

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ВИРТУОЗОВ  
В КАМЕРНОМ ЖАНРЕ****(на примере дуэта В. Горовиц – Н. Мильштейн)**

Из всех видов человеческой деятельности, искусство – одна из немногих сфер, где фактор индивидуальности, «непохожести» является определяющим и наиболее интересным. Это очевидно, когда мы обращаемся к «исполнительскому музыковедению», изучающему бесконечное количество индивидуальных прочтений первоисточника – произведения композитора. В этой связи актуальным остается вопрос о том, насколько широка шкала толерантности индивидуального исполнительского стиля. Что позволяет интерпретатору сохранять самобытность при погружении во множество композиторских стилей? При этом основным вектором научного поиска *пока что* оставался вопрос стилизового взаимодействия пары исполнитель – композитор. Научный поиск здесь ведется в двух направлениях: определение адекватности воплощения композиторского замысла и поиск специфики конкретного исполнительского стиля. В последнем случае, для получения максимально достоверного результата применяют сравнительный анализ исполнительских версий одного «произведения композитора» [6].

Мы же предлагаем изменить ракурс исследования, рассмотрев то, как взаимодействуют между собой стили исполнителей. Отметим, что это усложняет первоначальную формулу «композитор – исполнитель», превращая ее в триаду «композитор – исполнитель – исполнитель». В этом случае необходим анализ не только того, как исполнитель интерпретирует авторский текст, но и того, насколько намерения одного артиста оказываются созвучными видению партнера. Наиболее показательным в этом случае, на наш взгляд, является жанр камерной сонаты. Именно в ней важнейшая задача камерного ансамбля – возникновение целостности при сохранении индивидуальности участников ансамбля – является основой воплощения драматургии произведения.

К камерному исполнительству обращались многие «большие исполнители», что дало миру такие дуэты как: А. Рубинштейн – Г. Венявский, С. Рихтер – Д. Ойстрах, Г. Гульд – И. Менухин, М. Арге-

рих – Г. Кремер, Д. Барнбойм – М. Венгеров, Н. Луганский – В. Репин и многие другие. Некоторые из этих дуэтов – пример многолетнего творческого сотрудничества, основанного на совпадении жизненных и профессиональных ориентиров, но бывает, что создание такого творческого союза является лишь эпизодом в творческой биографии музыкантов. Последнее верно для дуэта Владимир Горовиц – Натан Мильштейн.

Таким образом, цель данной статьи – определение параметров исполнительского замысла камерного произведения. Объект исследования – индивидуальный исполнительский стиль, предмет – взаимодействие индивидуальных исполнительских стилей в камерной скрипичной сонате. Материал исследования – запись Сонаты ор. 108 № 3 для скрипки и фортепиано Й. Брамса, сделанная в июне 1950 года в Нью-Йорке дуэтом В. Горовиц – Н. Мильштейн,

Прежде всего, необходимо сказать несколько слов об истории этого творческого союза. Одногодки (1903 года рождения), выходцы из Украины, они познакомились и подружились в 1921 году в Киеве. В течение почти трех лет музыканты гастролируют по городам России, Украины, Крыма и Кавказа с сольными программами (от музыки барокко до современных композиторов, таких как Н. Метнер, С. Прокофьев, К. Шимановский) и камерными произведениями (сонаты С. Франка, К. Сен-Санса, Э. Грига).

Вот как описывал совместную деятельность один из участников дуэта Натан Мильштейн: «Одним из наших наиболее важных выступлений в Москве был концерт, состоявшийся в 1923 году. На концерте мы с Горовицем представляли в России премьеры Первого скрипичного концерта Кароля Шимановского и Первого скрипичного концерта Сергея Прокофьева. В обоих концертах Горовиц исполнял фортепьянную версию оркестровых партий. (Я считал, что, если играет такой великий пианист, как Владимир Горовиц, то оркестр уже не нужен!)» [4, с. 34]. Хотя, сетовал Мильштейн, «Горовиц как аккомпаниатор играл, как и следовало ожидать, исключительно оживленно, но, увы, иногда слишком громко» [8, с. 35]. Как видим, даже выступая в качестве солиста, Н. Мильштейн был вынужден приспособливаться к В. Горовицу – аккомпаниатору. Яркий тому пример – исполнение музыкантами «Фантазии на темы из оперы «Кармен» П. Сарасате. Твор-

ческая натура В. Горовица не могла оставаться в тени. Это приводило к тому, что фортепианная партия произведения в его исполнении постоянно изменялась. Эти импровизации впоследствии сложились в знаменитую «Кармен-фантазию».

Отметим, что во многом творческие установки музыкантов были близки, что объясняется временным (как мы уже упоминали, музыканты были одногодками), стилевым (общность установок виртуозно-романтической исполнительской школы и эпохального стиля) и национальным факторами. Хотя, люди, близко знавшие музыкантов, отмечали, что они значительно отличались по характеру и восприятию жизни, были такими разными «словно их разделяли столетия» [9]. К примеру, о В. Горовице современники отзывались как о сложной и изменчивой натуре, тогда как Н. Мильштейн отличался открытым характером, уравновешенностью, невозмутимостью и умением всегда сохранять хорошее настроение [9].

Однако они были похожи в главном – оба были одержимы музыкой. Уже в юные годы В. Горовиц проявил себя настоящим мастером, он «обладал безупречным чутьем, и его исполнение, казалось, возникало стихийно, будто иным оно не могло быть и создавалось тут же, без всякого предварительного замысла» [9]. Исполнительский стиль В. Горовица отличали ошеломляющая виртуозность, неповторимая мощь и в то же время поэтичность. Репертуар выдающегося пианиста, которого именовали «Листом XX века», составляли преимущественно произведения композиторов-романтиков: Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Рахманинова, П. Чайковского, А. Скрябина.

Ансамблевая деятельность пианиста была не столь обширна, однако современники не могли не оценить дуэт В. Горовица и С. Рахманинова, исполнявший на двух роялях сонаты и концерт В. Моцарта, Первую и Вторую сонату С. Рахманинова и другие произведения, правда, не для широкой публики. Мировой же известностью пользовалось «трио мушкетеров» в составе: Н. Мильштейн, В. Горовиц, Г. Пятигорский.

Беспорной была и исключительность исполнительского таланта Н. Мильштейна: «Скрипка словно являлась такой же неотъемлемой частью его существа, как глаза или ноги... Натан мог быть только тем, чем он был: изумительным скрипачом», – писал о нем его друг Гри-

горий Пятигорский [9]. Будучи воспитанником русской скрипичной школы, учеником выдающегося педагога Л. Ауэра, Н. Мильштейн обладал совершенной техникой, его игру отличали красивый серебристый звук, а интерпретации – вкус и безупречное чувство формы. Репертуар Н. Мильштейна состоял, в основном, из классических и романтических сочинений, концертов для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона, М. Бруха, П. Чайковского и А. Глазунова, а также сочинений для скрипки соло И. С. Баха.

Как свидетельствовали современники, в конце жизни пути Н. Мильштейна и В. Горовица разошлись. Возможно, одной из причин было расхождение в общественном признании музыкантов. По словам С. Волкова, «хотя знатоки высоко ценили Мильштейна, как в высшей степени изысканного и тонкого исполнителя, он никогда не приблизился к тем “олимпийским высотам”, которых достиг его друг. Соответственно, они стали встречаться не так часто, и узлы, когда-то столь тесные, стали ослабевать» [3].

За многолетнее сотрудничество музыканты накопили в своем репертуаре достаточно много произведений, но так сложилось, что существует единственная запись дуэта – Соната op. 108 № 3 для скрипки и фортепиано Й. Брамса, которую они записали на пластинке в июне 1950 года в Нью-Йорке<sup>1</sup>.

Трудно объяснить, почему музыканты остановили свой выбор именно на этом произведении, ведь в начале концертной деятельности они избегали исполнения произведений Й. Брамса<sup>2</sup>. Однако некоторые предположения мы можем сделать. Во-первых, данное произведение обладает особой эффектностью, свойственной произведениям концертных жанров. Также немаловажную роль, на наш взгляд, сыграла исполнительская сложность произведения. И здесь дело заключается не только в технических трудностях, с которыми и В. Горовиц, и Н. Мильштейн смогли успешно справиться, а скорее в трудности донесения до слушателя особой драматургии композитора, его мироощущения.

---

<sup>1</sup> Там же был записан в исполнении Н. Мильштейна и Г. Пятигорского концерт для скрипки и виолончели Й. Брамса op. 102.

<sup>2</sup> «Я не люблю его камерные произведения, хотя считаю скрипичные сонаты исключением, особенно мне нравится первая часть Сонаты Соль мажор», пишет Н. Мильштейн [6].

Среди множества произведений камерно-инструментальной музыки Й. Брамса триада скрипичных сонат, написанная композитором в 1879–1888 годах (в так называемый «венский период» его творчества), отличается разнообразием драматургических решений. Музыковед И. А. Браудо отмечает, что «Брамс <...> избежал двух опасностей камерного стиля: чрезмерной механизации письма по готовым уже схемам и виртуозности, как самоцели» [2]. Наряду с песенностью, характеризующей композитора как романтического мечтателя, в сонатах есть яркие драматические всплески – проявления бунтарского, действенного характера композитора. Не случайно, как отмечает Е. М. Царева, брамсовские «сонаты-дуэты синтезируют симфоничность, концертность и камерность, продолжая тем самым бетховенскую традицию» [10, с. 306].

Во всех трех камерных сонатах «Бетховенское начало» получает новое развитие, во многом благодаря особому методу мотивной разработки, позволяющему: «достичь высочайшей интенсивности тематического развития даже на сравнительно небольших пространствах» [1]. Как характерные черты камерных сонат Й. Брамса также следует отметить ритмическую свободу и склонность к тщательной отделке деталей.

Выделяя стилевые особенности рассматриваемого произведения, отметим, что Третья соната *d-moll* считается трагическим финалом триады и больше наделена чертами симфоничности. В пользу этого говорит и характерная для симфоний четырехчастная структура сонаты со специфическим музыкально-образным решением частей и наполнение музыкальной ткани контрастными эмоциональными оттенками светлой лирики и драматизма, и присутствие арки от первой части к финалу, и сквозное развитие. «Третья, совершающая – вслед за Четвертой симфонией – еще один путь “от элегии к трагедии”» – анализирует сонату Е. М. Царева [10, с. 310].

Глубокая драматургия сонаты проявляется уже в первой части (*Allegro*), носящей мятежно-романтический характер. Лирическая напевность, сопровождающаяся прерывистыми вздохами, сменяется бурным взрывом чувств, демонстрируя противоречивость и сложность сюжетной линии. Вторая часть (*Adagio*) по характеру контрастна первой – здесь главная роль отдана скрипке, которая и воплощает

основную задачу композитора – певучесть, спокойствие и величие духа. Третья часть – *Un poco presto e sentimento* – написанная по типу скерцо, призрачна по характеру как в партии скрипки, так и фортепиано. Здесь приходит мысль о соревновании, неуловимости и недосказанности. Самая развернутая по масштабам четвертая часть (*Presto agitato*), безусловно, является концентрацией образов всей сонаты в целом. Именно эта часть подчеркивает трагический дух сонаты, выставляя на первый план все мужество и силу в бездне других, контрастных оттенков.

Мастерство камерного ансамбля В. Горовиц – Н. Мильштейн при исполнении сонаты Й. Брамса не вызывает сомнений. Легкость в преодолении технических трудностей и слаженность ансамбля, несомненно, завораживают слушателя. Однако наряду с этим создается ощущение «невключенности» в процесс, заложенный композитором, формальности исполнения. В результате чего теряются те черты сонаты, которые особенно ценят в ней как музыканты, так и публика: яркость контрастных красок, выразительность интонаций, масштабность музыкального сюжета в целом. Создавая свой музыкальный образ, В. Горовиц и Н. Мильштейн сохранили камерный характер и атмосферу ансамбля как такового. И в то же время, «диалогичность» – одна из преобладающих черт Сонаты № 3 Й. Брамса, за исключением, возможно, II части, где главный музыкальный материал отдан композитором скрипке, – не стала основополагающей в их интерпретации.

Говоря об исполнительском решении I части сонаты, отметим достаточно ровное и в ритмическом, и в динамическом плане прочтение.

Однако, выразительные средства, отмеченные автором на протяжении всей сонаты (уже в первом такте в партии скрипки есть указание – *sotto voce ma espressivo*), и другие стилевые особенности, связанные с глубиной нюансировки, не переданы музыкантами в полной мере. В результате бетховенские протестные интонации, присущие музыке первой части приобретают несколько иной характер.

На наш взгляд, именно в *Adagio* (II), где самим композитором в основу положена вокальность, – дуэт В. Горовица и Н. Мильштейна наиболее гармоничен в передаче характера. Скрипка звучит певуче и передает все лирические и задумчивые настроения, в то время как рояль окутывает ее гармониями, не выдвигая свои высказывания на

первый план. Следует упомянуть о том, что, будучи ярким солистом, здесь В. Горовиц играет деликатно и не доминирует над своим партнером в ансамбле, как бы принимая во внимание слова Н. Мильштейна о том, что в сонатах Брамса «медленные части написаны все-таки для скрипки, а не для фортепиано» [4].

Характер III части сонаты кроется в темповом обозначении *Un poco presto e sentimento*, а если точнее – в ремарке *e sentimento*, что в переводе означает «чувство» или «с чувством». В исполнении данного дуэта недостаточно передана выразительность, чувственная интонация ниспадающей терции – основного лейтмотива данной части. Однако они блестяще справляются с другой задачей композитора – характером скерцо, хоть исполняя его скорее задорно, нежели таинственно и призрачно, что, на наш взгляд, было бы более характерно, учитывая тональность *fis-moll*, в которой написана эта часть.

В финале же становится ясно, что указание *agitato* (взволнованно) явно не стало основополагающим для интерпретации дуэта Горовиц–Мильштейн. Несмотря на то, что музыканты играют IV часть наиболее насыщенно и ярко, используя большой арсенал виртуозных и звуковых средств, здесь нет разнообразия «цветовых оттенков фактуры», которые всегда были присущи В. Горовицу. В то же время Н. Мильштейн допускает, так называемое, формальное исполнение двойных нот (не подчеркивая их мелодическую основу), а также недостаточно для столь драматичной и экспрессивной музыки использует прием различной амплитуды вибрации. Возможно, из-за того, что исполнители-романтики не до конца прониклись поздним творчеством Й. Брамса, музыканты не уделили слишком большого внимания деталям диалогичности и глубине ансамблевой тонкости данной сонаты. «Запись совсем не была диалогом, скорее свидетельством музыкальной удалости, дерзкой и смелой», – так отзывался об этой записи музыковед и журналист Соломон Волков [3]. Хотя с данным мнением довольно трудно согласиться. Во всяком случае, В. Горовиц здесь предстает в непривычном для него качестве – достаточно спокойного, академичного исполнителя, что напоминает нам его записи фортепианных концертов Й. Брамса, сделанных совместно с Ар. Тосканини.

Таким образом, соединение самобытных личностей, имеющих большой опыт сольного исполнительства, в данном дуэте привело, на

наш взгляд, к образованию ансамбля, который можно рассматривать как «взаимоотношение разных индивидуальностей, стремящихся к равноправному сосуществованию на паритетных началах, к определенной самостоятельности и взаимному диалогу» [8]. При этом реализуются такие психологические установки, как ощущение чувства совместного делания, ощущение укрытия, защищенности и, в тоже время, ощущение условности уединенности, связанное с присутствием публики. Это – так называемая модель «вдвоем на людях», подробно рассмотренная И. Польской [8, с. 242–243].

В рамках такой модели и может происходить раскрепощенное выражение чувств исполнителей, о которых упоминает С. Волков. Учтем при этом, что и В. Горовиц, и Н. Мильштейн являлись блестящими представителями романтиков-исполнителей, для которых превалирование личности являлось определяющим.

Отметим также, что, как известно из отзыва С. Волкова, в конце жизненного пути В. Горовиц и Н. Мильштейн исполнили сонату Брамса для очень узкого круга лиц. И это было уже совершенно другое прочтение. «Теперь же оба мастера играли *sotto voce*, – мягко, как будто шептали друг другу на ухо... Все, о чем они думали, отражалось в музыке: прочувствованные воспоминания вместе проведенных дней молодости, неожиданный всплеск неприязни и ревности, глубокий подводный поток сожаления и, наконец, намек на прощение и примирение», – вспоминает С. Волков [3]. По-видимому, именно в этом последнем исполнении и прозвучал настоящий «камерный» Брамс, для которого виртуозность произведения не была основной целью, а сама музыка насыщена глубокой поэзией и душевной значительностью.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брамс – биография, факты из жизни, фотографии, справочная информация [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://piplz.ru/page.php?id=590>. — Загл. с экрана.
2. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки / Е. М. Браудо. — Л. : «Прометей», 1923. — Т. 3. — С. 26.
3. Волков С. Мильштейн и Горовиц. Разговор на языке музыки [Электронный ресурс] / С. Волков — Режим доступа : <http://www.chayka.org/node/383>. — Загл. с экрана.



4. Мильштейн Н. Из России на Запад / Н. Мильштейн. — Нью-Йорк : Изд-во «Лаймлайт», 1991. — 172 с.
5. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. / Б. Монсенжон. — М. : Классика-XXI, 2003. — 480 с.
6. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации / В. Москаленко. — [К., 2009]. — 67 с. — Рукопись в электрон. виде.
7. Ойстрах Давид. Воспоминания. Статьи / Давид Ойстрах. — М. : Музыка, 2008. — 208 с.
8. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : Монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2011. — 396 с.
9. Пятигорский Г. Виолончелист [Электронный ресурс] / Г. Пятигорский. — Режим доступа : [http://www.mtv.ru/gootenberg/gregor/archiv/toc\\_archiv.htm](http://www.mtv.ru/gootenberg/gregor/archiv/toc_archiv.htm). — Загл. с экрана.
10. Царева Е. М. Йоганнес Брамс : Монография / Е. М. Царева. — М. : Музыка, 1986. — 383 с.

**Сидоренко О. Взаимодействие исполнителей-виртуозов в камерном жанре (на примере дуэта В. Горовиц – Н. Мильштейн).** Рассмотрено взаимодействие индивидуальных исполнительских стилей в камерном ансамбле на примере анализа записи Третьей сонаты для скрипки и фортепиано Й. Брамса оп. 108. Определены отличия сольного и камерного исполнительства музыкантов-виртуозов.

**Ключевые слова:** камерный ансамбль, соната, исполнительский стиль, творческий диалог, интерпретация.

**Сидоренко О. Взаємодія виконавців-віртуозів у камерному жанрі (на прикладі дуету В. Горовиць – Н. Мільштейн).** Розглянута взаємодія індивідуальних виконавських стилів у камерному ансамблі на прикладі аналізу запису Третьої сонати для скрипки та фортепіано Й. Брамса оп. 108. Визначені відмінності сольного та камерного виконавства музикантів-віртуозів.

**Ключові слова:** камерний ансамбль, соната, виконавський стиль, творчий діалог, інтерпретація.

**Sydorenko O. Interaction virtuoso performers in the chamber genre (for example, the duo V. Horowitz – N. Milstein).** The interaction of the individual performing styles in a chamber ensemble by analyzing records of the Third Sonata

for Violin and Piano by J. Brahms op. 108 were considered. The differences of solo and chamber music of virtuoso musicians were identified.

**Key words:** chamber ensemble, sonata, performing style, creative dialogue, interpretation.

УДК 784 : 792.73 : 008

*Яна Курганова*

## **ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МАСС-КУЛЬТУРЫ**

**Цель данной статьи** – выявить особенности эстрадного вокала в контексте современной масс-культуры. **Объект исследования** – эстрадный вокал как художественный феномен, **предмет** – его исполнительская специфика.

Эстрадная песня и ее составляющая – эстрадный вокал – явление, сформировавшееся в своих основных эстетико-художественных параметрах лишь в XX веке. Однако искусство пения, разновидностью которого является его эстрадно-массовый вариант, уходит своими корнями в глубь веков. Ведь голос человека – это природный инструмент, на котором он издавна выражал свои эмоции и мысли, претворял в музыкально-интонационном выражении речевую основу – один из важнейших истоков музыки как вида искусства.

Вокальная культура представлена еще со времен Ренессанса тремя пластами музыкального творчества – фольклором («первый» пласт), академической профессиональной музыкой («второй» пласт), музыкой быта и развлечений («третий» пласт). Предлагая данную классификацию, ее автор – В. Конен – отмечает: « Не только в быту, но и в профессиональной среде до сих пор не изжито мнение: музыкальная культура Запада членится на два пласта – фольклор и профессиональное композиторское творчество. Между тем, помимо этих двух общепризнанных пластов, во все известные нам времена – от средневековья до нашей современности – музыка Европы и Америки насыщена бесконечным разнообразием других творческих видов, не укладывающихся ни в систему крестьянского