

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ «ВЕРСИЙ»
ОДНОГО СОЧИНЕНИЯ
(«Поэма» Э. Мирзояна в трактовках
Кетти Малхасян и Анны Амбакумян)

«Чем был бы театр без артистов, воссоздающих труд драматурга? Чем была бы музыка без тех, кто дает ей жизнь и чувство, кто делает ее известной и любимой и чей труд поднимается, таким образом, до уровня высшего творческого достижения?» — заметил как-то выдающийся скрипач Эжен Изаи¹.

Но есть и другой, не менее важный аспект в деятельности исполнителя: представляя на суд слушателя новые, только что созданные композиторские работы, пианисты, скрипачи, виолончелисты зачастую берут на себя и некоторые функции «соавтора». Здесь и конкретные, сугубо исполнительские, исходящие из их индивидуального ощущения специфики инструмента, советы, и то, что можно назвать «соучастием» в создании исполнительской традиции.

Ведь именно первое исполнение в чем-то намечает, а иногда и предопределяет путь, по которому пойдут многие будущие интерпретаторы. Наиболее яркие, художественно убедительные детали первого прочтения и заявленная в нем концепция не могут не затронуть и самого произведения. Они как-бы «врастают» в представление о прослушанной музыке, представление, которое в течение какого-то периода времени может существовать в общественном сознании.

Вскоре после завершения фортепианной «Поэмы» Эдварда Мирзояна появились две версии исполнительского прочтения этого сочинения. Первая из них принадлежит Кетти Малхасян, вторая — Анне Амбакумян. Обе пианистки принадлежат к числу наиболее ярких

¹ Цит. по: Гинзбург Л. Эжен Изаи. М., 1959, с. 80-81.

выпускниц фортепианного класса Константина Николаевича Игумнова, творчески преломляя в своей исполнительской деятельности заветы учителя.

Однако, во главе угла исполнительской манеры самого Игумнова прежде всего стояла потребность высказать себя, раскрыть свое творческое «я». Этому мастер не уставал учить и своих учеников, призывая их, используя обретенные в его классе средства и приемы, в то же время видеть в искусстве своего учителя лишь отправные точки для собственных исканий. По его мнению, толчок извне может помочь раскрыться только тому, что уже живет в ученике, а «начинка все равно вывалится»². Возможно, именно этой особенности педагогики большого музыканта и обязаны мы разнообразием выросших в стенах его класса исполнительских индивидуальностей.

Сопоставим две исполнительские версии прочтения «Поэмы».

В трактовке Кетти Малхасян открывающее «Поэму» мощное аккордовое вступление исполнительницей максимально мелодизировано. С помощью волнообразной динамики ему придан характер гибкой и цельной (несмотря на весьма значительную протяженность – 12 тактов) мелодической фразы. И то обстоятельство, что аккордика этой фразы «разбросана» по разным, далеко отстоящим друг от друга регистрам в диапазоне от большой до четвертой октав, не препятствует данному ощущению.

Рассмотрим предложенный Малхасян динамический план этого построения. Первые четыре такта звучат действительно мощно и грозно, в динамике *Fortissimo*, после чего более смягченное звучание (*mezzo Forte*) позволяет повести новую динамическую волну, возвратившись на ее вершине к исходной динамике - *Fortissimo* (такты 5 – 8). Затем, воспользовавшись тем, что партии обеих рук оказались стремительно переброшены в верхний регистр (вторая – четвертая

² См. Золотова И. Кетти Малхасян, Е., «Амроц», 1998, с.18.

октавы), пианистка вновь приглушает звучание – теперь уже до градации *mezzo Piano*, но буквально через такт вновь плавно поднимает громкостной порог, доводя его постепенно до прежней отметки *Fortissimo*.

Такой подчеркнуто романтизированный динамический план, с его гибкими и плавными сменами громкостных градаций, на первый взгляд, вступает в противоречие с замыслом композитора – у него этому эпизоду дана лишь одна динамическая характеристика. Это *Fortissimo*. Кроме того, нельзя пройти и мимо отличающей всю «Поэму» строгости линейного письма, что, казалось бы, не располагает к динамическим решениям подобного рода (неслучайно И.Золотова находит в отдельных эпизодах этого сочинения «чуть ли не крайнее воплощение фактурного аскетизма»³).

Малхасян, однако, открыв для себя в этом сочинении его «подлинно романтическую суть»⁴, смело выводит на передний план глубоко скрытые, на первый взгляд, едва различимые «ростки романтизма». И делает это с помощью разнообразных исполнительских приемов (в данном случае – динамических средств, дальше – артикуляции и агогики).

Главная тема исполняется ею матовым *Pianissimo*, в котором небольшие звуковые волны-наплывы (но не выше *Piano*) и едва заметные агогические задержки в опеваниях тридцатьвторых подчеркивают характерность интонационных оборотов и смены гармонических красок.

В среднем разделе, как известно, ощущение постепенного ускорения движения и роста эмоционального накала создается композитором с помощью «дробления» ритмических единиц (триоли восьмых сменяются секстолями шестнадцатых, затем движением

³ См. «Музыкальная культура Армянской ССР. М., «Музыка», 1985, с. 348.

⁴ Там же.

тридцатьвторыми). Малхасян играет этот эпизод, не отступая от своей, проявившейся уже в начале трактовки «Поэмы», эстетической установки, подчиняя все исполнительские ресурсы мелодизации фактуры, несмотря на то, что фактура эта с каждым разворотом становится все более виртуозной.

Поначалу с помощью своеобразия и особой мягкости тембровой окраски пианистка выводит на первый план линию верхнего остинато, затем, когда фактура уже распределяется между двумя руками и играется *martellato*, отдает предпочтение линии нижнего голоса, трактуя ее опять же как мелодию, выплывающую из каскада шестнадцатых нот.

Возвращение начальных аккордов «Поэмы» вновь возвращает нас к волнообразной динамике в развертывании музыкальной фразы (*Fortissimo*, *mezzo Forte*, *crescendo*, *Fortissimo*). А заключительное проведение главной темы, вновь поданное приглушенным *Pianissimo*, в последних тактах еще больше затихает, становится едва различимым и, прерываясь паузами (пианистка увеличивает их с помощью исполнительских фермат), плавно погружается в тишину.

Именно таким образом, прочитав «Поэму» в романтизированном исполнительском ракурсе, пианистка сумела сделать это сочинение «своим». И это характерная особенность творческого почерка Малхасян: при исполнении любого произведения «своей» художественной правде пианистка не изменяла никогда.

Надо сказать, что такие случаи определенных расхождений исполнителя с заявленной в тексте волей автора и в то же время приводящие артиста к значительным творческим удачам (как известно, сам композитор чрезвычайно высоко оценил исполнение пианистки⁵) не так уж редки в исполнительской практике.

⁵ См. Золотова И. Кетти Малхасян, Е., «Амроц», 1998, с. 47.

«Творчество исполнителя не только дополняет замысел композитора. - Писал о подобных ситуациях С.Фейнберг, – Стремления того и другого часто бывают противоречивы, так как каждый до некоторой степени посягает на чуждую ему область: исполнитель, когда он меняет замысел произведения, и композитор, ограничивающий свободу толкования педантичной точностью записи... Для того и другого является вопросом художественного такта умение не перейти за грань подвластной ему области»⁶.

В прочтении Амбакумян «Поэма» Мирзояна предстает в ином образном настрое. Здесь доминируют воля, внутреннее напряжение, драматизм. Надо сказать, что такой подход отразился, прежде всего, на темповых характеристиках сочинения.

По сравнению с трактовкой Малхасян, «Поэма» в данном прочтении оказалась словно бы сжатой во времени: развертывание музыкальной мысли происходит более концентрированно, эмоциональный и динамический взлет в среднем эпизоде осуществляется более стремительно и неудержимо.

В результате – продолжительность звучания «Поэмы» существенно изменилась. Если у Малхасян она длится шесть минут, то в прочтении Амбакумян ее продолжительность не превышает четырех с половиной. Такое расхождение в полторы минуты при исполнении сочинения небольшого (в «Поэме» всего лишь шесть страниц нотного текста) представляется весьма значительным, и, без сомнения, оно самым существенным образом отразилось на эмоциональном и образном строе этой музыкальной пьесы.

Вступительный раздел звучит в исполнении Амбакумян властно и жестко, можно сказать, даже беспощадно. Аккорды пианистка играет акцентированно и чеканно (без какой бы то ни было «мелодизации»), нигде не спускаясь с динамической отметки *Fortissimo*. И

⁶ Фейнберг С. Пианист. Композитор. Исследователь. М., 1984, с. 46.

только последний басовый аккорд, взятый *subito mezzo Piano* (такт 12), неожиданно обрывает этот грозный натиск.

Главная тема исполнена пианисткой густым и сумрачным, темброво богатым *Piano*. В развороте фраз нет никаких динамических волн. Пианистка уделяет здесь особое внимание соотношению линейных звуковых пластов по вертикали. Амбакумян внимательно вслушивается в звучание глухих и мрачных басовых октав (в исполнении Малхасян эта линия не прослушивается, так как басы, которые исполнительница играет *Pianissimo*, лишь слегка подкрашивают, оттеняют мелодическую нить).

Проведение тематических интонаций в несколько более высоком звуковом диапазоне (на кварту выше) Амбакумян дает уже в динамической характеристике *mezzo Piano*, а следующий «подъем», когда главное интонационное звено берет свое начало уже от «соль» первой октавы, предстает уже в динамике *mezzo Forte*.

В таком прочтении никнущие опевания тридцатьвторых звучат особенно горько и жалобно. Это – неожиданный, экспрессивный всплеск отчаяния, который вскоре снова окажется спрятан, загнан внутрь: мерные басовые октавы и повторяющийся (шесть раз) мелодический звук «соль» останавливают, прерывают начавшуюся было «жалобу»-монолог.

Средний эпизод в прочтении Амбакумян также звучит гораздо более напряженно и драматично. Верхнее остинато она играет *mezzo legato*, ясно артикулируя каждый звук. Нижний же голос, в котором остинатная линия, из-за несовпадения продолжительностей мотива и такта, получает при повторе каждого звена метрический акцент на другой звук, уже с первого же такта подан в звуковом отношении равноправно с верхним. В таком прочтении его никак нельзя посчитать аккомпанирующим.

Амбакумян уверенно проводит две равнозначимые, как бы сталкивающиеся между собой (ибо их метрические структуры не

совпадают) звуковые линии. Жесткая линейность конструкции здесь предельно обнажена, выведена на передний план, а не смягчена, затушевана, как это было в трактовке Малхасян.

Такты *martellato* исполняются Амбакумян подчеркнуто ударно, токкатно. Звуковая выровненность (исполнительница не отдает предпочтения ни одной из рук) в сочетании с более быстрым, чем в трактовке Малхасян, темповым движением создает впечатление мощного волевого напора. Под пальцами Амбакумян рояль звучит здесь красочно-ударно, что вызывает прямые ассоциации с энергичной ритмической пульсацией национальных ударных инструментов и в то же время напоминает о специфике трактовки фортепиано в сочинениях Бартока, Прокофьева и других мастеров XX века.

Возвращение начальных аккордов в динамике *Fortissimo* в таком прочтении воспринимается как естественное продолжение динамичного разворота среднего раздела. Репризность, таким образом, оказывается максимально сглаженной, исполнительница стремится к сквозной линии драматургического развития. И только заключительное проведение главной темы выступает здесь внезапным контрастом. Впервые за всю пьесу возникает звучание *Pianissimo*, и этот внезапный динамический «слом» создает ощущение неожиданного трагического исхода. Последние такты «Поэмы» звучат в исполнении Амбакумян обессиленно и скорбно.

Столь несхожие и в то же время художественно убедительные прочтения «Поэмы», появившиеся вскоре после написания сочинения («премьеры» состоялась в исполнении Кетти Малхасян) дали «путевку в жизнь» этому произведению Э.Мирзояна и стали залогом его долгой и счастливой исполнительской судьбы.