

СВОЕОБРАЗИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ М. В. ЮДИНОЙ ШЕСТИ ИНТЕРМЕЦЦО (СОЧ. 116—119) И БРАМСА

Гапоненко Татьяна Николаевна

*Профессор, Заслуженный артист РФ, Академия Хорового
Искусства имени В.С. Попова
tatiana.gapo@yandex.ru*

THE UNIQUE INTERPRETATION OF M. V. YUDINA'S SIX INTERMEZZOS (OP. 116—119) BY I. BRAHMS

T. Gaponenko

Summary: In this paper, we intend to analyze some aspects of the interpretation of one of the largest representatives of the Soviet pianistic school, Maria Veniaminovna Yudina, of the Six Intermezzos by the great German composer Johannes Brahms. The problem of reading the author's text is great and endless, and, of course, this work does not in any way claim to cover this complex topic comprehensively. We will talk only about some features of the sound of I. Brahms' music performed by M. Yudina.

The first section of the work is devoted to a general description of intermezzo as a genre and its role in Brahms's later work.

The second part characterizes the creative image of Maria Veniaminovna Yudina.

The final section provides a brief analysis of Yudina's interpretation of Six intermezzos of Brahms' late opuses.

Keywords: M.V. Yudina, I. Brahms, six intermezzos, music.

Аннотация: В данной работе мы предполагаем проанализировать некоторые аспекты интерпретации одной из крупнейших представительниц советской пианистической школы — Марии Вениаминовны Юдиной — Шести интермеццо великого немецкого композитора Иоганнеса Брамса. Проблема прочтения авторского текста велика и бесконечна, и, естественно, данная работа ни в коей мере не претендует на всесторонний охват этой сложной темы. Мы будем говорить лишь о некоторых особенностях звучания музыки И. Брамса в исполнении М. Юдиной.

Первый раздел работы посвящен общей характеристике интермеццо как жанра и его роли в позднем творчестве Брамса.

Во второй части характеризуется творческий облик Марии Вениаминовны Юдиной.

В заключительном разделе дан краткий анализ интерпретации Юдиной Шести интермеццо поздних опусов Брамса.

Ключевые слова: М.В. Юдина, И. Брамс, шесть интермеццо, музыка.

В 1892—1893 годах И. Брамс опубликовал четыре сборника фортепианных пьес, куда вошли двадцать небольших произведений, объединенных в опусы 116—119. За исключением Баллады (ор. 118) и Рапсодии (ор. 119), все это — мелкие пьесы, которые Брамс озаглавил Каприччио (3 пьесы) и Интермеццо (14 пьес; по духу им родствен романс, ор. 118). Таким образом, преобладающим жанром в позднем творчестве композитора становится интермеццо.

Известно, что к этому названию¹ Брамс тяготел давно. Впервые мы встречаемся с интермеццо в Сонате, ор. 5 и Квартете, ор. 25. Подзаголовок «Ruckblick» («взгляд назад»), данный Брамсом интермеццо из Сонаты, определял смысл, который композитор вкладывал в это название. Впоследствии тип интермеццо из Квартета (имеющий переходный характер от скерцо к лирическому высказыванию) получил самое широкое распространение в средних частях его инструментальных циклов, часто уже без конкретного названия (так, например, в его 3-й Симфонии).

Интересно проследить, как сочинения этого жанра для фортепиано из пьес «промежуточного, ни к чему не обязывающего характера», превратились в произведения совершенно независимые. Известно, что в ор. 76, состоящем из восьми пьес, небольшие по размеру интермеццо расположены действительно между масштабными каприччио, то есть выполняют роль своеобразных связок; каприччио начинают и заканчивают этот цикл. В ор. 116, включающем то же количество пьес, обрамляющими опять являются каприччио, но в этом цикле интермеццо уже «освобождаются» от неперемного чередования с каприччио, теряя, тем самым, свой первоначальный смысл пьес «переходного характера» (в ор. 116 три каприччио и уже пять интермеццо). В последующих фортепианных циклах каприччио совсем исчезают. Ор. 117 (3 пьесы) целиком состоит из интермеццо. Пьесы этого названия мы находим и в ор. 118 (из 6 произведений, составляющих этот цикл, — 4 интермеццо); три пьесы из четырех соч. 119 написаны в том же жанре.

В небольших пьесах поздних опусов перед нами

1 Интермеццо (итал. — находящийся посреди, промежуточный). 1) Пьеса промежуточного, связующего значения. 2) Самостоятельная характерная инструментальная пьеса. Основоположителем этой разновидности интермеццо является Р. Шуман (6 интермеццо для ф-но, ор. 4, 1832).

предстает Брамс последних лет жизни, может быть, весь Брамс в своих наиболее характерных чертах.

Прослеживая путь развития интермеццо, мы видим, как необычайно расширяется лирический диапазон этих миниатюр, включая драматические, порой трагические или жанро-бытовые элементы.

Если пьесы ор. 116 сразу получили шумановское название «Фантазии», а три интермеццо ор. 117 проблему наименования не ставили, то для ор. 118 и 119 Брамс долго не мог найти заглавие. Вначале он предполагал назвать их «монологами и импровизациями», но потом изменил свое решение, и эти опусы вышли в свет просто как «фортепианные пьесы» (Klavierstücke).

Существует предположение, что в своих «Фантазиях», скорее всего, Брамс использовал наброски, относящиеся к значительно более раннему периоду творчества. Но в то же время эти сочинения уже носят ярко выраженные черты позднего периода творчества. Это и предельная концентрация глубокого содержания в малых по объему формах, и гармоничное единение романтической раскрепощенности высказывания с классической ясностью выражения, и преобладание в музыке философски-элегического тона.

Каприччио этого цикла, полные ярко выраженной «флорестановской» пылкости, написаны в оживленных темпах. Глубоко интимные «эвзэбиевские» интермеццо проникнуты чувством сдержанной печали, сосредоточенных размышлений, возвышенности и покоя.

Именно в интермеццо полнее раскрывается личный, сокровенный и многогранный душевный мир автора. Этим музыкальным миниатюрам Брамс в конце своей жизни доверил самые потаенные движения души и сердца. Сохранив свежесть дыхания и силу чувств великого композитора, они в то же время полны мудрости и высшей простоты, пришедших в конце долгого жизненного и творческого пути.

В этих миниатюрах высочайшее мастерство Брамса в подробной передаче малейших оттенков переживаний сочетается с предельным лаконизмом композиции. В интермеццо композитор изобретательно использует возможности простой и сложной трехчастной формы. Сложное содержание музыки выражено скупыми средствами и прежде всего «говорящим» складом мелодики. Неизмеримо возрастает роль полифонии с появлением многих независимых, выразительных голосов. Обращает на себя внимание своеобразная трактовка ритмического начала: для интермеццо очень характерны зыбко-прихотливые ритмы, часто сочетающие четные размеры с нечетными или причудливо синкопированные.

Интермеццо позднего периода широко включают в себя песенность — основу этического и эстетического идеала творчества композитора. Глубокие корни роднят песенность музыки Брамса с народными истоками: «Да, Брамс и народная песня неразрывно связаны, можно сказать — едины», — пишет М.В. Юдина. «Она буйной полнотой цвела вокруг него, он ее жадно впитывал и лелеял ... И песни пелись: протяжные, заунывные, рыцарские, исторические, революционные, боевые, военные, охотничьи, игровые, плясовые, сатирические, любовные, фантастические, комические, канцонетты, баллады, хороводы, загадки, заклинания.

Песни чешские, венгерские, румынские, сербские, хорватские, моравские, словацкие, словенские, цыганские, немецкие, австрийские, еврейские, итальянские... Материал был поистине необозрим...

Так этот изумительный человек был насыщен жизнью во всех ее аспектах!» [1, 286-287]

Известно, что Брамс не пользовался цитатами из народной музыки, но он был так полон музыкальными впечатлениями от своих многочисленных поездок, — а Брамс любил путешествовать, — что в его музыке звучат как будто бы подлинные сербские, венгерские, цыганские мелодии. Песенное начало пронизывает все творчество композитора — от камерно-инструментальной музыки до симфоний.

Нужно различать два типа песенности, представленных и в поздних интермеццо, хотя сделать это можно весьма условно, так как они часто тесно взаимодействуют, обогащая друг друга. Один тип более связан с непосредственным выражением жанрово-бытовых истоков песни. Другой же — с песенностью в самом широком смысле, то есть с протяженностью мелодической линии, основанной на песенной интонации.

С двумя типами песенности прямо соотносятся и виды варьирования: **вариационность**, основанная на строфичности и прямо связанная с жанром песни (к примеру, интермеццо до-диез минор, соч. 117), и **мотивная вариантность**, основанная на принципе ядра (мотива) и развертывания (интермеццо ми бемоль минор, соч. 118).

Возможность погрузиться в глубинное существование музыкальной идеи, «исчерпать до дна» один образ, одно настроение, осветить, узнать его со всех сторон — именно этого помогает достичь метод варьирования, и Брамс часто избирает его в своих поздних сочинениях.

Исходя из этого, мы можем заключить, что вариационное развитие исходного интонационного материала на протяжении всего музыкального произведения является важнейшей характерной чертой позднего стиля

творчества Брамса.

В подобных интермеццо, представляющих богатейший мир брамсовской лирики, можно услышать бесконечное разнообразие оттенков мыслей и чувств автора: нежное томление (интермеццо Ми мажор, соч. 116), просветленный покой и безмятежность (ми бемоль минор, соч. 118), тревожность, трепет (ми минор, соч. 116), суровую элегичность (до диэз минор, соч. 117) и многое другое.

Иногда в интермеццо явственно проступает определенный жанровый колорит: вальс (середина ми минорного интермеццо, соч. 119), колыбельная (Ми бемоль мажор, соч. 117), баллада (до диэз минор, соч. 117) и т.д. Все эти признаки находятся в теснейшем взаимодействии, в тончайшем и гибком переплетении объединяются и растворяются в едином потоке лирического высказывания.

Завершая краткую характеристику некоторых черт интермеццо поздних опусов, можно сказать, что после произведений малой формы — Ноктюрнов и Прелюдий Ф. Шопена, Музыкальных моментов Ф. Шуберта, фортепианных пьес Р. Шумана — романтическая фортепианная миниатюра приходит словно бы к некой «последней черте», как бы отделяющей поздний романтизм от импрессионизма. «Промежуточные пьесы» — интермеццо Брамса — «полусвязки», «полунамеки». Но эти почти неуловимые мгновения музыки полны самых нежных чувств, самых искренних высказываний. В поздних интермеццо перед нами предстает Брамс — глубочайший лирик, предтеча западноевропейского музыкального импрессионизма.

Известный немецкий музыковед Ф. Шпитта, ознакомившись с пьесами соч. 116—119, написал Брамсу: «Фортепианные пьесы... передо мной, и я вдвойне благодарю Вас: за то, что Вы мне их прислали, и еще больше за то, что Вы их сочинили. Несказанно занимают меня пьесы, которые так сильно отличаются от всего, что Вы написали для фортепиано, и которые, может быть, являются самыми содержательными и глубокими из всех Ваших инструментальных форм, какие я знаю. Они предназначены для медленного высказывания в тишине и одиночестве не только как постлюдии, но и как прелюдии к размышлению, <...> и я думаю, что правильно Вас понимаю, если полагаю, что Вы на что-то подобное хотели намекнуть названием «интермеццо». «Промежуточные пьесы» имеют предпосылки и последствия, которые каждый исполнитель и слушатель может сам вообразить себе в этом случае. <...> Мне только не хотелось бы, чтобы наши виртуозы тащили их в концертный зал. Баллада, романс, рапсодия — извольте! Но интермеццо?» [3, 334]

Эти произведения, исключительное значение которых очень глубоко и точно определил Шпитта, все-таки зазвучали в концертных залах, став высшей пробой духовной зрелости для всех исполнителей. Поздние фортепианные опусы Брамса многие выдающиеся музыканты включили в свой концертный репертуар.

Среди гениальных исполнителей сочинений Брамса выстается крупнейшая, самобытная фигура Марии Вениаминовны Юдиной (1899—1970). Замечательная пианистка, одаренная огромным талантом, она была не только гениальным музыкантом, но и большим человеком. Ее личность представляла собою особое явление в нашем музыкальном искусстве, выделявшем ее из немалого числа талантливых музыкантов-исполнителей.

Для Юдиной, своеобразнейшего интерпретатора, авторский текст чаще всего был толчком для проявления собственной фантазии. Для нее всегда была важна идея сочинения, как она ее представляла. «Я говорила о Болеславе Леопольдовиче Яворском², — писала Мария Вениаминовна, — справедливо требовавшем от музыкантов не изготовления «подобий, а одухотворенности музыкальных элементов и символов. Музыка не копирует эмоцию, не «удваивает» ее, она (как некий символ) указывает на нее! Изготовление «двойников» реальных эмоций (а они в обыденной жизни бывают ведь и неглубоки) — бессмыслица. Истинный вдохновенный артист не подражает эмоциям, а творит ее символ, и его эмоциональность есть, в сущности, прием символической выразительности. Поэтому излишни «страстные» слова о правдивости и прочих выдуманных (в музыкальном исполнении) достоинствах. Наша, музыкантов, задача есть пробуждение слушателя к известной духовной направленности, и в этом смысле соприкосновение с музыкой — толчок к новому пониманию реальности» [1, 302]. Эти слова смело можно назвать творческим credo выдающейся исполнительницы.

В интерпретации Юдиной многие известные музыкальные сочинения разных композиторов появлялись часто в совершенно неожиданном ракурсе. Это, конечно же, не значит, что Юдина просто игнорировала авторские ремарки, отнюдь, нет. Это различие выражалось в проявлении свойственной каждому артисту специфической исполнительской инициативы и соответствующих исполнительских средств. Характерной чертой творчества Юдиной являлось то, что источником для ее фантазии в определении образа какого-либо сочинения была, в основном, не непосредственно музыка данного произведения, а ее общее ощущение творчества композитора, исторические сведения об эпохе, глубоко субъективные ассоциации с творчеством представителей смежных видов искусства — поэзии, живописи, театра.

2 Б. Л. Яворский (1877—1942) — пианист, музыкант, теоретик, педагог, профессор Киевской и Московской консерваторий.

К неповторимым особенностям исполнительского искусства М.В. Юдиной относится редкая образность ее интерпретаций. Художественный образ создавался прежде всего своеобразной выразительностью интонирования, глубоко индивидуальным, буквально чародейством красок звучания. Какое-то удивительное богатство тембров для различных звуковых пластов позволяло Юдиной достигать невозможного: в звучании полифонии Баха, Хиндемита или Шостаковича каждый голос имел свой тембр, хотя это кажется практически невыполнимой исполнительской задачей. Ее неповторимая звуковая палитра, совершенно изумительное звучание пиано и пианиссимо — одно это рождало представление о необычайных, далеко еще не раскрытых возможностях и тайнах пианизма.

Манера высказывания Юдиной на фортепиано всегда воспринималась как человеческая речь, речь страстная, патетическая, величавая, сдержанная, но никогда не сентиментальная. Исполнительское искусство этого большого художника более всего характерно, на наш взгляд, присутствием в нем слова. Все творчество Юдиной — непрерывное высказывание человеческого духа, исполненного высокой мыслью и глубокого чувства.

Творческая воля Марии Вениаминовны настолько мощна, настолько импульсивна, что в ее интерпретациях нет и намек на некий «объективизм» (да и возможен ли он вообще в музыке?!). Могучая личность Юдиной всегда властвует над музыкальным развитием, властвует открыто, ярко, подчеркнуто.

Своеобразие интерпретации романтической музыки пианисткой заключалось в том, что в богатом комплексе исполнительских средств пианистки почти не было тех откровенных признаков, которые, собственно, для многих являются необходимыми для так называемого романтического пианизма вообще. В ее игре не встретишь ярко выраженного превосходства педально-колористического начала, мало мягкости и певучести. Ее интерпретациям не были свойственны какая-либо зыбкость, неопределенность, салонное изящество, сентиментальные закругления и смягчения. Отход от привычных традиций романтической школы в исполнительской манере Юдиной очевиден, и все же очень многое и существенное в ее искусстве находится в сфере романтизма.

Прежде всего речь идет о динамике как важнейшем средстве выразительности. Неожиданные сопоставления акцентов разной силы, стремительные увеличения или затухания звучности — те необходимые средства выражения, с помощью которых Мария Вениаминовна добивается выпуклости декламационного рисунка своих интерпретаций, не говоря уже об общей приподнятости динамического уровня исполняемых сочинений.

В прочтении Юдиной сочинений различных композиторов очень часто можно найти значительные изменения авторской формообразующей динамики. Чаще всего это связано со спецификой исполнительской манеры пианистки — цельностью, фресковой масштабностью. Нередко динамические коррективы вызваны сопоставлениями различных темпов произведения. Изредка встречаются и понижения уровня динамики, связанные со стремлением к углублению образной контрастности. Весьма часто пианистка прибегает к замене какой-либо динамической ремарки автора на диаметрально противоположную: *crescendo* заменяется на *diminuendo*; или же для подчеркивания напряженности — на *dim.* и *rit.* — в результате музыка приобретает большую выразительность, звучит затаеннее и сильнее.

В интерпретациях Юдиной огромное, часто определяющее, значение приобретал темп исполняемого произведения. Известно, что пианистка очень любила пользоваться крайними темпами, т. е. медленную музыку она играла очень медленно, медленнее обычного; быструю — крайне быстро. Невзирая на это, исполнение Юдиной по-своему всегда в высшей степени убедительно. Гармоническое сочетание содержательности и волевой эмоциональности с ясными конструктивными достоинствами исполнения Юдиной делали убедительным предложенный пианисткой темп сочинения, любое движение музыки.

Ораторская манера высказывания, выразительное декларирование теснейшим образом связаны у Юдиной с пластикой и гибкостью ритма, с импровизационностью исполнения. Ритм всегда служил для пианистки важнейшим средством создания выпукло-рельефных образных характеристик.

В исполнительском искусстве Юдиной исходной точкой являлось внутреннее горение, полное слияние с исполняемым сочинением, поразительная убежденность своих толкований. Игра пианистки была всегда непредсказуемой, музыка рождалась всякий раз сиюминутно, заново. Автору этих строк посчастливилось неоднократно слышать М. В. Юдину в сольных и камерных выступлениях, в ее просветительских лекциях-концертах, и удивительное искусство Юдиной, искусство музыканта, открывающего неизвестное в уже знакомой музыке, всякий раз ошеломляло и покоряло.

В почти безграничном репертуаре Юдиной — от Баха до новейшей музыки — сочинения Брамса занимали почетное место. Пианисткой неоднократно исполнялись его три фортепианные Сонаты (ор. 1, 2, 5), Вариации и fuga на тему Генделя (ор. 24), десять Интермеццо (ор. 116—119), Каприччио (ор. 76) и др.

Музыка Брамса привлекала М.В. Юдину на протяже-

нии всей ее жизни. В своем исполнительском творчестве она вновь и вновь возвращалась к его сочинениям. Мария Вениаминовна всегда восхищалась Брамсом и любила его, видя в нем не только гениального романтика, но и верного хранителя и продолжателя традиций самого дорогого и близкого ей композитора — великого Иоганна Себастиана Баха. Личность Брамса — композитора и человека — стала особенно близка Юдиной на закате ее жизненного пути. Мария Вениаминовна думала написать монографию о Брамсе, но, к сожалению, этот замысел не успел осуществиться.

Перед нами пластинка с записью в исполнении М.В. Юдиной Шести Интермеццо Брамса, ор. 116—119 (D023884) и ее работа, озаглавленная «Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса». Эта статья представляет огромный интерес не только по существу вопроса, но и с литературной точки зрения. Мария Вениаминовна обладала, безусловно, еще и громадным литературным талантом. Известный музыковед В.Д. Конен, близко знавшая Юдину, впоследствии писала о том, что эпистолярное наследие (равно как и устные выступления Марии Вениаминовны) являли собой «редкий синтез слова о музыке, поэзии и философии. Это было словотворчество, созданное подлинным поэтом; в его основе чувствовалась интуиция большого художника и знания, которые могли принадлежать только выдающемуся музыканту, интимно знакомому с каждой «нервной клеткой» рассматриваемого произведения. Таким мне вспоминается ее «слово» об интермеццо Брамса. Сама «музыка слова» вызывала в памяти звучание этих пьес. Одновременно в нем оживал их художественный строй через ассоциации и прямые связи с философией, поэзией и жизнью. Я не боюсь сопоставить его по силе впечатления с пастернаковскими строками о музыке» [1, 77].

Читая статью Юдиной «Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса» и слушая ее записи этих пьес, мы сделаем попытку рассмотреть некоторые вопросы интерпретации выдающейся пианистки интермеццо позднего творчества композитора.

Интермеццо ля минор, соч. 116 № 2

Музыка носит отчетливо выраженный импровизационный характер. Пьеса написана в простой трёхчастной форме. Обратимся к статье М.В. Юдиной, она пишет: «Перед нами сербская песня, грустная, смиренная, покорная. Одна из бесчисленных «Песен девушки», покинутой, обманутой или выданной за нелюбимого...» [1, 285]. Печаль, тоска, безысходность... Но мы слышим, как сильный, мужественный дух пианистки вступает в противоречие с ею же изложенной программностью данной пьесы. Юдина пишет «смиренная, покорная», но «непокорность» у нее уже заложена в чеканном звуке, декламационности интонаций мелодического голоса,

«говорящих» басах, приподнятом общем динамическом тоне. Мария Вениаминовна укрупняет фразы единым нюансом, у нее практически отсутствуют многочисленные указания мелкой динамики (<...>, *cres.*, *dim.*). Целые эпизоды Юдина играет крупным звуком на *mf*, опуская ремарки *P—pp* (как в тексте). С декламационными интонациями мелодии тесно связана гибкая агогика, основанная на глубоко спрятанной, но сильной воле. Музыка звучит печально, но не сломленно, гордо и мужественно.

Нам кажется, что слова о «смирности и покорности» больше подошли бы к характеру интерпретации этого интермеццо Э.Г. Гилельсом [1]. В его исполнении, на наш взгляд, присутствует та самая «покорность», даже, скорее, печальная безысходность. У Гилельса тише, приглушённое звучит рояль; он играет более длинным, спокойным звуком, почти сглажены реплики баса. Агогика значительно менее прихотлива, музыка звучит в более мерном движении, а от этого и рождается чувство неотвратимости, глубокой печали.

О среднем эпизоде интермеццо Юдина пишет: «Мы имеем здесь «интермеццо в интермеццо»: в центре пьесы ритмическое поле сжимается, вместо 3/4 появляются 3/8, и в безутешном кружении шестнадцатых, в зигзагах и изломах высоко помещённых интонаций, наподобие умоляющих рук обиженной или жемчужного ожерелья слез, до удушья сжимающих сердце, мы как бы слышим «почему, почему, почему?! Стенания о непостижимости, незаслуженности своей скорбной участи...» [1, 284].

Интерпретация Юдиной середины интермеццо совпадает с ее «словом» о ней. Мы слышим, как пианистка играет шестнадцатые в быстром темпе, все на *non legato*. В звучании рояля полностью исчезает чувственная выразительность, в музыке появляется напряженность, даже какое-то исступленное отчаяние. Но в исполнении Юдиной и в этом отчаянии слышится протест сильной природы (вспомним, для сравнения, как медленнее, печальнее, отрешённое, на сплошном *legato* звучит середина у Гилельса).

Вернемся к тому, что пишет Мария Вениаминовна: «затем (после середины. — Т.Г.) 9 тактов — призрачное утешение в *A-dur*, фата-моргана надежды; она не сбывается, 6-тактовый аккордовый ход в щемящем хроматизме — и снова изначальная безутешная доля. Композиция закругляется, возвращается в неизбежной обиде...» [1].

Исполнение Юдиной Ля мажорного эпизода подтверждает «призрачность утешения, невозможность надежды: вопреки динамической ремарке Брамса — *mf*, музыка звучит очень тихо, возвышенно-просветленно. (В исполнении Гилельса Ля мажор предстает сдержанно-гимнического характера, мужественно, с надеждой. Тем

контрастнее у пианиста возвращение минора в репризе). У Юдиной общий драматизм пьесы не нарушается ничем, мажор-«призрак» не оставляет никакой надежды.

Интермеццо Ми бемоль мажор, ор. 117

«Колыбельными своих страданий» назвал Брамс три пьесы, входящие в этот цикл. Первым в 1882 г. появилось интермеццо Es-dur.

Музыка этой прекраснейшей миниатюры Брамса полна покоя и тишины. Своими интонациями и ритмическим рисунком она напоминает колыбельную песню, а середина — хоральную прелюдию. «Плывет в полноте бытия мелодия в разных голосах, в имитациях, в прозрачных аккордах, убаюканная колыбельными шестью восьмыми» [1, 285], — пишет М. В. Юдина.

Если обратиться к исполнению Марией Вениаминовной Ми бемоль мажорного интермеццо, то здесь, как нам кажется, «слово» пианистки об этой музыке несколько расходится с характером ее интерпретации. Прежде всего это связано с декламационной манерой, присущей Марии Вениаминовне вообще и проявляющейся, в частности, в этом интермеццо в интонировании мелодического голоса. Юдина использует речевые приемы выразительности путем отдельного произнесения звуков мелодии. Обращает на себя внимание небольшая как бы «запинка» начальных интонаций (приходящихся на сильные доли). Такой исполнительский прием лишает течение мелодии мерности и плавности, сообщает ей речевую интонацию. Эти с усилием «одолеваемые» изгибы ритмо-интонации покрывают обрамляющие части (первую и третью) интермеццо тончайшей сетью агогических нюансов. (Вспомним исполнение этой музыки Д. Башкировым [1, 88]. Светла и прозрачна фактура, мелодия звучит со значительно более сглаженными элементами декламационности, стройно. Башкиров успешно использует богатейшие темброво-регистровые возможности фортепиано. Музыка интермеццо звучит завораживающе красиво, объемно, с глубокой pedalю, тонко и сердечно).

В средней части пьесы М.В. Юдина меняет динамику — и появляется другой смысл образа середины. Так, в тексте указано почти все время *pianissimo* и *dolce*, а пианистка играет эту музыку крупно, мужественно, в приподнято-декламационной манере. Таким образом, нежная безутешность ми бемоль минора, «образа слез» превращается в сдержанную скорбь гордого, не сломленного человека. Надо отметить и своеобразную трактовку Юдиной репризы интермеццо. Вся она должна звучать (по воле авторских ремарок *p* и *dolce*) тихо, нежно, утешающе. Но Мария Вениаминовна иначе чувствует этот образ. «Вся музыка поднимается в верх клавиатуры, парит в высоких регистрах, украшается орнаментом

шестнадцатых, словно ликованием певчих птиц, празднично звенят аккорды, все преобразовано и умиротворено. Перед нами идиллия, гимн, славословие» [1]. Так это и звучит в исполнении Юдиной, лучше и не скажешь, чем она сама.

Интермеццо си бемоль минор, соч. 117 №2

Эта пьеса принадлежит к числу сочинений, в которых ясно представлен один из распространенных типов брамсовского тематизма. Тема си бемоль минорного интермеццо основана преимущественно на интонациях постепенного хода (излюбленный символ Брамса, идущий от Баха, — символ высшей простоты выражения). Тема растворяется в прелюдийных фигурациях — фактуре, очень близкой Баху и типичной и для Брамса. Мелодический голос часто не выписывается отдельными штилями от сопровождения (баховский прием скрытой полифонии). В реальном звучании музыки тема как бы высоко «парит» над арпеджированными фигурациями тридцатьвторых.

В своей статье М.В. Юдина, сближая характеристики си бемоль минорного интермеццо с ми минорным (соч. 119), пишет: «И в том и другом интермеццо как бы исчезает земное тяготение. Интермеццо в b-moll находит свою тонику лишь в предпоследнем такте сочинения, в такте 84-м, скитаясь в загадочно-сумрачных, то горьких и горестных, то мгновенно-неожиданных, призрачно-светлых интонациях. Сквозь все сочинение слышится тревога» [1, 288].

Это интермеццо Юдина исполняет чрезвычайно свободно. В партии правой руки ярко звучит речитативная мелодия с очень выпуклыми интонациями. Время, «украденное» расставленной речевой декламацией мелодического голоса, возвращается ускоренным движением в арпеджированных фигурациях тридцатьвторых в партии левой руки. Таким исполнительским приемом Юдина достигает большой ритмической прихотливости, подчеркивающей глубокую внутреннюю энергию музыки.

В среднем разделе интермеццо Юдина продолжает линию, начатую в начале: звучание музыки мужественное, крупное, без мелких < и >, *piano*, обозначенное в тексте, приближается к *mf*.

Сравним с записью си бемоль минорного интермеццо Вальтера Гизекина [1]. Этот выдающийся пианист ближе к авторским указаниям, в результате звучит совсем иная музыка, предстает иной художественный образ. Гизекин играет интермеццо медленнее и спокойнее, ровнее и непрерывнее следуют друг за другом тридцатьвторые. Менее дифференцированно (в динамическом и ритмическом плане) звучат партии обеих рук. Сдержаннее и тише представлена середина пьесы.

Всё интермеццо предстает печальным, просветленным, очень спокойным.

Интермеццо Ля мажор, соч. 118 №2

Характеризуя ликующую музыку гимнического окончания Ми бемоль мажорного интермеццо (соч. 117), Мария Вениаминовна пишет о Ля мажорном: «В еще большем равновесии, счастья, уже претворённом в блаженство, звучит интермеццо соч. 118, A dur № 2 (1892). Здесь мы уже не на пути, не на пороге мировой гармонии, а как бы в ней самой. <...> Но и здесь мы имеем некий «синтезис», и здесь трехчастная форма, и здесь «интермеццо в интермеццо» — эпизод в *fis moll*. В нем же пред нами — идея Памяти. Вечной памяти.

<...> И здесь мы вспомним с вами, слушая это интермеццо, именно этот эпизод *fis moll* — Просветленное былое. И здесь изумительное конструктивное мастерство Брамса помогает нам постигнуть смысл сокровенных чертогов единства ума и сердца» [1, 285-286].

В исполнении Ля мажорного интермеццо Мария Вениаминовна придерживается авторских указаний динамики и агогики в большей степени, чем в записи предыдущих интермеццо. И все-таки «узнать» творческий самобытный почерк пианистки можно сразу. Вспоминая ее слова о «большем равновесии, счастье, уже претворенном в блаженство», можно было бы ожидать более спокойного темпа, большей нежности и покоя. Но Юдина остается верна себе: счастье и блаженство у нее — чувства деятельной, волевой натуры. На наш взгляд, это ощущение рождается из-за подвижного темпа *andante*, очень свободной и своевольной агогики, подчиненной речитативно-декламационной манере пианистки, из-за укрупненности фраз (без мелких динамических подробностей).

Как и во всех остальных интермеццо, очень интересно звучит в исполнении Юдиной полифоническая фактура. Но в Ля мажорном мы не слышим никакого отдельно звучащего верхнего голоса (хотя музыка, в принципе, гомофонна), он ясно слышен, но главный мелодический голос — «в партитуре», в общей системе звучания: слышен и бас, слышны все линии. В этом интермеццо Юдина делает носителем экспрессии каждый элемент фактуры.

Если мы сравним интерпретацию интермеццо A dur другого гениального мастера — Г.Г. Нейгауза, то услышим, что контраст, бесспорно, велик [1]. Нейгауз, как обычно, следуя своему излюбленному афоризму — «подчиняясь — овладевать», очень близок авторскому тексту во всех подробностях. Своеобразие его исполнения заключается прежде всего в красиво льющемся звуке, более дифференцированном звучании мелодического голоса и сопровождения, отчего музыка приобретает

восторженно-экстатический характер. Вся пьеса звучит очень гибко, романтично.

Интермеццо ми бемоль минор, соч. 118 № 6

Форма сочинения простая трехчастная; принцип развития — вариации на *soprano ostinato*. Основное интонационное ядро — тема «*Dies irae*», напев, «кружением» опевающий звук тонической терции. Первоначально основная тема звучит одногласно. В дальнейшем трагическая экспрессия нагнетается широкими волнами фигурации, терцовыми удвоениями (выразительный и один из излюбленнейших приемов Брамса), хроматическим контрапунктом. Но неизменность звучания основной мысли-напева придает музыке трагическую скованность.

Середина со звучанием героической фанфары противостоит безысходному трагизму первой части и вызывает огромную динамизацию основной темы в репризе. Напряженность звучания кульминации подчеркивает нонаккорд двойной доминанты. Тема, опираясь на него, появляется в высшей кульминационной точке и звучит с подлинным трагизмом.

Короткая лирическая кульминация очень быстро сменяется прежним состоянием, еще более мрачным и трагичным.

Предельно выразительно высказывание М.В. Юдиной об этой музыке: «Во множестве ритмических модификаций, в перестановках центров тяжести, в перемещениях интонаций, в нагромождении чужеродных гармоний мы слышим подобие отчаяния души и человеческой судьбы об участи своей утрачиваемой жизни. Неправильное, несправедное былое терзает память и сердце. Но этими огромными дугами аккордов через всю клавиатуру, в немислимом диапазоне стремительных модуляций — истерзанная личность, вернее, ее обломки, даже опилки, подбираются примиряющими гигантскими крылами архангелов. В миноре, в тоске минора, в *pianissimo* под самый конец «вселенской драмы» собираются осколки едва ли не запоздавшего раскаяния в необозримую сокровищницу Всепрощения» [1, 288].

В записи ми бемоль минорного интермеццо Юдиной обращает внимание «антиромантическое» прочтение. Музыка звучит аскетично, с большой сдержанностью. Пианистка пользуется педалью очень экономно (чтобы не сказать — скупо), вся фактура сопровождения в партии левой руки слышна очень отчетливо, без романтических педальных «наплывов». Сглажены, не «катастрофичны», на наш взгляд, градации звучности между крайними нюансами — *pp* и *ff*, динамически очень сдержанно звучит лирическая кульминация в репризе. Музыка интермеццо в интерпретации М.В. Юдиной полна мужества,

сдержанности, высокой скорби гордой личности.

Исполнение той же пьесы А. Рубинштейном настоящему романтично [1]. Интереснейшими звуковыми находками он подчеркивает полярность состояний. Тема у Рубинштейна звучит бесстрастно, ровно, без педали — так подчеркивает пианист страшную символику мотива «Dies irae». Партия сопровождения противопоставляется скованной, бескрасочной теме: она звучит, как тихий, но объемный «вздых», как мягкая, живая, гулкая волна, окруженная «обертонным ореолом». На таком звуковом контрасте построена вся первая часть интермеццо. Рубинштейн подчеркивает огромный динамический диапазон в репризе. Рояль у пианиста звучит красиво, очень романтично.

Интермеццо ми минор соч. 119 № 2

В статье М.В. Юдиной мы читаем: «в интермеццо... тревога даже превращается в дрожь в рисунке и конструкции повторяемых хрупких аккордов 16-х. Однако и в этом интермеццо мы слышим проблеск надежды в эпизоде E-dur. Он звучит для нас даже типологически отголоском характера немецкой романтической музыки, ее светлой тоски о бесконечном... И всё-таки даже этот эпизод сравнительно менее значим, ибо вся-то музыка в основном скользит, бьется, трепещет в шепоте, шорохе, в шелесте ночи, в потемках, в неведомом... [1, 289].

Юдина исполняет ми минорное интермеццо в весьма подвижном темпе, очень взволнованно, со свободной агогикой. Музыка обрамляющих частей подобна страстной речи с коротким, прерывистым дыханием, приподнято-декламационного характера.

Середина в Ми мажоре звучит медленнее, светло и спокойно, объемны тембры всех регистров фортепиано. Воспринимается этот эпизод как свободное высказывание, воспоминание о счастливых мгновениях прошлого... В исполнении Юдиной, заключение интермеццо, звучащее философски-умудренно и светло, примиряет с горестным настоящим.

Итак, мы кратко рассмотрели некоторые аспекты интерпретации М.В. Юдиной Шести интермеццо И. Брамса. История интерпретаций любых музыкальных сочинений — это ряд непрекращающихся новых истолкований, новых исполнительских открытий. По существу, вся история исполнительства — это путь к возможности раскрытия индивидуального, личностного начала, а с его помощью — подлинного авторского замысла. Личность исполнителя как средоточие индивидуального, «собственного» является достоянием, сутью самого исполнительского творчества. И чем крупнее личность музыканта-интерпретатора, тем глубже и значительнее мир музыкальных образов сочинения.

Гениальная творческая индивидуальность М.В. Юдиной создала свой, совершенно неповторимый мир музыки великого композитора, помогла услышать «необычного» Брамса. Не всегда соглашаясь с автором, Юдина играет с такой захватывающей силой убежденности, что заставляет верить своему прочтению, покоряет властью огромного таланта. Закончим эту работу словами известного музыковеда А.С. Рабиновича: «Мария Вениаминовна Юдина из числа тех исполнителей, которые по плечу самому композитору!» [1, 65].

ЛИТЕРАТУРА

1. Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. Всесоюзное издательство «Советский композитор» Москва. 1978.
2. Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском. «Б. Яворский Статьи. Воспоминания. Переписка.» Москва., 1972.
3. Е.М. Царёва. Иоганес Брамс. Музыка. 1986

© Гапоненко Татьяна Николаевна (tatiana.gapo@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»