении правой педали. Сама многоплановость фактуры, по-нашему мнению, должна исключать применение обильной, густой педали. В данном случае, полезно было бы представить всю музыкальную ткань, распределенную между различными группами оркестра, чтобы найти индивидуальную тембральную характеристику для каждого фактурного пласта.

Вышеперечисленные критические замечания распространяются и на маршевый эпизод (тт.61-93). Чтобы не повторяться, заметим: Мусоргский относится к той категории композиторов, которые подробно выписывают в нотном тексте словесные ремарки, относящиеся к характеру музыки и динамические, артикуляционные, темповые обозначения (на примере эпизода **Tempo di Marcia. Grave. Pomposo**, тт. 61-93 в этом можно убедиться). Обилие авторских указаний обусловлено режиссерским принципом художественного мышления Мусоргского в контексте доминирующего творческого метода – театрализации жанра песни. По нашему глубокому убеждению, тщательное изучение и претворение в интерпретации указаний композитора является необходимым условием для достижения высокого художественного результата в целом.

Исследование интерпретационных версий цикла позволяет сделать следующие выводы:

1) Образная многоплановость цикла «Песни и пляски смерти», сочетающая в себе взаимоисключающие категории, отличающаяся безграничностью заложенных в ней, философских глубин, всегда вызывала к себе неизменный интерес исполнителей и способствовала созданию разнообразных и высокохудожественных интерпретаций. Выбранные для исследования исключительно высокопрофессиональные исполнения, позволили прийти к выводу, что в случае с самобытно-национальным стилем Мусоргского, в контексте специфики его вокального и фортепианного стиля, не всегда лишь высокий профессионализм является безусловным залогом для достижения значительного художественного результата. Необходимыми условиями для достижения последнего, на наш взгляд, является, с одной стороны, близость артистической природы исполнителей самобытному образному стилю композитора, а с другой, необходимость осмысления произведения сквозь призму доминирующих в творческом методе композитора принципов: гротесково-преломленной театральности, интонационного взаимопроникновения вербального и нотного текстов, иллюстративно-живописующего метода в передаче образов. Все вышесказанное обуславливает необходимость доминирования в исполнительском арсенале интерпретаторов характерных для стиля композитора средств художественной выразительности, таких как разнообразие тембральной, артикуляционной и динамической палитры. Задачи, стоящие непосредственно перед концертмейстером (в смысле рельефного противопоставления фактурных пластов), вытекают, в том числе, и из необходимости

раскрытия богатейшего оркестрового потенциала фортепианной фактуры Мусоргского. Исходя из вышесказанного, все перечисленные аспекты исполнительского комплекса должны способствовать раскрытию важнейшего в драматургии цикла принципа контрастного противопоставления образов Жизни и Смерти.

2) Исследование исполнительских версий приводит к мысли, что законы, применимые к искусству интерпретации вообще, в контексте данного цикла, распространяются на него лишь частично. С одной стороны, создание высокохудожественной интерпретации невозможно без обогащения ее индивидуальным видением исполнителя, пропускания через себя. Однако, с другой стороны, объективным ограничителем проявления кардинальных толкований выступает конкретизированный до мельчайших нюансов в вербальном тексте образный строй цикла. Как мы заметили в процессе исследования, игнорирование некоторых аспектов, predetermined самой музыкой и содержанием, может привести к образному, стилистическому и эмоциональному конфликту интерпретации с авторским замыслом. Мы подчеркиваем необходимость тщательного изучения многочисленных указаний и ремарок Мусоргского, однако, в то же время, опираемся на тот факт, что нотный текст является не исчерпывающим отражением авторского замысла, а только начальной ступенью познания произведения. Раскрытие глубокого философского и психологического подтекста многопланового образного строя цикла предоставляет исполнителям возможность выбора средств выразительности и, в соответствии с этим, заострения внимания на более близких их артистическому складу сторонах произведения. Несомненным является главная цель исполнителей - воплощение авторского замысла. Как показывает исследование исполнительских версий, порой, частичное переосмысление музыкантами авторских указаний не препятствует созданию художественно-убедительного творческого результата.

3) Как известно, искусство интерпретации неразрывно связано с проявлением исполнителями артистического начала. В контексте цикла «Песни и пляски смерти», где принцип театрализации является доминирующим, эта проблема встает с еще большей остротой. В условиях равноправной роли обоих участников в создании образного строя цикла, к общим артистическим задачам (необходимости эмоционально-эстетического воздействия на слушателей) примыкают те, которые непосредственно связаны со спецификой ансамблевого музицирования. Качество интерпретации повышается, когда эмоциональная и интеллектуальная взаимосвязь между участниками дуэта проявляется не только в таких аспектах, как согласованность темпо-ритмического и динамического планов, но и в менее «видимых» сферах - тембральной, артикуляционной. Примером такого беспрецедентного слияния творческих намерений является исполнение «Полководца» Владимиром Крайневым и Евгением Шендеровичем, итогом чего явилось создание высокохудожественной, концепционно-цельной и эмоционально-захватывающей интерпретации.

Другим примером создания цельной художественной интерпретации, построенной по принципу абсолютного равноправия участников, является исполнение цикла Евгением Нестеренко и Владимиром Крайневым. Уникальность и ценность этой интерпретации заключается и в том, что, необходимая для создания масштабных картин разбушевавшейся бури и грандиозной батальной сцены, чисто пианистическая масштабность и техническое совершенство находят в лице ученика Генриха и Станислава Нейгаузов, лауреата I премии конкурса им. Чайковского достойное воплощение. Еще одна сторона, способствующая созданию достоверной авторскому духу интерпретации – это осознанное заострение внимания Владимиром Крайневым на важнейшей, не только для цикла, но и всего художественного мышления Мусоргского, стороне образного строя – его гротесковой природе, и, в связи с этим, усиление роли артикуляционного и штрихового плана в исполнительском арсенале пианиста. По-нашему мнению, артикуляционная сфера, в контексте гротесковой стилистики исследуемого нами цикла, представляет собой один из

важнейших ресурсов концертмейстера, не только для создания высокохудожественного образа, но и для максимально выразительного проявления им артистического начала.

В остальных исполнительских версиях наблюдается некоторый «перевес» в сторону доминирования артистического проявления у певца. Это объясняется тем, что во всех интерпретациях участвуют крупнейшие, порой, выдающиеся певцы, сделавшие одинаково успешную карьеру как на оперной, так и на концертной сцене. В некоторых случаях проявление артистического начала у певца настолько захватывающее, что даже некоторое «недоотягивание» концертмейстера в эмоциональном плане существенно не влияет на художественную ценность интерпретации в целом. К примеру, можем привести исполнение Ириной Архиповой и Натальей Разсудовой. Совершенная, в своем вокальном, концептуальном и артистическом проявлении, интерпретация певицы одновременно с масштабом и драматическим размахом ее личности оказывает потрясающее по своей глубине эстетическое воздействие (несмотря на то, что Наталья Разсудова в некоторых аспектах интерпретации несколько упрощает образный строй произведения).

Примером гениального прочтения «Трепака» является исполнение его Федором Шаляпиным, в творческом методе которого доминировал принцип превращения каждой песни в драму. Силой своей гениальной артистической природы великий певец достигает потрясающей скульптурности и достоверности в передаче образов, несмотря на то, что роль оркестра ограничивается лишь функцией сопровождающего элемента. Достижение высшего эстетического воздействия вопреки недостаточности артистического проявления со стороны другого участника ансамбля (в данном случае, оркестра) является исключением, когда личность, силой своего гения, берет решение всех художественных задач на себя. Однако практика показала, что без всестороннего взаимодействия равноправных участников ансамбля, достижение высокого целостного художественного результата является неразрешимой задачей.

Использованная литература:

1. Грум-Гржимайло Т. Н. «Музыкальное исполнительство», Москва: «Знание», 1984.
2. Ванслов В. В. «Об артистизме в музыкально-исполнительском искусстве». В книге: «Феномен артистизма в современном искусстве». Под ред. О. А. Кривцуна. Москва: «Индрик», 2008, 381-398.
3. Асафьев Б. В. «Музыкальная форма как процесс». Ленинград: «Музыка» Ленинградское отделение, 1971, Издание 2-е.
4. Шаляпин Ф. И. «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах». Москва: «Московский рабочий», 1989.
5. Хубов Г. Н. «Мусоргский», Москва: «Музыка», 1969.
6. Ступина Т. А. «Эпохи. Россия, которую я люблю». Сайт: www.russian-inok
7. Дмитриевский В. Н. «Феномен Шаляпина». В книге: «Русская музыка и XX век». Под ред. М. Г. Арановского. Москва: Государственный институт искусствознания министерства культуры российской федерации, 1997, 654-675.
8. Тынянова Е. А. «Цикл смерти Мусоргского». В книге: «Русский романс». Под ред. Б. В. Асафьева. Москва-Ленинград: «Academia», 1930, 118-146.
9. Гожев Г. М. «Сердце русской оперы и песни». Сайт: www.kirshin.ru
10. Сайт: www.operamusic.ru
11. Доливо А.Л. «Исполнитель и художественные принципы Мусоргского». В книге: «Вопросы музыкально-исполнительского искусства». Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958, второй сборник статей, 316-340.
12. Нестеренко Е. Е. «Размышления о профессии». Москва: «Искусство», 1985.
13. Либерман Е. Я. «Творческая работа пианиста с авторским текстом». Москва: «Музыка», 1988.
14. Шендерович Е. М. «В концертмейстерском классе. Размышления педагога.». Москва: «Музыка», 1996.
15. Шендерович Е. М. Интервью Алеку Эпштейну «Приезд в Израиль расширил мои музыкальные горизонты». Сайт: www.jerusalem-korczak-home.com

Article received: 2010-09-22