

НА ЭСТРАДЕ ПЕВЦЫ

Ирина Бельская

Вокальные параллели

Рискну предположить, что нашумевшая в свое время книга с одноименным названием¹ наверняка пополнилась бы новыми сюжетами, окажись ее автор, итальянец Джакомо Лаури-Вольпи, рецензентом московских вокальных концертов трех последних сезонов. Думаю, среди их участников он — взыскательнейший из судей! — наверняка нашел бы немало мастеров, чьи творческие эксперименты достойны восторженных эпитетов и звучных метафор. А ведь еще совсем недавно — пять-семь лет назад — состояние камерного пения вызывало серьезную озабоченность, и основания к тому были: прежде всего — репертуарное и драматургическое однообразие программ, резкое снижение числа настояще оригинальных интерпретаций. (Вот уж поистине парадокс! И это в п е н и и, заключающем в себе неисчерпаемые возможности к обновлению.) Упомяну и еще об одном тревожном симптоме: VII и VIII Международные конкурсы имени Чайковского продемонстрировали, что в последние годы молодые певцы в большинстве своем уже с консерваторской скамьи ориентируются педагогами на работу в театре. Камерное же исполнительство отдается «на откуп» тем, для кого оперная карьера по разным причинам недостижима.

Разумеется, из сказанного вовсе не следует, что в недавнем прошлом все в этой области было достойно одного лишь порицания, а ныне заслуживает только похвалы. Отнюдь! Но итоги сезонов 1987/88, 1988/89 и 1989/90 свидетельствуют: сегодня жанр явно переживает интереснейший этап своей эволюции. В его орбиту активно вовлекаются новые стили, направления, национальные традиции. Повторяю, далеко не все из экспериментов последних лет в равной мере убеждает, порой возникают и вопросы. Следует признать: ответы на них далеко не всегда однозначны. Ну вот, к примеру, как объяснить тот факт, что образцы музыкального импрессионизма, к которым в последние годы обращаются взоры многих инструменталистов, в программах певцов по-прежнему остаются раритетами? Быть может, причиной тому трудность постижения эстетики импрессионизма, удивительным образом соединившей в себе черты, на пер-

¹ Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972. Впервые эта книга опубликована в Италии в 1955 году. Считается одним из наиболее значительных и интересных трудов последних десятилетий, посвященных проблемам вокального искусства.



Ирина Полянская

вый взгляд несоединимые, — содержательную многозначность, символику, почти исключаящую возможность апеллировать к породившим ее «жизненным прототипам», и вместе с тем умение передать извечную, непреходящую игру жизни, всегда непредсказуемые взаимопроникновения реального — ирреального? Или виной всему сложности «технологического» порядка? (Чего стоит, скажем, задача достичь тембрового единства столь несхожих «инструментов», как голос и фортепиано! Ведь фактура романсов Дебюсси и Равеля, кажется, вобрала в себя все богатство оттенков прихотливо изменчивого микрокосма Звука. Природу такого явления, согласитесь, не объяснишь привычными для академического музыковедения категориями «колористический контрапункт», «комплементарное соотношение пластов»...) Словом, экскурс в мир импрессионизма и сегодня представляется для вокалистов неким подобием путешествия по неосвоенной территории, ибо в сравнении, например, с романтической тенденцией, упорно — вопреки всем «веяниям моды!» — сохраняющей приоритет в вокальном исполнительстве², ставит их перед необходимостью произвести внутреннюю переоценку ценностей и даже переосмыслить свое традиционное амплуа. Коль скоро в зарисовках Дебюсси и Равеля, в сущности, нет героя, от лица которого ведется повествование (да и повествования как такового, кстати, тоже нет), интерпретатор здесь словно уходит в тень. И добиться подобной отстраненности удается немногим. В их числе — Ирина Полянская. Обладательница замечательного лирико-колоратурного сопрано — звонкого, легко и без видимых уси-

² Показательно, кстати, что ее сфера влияния распространяется не только на романтический репертуар, но гораздо шире — на барокко и музыку постромантического периода. Насколько это правомерно, — вопрос сложный. Во всяком случае, здесь, как и всегда в искусстве, определяющим критерием служит убедительность художественного результата. Но исследование эстетической и психологической природы подобного феномена — это тема отдельной статьи.

лий «взлетающего» в третью октаву, она вовсе не стремится продемонстрировать его достоинства, исполняя романсы Дебюсси приглушенно, mezzo voce (партия фортепиано — Илья Шепс). Каждый из них словно не имеет ни начала, ни конца, возникая из небытия и в небытии растворяясь...

Почти отказывается певица и от vibrato: прием звукоизвлечения, к которому она прибегает, пожалуй, не имеет аналогов в вокальном исполнительстве и отдаленно напоминает, как ни парадоксально это прозвучит, фортепианную «полупедаль». Но самое удивительное не в этом. Названные особенности использования голоса — следствие, а их первопричина — переосмысление музыкального времени, которое утрачивает пульсирующую поступательную силу, мелодики, обретающей неповторимый «мерцающий» колорит, да и всей фактуры в целом, где голос и фортепиано сливаются, как бы образуя единое тембровое поле.

Представительница лирико-романтического направления (сужу по образцам музыки XIX века, которых в ее репертуаре немало), Полянская, исполняя Дебюсси, как будто «переходит в другое воплощение». Признаюсь, ни одного аналогичного примера привести не могу, ибо каждый из героев этих заметок предпочитает все же не изменять своему основному credo.



Вера Журавлева

Современное исполнительство, многомерное, живое, бесконечно изменчивое, зачастую ставит нас перед необходимостью осмысления процессов, оспаривающих привычные «школьные» истины уже одним фактом своего существования. Скажем, еще десять лет назад параллель «барокко — импрессионизм» показалась бы не только парадоксальной, но и, чего доброго, абсурдной! Ведь стили эти, если прибегнуть к метафоре, следовало бы сравнить с разными галактиками: все в них, начиная с эстетической сути и кончая образным миром, на первый взгляд никоим образом несопоставимо. Но концерты последних лет наводят на мысль, что освоение камерных вокальных образцов импрессионизма во многом созвучно аутентичному исполнению музыки XVIII века: сходны и задачи, встающие перед музыкантами (приобщение современного слушателя к пластам культуры, доселе ему неизвестным)³, и методы, к которым они прибегают (отказ от норм классико-романтической традиции, переосмысление привычного представления о природе интерпретации и роли интерпретатора, овладение арсеналом новых исполнительских приемов). К сожалению, сторонников аутентичного исполнительства среди представителей вокального «цеха» пока немного, что, впрочем, отнюдь не умаляет значения сделанного ими. Так, выступление Веры Журавлевой и ее партнеров Александра Майкапара (клавесин) и Светланы Котовой (блок-флейта) в рамках цикла «Летний музыкальный сезон в Кусково» не только порадовало превосходным профессиональным уровнем, но и воочию подтвердило, сколь ошибочна весьма еще распространенная точка зрения, будто русскую музыку доглинкинского периода следует рассматривать лишь как «предыкт» к воследовавшему затем «золотому веку». Вернувшись в свою родную «среду обитания», она мгновенно избавилась от такого «инфантильного» оттенка, который возникает всякий раз, когда исполнители, ничтоже сумняшеся, бывают не очень-то разборчивы в средствах (встречаются, например, случаи, когда сугубо камерные, с филигранной отделкой каждой детали сочинения поются насыщенным «вердиевским» звуком! Увы, происходит это не так уж редко...). Интерпретация Журавлевой чужда нарочитой архаики. В песнях Козловского на стихи Сумарокова, ариях из опер Соколовского, Фомина, в произведениях Бортнянского она добилась замечательного эффекта подлинности. По-видимому, в первую очередь потому, что хорошо чувствует природу игры, запечатленной в музыке.

Многое привлекает в манере певицы — отсутствие весьма распространенного среди вокалистов любования собственным голосом (а ведь ее

³ Аутентичное музицирование, высвечивающее связь сочинения с традицией, его породившей, коренным образом меняет стандартное представление о нем. Не исключение и общеизвестные произведения Баха, Генделя, Скарлатти, Вивальди, которые в итоге открываются с совершенно неожиданной стороны.

«инструмент» так красив!), умение вслушиваться в тончайшие нюансы мелодии. И потому каждую ее новую программу сопровождает неизменный интерес слушателей. У Журавлевой давно существует своя аудитория — факт далеко не случайный!

Казалось бы, титула «первооткрыватель» следовало бы удостаивать лишь певцов, включающих в программы редко исполняемую музыку. Но бывает ведь и по-другому: силой своего таланта исполнитель иногда заставляет слушателей отрешиться от общеизвестной трактовки общеизвестного же сочинения и увидеть его как бы в новом свете. Думаю, в этом случае он тоже с полным правом может считаться первооткрывателем! Сказанное в полной мере относится к Владимиру Чернову, без преувеличения поразившему нас неожиданно оригинальной трактовкой известнейших итальянских песен. Давным-давно ставшие уже притчей во языцех (они-де и источник дурного вкуса, и дежурное блюдо изрядно надоевших «вокальных бенефисов», и...), лирические миниатюры эти на сей раз заставили вспомнить лучшие образцы итальянского искусства эпохи неореализма — фильмы Росселини, Де Сантиса, молодого Феллини и, конечно же, диски незабвенного Марио Ланца! Отказавшись от традиционного амплуа «героя-любownika», обуреваемого «роковыми страстями», В. Чернов исполнил их искренне и очень просто, без всякого надрыва и чрезмерностей вроде сентиментально-чувственного *vibrato*, громоподобного *fortissimo* в верхних позициях (наоборот, динамическую шкалу певец сдвинул в сторону *piano*, сосредоточив внимание на изящной и естественной пластике мелодий). Словом, перед нами предстали именно песни. Забавные уличные сценки («Песня моряка» Мартиллени) и диалоги («На качелях» Ленца), тайные исповеди («Дивные очи» Тенца, «Верни мне покой» Тоски), грустные воспоминания («Мне не забыть тебя» Куртиса), страстные призывы («Вернись в Сорренто» Куртиса) — все это было воплощено легко, непринужденно, без всякого напряжения, иногда чуть иронично, иногда — ностальгически отстраненно. А ведь вокальных сложностей тут более чем достаточно. Впрочем, отличная профессиональная форма позволяет Чернову успешно преодолевать всевозможные опасные моменты вроде стремительных взлетов в первую октаву или протяженных фраз, требующих хорошей дыхательной техники. Отмечу и превосходную (на уровне высшего пилотажа!) работу партнера певца — пианиста Важи Чаева, опытного ансамблиста, знатока колористических возможностей инструмента.

Отдавая должное оригинальности замысла Чернова, должна признать: в своей попытке взглянуть на итальянскую песенную лирику как бы сквозь призму другого жанра — в данном случае кино — он не одинок. Жанровый синтез привлекает сегодня многих певцов⁴, и лучшим тому подтверждением



Вера Баева

могут служить программы последних лет. Разумеется, далеко не всегда услышанное убеждает, ибо предрешить, во что выльется «материализация» на эстраде любой, даже супероригинальной идеи, не дано никому. Да и можно ли вообще объяснить, где пролегает та самая грань, за которой эфемерно-зыбкая идея перерождается в законченную концепцию? Конечно же, нет. Судя по всему, здесь включаются в действие интуитивно-психологические механизмы: убедительность программы, ее драматургическая цельность во многом, если не во всем, зависят от уровня представлений артиста об особенностях слушательского восприятия, путях решения сугубо исполнительских и режиссерских задач (последнее для камерных певцов особенно трудно). Немаловажно и другое — насколько представление музыканта об особенностях собственного творческого облика соответствует истинному его облику. Иначе говоря, способен ли он беспристрастно оценить свои возможности,

на: «Искусству полезны смешанные браки». Кстати, вывод этот, возникший в результате наблюдений над эволюцией современного драматического театра (см.: Лотман Юрий, Язык театра. — «Театр», 1989, № 3, с. 103), свидетельствует о том, что и он испытывает сегодня немалое воздействие со стороны так называемых смежных искусств, в частности кино. Думаю, подобное совпадение весьма симптоматично.

⁴ Как тут не вспомнить остроумный афоризм Ю. Лотмана

словно взглянуть на себя глазами слушателей, руководствуясь, естественно, не только критерием «лучше — хуже», но главным образом стремлением осмыслить природу своего «инструмента»? Если да, то он на верном пути. А если нет? Приятно констатировать: в большинстве случаев концерты дали положительные ответы на эти вопросы, свидетельствуя о должном профессиональном уровне и, главное, об успешных результатах творческих поисков артистов. Остановлюсь на нескольких программах, бесспорно достойных самых добрых слов.

Певица Вера Баева и пианистка Клара Корчинская подготовили интереснейшую антологию «Танец в вокальной музыке». В нее вошли сочинения композиторов нескольких эпох (с XVI по XX век), национальных школ — французской, итальянской, польской, испанской, австрийской. Преломившие черты разных танцевальных жанров, от старомодно-чопорного менуэта до искрометного польки и стремительного вальса, они образовали причудливую галерею не танцев даже, но, скорее, характеров, ситуаций. Получилась своего рода «История нравов в лицах!» Самых восторженных эпитетов заслуживает дар перевоплощения, секрет которого певица постигла в совершенстве. При этом главным ее «инструментом» остается голос — лирико-колоратурное сопрано красивейшего тембра, филигранно обработанное. Внемузыкальные же средства — пластика, мимика — используются ею очень лапидарно, даже скупно, о чем, впрочем, совершенно забываешь, поддаваясь музыкальному «чарам» В. Баевой.

А вот Вера Журавлева в другой своей программе, включившей фрагменты из оперетт Оффенбаха и Кальмана, продемонстрировала виртуозное владение всем арсеналом приемов сценической техники. (Ее партнерами были певцы Борис Толстухов, Юрий Эдельман и пианистка Лариса Оберфельд.) Порадовали и уровень исполнения — очень высокий, и та заразительная радость, с какой артисты предавались музицированию⁵.

Если для большинства продолжателей традиций камерного жанра синтез с театром все-таки представляется экспериментом, то для Рубена Лисициана это предмет постоянного интереса. Еще одно тому подтверждение — исполнение Английских канцонетт Гайдна и «Песен народов мира» Бетховена. Как известно, в представлении многих Гайдн и сегодня остается только «основоположником жанрового направления симфонизма венской классической школы». Канонизируя заслуги композитора, эта стандартная формулировка вместе с тем как бы а priori отсекает его связи с ис-

кусством предшествующей и последующей эпох. А ведь подобные связи существуют, что в полной мере подтвердила программа Лисициана. По сути дела, концерт его уподобился спектаклю. Кроме музыки здесь прозвучали сонеты Шекспира, продекламированные Герасимом Лисицианом и, как оказалось, очень созвучные образному миру почти забытых ныне сочинений Гайдна. Сегодня они воспринимаются как предвестники романтизма, в частности поражают удивительными колористическими находками (например, словно подобие ранне-шубертовской «поэмы тишины» воспринимается в исполнении Лисициана G-dur'ная канцонетта «От всех любовью тая», пленившая удивительной красотой mezzo voce, которого не так-то легко добиться обладателю яркого, звучного драматического тенора; а начало «Духовной песни» заставляет вспомнить... медитативные кульминации симфоний Малера). Да и внутренняя динамика формы, подчеркнутая исполнителями, тоже опровергает привычное представление о преобладании в музыке Гайдна линейно-статичных конструкций. А в композиции цикла в целом явно проступают черты сонатности с характерной драматургической антитезой (в данном случае «антитезой состояний»)⁶. Отдавая должное высокому профессиональному уровню всех участников концерта (фортепиано — Владимир Крайнев, скрипка — Борис Гарлицкий, виолончель Михаил Мильман), подчеркну, что, на мой взгляд, главным его героем стал именно певец. Ничуть не нарушая темброво-динамического баланса ансамбля (идеального!), он выполнил своеобразную режиссерскую функцию, скоординировав музыкально-драматургические линии.

Традиции театра — на этот раз австрийского зингшпиля — воплотились и в интерпретации бетховенского цикла «Песни народов мира».

Еще один интереснейший творческий эксперимент. «Музыкальная икебана» — так назвали свою программу Нелли Ли и Семен Скигин (фортепиано), объединив в ней «посвящения цветам», созданные композиторами разных направлений и школ. Результат превзошел все ожидания! Стилиевые границы, которые, казалось, помешают воспринять эту программу как органичное целое, вдруг сами собой устранились, сблизив такие далекие «миры», как музыка Глинки и Р. Штрауса, Грига и Франка, Римского-Корсакова и Дебюсси. Парадокс? Отнюдь! Скорее закономерность, обусловленная общностью художественной задачи, стоявшей перед авторами сочинений: каждый стремился с максимальной достоверностью написать «музыкальный натюрморт». Устранилась и еще одна грань, казавшаяся несокрушимой: грань между мирами восточной и западной культур. Как извест-

⁵ Как известно, в наше время большинство вокалистов (впрочем, инструменталистов тоже) все чаще склоняются к академично-отстраненной «работе», не очень-то утруждая себя необходимостью вступать в диалог со слушателями.

⁶ Кстати, готова поручиться: помимо чисто интуитивного начала, вне которого исполнительский процесс вообще немислим, на интерпретацию Лисициана и его партнеров наверняка в немалой степени повлияла и сумма аналитических представлений об эстетике классицизма (в частности, об особенностях формы), которыми мы сегодня обладаем.



Нелли Ли

но, в Индии, Японии, Корее легенды приписывают цветам магические чары. И Нелли Ли заставила нас вспомнить об этом: вместо привычных декоративных арабесок перед нами предстали символы, словно приоткрывшие таинство заключенных в них смыслов и верований. Подобная концепция может показаться спорной, и тем не менее она убеждает буквально с первых же звуков: трудно противостоять Красоте и Гармонии! Но если попытаться все же «поверить алгеброй гармонию» и оценить услышанное чисто аналитически, то нужно будет признать: перед нами пример той высшей степени исполнительской свободы, путь к которой открывает только с о в е р ш е н н ы й профессионализм. Именно на этой ступени интерпретатор становится «соавтором» творца.

При всем несходстве творческих манер В. Баевой, В. Журавлевой, Н. Ли, В. Чернова и Р. Лисициана сопоставление их концертов, близких и по драматургии, и отчасти по художественным результатам,— повод для размышления об эстетике современного камерного пения. Судя по всему, мы, его поклонники, становимся, как я уже говорила, свидетелями нового этапа «биографии» жанра! Впрочем, не стоит пока торопиться с окончательными заключениями: исполнительство, мы знаем, почти не поддается прогнозированию. Кроме того, бывает, что программа, на первый взгляд ничем не примечательная, становится для музыканта

(да и для слушателя) новой ступенью в постижении образного мира сочинения. В этой связи хочется вспомнить о двух концертах, объединенных, как мне представляется, общей идеей, выразившейся в попытке исполнителей отрешиться от привычного шлейфа традиций, облекающего стиль, на «карте» которого давным-давно не осталось как будто ни одного «белого пятна»,— имею в виду романтизм. И тем не менее многие современные интерпретации расширяют наши привычные представления об этом понятии.

Так, вокальные зарисовки А. Рубинштейна «Персидские песни», исполненные Алибеком Днишевым и Евгением Шендеровичем, воспринимались как явная дань романтизму, чему способствовал тот контекст, в котором они прозвучали,— музыка «законных» представителей стиля — Шуберта, Листа, Грига и Чайковского. Импровизационность, внимание к звуковому колориту (слиянность светлого, полетного лирического тенора и удивительного по красоте, изысканности фортепианного сопровождения поразила даже выдавших виды профессионалов!), динамичная, свободная, я бы сказала, по-композиторски трактуемая форма — эти черты, доминировавшие в исполнении, высветили «генетические связи» между образцами разных композиторских школ.

А Сергей Яковенко и Александр Бахчиев побудили нас в романсах Глинки ощутить родство с вокальными поэмами Шуберта и Шумана; выразилось оно в особенностях соотношения голоса и фортепиано, характере декламации и даже чертах гармонического развития.

...Еще совсем недавно выступление солиста оперного театра с камерной программой было явлением настолько редким, что заставляло слушателей старшего поколения ностальгически вздыхать, вспоминая о концертах М. Максаковой, Е. Кругликовой, Н. Шпиллер, С. Лемешева... Трудно сказать, чем это объяснялось,— скорее всего, вероятно, привер-



Алибек Днишев и Евгений Шендерович



Сергей Яковенко

женностью большинства певцов традиционно-ортодоксальному представлению о «чистоте жанра», да и степенью сложности задач, конечно же. Сегодня картина явно изменилась. Интересно, проанализировав услышанное, попытаться понять, случайно ли сходство между явлениями, на первый взгляд абсолютно разными, или же это сходство результат общности эстетических установок артистов? Концерты убеждают в справедливости последнего⁷.

Приведу пример, на мой взгляд достаточно красноречивый: у Елены Устиновой, Сергея Лейферкуса и Барсега Туманяна — разные голоса (лирико-колоратурное сопрано, баритон, бас), разные подходы к принципу формирования концертных программ, разные амплуа⁸, да и творческие пристрастия, судя по всему, тоже. Ну, а если отрешиться от этих различий, в достаточной степени внешних, и проанализировать процесс исполнения? Первое, что бросается в глаза, — это проявившаяся у всех музыкантов тенденция к заострению динамических контрастов, разумеется в допустимых пределах, без ущерба для стиля сочинения. Сходство есть и в особенностях диалога с партнерами-пианистами (соответственно Елена Матусовская, Ирина Головнева, Григорий Шавердян), более свободного, импровизационного, чем обычно у камерных певцов, и в ощущении музыкального времени, которое словно становится более динамичным, спрессованным, как на оперной сцене, где каждое мгновение — даже пауза — наполнено ожиданием события. Наконец, и Устинова, и Лейферкус, и Туманян лепят характеры героев не только с помощью голоса. В этот процесс вовлекаются и мимика, и пластический ряд. В итоге исполни-

⁷ Разумеется, из любого правила бывают исключения, тем более в исполнительстве, где аналитическое зачастую отделено от эмпирического изрядной дистанцией. И все же будем исходить из реалий сегодняшней концертной практики, ведь именно они по-прежнему остаются для критика «аргументом номер один».

⁸ В данном случае имею в виду традиционное для театрального лексикона значение этого слова.



Елена Устинова



Барсег Туманян и Григорий Шавердян

тельная палитра становится более яркой, полифоничной. Особенно удачны пластические находки Туманяна. (Вспоминается, например, как выразительно «поют» руки артиста в Каватине Алеко Рахманинова, «Двойнике» Шуберта, романсе Чайковского «Снова, как прежде, один», с какой проникновенной силой «повествуют» они о скорби и страданиях героя армянских народных песен «Крунк» и «Антуни».)

Обладатель голоса редкой красоты, он наделен всем комплексом данных драматического актера и к тому же хорошо представляет природу собственного амплуа. Последнее качество, пожалуй, самое главное для любого певца. Именно оно помогает Туманяну в воплощении своих замыслов.

Творческое амплуа Устиновой, если прибегнуть к метафоре, я определила бы как воплощение вечно женственного! Легкое лирико-колоратурное сопрано с красивым, трепетным vibrato, склонность к

мягким, пастельным тембровым переходам как нельзя лучше соответствуют характеру исполненных ею пасторальных романсов Римского-Корсакова и Рахманинова. В отличие от большинства оперных певцов Устинова никогда не форсирует звук — качество, свидетельствующее об истинной музыкальной культуре!

А вот Лейферкус, как показалось, не всегда учитывает специфику своих данных, увлекаясь сочинениями ярко экспрессивного склада, внутреннего драматизма. Однако, на мой взгляд, они не совсем соответствуют самой природе его голоса, «закаленного» хорошей школой, но все же не очень большого по диапазону и не обладающего особой силой. В итоге ряд романсов Рахманинова (например, «Судьба», «Христос воскрес», «Я не пророк») звучит у него как-то не очень естественно, надуманно, без романтического нерва. Думается, певцу ближе стилистика Lied — романсов Шумана, а в еще большей степени Брамса и Вольфа. Как хочется услышать их в исполнении артиста!

Феномен вокально-фортепианного дуэта... Как известно, природа этого интереснейшего явления была и остается одной из вечных проблем теории исполнительства, ибо с трудом поддается анализу: в условиях ансамбля круг художественных, стилевых, психологических установок исполнителей расширяется и словно бы переходит в многомерную «систему координат». И все же, как показывает концертная практика, сопоставление ансамблей такого типа правомерно. Прежде всего потому, что каждый из них, вне зависимости от его ориентира (им могут стать и традиции Lied, и завоевания западноевропейского оперного театра), представляет собой «союз равных», раскрепощающий индивидуальную творческую инициативу исполнителей и вместе с тем исключающий психологию первенства. Разумеется, это обогащает арсенал выразительных средств, открывает перед музыкантами интереснейшие перспективы. В частности, позволяет высветить «генетические связи» между стилями, само соединение которых в одной программе вызывает негодование блюстителей строгого вкуса. Подобная реакция, например, предшествовала выступлению американской певицы Барбары Хендрикс и пианиста Дмитрия Алексеева, объединивших в рамках одного концерта сочинения Шумана, Брамса, Рахманинова, Форе и... спиричуэлс. Право же, трудно найти сочетание более неожиданное! Разные эпохи, национальные школы, мировосприятия, представления об эстетических ценностях, наконец... И тем не менее их сосуществование оказалось вполне органичным благодаря общности художественной задачи. Она состояла в том, чтобы проследить, как в зависимости от жанрово-стилистического контекста проявляется принцип импровизационности — важнейший в претворении всякой художественной концепции. Скажем, в куплетно-вариационной и репризной форме романсов Шумана и Брамса этот принцип выразился в преодолении

статичности повторов, во внутренней динамизации формы, в монологах Рахманинова («Не пой, красавица», «О, долго буду я», «Весенние воды») — в психологической непредсказуемости музыкального повествования. А миниатюры Форе предстали как лирические зарисовки созерцательного склада, построенные на изысканной ладово-кolorистической игре (беспрецедентный пример синтеза разреженной модальности и концентрированного мажор-минора, ладовых систем, по сути исключающих друг друга, но здесь слившихся в удивительной гармонии).

Как много сегодня говорится о высоких и низких жанрах... Poleмика эта порождает вопрос, должен ли современный филармонический исполнитель ограничивать себя рамками академической сферы или возможна «жанровая диффузия»? Ансамбль Хендрикс и Алексеева с присущей ему музыкальной культурой вновь доказал, что сила эмоционального воздействия определяется отнюдь



Никита Сторожев

не жанровой принадлежностью музыки, а самобытностью художественной интерпретации, талантом исполнителя. В тот вечер слушателей покорила терпкая красота черных мелодий, наиболее чистых образцов джазовой классики.

...«Создавая свое произведение, художник не осознает и тысячной доли его возможных толкований»⁹ — эта истина, как показывает концертная практика, получает сегодня многократное подтверждение: даже наиболее «репертуарные» образцы музыкального наследия служат примером постоянного интереса исполнителей, раскрываясь в неисчерпаемом многообразии содержания и формы. Наиболее очевидным это становится при сопоставлении разных интерпретаций одного и того же сочинения. Йорма Хюнинен (Финляндия) — один из выдающихся оперных певцов нашего времени. Однако, выступая с концертами в Москве, он и его партнер Ральф Гатони продемонстрировали великолепное владение стилистикой Lied. Шумановский цикл «Любовь поэта» чаще всего трактуется в сугубо лирическом ключе. Что ж, подобная позиция, конечно, имеет право на существование, но нельзя не заметить, что она «выносит за скобки» те эмоционально-содержательные оттенки, которые позволяют нам говорить о психологическом дуализме («Над Рейна светлым простором»), о трагическом скепсисе («Напевом скрипка чарует»). Ведь один из ключевых принципов эстетики композитора заключался, по его собственному признанию, в том, чтобы в камерном вокальном сочинении передать почти дословно мысли стихотворения. Это высказывание наполняется особым смыслом, если вспомнить, что литературной основой цикла стали стихи Гейне. В чем же главная особенность интерпретации Хюнинена? По-моему, в попытке услышать в романсах Гейне — Шумана «отголоски» образов Гофмана, с характерным для этого «неистового» романтика дьявольски фантазмагорическим ирреальным началом. Так возник контрапункт лирического и гротескного планов, вызвавший в памяти фортепианные сочинения композитора, в частности «Карнавал» и «Крейслериану». В исполнении Анатолия Сафиулина и Николая Демиденко тот же шумановский цикл предстал скорее как предвестник вокальной лирики Брамса и Вольфа. Изменился и внутренний драматургический ритм сочинения: в трактовке Хюнинена и Гатони он более прерывист, что побуждало воспринимать цикл как ряд «музыкальных новелл» (известен интерес Шумана к этому литературному жанру, стремление претворить его черты в музыку); а у Сафиулина и Демиденко господствовал принцип сквозного развития, постепенного эмоционального crescendo. (Хочется отметить, кстати, великолепную профессиональную форму музыкантов.)

Еще одна интересная параллель — сопоставление выступлений Дмитрия Хворостовского в ансамбле с Олегом Бошняковичем и Никиты Сторожева в ансамбле с Викторией Постниковой. Программы — почти одинаковые (романсы Чайковского и Рахманинова), художественные задачи, по-видимому, тоже, а вот результаты качественно разные. У Хворостовского и Бошняковича Чайковский предстает продолжателем линии русского bel canto, восходящей к Глинке. Голос и рояль достигают здесь поразительной гармонии. Во многом потому, что пианизм Бошняковича «вокален» по природе своей: даже в развитой гомофонно-полифонической фактуре отлично прослушивается и поет каждый подголосок!¹⁰

А для Н. Сторожева и В. Постниковой ориентиром служит речитативно-декламационная традиция русской композиторской школы, запечатленная в музыке Даргомыжского, Мусоргского, отчасти Бородина и Балакирева. Такой, казалось бы, спорный подход на эстраде тем не менее получил интересное и убедительное воплощение.

Разным видится мне и характер личностной отдачи певцов в момент исполнения: Хворостовский сливается со своим героем. Сторожев, скорее, уподобляется автору, от лица которого ведется повествование. Что ж, и то, и другое оправданно. Объясняется же эта разница несходством амплуа артистов: Хворостовский уже природой своего голоса — красивейшего лирического баритона — «обременен» на романтическое амплуа. Бас Сторожева — более строгий, глубокий, «темный» — голос «не мальчика, но мужа»!

Завершая свой рассказ о камерных вокальных концертах, — конечно же, в достаточной мере субъективный в выборе «героев» и «сюжетов», — повторю тезис, уже прозвучавший в «экспозиции»: подлинное творчество — «уравнение со многими неизвестными». И любая попытка ответить на все вопросы, которые оно порождает, по-моему, заведомо обречена. Ясно одно: если исполнителю удастся обогатить круг наших привычных представлений, касаются ли они отдельного сочинения или целого стиля, то он в полной мере достоин высокого звания Артиста!

¹⁰ В скобках замечу, что способность Бошняковича наполнить интерпретацию живым, первозданным чувством (Чайковский — любимейший и очень близкий ему по духу композитор) помогает Хворостовскому с первых же звуков войти в нужную психологическую тональность. Думается, в лице Бошняковича, истинного продолжателя традиций К. Игумнова и Г. Нейгауза, концертмейстера Н. Обуховой и З. Долухановой, он имеет не только ансамблиста-единомышленника, в мгновение ока подхватывающего и даже предвосхищающего намерения своего молодого партнера, но и превосходного учителя. Надеемся, в недалеком будущем мы получим возможность услышать новые совместные программы музыкантов.

⁹ Гачев Г., Жизнь художественного сознания, М., 1972, с. 153.

