

АНЖЕЛИКА АРУТЮНЯН

ВАРИАЦИИ И ФУГА НА ТЕМУ ГЕНДЕЛЯ И БРАМСА
В ИСПОЛНЕНИИ САМВЕЛА АЛУМЯНА

Его жизнь оборвалась на взлете - в расцвете творческих свершений... Между тем исполнительское искусство Самвела Алумяна - это яркое и чрезвычайно самобытное явление в современном пианизме, пока еще недостаточно полно изучено и оценено по достоинству.¹) Алумян - артист, жизнеутверждающее и светлое искусство которого отвечало самым высоким критериям пианистического мастерства. Наряду с блестящими сольными программами, он проявил себя и великолепным ансамблистом. Вершиной в этой области творчества явилось его плодотворное сотрудничество с одним из крупнейших скрипачей второй половины 20-го века Леонидом Коганом. В оценке высочайшего профессионализма Самвела Алумяна единодушно многие знавшие его авторитетные музыканты, особо отмечаящие его важную роль как продолжателя игумновско-флиеровской ветви в сохранении и развитии лучших традиций русской пианистической школы (7: 53-54, 143, 153, 163, 172-173, 192).

Самвел Алумян обладал необычайной широтой музыкальной (и не только!) эрудиции. Обширный репертуар его концертных программ, охватывавший произведения как старых, так и современных авторов (в том числе и армянских), свидетельствует о творческом стремлении артиста к постижению самых различных эпох и стилей. И, тем не менее, в творческом кредо Алумяна наиболее ярко вырисовывается романтическая направленность, где особое место было отведено Брамсу, в музыке которого он находил идеальное для себя сочетание интеллектуальности и одухотворенности, лиризма и мужественной воли (7: 173, 38).

¹) Алумян Самвел Смбабович,

- Международный конкурс им. Б.Сметаны, 1963 г., Прага, III премия;
- Международный конкурс им. Дж. Энеску, 1967 г., Бухарест, I премия (совместно с Раду Лупу);
- Всесоюзный конкурс молодых исполнителей, 1970 г., Киев, I премия.

В рецензионной статье о Самвеле Алумяне газета "Кришана" (СР Румыния) писала: "Великолепная пальцевая техника, классический романтизм, исключительная музыкальность - вот основные черты его исполнительства" (10). К отмеченным качествам Алумяна следует отнести его непреклонную артистическую волю, удивительно гармоничное мировосприятие и особое чувство музыкальной формы. По словам Льва Власенко, вспоминая прекрасные исполнения Алумяном ре-минорного концерта Брамса, сонаты "Hammerklavier" Бетховена и си-бемоль мажорных Вариаций на тему Генделя И.Брамса, именно обостренное ощущение формы придавало его игре необыкновенную цельность (7:54). Исполнительское наследие Самвела Алумяна нашло воплощение в относительно небольшом количестве звукозаписей, но даже этих немногих образцов достаточно, чтобы стать сопричастным к его яркому, неповторимо самобытному искусству.

Настоящее исследование посвящено анализу исполнения Алумяном одного из наиболее сложных музыкальных построений И.Брамса – Вариаций и фуги на тему Генделя, в котором во всей полноте раскрываются лучшие качества пианистического и артистического дарования музыканта.(11).Среди пяти фортепианных вариационных циклов созданных Брамсом,*) Вариации и фуга на тему Генделя си-бемоль мажор соч.24 (Variationen und Fuge uber Thema von Handel op. 24, 1864)**) представляют собой монументально-эпическое произведение, которое является одной из вершин фортепианного творчества композитора.1) Размышления о творческих возможностях свободного разработывания темы в вариациях изложены им в известном письме Й.Иоахиму еще в 1856 году (8:100-101). В цикле из двадцати пяти вариаций, с одной стороны, выдерживается одна тональность (одноименный мажор и минор)***) и периодическая структура, а с другой - в пределах определенных ограничений - фантазии композитора предоставлены неисчерпаемые возможности мотивной работы. Известный исследователь творчества И.Брамса профессор Е. Царева, высоко ценившая Алумяна, характеризуя авторский замысел данных вариаций, подчеркивает, что "этот принцип активной работы с

*) Также, соч. 23-в в четыре руки и соч. 56-в для двух фортепиано.

***)Тема для вариаций взята И.Брамсом из сюиты В-dur Г.Ф.Генделя, где она значится как "Ария" и сопровождается пятью небольшими вариациями.

***)Двадцать первая вариация - в параллельном миноре.

темой, исчерпывающий все ее потенции, распространяется не только на использовании интонационных, и гармонических ресурсов темы, но и охвате образов, стилей, жанров, заключенных между Генделем и Брамсом или - еще шире - между прошлым и настоящим" (5:95; 7:83-87). Приступая к анализу, постараемся проникнуть в творческий мир интерпретации этого весьма сложного, многопланового произведения Самвелом Алумянюм.

Стилистически строго и торжественно звучит генделевская тема. В богато орнаментированной мелодике Алумян добивается подчеркнутой остроты артикуляции и придает особое значение волевому началу ритмики. Обращает на себя внимание небольшой, но выразительный штрих — тонкая нюансировка певучего нарастания на *non legato* в движениях восьмыми во втором предложении (т.т. 5, 6), который затем получает логическое развитие в разработках различных образных характеристик цикла. От восходящего квинтового разбега тридцатьвторых перекинут "мостик" к первой вариации, выдержанной пока еще в генделевском духе. Характер темы приобретает здесь непринужденное танцевально-игривое выражение. "Переключка" стаккатуемых скачков шестнадцатыми в басу с синкопированными мотивами создает в игре Алумяна ощущение красочного регистрово-тембрового звучания. В экспрессивном нарастании (т.т.5,6) темп немного сжимается и как естественный выдох после стремительных тридцатьвторых выравнивается. Легко и просто, с некоторой "оттяжкой" шестнадцатых в басу Алумян завершает вариацию. Вслед за небольшой цезурой неожиданно, но осторожно ("безударное" *tuhe!*) вырисовываются очертания словно "прокрадывающихся" из тишины хроматических мотивов второй вариации. Она, контрастируя с первой, вводит слушателя теперь уже в совершенно новую образно-эмоциональную сферу с присутствием ей сосредоточенно-серьезным характером. Выразительности музыкальной графики как нельзя лучше способствует найденная Алумянюм тончайшая нюансировка мягкого "матового" звучания и присущая его манере интонирования гибкая метроритмика. Во втором предложении чуть задерживаемая и смягчаемая мелодическая вершина (т.8) органически переводится в нисходящую, постепенно успокаивающуюся последовательность триолей, плавно переходящих в интонации "вздохов" третьей вариации. Утешающе ласково звучат в трактовке Алумяна эти краткие мотивы, дополняя друг друга в различных регистрах. Едва ощутимое

rubato способствует выявлению богатого психологическими оттенками музыкального образа. В последних двух тактах (7 и 8) Алумян придает интонациям "вздохов" более тревожный характер, звучность здесь усиливается. Но уже при повторе второго предложения эти же интонации неожиданно - на самой верхней мелодической точке (т.7) чуть запаздывают, смягчаются и так - постепенно, движение как бы уже "уставших" мотивов тормозится и замедляется. Энергично, с жизнеутверждающей уверенностью исполняет Алумян четвертую вариацию. Великолепная аккордовая техника придает стаккатируемым мотивам оркестровую насыщенность, а ритмически подчеркиваемые исполнителем октавы *sf* в нарастаниях (т.т. 5, 6) "цепко" укрощают этот импульсивный звуковой поток. Пятая вариация в тональности одноименного минора уводит в мир грез и меланхолического томления. Здесь образ мечтательной лирики приобретает высокий духовный смысл. Чутко вслушиваясь в интонационные точки, Алумян, в присущей ему манере "произношения" мелодии, придает лирическому образу особую кантиленно-декламационную выразительность. Фигурации "говорящих" как бы вполголоса шестнадцатых в басу органично сопровождают мелодию, следуя за всеми мельчайшими оттенками в ней.

В следующей, шестой вариации предыдущее настроение (в миноре) получает свое дальнейшее развитие. Здесь оно приобретает более элегизированное и таинственное выражение. Эмоционально сдержанно, а в начале как бы слегка завуалированно звучит каноническое октавное построение, в котором особенно впечатляет графическая пластичность сложных линий полифонических сплетений. Звуковая дифференцированность мелодических контуров еще более обогащает обертоново-гармоническую сопряженность между голосами.

Построенные на едином ритмическом мотиве и переходящие одна в другую, седьмая танцевальная (напоминающая каччу) и восьмая - "фанфарные" вариации в трактовке Алумяна приобретают экспрессивно-ликующий характер. Это достигается подчеркнуто заостренной артикуляцией и энергичной, взрывчатой динамикой движения. Контрапунктическое мастерство исполнителя проявляется с особой выразительностью в передаче звуко-пространственной перспективы в октавных перемещениях повторяющихся эпизодов (восьмая вариация), в которых "инструментовка" минорных сопоставлений отмечена теплотой и

мягкостью тембра (т.т. 5-6, 9-10). С резкого образного контраста начинается девятая вариация. Как предзнаменование вторжения каких-то грозных, недобрых сил, а может быть, как суровый приговор звучат октавы *sf*. Чуть расширенным затактовым во-гласам и риторически-декламационному "произношению" триолей Алумян придает особую значимость. Подчеркивая цезурами завершение мыслей, он не расчленяет тематические линии, а еще более их динамизирует и таким образом достигает внутренней экспрессии. Зловещий образ заметно оптимизируется благодаря тонко найденному пианистом красочному штриху - смягчению тембра затактового восклицания пятого двутакта, где новая тональность приобретает более светлый характер. Образно-художественная характеристика десятой вариации воспринимается как решительный протест, противопоставляемый угнетающе-мрачному образу предыдущей. В непреклонно-энергичном устремлении, охватывающем почти все регистры, движутся ритмически резко отграниченные друг от друга стаккатируемые триоли. Заостряя динамические контрасты ($f > p > pp$), исполнитель, тем самым, еще более подчеркивает драматизм ситуации. В триольных последованиях чередующихся рук его безупречная репетиционная техника придает исполнению необычайную легкость.

В следующей, одиннадцатой, вариации, начинаемой Алумяном как бы широким вдохом, лирический образ появляется снова, но теперь уже - в более светлой мажорной окраске. Может быть, эта наделенная тонким психологизмом мелодия - сокровенная песня девушки, воспринимаемая как единый порыв души. Стремясь к подлинно вокальной выразительности, пианист чутко вслушивается в мягкие интонационные изгибы плавно движущейся на фоне трепетных фигураций шестнадцатыми мелодии. Во втором предложении расчлененность мотивов усиливает живую непосредственность передачи чувств. Тематические сплетения органично дополняют друг друга, при этом несхожие звуковые характеристики значительно обогащают звучание разноплановой фактуры. Движение постепенно успокаивается и без цезуры переходит в следующую вариацию, темп которой исполнитель восстанавливает посредством басовой связки с ней. С мягким изяществом исполняется двенадцатая вариация: в ее гармонической стройности и прозрачности фактуры просматриваются черты стиля Моцарта. В характерном ритмическом рисунке (т.т. 1, 3, 5) Алумян избегает пусть даже незначительного

налета нарочитости. Более того, он отводит двузвучные фигурки в "тень", как бы говоря нежное "прости". В нарастании (т.т. 6, 7) "прижавшиеся" друг к другу краткие мотивы шестнадцатыми легко устремляются вверх и только на мелодической вершине они чуть запаздывают, темп тормозится и так - удивительно просто и естественно - угасая, они "вливаются" в нисходящие квартольные фигурации шестнадцатыми. Цезуре, подготавливающей переход к тринадцатой вариации, Алумян придает особую смысловую значимость. Величественно и скорбно звучит героическое повествование (одноименный минор), напоминающее песнь рапсода и мелодически связанное с элементами венгерского музыкального фольклора. В убедительной трактовке торжественных, риторически выразительных мотивов с большой яркостью проявляются декламационное мастерство Алумяна и способность художественного перевоплощения. Предписанное автором forte исполнитель обогащает различными градациями, усиливающими драматическую напряженность музыки. Арпеджиато аккордов, словно вырывааемые певцом из струн, органически вплетаются в общую ткань мелодии, придавая необыкновенную красочность и цельность этому эпическому образу. В четырнадцатой, пятнадцатой и шестнадцатой вариациях (смена лада), объединенных сходством, основанном на "бегущих" мотивах шестнадцатыми, получает свое дальнейшее развитие скерцозно-танцевальный круг образов. Так, в четырнадцатой - напоминающей стремительный чардаш, Алумян, с присущей ему эмоциональностью, с виртуозным блеском передает взрывной, зажигательный характер искрометного веселья. Насыщенная фактура, охватывающая далекие регистры - движения параллельных интервалов, скачки ломаных октав, блестящие трели - все эти технические сложности пианист преодолевает с необыкновенной легкостью. В пятнадцатой вариации мотивы шестнадцатыми он отодвигает на второй план, а двузвучные "приседающие" мотивы восьмыми привлекает на передний, тем самым добиваясь объемности звучания разноплановой брамсовской фактуры. Небольшие люфтваузы, предшествующие октавным восходящим унисонам (т.т. 5, 6) усиливают впечатление динамического подъема. В шестнадцатой вариации, которую можно было бы назвать "шутливым" каноном, Алумян достигает регистровой дифференцированности тонко артикулируемых шестнадцатых и восьмых staccato в перемещениях имитационно-

канонических переключек. Игривость настроения в исполнении этой вариации органически связывается с незатейливым и забавным содержанием следующей - семнадцатой, которая в трактовке Алумяна напоминает музыкальную "безделушку". С неподдельной простотой и естественностью создает исполнитель в *ritu mosso* ощущение недосказанности, как бы стенографической краткости. В повторенном четырехтакте движение стаккатируемых восьмых несколько замедляется и после выразительной ферматы появляется чарующий образ восемнадцатой вариации.

С удивительной музыкальной чуткостью передает Алумян глубину пронизанного романтической созерцательностью настроения этой вариации. Пианист плавно очерчивает гибкие контуры фигураций, "разлитых" по всей клавиатуре. Их пластичная, тонко нюансированная мелодическая линия, напоминающая ведение смычка, как бы опекает синкопированную мелодию двойных нот. Певучему звучанию этого "инструментального" дуэта присущ бархатисто-матовый тембр. Удлиненная фермата - артист не сразу расстается с поэтичным образом - и вот уже звучит девятнадцатая вариация: мажорный лад и оживленный темп придают этой своеобразно стилизованной под сицилиану миниатюре светлый характер. В четырехголосной аккордовой композиции, благодаря различным силовым соотношениям звуков, расчлененному звукоизвлечению и скупости педализации, пианисту удается достичь легких и прозрачных пропорций. Используя возможности гибкого исполнительского ритма и динамики, он рельефно оттеняет гармонические пласты (прием "светотени"!) и смену голосов в аккордово-регистровых перемещениях. В двадцатой вариации трансформируются образы девятой и, частично - второй. "Зловещие" хроматизмы "выползают" из глубокой тишины и с демонической серьезностью ищут выхода из мрака, но это - всего лишь таинственные призраки, которые, в итоге, исчезают. Алумян исполняет эту вариацию объемно, "крупным планом": мастерски выявляя тематические линии в аккордово-октавной фактуре, избегая излишней тяжеловесности он как бы лепит ее форму. Выпуклая, декламационная фразировка, динамико-интонационные подъемы и спады, богатство звучания регистровых пластов - все это подчинено исполнительской воле музыканта. Неожиданным просветлением в соль-миноре, придающим новый гармонический колорит циклу, начинается двадцать первая вариация. Ее утонченно-интимный образный мир

окрашен теплотой чувств, и, как бы, прощальным настроением. Мягкое туше и тонкое *rubato* в триолях с форшлагами на фоне ровного и легкого квартольного сопровождения в исполнении Алумяна приобретает своеобразную неповторимость в передаче нежного и трепетного чувства.

Двадцать вторую вариацию можно было бы назвать музыкальной "табакеркой". Это - веселый, шуточный танец. В основе вариации лежит оstinатное движение квартольных фигураций на тоническом органном пункте - подражание волынке "alla musette". Просто, легко и игриво исполняет Алумян эту незамысловатую жанровую сценку. Во втором предложении пианист усиливает небольшими люфтпаузами припадающий характер синкопированных четвертей (т.т. 5, 6) и музыка приобретает еще более причудливый характер. Последняя триада вариаций (23-25) — заключительное нарастание перед фугой. Их объединяет единство стремительного движения, обусловленного большим динамическим подъемом. Уже с первых тактов двадцать третьей вариации музыка, в которой как бы оживают героические бетховенские образы, наполняется страстной энергией. Упругое звучание восьмых *staccato*, начинаясь в низком регистре, с каждым очередным интонационно-динамическим нагнетанием наливается новой силой и приобретает под пальцами пианиста все больший исполнительский размах. В следующей вариации драматическое напряжение возрастает. Неистовыми разбегами тридцатьвторых Алумян с виртуозной свободой, чуть сдерживая их движение на последней секстоли (т.8), "вторгается" в двадцать пятую вариацию. Здесь пианист решительной хваткой и подчеркнуто энергичным ритмом утверждает мужественный героический образ. Сочное *martellato* придает звучанию красочность оркестрового *tutti*. Эмоциональный напор, которым насыщены эти вариации, тем не менее, не исчерпывается полностью и Алумян мастерски направляет драматургическое развитие цикла (как единый "сквозной" поток) к его логической вершине - фуге, исполненной монументального величия.

С поразительной артистической свободой и виртуозностью полифонической техники воздвигает пианист это впечатляющее музыкальное сооружение - блестящий образец контрапунктического мастерства Брамса. Волевое начало, заложенное в теме фути (краткой модифицированной форме основной темы) достигает здесь предельного драматического напряжения. Несом-

ненно, что на манеру ее исполнения оказали влияние характерные особенности стиля баховской эпохи. Это проявляется прежде всего в активности ритма, темпово-метрической пульсации и вокально-речевой экспрессии. Благодаря выверенным до мельчайших деталей регистровке, педализации и динамических градаций, насыщенность различных линий и пластов интервально-аккордовыми удвоениями нигде не оставляет впечатления нагроможденности. Исполнитель ярко выраженного монументального плана Алумян мыслит масштабными пластами, достигая ярких художественных обобщений. Дифференцированная выпуклость полифонической фактуры проявляется во множественности форм соединений и разграничений звуковых структур. Рельефная выразительность музыкального языка Алумяна, как уже было отмечено, является результатом его декламационного дарования - отсюда лапидарная величавость и эпическая торжественность заключительного раздела фути.

В приведенном исполнительском разборе цикла не ставилась цель подробного рассмотрения повторов внутри вариаций. Здесь необходимо лишь подчеркнуть главное - способность Алумяна находить для каждого случая именно такое толкование раскрытия всех оттенков богатства образных ресурсов темы, которое бы не нарушило динамики общего движения. В свое время Роберт Шуман с удивительной прозорливостью писал о Брамсе: "Я верю, Иоганнес - истинный апостол и он напишет откровения, которые и спустя столетия еще не разгадают фарисеи" (9: 97). Сегодня, когда Брамс один из самых исполняемых авторов, применительно к его искусству говорить о фарисействе не имеет смысла, однако "загадки" необыкновенно органичного и многогранного феномена этого великого композитора волнуют уже не одно поколение музыкантов в их стремлении к воплощению сложного образно-эмоционального мира его музыки. И каждый большой художник, оставаясь верным авторскому тексту, утверждает свое собственное музыкальное видение этого мира. В данном случае, как это ярко проявляется на примере интерпретации Самвелом Алумяном Вариаций и фути на тему Генделя, пианист обнаруживает множество "точек соприкосновения", которые выстроены в творчески обобщенную целостную концепцию, убедительно сближающую трактовку исполнителя с художественным мировоззрением автора.

Литература:

1. И.Брамс. Полное собрание сочинений для фортепиано. Под ред. и с коммент. Я.И. Мильштейна. Т. I.-М.:1960.
2. Grassberger F. Das kleine Brahmsbuch.-Salzburg:1973.
3. Гейрингер К. И.Брамс. Пер. С нем.-М.:1968.
4. Флиер Я. Статьи, воспоминания, интервью.-М.:1983.
5. Царева Е. Иоганнес Брамс.-М.:1986.
6. Друскин М. Иоганнес Брамс. В кн.: Избранное.-М.:1981.
7. Самвел Алумян: жизнь и судьба музыканта. Ред.-сост. В.Кротов.-М.:1997.
8. Johannes Brahms in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Hans A. Neunzig.-Hamburg:1973.
9. Из переписки Иоганнеса Брамса с Кларой и Робертом Шуман. Пер. С нем. и прим. В Тарасовой.-СМ, No 9, 1972.
10. Долинская Е. Самвел Алумян — И.Брамс, С. Прокофьев, Б.Бриттен.- Статья о Самвеле Алумяне на конверте грампластинки: СССР, "Мелодия", СМ 03815-16.

Дискография:

11. И.Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя си-бемоль мажор, соч.24.- Грампластинка: Самвел Алумян — И.Брамс, С.Прокофьев, Б.Бриттен.- СССР, "Мелодия", СМ 03815-16.