

# Рiанофорум

№ 2 (38) 2019 (12+)

A portrait of a man with dark hair, wearing a dark jacket over a light-colored shirt with a striped cuff. He is resting his head on his right hand, looking directly at the camera with a slight smile.

**Борис Березовский:**

**«Создавать культ интерпретации — неверно. Исполнителей много, композитор — один»**

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2018 год

**PIANOФОРУМ**

Все о мире фортепиано  
[www.pianoforum.ru](http://www.pianoforum.ru)

Фото на обложке Юрий Богомаз

# Рiанофорум

№ 2 (38), 2019

Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

**ИЗДАТЕЛИ:**



Национальный фонд  
поддержки  
правообладателей

ЗАО «Юрконсультация № 1»

при содействии  
Российского  
Музыкального союза,

Международного Союза  
музыкальных деятелей

**Главный редактор**  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ  
**Директор**  
Марина БРОКАНОВА  
**Дизайн и верстка**  
Александр АРЬКОВ

**Фото на обложке**  
Юрий Богомаз

**Адрес для корреспонденции:**  
125009 Москва,  
Брюсов пер., 2/14, стр. 8  
Тел.: +7 (495) 507 9281  
pianoforum@mail.ru  
www.pianoforum.ru

**Типография:**  
ООО «Меридиан»

Зарегистрирован  
Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций.

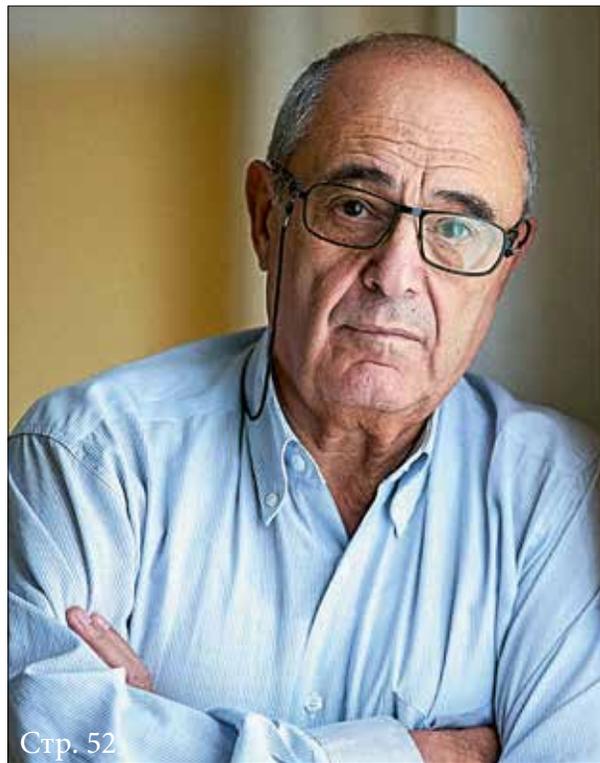
Свидетельство  
ПИ № ФС 77-59571  
от 8 октября 2014 г.

Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3000 экз.



«Пианист». Джованни Больдини, 1931



---

# СОДЕРЖАНИЕ

- 4** ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА  
Магия «24»
- 16** ПЕРСОНА  
Борис БЕРЕЗОВСКИЙ:  
«Чувствую себя еще очень молодым, развивающимся музыкантом»
- 26** ЭССЕ  
«Русские фортепианные бюджетляне». Третий очерк Владимира Чинаева
- 36** ПЕДАГОГ  
Зора ЦУКЕР: «Музыка — везде»
- 42** ПЕРСОНА  
Михаил ТУРПАНОВ: «Нужно искать контрасты и диссонансы не гармонические, а психологические»
- 52** РЕПЕРТУАР  
Фарадж КАРАЕВ. От конструкции — к импровизации
- 62** КОНЦЕРТ  
Никита ВОЛОВ
- 64** ПЕРСОНА  
Елена БАШКИРОВА: «Я воспринимаю музыку Моцарта как большую оперу»
- 72** ПОРТРЕТ  
Герой нашего времени: Пьер-Лоран ЭМАР
- 78** ЛЕГЕНДА  
Михаил БЯЛИК. Музыка — пространство интеллекта
- 86** КОНКУРС  
Александр РОМАНОВСКИЙ: « Вызвать сопереживание слушателя — одна из главных задач исполнителя»

---

# Магия «24»

На стыке 20-х и 30-х годов минувшего столетия в русской музыке случились важнейшие (знаковые) события в ходе творческого процесса и накопления художественных ценностей. После впечатляющей вспышки творческой активности в 20-е годы, породившей славные до сего дня явления так называемого русского музыкального авангарда первой волны, наступил перелом. И это был сдвиг не только в сфере культуры. Обозначилась следующая ступень в послереволюционном историческом развитии. Это был перелом тектонического характера — переход к эпохе тоталитаризма, утверждавшего себя в значении единственной силы, способной создать индустрию советского государства. Императив идеологической доктрины становится тотальным, проникающим во все поры общественной жизни. Формировалась атмосфера

страха, неукоснительного подчинения и «выравнивания», постепенно складывалась практика террора невиданного масштаба. Симбиоз страха и эйфории энтузиазма — самое причудливое смешение во всей истории нашего российского государства. По словам Н. Бердяева, возникает атмосфера, когда культура, наследовавшая извечные принципы свободного самовыражения, оказалась загнанной в катакомбы. Именно там, в сокровищах десятилетиями хранилось многое из созданного и в 20-е годы, и в следующем десятилетии.

Но самым удивительным становится внутренняя (имманентная) реакция искусства на деформацию общественной жизни. Вообще говоря, рядом со словом «авангард» целесообразно поставить слово «модерн». Принято думать, что модерн — это устремленность к новому письму, новым музыкально-грамматическим основаниям. А вот

авангард в радикальных своих формах осознается как покушение на сам статус искусства. Такое отношение к понятию сегодня связывается, конечно, с опытом авангарда второй (послевоенной) поры. Но и в первой волне были примеры радикализма.

Авангард-модерн 20-х не был единственной тенденцией времени. Рядом крикливо и плакатно вызревала пролетарская культура, захватившая основное пространство. Начальное сосуществование АСМ и РАПМ к концу 20-х обретает черты альтернативного противостояния. И дело тут не в идеологических акцентах, ибо «асмовцы» не отталкивали революционную тематику (симфонии Шостаковича 20-х тому подтверждение). Дело в музыкальном языке. А точнее — в т.н. «демократичности» музыкального языка. Призыв к тональному (а еще лучше — к упрощенно-тональному) мышлению становится императивом.



Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ  
Главный редактор  
журнала «PianoФорум»,  
доктор искусствоведения,  
профессор Московской  
консерватории

---



На поверхности и другое предположение. Наступление на Свободу вообще становится осязаемым признаком времени. Столь же осязаемы негласные и гласные предписания в направлении запрета на вольный поиск в создании художественных идей. Чувство «преследуемой искренности» становилось всепроникающим источником самоограничения и в конечном итоге — страха. Но потребность в искренности была необоримой. Постепенно вызревало чувство необходимости в искусстве, несущем черты сопротивления, а вместе с этим чувством — потребность отказа от элитарной адресности и поворота к широкому слушателю. Постепенно набирал силу принцип *компенсаторной* функции искусства, когда именно и исключительно языком искусства можно было вскрыть трагическую сущность времени. Музыка без слова в этом процессе лидировала (симфонии

Шостаковича 30-х годов — снова так красноречиво подтверждение). Но для того, чтобы обратиться к широким слоям слушателей с искренним словом от имени времени, поворот к тональному принципу как таковому стал потребностью. Доминировавший песенный жанр опирался на тональность в классическом представлении, но в чрезвычайно упрощенных формах. Высокие жанры требовали радикального обновления самого понятия тональности, поскольку главной задачей нового академического искусства виделось создание широкоохватных полисемантических интонационных полей, несущих имманентные (скрывающиеся и недоступные массовой культуре) знаки времени. Потребность в новом музыкальном языке, отвечающем невиданным напряжениям времени, становится еще более очевидной, но путь обновления повернул в сторону создания

нового чувства и образа тональности. Авангардные искания первой волны оставили огненный и нестираемый след. Родился новый тип экспрессии, вошедший в художественную плоть времени. Поэтому поворот к тональности стал поворотом к т.н. «новотональному мышлению». На этом пути и возникают явления, вошедшие в пантеон музыкальной классики XX века.

Ко времени возникновения шедевров в пространстве новотонального мышления оформились теоретические воззрения, связанные с пониманием тональности. Здесь лидерство принадлежит Борису Яворскому, предложившему теоретическую концепцию (в сущности, концепцию музыкального мышления), в центре которой ключевые слова: тяготения, лад, ритм, ладотональность, интонация. Но живая практика шла по пути синтеза классических предпосылок и свободной сонорике,

рожденной опытом «атонализма». Этот синтез стал величайшим открытием XX века, осознание свершившегося вызвало в определенном смысле чувство радости открытия, подобное тому, которое, видимо, ощутил И. С. Бах в XVIII столетии. Создание полнотональных циклов уже в новой музыкально-грамматической ситуации становится знаковым явлением времени. Это практика утверждения завоевания новой ментальностью.

В чем же отличия старотонального от новотонального мышления? Намечу их лишь контурно, напомнив о сохранении главного — звуковых тяготений в ситуации действия тоникальности.

По всей видимости, следует различать понятия *неустоя* и *диссонанса*. Само понятие диссонанса в свою очередь может быть трактовано в значении функционально неустойчивого звучания, тяготеющего к разрешению в устой (тонику или промежуточную функцию, создающую эффект функционального разрешения, пусть временного). Это принцип классической тональности, но он лишь переключается с извечными нормами строгого контрапункта: сонорно диссонирующий интервал в обязательном порядке *разрешается* в консонирующий (при этом диссонирующий интервал суть неустой). XX век словно возрождает чувство диссонанса как «сонорно-фонической инакости» (по отношению к консонансу). Суть функционального неустоя (условного диссонанса) классической гармонии в *интервально-консонантной* природе аккордики вообще, в том числе в зонах функциональной неустойчивости (терцовая основа). Консонирующая диссонантность — принцип *фонизма* классического тонального мышления.

Новой тональности предшествовал не только опыт в сфере классического мышления, но и опыт «атонализма» в разных его ипостасях.

Атонализм на фундаменте свободной сонорики и атонализм на основе звуко-рядности (серии, die Zwelftonreihe) в обоих случаях подразумевает принцип деформации отношения диссонанс — консонанс. Диссонанс как особый и новый (!) тип сонорно-фонической структуры и консонанс как традиционный ее тип образуют новое отношение, при котором на смену функциональности приходит контраст тембро-фонических наклонений в структуре вертикали. Сонорный тип движения это по сути сонорно-фонический контраст, который может включать чувство *центра*, своего рода квазитоники сонорного типа. Такие «тоники» — конструктивные, квазитематические рубежи и знаки, но не не «пункты *притяжения*». Говорят об эмансипации диссонанса. Это верно лишь релятивно к классической логике гармонии. Логика формы (в том числе и новейшая) сохраняет определенный тип зависимости будто эмансипированных, но энергетически неравноценных созвучий и фактурных масс, сочетание которых к тому же управляется неравномерно пульсирующим ритмом. Может быть, поэтому новая музыка сложна для восприятия слухом, воспитанным исключительно на классико-романтической традиции (таких перцепиентов большинство!). Она сложна сменой ориентиров внимания и требует адаптации. На место дихотомии «функциональные диссонанс — консонанс» приходит *поли-фонизм* (полихромия сонора). Символ лада и ладо-тональности — устой — неустой. Символ атонализма — тенденция к эмансипации звука (с конечным приходом к пуантилизму и новому — «космическому» — пространственно-гравитационному ощущению). Совсем не просто сразу признать целесообразность перехода в его радикальных формах. Ибо тональность предлагает возможность

*чувственного* восприятия консонирующих и диссонирующих зон движения. Атонализм (всех типов) чрезвычайно ослабляет (а то и вовсе снимает) подобные предпосылки, переключая систему чувственной дифференциации на ритмо-сонорные и фактурные эволюции.

Атональные опусы 20-х годов по сути дела обозначили два пути последующего движения. Первый — переход от антропоцентричной чувственности к абстрактной космо-пространственной символики. Второй путь — к новотональному мышлению, к органичному синтезу сохраненного *функционального* тяготения к консонирующей тонике и сонорно-фонической природы диссонирующих зон. Этот путь позволял сохранить акцент на антропоморфной природе чувственности и ведущую роль мелоса. К тому же, структуры вертикали (собственно аккордика и гармонические нормы полифонии) *свободно* объединяют в пространстве формы терцовые и нетерцовые конструкты звуко-связей, сообразуясь с логикой развертывания мелоса и лада, играющего теперь ключевую роль.

Приход к идее с индексом «24» мог бы и не иметь «событийного» оттенка в XX веке, поскольку и Рахманинов, и Скрябин тоже чувствовали целесообразность построения такой тетради пьес. Но это было воздействие неумирающей «шопеновской инерции», воспринятой ими, как великими пианистами, в определенном смысле чувствовавшими себя наследниками шопеновской музыки в новое время. Сказать свое слово в истории жанра, рожденного на заре романтизма, но не подхваченного в золотой его век, по-видимому, стало творческим побуждением для них, возможно, осознававших себя завершителями великой эпохи. Собрания прелюдий с индексом «24»

Рахманинова и Скрябина стали классикой пост-романтизма.

Иное побуждение, иная цель стояла перед Шостаковичем, когда в 1932 г. он приступил к созданию тетради 24 прелюдий во всех тональностях. Очевидно, что он задумал художественную форму апологии новотонального мышления и предложил камерный вариант интонационно-образного представления 24-х новых тональностей. Он не был зачинателем новотонального мышления. До него Дебюсси, Равель, Прокофьев, Барток и другие первопроходцы позволили ощутить прелесть новоткрытия. Но он был первым, кто выразил его суть в декларативно-теоретическом послыле, введя индекс «24» в новых музыкально-грамматических обстоятельствах. Последние сразу же были осознаны как необходимость в реализации композиционных форм, отвечающих понятию индивидуального проекта. Собственно, тяготение к композициям такого типа со своей стороны стало причиной возникновения «новотональной техники». Даже малая форма прелюдий оказалась чудесным полигоном испытания новотонального мышления и создания миниатюрных композиций, отмеченных не знаемой ранее характерностью.

Невозможно описать все варианты преломления в новом подходе к самой идее тональности. Можно наметить лишь какие-то опорные признаки. «Новая тональность» не отказывается от функционально-гармонических связей, но радикально меняет их природу в условиях преобладания двенадцатитонового насыщения звуковых массивов формы. Это приводит к особому рода «мерцающей» функциональности, которая открыто обнаруживает себя только в кадансовых закруглениях (иногда лишь финальных). Тоникальность порою становится единственным «тональным знаком». Индивидуально-ладовая краска



тональности становится важнейшим фактором единичной характерности интонационного пространства формы. Сонорно-колористическое оттенение гармонии создает предпосылку к свободному чередованию терцовых и нетерцовых аккордовых структур, к любым параллелизмам. Полифония на основе пластовых сочетаний и новых мелодических структур свободно уводит в сторону от каких-либо функционально-гармонических связей (но «тоникально» замыкаясь). Техника политональных сочетаний также включена в арсенал новотонального мышления. Сама природа функциональности двенадцатизвучной тональности, не тяготеющей к хроматике в традиционном понимании, становится иной,

сближаясь с парадоксом двенадцатизвучной диатоники.

Знаменитый цикл Шостаковича подробно описан, многократно исполнен и записан. Многие прелюдии подверглись транскрипции для различных инструментов. Ор. 34 гениального мастера давно в репертуаре консерваторских классов. Но мы вновь обращаемся к этому сочинению (и думается, не в последний раз), поскольку увлечены расшифровкой причин возрождения индекса «24» в ситуации футуристического отрицания тональности вообще. Шостакович создает цикл, пронизанный юмором и иронией. В этой музыке он может быть уподоблен орлу, залетевшему в неведомую страну, сложившему могучие

крылья и искося осматривающему новый пейзаж. И он увидел (услышал!) иные перипетии, краски и смешения. Он не ищет здесь аполлонической красоты в гармонии, мелосе, в удобных формах песенного типа. Он почти все осматривает саркастическим взглядом. Это сарказм (а чаще — мягкая ирония) и в отношении того, что пришло извне, и по поводу самой тональности. Фактура графична, полифонична, линейна, полна ритмических изысков, чаще всего двухголосная (двупластовая). Формы монолитные, отражающие преобладание полифонической природы изложения. Но в этой монолитности масса «приключений» для уха, воспитанного в романтических красотах: небывалые гармонические сдвиги, внезапные сопоставления, творящие некую «театрализацию» формы, уходы от всякого ощущения тональной привязанности в непрерывно диссонирующий фонизм, чтобы разрешиться в светлый консонанс. Словом, игра с тональностью, полная того, что принято называть *элементом неожиданности*. Автор находит свою красоту — красоту абсолюта воплощенного намерения.

В сущности, преобладающий тон этого собрания пьес — лирический. Но собственно лирика («чистая») слышна, пожалуй, лишь в двух случаях: № 7 и № 19 — соответственно, A-dur («летняя» тональность) и Es-dur (с игровой закраской). Все остальное пронизано либо иронией, либо острым сарказмом, либо токатным (урбанизированным) движением все с теми же игровыми элементами неожиданности. Апологию сарказма встречаем реже, чем мягкую иронию, юмор и «игру». Собственно саркастические пьесы — № 6 (h-moll) и № 20 (c-moll) с «ходовыми» интонациями времени. Особняком стоит «белая» fuga (№ 4 в e-moll, во всех строго диатонических ладах) — предвестие fugи Квинтета и fugи C-dur из

ор. 87. Здесь апология не столько тональности, сколько *лада*. Следует учесть однако, что новотональное мышление в большинстве случаев означает устремленность к двенадцатитоновому насыщению звукового пространства, сохраняя при этом ладовое оттенение. Модус «ладовой игры» вообще в собрании 24-х прелюдий становится важнейшим признаком новотонального мышления, когда понятие *ладотональности* становится на место классических (и привычных!) мажора и минора. Ладотональность несет в себе знак «индивидуализированной тональности», обладающей своей краской. Шостакович открывает этот мир слуховых представлений, и он позволяет ему создавать полисемантические конструкты на кратчайшем временном отрезке формы. Вот один из возможных примеров (см. *нотный пример № 1, с. 10*).

Прозрачный и тихий G-dur сначала окрашивается минорной терцией (как предвестие). Потом — трубный глас в секундовом соноре, где задействованы дорийская и натуральная VI ступень. Потом — внезапный и предельно далекий cis-moll — остро (в данном контексте) консонирующее трезвучие (fff), мрачный переход-рефлексия, потусторонние (чисто шостаковичевские) «терции прощания» и сумрачный каданс на тонике с двумя секстами и девятизвучным пространственно-кластерным наполнением. Драма. Точнее, — микротрагедия: внезапность рокового сигнала, катастрофа (чуждый консонанс как сильнейший диссонанс) и прощание (подобные терции — в завершении всего цикла в последней, d-moll'ной прелюдии). И все это средствами той самой «ладотональности».

Удивительно то, что Шостакович был не одинок в своей радости открытия новотональной идеи. Рядом с ним неприметно жил композитор, определенный системой

в изгой общества, ученик Танеева — В. П. Задерацкий. В 1933 году он (автономно) тоже обратился к идее 24-х тональностей как поворотной после периода авангардно-футуристического атонализма. Он избирает тот же жанр полнотонального собрания прелюдий, примерно тот же объем звучания, тот же принцип опоры на «ладотональность» с сохранением широчайшей суммы знаков, накопленных в прилегающем экспериментальном прошлом. Но воссоздает все это в совершенно другом эстетическом пространстве. Если Шостакович выступает как апологет *анти*-романтизма, то Задерацкий видится в роли провозвестника *нео*-романтизма, которому суждено было утвердиться лишь в последней трети XX столетия. Именно *нео*-, а не *пост*-романтизм определяет стилистику, пронизанную музыкально-грамматическими знаками, символизирующими звуковые открытия века. И здесь новая тональность — это «ладотональность», индивидуальная для каждой пьесы и так же изобилующая элементами неожиданности.

В Прелюдиях Задерацкого видим стремление к звуковой красочности (иногда импрессионистского типа) и лаконизм фактурной графики, метроритмическую изменчивость и брутальную моторность, фактурные контрасты в границах лаконичной формы и строгую остинатность. Мы встречаем здесь ожидаемую романтичность и вполне неожиданный конструктивизм; традиционная репризность перемежается здесь с особой «диалогичностью» форм.

Прелюдии остро контрастны. Они вмещают образы лирические, саркастические, моторно-танцевальные, созерцательные, скерцозные, урбанистические, углубленно трагические и даже эпические. Легко обнаруживаются специальные авторские «посвящения» всем великим авторам, работавшим в жанре

фортепианной миниатюры, и в жанре прелюдии прежде всего. Но посвящения эти — совершенно самообытные пьесы, отразившие прежде всего авторскую манеру. Собственно пианистическое решение прелюдий чрезвычайно разнообразно, порою открыто виртуозно, всегда отражает блестящее знание инструмента, тонкое соотношение с богатейшим арсеналом его возможностей.

Отметим особенности ладового мышления. Это важно с точки зрения понимания тональной логики автора. Здесь весьма распространена двойная (переменная) трактовка ступеней звукоряда при тяготении к пониженным ладам. Чаще всего мутируются II и V, а также III и VI, реже — IV, VII и даже I. Первые 4 такта Прелюдии C-dur сразу обнажают эту технику и экспонируют ее в качестве инициальной, опорной (*нотный пример № 2, с. 11*).

Легкое, акварельное звучание воспринимается как сугубо диатоническое. Но здесь развернут 11-тоновый звукоряд (без D). Обращение к пониженным ладам здесь иное, чем у Шостаковича, поскольку опирается на постоянно действующую переменность, которая становится одним из важных источников самообытности музыкального языка композитора.

Возникновение редких и специфических ладовых наклонов в «мерцающем» поле переменности и мутаций служит постоянно действующей вариантности. Это касается и секвенций, которые нередко носят ладовариантный характер (чаще, чем ритмовариантный, столь популярный в музыке XX века). Вариантно-мотивная внутримелодическая повторность — особенность славянского народного мелоса. У Задерацкого внутримелодическая (вообще — внутрелинейная, внутрифактурная) повторность решается весьма индивидуально на основе ладовой и ритмофигуративной

вариантности. Приведем лишь два кратких примера, иллюстрирующих типичные (и разные) «конструкты» новотонального мышления.

*Нотный пример № 3а (с. 11)* — Фрагмент из Прелюдии a-moll — показывает характерную для автора ладомотивную конструкцию, положенную в основу строгого остинато (типичное фригийское наклонение, но при этом двойное использование V ступени). Во фрагменте из Прелюдии Des-dur (*нотный пример № 3б, с. 12*) видна аналогичная вариативность, но теперь в сторону повышения (затрагивается и I ступень!). Здесь обнажается индивидуальная техника ладового и ритмофигуративного варьирования внутримелодических повторов (включая секвенции, трактуемые весьма специфично).

24 прелюдии, при всем разнообразии фактурных и конструктивных решений формы, сохраняют особую роль остинатной техники, которая лишь в отдельных случаях выступает в качестве сквозного элемента формы, но при этом преломлена чрезвычайно многообразно и изобретательно, не повторяясь ни в конструктивном, ни в конкретно-фигуративном планах. В прелюдиях Задерацкого остинатный принцип причудливым образом соединяется с неоромантической тенденцией, идущей из генных глубин жанра. Очевиден совершенно нестандартный симбиоз конструктивизма и романтизма.

Итак, конструктивизм, неоромантизм и еще одно: постимпрессионизм. В прелюдиях очевидно стремление протянуть линию импрессионистской эстетики и образности в 30-е годы — время очевидного торжества антиромантизма и антиимпрессионизма, поскольку импрессионизм трактовался как производное от романтизма. Композитор вольно привлекает здесь соответствующие стилевые

аллюзии, не достигающие эффекта стилизации. Прелюдии №№ 1, 4, 6, 17 наглядно отражают (и обновляют) импрессионистский круг образов. Что же касается «прелюдий-посвящений», содержащих стилиевые реминисценции, приближения, вовлечение отдельных «знаков», то это — от привязанности к романтизму. Портреты и маски шумановского «Карнавала» были восприняты как предложение к творческому действию. Вполне понятно, что подобное действие теперь уже опиралось на совершенно другой эстетический фундамент, который удобнее всего назвать неоромантизмом. Дело в том, что все эти «посвящения» воссоздавались в совершенно новом музыкально-грамматическом поле и «знаки совпадения» остроумно сочетались со «знаками отстранения» — отстранения в художественно-историческом времени.

Приведу пример одного такого «посвящения», вполне конкретного, ибо речь об отражении образа знаменитой Прелюдии c-moll (№ 20) Шопена. В цикле Задерацкого это тоже Прелюдия № 20 и тоже, соответственно, в c-moll. Но это уже совершенно иной c-moll, где терцовые и сложноинтервальные аккордовые структуры чередуются вольно (*нотный пример № 4, с. 12*).

Тот, кто помнит упомянутую Прелюдию Шопена, может сравнить, и комментарии здесь не нужны. Скажу лишь, что метод, показанный в примере 4, преломлен в цикле с удивляющим разнообразием и опирается на обязательное вовлечение «элемента неожиданности», когда любое сближение с узнаваемым стилем воспринимается как «авторское портретирование» в совершенно неожиданной манере (наподобие портретов Пикассо). Любопытствующий читатель в Прелюдии № 10 найдет отражение образности раннего Скрябина, в № 8 — Рахманинова, в № 12 — Шопена, в № 17 — Дебюсси,



в № 23 — Шумана. И в большинстве случаев можно предположить, что толчком к созданию подобных «посвящений» служили конкретные сочинения. Но тщетно искать прямые сходства и тем более прямые цитаты. Никакой стилизации тоже нет. Здесь все служит созданию именно авторского интонационного поля.

Наконец, последнее: тончайшая фактурная выделка, основанная на чудесном ощущении баланса гармонического и линейно-полифонического факторов. Даже если Задерацкий обращается к чистой аккордовой гармонии как постоянной фактурной основе, он стремится к регистровому разведению пластов, к особому рода «диалогическим» построениям. В принципе же его гармонии настолько пронизаны активностью линейного голосоведения, что в любой момент могут перетечь в собственно полифоническое

движение. Фигурации всегда индивидуально мелодизированы (здесь можно говорить о влиянии Шопена, но одновременно — о пересечении фигуративной и остинатной техники). Фактурные комплексы часто зиждятся на зыбких и подвижных ритмах, на полиритмии, на ритмической переменности. Задерацкий ищет ту самую аполлоническую красоту в новотональном мире звучаний. Его лирика свободна от самоиронии. Его «портреты» воссозданы в красках, неведомых ранее. Его неоромантика воспринимается как индивидуальное явление именно в контексте господства антиромантизма. В романтическое поле, вместе с тем, инкрустированы образы из сферы урбанистики и конструктивизма.

Возникшие из небытия лишь в XXI столетии, 24 прелюдии Задерацкого 1933–34 г. г. восприняты сегодня как истинный шедевр,

способный встать рядом с циклом Шостаковича в образе «знака времени». Причина высокой оценки цикла нашими современниками — в индивидуальной яркости, особой «цепкости» интонаций (то, что отличает подлинно художественные свершения), в неотразимом качестве и совершенстве формы, в концентрации индивидуально-стилевых черт, в «портативности» и удобстве использования циклической композиции для педагогических нужд.

И ор. 34 Д. Д. Шостаковича, и цикл В. П. Задерацкого 1933–34 г. г. декларативно утверждают «тональный путь» нового искусства, на котором возникнут главные звуковые ценности века. Но сама по себе идея полнотонального цикла с индексом «24» мощно продолжилась в изначальном для идеи жанре собрания прелюдий и фуг. Но об этом — в следующем очерке. ■

Всеволод Захаряцкий.

24 прелюдии.

№ 1.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "24 прелюдии" (24 Preludes) by Всеволод Захаряцкий (Vsevolod Zakharitskiy). The specific piece is numbered "№ 1". The score is written on six systems of grand staves, each consisting of a treble clef and a bass clef. The music is written in a style characteristic of early 20th-century Russian composers, featuring complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and triplets marked with "3". The paper is aged and yellowed.

Нотный пример № 1

The first system of music consists of three measures. The treble clef part begins with a piano (*pp*) dynamic, featuring a melodic line with slurs and ties. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. In the third measure, the treble clef part changes to a forte (*f*) dynamic with a block chord, while the bass clef part continues with eighth notes and includes a triplet of eighth notes. Performance markings include *pp*, *f*, and *Leg.* with an asterisk.

The second system contains three measures. The treble clef part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a *fff* dynamic marking. The bass clef part has a simple eighth-note accompaniment. The third measure is marked *dim.* and features a block chord in the treble clef. Performance markings include *fff*, *dim.*, and *Leg.* with an asterisk.

The third system consists of three measures. The treble clef part has a melodic line with slurs and ties, ending with a *p* dynamic marking. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *p* and *Leg.* with an asterisk.

The fourth system contains three measures. The treble clef part has a melodic line with slurs and ties, ending with a *dim.* dynamic marking. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *dim.* and *Leg.* with an asterisk.

Нотный пример № 2

8<sup>va</sup>-----



(8<sup>va</sup>)-----



Нотный пример № 3 а

**Allegro scherzando** 8<sup>va</sup>-----



Нотный пример № 3 б

The image displays a musical score for piano, organized into three systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The first system consists of three measures. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, starting with a quarter rest. The middle staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The lower staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note chord in the second measure marked *m.d.* (mezza dolce), and a whole rest in the third measure. The second system also has three measures. The upper staff continues the melodic line. The middle staff continues the eighth-note accompaniment. The lower staff has a whole rest in the first measure, a half note chord in the second measure, and a whole rest in the third measure. The third system has two measures. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, including three triplet markings (*3*) over eighth notes. The middle staff continues the eighth-note accompaniment. The lower staff has a whole rest in both measures.

Largo

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) *pesante* dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics, with a triplet of eighth notes. The fourth system concludes with a fermata over a chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

A photograph of Boris Beresovskiy, a middle-aged man with grey hair, wearing a dark blue suit jacket over a white shirt. He is shown from the chest up, clapping his hands and looking slightly to the right with a pleasant expression. The background is a blurred, light-colored wall.

**Борис БЕРЕЗОВСКИЙ:  
«Чувствую себя еще  
очень молодым,  
развивающимся  
музыкантом»**

**И**юньское утро, 1990-й год. Мне одиннадцать лет, я сижу в амфитеатре Большого зала Московской консерватории и рассматриваю солидный буклет в красной глянцевой обложке: читаю приветственные слова Тихона Хренникова, Татьяны Николаевой, разглядываю фотографии членов жюри — Крайнев, Малинин, Власенко, Мержанов, Доренский, Воскресенский, еще десяток совершенно незнакомых для меня зарубежных имен. Между рядами шумная суета усаживающейся публики, операторы проверяют и настраивают циклопического вида телекамеры.

Излет существования огромной страны, последний конкурс имени Чайковского в эпоху СССР. Вокруг все время что-то «бродит» и даже в таком юном возрасте безотчетно и нервно будоражит, заставляя пристальнее вглядываться в происходящее. Сквозь радостные, окрыленные неожиданной свободой лица чувствуется едва уловимая напряженность и дикий, животный страх.

Просмотр конкурсного буклета проводится мною бессистемно и по-детски беспечно — я только что перешел в очередной класс свердловской школы, и отец повез меня на «заслуженный отдых» в Москву. С любопытством останавливаюсь на страницах, посвященных иностранным участникам, а в следующий момент с поспешным нетерпением ищу «наших». Первым номером от Страны Советов значился некто Борис Березовский — ученик Элисо Вирсаладзе (пианист уже тогда являлся лауреатом конкурса в Лидсе). На снимке он мне почему-то напомнил молодого рабочего с доски почта. Далее следовал колоритный Лев Винокур, на следующей странице — Сергей Главатских, поступивший в столичную консерваторию после свердловской десятилетки (ныне доцент Московской консерватории).

Были и еще имена, которые я помню до сих пор.

Мои посещения прослушиваний участников первого тура в тот приезд были эпизодическими, но регулярными между визитами в зоопарк, Большой театр, Парк имени Горького и «Макдоналдс». Что тогда было важнее всего для подрастающего организма, сейчас сказать не легко. Пианиста, похожего на героя «производственных» кинолент, мне услышать не довелось.

Лето 1994-го, Большой зал Московской консерватории. В руках у меня изрядно поредевший, довольно скромный буклет с текстурной, «мраморной» обложкой. Бегло посмотрев программы конкурсантов, нагло вато «прикинув» их на себя, я перелистнул почти в самое начало и совершенно случайно попал в раздел «Лауреаты». «1-я премия — Борис Березовский (СССР)», — значилось в колонке предыдущего, девятого конкурса. Через неделю мы вернулись в родной город и никакой информации об этом пианисте там не встречали, что вполне объяснимо в пору только зарождавшегося Интернета.

Первые я услышал Березовского лишь в 2006-м на его же метнеровском фестивале в Екатеринбурге. И это действительно стало открытием. Его исполнение не вызвало у меня безотчетного щенячьего восторга, но зато проявился живой интерес к тому, что он играл. Сочинения Метнера звучали редко — на афишах значились только «Сказки» и некоторые сонаты. Произведения Николая Карловича считались некоторыми «авторитетными специалистами» занудными и неудобными. «Метнер-фестиваль» проводился два года подряд в Москве, Екатеринбурге и Владимире, и, может быть, не в последнюю очередь благодаря усилиям Бориса Березовского возникла даже определенная мода на этого композитора.



Безусловно, было нечто притягательное и в манере пианиста. Удивительным казался контраст его поведения вне сцены и за роялем. Добродушный и открытый, улыбчивый в обычной жизни человек в момент исполнения находился в состоянии предельной концентрации. Он напоминал снайпера или биатлониста: лаконичные, точные, стелющиеся движения создавали захватывающую звуковую картину. Возможно, именно поэтому головоломные сложности метнеровского текста показались мне тогда довольно безобидными. Не было мучительных гримас, «нюханья» клавиш, театрально вздымаемых к небу рук. Он часто прикрывал глаза и находился в каком-то своем информационном потоке, совершенно не заботясь о том, что происходило вокруг. Изредка на кульминационных моментах он совершал свой фирменный, упрямый поворот головы, как будто закручивая воображаемую пружину. На forte он не стучал, а мощно «прокачивал» инструмент, не теряя контакта с клавиатурой. Его исполнение отличалось



импровизационной изысканностью в миниатюрах и стремлением к магистральной цельности крупных форм. Именно таким тогда услышал я Бориса Березовского.

С развитием Всемирной паутины российская публика постепенно получила возможность оценить свершения пианиста за «годы странствий»: стали доступны многочисленные интервью, фильмы, аудио- и видеозаписи. В этом смысле пример моего приближения к искусству музыканта оказался типичным для большинства наших слушателей. Как выяснилось, вскоре после победы на Конкурсе имени Чайковского Борис Березовский уехал в Лондон. Затем был продолжительный период жизни в Брюсселе. Он концертировал по всему миру, играл с крупнейшими оркестрами и дирижерами, был участником статусных фестивалей — Verbier Festival (Швейцария), La Folle Journée (Франция, Япония), La Roque d'Anthéron (Франция), Salzburger Festspiele (Австрия) и многих-многих других. Музыкант стал постоянным и желанным гостем на

российской филармонической сцене. Отныне не только меломаны Москвы и Санкт-Петербурга могли услышать игру пианиста, но и публика других культурных центров страны (особенно после его возвращения на родину в 2013).

Борис Березовский регулярно приезжает и в Екатеринбург с концертами различных жанров. Здесь же о нем снимался документальный фильм «Boris Berezovsky, Pianist und Virtuose» компанией Sounding Images. С Уральским Филармоническим оркестром он выступал бесконечно много, в том числе на престижных зарубежных фестивалях. И совсем недавно, в год своего юбилея пианист вновь удивил публику двумя экспериментальными концертами, которые вызвали волну как искреннего восторга, так и оживленных дискуссий. Первый вечер проводился в уже знакомом столичным слушателям формате — без дирижера. Были исполнены фа-минорный Концерт Шопена, Первый Брамса и Второй Шостаковича. А уже в мае

прошло выступление, в рамках которого Борис Вадимович сыграл сочинения Рахманинова, Чайковского и Стравинского в «обрамлении» русской фольклорной и религиозной музыки. В подобном ключе был организован и масштабный юбилейный концерт в Концертном зале имени Чайковского в Москве.

В период своего пребывания в Екатеринбурге Борис Березовский любезно согласился побеседовать на актуальные темы и ответил на ряд вопросов. Интервью состоялось после майского концерта в Свердловской филармонии, когда вместе с пианистом на сцену вышли фольклорные ансамбли «Вольница» из Самары, «Товарочки» из Владимирской области и ансамбль древнерусской духовной музыки «Сирин» — лауреаты его фестиваля «Музыка Земли». Поэтому говорили о взаимосвязи фольклора и классики, а также об исполнении фортепианных концертов с оркестрами без дирижера, преподавательской работе пианиста и источниках его энергетического ресурса.



**— Какое место в мировой музыкальной культуре, на ваш взгляд, сейчас занимает классическая музыка, в том числе фортепианный репертуар? Насколько она интересна публике?**

— Она держится прекрасно, у нее есть статус, но многое строится на снобизме — это мое личное убеждение. Кто приходит на концерты? Во-первых, — люди, напрямую связанные с музыкой или испытывающие необходимость ее слушать. Вторая категория — так называемая элита, которая приходит на классический концерт как в элитный клуб. Неважно, получают они удовольствие или нет, но причастность к классической музыке отделяет их от остальных.

**— Происходит некая гламуризация?**

— Да. Конечно, есть много любителей, которые приходят послушать любимую музыку, но большинство слушателей — это престижный клуб для утверждения амбиций. Мне эта ситуация не очень нравится, но она такова. Безусловно, интересуются концертами те, кто

обучаются музыке. Их огромное количество, и они представляют собой совершенно другой пласт — студенты, ученики музыкальных школ, преподаватели. Но сказать, что академическая музыка действительно популярна, я не могу.

**— А вот где грань между шоу-бизнесом и настоящим культурным событием? И нуждается ли академическая музыка в новых форматах? Мне кажется, ваш майский концерт в Екатеринбурге является отчасти ответом на второй вопрос.**

— На мой взгляд, нуждается, и мне бы хотелось кое-что изменить в этой системе, начиная с образования и заканчивая системой — как что-то избирается. Не хочу об этом говорить долго: ситуация всегда была такой. Может быть, даже не стоит ничего менять, но мои личные эксперименты в этом смысле демонстрируют интересный результат. Если это нравится не только мне, но и публике, — я очень рад, потому что я именно так все воспринимаю.



Мне кажется, образование поставлено с ног на голову. Нас обучали, что музыка начинается с Баха, а потом выстраивается огромное дерево с другими композиторами. С таким убеждением я рос, а когда вдруг совершенно случайно для себя обнаружил пласт религиозной и фольклорной музыки, то подумал, что, может быть, начинать надо именно с нее. Вся великая русская музыка на этом построена: Римский-Корсаков — на народной, Рахманинов — на религиозной (колокола и распевы). Естественно, есть и европейская традиция, есть много чего, но в основе все-таки традиционная музыка. Мне бы хотелось, чтобы эти два направления легли в основу музыкального образования. Например, в Венгрии Барток, как и Золтан Кодай, был помешан на фольклоре, объездил все деревни и вспоминал эти экспедиции как самое счастливое время в жизни. Даже такой модернист и авангардист как Барток любил и ценил фольклорную музыку. А у нас получилось так, что в советские времена люди к ней плохо относились, считали ее маргинальной, никому не интересной.

— Я действительно это ощутил и прямо преодолевал себя во время концерта, поскольку все происходило именно в зале филармонии. То, что исполнялось на сцене в последнем номере, я принял только после его завершения. Концепция

выступления была, на мой взгляд, сделана по-своему сильно. С одной стороны, она раскрывала особенности религиозной, народной музыки, а с другой — из слушателей вытаскивала исконное, народное, то, что «выпальвали» многие годы. Эта зажатость, скованность во многих людях ощущается. Тем не менее, успех у публики был огромный.

— Я давно для себя решил, в чем ценность фольклора: это истинная музыка в том смысле, что она не для славы, не для денег, а для души. В этом ее огромная прелесть и чистота. Есть много другой хорошей музыки, я даже рок люблю и все что угодно...

— А что, кстати?

— Genesis, The Beatles, джаз, рок. Но именно фольклор вызывает у меня чувство особой любви. Когда люди поют за столом — это прекрасно. Мы вчера после концерта пошли на ужин, и все фольклористы, принимавшие участие в концерте, впервые начали петь вместе с ансамблем «Сирин» — это было потрясающе! В ресторане люди даже аплодировали.

— Как отличить лубок, который нам предлагают в средствах массовой информации, от истинного народного творчества? Что является ключом к фольклору?



— Сложный вопрос. Мне кажется, нужно обращаться к людям, которые занимаются фольклором из любви, — непрофессионалам. Потому что те, кто уже вошли в систему шоу-бизнеса, — люди заинтересованные. Они даже могут выдавать очень хороший продукт. Изначально у каждого из участников ансамблей, которые я пригласил, совсем другая профессия — один адвокат, другой бизнесмен. Исполнение народных песен для них не профессия. Пожалуй, это может быть показателем истинности — когда люди искренне увлечены не ради денег.

**— Но ведь неизбежно любое хобби, которым занимаешься серьезно, постепенно переходит в профессиональную деятельность?**

— Тогда мы уже точно знаем, что изначально люди занимались фольклором из интереса к традициям. И таких ансамблей много в России — они изумительные. Люди искренне увлечены этим.

**— Что вы видите основой профессионализма пианиста, музыканта? Что для вас стало такой основой?**

— Трудно сказать. В разные периоды я увлекался разными пианистами — это менялось очень быстро. Мне кажется, увлечение — самое лучшее, что есть. Мне нравится фраза, которую сказал мой педагог Александр

Игоревич Сац, когда я к нему только пришел: «Ты должен понять разницу между исполнителем и композитором». Он имел в виду, что исполнителей много, а композитор один. Между исполнителем и композитором огромная дистанция. Если я выйду на сцену и начну играть свою музыку, это никому не будет интересно, потому что мои сочинения банальны. Надо обладать гением композиции, чтобы написать неординарное произведение. Дальше Сац продолжил: «А теперь ты должен понять разницу между композитором и Богом». Мне его рассуждение понравилось, и с тех пор я придерживаюсь такой же позиции.

**— Исполнение таких концертов, как Третий Рахманинова, Первый Брамса без дирижера — это намеренный экстрим, усложнение задачи солиста или здесь вами преследуется какая-то иная цель?**

— Я считаю это камерной музыкой в большом масштабе. Когда исполняется квартет или квинтет, дирижера нет. Вопрос: в какой момент он появляется? Двадцать человек играют Бетховена без дирижера. Мне было интересно понять: Бетховена играют, а дальше невозможно? Они не сыграют? В чем проблема? Я начал экспериментировать и обнаружил, что оркестранты прекрасно справляются самостоятельно. Преимущество игры без



дирижера в том, что в этом случае музыканты исполняют музыку с гораздо большим удовольствием, потому что играют сами. Дирижеры получают огромные гонорары, цветы. Акцент делается только на них. Об этом можно дискутировать бесконечно, но я считаю, что роль исполнителей, включая дирижеров, сильно завышена именно по той схеме, о которой я говорил: исполнитель — композитор. Делается ставка на имена. Часто приезжает дирижер, берет огромное количество денег, проводит две репетиции, а что они дают? Да ничего, собственно. А публика приходит на имя. Это нездоровая система, потому что огромное количество финансов тратится непонятно на что.

**— Есть ли какие-то сочинения, которые будут очень трудно или невозможно исполнить без привлечения функции дирижера? Например, концерт Лигети?**

— Изначально дирижеры были суфлерами. Когда Брамс написал новую симфонию, никто же ее не знал до этого. Сейчас уровень музыкантов намного выше, чем раньше. Они все эти произведения знают. Игра без дирижера предполагает большую ответственность, требует больше внимания и работы. А Лигети... Ну, вот мы играли концерт Стравинского для фортепиано и духовых инструментов — ритмически очень сложное сочинение. Кстати, идея играть без дирижера пришла мне в голову именно во время исполнения этого произведения: глядя на оркестрантов, я поймал себя на мысли, что в течение выступления никто из них на дирижера не смотрел. Концерт Лигети, безусловно, очень сложный, но там та же ситуация: важны сыгранность, готовность музыкантов играть таким образом, умение считать такты, чтобы вовремя вступить. Естественно, дирижер абсолютно необходим на первых этапах, чтобы помочь разобраться в материале. Синхронности можно достичь и без дирижера, просто с ним будет легче.

**— Приходится ли идти на определенные компромиссы при исполнении без дирижера, на ваш взгляд? Перестраиваете ли вы функции концертмейстеров?**

— Да, часто концертмейстеры берут на себя руководящие функции. Но я уже говорил — это все равно, что играть квартет или квинтет. Разницы нет, лишь партия расширяется в масштабе. И тогда, кстати, музыканты начинают лучше друг друга слушать, лучше знают партитуру — это помогает.

**— Не было ли у вас желания расширить поле деятельности и просто стать еще и дирижером?**

— Нет, абсолютно. Я — антидирижер. Потом, есть еще одна вещь... Многие дирижеры во время исполнения

мычат — это просто чудовищно! Когда человек храпит, это же безумно раздражает. У дирижеров музыка не выходит, а у нас выходит — мы музыканты.

**— Это как клапан, через который стравливают воздух.**

— Да, у них ведь нет инструмента — вот и начинается. И каждый второй чудовищно мычит.

**— А ваш тренд не приведет к революции в классической музыке?**

— Не знаю. Если воспринимать все сочинения как камерную музыку, — а я воспринимаю их именно так, — то, может, и приведет. А если воспринимать как схему «солист — оркестр», возможно, там и нужен дирижер — это другая концепция. Думаю, разные способы исполнения вполне могут сосуществовать. Пока я единственный, кто играет без дирижера такие сложные концерты, как Первый Брамса и Концерт для фортепиано и духовых инструментов Стравинского.

В нашем бизнесе формально все завязано на дирижере, а на самом деле — на оркестре, потому что оркестранты — самое главное звено. Но дирижеры узурпировали власть, все крутится вокруг них. Когда я был молодым, начинающим пианистом, мне в очень крупном агентстве сказали: «Борь, главное — иметь хорошие отношения с дирижером». Вот буквально. «Ты, пожалуйста, приглашай их на ужин, рассказывай им анекдоты, в общем, ублажай их». И это позиция крупнейшего музыкального агентства IMG — оно работает в Америке и Европе.

**— Есть ли дирижер прошлого, с которым вы бы сыграли концерт в любом случае?**

— Нет, я спокойно к ним отношусь, потому что для меня оркестр гораздо важнее, чем дирижер. Есть такая вещь как интерпретация. Все кричат: если нет дирижера — нет интерпретации. Всем людям, которые так утверждают, могу предложить игру: я ставлю миллион рублей, выбираю записи любой части из знаменитой симфонии в исполнении десяти выдающихся дирижеров и прошу угадать, кто дирижирует в данный момент. Убежден, что никто не угадает, ни один человек.

Солист еще может быть узнаваемым — по голосу, звуку, манере исполнения. А если мы попросим угадать из десяти произведений Второй концерт Рахманинова, ко мне очередь выстроится за деньгами! Потому что любой человек, который хоть немного музыкально образован, не спутает Второй концерт ни с одним другим сочинением. А кто играет, кто дирижирует... Тогда уж я предлагаю перейти на принцип «нравится — не нравится».

**— Но это рыночный принцип.**

— Да-да, абсолютно. Создавать культ интерпретации неверно. Я уверен, что никто не станет играть со мной в эту игру, потому что все они проиграют: отличить Аббадо от Бернштейна, Ливайна от Кондрашина практически невозможно.

— **Вы воспринимаетесь публикой как стийный, виртуозный пианист с ярко выраженным интуитивным музыкантским началом. Не было ли у вас желания поменять этот стереотип? Например, с помощью большего акцента на репертуар, который Шнабель именовал «высокогорной областью»: поздние сонаты Бетховена, баховские сочинения (знаю, у вас есть великолепная запись «Гольдберг-вариаций» с фестиваля)?**

— Я себя воспринимаю еще очень молодым, развивающимся музыкантом, поэтому все поздние сонаты Бетховена надеюсь отложить лет на двадцать. Есть у меня сочинения подобной направленности, но я играю то, что мне больше всего нравится. Не планирую, что в конце жизни обязательно приду к последней сонате Бетховена — скорее, приеду жить в деревню и буду там песни орать.

— **Насколько знаю, вы сейчас занимаетесь и преподавательской работой. Какое место она занимает в вашей музыкантской деятельности? Поменяла ли она ваше отношение к каким-то аспектам исполнительства? В Сети есть и записи ваших мастер-классов.**

— Мне нравится, что ты автоматически влюбляешься в произведение, которое играет студент. Я уже несколько сонат выучил благодаря этому. Пятую и Девятую сонаты Скрябина я никогда не играл прежде. Даже некоторые ранние бетховенские сонаты выучил.

— **Есть ли у вас такая стратегия — давать студентам те сочинения, которые вы бы хотели выучить сами, чтобы экономить время?**

— Да, конечно, но чаще происходит именно то, что ты влюбляешься в новое для тебя сочинение и хочется его самому сыграть.

— **Плетнев как-то сказал, что гений обязан культивировать в себе «осла» (упрямство, упорство). Что вас заставляет преодолевать себя, отстаивать свою точку зрения, поддерживать высокую пианистическую форму?**

— Наверное, любовь к ослам (смеется). Я обожаю Плетнева и считаю его одним из самых выдающихся музыкальных героев нашей эпохи. Но к тому, что он говорит... Он иногда любит издеваться над журналистами,

поэтому к его словам я не отношусь серьезно, в отличие от его игры.

— **Слушаете, смотрите ли вы свои записи с концертных выступлений? Подмечаете ли какие-то моменты? Вообще интересно ли вам это?**

— Интересно иногда, интересно! Я столько уже переиграл за свою жизнь, что иногда прослушивание записей вызывает ностальгические чувства.

— **Можете ли сказать, что вы не в силах сделать за роялем? Есть ли для вас какая-то загадка исполнительства, какая-то ускользающая истина?**

— От меня «ускользают» этюды Лигети. Просто нужно сидеть и очень много заниматься.

— **Вот Фаворин их, кстати, играет.**

— Да, Фаворин гениально это делает, потрясающе. Мне самому хочется сыграть, но терпения не хватает.

— **В пору юбилея, какое свое музыкальное достижение вы считаете главным?**

— Я не рефлексирую на эту тему абсолютно. Я даже плохие свои записи люблю.

— **Ходите ли вы на выступления коллег-пианистов? Нуждаетесь ли в живом концертном звучании как слушатель?**

— Сейчас подрастает замечательное молодое поколение, и я совершенно случайно в интернете обнаружил записи неизвестной пианистки Варвары Мягковой. Она играет Баха и, мне кажется, так здорово! Я стал ее приглашать на свои фестивали. Всегда случаются сюрпризы, удивления. Молодежь потрясающая, изумительная. Много талантливых музыкантов, нам всем повезло в этом смысле.

— **Поменялось ли со временем ваше отношение к так называемой виртуозной литературе? Интересно ли играть этюды Шопена–Годовского? Может быть, вы теперь вкладываете в эти сочинения какой-то иной смысл?**

— Я сейчас, кстати, хочу вернуться к этюдам Годовского. Как композитор он, безусловно, один из самых выдающихся персонажей в истории фортепианной музыки, потому что его транскрипции удивительны, остроумны и очень сложны. Давно их не играл и сейчас специально включил в программу, чтобы поддерживать себя в форме.

— **Откуда вы черпаете силы? Есть ли у вас какой-то особый режим, помогающий энергетически,**



**эмоционально восстанавливаться после концертных туров?**

— Сейчас увлекся бадминтоном, мне безумно нравится эта игра. Хожу играть почти через день. Немного спорта — это основное.

**— Плетнев, кстати, играет в бадминтон.**

— Мы с ним играли один раз. Еще люблю прогулки, надо побольше двигаться. В общем, помогает все, что не связано с музыкой, чтобы переключиться.

**— Есть ли у вас какие-то предпочтения в выборе инструмента перед концертом? На что вы обращаете внимание? Может быть, любите какие-то конкретные ощущения от клавиатуры, от звучания?**

— Нас жизнь учит всегда приспосабливаться к конкретному инструменту.

**— Мы как хамелеоны.**

— Да-да. Если рояль «тяжелый», обычно тридцати минут, часа репетиции достаточно, чтобы привыкнуть к инструменту. Самая большая разница даже не в звуке,

а в тяжести клавиатуры — бывают очень тяжелые инструменты. Как будто тебе нужно поднять вес пятьдесят килограммов или сто пятьдесят — есть разница? Так и мы привыкли эту разницу чувствовать и справляться с нею.

**— Что вы можете сказать об Уральском филармоническом оркестре, с которым сотрудничаете уже много лет, о его росте и о совместных творческих планах?**

— Я с огромным уважением и любовью отношусь к этому оркестру, для меня всегда огромная радость выступать с давно знакомым коллективом. У нас замечательные отношения. Единственное, мы, по-моему, переиграли уже все, что только возможно. Наступает «кризис» в том, что делать дальше. Может, концерт Лигети сыграем (смеется). ■

\*\*\*

Конец июня 2019-го. Только что завершился очередной конкурс имени Чайковского. Четыре года назад Борис Березовский был членом жюри этого престижного состязания и живо рассказывал журналистам о своих открытиях и предпочтениях. Среди напряженного графика гастрольных поездок, перелетов и репетиций пианист пока не успел послушать записи сегодняшних конкурсантов. Но почти уверен, он обязательно это сделает, и кто знает, может быть в афише фестиваля Бориса Березовского появятся новые имена. И, надеюсь, их игру мы тоже услышим.

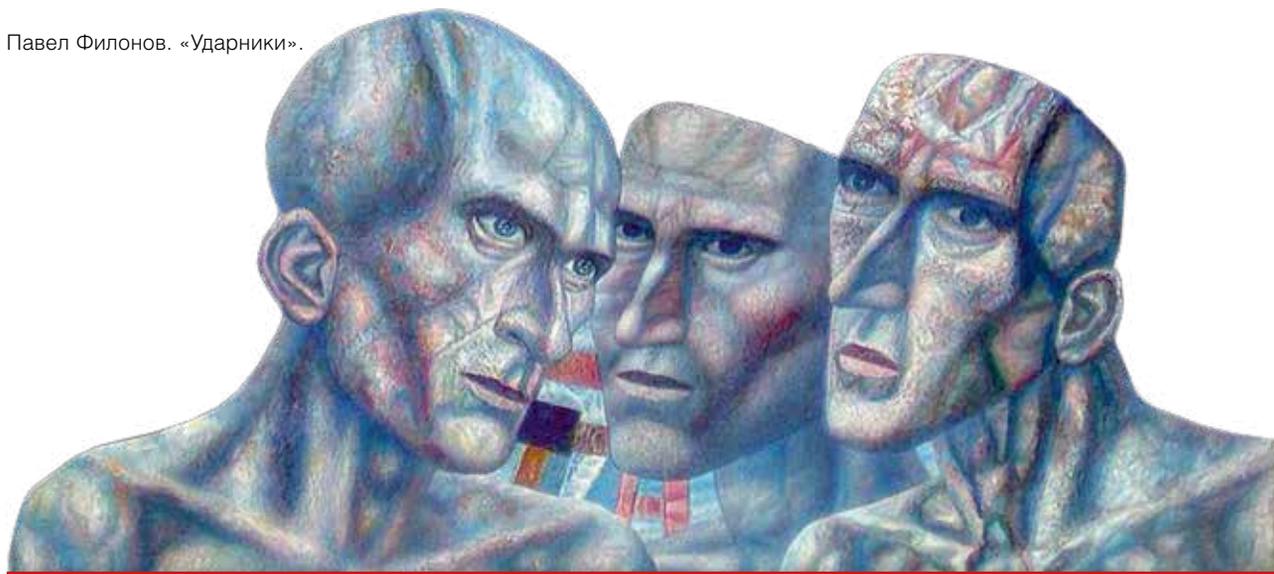
*Фото: Татьяна АНДРЕЕВА. Фотографии предоставлены пресс-службой Свердловской государственной филармонии.*



Антон БОРОДИН

Пианист, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской консерватории.

Павел Филонов. «Ударники».



# ФОРУМ О РУССКИХ БУДЕТЛЯНАХ ТЕПИАННЫ ОЧЕРК ТРЕТИЙ

На излете бюджетляства: футуристические лики апокалипсиса и выход к «новой простоте». «Добро и зло в искусстве — фактуры»

Виктор ШКЛОВСКИЙ

В первом и втором очерках речь шла о двух радикальных и разнонаправленных тенденциях в искусстве русского фортепианного авангарда 1910-х — ранних 1920-х годов. То была эпоха «бюджетлянского»<sup>1</sup> созидания и утверждения нового художественного императива, признаками которого были, с одной стороны, бескомпромиссная подчеркнутость ритма; длительные динамические

<sup>1</sup> Напомним: с подачи Велимира Хлебникова «бюджетлянами» называли себя русские футуристы

«Вот уже над землей занимается новая заря!.. Впервые своим алым мечом она пронзает вековую тьму, и нет ничего прекраснее этого огненно-го блеска!»

Филиппо Томмазо МАРИНЕТТИ

нагнетания звуковых энергий, ведущие к ярким кульминационным вершинам; резкие и терпкие диссонансы, колкая акцентность, еще более подчеркивающая изломанность мелодических острых углов и упругость полифонических линий. В целом — избегание всяческих недосказанностей, смысловых полутонов, которые вуалировали бы конструктивную ясность формы.

С другой стороны, фортепианное искусство адептов Скрябина предполагало свою, оригинальную концепцию «космизма», где идея



Владимир ЧИНАЕВ  
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории. Автор фундаментального исследования «Исполнитель в контексте художественной культуры XVIII–XX веков», более 200 статей.

статичности, медитативности и пространственности продолжается в так называемом «обертональном» пианизме: игра с резонансами, отзвуками, призвуками, глубокая педаль, «протягивающая» аккорды и создающая эффекты эха. Исполнительская адекватность здесь могла выразить себя в тихих звучаниях, когда яркие сполохи озаряли звуковую ткань одновременно и внезапно; утонченное тембровое чутье способствовало воссозданию «парящей в воздухе» фактуры. Наконец, чувство неведомой дали, максимальная отстраненность, покой бесконфликтности и рядом — словно нечаянная эмоциональная взрывчатость, краткие, будто на ночном небосводе, вспышки пылкости...

Красноречивый факт: ранние фортепианные сочинения и авторские выступления ярчайшего пианистического будетлянина Сергея Прокофьева воспринимались большинством как целенаправленный и поверхностный эпатаж. Зато в 1927 году, когда Прокофьев вновь выступил перед московской публикой после длительного перерыва, его искусство встретилось «на ура». И дело не в том, что манера Прокофьева стала иной — в главной своей конструктивистско-рациональной направленности она оставалась прежней. Причина в изменившейся художественной ситуации. К середине 1920-х, а тем более к началу 1930-х стилиевой лексикон будетлян уже не является прерогативой творческого инакомыслия. Искусство Прокофьева и его авангардных единомышленников воспринималось уже как норма.

Но сейчас для нас суть не в этом. Да, футуристы декларировали волю к преобразованию реальности; да, будущий «прекрасный новый мир» виделся им как олицетворение вездесущих урбанистических совершенств; об этом же было и искусство футуризма с его пафосом скорости, активной динамики и «локализованного приема», под которым подразумевалась «центростремительная организация материала». («Мена всех»: Конструктивистские манифесты. Л., 1924). Однако в манифестах того времени фигурировали и другие — быть может, более значимые — идеи, о которых мы до сих пор умалчивали.

## II

**Инстинкт разрушения и уничтожения** — вот что предопределяло истинный пафос нового времени. О «высоких Идеалах уничтожения всего и вся» писал Маринетти в своем знаменитом манифесте 1909 года. «Ташите огня к библиотечным полкам! — декларировал он. — Направьте воду из каналов в музейные склепы и затопите их!.. И пусть течение уносит великие полотна! Хватайте кирки и лопаты! Крушите древние города!»; «... мы, будетляне, с удовольствием видим, что многое трещит под когтистой рукой» — словно вторит итальянскому футуристу Велимир Хлебников в эссе «Кол из будущего» (1915). Будетлян объединяло ощущение «неизбежности крушения старья» (В. Маяковский).

Что ж, в этом ключе легендарная футуристическая опера «Победа над солнцем» (ее авторами были М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич) и теургическая утопия «Мистерии» Скрябина (как известно, только первая часть «Предварительное действие» была вчерне завершена), хотя и основывались

Павел Филонов. «Ударники».



Наталья Гончарова. Из цикла «Мистические образы войны». Илл. 3.

на принципиально разных эстетических и — шире — культурологических основаниях, по сути, говорили об одном и том же: о Конце Света, об апокалипсисе. И разве не об «отрыве от шара Земли» мечтал Скрябин, когда в своих последних фортепианных прелюдиях, соч. 74 звал нас в «астральные пустыни», что уже по ту сторону закатного мира?

Только вдуматься: футуризм и апокалипсис, а точнее — **футуризм как апокалипсис**. Возможно ли? Но ведь именно об апокалипсисе пишет Алексей Крученых, рьяно деклариовавший в самом начале времени будетлян концепцию «заумного языка», адекватного чаемой «стремительной современности». Десятилетием позже в его книге «Апокалипсис русской литературы» (1923) отражены уже иные настроения: «... кончилась земля и горько-сладкие плоды ее <...> сперва не верилось, преступноватые смеялись и ревелись не придавая значения топоту коней у которых головы львов.

Но стоило только взглянуть на рты из которых выходил огонь, дым и сера и услышать как рыкает лев как семь громов проговорили голосами своими — чтобы в ужасе убежать от безделушек своих и невинных ребяческих забав.



Наталья Гончарова. Из цикла «Мистические образы войны». Илл. 5.

*Нечто большее легкомыслия и забав взглянуло в лица их — это был конец мира».* (сохранены оригинальная пунктуация и орфография автора).

В начале 1920-х русскоязычный читатель узнал эпохальный труд Освальда Шпенглера «Закат Европы». Самуил Фейнберг к своей Шестой фортепианной сонате (1923) предпосылает эпиграф из Шпенглера: «Бой часов, звучащий днем и ночью, с бесчисленных башен Западной Европы, есть, быть может, самое чудовищное выражение, которое вообще способно дать себе историческое мироощущение». Гнетущая сонорная атмосфера Сонаты с ее непрестанными имитациями «этого жуткого символа текущего времени», с педальными монотонными гулами в басовых регистрах стала, наверное, одним из первых экспрессионистских образцов музыкально-апокалипсиса.

Эсхатологические мотивы слышны и в Третьей сонате (1924–28) Сергея Протопопова, где мрачная экспрессия повествования подчеркнута большими динамическими и фактурными подъемами и низвержениями, острыми рельефами эмоциональных перепадов. Обилие фактурных *martellato*, охват большого



Наталья Гончарова. Из цикла «Мистические образы войны». Илл. 1.

регистрового пространства, резкие контрасты сближают стилистику сонаты с конструктивизмом. Но вот что интересно: в этой «громкокопящей» музыке множество аллюзий на скрябинский поздний фортепианный стиль — узнаваемы интонационные обороты и фактура неукротимого возгорания из пьесы «К пламени», почти цитатны краткие тематические образования, напоминающие о Девятой сонате Скрябина, которую автор, как известно, называл «Черной мессой». Однако в проскрябинской музыке Протопопова уже отсутствует экзотический порыв — его вытесняет сгущенная экспрессия как предчувствие неизбежного трагизма и неизбежного угасания мира ...

Можно было бы сказать, что футуризм есть не что иное, как итог кризиса культуры. Ведь именно так характеризовали этот «стиль будущего» многие его современники, поставив под вопрос сам факт радикального новаторства будетлян. Так, Вадим Шершеневич, чья ранняя поэзия примыкала к русскому футуризму, в своей книге «Футуризм без маски», проводя параллель между поэзией Андрея Белого, и словоискательством Крученых, Хлебникова называет

последних завершителями русско-декадентства... Но сейчас важно обратить внимание на другую поэтологическую коллизию.

Именно выразительные средства русского музыкального будетлянства оказались как нельзя кстати для выражения эсхатологических настроений поздеавангардной эпохи. И это любопытнейший парадокс: будетлянство как вера в будущее заканчивается художественной прокламацией Конца Света.

Понятно, что спорность такой позиции требует разъяснений. Мы могли бы ограничиться мыслью об автобиографических мотивах фортепианного творчества 1925–1939 годов Александра Мосолова и Всеволода П. Задерацкого — к этому есть все основания. Оба композитора прошли через испытания гонениями, тюрьмами и ссылками. Друг Мосолова Задерацкий испытал всю горечь хождений по кругам дантова ада неоднократно: сначала в застенках Керчи, где он сочинил две фортепианные сонаты (1928), записывая

текст на вручную разлинованных нотных листах; в момент ареста у него были конфискованы и полностью уничтожены все автографы еще не изданных сочинений. Затем он отбывает очередной срок в ГУЛАГе на Колыме (1937–1939), где в нечеловеческих условиях записывал на случайных листах свой легендарный цикл 24 прелюдий и фуг. Мосолов был репрессирован в 1937 году, но и ранее он как «инакомыслящий» испытывал на себе травлю идеологических поборников «формализма» и «сумбура вместо музыки». Казалось бы, краткие годы творческого общения на ниве авангардной Ассоциации современной музыки были для Мосолова и Задерацкого просветом — инициировавшим и обнадеживавшим. Однако в 1932 году АСМ была ликвидирована усилиями пролетарских приспешников близящегося советского соцреализма...

Но мы избираем иной взгляд — **трансцендентный**, когда жизненные реалии обретают абстрагированные, надмирные значения, становясь

образами-символами притчевой общности. И тогда фортепианные сочинения Мосолова, Задерацкого становятся звучащими символами эсхатологических универсалий времени.

### III

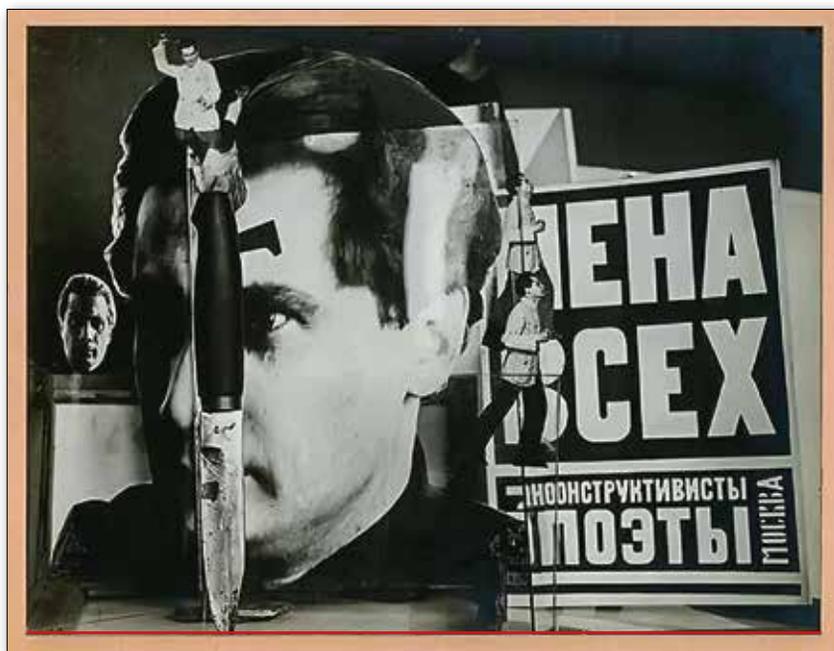
Еще в 1914 году, на заре будетлянского пафоса поэт-футурист Василий Каменский писал по поводу «словоостроя» своих «железобетонных поэм»: «*Это были стихи конструктивизма, где я впервые применил разрывы, сдвиги и лестницу ударных строк стихотворчества*». А десять лет спустя автор знаковых сочинений раннего русского авангарда, основатель АСМ Николай Рославец с энтузиазмом высказывался о новой «*крепкой и устойчивой системе звукоозерцания и звуковосприятия мира, рожденной новой эпохой*». «*„Чеканка“ ясного ... „литого“ стиля, вытекающего органично из ... „железных“ принципов*», находит яркое выражение в фортепианных сочинениях А. Мосолова. Его Первую фортепианную сонату (1924) в авторском



Ян Драпентье Ад. «Музыканты и танцоры». Гравюра 17 века.



Гюстав Доре. «Люцифер, царь ада».



Александр Родченко. «Мена всех». Проект обложки сборника поэтов-конструктивистов. 1924.

исполнении Рославец охарактеризовал как «настоящую библию модернизма», в которой сконцентрировались «все гармонические трюки в духе предерзостных нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов».

Действительно, в пяти сонатах Мосолова нельзя пройти мимо рельефно — чеканных стыков формальных конструкций, подчеркнутой ритмической ударности, поли — фонов целых фактурных пластов, контрапунктов аккордовой вязкости и кратких интонационно броских реплик. Его сочинения можно назвать апологией и венцом музыкального конструктивизма.

Стилистика Сонаты № 5 op.12 (1925) Мосолова это прежде всего преобладание «прямоугольной» и угловатой, как бы грубо высеченной резцом гравера — фактуры с рельефными очертаниями «топочущих вертикалей» (Асафьев), которые в своей бескомпромиссной прямизне сами становятся «мелодиями». От едва ли не осязаемого каждого звука

в неаккордовой фактуре к ритмической ровности аккордовых последований, концентрирующих в себе энергетизм токкатности — так, по точным законам проектировочного расчета выстраивается форма всех четырех частей сонаты. Так рождается своеобразная красота лапидарности и «машинной» точности. Такова и пианистическая «азбука согласных из железа и гласных из стекла» (Хлебников).

Угловатая статичность фактурных формул, крутые и частые контрасты динамики, доминирующая опора на гулкие остигатные басы активизируют конструктивистский тонус музыки. Достаточно назвать излюбленные Мосоловым ремарки, создающие настроения тяжелой поступи (*Lento grave, stentato, pesante*), яростного и шумного неистовства (*tumultuoso, feroce, furioso*). Вместе с тем доминирующими настроениями сонаты являются отнюдь не настроения оптимистического пафоса ранних будетлян, каким мы его помним в прокофьевских Сарказмах,



А.Крученых. «Апокалипсис в русской литературе». Обложка книги (2).

Токкате, Первом фортепианном концерте, в Первой фортепианной сонате Шостаковича. Мосолов ясно отдавал себе отчет в том, что запальчивый футуризм как выразитель жизненных реалий близится к концу, и трансцендентные эсхатологические лики явно проступают сквозь футуристическую условность искусства, грезившего о «еще несслыханных звуковых мирах» (Рославец). Не оттого ли в его фортепианных сочинениях второй половины 1920-х все чаще встречаются настроения мрачности, закатности, inferнальности? Конструктивизм Мосолова словно отмечен знаками Конца времени.

Такая семантика присутствует и в Пятой сонате, где характерные состояния стагнации соседствуют с ремарками *lugubre, tenebroso, infernale*. Показательны в этом смысле первая и четвертая части сонаты, но и во второй части, названной автором «Элегией», на фоне застывших остигатно — стаккатных аккордов (автор просит играть их «безразлично» — *indifferente*) пред нами картина ночного урбанистического города, где «в пустом покое темнота небытия кругом, ... Кругом пустое нет» (Хлебников). Звуковой застывший



Павел Филонов Победа над вечностью

Узнаваемы характерные сонорные вспышки на *fff*, частые *marcatissimo*, шумные (*tumultuoso*) аккордовые каскады — как «взрывы и стон земли» (о чем мечтал Казимир Малевич еще в 1913—м году в связи с музыкой «Победы над солнцем»). Вместе с тем в этом «железном» мире уловимы и мистические отблески близких и далеких звонов, предвосхищающих близкий Конец света.

#### IV

Фортепианный стиль Задерацкого во многом схож с конструктивистскими новациями Мосолова, но это ощущение возникает лишь при первом приближении к его сочинениям. Трансцендентность звуковой символики Задерацкого выражена глубже — она более многомерна. Эсхатологические образы здесь становятся, по сути, квинтэссенцией футуристического апокалипсиса.

Именно под этим углом зрения проследим за развитием узловых музыкальных событий и смыслов в одночастной Первой сонате (1928), затем в масштабной фреске 24-х прелюдий и фуг (1937–1939).

Из глубин отчаяния (авторская ремарка *disperato*) тема главной партии сонаты как бы

пейзаж в ночи мог бы восприниматься и в трансцендентном ключе — как образ мира и надвременной экзистенции «потерянного человека» в этом молчащем мире. Но наиболее выразительный трансцендентный образ сонаты в финальном *Adagio languente e patetico*: «железобетонные» фактурные гроздья, сильно искаженные русские песенные интонации в низких конструктивистско — inferнальных регистрах, и вплетенная в плотную фактурную ткань, неоднократно звучащая тема *Dies irae*. Пожалуй, в музыке будетлян символ грядущего апокалипсиса появляется впервые.

В Фантазии «Туркменские ночи» (1928) Мосолов остается верен своим композиционным принципам.

пробуждается из нижней бездны; в бурном (*tempestoso*) разрастании звуковой ткани, в порывистом и стремительном (*impetuoso*) движении то распалется, то угасает явь таящегося, но неотступного (*insistentemente*) Зла — его оскал ощутим в отрывисто акцентных штрихах, нисходящих долу. Краткие элементы побочной партии, возникающие вне какого — либо конфликта, словно из выси, «где колетса разреженный воздух» (А. Крученых) снова напомнят о себе в тихом *dolce misterioso*: это первые предвестники трансцендентной альтернативы — запредельной космической дали. Однако спорящие сплетения яви ведут к яростной кульминации — эпизоду *quasi marcia*,



поданному в подчеркнуто резких (*marcatissimo*, *bruscamente*) звучностях *fortissimo*. Жесткость и интенсивность натиска в последующем динамичном фугато вновь указывают на активные силы Зла. Вроде бы его неукратимость очевидна. Но завораживающая дальняя красота эпизода *subito pp*, *cantabile*, где тема побочной партии звучит в высоком прозрачном регистре на фоне отраженных струящихся каскадов шестнадцатых, возникает будто «нечаянно», как мираж — вопреки футуристическим «буре и натиску». Тема воспаряет все выше, выше, становясь небесной синевою. Судя по тому, что музыка приходится как раз на центр



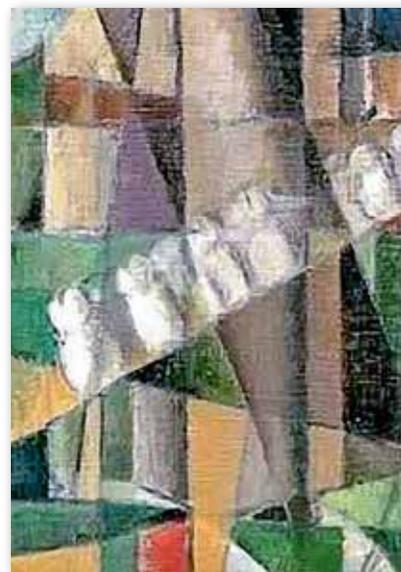
Иван Клюн. «Пейзаж». 1915.

и «золотое сечение» всей формы сонаты, автор придавал особое смысловое значение этому эпизоду. Ведь именно здесь пред нами

*Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна<sup>2</sup>.*

Вот она, трансцендентность поднебесной вечности, противопоставленная апокалиптическому

<sup>2</sup> М. В. Ломоносов. «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743)



скрежету и натиску музыкально-конструктивистских реалий эсхатологического будетлянства. Но все же в драматургической коллизии верх берет маршеобразная урбанистическая стихия — автор все более ее активизирует, вновь остро — акцентные штрихи; торжествующие «трубные гласы» терпких и победоносных вертикалей низвергают музыкальный ток к итоговому *fortissimo pesante*...

В 24 прелюдиях и фугах Всеволода Задерацкого музыкальные, в первую очередь, интонационные и фактурные фигуры, пронизывающие весь цикл, определенно несут в себе смысловую семантику. Так, плотные аккордовые комплексы суть образы угрозы и inferнальной победоносности, интонационно блуждающие беспорядные ходы можно трактовать как символы поиска выхода из лабиринтов и безысходности, ниспадающие хроматические движения-спады





Наталья Гончарова.  
«Ангелы, мечущие камни на город».

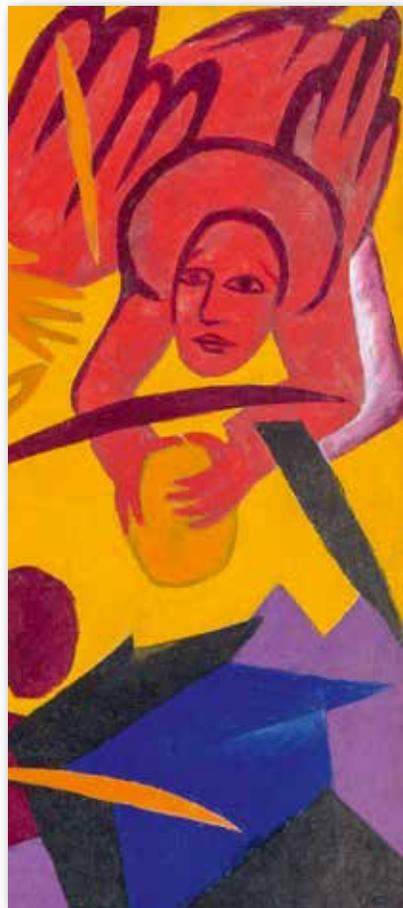
или лавинные каскады суть образы отчаяния и глобальных космических катаклизмов. Но, пожалуй, главные семантические значения приобретают интонации русских распевов, *Dies irae* и колокольность. У Задерацкого эти составляющие часто объединены в цельные фактурные комплексы. И поразительно, как в условиях линейного конструктивизма четких форм и многослойной пианистической фактуры, наследующих будетлянской стилистике, Задерацкий сотворяет звуковые картины апокалипсиса.

Уже в Прелюдии и фуге *C-dur*, открывающих цикл, мы погружаемся в атмосферу вихреносного натиска противопоставленных регистров и масштабов звукового

пространства — едва ли не космистская бездна с первыми намеками на русскую колокольность, возвещающую о грядущем inferнальном Зле. Странствие по кругам ада начинается с остигатной поступи прелюдии, с блуждающих плетений голосов в фуге.

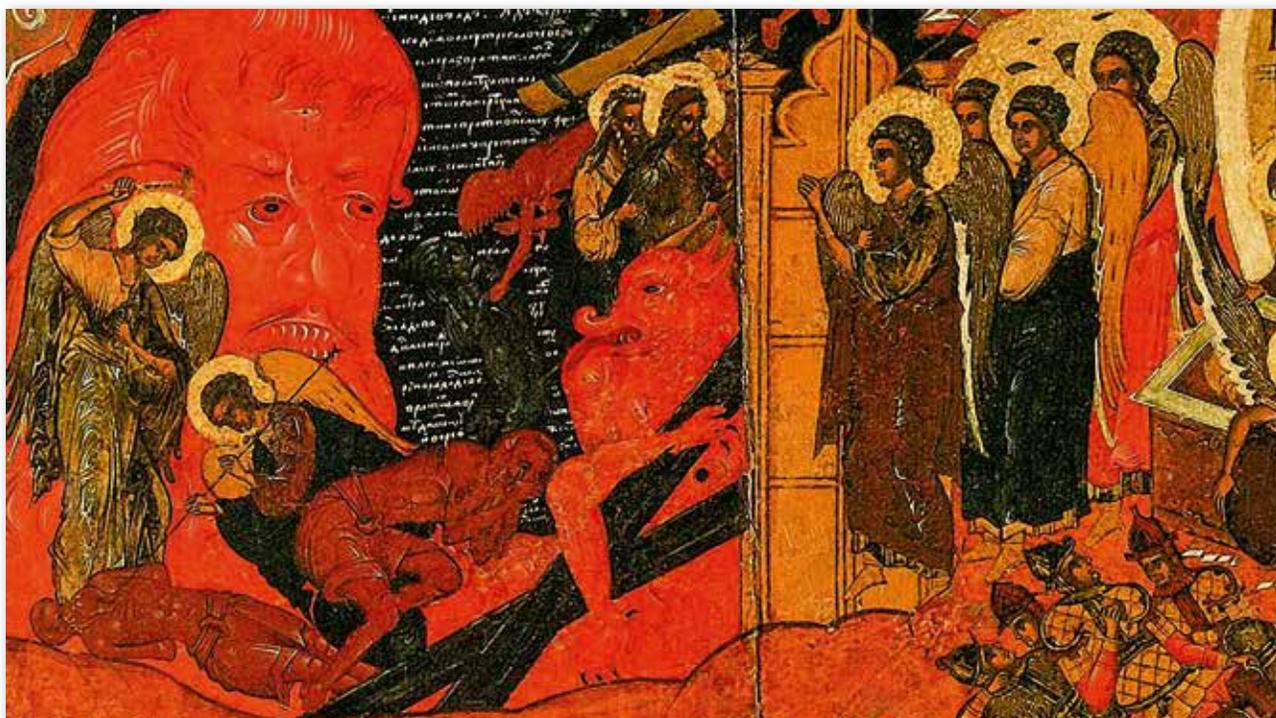
Прелюдия и фуга *a-moll* — первый выход в трансцендентную вечность, в поднебесье с мерцанием дали, с созерцательным покоем. Еще одно предвосхищение образов, которые в корпусе цикла мы услышим неоднократно. Но не звуковая ли метафора Люцифера слышна в полетных вихрях *perpetuum mobile* как нагнетательной угрозы сатанинского сарказма и смеха в следующей прелюдии *G-dur*?

В Прелюдии *e-moll* еще один ключевой символ цикла — первый намек на *Dies irae*; в фуге символ апокалипсиса звучит вновь в сплетениях с русской песенной интонацией...



Аллюзия на *Dies irae* напомнит о себе и в Фуге *h-moll* после смятенных вопрошений прелюдии (автор ставит здесь ремарку *Mistico*); мощные колокола в конструктивисткой фактуре в конце фуги теперь уже ясно возвещают о грандиозности эсхатологического действия всего цикла.

Скерцозная гримаса — маска князя тьмы, скрытые в фактуре интонации *Dies irae*, inferнальные гулы в басовых *martellato*, финальные звонные аккорды (в пр. и ф. *A-dur*) — это уже сгусток главных символов цикла. Далее (в следующей Прелюдии и фуге *fis-moll*) автор ведет нас от бесконечных равнинных горизонтов к кратковременно взмывающей патетике. Но чьей? Тень трагизма пока только мелькнет. Сквозные линии — стрелы — вообще



Фрагмент иконы «Воскресение — Сошествие во ад». Ярославль, конец XVI в.

постоянные спутники драматургии цикла — здесь образ постепенного восхождения и нагнетания энергии Зла. В E-dur'ной прелюдии патетика восхождения возрастает, но нельзя не заметить и знакомые интонации лейт — символа Судного дня, а рядом, в фуге, стрелы, пронзающая безупречную ясность формы, летят на пути к светопреставлению.

Дальнейший ход музыкальных событий — в Прелюдии cis-moll. Авторская ремарка *Recitativo mistico* как бы задает тонус ирреального таинства, в котором *Dies irae* в нижнем пласте фактуры ассоциируется с гримасой Люцифера; в фуге с выразительной ремаркой *Allegro macabre* движение развивается от мрачной настороженности и погребально-го шествия к дальнейшему завоеванию регистрового и — шире — вселенского пространства.

Прелюдии и фуги №№ 11–18 воспринимаются как смысловой центр цикла. Здесь, как фокусе, сплетены в непрерывном взаимодействии

главные символы трансцендентной борьбы Добра — то созерцательного, то страдательного, и Зла — активно и непреодолимого. В Прелюдии и фуге H-dur после созерцательного покоя, тихого света, струящегося из поднебесья, интонации *Dies irae* (в теме фуги) звучат со всей определенностью; предчувствие колоколов в заключительных тактах предвосхищает победоносность царя ада. Вслед за вихреподобными шестнадцатыми в следующей прелюдии gis-moll (характерно, что автор ставит здесь ремарку *Presto misterioso*), в фуге мы снова слышим смех Люцифера. Если в прелюдии Fis-dur с ее протяженной мелодической линией, ведущей к светлой вершине, с «перезвонными» фигурациями в верхнем регистре мы словно окружены легкими крыльями и нимбами ангелов, то в фуге все это оборачивается мнимостью: вновь интонации *Dies irae*, вновь неотвязная нагнетательность погребальных зовов нижней бездны; ими завершается фуга.

В b-moll'ной прелюдии экспрессия смятенности будет вытеснена ниспадающими по хроматическому звукоряду имитациями колоколов и перезвонов, возвещающих о мировой катастрофе — о близящейся победе Зла; инфернальность тихих и призрачных гармонических блужданий прелюдии es-moll в фуге сплетется с русской интонацией, сквозь которую мы услышим лишь проблески *Dies irae*. Зато прелюдия As-dur практически вся построена на аллюзиях темы Судного дня, и тихие пассажи — вихри станут своего рода имитацией шлейфа Люцифера; обманчивая легкость скерцозности в фуге Des-dur вновь напомнит об образе смеющегося падшего ангела...

Сквозь грозные массивные *risoluto* фуги f-moll, сквозь механистичный, тяжелый натиск (исполнительская ремарка автора *automaticamente, pesante*) и мощные конструктивистские раскаты колокольных звонов Прелюдии и фуги Es-dur, через сонорные образы мирового хаоса, наконец,

через низвержение чаемого света и крах иллюзий в Прелюдии и фуге B-dur автор цикла ведет нас к конечному и всеохватному полыханию языков пламени (Прелюдия и fuga F-dur)

Кульминация и завершение всего цикла — Прелюдия и fuga d-moll. Это восхождение Князя тьмы на престол. В решительных, всеильных и диких (Robusto, barbaro, risoluto) сонорных образах, в сквозных перезвонах и набатных ударах большого колокола (автор неоднократно ставит ремарку quasi campane) предстает мрачный, победоносный лик Люцифера. Воля к подъему во всех фактурных пластах, кульминационные звучания Dies irae, мажорные громоподобные аккорды-раскаты — перед нами апокалиптическое воплощение зияющей пасти геенны огненной.

Масштабный цикл Прелюдий и фуг Задерацкого — безусловно, эпохальное событие. И тут нет преувеличений, ведь это музыка великой эпической силы и богатейшей образно-эмоциональной экспрессии. Причем, удивляет органичность сплава одного и другого. Стилистика каждой звуковой фрески глубинна в своих генетических истоках: это и строгость полифонического письма Танеева, и фактурный конструктивизм русского авангарда — очевидным кажется родство с фортепианными будетлянскими опусами Мосолова, Протопопова, это и экспрессивный тонус фортепианных сочинений Фейнберга, Мясковского... Но лики преемственности, общности, родства здесь отнюдь не главное. Художественный пафос фортепианного цикла Задерацкого как раз в обратном — в его уникальности и самобытности.

#### POST SCRIPTUM

К 1930-м годам в европейском художественном творчестве главенствовали уже иные тенденции. Немецкий историк современной музыки Ханс Мерсман, говоря о моменте решительного поворота европейского искусства в сторону нового стиля,

замечает: «... поворот этот чувствовался не только в среде музыкантов... — он совершался одновременно и в других областях духовной культуры; верх взяла новая дисциплина и организующая закономерность; и художники именно в это время ... обращаются к ясным формам и спокойной, соразмерной цветовой палитре. Это ясный классицизм, который уже давно предсказал Бузони».

Надо сказать, что в системе взглядов Ферруччо Бузони **принцип объективности** творчества, тяготеющего к объективности, — это для него «очищающий путь, твердая поступь, испытание огнем и мечем, новое завоевание веселости». Согласно бузониевской концепции «новой объективности», графичность и прозрачность противопоставлены как пышной красочности позднего романтизма, так и шумной лапидарности конструктивизма.

Определяя творческую ситуацию постфутуристического времени, Прокофьев, в свою очередь, писал: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов»; «Нужно было пробиваться сквозь диссонансы, пройти сквозь атональность, чтобы обрести буквально невспаханную землю — прийти к истинной современной музыке, главным девизом которой стало движение к простоте: простоте голосоведения, простоте мелодики, простоте форм, звуковых эффектов»; «Будущее музыки — в ее новой простоте».

Музыкальное сознание устремлялось к неоклассицизму, к «новой простоте». Ее звуковое воплощение мы слышим в прокофьевской Пятой сонате (1923) — пожалуй, самой «неоклассицистской» из всех, но и позже, в Девятой сонате (1949) Прокофьев устремлен к проясненному складу фактуры. Именно в этом

направлении — и порой неузнаваемо — меняется фортепианный стиль сочинений Фейнберга, Мясковского, созданных в 1940-е годы: былая экспрессионистская пылкость Шестой фенберговской сонаты или Второй, Третьей сонат Мясковского вытесняется фактурной ясностью пианистической ткани, и кажется, что само их мироощущение стало иным. Совсем другой становится и сонорная атмосфера в сочинениях Задерацкого. Так, в его цикле «Легенды» (1944) остроумные разнохарактерные зарисовки воплощены в контурно ясных линиях пианистического письма, а в последней своей пьесе «Серебряный ливень» (1948) автор словно воспаряет над реальностью: в прозрачных и легких росчерках дан образ чистой и самодостаточной игры света, и музыка словно отрешена от тягостных рефлексий о мире и бытии в нем.

Кажется, что футуристический опыт предшествующих десятилетий более не актуален. Однако преемственная связь с идеями будетлян совершенно очевидна. Да, заметно редуцировались огненно-урбанистические мотивы творчества, умереннее и аскетичнее стал звуковой тонус, избегается поэтика крайностей. Но в ориентации на рационализм музыкального «зодчества» неоклассицизм выказывал ближайшее родство с новорадикальными идеями будетлян. Надо было пройти через горнило решительного отрицания псевдоромантических «психологизмов» и «ушеугодий» (слово Асафьева), чтобы обрести территории внеперсонального нового эпоса уже совсем другого — «постбудетлянского» XX века. У истоков нового эпоса стояли разноликие единомышленники русского раннего и позднего авангарда. В их числе и герои наших очерков Артур Лурье, Николай Обухов, Николай Рославец, Александр Мосолов, Всеволод П. Задерацкий. ■

# Зора ЦУКЕР: «Музыка — везде»



Среди педагогов-пианистов специальной школы-десятилетки при Петербургской консерватории Зора Менделеевна Цукер давно уже пользуется репутацией уникального педагога, музыканта не просто профессионального, но обладающего талантами психолога, умением раскрывать индивидуальность каждого ученика. В ее классе занимались Мирослав Култышев, Алексей Зуев, Алексей Григорьев, Даниил Зарецкий, Анна Шакина, Ярослава Сердобольская, Мария Деревягина. Недавняя победа на конкурсе «Щелкунчик» ее ученика Ивана Качкина вновь привлекла внимание к ее школе. Попытаться передать своеобразие метода Зоры Менделеевны словами невероятно трудно, потому что, как истинный музыкант, она — человек интуиции, возможно, она и сама не до конца понимает, в чем заключается настоящее чудо ее педагогики. При этом разговаривать с ней невероятно интересно, ведь она — один из представителей европейской традиции фортепианной игры, да и вообще, той романтической культурной ветви, которая сегодня почти забыта. Она говорит очень много и красиво, создавая особую доверительную ауру, ощущение именно того, нужного тона беседы. «В рифму» с конкурсом, мы встретились с ней в уютном кафе «Щелкунчик» напротив Второй сцены Мариинского театра, и разговор сразу перешел в русло воспоминаний.

— **Вы любите вспоминать?**

— Для меня самое важное в жизни — это память сердца. Я все думаю, вот закончу так много преподавать и начну писать мемуары.

— **Расскажите, пожалуйста, о своем детстве, о первых учителях, семье, родном городе.**

— Я родилась в эвакуации, на Северном Кавказе, в ауле Леваша. С этим связана, кстати, довольно смешная история. Мама придумала мне имя «Зора», папа пошел меня регистрировать, но местная служащая ЗАГСа не знала имени «Зора» и решила меня записать «Зорият», так я и получила кавказское имя. Когда недавно я представлялась Валерию Гергиеву, то решила назваться «по паспорту»: «Зорият Менделеевна», — а мой муж пояснил в шутку: «Ну вот, я нашел ее в кавказских горах, в ауле, отмыл, дал ей образование и женился!». Мне кажется, что маэстро был этой шутке рад...

Но, если серьезно, моя семья была родом из Румынии, из Бухареста, дома говорили по-румынски и детство мое прошло в одном из красивейших городов мира — Черновцы, куда меня привезли после эвакуации. До 1939 года этот город был частью Румынии, потом, после Второй мировой войны, как часть Западной Украины перешел к СССР, но своеобразный колорит сохранялся и в моем детстве, и сейчас, наверное...

— **Черновцы и сегодня выглядят, как оазис центральноевропейской культуры в постсоветском пространстве. Когда я поехала туда несколько лет назад, друг нашей семьи, этнограф Валерий Дымшиц сказал, может, слегка и преувеличив:**

**«Черновцы — это город, который более красив, чем Прага и Венеция вместе взятые!» И это действительно так! Черновцы — необычный по архитектуре и очень красивый город с изумительной культурной историей. Город, в котором гастролировал Ференц Лист и в котором родился австрийский поэт, друг Рильке, Пауль Целан.**

— Папа не был профессиональным музыкантом, но в доме постоянно звучала музыка, родители пели румынские, венгерские, украинские песни. (Когда не так давно моя дочь Инга играла с венгерским виолончелистом Ласло Феньо, он удивился, что она так чувствует Кодаи, но это естественно — карпатская музыка у нее в крови!). Меня, как всякую девочку из интеллигентной семьи, учили игре на фортепиано. Не знаю, хотела ли я стать профессиональным музыкантом с детства, но мне очень нравились мои учителя и нравилось выступать на сцене.

Моя первая учительница Любовь Владимировна Каннер была довольно пожилой дамой, она часто на уроках засыпала во время игры, и я продолжала играть, стараясь ее не разбудить!

Но настоящие занятия начались, когда я пришла в музыкальное училище в класс к Анне Израилевне Столяревич, великолепному профессионалу и очень активной даме. Еще одним моим педагогом в училище был изумительный музыкант — директор училища, дирижер, пианист и теоретик Леонид Михайлович Румянцев, он преподавал у меня концертмейстерский класс. На организованном им исполнении оперы Рахманинова «Алеко» в Черновицком драматическом театре, выстроенном по тому же проекту, что и Венская и Львовская

опера, я играла партию челесты ...на фортепиано. На окончании я играла Второй концерт Сен-Санса в концертном зале училища.

Черновцы не были тогда музыкальной провинцией. Я помню гастроли знаменитых музыкантов — Якова Флиера, Григория Гинзбурга. Кстати, они приглашали меня поступать в Москву, но папа не отпустил...

Закончив училище, я поступила во Львовскую консерваторию в класс замечательного профессора Эдельмана. К счастью моему и всех львовских пианистов, его ученика Ф. М. Блуменфельда, незадолго до этого перевели из Киевской консерватории во Львов, где он и стал ведущим профессором фортепианного факультета. Он был концертирующим пианистом, а в классе Александр Лазаревич так показывал на уроке произведение, что звучание его рояля я помню до сих пор.

Он организовывал классные концерты, придумывая особые программы: Баха, шопеновскую монографию, Сонаты Прокофьева. От него я переняла это увлечение — выстраивать программы классных и сольных концертов.

**— Как бы вы определили, в чем были отличительные черты школы Эдельмана, его стиля педагогики?**

— Думаю, главное — это внимание к звуку. Особое богатство нюансов интонации, певучий многокрасочный по тембру звук, — это все Эдельман взял не только от Блуменфельда, но и от шопеновской школы, ярчайшим представителем которой был Кароль Микули, еще один из «учителей» Эдельмана. Видите ли, Микули преподавал во Львове еще в конце XIX века, и в середине XX еще живы были те, кто слышал его непосредственных учеников — Рауля Кожальского, Мечислава Хоржовского, всю эту «львовскую ветвь шопеновской традиции». Так что я не погрешу против истины, если скажу, что Эдельман в широком смысле слова «учился» у Микули, впитывая его шопеновскую традицию «из воздуха» Львовской консерватории. Надеюсь, что эту традицию передаю своим ученикам и я.

**— Чем отличались уроки других педагогов Львовской консерватории тогда, когда вы учились? Кого вы запомнили?**

— Мне очень повезло слушать курс анализа музыкальных форм на первом курсе консерватории у молодого Всеволода Всеволодовича Задерацкого, который завораживал нас своим словом. На всю жизнь я запомнила, как он анализировал и играл на очень высоком уровне на уроке си-минорную Сонату Листа. Он вместе с молодым композитором Мирославом Скориком пригласил меня в существующее студенческое научно-теоретическое общество, которое устраивало диспуты,



Профессор Александр Лазаревич Эдельман

прослушивания. Кстати, я была первой исполнительницей Сонаты для фортепиано М. Скорика.

Они ввели меня в сферу совершенно неизвестной мне до сих пор «планеты» по имени «экспрессионизм» — музыку Шенберга, Берга, Веберна я услышала впервые именно тогда. Курс истории музыки у нас вели Арсений Николаевич Котляревский и Стефания Стефановна Павлишин, автор первой в СССР монографии о «Лунном Пьеро» Шенберга.

**— Расскажите, пожалуйста, о первых годах своей жизни в Ленинграде.**

— Мы переехали в Ленинград в самом начале 1960-х годов, когда моего мужа перевели сюда работать. Я уже окончила Львовскую консерваторию и была ассистентом Эдельмана в консерватории и школе-десятилетке, где начала работать под руководством С. А. Дайча, замечательного органиста и пианиста, заведующего фортепианным отделом десятилетки. Тогда первым моим знакомым, который ввел меня в профессиональные круги северной столицы, был Михаил Григорьевич Бялик, к которому мне дал письмо С. А. Дайч.



Кемптен (Германия). После концерта учеников З. Цукер Марии Деревягиной и Алексея Григорьева

— **Замечательный музыковед, музыкальный критик, пианист Михаил Григорьевич Бялик был душой и мозгом музыкальной жизни Ленинграда — Петербурга в 1960–1990-х годах. Он был вездесущ: мог побывать за один вечер на двух концертах и оперном спектакле, а ночью написать об этом три рецензии в утренние газеты! Он был другом Андрея Петрова и открыл талант Бориса Тищенко. Он был профессором консерватории, Театрального института и Гуманитарного университета профсоюзов А. С. Запесоцкого. Как никто Михаил Григорьевич умел и умеет восхищаться талантливыми людьми и помогать им.**

— Он порекомендовал меня для работы в Школу имени Ляховицкой и потом все время с огромным вниманием следил за моей педагогической карьерой. Именно он помогал Мирославу Култышеву, который попал ко мне в класс мальчиком. В частности, он порекомендовал своей дочери Кате Бялик, которая работала тогда редактором филармонии, представить девятилетнего Мирослава Юрию Хатуевичу Темирканову, с которым Мирослав вскоре сыграл 20-й концерт Моцарта в юбилейном концерте

«75 лет филармонии». По рекомендации Бялика мы познакомились с прусской принцессой Киroy из рода Гогенцоллернов, которая считала своей миссией помогать талантливым детям Петербурга — музыкантам и художникам. Она стала помогать Мирославу и другим моим ученикам. Она возила нас по всей Германии, устраивая концерты и экскурсии, что было незабываемо. В этом году Михаилу Григорьевичу исполнилось 90 лет, и он пригласил нас с Мирославом приехать на его юбилейный концерт в Гамбург, но мы, к сожалению, не смогли.

— **Да, жаль, ведь он исполнял там виолончельную сонату Шостаковича с Леонидом Гороховым. Он для всех нас всегда был и остается примером неутомимости и энергии! Давайте поговорим о Мирославе Култышеве, Вашем самом знаменитом ученике.**

— У меня было много замечательных ребят — Алеша Зуев, Алеша Вяхирев, Женя Зарецкий, Маша Деревягина, но Мирослав, конечно собенный. Встреча с ним — это судьба. Он с самого детства был не просто исключительно одаренным, но полностью погруженным в музыку.



В Большом зале Санкт-Петербургской филармонии после дебюта 10-летнего Мирослава Кулышева

Мне было ясно, что главное в общении с ним — это бережно пестовать его талант, защитить от грубости окружающего мира. Конечно, я занималась с ним, как и положено заниматься со всеми пианистами, но больше всего — просто общалась с ним, он фактически вырос у нас в доме, став для нас с мужем сыном. Он занимался у меня в школе Ляховицкой до 4-го класса, а потом, по приглашению услышавших его на филармонических концертах ведущего педагога десятилетки М. В. Вольф и директора десятилетки В. С. Федосеевой его взяли в эту школу, в это время я и начала там преподавать. С этого момента и до сих пор он — мой любимый ученик и близкий мне человек. Когда он вырос и закончил десятилетку, он уже был сложившимся музыкантом, для него выбор педагога в консерватории был очень труден, и мы с ним не сразу пришли к решению, которое было бы идеальным. Только на третьем курсе он попал в класс к Александру Михайловичу Сандлеру, у которого занимался до окончания аспирантуры. Именно Сандлеру удалось стать тем педагогом, который смог помочь Мирославу найти свой путь на переломе от юности к зрелости, что дало возможность ему стать победителем Конкурса Чайковского. Теперь Мирослав преподает в консерватории, и я передаю ему своих учеников.

— Сандлер — один из продолжателей традиции замечательного педагога ленинградской десятилетки Марины Вениаминовны Вольф. Я знаю, что Вы много общались с ней.

— Я познакомилась с Мариной Вениаминовной еще тогда, когда начинала учить свою дочку Ингу. Тогда я очень часто обращалась к ней за советами. Она была потрясающим профессионалом, знающим все до мелочей.

— Она владела какими-то особыми секретами мастерства, на первый взгляд, незаметными. Могла одним словом, одним верным замечанием исправить вдруг всю картину, заставить «ожить Галатею».

— И очень щедро делилась своими знаниями с коллегами. Всегда радовалась успехам не только своих, но и чужих учеников. Мне кажется, я многому у нее научилась. Это трудно зафиксировать в словах, какие-то интонации, некоторые фразы. Например, она никогда не говорила, здороваясь с учениками, «здравствуй», всегда — «привет»... Я ловлю себя на том, что и я так говорю. Это как-то снимает ложный пафос, изменяет дистанцию... Главное качество, отличавшее Марину Вениаминовну в работе и в жизни, — это особая естественность и простота.

— Эта естественность особенно нужна, когда занимаешься с начинающими учениками. Вы могли бы рассказать, как Вы начинаете заниматься с малышами?

— Я обожаю детей. Это такой импульс для собственного развития! Но со взрослыми учениками мне гораздо проще и было всегда проще. Педагог начального обучения — это врожденное умение. Прежде всего нужно понять, что это за существо сидит перед тобой, что ему подойдет, а что нет.

Я уже давно не занималась с маленькими. Но попробую вспомнить. Прежде всего отмечу несколько моментов. Они всегда должны обращать внимание на тембр звука и регистр. Педагогу, на мой взгляд, нужно сидеть за вторым роялем, чтобы видеть ученика целиком. Рояль должен звучать красиво и осмысленно с самого начала. Первое упражнение, которое я дала бы: один и тот же звук гуляет по разным октавам. Следующая задача — слышать регистры внутри одной и той же фразы, так как материал из нее переходит в разные октавы. Потом постепенно что-то прибавляла бы, усложняя фактуру. Надо объяснить строение клавиатуры, которая волшебным образом создана умными людьми и очень удобно устроена. У маленьких в сознании очень часто белая клавиша заканчивается перед черными, и они не чувствуют ее продолжения, потому играют, перемещаясь от края белых клавиш к черным. Я стараюсь дать

им почувствовать все удобство клавиатуры. Какое-то время мы занимаемся до нот, но очень быстро переходим к нотному тексту. Нужно дать время, чтобы приобщиться к роялю. Мы играем маленькие попевочки, подбираем. Это очень развивает. Чтобы приучить ушки к гармониям, часто играем вместе: ученик играет простенькую мелодию, а педагог аккомпанирует. Самое важное — двигаться постепенно, не форсировать развитие, не перегружать ребенка, чтобы ученик чувствовал себя комфортно.

— **Я недавно перечитала «Методу» Шопена. Это три странички очень простых и рациональных правил. Мне кажется, что у вас все поддается его принципы, начиная от посадки до постановки рук.**

— Посадка — это очень важная вещь. Визуально важно, как пианист выглядит. Кроме того, естественная посадка — это залог хорошего звучания. Наша фортепианная фактура требует свободы дыхания, звук ведь возникает не у клавиш, а в пространстве... Об этом всегда говорил нам Эдельман.

— **Сакраментальный вопрос: как вы относитесь к конкурсам, в том числе детским?**

— Я вообще не любительница конкурсов. Пока дети учатся в школе, я против конкурсов, они травмируют

детей. Но мы живем в такое время, когда избежать участия в них трудно. И все же каждый выход на эстраду должен быть для детей удовольствием, а не только испытанием.

— **Что вы говорите в качестве напутствия своим ученикам перед выходом на эстраду?**

— Получай удовольствие. Сохраняй ясную голову, но при этом помни про интонирование. Интонирование — это не просто сольфеджирование. Ему присуща логика. Я говорю своим ученикам: музыка — это речь. Музыка везде. Смысл — везде. ■



Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ

Музыковед, пианистка, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории.

Член Союза композиторов РФ. Автор более 400 статей, посвященных проблемам современного исполнительства и романтической музыки XIX века.



После классного концерта в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии



**«Я полюбил  
железный скрежет  
какофонических  
миров»**

Ежегодно в память о Николае Петрове его ученик Михаил Турпанов дает концерт из произведений, так или иначе с ним связанных. От учителя помимо академической традиции пианизма Михаилу досталась и благородная жилка просветительства: он часто играет неизвестных и забытых композиторов или редко исполняемые сочинения, сопровождая концерты небольшими устными выступлениями. Как будто подняв факел, выпавший из рук учителя, он каждым таким концертом утверждает и свою связь со всей русской школой, которая его взрастила, ведь современный пианист вряд ли может считать себя производной от какого-то одного педагогического корня. В музыкальной личности Михаила Турпанова сошлись три знаменитых «династических» линии. Его учительница в ЦМШ Нина Макарова была ученицей Гольденвейзера, и если Николай Петров как ученик Зака наследует Нейгаузу, то Михаил Воскресенский, к которому Турпанов перешел после смерти Петрова, — продолжатель оборинско-игумновского направления. Вся эта мощная классическая база напитала и сформировала молодого пианиста как продолжателя дела великих предшественников. В лучших традициях *alma mater* Михаил Турпанов стал педагогом, он преподает в ЦМШ, а с этого года и в Московской консерватории, ассистент Юрия Мартынова.

И в то же время школа легко отпустила его в свободное плавание, к реализации собственных интересов и пристрастий. Тут уместно вспомнить, как Николай Петров говорил, что не любит современную музыку по двум причинам: трудно отличить одного композитора от другого, а также понять, хорошо ли сыграно. И вот же парадокс: его собственный ученик сегодня — один из тех, кто активно занимается продвижением музыки композиторов XX и XXI века, влившись в сообщество старших единомышленников и коллег: Алексея Любимова, Ивана Соколова, Юрия Полубелова. Обо всех этих влияниях на свою творческую судьбу Михаил Турпанов рассказал журналу «РiаноФорум».

**— Михаил, известно, что Николай Петров брал к себе в класс не более трех-четырёх студентов. Как вам удалось попасть в число избранных?**

— Мой педагог в ЦМШ Нина Николаевна Макарова училась на класс младше Петрова, вместе с Крайневым, и они очень дружили. Она работала в «Новых именах» и однажды отправила меня на мастер-класс к Петрову. Я играл ему тогда 1-ю часть 4-й сонаты Бетховена и прелюдию и фугу Шостаковича ре минор. Так произошло наше знакомство. Потом с 4-й сонатой я поступал в консерваторию и приходил к Николаю Арнольдовичу домой, на Остоженку, чтобы поиграть ему перед экзаменом. В тот момент мне не показалось, что я произвел на него сильное впечатление. Но все-таки он сказал: «Если поступишь, я возьму тебя к себе». Именно эту сонату я включил в этом году в программу концерта, посвященного его памяти.

После вступительных экзаменов я ему позвонил. Первое, что он спросил: «Сколько концертов ты играешь?». Концертов у меня в репертуаре было мало, всего два — 2-й Шопена и 4-й Бетховена. Услышав мой ответ, Николай Арнольдович сказал: «Это катастрофа». Был конец июля. И он дал мне задание на остаток

лета — выучить пять концертов: Моцарта — я выбрал 19-й, 2-й Сен-Санса, 3-й Бетховена, Рапсодию на тему Паганини или 2-й Рахманинова и 1-й Прокофьева. Кроме этого — сольный репертуар. Он задал мне сразу Сонатину и «Игру воды» Равеля, фантазию Листа на тему В.А.С.Н. ни много ни мало — колоссальное органное произведение, фортепианную версию которого он сам незадолго до этого играл. И еще задал мне Шуберта, которого я тоже играл совсем мало. Я тогда был совершенно пленен «Тремя посмертными пьесами» (D.946), их-то я ему и принес в начале учебного года. И это произведение я тоже сыграл сейчас на концерте в память о нем. Это был огромный список. За месяц я все тогда, конечно, не выучил, но я занимался как проклятый и постепенно этот долг ему отдал.

Николай Арнольдович не любил, когда сочинение носили ему больше трех раз, потому что работал он очень концентрированно, в короткий срок давал максимум информации. И если после трех уроков исполнение ему не нравилось, то он говорил: «Давай-ка отложим это в сундучок». Это его любимое понятие — «сундучок», то есть репертуар, вроде бы освоенный, но не доведенный до концертного состояния, к которому можно

вернуться в будущем. В моем «сундучке» скопилось немало произведений, и я их оттуда периодически достаю, ведь сыграть их на сцене у меня тогда не было возможности: за все годы моей учебы у Петрова состоялось всего два выступления его класса. Первый такой вечер прошел, когда я уже учился на третьем курсе. На концерте в Рахманиновском зале каждому из четырех его учеников отводилось по половине отделения. Маэстро сказал подготовить программу на 20—30 минут — это был просто подарок. На втором концерте класса Николай Арнольдович не смог присутствовать, так как был в это время в Минске. Перед отъездом он очень переживал, что неожиданно сместились даты его выступлений и его не будет с нами. А на следующий день мы узнали из новостей, что как раз накануне вечером у него случился инсульт.

**— Ко дню рождения учителя вы еще и всякие редкости включаете в свои программы. В прошлом году помимо «Маленькой сюиты» Бородина и пьес Балакирева сыграли «Звоны» Блуменфельда по Эдгару По. Даже на фоне редко исполняемых Бородина и Балакирева Блуменфельд-композитор — совсем уж раритет. Что стоит за этим выбором?**

— Бородина я проходил с Николаем Арнольдовичем. Меня тогда покорила запись Софроницкого, и я очень быстро выучил сюиту. Помню, я играю это произведение у Николая Арнольдовича на даче на Николиной горе, а он говорит: в «Серенаде» должно быть ощущение дурмана, восточных благовоний, теней персиянок, ауры Востока, а о «Ноктюрне» сказал: какая же все-таки прекрасная музыка. В этом концерте кроме Бородина и Балакирева я собирался играть 5-ю сонату Скрябина и «Мимолетности» Прокофьева. И мне нужно было сделать к ним переход. Я стал искать у русских композиторов музыку 1900—1910 годов, которая стала бы связующим звеном между «кучкизмом» и символизмом: для меня «Мимолетности» — все-таки произведение, относящееся не к авангарду, а к символизму, в духе позднего Скрябина. «Звоны» гениально легли в программу. Блуменфельд, с одной стороны, друг и сподвижник «кучкистов», он и Мусоргского с Шаляпиным дирижировал, и в беляевских кружках участвовал, а с другой стороны, как пианист и педагог он любил Прокофьева и другую новую музыку — в отличие от Римского-Корсакова, Глазунова и многих, которые ее не признавали. То есть Блуменфельд был связан и с тем миром, и с этим. Это личность колоссального масштаба и композитор очень хороший. Получилось, что в сюите «Звоны» уже в 1907 году, то есть раньше Рахманинова с его «Колоколами», он обратил к тому же тексту Эдгара По.

**— Слышал ли сам Рахманинов сюиту Блуменфельда?**

— Он мог ее слышать. Я не знаю, следил ли Рахманинов за нотными новинками — вот Прокофьев, например, все скупал, что выходило из печати. Но нельзя исключать, что они писали независимо один от другого. Во всяком случае, существует известная версия, что замысел Рахманинова возник после письма от поклонницы, которая прислала ему перевод Бальмонта.

**— У вас там также была «Думка» Балакирева, еще одна редкость. Видимо, исполнять незаигранные сочинения — ваш конек?**

— Николай Арнольдович всегда приветствовал, когда ему приносили что-то редкое. На первом курсе у меня еще был в основном классический репертуар, за исключением сонат Солера, которые он был очень рад со мной пройти. Но уже на втором курсе я, например, играл «Романтическую» сонату Метнера для проекта кафедры Воскресенского, когда в двух концертах силами студентов были исполнены все сонаты, а потом вышли диски. Позднее на экзамене нужна была русская музыка, и я нашел транскрипцию Пабста на тему «Евгения Онегина». Есть записи Гинзбурга, Шуры Черкасского, но все равно ее почти не играют. Это сочинение для меня стоит в одном ряду с транскрипцией Листа на тему вальса из «Фауста» Гуно. У Пабста потрясающе проработана фактура, даже у Листа транскрипция Полонеза из «Евгения Онегина» сделана менее интересно. Я, кстати, и «Колыбельную» Чайковского больше люблю именно в транскрипции Пабста, а не Рахманинова. У Рахманинова там буря в стакане воды: интимность исходного романа нарушается, произведение сильно перегружено, на мой вкус там Рахманинова немножко больше, чем нужно. А Пабст сохраняет прозрачность фактуры Чайковского и плюс делает потрясающий контрапункт: темы с самой собой в каноне, сначала в два такта, потом в один, с сохранением гармонии и небольшим ее усложнением. Удивительное мастерство. Я очень люблю эту пьесу и часто играю ее на бис.

**— В прошлом году вы сыграли «Рождественскую елку» Листа. Это тоже ниточка к консерваторскому прошлому, когда в общении с Петровым возник интерес к незаигранным произведениям?**

— Это, скорее, мое собственное начинание. Листом я всегда занимался мало, и, когда принял решение участвовать в конкурсе Чайковского, из-за этого даже возникла проблема, поскольку у меня в репертуаре не было ни одного этюда Листа. Пришлось учить специально к конкурсу. Поздние пьесы Листа я открыл для себя в ассистентуре-стажировке и сыграл подборку на классном вечере

Воскресенского. Кроме «Рождественской елки» в прошлом году на концерте в музее-квартире Мейерхольда я сыграл еще одно потрясающее произведение Листа — «Крестный путь». Оно состоит из коротких фраз, в нем многое играет в унисон и одногласно — это примерно как Сати, но только с религиозной программой, посвященной 14 этапам пути Христа на Голгофу. Такой «минимализм» очень развивает интонирование. Знаете, оказалось, что выразительно сыграть одногласную мелодию, чему вроде бы учат детей, колоссально сложно для взрослого исполнителя.

**— Николай Арнольдович Петров говорил, что первый год обучения уходит на то, чтобы каленым железом выжечь в ученике заложенное предыдущим педагогом. С вами было так же?**

— (Смеется.) Как ни странно, со мной этого не было. Они с Ниной Николаевной всегда созванивались и разговаривали очень тепло. Неловко хвастаться, но он говорил ей: «Спасибо за Мишу, мне очень приятно заниматься с ним». Хотя в первый год мне все-таки пришлось преодолевать какую-то техническую безалаберность, и Николай Арнольдович очень мне в этом помогал. Много сводилось к поиску удобной аппликатуры, правильного положения руки. Интересно, что во мне сошлись все три консерваторских педагогических линии: Николай Арнольдович — это Зак и, соответственно, Нейгауз, Воскресенский — это Оборин и Игумнов, а Нина Николаевна еще в ЦМШ на протяжении девяти лет регулярно ходила к Гольденвейзеру, который умер в год или за год до ее поступления в консерваторию, и образование она продолжила у его прославленной ученицы Татьяны Николаевой. Но я также многое почерпнул у других своих педагогов, у которых официально не учился, но к которым ходил на побочные дисциплины. На меня огромное влияние оказал Иван Глебович Соколов. Однажды я попал на его концерт в Доме-музее Скрябина, после которого стал ходить на все его концерты. Мы подружились, я посещал в консерватории помимо лекций по теории музыкального содержания его факультатив «Музыка XX века», ассистировал ему на концерте, когда он играл «20 взглядов» Мессиана, причем я вертел ему ноты, так как собирался сыграть это сочинение сам. А потом на третьем курсе у меня был еще один шок — Юрий Юрьевич Полубелов. Это гений звука. Меня, конечно, все педагоги учили «играть красивым звуком», но он научил меня физиологии и психологии взятия звука. Как сейчас помню его жест, когда он однажды снял руку с клавиш и сказал мне: «Звук не здесь (на клавиатуре), он там», — и показал на струны рояля. И теперь я всегда держу в голове, откуда выходит звук из инструмента и что в связи с этим нужно

делать. И еще два моих кумира — это Алексей Любимов, с которым я начал общаться совсем недавно, и Игорь Жуков, с которым я никогда не был знаком, но воинствующая принципиальность и творческая бескомпромиссность которого мне очень импонируют. Повезло тем, кто знал его лично.

**— В 90-е годы Николай Петров яростно обличал «культур-киллеров» и «гегемон-маргинальчей», противопоставляя им активную деятельность по сохранению культуры и просвещению публики. Кстати, и Блуменфельд в свое время настаивал на общественной миссии артиста-просветителя. Вы явно направили свои стопы в эту сторону: исполняете малоизвестные произведения, читаете лекции. Не проще ли вам было заняться улаживанием и развлечением публики?**

— Искусство для меня — это вообще не про развлечение. Я считаю, что доступность, легкость искусства идет во вред и публике, и самому искусству. Рихтер говорил о Юдиной: «После ее концертов раскалывалась голова». Она раскалывалась от того массива информации, который содержался в ее игре, пианистка каждым звуком сообщала нечто важное, и даже таким профессионалам, как Рихтер, было тяжело это слушать. Для меня именно это очень ценно.

Еще 10 лет назад это был очень одинокий путь, но сейчас слушателей моих концертов становится все больше. Формат лекций стал очень модным, все кому не лень объявляют какие-то лекции. Для меня этот формат привлекателен: когда мне предлагают что-нибудь рассказать, я с радостью соглашаюсь. Вот, например, мы с флейтисткой играли в «Лофте», причем музыку совершенно радикальную, там были Хиндемит и Прокофьев по краям программы, а в центре Джонатан Харви и совершенно сумасшедшая пьеса Филиппа Леру. Как эту авангарднейшую пьесу объяснить публике? И я сказал: представьте, что вам на голову выливается чан горячего расплавленного асфальта. Потом народ вспоминал именно этот образ, это так подействовало, что все говорили: какая пьеса интересная. А если бы мы сыграли без комментария, они могли бы сказать: ну, это шарлатанство. Людям надо все объяснять. Просветительство — это неотъемлемая часть жизни художника. А жить на готовеньком легко, но зачем?

**— После смерти Петрова вы перешли в класс Воскресенского. Михаилу Сергеевичу тоже пришлось целый год выколачивать то, что заложил предыдущий педагог?**

— (Смеется.) Нет, конечно. Со мной он занимался по-другому, нежели с остальными своими студентами. Он



очень бережно сохранял то, что развил во мне Николай Арнольдович, и если бы я учился у него с самого начала, то стал бы совсем другим пианистом. За это понимание и деликатное отношение я ему безумно благодарен. И как он ко мне по-человечески отнесся буквально с самого дня похорон Николая Арнольдовича, я тоже никогда не забуду. Недавно я нашел очень трогательную фотографию, где они оба на конкурсе Клайберна, — сидят, смеются над чем-то.

Воскресенский структурировал мой подход к выстраиванию общей формы, помог мне преодолеть боязнь достигнуть предела в кульминациях. Вот Николай Арнольдович иногда морщился: «Нет, это слишком резкий звук», он очень не любил прямого звука на форте. Михаил Сергеевич тоже не любит, когда играют резко и грубо, но он помогает раскрыться, найти ресурсы, чтобы звучало мощно, чтобы возникло ощущение, что ты дошел до конца. Николай Арнольдович такие моменты всегда чуть-чуть закруглял, сглаживал.

**— Воскресенский часто говорит о своем преклонении перед Скрябиным. Не он ли заинтересовал вас его музыкой?**

— Нет, Скрябин начался для меня раньше, правда, я его позднее творчество не очень понимал до последнего класса ЦМШ, то есть до тех пор пока не услышал живое исполнение Алексея Любимова и записи Игоря Жукова. Самая любимая мною 7-я соната записана Жуковым с концерта в Мюнхене. Там есть неточности текстовые, но по суггестивной силе это просто колоссальное прочтение. И вот тогда Скрябин для меня раскрылся. Позднее, на 3-м курсе, на меня «нахлынуло», и я выучил эту сонату за три дня. Это было еще в классе Петрова, он очень рад был заниматься этой музыкой. Играл я его и у Воскресенского. Скрябин стал одной из вех в моем репертуаре, я много его играю. Сказалось и общение с Иваном Глебовичем Соколовым, который исполняет, кажется, всего Скрябина. Его Скрябин решен больше в стиле авангарда XX века. Он приближает его к нашему времени. Почему бы и нет, собственно?

**— Алексей Любимов сказал в интервью нашему журналу, что когда он играет Веберна и Шенберга, Моцарт и Бетховен становятся в его восприятии богаче. Так и здесь, вероятно?**

— Абсолютно верно. Мне кажется, здесь дело в подробностях интонации. У Шенберга часто выразительным элементом становится даже не целая фраза, а какая-то отдельная интонация — допустим, нона или какой-то другой интервал — которую нужно как-то быстро, в один момент, но болезненно сделать и вложить в нее максимум смысла. И тогда прообразы этих интонаций в классических сочинениях уже на автомате получают более насыщенными и выразительными.

**— Воскресенский был знаком с Шостаковичем и даже вторым после сына Максима исполнял его 2-й концерт, Денисов посвятил ему «Багатели», с концертом Бриттена у него приключилась целая шпионская история, когда в Будапеште он тайком сфотографировал партитуру, которой в России не было. Словом, современной музыкой он занимался вплотную. В этом, видимо, тоже пересеклись ваши с ним интересы?**

— Меня особенно интересовали его рассказы о композиторах, которых я знал немножко под другим углом. Большое впечатление произвело на меня знакомство с Юрием Марковичем Буцко. Я сам выбрал его Партиту и записал, потом сыграл 1-ю тетрадь цикла «Из дневника», а сейчас готовлю его ранние пьесы — «Пасторали». Для меня он был как ветхозаветный патриарх, живой классик. Мы на 4-м курсе

на лекциях у Ирины Владимировны Степановой проходили «Нос» Шостаковича, оперы Прокофьева и потом сразу «Записки сумасшедшего» Буцко, а сам он в это время этажом выше в 32-м классе сидел. И я думал: «Как же я ему позвоню? Ведь к нему сам Шостакович заезжал посмотреть партитуру, о которой ходили слухи по Москве». Воскресенский его много исполнял, и Буцко даже посвятил ему Каприччио «Из дневника артиста». Так благодаря Михаилу Сергеевичу и нашим разговорам я стал понимать, как это играть. Позднее мне многое разъяснило и личное общение с автором. Буцко был еще более бескомпромиссный, для него не существовало фортепианной эстетики, про культуру он говорил: здесь надо дойти до конца, не думать ни о какой культуре звука, а показать обнаженный нерв. По-моему, у них даже было некое творческое расхождение с Воскресенским. В «Каприччио» Буцко требовал еще более интенсивного звука, а Михаилу Сергеевичу казалось, что это чересчур.

**— Михаил Воскресенский, вы, Фаворин и Курбатов исполнили концерт для 4-х фортепиано последнего. У произведения простая, ясная концепция, оно совсем не выглядит неудобоваримым, его даже можно назвать романтическим. А не многовато роялей? Может, то же самое можно было бы исполнить меньшим количеством рук? Уж больно хлопотно — столько инструментов на сцене.**

— (Смеется.) У Леши огромный опыт написания произведений, по большей части — транскрипций, именно для большого количества роялей. Мне наоборот казалось, что некоторые партии можно было бы укрупнить. В целом концерт мастерски написан, и даже если эстетически он кому-то не близок, это абсолютно искреннее романтическое высказывание без какого-то отстранения и остранения, и там технически все очень здорово сделано. Мне самому ближе музыка минимализма либо второй волны авангарда, но отказать Лешиной музыке в искренности я не могу. Играть ее было одно удовольствие.

**— В том же интервью Любимов сказал, что нынешние композиторы, используя романтический язык прошлого, лишь выражают рефлексии на романтическую музыку, что возврат к прежним формам не есть цель современного композитора, а, скорее, лишь средство для воплощения собственной концепции и создания новой стилистики. Можно ли это сказать про концерт Курбатова?**

— Я думаю, нет. Леша искренне находится в романтическом русле. Надеюсь, я правильно понял его задачу.

Это честное продолжение тональной парадигмы и классического нарратива, без какой-либо «фиги в кармане», что в наше время встречается все реже. Я тут имел слабость принять участие в дискуссии по поводу пьесы Мартынова «Come in», в которой, на первый взгляд, очень красивая, чувственная музыка. Это удачный пример: ведь слушать пьесу Мартынова как романтическую музыку — это то же самое, что читать Сорокина как романтического писателя. А у него в «Романе» на 300-х страницах идет повествование в духе какого-нибудь усредненного Тургенева, но это всего лишь блестящая стилизация, и ее ни в коем случае нельзя принимать за чистую монету, потому что через 300 страниц Сорокин начинает смещение — резкое, шокирующее. У Мартынова, правда, такого смещения нет, но оно подразумевается. Он, с одной стороны, искренен в своей ностальгии по романтизму, но с другой стороны, он отстранен, он не выражает свои чувства, а как будто хочет сказать: вот так я выражал бы их, если бы жил в ту прекрасную эпоху.

**— Это то, о чем и говорит Любимов. Кстати, вы были участником исполнения 3-й симфонии Корндорфа в БЗК, и, помните, Александр Лазарев перед началом исполнения зачитал письмо композитора, в котором тот рекомендует к этой музыке подходить с точки зрения принципа «как бы», «как будто»?**

— Правильно. Здесь даже то, что идет от пафосных кульминаций классических и романтических симфоний, оборачивается более развернутым пребыванием в материале. Я очень люблю это состояние — долгого пребывания в одном аффекте. Это как если повторять слово много раз, то оно теряет свое повседневное значение, но в нем вдруг откроется некий скрытый смысл. У Корндорфа пребыванию в звуках отводится главенствующая роль. На протяжении получаса звучит ре мажор, но внутри там столько всего происходит и кроется огромная энергия. Для меня это очень важный композитор. Когда я узнал, что Лазарев собирается готовить симфонию Корндорфа, то сразу позвонил Паше Скороходову, моему однокурснику, который занимался организацией Корндорф-фестиваля, и спросил его, кто будет играть партию фортепиано. Кстати, на премьере сочинения в Германии играл Иван Глебович Соколов, но с тех пор симфония ни разу не исполнялась. Записи у меня не было, что это за музыка, я совершенно не знал, но решил, что раз это Корндорф, то должно быть замечательно. Оказалось, что пианиста еще не выбрали, и я попросил иметь меня в виду. В сентябре мне позвонили и сказали, что начинаются репетиции у Лазарева.

— **А-а, так вы не знали, что вас там ждут эти кластеры?**

— (Смеется) Кластеры для меня не проблема. Там иногда возникает трудность взаимодействия с оркестром: в начале 2-й части нужно очень точно подавать короткие «реплики» после пауз в 30–40 тактов. А две каденции, если их освоить, очень естественно идут. Гениально сделана первая, там происходит модуляция из ре-бемоль мажора в ре мажор через постепенное убывание ключевых знаков. Она вся играет на одной несменяемой педали, и так ювелирно рассчитано, что на одной педали все эти аккорды спускаются, а потом «перечащий» звук затухает ровно в тот момент, когда возникает следующая тональность. Корндорф для меня — гений, которого можно поставить в ряд с великими композиторами XX века.

— **И, надо отметить, у произведения вполне определенная образность. В самом конце так явно трепетание этих крылышек, которые несут каждого из нас в рай.**

— Вы знаете, по моим наблюдениям, публика сейчас в целом вполне готова к восприятию подобных произведений. Во многом это связано с тем, что некоторые жанры поп-музыки — например, транс — корреспондируют с серьезной музыкой и подготавливают слушателя к сложностям современных произведений. Сегодня молодые люди гораздо быстрее входят в контакт с музыкой Корндорфа, чем, скажем, слушатели 70-х годов — с музыкой позднего Шостаковича, Шнитке.

— **Жанр вашего собственного сочинения «Мельник и Бах» я определила бы как современную фантазию на темы Шуберта и Баха. Согласитесь, оно тоже вмещает в себя принцип «как бы» — вроде как это немножко интеллектуальная игра, не так ли?**

— Идея произведения пришла, понятно, из названий: фамилия Бах переводится как «ручей», и таким образом напрашивается соединение со знаменитым романсом Шуберта. Я вдруг увидел, что в аккомпанемент песни Шуберта можно вмонтировать тему В.А.С.Н., а потом сюда хорошо «вплыл» и хорал из 147-й кантаты. Все как будто сложилось помимо меня, я фактически просто скомпоновал несколько культурных слоев. Абсолютно постмодернистское заигрывание. Это не столько транскрипция, сколько двойной портрет, я бы так это назвал. Ведь под Мельником мы подразумеваем самого Шуберта, все-таки для него этот образ автобиографический. И как Мельник приходит к ручью в поисках утешения, так Шуберт приходит к Баху, и Бах ему отвечает. Симпатичная пьеса, она удачно получилась, но это просто бисовая штучка.

— **Однажды на ФБ вы участвовали во флешмобе «10 любимых послевоенных произведений». Прокомментируйте свой список.**

— Все эти сочинения я безумно люблю. Каждое сочинение — это целая глава моей жизни. В последнем классе ЦМШ я несколько месяцев жил в наушниках с «In a landscape» Кейджа в исполнении Любимова, произведением гипнотического воздействия. Или, например, виолончельный концерт Вайнберга, с ним я тоже познакомился перед выпуском из ЦМШ — кстати, вот сегодня его переслушал, готовлюсь, у нас скоро концерт с Лизой Кошкиной. Я там буду играть «Детские тетради» Вайнберга и прелюдии Уствольской, и еще мы сыграем две скрипичных сонаты этих же композиторов и так отметим их 100-летние юбилеи. Сейчас я закачал в телефон все, что у меня есть Вайнберга, и слушаю, слушаю — квартеты, симфонии, концерты. Я жалею, что виолончелисты не играют этот концерт, он как продолжение концерта Мясковского, с которым у Вайнберга, по-моему, даже больше общего, чем с Шостаковичем.

— **Кстати, в свой список вы включили 14-ю симфонию Шостаковича. При этом, когда дискуссия на ФБ от современной музыки съехала на тему «Шостакович — халтурщик», вы приняли в ней активное участие и, как я поняла, готовы были разделить мнение Гершковича и Уствольской. Что тут за противоречие у вас?**

— Мнение Уствольской я понимаю, но все-таки я его не поддерживаю. По поводу Шостаковича нужен длинный разговор, может быть, с музыковедческих позиций. Предполагаю, что приемы, которыми оперировал Шостакович, просто казались Гершковичу несовместимыми с сутью музыки. Но нужно разграничивать приемы и стиль. А стиль его узнается сразу. Шостакович, конечно, многих композиторов «испортил» своим влиянием, но для меня 2-й виолончельный концерт, 10-я и 14-я симфонии — вершины мировой музыки, а кода финала 5-й симфонии — один из самых святых для меня моментов, особенно, если исполняется медленнее, чем основной темп части. Тогда начинается такая «долбежка по мозгам», которой Шостакович и добивался. Шок необходим. В современном искусстве множество приемов, призванных разбудить, встряхнуть человека. У меня болевой порог высокий, мне от этого плохо не становится. Я даже могу для удовольствия 5-ю сонату Уствольской слушать. Кстати, она тоже входит в список моих любимых произведений. Хотя я помню, как Любимов играл ее в консерватории, и после каждого аккорда кто-нибудь из слушателей покидал зал.

— **Согласитесь, это важный аспект в разговоре о современной музыке: она никогда не будет воспринята широкой публикой. Поиски нового даже не всем профессионалам интересны, а уж с публичкой разрыв всегда будет лишь увеличиваться.**

— Увы, да. Хотя какие-то минималистские произведения могут найти свое место в культуре, обращенной к широкому слою, — например, в фильме «Великая красота» звучит музыка Мартынова и Дэвида Лэнга. Иногда ВКонтакте я забиваю имя композитора и смотрю, кто что перепостил. И вдруг на стене у каких-нибудь представителей молодежных субкультур, которых трудно заподозрить в любви к классической музыке, оказывается подборка, например, Пярта. У них это нашло отклик. Неожиданно. Приятно.

— **У себя на странице вы привели высказывание Хинтерхойзера о том, что музыку нельзя воспринимать как последнее прибежище красоты и гармонии, поскольку она правдиво отражает современный мир со всеми его трагедиями. Следует ли вести речь о том, что наиболее адекватные средства для выражения трагедии предоставляет музыка, написанная уже в послевоенный период?**

— В этом высказывании мысль полемически заострена, конечно. Ведь гармоничнейшая музыка может служить и фоном для трагедии, если вспомнить Телемана или Гайдна. По большому счету, в новой музыке есть то, что Мартынов называет «тоской по утраченному раю». В таком ракурсе вся музыка может восприниматься как трагичная.

Для кого-то трагедию адекватно выражал уменьшенный септаккорд, это уже было настолько сильнодействующее средство, что разрывались уши и сердца. А сейчас даже кластер, взятый на fortissimo, не каждым будет воспринят как признак трагедийности произведения. Это то, о чем говорил Шнитке: нужно искать контрасты и диссонансы не гармонические, которые уже исчерпаны, а психологические. Поэтому мы видим в последнее время, что музыка ушла от выражения трагедии, так как о трагедии слишком сложно говорить любым языком. Я мало могу вспомнить произведений, написанных после 2000-го года, которые можно назвать подлинно трагическими в высоком смысле слова. Да и эпоха к этому не располагает: современное общество пресыщено информацией, сейчас все научились, грубо говоря, «промаывать новостную ленту», то есть мысленно отключаться от чужих трагедий.

— **В одном концерте с Любимовым вы исполнили сонаты Сильвестрова, я вас видела на концерте**

**Юрия Мартынова, а в какой-то из ваших афиш прочитала, что вы, оказывается, играете еще и на клавесине. Вас, похоже, как магнитом притягивает факультет исторического и современного исполнительства.**

— (Смеется) Любимов меня сам пригласил, это большая честь для меня. Что касается Юрия Мартынова, то я его ассистент. А на клавесине я, конечно, не играю — это же совсем другая школа. Я просто исполнил на нем современное сочинение «Кончерто-каприччиозо» — Корндорфа, кстати. Еще я играл второй Кончерто-гроссо Шнитке, а до этого меня попросили подыграть Гутману его же виолончельный концерт, в котором партия клавесина совсем небольшая. Во всех этих сочинениях нет ничего, что требовало бы навыков барочного музицирования, я просто слегка приспособился к звуку клавесина и сыграл. А с факультетом меня, скорее, связывает современная музыка. Началось с того, что я еще студентом попал на концерт Полубелова. Пришел, сел. Юрий Юрьевич буквально колдовал над роялем, играя Сильвестрова. Вдруг вижу: знакомые лица среди публики, а это сам Сильвестров и с ним Пярт, оба в восторге от исполнения. Потом мы с моим другом-скрипачом пришли к нему на урок с сонатой Айвза, нам очень хотелось сыграть что-нибудь из музыки XX века, но мы ничего в ней не поняли. Юрий Юрьевич сначала заявил, что, мол, он не знает, что сказать, а потом говорил 40 минут. У него удивительная манера преподавания, я ее называю «дзен-педагогика»: он изъясняется как будто готовыми коанами, многие ученики выходят с урока и говорят, что не могут вспомнить, что же он говорил, но зато в исполнении все потом как-то само получается. Он закладывает тебе в голову напрямую какие-то образы, а ты как хочешь, так и воплощай. Например, в сонате Мартину такой: запах кожи и железа. Вот как это сыграть? Ищешь. Пока ты не решишь, как это передать, образ будет крутиться у тебя в голове. Или он говорил про Дебюсси: цвета античности — белый, золотой и зеленый. Но это я пока не разгадал. Он потрясающий.

— **Ваша страсть к незаигранным произведениям, видимо, сказалась в выборе концерта Дворжака — вот что я про вас раскопала. Вы сыграли его в Воронеже и Красноярске, а где еще? Какой вариант играете? Какие исполнения любите?**

— Только в двух городах, к сожалению. Я играю, естественно, авторский вариант. Знаете, я однажды сказал себе: есть миллион пианистов, которые как минимум не хуже меня сыграют 3-й концерт Рахманинова, а я уж тогда сыграю вот этот, Дворжака. Это музыка очень брамсовская. Он, правда, очень неудобно написан, из головы.

— В концерте есть пара-тройка мест, в которых солисту чрезвычайно сложно высчитать, когда вступить, чтобы не разойтись с оркестром, и все, как правило, чуть-чуть промахиваются. Вы, наверное, эти места имеете в виду?

— Да, действительно есть очень неудобная сбивка в финале, этот такт в одну четверть нужно просто проскочить, в Воронеже нам это удалось: спасибо дирижировавшему Антону Шабурову. Моя любимая запись — Пьер-Лоран Эмар с Арнонкурмом, это самое внятное для меня исполнение, хотя там, может быть, и нет такого романтического размаха. В этом концерте я очень люблю медленную часть, она мне напоминает симфонию «Из Нового Света». В ней важно поймать дух импровизационности, особенно в серединке, где безумные пассажи с двойными нотами на пианиссимо, очень неудобные. А потом там идет волшебное место, как будто ты подвешен в воздухе, а на клавиатуру падают мыльные пузыри.

— Могу я задать вопрос о конкурсе Чайковского, в котором вы принимали участие четыре года назад? Не стала ли сложность вашей программы на втором туре причиной срыва на более простом произведении?

— Нет. Причиной срыва стало исключительно сильное психологическое давление момента. Мое выступление пришлось на день 80-летия Воскресенского, а он вместо празднования своего юбилея специально приехал, чтобы слушать меня. Я оставался единственным из его учеников «на дистанции». Хозяинова не допустили до основного конкурса, Фаворина не пропустили во второй тур. Должен сказать, что по сравнению с конкурсным потенциалом этих двух бойцов мой просто ничтожен. В ситуации конкурса важно не поддаваться конкурсному драйву, а играть как на концерте. Это очень сложно.

— В прошлом году вы выступили с монографической программой из произведений Сати. Что востребовано у этого композитора современным исполнителем и слушателем?

— Мы с Сати родились в один день, и теперь в этот день я обычно играю концерт из его произведений. Самое главное для исполнителя, по-моему, — это, условно говоря, уйти от саундтрека к «Амели». Публика иногда начинает воспринимать эту музыку сквозь призму кафешантанного Парижа, как легкую и непритязательную. А мне она кажется более насыщенной философски, и парижский шарм в ней следует приглушить. Потому что если его подчеркивать, то это становится бисовым номером. Но «Гноссиенны» и «Гимнопедии» требуют серьезного, глубокого погружения и напряженной рефлексии. В исполнении же не должно быть никакой игры на публику,

а внимание лишь к звуковому континууму. Также и его юмористическое творчество требует подчеркивания не развлекательной, а эпатижной стороны.

— Однажды вы перепостили весьма примечательную запись — фрагмент из оперы Лигети «Великий Мертвиарх», исполненный в концерте Барбарой Ханниган, которая выходит на сцену, прямо скажем, в вызывающем наряде, весьма экстравагантно ведет себя. И, собственно, все это вместе с музыкой вполне эпатажно. Вас в этом артефакте что интересует?

— Для меня это нормальный концертный номер, хотя он, действительно, подчеркнута эпатажен, но ведь это же не капуста, музыка там очень ценна, в ней есть глубокий смысл. А элементы музыкального театра меня никогда не смущали.

— Я думаю, у адептов т.н. здравого смысла есть что вам возразить. Полагаю, в первую очередь — что если такие талантливые музыканты, как вы, будут продвигать подобные формы искусства, то оно когда-нибудь потеряет связь с жизнью.

— Такое искусство никогда не станет мейнстримом. Вот, я вам сейчас прочитаю Ходасевича: (*Читает наизусть*)

*Весенний лепет не разнежит  
Сурово стиснутых стихов.  
Я полюбил железный скрежет  
Какофонических миров.  
<...>  
И в этой жизни мне дороже  
Всех гармонических красот  
Дрожь, пробежавшая по коже,  
Иль ужаса холодный пот.*

Широкая публика это никогда не полюбит, а для таких, как я, это родной язык.

— Почему же. Привыкание к театру абсурда приведет к тому, что рано или поздно он вытеснит театр реалистический, что уже и происходит повсюду.

— Я регулярно перечитываю сборник «Поэзия французского сюрреализма», перевод сделан Михаилом Ясновым, прекрасным переводчиком. Можно сказать, это моя настольная книга. Я открыл ее для себя еще в ЦМШ, но тогда я ничего не понимал в этой поэзии. А сейчас, после пятнадцати лет вчитывания, я уже воспринимаю ее как обычную.

Сама музыка сюрреалистична по своей природе. Ведь что такое сюрреализм? По определению Бретона, это «*чисто психический автоматизм, имеющий целью выразить <...> реальное функционирование мысли*». Музыка как раз этим и занимается. То, что происходит у Лигети,— это как перескакивание мысли взволнованного человека с одного на другое, когда его возбужденное сознание цепляет отдельные образы, которые мелькают как в калейдоскопе. Современная музыка — это музыка резких жестов, клочущая магма разума. И потом она просто вынуждает нас понять психологию другого. Согласитесь, будет гораздо лучше, если человек поймет это эстетически, прежде чем столкнется с этим другим в реальной жизни. ■



Ольга ЮСОВА  
Журналист, лауреат Всероссийского конкурса Союза журналистов России (2000). Работала в газетах Нижнего Новгорода, сотрудничала с интернет-порталом Belcanto.ru

---



© Фото Адэль ЮСИФОВ

**Фарадж Караев.  
От конструкции —  
к импровизации**

Случилось так, что в ноябре 2018 г. я оказался в Зале им. Н. Я. Мясковского (бывшем Белом зале) Московской консерватории на сольном фортепианном вечере пианистки из Азербайджана, обещавшей программу из сочинений, созданных исключительно под крышей «modern». Имя пианистки Ульвии Гаджибековой ничего не говорило непосвященным московским слушателям, и я шел, честно говоря, без всякого ожидания встречи с какой-либо пронзительной неожиданностью. Манила программа, и именно она казалась единственным завлекающим компонентом.

Но случилось нечто, заставившее меня и Рауфа Фархадова сегодня взяться за перо. Вообще-то, произошло то, ради чего в принципе объявляется концертный вечер: результат с оттенком событийности. И непосредственным создателем эффекта явилась Ульвия Гаджибекова, имя которой с этого момента помещено в изысканный ряд исполнителей, засветившихся в московском концертном пространстве. Ульвия Гаджибекова оказалась подлинным виртуозом, способным представить самые сложные фактурно-ритмические и колористические композиционные решения на ощутимом уровне соответствия замыслу. Но сами эти замыслы, к которым обратилась пианистка, — плод новой ментальности, требующей и новой «энергии осознания», и свободной апелляции к «памяти инструмента», во многом сохраненной в различных опусах, развернутых в новом музыкально-грамматическом поле.

Искусство Ульвии Гаджибековой позволило не только «аутентично» ощутить звучание, но и наметить акценты, выделить сочинения, знаковые для времени создания и когда-то «пугавшие» слушателей. Сегодня они воспринимаются именно «современными», но буд-то вышедшими на свет из исторической тени, словно извлеченными из «пантеона», где долгие десятилетия хранились для грядущего.

**Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

## ВСЕ ДЕЛО В ПАМЯТИ

В декабре 2018 г. ему исполнилось 75. И тогда же, на своем авторском концерте в Рахманиновском зале Московской консерватории он, не совсем, правда, гласно, скорее даже кулуарно, объявил о завершении своей композиторской карьеры и начале, наконец, вольной и безмятежной некомпозиторской жизни. (Поживем, впрочем, увидим.)

Он — это Фарадж Караев (далее — ФК). О нем в год его 75-летия написано и сказано немало, как немало хорошей его музыки успешно сыграно в местах и залах разных и замечательных. Триумфом же этого юбилейного года можно считать исполнение Концерта для оркестра и скрипки соло на Шестом международном фестивале актуальной музыки «Другое пространство» Госоркестром России во главе с Владимиром

Юровским и солисткой Патрицией Копачинской. Действительно, после такого реально несмолкаемого грома аплодисментов, многочисленных вызовов на сцену и блистательных отзывах впору подумать (представить, помечтать) о своем величии и своей для искусства важности-необходимости. Впору... Если бы не две часто цитируемые ФК фразы. Первая — Оскара Уайльда о том, что всякое искусство совершенно бесполезно. Он перефразировал ее: «Вся музыка уже написана». Вторая — неизвестно, правда, кого (смутно подозреваю — Карла Ясперса), но суть которой в том, что если исчезнет не только чье-то творчество, не только вся музыка, не только все искусство, не только даже все человечество, но если исчезнет в одночасье весь наш земной шарик со всеми его обитателями, недрами, водами, горами

и ландшафтами, ни одна субстанция во Вселенной этого не заметит... После подобных фраз-цитат вполне можно приглушить все децибелы юбилейного пафоса и поговорить о вещах более скромных, более камерных и менее масштабных. К примеру, о Второй сонате для фортепиано (1967) и о фортепианной пьесе «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» («...„Господин Билайн“ — эксцентрик», 1997)<sup>1</sup>.

Опусы, что и говорить, давно ушедшего времени, особенно Вторая соната, однако всякий раз, слушая эти сочинения, приходил

<sup>1</sup> В дальнейшем последовали переложения этой пьесы для скрипки соло с названием «Вы все еще живы, господин Министр?!» (2000). Затем было «Вы все еще живы, господин Министр?!» для ансамбля (2001). Следующая версия «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric, или Вы все еще живы, господин Министр?!?!» для флейты и фортепиано (2003). И, наконец, в 2005 последовал «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric, или Вы все еще живы, господин Министр?!?!» для флейты, бас-кларнета и фортепиано.

к тому, что дело не в ностальгии по ушедшему, не в каком-то хорошем моем отношении к творчеству ФК и даже не в некоей неожиданной исполнительской манере, трактовке и толковании... Нет, вопрос в обычной человеческой памяти. Сочинения эти поразили мое воображение при первом столкновении с ними. Оказывается, память также способна к развитию и изменению, как и все прочее в нашем организме. Вплоть до того, что одно и то же с детства родное место, одна и та же станция метро, в которой ничего не изменилось, спустя годы видятся иначе, часто совсем по-другому. И отсюда приходит еще одно, самовосхваляющее и самоутверждающее мнение: память не способна к развитию у того, кто вяло мыслит и размышляет самостоятельно. Такой человек, как тот ребенок, который заполняет свое время тем, что постоянно воспроизводит в себе неизменяемые впечатления, воспоминания и события. Тогда как мыслящий самостоятельно непрерывно идет вперед, и столь же непрерывно в его сознании возникает разнообразие новых мыслей, образов, комбинаций и суждений. Даже о (в) вещах давно знакомых, много раз слышанных, прочитанных и увиденных. Я нескромно решил отнести себя к этой второй категории перцепиентов и с этой мыслью перехожу к вещам по-настоящему серьезным и глубоким.

## ВТОРАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ФК<sup>2</sup>.

### ВТОРАЯ СОНАТА — АБСОЛЮТНАЯ ЕВРОПЕЙСКОСТЬ

В одном из давних текстов о ФК про Вторую сказано, что ей «суждено было стать своеобразным истоком индивидуального стиля»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Посвящена пианистке Вере Карпушевой.

<sup>3</sup> Фельзер О., Бретаницкая А.: «Фарадж Ка-

Могу согласиться, добавив к этому истоку еще ряд опусов, окружавших в 1960-е Вторую. Прежде всего, конечно, Concerto grosso памяти А. Веберна для камерного оркестра (1967), «Музыку для камерного оркестра, ударных и органа» (1966) и, пожалуй, Первую фортепианную сонату (1965). Произведения исключительной европейскости, без каких-либо заигрываний с модно-конъюнктурными и насковзь идеологизированными в те годы (особенно для авторов из национальных республик) фольклорностью и народностью<sup>4</sup>. Опусы, в основе которых 12-тоновые, декафонные, серийные принципы, но с желанием чего-то собственного, авторского, непохожего. Опыты в чистом, классическо-серийном виде, далее ФК не нужные, однако сыгравшие ключевую роль в понимании не только современных композиционных процессов, технологий и методик, но и в позиционировании себя как музыканта, ориентированного на все новое, авангардное, радикальное и, меж тем, нисколько не порывающего с многовековой европейской традицией и школой. Он, собственно, с тем и живет, тому и учит всю свою, в том числе и педагогическую, жизнь: «Вначале научитесь инвенции, прелюдии и фуги писать, вначале оркестровать грамотно умеете, а уж потом любые эксперименты и радикализмы».

Абсолютная («веберновская») европейскость Второй сонаты проявится еще и в том, как осуществляется и препарирована автором подача

раев (эскиз портрета)». В сборнике статей: «Композиторы союзных республик». Вып. 5. М., 1986., С. 144. См. также о стратегическом значении Второй для творчества ФК в монографии Высоцкой М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». М., 2012., С. 387.

<sup>4</sup> Национальное в творчестве ФК проявит себя позднее. И проявит не в виде спекулятивного, лубочно-поверхностного интонационного, ритмического, ладогармонического и т.п. сходства, но как осознание глубинных принципов азербайджанского, более всего мугамного мышления и развития.

материала: точно, сжато, плотно, лаконично. Никаких распылений, растягиваний, статичных длений и проистеканий. Предельная концентрация времени и предельная интенсивность в этом времени авторской информации<sup>5</sup>.

### ВТОРАЯ — НЕ СОНАТА ВО ВСЕ

Нет, понятно, что соната. По названию — Соната. Но скорее это апелляция к жанру сонаты. Не исключено, что намек на термин «соната», который в XVI столетии возник как альтернатива термину «кантата» и вбирал в себя всякую, но обязательно инструментальную музыку. Ведь sonata (лат.) — звучать и играть, а cantata (итал.) — петь. Но, возможно (и скорее всего), просто характерная для искусства XX века (да и для самого ФК) игра в жанр и с жанровой аллюзией.

А раз игра, то допустимы не классическая сонатная цикличность, а нестандартные для жанра две части. Как позволительны и сонатного allegro отсутствие, и важнейших для сонаты внутренних контрастов, развитий, разработок, коллизий и перипетий. Возможен также совершенно иной жанровый «масштаб-размах» и нестандартный для сонаты темпо-ритм частей. Возможно и другое... А вместо этого, как было сказано, всего две части; перенос привычного контраста внутри сонатного allegro в контраст между частями; далекая от начальной стремительности сонаты медленная первая часть и ничего не разряжающий, ничего не суммирующий финал. Вместо этого — не свободно-порывистые сонатные движения, а жесточайшая

<sup>5</sup> Статика, длительность развертывания, неспешность формопроцесса, фактическая бесконтрастность, не концентрация материалов во времени, а их пространственно-временная рассредоточенность и соотносительность... — все это станет чертами фарадж-караевского мышления лет через десять (переломная тут — Соната для двух исполнителей, 1976, о которой говорилось в «PianoForum» № 1, 2018, стр. 48–54.), когда придет глубина мугамных принципов.

структурированность и дисциплина любой мысли и любой эмоции. Вместо этого... Не знаю, почему, но всегда, сталкиваясь, причем в творчестве самых разных авторов, с подобной жанровой игрой и трансформацией, вспоминаю старый латинский закон: «змея становится драконом только тогда, когда она пожирает другую змею». Наверное, потому вспоминается, что, «съедая» сонатой сонату, композитор получает иные, более широкие композиционные полномочия, права и ресурсы.

### ОСНОВНАЯ СЕРИЯ ВТОРОЙ — СЕРИЯ НЕТИПИЧНАЯ

Основная 12-тоновая серия, как и положено в 12-тоновой музыке, — то самое композиционное начало начал, из которого выводится вся остальная горизонтально-вертикальная ткань опуса. Серия, далекая от атональных и внефункциональных додекафонных правил, содержит тонально-тяготеющие терции и не менее «тональную» чистую квинту. Вместе с тем, серия предлагает и привычный набор ортодоксально-диссонантных малых и больших секунд. Добавьте заложенную в модификациях серии возможность острых септим и нон, и одновременно — не меньший шанс тонально-функционального ресурса. Все это позволяет композитору на протяжении всего сочинения обыгрывать, пусть и иллюзорно, пусть и призрачно, сопряжение диатонического и хроматического, тонального и внетонального, лирического и энергетического. Вот она, стандартно-нестандартная основная серия Сонаты: a-h-d-es-fis-f-gis-cis-e-c-g-b.

### «(НЕ)СОНАТНЫЙ» (НЕ)КОНТРАСТ» ВТОРОЙ.

М. Высоцкая — исследователь творчества ФК — верно подмечает: «Если можно говорить о сонатном

контрасте, то в сочинении он осуществлен на уровне цикла: четко очерченная и эмоционально отстраненная пуантилистическая графика финала противопоставит сгущенной экспрессивной лирике начальной части...»<sup>6</sup>. Одновременно Высоцкая пишет: «... если первая часть ассоциируется с „мягким“ (берговским) вариантом додекафонии, то вторая реализована в „жесткой“ серийной структуре веберновского типа»<sup>7</sup>. Много раньше Высоцкой, сравнивая части, О. Фельзер и А. Бретаницкая скажут: «„Мягкий“, обаятельный лиризм, нежность, ласка (так и хочется подчеркнуть — начало доброе) поданы во Второй сонате „встык“ с нервным, „высоковольтным“ током — словно гудящие провода несут в себе большую энергию, внешне оставаясь абсолютно неподвижными»<sup>8</sup>.

Собственно, к этому, и добавить нечего. Хотя... Да, есть контраст на уровне темпо-ритмов и движений: медленно — быстро. Фактур — горизонтально развертываемой и точно вертикальной. Характеров — плавно-эмоционального и агрессивно-импульсивного. Контраст в организации форм и формопроцессов (об этом ниже), в выборе нюансов... И все же...

Чем больше слушаю Вторую, тем сильнее ощущение общей для обеих частей холодной и сторонней созерцательности; абстрагирования от чувств и эмоций; крайне условного обозначения чего-то лирического, экспрессивного и чего-то резкого, пульсирующего; понимания автором своего опуса, скорее, как чистой формы, экспериментальной апробации серийной технологии и формального соотношения фактур и материалов. То есть того, что весьма близко чуть искаженно-брехтовскому: была бы форма, а содержание приложится.

<sup>6</sup> Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». С. 380.

<sup>7</sup> Там же. С. 377.

<sup>8</sup> Фельзер О. Бретаницкая А.: «Фарадж Караев (эскиз портрета)». С. 155.

Есть и другое (столь же субъективное) впечатление от Второй: две части — один, едино-неделимый образ, вбирающий в себя, как и всякий образ, начало статическое и динамическое. Но от этого статического и динамического он несколько не становится противоречивым и противоположным. А если учесть, что пуантилистический тип фактуры и движения финала не дает особых возможностей сверхскоростей и сверхэнергий, то тогда начальная (статичная) часть есть оттенение и подготовка основного, более взрывного и импульсивного начала (динамическая статика).

Как играть Вторую, как трактовать, как соотносить между собой части — выбор исполнителя. Но и неоднозначность толкования учитывать стоит.

### ФОРМА И ФОРМОПРОЦЕСС ВТОРОЙ

Формальная трехчастность с кодой (ABA) — такова начальная часть Сонаты. А (тт. 1–33, раздел первый) — В (тт. 33–57, развитие) — А (тт. 58–77, усеченная реприза и кода)<sup>9</sup>. Кроме того, Высоцкая выделяет такты 1–3 как условное «вступление», которое, повторяясь еще дважды (тт. 31–33 — завершение экспонирования, и тт. 74–77 — завершение коды), не столько цементирует форму, сколько придает ей характер «концентрического обрамления» (термин Высоцкой). А в пространстве этого обрамления один и тот же музыкальный материал, словно вращаясь по кругу, постоянно претерпевает едва заметные изменения и подвижки. И претерпевает таким образом, что ровно в точке «золотого сечения» достигает своего пика (район 50-го такта). И там же (оттуда же) начинается возвратная «круговерть», движение назад,

<sup>9</sup> Потактовое деление формы взято из схемы М. Высоцкой. Указанный источник. С. 378 (схема 144).

композиционный поворот на 180 градусов, приводящий развитие к исходному моменту. Логично говорить о зеркальном свойстве формы первой части, о динамизированном ракоходном повторении предыдущего, о детерминированно-возвратном характере формопроцесса. Вопрос: зачем, для чего композитору нужен был весь этот формальный детерминизм, создающий ощущение полной завершенности первой части, не нуждающейся (даже несмотря на то, что финал начинается *attacca*) в продолжении?.. И тут, видимо, вопрос в двойственности главного образа Сонаты. О чем говорилось чуть ранее. О неделимой двуликости единого образа. Двуликий Янус, показавший одну сторону лица (часть первая) и мгновенно повернувшийся другой половиной (часть вторая)? А почему бы нет?! Ведь если учесть, что серийная техника, в той или иной мере, техника вариантно-вариационная, то один и тот же образ так же может быть подвержен вариантно-вариационным метаморфозам и трансформациям<sup>10</sup>.

Часть вторая, без всяких уже условностей и формальностей, целиком концентрическая — АВСВА. Опять же, оперируя потактовой схемой Высоцкой: тт. 1–35 — раздел А, тт. 36–47 — раздел В, тт. 48–54 — С, тт. 55–67 — снова В, тт. 68–94 — заключительный эпизод А.

И хотя начальные разделы А и В можно трактовать как нечто единое, потому как А и В — разноплановое, разно-артикуляционное, разно-звучное (тихо-громко) разно-ритмическое варьирование одного и того же — по сути,

<sup>10</sup> М. Высоцкая пишет еще об одном сугубо формальном (условном) «сонатном» контексте формы первой части: «Первая часть в „снятом“ виде воспроизводит структуру i-t-t классического сонатного *allegro*: выделяются три раздела, соответствующие этапам экспонирования (тт. 1–33), развития (тт. 33–57), репризы и коды (тт. 58–77), кроме того, можно обозначить участки формы, ассоциируемые со сферой вступления (тт. 1–3), а также зонами первой (тт. 33–22) и второй (тт. 22–33) тем». Указ. источник. С. 380.

это два типа оригинальных фактур. Эпизод А — пуантилистско-монодийный, практически весь на *piano*; В — аккордово-звучный, с намеком то ли на кластерную токатность, то ли на кластерную остинатность, практически весь на *forte*. Лишь на самом подходе к С (*meno mosso*) — центральному в Сонате — автор сбавляет обороты звучности и замедляет темп.

Эпизод С — своего рода реминисценция начальной части, что-то вроде лирико-«берговского» вторжения в мир «веберновской» звуковысотности. Кстати, по словам ФК, вторая часть — это и некая апелляция к веберновским Вариациям для фортепиано в трех частях (1935–36) ор. 27. Не столько даже напоминая о предзвучавшем, формальная образно-интонационная арка между частями, сколько обозначение абсолютной эмоционально-структурной точки золотого сечения всей Сонаты. Тем более удивительно, что «точка» эта не громкая, не броская, не браваурная, а очень тихая и мягкая. Действительно, странно: в жесткой, быстрой, агрессивной музыке ФК вдруг решил быть «медленно ледяным и снежно нежным» и заговорить шепотом. Если честно, у меня нет этому объяснения, и эпизод С (*meno mosso*), на мой субъективный взгляд, единственный не совсем гармоничный фрагмент Сонаты.

С другой стороны, именно *meno mosso* — поворотный, возвратно-обратный момент второй части, ибо именно с него берет ход движение вспять, где завершающие (репризные) разделы А и В — есть ракоходный и ракоходно-укороченный (сжатый) путь к тому, с чего все это начиналось.

Вторая фортепианная соната ФК — опус безусловно репертуарный, опус пианистически выигрышный и, как говорится, «играбельный». В принципе Сонату можно просто исполнять так, как исполняются любые

вариационные циклы, но с учетом того, что тема — основной серийный ряд — появится не в начале, а в первых тактах заключительной части. И тогда логично выстраивать форму в соответствии с движением к кульминационному появлению темы, а далее — новый контрастный вариационный блок. В общем, выбор за исполнителем.

### ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ, ИЛИ «...„MONSIEUR BEE LINE“ — ECCENTRIC»

Интересно! Композиторы поколения ФК больше люди джазовые, чем роковые. В отличие, например, от поколения того же Фаусто Ромителли. А может, дело и не в поколении вообще, но в том, что родился и жил ФК в Баку — городе, где джазовая традиция музыкантами (вне зависимости, музыкант ты академического, народного или песенного толка) активно осваивалась, потреблялась, играя немаловажную роль в формировании музыкального мировоззрения и понимании музыкальных процессов. Это не так уж удивительно, поскольку краеугольный камень азербайджанского музыкального искусства — мугам — явление во многом, импровизационное, спонтанное, непредсказуемое, всякий раз единичное и неповторимое. И эта мугамная импровизационность, буквально витающая в тепло-ветренном бакинском воздухе, легко сближалась и соотносилась с импровизацией джазовой. Поэтому джаз для бакинцев — зона комфорта и приятя. Личная ориентированность, выбор — чаще всего на уровне вкусов и пристрастий. Так, ФК, в частности, более ориентирован на Джона Колтрейна, Майлса Дэвиса, Джерри Маллигана, Эрика Долфи, Дейва Брубэка, The Modern Jazz Quartet, Билла и Гила Эвансов ... Я же

человек фри-джаза, фьюжна и джаз-рока с Сесилем Тейлором, Фредди Хаббардом, Джо Завинулом, Чиком Кория, Вэном Шортером, Джаком Пасториусом... Однако мы оба получаем удовольствие от подлинного и талантливого в джазе, безотносительно наших вкусовых предпочтений. Похоже, мне, как и всякому бакинцу (пусть даже в прошлом), дай только о джазе поговорить...

На самом деле мой «джаз-спич» обусловлен фортепианной пьесой ФК «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric», написанной ровно 30 лет спустя после Второй сонаты — для проекта нидерландского пианиста Марсела Вормса «Вокруг блюза...». Он же 6 июня 1997 года исполнил ее в Рахманиновском зале Московской консерватории. Опус этот — не просто дань увлечению. Скорее, это дань любви к джазу! Но этот опус ФК отличается от обычных поверхностно-виртуозных а la jazz пьес. Здесь чувствуется профессиональное знание джазовых специфик и навыков.

### ДЖАЗОВЫЕ КОНТЕКСТЫ «...„MONSIEUR BEE LINE“ — ECCENTRIC»

Уверен, нет музыканта, который не знает, что такое свинг. И думаю, спроси кого из них про свинг, услышишь: это самая сердцевина джаза, а возможно, и сам джаз. Так вот, за исключением первых десяти тактов, «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» — опус совершенно свинговый. Не всегда явно, не всегда зримо и выпукло, порой «за кадром», подтекстно, подспудно, вторым планом, предполагаемо и воображаемо даже... Но это свинг, заданный вначале, качающий и раскачивающий все последующее движение и развитие, пронизывающий всякую фактуру, структуру, смену темпов и материалов, временами рваный, ломаный, прерывистый, но неизменно ощущаемый, пульсирующий, как в подлинном джазе, где-то

в глубине, в подкорке исполнителя и слушателя.

Свинг — это то, что в караевском опусе (опять же, как в джазе), не передать, не объяснить словами. То, что независимо ни от чего, сразу входит и держит до самых финальных тактов. Просто поэкспериментируйте во время прослушивания этой пьесы: мысленно настройтесь на свинговое ритмо-качание-раскачивание, внутренне простучите свинговый ритм. Причем не надо этого делать долго. Сами не поймете, как в дальнейшем вы уже не выйдете из этого свинг-ощущения и свинг-состояния<sup>11</sup>. А как же иначе? «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» — штука джазовая! Ну, или почти джазовая. И пианисту просто необходимо вовремя (а лучше уже чуть до) исполнения настроиться, поймать эту свинговую волну.

### КОНТЕКСТЫ ФОРМАЛЬНО-СТРУКТУРНЫЕ

Пьеса Ф. Караева по форме — трехчастная, с рондальными вкраплениями, вступлением и кодой. Это с точки зрения академической науки. Но вот если исходить из структуры джазовой композиции, то все несколько по-иному.

Если исходить из джазовых понятий, то караевский опус — тема с импровизациями. И единственное, но весьма существенное отличие, — импровизациями фиксированными, выписанными (расписанными)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Когда-то выдающийся джазовый пианист Вагиф Мустафазаде, отвечая на мой неудачный вопрос, что такое свинг, пошутил: «Человек, поймавший свинг, более из него никогда не выйдет». Он шутил. А подумалось, что в каждой шутке...

<sup>12</sup> Хотя, сыграй «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» джазовый пианист, допускаю, что вряд ли бы он придерживался точной нотации, тем более, что в ансамблевой версии автор и сам отводит целый эпизод под чисто джазовую импровизацию. Кроме того, существуют джазовые музыканты, которые заранее расписывают определенные фрагменты своих импровизаций, наделяя их функциями неких ориентиров и маяков в процессе импровизационного «буйства». Так что в расписанности караевского сочинения нет особого «джазового» криминала.

А раз выписанными, фиксированными, то они могут повториться, создав возможность (эффект) репризы и возвращения. Тогда как повторная импровизация — и это крайне важно — начинается лишь после того, как начальная тема снова, намеком, точно проявляет себя (тт. 74–85). То есть условное обозначение темы — повод к возобновлению второй импровизационной фазы.

И действительно, при всех формальных признаках академической традиции — и явная трехчастность со вступлением и кодой, и четкая структурированность и разнохарактерность каждой части, и четкое осмысление интонационного, ладового, ритмического и гармонического развития... — все одно, ощущение стихийной джазовой импровизационной доминирующей.

При этом, если первая импровизация (или первая часть, тт. 11–39) — целиком свинговая, добоповская, где решающее значение имеет не столько импровизационная виртуозность, сколько качание, колебание ритмического устоя и движения (напоминающая порой свинговую раскачку ряда эллингтоновских композиций), то вторая импровизация (или средняя часть, тт. 40–73) апеллирует к бопу и постбоповской музыке, когда нерегулярность, спонтанность, непредсказуемость ритмического, метрического, интонационного, темпового, структурного развития, незапные перебивы и скачки, резкие вклинивания неожиданных ходов и оборотов, обилие синкоп и смещений... становятся нормой языка и импровизационного мышления. Лично у меня вторая импровизация ассоциируется с пианистической манерой Бада Пауэлла и, местами, с «сумасшедшинками» Сесилия Тейлора.

Повторная импровизация (или динамизированная реприза, тт. 86–128) в определенном смысле

объединяет добоповскую, свинговую и боп-постпововскую манеры игру, приводя движение к естественному затуханию и убыванию.

Некое недоумение вызывает кода. Хотя она и построена на одном из элементов первой импровизации, ее радостно-триумфальная трактовка отчего-то напоминает нечто близкое «ура-финалам» гершвиновской фортепианной музыки. Впрочем, и этому есть объяснение: конец пьесы — авторский поклон инструментальному театру (столь любимому ФК). «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» завершается такой вот ремаркой: «ударять справа от пюпитра: кончиками пальцев, запястьем, локтем». Вот как!

#### КЛОД ДЕБЮССИ В КАЧЕСТВЕ ТЕМЫ ДЛЯ ИМПРОВИЗАЦИЙ

Для краткости и емкости просто приведу цитату: «Заголовок сочинения — это современный парафраз названия прелюдии К. Дебюсси. Как и в прототипе, он помещен в конец пьесы». Собственно, музыкой и ремаркой Дебюсси караевская композиция и открывается: *dans le style et le mouvement d'un cake-walk* звучит начальная фраза, ... «General Levine» — eccentric<sup>13</sup>, тут же, по мнению М. Высоцкой, «модулирующая в цветистую аккордику, характерную, скорее, для джазовой гитары» (тт. 1–10).

Так прелюдия великого француза становится темой последующих импровизационных «мутаций». И ощущается это легко, весело, озорно, игриво, зажигательно! А все оттого, что для ФК в музыке практически нет чужих, не-своих территорий и историй. Любая музыкальная история и территория воспринимается им как своя собственная. Потому он редко коллажирует, вторгает, внедряет чужое в свое, потому всякое чужое, не-свое органично входит и вписывается в его музыкальный мир и мышление. Здесь нет и намек на полистилистику,

игру стилями и цитатами. Тут вся музыкальная история, как на одной большой раскрытой ладони. Сосуществует, живет, дышит, общается. Помните, у Умберто Эко: «книги общаются между собой». Так и у ФК: музыки общаются между собой. Вот и еще одна цитата караевской пьесы — из финала соль-мажорного Фортепианного концерта Мориса Равеля (с т. 61 все последующие такты Presto) — столь же вплавлена в естественный импровизационный ток и интригу. Да и не так далек Равель от Дебюсси, как часто кажется и даже слышится. В «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» равелевские пассажи, хотя, в случае караевской джаз-пьесы, лучше виртуозные пробежки (чуть напоминающие фортепианные джазовые пробежки нью-йоркских гарлемских «щекотальщиков» 20-х годов) — один из импровизационных аспектов (ходов) темы дебюссиевской прелюдии.

При всей джазовости формы караевского опуса, она сильно разнится и отличается от принципов джазового музицирования. Форма «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» — целостное и крепко спаянное единство. Здесь каждая часть не более чем одна из композиционных составляющих. И если воспользоваться тезисом Аристотеля, то «целое здесь больше суммы своих частей». Тогда как в джазе — импровизационные разделы чаще всего важнее и значимее единства формы и структуры. И это тоже следует помнить исполнителю.

#### БЛЮЗ, РЕГТАЙМ, КЕКУОК И ИНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Основная тональность пьесы — F-dur. Что называется, «классическая» джазовая и блюзовая тональность. Потому периодически не просто F-dur, но F-dur с четким блюзовым оттенком, когда для внедрения минорности, как в чистом

блюзе, понижаются III и VII ступени (то, что принято называть блюзовой гаммой или блюзовой тональностью). В частности, в начале первой импровизации, ее повторении и коде (см. с т. 11, с т. 86, с т. 129)<sup>13</sup>.

Блюзовая гамма, как то самое ружье, которое выстреливает в начале второй импровизации (тт. 40–51) в виде внятного отсыла к гармонической блюзовой сетке. В итоге, периодически обозначенная и рассеянная по всей композиционной ткани, блюзовая тональность придает и ладо-гармоническому развитию явный джазовый уклон.

Добавлю: из неджазового — регулярные заигрывания с ритм-интонациями регтайма и кекуока. Ну что тут скажешь? Раз взял «эпиграфом» вариант Дебюсси, будь добр выдерживать и некие стилиевые принципы. Но однозначно ли регтайм и кекуок к не-джазу? Здесь расфокусированная остринатность скорее в «духе» Стравинского. Зримо ощущается фактура «Петрушки» и в первой импровизации и ее повторении.

#### МОЖНО ЛИ ВЕРИТЬ АВТОРУ ТЕКСТА?

Итак, Вторая соната и «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric». Тридцать лет между. Будто два разных автора. И дело во все не во временном промежутке, не в ФК-раннем и ФК-зрелом и даже не в том, что Соната — серийная, а «...„Monsieur Bee Line“ — eccentric» — опус джазовый. Вопрос в самом композиторе. Вопрос в двуклассности (трех-, четырех-, пяти-... десятиклассности) Фараджа Караева! Когда скучно всегда быть неизменным самим собой и придерживаться одних и тех же композиционных принципов и стилистик. Да и что это за композитор, что это

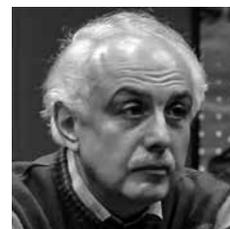
<sup>13</sup> Не могу не отметить важную деталь. Такт 88, по словам композитора, «джазовый пассаж из детства, пассаж моего отца, Караева, когда он импровизировал в манере буги-вуги».

за музыкант, если все в нем одномерно, однотипно, одновекторно и однозначно?! Если отсутствует в нем тайна распознавания и загадывания, если поет он всю жизнь одну и ту же песнь и всю жизнь придерживается одной линии и одного музыкального осознания... Творчество потому и зовется творчеством, что всегда выше и сиюминутных принципов, и знаний, и рассудочного мышления, и даже разума, так как преодолевает и пределы одинаковости, и пределы противоположности, как преодолевает

конечность всякой альтернативы, как преодолевает и завершение всякой реалии и сущности.

Тогда, если ФК бесконечно изменчив, как быть с заявкой, что Вторая соната стала истоком фараджкараевского стиля? Существует или не существует фараджкараевский единый стиль?

Отвечу так: пообщайтесь с музыкой Фараджа Караева, хотя бы с опусами, о которых шла речь. Коммуникация и открытость к общению — первый шаг на пути к собственным выводам и пониманиям. ■



Рауф ФАРХАДОВ

Доктор искусствоведения, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки, куратор фестивалей современной музыки. Автор четырех книг и более 130 статей по современной академической, электронной и джазовой музыке

Вторая соната, I ч. Тт. 4-7

Вторая соната, I ч. Тт. 52-54

Вторая соната, II ч. Тт. 01-03

Вторая соната, II ч. Тт. 36-39

Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk

Bee Line. Tr. 1-3

First system of musical notation, measures 1-3. Treble and bass clefs. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*.

Bee Line. Tr. 4-6

Second system of musical notation, measures 4-6. Treble and bass clefs. Dynamics: *f*, *mf*, *mp*. Includes first, second, and third endings.

Bee Line. Tr. 7-10

Third system of musical notation, measures 7-10. Treble and bass clefs. Dynamics: *ff*, *p sub.*, *pp*, *fff*. Includes measure numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Gioviale (Tempo I)

Bee Line. Tr. 11-12

Fourth system of musical notation, measures 11-12. Treble and bass clefs. Dynamics: *f*, *ff*. Includes measure numbers 11, 12.

Molto rubato

accel. ....

Bee Line. Tr. 40-41

Fifth system of musical notation, measures 40-41. Treble and bass clefs. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*. Includes measure numbers 40, 41.

Bee Line. Tr. 44-46

Sixth system of musical notation, measures 44-46. Treble and bass clefs. Dynamics: *mp*, *p*, *mp*. Includes measure numbers 44, 45, 46. Includes the instruction "e sempre simile".



## РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ

Член Международного Музыкального Совета,  
член Европейского Музыкального Совета  
в статусе Национального музыкального совета России

Российский музыкальный союз (РМС) – общероссийская организация,  
объединяющая деятелей музыкальной культуры различных  
профессиональных направлений

### В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ШЕСТЬ ГИЛЬДИЙ:

- Гильдия композиторов
- Гильдия академического исполнительства
- Гильдия джазового и эстрадного искусства
- Гильдия музыкознания
- Гильдия музыкального менеджмента
- Гильдия музыкального образования

### ЧЛЕНСТВО В РМС – ЭТО:

- новые условия для творческой деятельности в контексте живого сотрудничества музыкантов разного профиля и организаторов музыкальной жизни;
- участие в различных художественно-просветительских и образовательных проектах РМС;
- защита авторских прав и юридическая помощь в вопросах, связанных с профессиональной деятельностью;
- возможность реализации индивидуальных творческих проектов в случае их очевидной общероссийской и региональной значимости;
- статусный знак признания профессиональных заслуг музыканта.

**Приглашаем профессиональных музыкантов  
к вступлению в РМС!**

Чтобы стать членом Союза, заполните заявление и передайте его  
в офис РМС

Подробности на сайте: [www.rmu.org.ru](http://www.rmu.org.ru)

# Никита Волов: взгляд в будущее

**В** последние годы Камерный зал Московской филармонии, вопреки своим скромным масштабам (не более 100 мест), стал играть значимую роль в музыкальной жизни столицы: именно в его стенах дебютируют молодые исполнители, надежда и опора будущего нашей культуры. Некоторые из них избегают «проторенных» репертуарных путей, предпочитая открывать для публики малоизвестные сочинения и составляя концептуальные программы для своих выступлений. Именно таким и предстал перед слушателями **Никита Волов** на своем фортепианном вечере 23 апреля с.г. Молодой пианист, выпускник класса Элисо Вирсаладзе в Московской консерватории и лауреат ряда международных конкурсов, подготовил в высшей степени интересную программу под титулом «Взгляд в будущее. Вокруг света», в которую вошли сочинения XX века, в том числе, практически не звучащие в нашей стране: «В тумане» Яначека и Сюита Родригеса.

Открывался концерт, тем не менее, **одной из самых популярных сонат Йозефа Гайдна — Es-dur, Hob. XVI:25.** Само ее включение в программу, состоящую из музыки XX века, выглядело несколько нелогично, нарушая концептуальную целостность построения концерта. Отметим, что и с интерпретационной точки зрения произведение

прозвучало не вполне убедительно. Пианист исполнял его скорее в «бетховенском» русле, используя приемы «весовой» игры в аккордах и пассажах, что придавало сонате монументальность и масштабность, не вполне уместную в контексте клавирного стиля Гайдна, близкого еще к клавишинной эстетике. Безусловно, каждый пианист имеет право на собственный стилевой подход, но в современную эпоху, с ее подчеркнутым вниманием к принципам аутентичного исполнительства, такая интерпретация представляется по меньшей мере спорной.

По контрасту с Гайдном, исполнение цикла **Леоша Яначека «В тумане»** стало безусловным творческим успехом пианиста и, вероятно, высшей художественной точкой концерта. Жаль, что это выдающееся фортепианное сочинение столь редко звучит с эстрады; так, автор данных строк впервые услышал его живую именно на этом концерте. Пианист предварил свое выступление кратким рассказом о сочинении: было очевидно, что Яначек для него — композитор особенно близкий и ценимый. В интерпретации цикла «В тумане» особенно впечатляла деликатность, с которой пианисту удалось передать хрупкий и трагический образный строй этих произведений. Никита Волов раскрыл здесь себя как мастер звуковых оттенков,



стремящийся к тонкой детализации, поиску разнообразных тембров и красок. На первый взгляд скупая по своим выразительным средствам фортепианная музыка Яначека стала в исполнении молодого пианиста настоящим открытием для публики, поражала глубиной заложенных в ней смыслов.

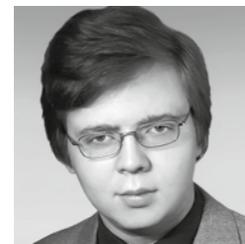
Завершала первое отделение концерта «**Соната-наваждение**» **Владимира Волошина** (род. 1972, выпускник Московской консерватории в классах профессоров Т. Хренникова и Л. Бобылева), посвященная Никите Волову. Это двухчастное произведение прозвучало ярко и масштабно, особенно привлекало в нем мощное виртуозное начало, перекликающееся с традициями русской инструментальной музыки. Современные композиторы не так часто подчеркивают виртуозные, «технические» аспекты в своих фортепианных сочинениях, и тем отраднее познакомиться с сонатой, явно возвращающейся к этому направлению. Можно предположить, исходя из посвящения, что пианист работал над этим сочинением совместно с композитором: неудивительно, что его интерпретация произвела целостное и глубокое

впечатление. Отметим также, что слово «наваждение» в названии сонаты, на первый взгляд, отсылает нас к известной пьесе Прокофьева, однако соната показалась более близкой к скрябинскому стилю, особенно в аспекте насыщенного гармонического языка; сам двухчастный цикл с медленной первой частью и стремительным финалом также располагает к проведению параллелей с Четвертой сонатой Скрябина.

Второе отделение концерта началось с еще одного малоизвестного фортепианного «бриллианта» — **Сюиты Хоакина Родриго**, знаменитого испанского композитора, чье имя, однако, у большинства ассоциируется прежде всего с гитарной музыкой. Содержание сюиты (Прелюдия, Сицилиана, Бурре, Менуэт, Ригодон), как представляется, свидетельствует о небарочном характере произведения; однако его стиль скорее следует охарактеризовать как модернизм: это не просто стилизация под барокко, а в большей степени «взгляд» на барокко из XX века, «впечатление» от стиля (не случайны здесь отдаленные импрессионистские черты). Пианисту удалось «схватить» этот модус сочинения в своей интерпретации, ее отличало необычное, но гармоничное сочетание эмоциональной отстраненности и тонкой детализации, внимание к краскам и оттенкам.

Завершал концерт один из «хитов» музыки XX века — **Седьмая соната С. Прокофьева**. Сразу отметим, что Никита Волов и в репертуарном сочинении стремился избегать «общепринятых» решений, предложив публике оригинальное прочтение. Дело заключается в том, что в последние годы под влиянием общего роста виртуозного начала в фортепианном искусстве это произведение нередко рассматривается пианистами преимущественно в контексте демонстрации собственных технических возможностей. Никита Волов, однако, будто бы сознательно отодвигает виртуозный аспект на второй план, на первом месте для него — внимание к деталям, игра с «ключичими» прокофьевскими созвучиями, поиск новых оттенков и акцентов. Финал, стандартная интерпретация которого, кажется, уже подразумевает в наши дни предельно возможный темп, трактуется исполнителем в подчеркнуто спокойном движении, как уверенное победное шествие. Здесь сразу же вспоминаются некоторые записи пианистов старого поколения, в частности — великого Рихтера. Неизвестно, в какой степени они повлияли на Никиту Волова, но результат получился яркий и содержательный, хотя и непривычный для уха слушателя, настроенного на стандартную, «общепринятую» интерпретацию.

В заключение хотелось бы еще раз отметить неординарность и оригинальность, проявленную пианистом в составлении программы концерта. Стремление следовать по неизведанным тропам в искусстве требует от исполнителя известной смелости и решимости, но тем ценнее становится результат, далекий от рутинных, многократно повторяемых истин. Качества фортепианного стиля Никиты Волова — тонкая звуковая палитра, стремление к детализации — безусловно, способствуют его будущим успехам в избранном им направлении. Надеемся, что новые открытия пианиста в музыке первой половины XX века не заставят себя ждать. ■



Александр КУЛИКОВ  
Пианист, педагог, выпускник  
Московской консерватории  
и Университета искусств  
в Берлине. Лауреат международных  
конкурсов. Кандидат  
искусствоведения.

**Никита ВОЛОВ**

род. в 1992 в Северодвинске. Обучался в ДМШ № 1 Пскова (преп. И. Чудина), в ЦМШ при Московской консерватории (преп. Ф. Нуризаде). В 2015 окончил Московскую консерваторию в классе проф. Э. Вирсаладзе. Стажировался в Высшей школе музыки Hans Eisler в Берлине. Лауреат Международного

конкурса им. Р. Виньеса в Испании (III премия, 2014), Трансильванского Международного конкурса пианистов в Румынии (I премия, 2018). Приз фонда DAAD (Германия) в 2018. Участник фестивалей «Дни Рахманинова» в Великом Новгороде, «Молодые исполнители России» в Санкт-Петербурге, «IKIF» в Нью-Йорке, «Alpenklassik»

в Бад-Райхенхале, «ENCUENTRO DE MÚSICA» в Сантандере. Гастролирует в России, странах Азии и Европы. Сотрудничает с такими музыкантами, как М. Почекин, М. Дунаевский, В. Джиоева, А. Аблабердыева, Р. Абдуллаев, И. Каждан, А. Титов, Н. Имаи. В 2019 выходит сольный диск пианиста, записанный на Radio Romania Muzical. ■

A portrait of Elena Bashkirova, a woman with dark hair pulled back, wearing a black top and a white shawl with a patterned border. She is looking slightly to the right of the camera with a gentle smile. Her hands are clasped in front of her.

**Елена БАШКИРОВА:  
«С детства  
воспринимаю музыку  
Моцарта как большую  
оперу»**

С замечательной пианисткой и руководителем фестивалей камерной музыки Еленой Башкировой мы встречались много раз и в Иерусалиме, и Москве, куда она приезжала со своим Иерусалимским фестивалем. На этот раз мы встретились на Мальте, куда она приехала на Международный музыкальный фестиваль с сольным концертом. И было естественно начать разговор именно с первых ее впечатлений от этого сказочного острова, фестиваля и обсуждения ее программы.

— Я в полном восторге от Мальты. Она напоминает мне и Италию, и Испанию, и, кстати, Иерусалим, очень странно, ту часть Иерусалима, которая связана с Крестовыми походами, то есть католический Иерусалим — невероятно похоже. Климат похож, все похоже. Эти крепости, этот камень, бело-золотистый цвет города... К сожалению, я приехала в этот раз всего на один день и очень сожалею об этом. Но я надеюсь, что когда-нибудь смогу вернуться и больше времени посвятить и путешествию по красивым местам, просто посмотреть немножко больше город.

— **Для сольного концерта на фестивале Вы выбрали совершенно удивительную программу. С одной стороны, небольшие пьесы и си-бемоль-мажорная Соната Моцарта, с другой — абсолютно неизвестный Дворжак и знаменитая Соната Бартока. Программа действительно, как Вы любите составлять, весьма эклектичная.**

— Я очень люблю играть Моцарта. В этом, наверное, нет ничего оригинального, но я обожаю играть Моцарта и где-то с детства я всегда воспринимаю его музыку как большую оперу. Любая пьеса Моцарта у меня всегда ассоциируется с его оперой. И поэтому все музыкальные темы, все, что я там делаю, это всегда для меня ассоциации с какими-то оперными персонажами и характерами, ситуациями в моцартовских операх, и мне всегда это интересно. Я построила программу таким образом, что первые три пьесы как бы связаны по тональностям — это ре-мажор, ре-мажор и ля-мажор — и звучат, как одна соната. И потом идет известная си-бемоль-мажорная Соната — это как бы две большие пьесы. Обе очень разные по характеру.

Здесь уже Моцарт как бы и из разных опер, и из разных симфоний, и совершенно различный по характеру. У него очень часто музыка разделяется, грубо говоря, на итальянского Моцарта и на немецкого, австрийского. И очень важно сказать, что здесь тоже есть ассоциации с определенными операми, как, скажем, ре-мажорное Рондо. А Вариации, которые я играю, — я даже не совсем уверена, что Моцарт сделал эту версию для рояля — ведь это последняя часть кларнетового квинтета, который я обожаю. Но я нашла эти вариации и играю их с огромным удовольствием. Думаю, почти никто не

знает, что они существуют, но это изумительная музыка. Так я завершаю эту серию.

Потом идет большая соната, которая к концу таит в себе тоже интересный сюрприз. Она очень известная, красивая. В последней части, которая сама по себе представляет исключительное количество характерных моментов, она вдруг превращается в фортепианный концерт. И ты чувствуешь, что здесь оркестровое tutti, а вот здесь каденция рояля и еще одно tutti. Очень интересная структура. Таково первое отделение.

По поводу Дворжака я должна сказать, что это было для меня огромным открытием, и думаю, что для публики тоже. Во время моей учебы в России к Дворжаку всегда было отношение немножко свысока, как-то вот между Чайковским и Брамсом существует и чешский композитор Дворжак. Мы никогда, во всяком случае, мое поколение, не воспринимали его всерьез. А сейчас я просто влюблена в эту музыку. Мне очень нравится чешская музыка, я обожаю также Сметану, мне нравится этот национальный элемент, не совсем фольклорный, но некое народное начало в нем есть. И танцы, и необыкновенные ритмы, и замечательные гармонии. Я нашла у себя дома эти пьесы, которые называются «Поэтические картины», опус 85. Они очень мало играны несмотря на то, что это достаточно монументальное и необычайно красивое произведение, и напоминают, пожалуй, самые лучшие моменты Дворжака, — фортепианный квинтет или трио, где все это существует. И когда я нашла эти ноты в собственном шкафу и начала играть, то сразу влюбилась, с первой ноты. Для меня это было открытие, а потом я поняла, что это открытие для всех, что многие коллеги, которые приходили на концерты, где я их играла, этих пьес тоже не знали. Так возникло и это удивление, и желание узнать больше. И мне очень приятно, что я могу такие замечательные вещи открыть для людей, для публики и даже для коллег.

Соната Бартока — это одна из основных пьес XX века. И хотя она звучит почти 100 лет с момента появления, она остается исключительно радикальной и современной.

— **Вы однажды пошутили, что ваши программы представляют собой нечто вроде клубного сэндвича, когда известные произведения обрамляют не известные широкой публике сочинения.**



**В данном случае Вы открываете жемчужины классиков. Или же кардинально меняете представление публики о них.**

— Это тоже клубный сэндвич (*смеется*). Но действительно, программа фестиваля мне немножко напоминает это. Я считаю, что это наш долг — продолжать работать с публикой над новым репертуаром. Мы не можем играть одно и то же, ибо получается музей, а мы все-таки живые люди. Нам нужно стараться, мне так кажется, донести до публики музыку не только современную и новую, но и определенные произведения, скажем, XX века или XIX, которые мало играют и о которых даже завзятые меломаны не знают. Пример — это Дворжак. Но есть очень много произведений, которые мы не знаем и которые уже давным-давно существуют. Конечно, публику всегда привлекают часто исполняемые вещи, и поэтому моя идея — «заманить» ее чем-то известным, но потом все-таки дать послушать неизвестное. И очень часто бывает, что самые лучшие пьесы в программах — малоизвестные или новые. И люди потом выходят из концертного зала, обогащенные этим.

— Дело в том, что имена Шенберга, Берга, Денисова, Шнитке и даже Стравинского в программе нередко отпугивают людей, несмотря на то, что их романтические или постромантические сочинения, скажем, «Просветленная ночь» или «Лунный Пьеро», поразительно красивы.

— Да, Шенберг изумительно красивый. И даже поздний. Надо куда больше слушать этой музыки XX века, и тогда ты начинаешь лучше понимать ее и любить. Это — как язык: если мы начинаем его понимать, то можем оценить сказанное. Люди играют современную музыку, и мы не знаем, хорошо они ее играют или плохо, потому что мы саму музыку не знаем.

— Я вспоминаю фрагмент из книги Григория Пятигорского «Я виолончелист», когда в самом начале его карьеры на Западе, в Берлинском филармоническом оркестре они должны были исполнять сочинение современного автора. Всякий раз откладывая работу над ним на репетициях, Вильгельм Фуртвенглер перед концертом радостно сообщил

**музыкантам, что «автор не приедет, а партитура есть только у композитора и у меня, посему, что бы мы там ни сыграли, все будет хорошо». И они кое-как «доковыляли» до финала. Сегодня подход исполнителей куда серьезнее.**

— Конечно. Но, тем не менее, когда мы включаем в программы сочинения представителей Второй венской школы, то есть Шенберга, Берга, Веберна, написанные 100 и более лет назад, у слушателей возникает чувство опасения перед этой музыкой, которая остается для многих все-таки сложной. При этом ни Барток, ни Шостакович, ни Прокофьев подобного страха у публики не вызывают. А ведь все они были современниками!

**— Вас постоянно влечет что-то новое, вы все время в поиске. Даже история ваших фестивалей и концертных циклов, которая происходила у меня на глазах, — как в Иерусалиме, так и в Москве.**

— Я хочу жить. Я живой человек, и если я успокоюсь, это будет конец. Мы все же считаем себя креативными людьми, пусть мы и не композиторы, а исполнители, вторая линия, мы исполняем уже написанную музыку. Но, по крайней мере, это живое ощущение того, что надо все время стремиться к чему-то, постоянно учиться дальше. Если ты считаешь, что всего достиг и только повторяешь себя, то это означает конец, ты идешь вниз, ты идешь ко дну.

**— Я вспоминаю ваши первые фестивали в Иерусалиме с 1998 года, в них всегда были какие-то неожиданные находки, эксперименты. И вы не останавливаетесь на этих находках, продолжаете все время искать. Но самая, пожалуй, великолепная находка — эти ансамбли ad hoc, то есть когда неожиданно встречаются большие музыканты, садятся и, не выходя из комнат в течение недели, наслаждаются музицированием. Как вы умудрились найти эту «слабую струнку» даже у самых знаменитых?**

— Все коллеги с большим интересом относятся к самому процессу. И я стараюсь, составляя программы, не просто собрать известных артистов вместе, а обдумать очень серьезно, кто кому подходит, кто играет в определенном стиле и кому будет приятно, как говорят, «делать музыку». Просто собрать несколько больших музыкантов на фестивале мне не составляло проблемы с самого начала. И даже соединить их вместе в ансамбле. Но мы знаем, что на некоторых фестивалях из этого ничего хорошего не выходило. Всегда нужно очень скрупулезно и внимательно заботиться о том, чтобы между ними возникла, как сегодня говорят, химия, то есть не

было неприятия. Конечно, могут возникнуть всякие ситуации, когда это не сработает, но я иду на этот риск. Я очень люблю объединять замечательных артистов разного возраста, разного опыта. Бывает замечательно, когда артисты пожилые...

**— Как на последнем фестивале Менахем Пресслер, которому тогда исполнилось 95 лет...**

— Менахем Пресслер это уникальное явление, конечно, я бы даже сказала — экстремальное (*смеется*). Но есть многие другие, не намного моложе Пресслера. Вот недавно мы исполняли Октет Шуберта, и там играли 80-летний Клаус Тунеманн, 60-летний Райнар Хонак, молодой валторнист, которому 20 лет, и скрипач, которому 25. Разные возрасты, разные, может быть, школы, общий знаменатель — желание и любовь к поиску в музыке и уважение друг к другу. Именно известные пожилые исполнители с любовью относятся к молодежи, которой они хотят передать что-то. А для молодых музыкантов это огромный шанс — играть с такими великими людьми.

**— Безусловно. Это удивительно, как вы в один фестиваль включили и Марту Аргерих, и Менахема Пресслера — двух таких гигантов фортепиано.**

— Это невероятно, но это случилось, хотя я знаю, что так бывает редко.

**— Но пойти на подобный эксперимент с Мартой Аргерих, которая нередко отменяет массу выступлений в последнюю минуту! Здесь же Вы объединили ее с другими музыкантами, это обязывает...**

— Нередко нужно идти на подобный риск. Потому что, когда она приезжает и играет, — это становится незабываемым прекрасным событием. Кстати, она очень любит играть с разными музыкантами в неожиданных сочетаниях, особенно с молодежью. Марта многих людей поддерживает и помогает массе музыкантов. И ей очень понравилось на нашем Иерусалимском фестивале. Так что, я думаю, если не в этом, то в следующем году она наверняка вернется. Я этому очень рада.

**— Я читал, что Вы собираетесь проводить свой традиционный Иерусалимский фестиваль теперь два раза в году.**

— Дело в том, что после 20 лет ежегодных фестивалей мы задумались вообще провести последний — и на этом закончить. А потом мне стало жаль и публику, и артистов, потому что все в начале сентября мы встречаемся в Иерусалиме. И надо было решить, как сделать, чтобы несколько по-другому увидеть фестиваль и его наполнение. Начиная с прошлого года мы достаточно

активно сотрудничаем с Мишкенот Шаананим, и это прекрасное творческое сотоварищество.

**— Здесь надо объяснить, что Мишкенот Шаананим, что в переводе означает «обитель умиротворенных», — это комплекс в самом сердце Иерусалима, куда входят гостиница и музыкальный центр, созданный и открытый в 1973 году знаменитым скрипачом Исааком Стерном.**

— Да, совершенно прекрасный комплекс. И мы очень хорошо ладим с его руководством, они прекрасные люди, это очень хорошая команда. Гораздо проще сделать фестиваль не такой долгий, от недели до 10 дней, как было раньше. И должна сказать, что для публики тоже. Мы сейчас планируем фестивали, рассчитанные на 5 дней, но в эти дни у нас 7 концертов в сентябре, то есть все очень сконцентрировано. Но к этому прибавился длинный уик-энд в феврале, в первую или вторую неделю месяца, когда концерты более демократичные, с более знакомой музыкой или же программы уже исполнявшиеся ранее и вызвавшие большой интерес. Так мы еще раз встречаемся с нашей израильской публикой. Но для фестиваля нужно все время что-то придумывать, часто повторять, даже если это успешный эксперимент. Нужно постоянно обдумывать новые формы, привлекать новых исполнителей.

**— Вы как-то сказали, что предпочитаете теперь работать над концертами Моцарта не только по фортепианной партии, но с партитурой...**

— Да, это так. Тогда ты видишь не только свою сольную партию, но музыкальную палитру, все голосовое переплетение. Это феноменальное ощущение проникновения в суть моцартовской музыки. Я обожаю играть Моцарта, но многие молодые музыканты боятся. А чего они боятся, я не знаю. Просто нужно много играть, изучать не только фортепианные сочинения, но и ансамбли, скрипичные концерты и, конечно же, оперы, а не только играть на своем инструменте. Это уникальная, совершенно универсальная, гениальная музыка. И, если ты это, то сразу чувствуешь, что знаешь куда больше, чем просто ноты, которые играешь.

**— Вы с такой легкостью говорите о Моцарте, который является для многих «камнем преткновения»... Ведь Моцарт — своего рода «лакмусовая бумажка» музыкальности и таланта.**

— Да, так это и воспринимается. Но очень часто, и это везде, не только в России, но и в Европе, недостаточно изучают и недостаточно понимают силу вокальности Моцарта. Он с детства писал оперы, он всегда много писал для голоса. Его характер, характеры героев его

опер, различные оперные ситуации — это все настолько совершенно настолько очевидно объясняет его инструментальную музыку. Я все чаще прихожу к мысли, насколько для молодежи важно ходить в оперу. И не просто ходить, а внимательно слушать, сравнивать, находить какие-то ассоциации. То же самое происходит и с музыкой Шуберта. Если инструменталисты не знают досконально его вокальное наследие, его изумительные песни, то это для них просто огромная потеря. Что можно там сыграть? Да в основе всей музыки Шуберта лежит его гениальный вокализм. У Шуберта песня — то же, что у Моцарта опера. С Бетховеном другое — там очень многое идет именно от рояля. Надо максимально приблизиться к внутреннему миру композитора, «войти» в него, и тогда ты гораздо лучше сможешь его играть. Поэтому и мое обращение к партитуре, а не только к сольной партии.

**— Вы — дочь великого музыканта и супруга великого музыканта. Вы им показываете то, что Вы делаете сегодня?**

— Что значит, показываю? Мы живем вместе с мужем, постоянно общаемся, и он смотрит иногда, если я что-то новое делаю, играю или придумываю. Конечно, я с ним советуясь!

**— Знаете, Даниэль Баренбойм для многих — это человек-легенда, который стоит на высочайшем пьедестале. А здесь так просто можно получить и совет, а, может быть, иногда и критику.**

— Да, конечно. Я как раз именно это очень ценю. Его критика, даже если она и неприятна, всегда очень конструктивна. Когда я работаю над новым произведением или обдумываю фестивальные программы, то, безусловно, делюсь всем этим с Даниэлем. И когда он задает массу вопросов или говорит, что по такой-то причине ему кажется, что это может быть не совсем хорошо, мне это помогает гораздо больше, чем любой комплимент. Мне не нужны его комплименты во всем, что касается музыки.

**— Но вы и от своего отца тоже получали не так уж много комплиментов. Дмитрий Александрович может яростно критиковать любого пианиста, не задумываясь, наотмашь, хотя через 5 минут будет хвалить и обнимать его.**

— Абсолютно. Потому что важны музыка и ее исполнение. Это у них с Даниэлем общее. Они борются за музыку. Им больно, когда какой-нибудь студент или музыкант не чувствует этого, не осознает, что важно, у которого нет стремления и воли играть то, что написано в нотах. Оба очень серьезные музыканты, и оба



исходят исключительно из воли композитора, которая изложена в партитуре черным по белому.

**— Ваш сын Михаэль предпочел все же другой инструмент, он скрипач. Как это получилось?**

— Когда мы переехали жить в Берлин, ему было семь лет. В Париже он начал уже играть немножко на рояле. Мы не особенно торопились с этим, потому что, как часто бывает, сапожник без сапог, мы никогда не могли найти хорошего педагога по фортепиано для детей — это огромная проблема везде, включая Берлин. А вот выбор прекрасного детского педагога по скрипке как раз существовал. И так как у Михаэля, как мы с Даниэлем чувствовали, не было ни желания, ни большого таланта к роялю, то решили попробовать приобщить его к музыке через игру на скрипке. Первые уроки дала ему моя мама-скрипачка, а затем мы с ним пошли к учительнице, которую я хорошо знала и у которой был прекрасный класс.

Тут я должна сделать небольшой экскурс в историю. А история такая: когда наши сыновья росли, все

дети в мире смотрели один и тот же мультфильм — «Черепашки-ниндзя». Они были везде. То есть никуда нельзя было прийти, чтобы не получить их в подарок. Мы их покупали в огромных количествах всех видов и всех размеров. У этих черепашек были прекрасные итальянские имена: Рафаэль, Леонардо, Донателло, Микеланджело, все великие итальянские мастера. А кульминационный момент этих мультфильмов был, когда в конце эти черепашки заказывали пиццу. И пицца играла огромную роль.

Когда мы пришли к учительнице, она сказала: «Миша, вот скрипочка, как хорошо, ты сейчас будешь играть на скрипке. Вот это смычок, мы им будем водить. Но смычок мы сейчас отложим, и первое, что мы начнем делать, мы будем с тобой играть пиццикато». Она сказала пиццикато, а он пицца. Для него слово пицца было, как магический ключ. Он посмотрел на меня, подмигнул, и с этого момента ему стало интересно и весело. Так что любовь к скрипке родилась из пиццы. Ему было почти 8 лет, когда он начал заниматься на скрипке, и это его страшно увлекло. А потом уже

стало совершенно ясно, что путь начертан. В какой-то момент, в конце школы, он увлекся философией, ведь он учился по французской системе, а у них философия занимает важное место. Его педагоги в колледже также были в восторге от его успехов, все говорили, что ему надо обязательно продолжать заниматься этим, ехать учиться во Францию, где есть система больших школ, что у него достаточно высокий уровень. Вот Михаэль и поехал, был принят в Сорбонну и два года там проучился. Но где-то к концу первого года он понял, что хочет вернуться к музыке, что он скучает по ней, хочет быть профессиональным музыкантом. Правда, он никогда не переставал заниматься на инструменте. Два года занятий на кафедре философии в Париже дали ему очень много в смысле общего развития, я считаю, что это замечательно для любого человека — иметь подобную возможность познать себя. А потом он вернулся в Берлин и к скрипке. У него всегда очень интересные интерпретации, он очень оригинально мыслит, он унаследовал от отца потрясающую голову и замечательный конструктивный подход к музыке. Он умеет и понимает некие вещи, которые не каждому дано понять. И это от философии, понятно.

**— Михаэлю мешает фамилия Баренбойм?**

— В какой-то степени да. Я не хочу лукавить, что это легко. Но он очень сильный человек, у него сильный характер, и я очень уважаю его отношение к этому вопросу. Однажды кто-то из журналистов спросил его: «Как это — быть сыном Даниэля Баренбойма?» Он ответил: «Вы знаете, у меня никогда не было другого папы, мне сравнивать не с чем». Он молодец, он делает свою жизнь, делает свою карьеру, и строит ее очень серьезно. Я с огромным уважением отношусь к тому, как он работает, и с удовольствием играю с ним.

**— Ваш второй сын, Давид, пошел не совсем по стезе родителей. Он занимается, по-моему, и видеоклипами, и рок-музыкой, и поп-музыкой.**

— Он мне сказал, что это называется электро-поп. Я ничего в этом не понимаю, но очень поддерживаю его. Он делает это с огромной любовью и верит в свое будущее в этом смысле. Я всячески поддерживаю его и должна отметить, что его видеоклипы выглядят профессионально. Так что я рада.

**— Вы влюблены в свой нынешний город проживания — это Берлин. И Вы там проводите там концерты своего Иерусалимского фестиваля тоже.**

— Я живу в Берлине уже 27 лет и думаю, что я уже не влюблена в него, а просто очень люблю. Это как в семейной жизни. Фестиваль мы начали делать в Еврейском

музее, и он родился, конечно, из Иерусалимского фестиваля. В какой-то момент руководство Еврейского музея решило, что им нужна некая программа в области культуры, и они подумали о нас. Мы проверили наши возможности и стали это делать. С тех пор прошло восемь лет, в течение которых мы каждый конец апреля проводим наш фестиваль и в берлинском Еврейском музее. К моему удивлению, с первого же года мы приобрели свою публику. Она в чем-то похожа на иерусалимскую — это люди, влюбленные и преданные камерной музыке. Оказалось, что это единственный фестиваль камерной музыки, который проходит в Берлине в таком виде концентрированно. И слушатели просто в восторге. В момент, окончания фестиваля уже спрашивают о программе следующего. Образовалась определенная группа верных поклонников камерной музыки, которые ждут этот фестиваль. Это меня удивляет и очень радует, ибо при том шквале музыкальных событий, которые происходят в Берлине, у нас оказалась некая постоянная и верная ниша.

**— Вы «экспортировали» этот фестиваль и в Нью-Йорк...**

— Да, но в Нью-Йорке мы были с турне, играли там две программы, как в Москве. Мы и в Париже каждый второй год даем две программы. У нас есть определенные города, куда мы ездим практически каждый второй год. Таким образом фестиваль представляет себя. Хотелось бы включить в этот список и Москву, тем более, что есть успешный опыт. Я думаю, что это всегда хорошо приехать не с одной программой, а, по крайней мере, с двумя. Тогда можно показать разные точки зрения — это интересно и для музыкантов, и для публики, и для критики. Я очень надеюсь, что это произойдет и в Москве.

**— Я наблюдаю более или менее за тем, что вы делаете на концертных подмостках, и всякий раз удивляюсь вашей фантастической энергии, какому-то юношескому задору. У меня возникает вопрос: что Вы будете делать, когда Вы вырастаете?**

— А я не вырасту. Я расту в землю (*смеется*). Нет-нет, действительно, вероятно, в этом смысле я пошла в своего папу и в своего мужа. Вокруг меня люди, с которыми я общаюсь, они такие, как я. Других я не вижу, может быть, я их выбираю — и друзей, и коллег. Все влюблены в свою профессию.

**— Уроки вашего отца — это всегда рассказы, истории, это всегда безграничная любовь и память о его учителях Анастасии Давыдовне Вирсаладзе и Александре Борисовиче Гольденвейзере. Репетиции вашего мужа с оркестром — это знакомство**



**с еще одним огромным миром вокруг нас. Чему вы научились у них?**

— Я многому научилась у них. В детстве все воспринимается как норма. Вот я живу в доме, где все занимаются музыкой, и папа, который со мной занимался, и мама, которая играла в оркестрах, куда я ходила очень часто на концерты. Кстати, она играла в очень хороших московских оркестрах. А ее первый оркестр, когда она была совсем молодая, оркестр Радио, давал много очень хороших концертов для детей и для молодежи. Я помню эти объяснения, они играли массу интересной музыки. Я помню, как Дмитрий Кабалевский прекрасно комментировал программы. Я росла в этой атмосфере, и для меня это естественно. Люди, которые ходят на работу, затем занимаются хобби — музыкой, для них это отдых. А для меня музыка — это все, это моя жизнь, и я не представляю себе, что бы я делала иначе. Я очень люблю читать, я люблю кино. Все это нормально, но живем мы все равно музыкой.

**— Вы не только о музыке мечтали, вы мечтали когда-то и о театре тоже, по-моему.**

— То, что я вам говорила о моем отношении к музыке Моцарта, это часть моей любви к театру тоже. Я всегда любила театр, сцену, в какой-то момент моя мечта была стать режиссером оперы, наверное. Для меня идеалом был Жан-Пьер Поннель — это был гений оперной режиссуры, истинный гений. Его постановки опер Монтеверди, Моцарта и вообще то, как он работал, у него

в воображении возникало сразу все. Он сам придумывал и создавал декорации, рисовал эскизы костюмов, он знал наизусть все оперные партитуры! И когда он ставил — это было гениально. Я мечтала нечто подобное сделать в будущем. Конечно, головой я понимала, что это невозможно, но сейчас, когда я играю, где-то в глубине моего музыкального сознания, я ставлю свои оперы.

**— И продолжайте ставить еще много лет. ■**



Йосси (Йоссеф) ТАВОР  
Теле- и радиожурналист, обозреватель по вопросам культуры, ведущий радио «Орфей», автор статей на русском, иврите и английском языках. Многолетний сотрудник израильского радио: главный редактор ежедневного радиобозрения. Соавтор документальных фильмов для канала «Культура» о Н. Петрове, М. Воскресенском, Д. Башкирове. Выпускник Иерусалимской Музыкальной академии. Член жюри международных конкурсов.



# Герой нашего времени: Пьер-Лоран ЭМАР

Среди музыкантов, родившихся во второй половине XX века, Пьер-Лоран Эмар выделяется своей многоликостью, впечатляющим многообразием интересов, нестандартным подходом к выбору репертуара, активной просветительской позицией. Эксперимент, приключение, необычный опыт — это его стихия. Он выступает с академическим репертуаром, исполняя классику и сочинения композиторов XX века, успевшие стать классикой: Баха и Скарлатти, Бетховена и Моцарта, Шумана и Листа, Дебюсси и Равеля, Бартока и Айвза, Шенберга и Берга, Веберна и Стравинского, и в то же время играет по всему миру произведения новейшей музыки, создатели которой — П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Лигети, Дж. Бенджамин, С. Райх, М. Строппа, Э. Картер, П. Этвеш, Х. Бертуистл, Д. Андерсон и другие — не раз доверяли Эмару премьерные исполнения своих произведений.

Эмар придает большое значение составлению концертных программ: «Как только я начал играть, — рассказывает он, — я стал очень серьезно относиться к продумыванию и организации программы. Потому что

сила семантическая, поэтическая, эмоциональная, эстетическая исходит действительно из порядка ее организации». Составляя программу, Эмар может совместить самые разные культурные слои — музыку кино, этническую, классическую, уличную. А то и представить в престижном зале программу, составленную по принципу, определяемому им самим как «коллаж-монтаж». Подобный концерт-мозаика монтируется им из коротких пьес разных композиторов, противоположных по своим стилевым и временным параметрам. Такие блоки пьес исполнитель объединяет какой-то идеей или сопоставляет пьесы одного жанра, но написанные в предельно различных манерах.

Иногда Эмар загадывает потокам загадки, комбинируя пьесы таким образом, «чтобы они переходили друг в друга, и не всегда было бы ясно, где одна, а где другая (Бетховен, Кейдж, Шуман, Скарлатти, Штокхаузен)». А в другой раз просто играет «все подряд без перерыва, переплывая от одной пьесы к другой, так, чтобы даже искушенные слушатели заметили переход лишь через пару тактов (Мюрай,

Шенберг, Куртаг, Мессиан, Равель, Мусоргский)». Возможно, кому-то подобное покажется произволом по отношению к произведению искусства, однако для Эмара это своеобразный художественный эксперимент: «Это игра, но весьма серьезная, — отмечает он, — она побуждает к размышлению о времени, о соотношении пьес между собой, о нашем к ним отношении и о том, что можно с ними делать»<sup>1</sup>.

В первой половине XX века принцип коллажа и монтажа, проявляющийся в наложении далеких образов, нарушении привычных пространственных и временных связей, известный еще со времен Средневековья, возродился в новом качестве, сначала в живописи и кино, а затем и в других видах искусства. В музыке этот принцип также активно используется причем, особенно широкое применение он нашел во второй половине XX века. Пьер-Лоран Эмар применил принцип коллажа-монтажа в исполнительском искусстве. Совмещение в одной

<sup>1</sup> Эмар Пьер-Лоран. «У меня своя стратегия» [Электронный ресурс]. Интервьюер И. Овчинников. — 10.01.2012. — URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand)

программе произведений противоположных по своим стилевым параметрам, форме, содержательно наполнению или даже слияние в одном звуковом поле исполняющихся без перерыва фрагментов сочинений, принадлежащих к предельно различным художественным направлениям и историческим периодам, максимально обостряет впечатление. Это побуждает слушателя извлекать из сочинений новые смыслы, заставляет переоценивать эстетические критерии, позволяет открывать неизвестные грани в привычном и узнаваемые черты в незнакомом, способствует расширению горизонтов мышления.

У Эмара имеется собственный взгляд на проблемы интерпретации сочинений разных стилей и эпох, которые он доносит в пояснениях, нередко сопровождающих концерты. В непринужденности этого общения с аудиторией как нельзя более ясно проявляется отсутствие всякой позы, безыскусность и искренность музыканта в его стремлении приобщить публику к богатствам классической и современной музыки. Такой разговор со слушателем также не вполне обычен для концертной практики, но привычен для Эмара.

Деятельность Эмара впечатляет разнообразностью: он записывает огромное количество произведений разных композиторов, проводит мастер-классы, ездит с лекциями-концертами по всему миру, представляя слушателям и молодым музыкантам авторский взгляд на музыку разных эпох и стилей. Эмар выступает и как дирижер, дает многочисленные интервью, преподает в элитных музыкальных учебных заведениях; он снялся в фильме, рассказывающем удивительные истории о фортепиано, издал книгу об исполнительстве.

Эмар родился в 1957 году в Лионе, учился в Лионской, а потом и в Парижской консерватории.

Самым значительным событием его ранней юности — Пьеру-Лорану тогда исполнилось всего двенадцать лет — стало знакомство и дружба с Оливье Мессианом и его женой, выдающейся пианисткой и педагогом Ивонн Лорио. Начав заниматься с Лорио и посещая также класс Мессиана, он стал не просто успешным учеником, но почти членом семьи. Супруги брали его с собой на репетиции и концерты, в турне и загородные поездки. Поэтому неудивительно, что уже в 1973 году 16-летний пианист одержал победу на Международном конкурсе Оливье Мессиана, сразу завоевав международную известность. С тех пор и по сей день Эмар исполняет и записывает сочинения своего любимого композитора, являясь одним из самых авторитетных и признанных его интерпретаторов. Именно произведение Мессиана привело его в Москву в далеком 1981 году, хотя впервые в России совсем юный Эмар выступал в Санкт-Петербурге — тогда еще Ленинграде — в 1974 году. Концерт же 1981 года был «полуподпольным», поскольку Эмар решил познакомить российскую интеллигенцию — выдающихся музыкантов и ученых — с циклом «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса», а сочинения такого плана тогда не слишком приветствовались. Поэтому исполнение состоялось не в филармонических или консерваторских залах, а в концертном зале ФИАН (Физического института Академии наук).

Впоследствии Эмар брал также уроки в Лондоне у Марии Курчо — любимой ученицы и последовательницы Артура Шнабеля. В конце 70-х — начале 80-х годов он активно сотрудничал с Дьердем Куртагом, в прошлом также учеником Мессиана, учителем Андраша Шиффа и Золтана Кочиша.

Еще одна важная веха в биографии Эмара — приглашение от Пьера Булеза войти в состав Ensemble

Intercontemporain. С 1977 года в течение 18 лет Эмар был солистом названного ансамбля, который специализируется на исполнении новейшей музыки. В этом коллективе ему повезло играть с замечательными музыкантами, он овладел самыми разными клавишными инструментами, освоил новые технологии исполнения современной музыки, познакомился с огромным количеством произведений современных композиторов. И, главное, многолетнее общение с таким выдающимся композитором, дирижером, мыслителем, признанным мэтром французской музыки, как Пьер Булез, стало бесценным опытом для молодого музыканта. Тем не менее, когда Эмар почувствовал необходимость обновлений, он ушел из ансамбля.

Неугасающий интерес Пьера-Лорана Эмара к современной музыке побуждает многих композиторов доверять пианисту премьерные исполнения своих произведений. При участии Эмара неоднократно проходили мировые премьеры сочинений П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Дж. Бенджамина, С. Райха, М. Стропы, Э. Картера, П. Этвеша, Х. Бертуистла, Д. Андерсона и многих других авторов. Одним из заметных событий последних лет стало участие Эмара в мировой премьере фортепианного концерта Харрисона Бертуистла в 2014 году. В ходе гастрольного турне 2015 года, приуроченного к 90-летию П. Булеза, Эмар вместе с сербской пианисткой Тamarой Стефанович исполнил все фортепианные произведения композитора. В феврале 2016 года Эмар принял участие в юбилейных концертах к 90-летию Д. Куртага, чьи фортепианные произведения он записал полностью.

Пьер-Лоран Эмар дает десятки сольных и ансамблевых концертов каждый сезон в лучших концертных залах, играет со многими

оркестрами и прославленными дирижерами, довольно часто выступает и в России; участвует во множестве престижных фестивалей, а нередко и руководит ими. Самым продолжительным (с 2009 по 2016 годы) стало его руководство знаменитым фестивалем в Олдборо, основанным в 1948 году Б. Бриттеном.

С 1992 года Эмар много записывается на CD. Альбомы 1990-х годов были посвящены большей частью современной музыке, среди более поздних записей Эмара — «Искусство фуги» Баха, Концерты №№ 6, 15, 17, 18, 27 Моцарта, все концерты Бетховена, Симфонические этюды и «Карнавал» Шумана, фортепианный концерт Дворжака, Этюды и «Образы» Дебюсси, «Ночной Гаспар» Равеля. В 2006 году пианист заключил эксклюзивный контракт с Deutsche Grammophon. В последние годы Эмар записал альбомы «Лист-проект» (2011, к 200-летию композитора), Прелюдии Дебюсси (2012), первый том «Хорошо темперированного клавира» Баха (2014). Это была последняя запись, сделанная с Deutsche Grammophon. Летом 2017 года пианист подписал новый контракт с голландской звукозаписывающей компанией PentaTone, а к декабрю 2017 им уже была осуществлена запись полного цикла «Каталога птиц» Мессиаана (три часа звучания), фрагменты которого ранее он неоднократно исполнял на фестивалях и в концертных турне.

Среди его многочисленных наград особо следует выделить Премию имени Эрнста фон Сименса (2017), которую иногда называют Нобелевской премией по музыке, а также премию Grammy за диск с сочинениями Ч. Айвза («Конкорд-соната» и «Песни»).

Особенности исполнительского стиля Пьера-Лорана Эмара интересно проследить на примере интерпретаций Этюдов Лигети и Прелюдий Дебюсси. Дьердь Лигети

стал всемирно известен после того, как кинорежиссер Стэнли Кубрик без согласования с композитором использовал его музыку в своем знаменитом фильме «2001: Космическая одиссея». Разразился скандал, который, как это часто бывает, явился хорошей рекламой и для фильма, и для сочинений Лигети.

Музыку Лигети, как и фортепианные сочинения ряда других современных композиторов, Эмар записал полностью. Более 15 лет их связывала близкая дружба. В 2015 году, спустя 10 лет после смерти композитора, Эмар при поддержке Рурского фестиваля основал сайт, посвященный музыке Лигети. Пианист начал играть и записывать его сочинения с 1980-х годов, когда композитор вновь обратился к сочинению фортепианной музыки. Этюды Лигети Эмар называет одним из лучших сочинений для фортепиано во всей мировой фортепианной литературе, запись же всех Этюдов, осуществленная им, считается многими музыкантами эталонной.

Три книги этюдов с посвящением Пьеру Булезу Лигети сочинил на протяжении 16 лет<sup>2</sup>. Импульсом к сочинению виртуозных этюдов стала, по признанию самого Лигети, его собственная недостаточно развитая техника. Вдохновляющих же факторов было много, в их числе музыка народов Северной Африки, организация

<sup>2</sup> Книга I (1985): I Désordre (Беспорядок), II Cordes é vide (Пустые струны), III Touches bloquées (Блокированные клавиши), IV Fanfares (Фанфары), V Arc-en-ciel (Радуга), VI Automne é Varsovie (Осень в Варшаве). Книга II (1988–1994): VII Galambborong (Меланхоличный голубь), VIII Fém (Металл), IX Vertige (Головокружение), X DerZauberlehrling (1994) (Ученик волшебника) — посвящен Эмару, XI Ensuspens (В нерешительности), XII Entrelacs (Сплетения), XIII L'escalierdudiable (Лестница дьявола), XIV Coloanainfinité (Бесконечная колонна). Книга III (1995–2001): XV White on White (Белое на белом), XVI Pour Irina (Ирине), XVII é boutdesouffle (На последнем дыхании), XVIII Canon (Канон). Этюд «Pour Irina» посвящен жене Пьера-Лорана Эмара, пианистке Ирине Катаевой (ученице Я. Мильштейна), которая работала с О. Мессианом, П. Булемом и Д. Лигети. По просьбе Лигети она записала на Sony Classics его ранние опусы: вокальные сочинения, произведения для 2-х фортепиано и для фортепиано в 4 руки с Пьером-Лораном Эмаром.

которой подсказала идею ритмических структур, названных композитором «динамической статикой» или «статической динамикой». Кроме того, Лигети увлекался живописью Сезанна и Эшера, Брейгеля и Босха, прозой Виана и Борхеса, а также фрактальной геометрией, сюрреализмом, венгерской поэзией, информатикой и множеством других областей искусства и человеческих знаний, на первый взгляд имеющих друг с другом мало общего. В качестве примера отражения в художественном произведении философских и естественнонаучных идей можно привести такие этюды, как Vertige, L'escalierdudiable и ColoanaInfinită. Они «образуют отдельную самостоятельную группу во Второй тетради этюдов, поскольку каждый из них представляет собой вариант решения одной проблемы: как музыкальными средствами изобразить спирали, которые можно наблюдать в природе (в текущих средах, в растениях, в галактиках, в ДНК и т.д.) Парадокс спирали заключается в следующем: при постоянном визуальном эффекте движения (вверх или вниз — в зависимости от того, в какую сторону крутится спираль) реального движения не происходит, и сама спираль остается на одном месте»<sup>3</sup>. В этюдном цикле Лигети искусно соединил романтические традиции Шопена и Листа с импрессионистической образностью Дебюсси. Этот же синтез отражается и в названиях этюдов, которые вызывают у исполнителя богатые художественно-поэтические ассоциации и помогают осмыслить эти непростые во всех отношениях произведения.

Первые две книги этюдов исполнил в 1993 году Пьер-Лоран Эмар. В его интерпретации музыка Лигети наполняется сугубо инструментальными тембровыми красками,

<sup>3</sup> Разгуляев Р. Позднее фортепианное творчество Дьердя Лигети



пианист тонко передает образные состояния этих пьес, отличающиеся многоплановостью и прихотливостью. Исполнительскому стилю Эмара свойственна виртуозность, но это качество не выходит у него на первый план, хотя жанр виртуозного этюда к этому располагает. В первую очередь пианист стремится обеспечить абсолютную точность передачи произведения, сделать музыкальную ткань прозрачной, представить все подробности фактуры, все ее слои. В своем исполнении он обращается не столько к эмоции слушателя, сколько к его способности расслышать все тонкости и самого произведения, и его интерпретации, насладиться красотой и соразмерностью целого и деталей.

Впечатления от прослушивания записей Этюдов Лигети и многих других сочинений в исполнении Эмара, доступных в современном

информационном пространстве, хочется дополнить и непосредственным впечатлением от концерта пианиста<sup>4</sup>, в котором исполнялись все Прелюдии Дебюсси. Особенности исполнительской манеры Эмара, сразу привлекающие внимание, — это экспрессивность, разнообразие динамических градаций, искусная работа со временем, что проявляется в пластичности и текучести музыки даже в тех пьесах, где Дебюсси стремился передать состояния оцепенения, покоя, отрешенности. Великолепно были прочувствованы и воплощены пианистом и тонкости разных танцевальных ритмов, которые в таком многообразии присутствуют в этих миниатюрах.

<sup>4</sup> Концерт П.-Л. Эмара в рамках XII Мариинского международного фортепианного фестиваля «Лики современного пианизма» состоялся 29.12.2017 в Мариинском концертном зале Санкт-Петербурга.

Видеть «общение» пианиста с роялем, как и слышать его игру, очень интересно и поучительно. Жесты Эмара сами по себе предельно выразительны: кажется, что если бы звука не было, то исполняемую им музыку можно было бы услышать внутренним слухом, лишь наблюдая за движением его рук. Иногда очень скупыми, а иногда артистически подчеркнутыми жестами — он «вылепливает» музыкальную фактуру, достигая поистине зримой выпуклости образов. Каждая отдельная пьеса в исполнении Эмара представляет собой выверенное в драматургическом отношении целое, а все они вместе составляют единый стелевой и смысловой ряд. Его игра наполнена энергией, и в этом отношении музыкантский подход Эмара к стилю Дебюсси прямо противоположен знаменитой интерпретации прелюдий Артуром Бенедетти

Микеланджели, который играл их неспешно, элегантно, любуясь каждым звуком, словно бы находясь вне времени. Эмар же, играя темпераментно и увлеченно, вовлекает слушателя в свое действие, и концертная эстрада начинает постепенно все больше напоминать театральную сцену, а сам концерт — спектакль. Артист чутко передает живописность и воздушность пейзажей, непередаваемые словами ощущения и настроения, на которые столь богаты пьесы Дебюсси, характерность, которой композитор наделил своих персонажей.

Эмара не назовешь пианистом-романтиком, но играет он с большой артистической отдачей, а также с абсолютной ясностью мысли и точностью в воплощении своих намерений. Виртуозная техника и великолепная «выделка» музыкальной ткани позволяют услышать все детали фактуры, стремление к многообразию звуковых красок придают музыке объемность. Впечатляет в его интерпретациях и цельность формы (отдельных пьес и всего цикла), способность охватить масштабное сочинение единым взором. Сразу понятно, что Эмар не только пианист, но и дирижер — «управление временем» является, пожалуй, одной из самых сильных сторон его дарования и опыта.

Что касается его отношения к исполнительской деятельности в целом, то здесь Эмар-музыкант по ряду признаков заметно отличается от привычной для публики фигуры концертирующего пианиста — у него иной подход и к произведению, и к задачам интерпретатора. Он не пытается подчеркнуть свое личное отношение к произведению, не стремится быть неповторимым и непревзойденным. Именно благодаря этому исполнение Эмара освобождается от многих набивших оскомину стереотипных приемов, так как он не стремится к оригинальности

трактовок ради самой оригинальности. Так, например, он словно бы умышленно ровно и неторопливо, без виртуозного шика играет те фрагменты произведений, в которых многие другие пианисты не упустили бы возможности блеснуть незаурядной пианистической техникой или каким-то своим особенным произнесением выразительных интонаций.

В его игре нет и признака какой-либо отстраненности, напротив, вовлеченность в исполнительский процесс максимальна, но вместе с тем он доносит музыку до слушателя так объективно, психологически правдиво, ясно и честно по отношению к сочинению и композитору, что становится понятно, что именно в этом и состоит своеобразие его исполнительского стиля. В искусстве Эмара сочетаются, казалось бы, трудно совместимые качества: яркость, экспрессия в передаче музыки и, вместе с тем, — отсутствие желания подчеркивать субъективные стороны своей артистической личности.

На формирование исполнительского стиля Пьера-Лорана Эмара, вероятно, в значительной мере повлияло то, что пианист на протяжении долгого времени играл в Ensemble InterContemporain много сложной современной музыки, в том числе камерных сочинений. Авангардные по приемам композиторского письма опусы XX–XXI веков, а также игра в ансамбле, требуют от исполнителя в первую очередь абсолютной точности воспроизведения. И одной из главных задач становится верное прочтение авторского текста, который бывает совсем не прост и для «расшифровки» его исполнителем, и для восприятия его слушателем. Поэтому стремление Эмара «донести текст» без искажений и «интерпретационных излишеств» отражается и на исполнении произведений хорошо известных. О своих эстетических установках Эмар говорит с читателем на страницах своей

сравнительно небольшой по объему, но важной по мысли книге «Роль и ответственность интерпретатора сегодня»<sup>5</sup>.

Впрочем, в оригинальности Эмару отказать невозможно, хотя и она проявляется не совсем привычно. Так, в 2016 году завершение своей деятельности руководителя фестиваля в Олдборо пианист отметил исполнением «Каталога птиц» Мессиана в нестандартном формате. «„Каталог птиц“ — не сочинение для обычного концерта, — рассказывает Эмар. — Для него действует особое время, это не время людей, это время природы. А также особое пространство — все эти птичьи песни доносятся из разных направлений и с разных расстояний. Каждой соответствует свое время и свое пространство. Поэтому я поделил „Каталог“ между четырьмя моментами дня, начав на рассвете и закончив в полночь. Четыре времени суток — четыре разных места, то в помещении, то на природе. Начали мы в четыре утра: шли в полутьме к месту концерта, слушая пение птиц перед рассветом. Рассвет ожидался в половине шестого — к этому моменту мы пришли к ресторану у моря, где большой зал с огромными окнами. Все сидели в удобных креслах так, чтобы видеть рассвет; в ту же сторону, сидя за роялем, смотрел и я. И рассвет в реальности совпал с рассветом в музыке — мы вычислили это заранее. Слушатели наблюдали за тем, как меняются небо, свет, цвет, находясь в прямом контакте с природным течением времени.

Потом мы пили кофе, смотрели фильм о птицах, а в полдень было продолжение: ближе к обычному концерту, но люди сидели максимально близко к роялю, словно они внутри него. Ко времени заката,

<sup>5</sup> Aimard Pierre-Laurent. Rôle et responsabilités de l'interprète aujourd'hui [Электронный ресурс]. — Paris: Fayard; Collège de France, 2009. — 56 p. — URL: <http://www.fayard.fr/role-et-responsabilites-de-linterprete-aujourd'hui-9782213644110>

в половине седьмого, мы вновь вышли на природу, в орнитологический парк. Сначала прогулялись, слушая птиц, затем я играл, а они мне отвечали. Таким образом, написанные Мессианом паузы я обратил в антифоны! А потом, в полночь, я хотел воссоздать ощущение ночного леса. Мы пришли в большую студию, абсолютно пустую, где был рояль, матрасы и почти полная темнота, только лампа над роялем. Люди могли расположиться как им угодно. И я играл пьесы, посвященные ночным птицам. В Олдборо я мог это осуществить, там публика всегда готова к приключениям. Концерт в рассветный час — первый на фестивале, который был распродан! Получилось действительно нечто особенное. Каждый слушатель совершил в этот день настоящее паломничество вместе с другими»<sup>6</sup>.

Эмар не только предельно серьезно и требовательно подходит к составлению концертных программ и экспериментирует с форматом проведения концертов, но и пытается найти новые акустические эффекты и способы управления звучанием рояля; он очень скрупулезно выбирает инструмент и готовит его к выступлению — об этом становится известно благодаря его участию в документальном фильме «Пианомания». Это — увлекательный экскурс «за кулисы лучших концертных залов мира вместе со Штефаном Кнюпфером — настройщиком фортепиано, специалистом высочайшего класса, работающим на компанию Steinway&Sons»<sup>7</sup>. В фильме снимались Альфред Брендель, Рудольф Бухбиндер, Ланг Ланг и другие музыканты. Но центральная роль отведена в нем Эмару, так как он, по

словам Кнюпфера, обладает редким талантом мгновенного распознавания качества звука во всех его оттенках и старается в каждом конкретном случае добиться от инструмента идеального звучания.

Основная сюжетная линия фильма связана с поисками инструмента для записи цикла И. С. Баха «Искусство фуги», к которому Эмар шел много лет. Работа в студии протекает предельно скрупулезно: отслеживается качество и каждого звука, и общей звуковой атмосферы. Нередко после прослушивания записанного отрывка коллектив единомышленников «выбраковывает» буквально один какой-то звук, который сразу же и перенастраивается Кнюпфером, а фрагмент переписывается заново. Работа с инструментом отличается не только поразительной тщательностью, но и творческой изобретательностью. Так, например, Кнюпфер вместе с Эмаром придумали отражатели звука — пластины особой конструкции, которые монтируются на время концерта над струнами открытого рояля. Их можно поворачивать, и, учитывая акустику зала, добиваться разных эффектов. Первоначально эти «отражатели-зеркала» были изобретены для того, чтобы усовершенствовать качество и направленность звучания в том случае, когда пианист, играя на рояле и управляя одновременно оркестром, сидит спиной к залу. Потом эти способы управления звуком были использованы при обычном расположении рояля на эстраде во время сольного выступления. С помощью экспериментального подбора разных приспособлений и способов настройки удается найти звучание рояля, сходное с клавиесином, лютней, органом, а также фортепиано в камерном ансамбле.

Готовясь к записи, Эмар и Кнюпфер в течение нескольких месяцев перебирали варианты, пробуя и слушая разные рояли. Оценивали

в первую очередь продолжительность звука и его дальнейшее акустическое «разрастание», которое проявляется благодаря тонкостям настройки и обертоновым биениям. Эмар весьма требователен к тембру и качеству звука — иногда он просит сделать его более объемным, или легким, или «таинственным», причем настройщик понимает его с полуслова. Такие эксперименты, по словам Кнюпфера, требуют большого напряжения, но бесконечно интересны в творческом плане.

Для Пьера-Лорана Эмара такой бесконечный творческий поиск является способом существования — это позволяет с предельной точностью и художественным совершенством донести до слушателя музыкальное наследие прошлых веков и современности во всем его многообразии. Составляя необычные концертные программы, он вводит новейшую музыку в современное историко-культурное пространство, соединяя, иногда парадоксальным образом, привычные стили с авангардными приемами композиторского письма XX–XXI веков. В итоге этот артист — экспериментатор и философ от исполнительского искусства — приходит к совершенно иному, новому осмыслению произведений, добиваясь удивительной свежести и полноты восприятия музыки разных эпох. ■



Ольга САЙГУШКИНА  
Пианистка, музыковед, кандидат искусствоведения. Профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. Автор 70 публикаций по проблемам музыкального исполнительства.

<sup>6</sup> Интервью П. Л.-Эмара с И. Овчинниковым в газете «Играем с начала» [Электронный ресурс]. — 2017. — № 12. — URL: [http://gazetaigraem.ru/author/i\\_ovchinnikov/](http://gazetaigraem.ru/author/i_ovchinnikov/). Фрагменты видеозаписи этого удивительного концерта доступны на YouTube: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LYyZxoq5tbg>

<sup>7</sup> Pianomaniya. — URL: <https://kinolook.su/movie/id447050-pianomaniya-shtefan-knyupfer>



**Михаил БЯЛИК:  
музыка —  
пространство интеллекта**

«Вüchergrüße aus Leningrad» (в буквальном переводе «Книжные приветы из Ленинграда») — так шутливо переделали известное каждому немцу название знаменитого фильма об агенте 007 Джеймсе Бонде «Liebesgrüße aus Moskau» («Любовные приветы из Москвы»); оригинальное английское название ленты звучит несколько иначе — «From Russia with love» («Из России с любовью»).

Это веселое наименование было дано праздничному концерту, который состоялся в Ганноверской Высшей школе музыки, театра и средств массовой коммуникации (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, сокращенно НМТМН) по весьма радостному и одновременно серьезному поводу: официальное открытие в ее библиотеке обширного русского фонда. Его содержимое — тысячи книг о музыке и смежных искусствах, а также комплекты журналов, концертных и театральных программ, ноты, пластинки, диски. Вся эта огромная коллекция подарена Высшей школе видным музыкантом, заслуженным деятелем искусств России, кавалером Ордена Дружбы, профессором Михаилом Григорьевичем Бяликом.

13 марта 2019 ему исполнилось 90 лет, и его личная библиотека, содержащая бесценные раритеты, уникальные дарения и первоиздания, копилась десятилетиями. Ее дарение было воспринято как событие, меняющее облик библиотечной коллекции ганноверской Hochschule. Но, конечно, главное из содеянного М. Г. Бяликом, — это собрание его музыкально-литературных работ, критических эссе, тематика которых охватывает без малого всю гигантскую сферу нашего искусства.

Его детство и ранняя юность совпали с трудными военными и послевоенными годами. Он рассказывает: *«После возвращения из эвакуации в Киев я, еще не имея аттестата зрелости, сразу же был принят на подготовительный курс консерватории (ныне Украинская Национальная музыкальная академия), сразу на три отделения: фортепианное, музыковедческое и композиторское. Последнее, впрочем, перед окончанием вуза не без внутренней борьбы я оставил, вовремя осознав, что не обладаю настоящим творческим дарованием. Таким образом я получил моральное право критиковать графоманов (круг которых, значительно более широкий, чем кажется, включает в себя и сочинителей крепко раскрученных, благоденствующих)».*

В 1951 году М. Бялик окончил консерваторию как музыковед, а в 1953, уже работая по назначению в Днепропетровске, как пианист. В следующем году он поступает в аспирантуру Научно-исследовательского института театра и музыки в Ленинграде. С великим городом на Неве в течение полувека была связана его дальнейшая судьба.

Едва ли не ежедневно в местных, а также московских центральных газетах и журналах появлялись — появляются и ныне — его рецензии на примечательные события музыкальной жизни: фестивали, театральные премьеры, концерты, выступления гастролеров. Чуждый высокомерия, он не делит жанры на высокие и низкие. Симфоническая и камерная музыка, опера, балет, оперетта, мюзикл, эстрада, киномузыка, бытовой и учебный репертуар — ни одну из областей искусства не миновал его острый профессиональный слух. Его отзывы ждут, с ними считаются. Собранные вместе, его статьи стали бы обстоятельной летописью интенсивной художественной жизни города и страны. Его авторитет признан: на протяжении нескольких десятилетий он возглавляет секцию критики и музыкознания Санкт-Петербургского Союза композиторов, является секретарем Союза композиторов России, членом правления Союза театральных деятелей, членом Республиканского и Международного союзов журналистов.

У него особое чутье на таланты, Михаил Григорьевич видит свою важнейшую задачу в том, чтобы находить и поддерживать их. Это оказалось делом непростым. Истинный талант — это открытие нового, уход от привычных представлений, смелый эксперимент. Вещи эти в тоталитарную эпоху не поощрялись. Критику приходилось не только оборонять даровитых творцов и интерпретаторов музыки от ложных, опасных идеологических обвинений, но и предвидеть возможные наветы и заранее предпринимать необходимые меры безопасности. Для этого музыковеду нужно было обладать еще хитростью и решительностью дипломата. Некоторые из виднейших композиторов стали на долгие годы его друзьями: Борис Тищенко, Андрей Петров, Валерий Гаврилин, Вениамин Баснер, Исаак Шварц, Валерий Арзуманов, Давид Финко, Александр Кнайфель, Леонид Десятников, Гия Канчели, Александр Раскатов, Юрий Красавин. Созданные ими партитуры, звукозаписи их сочинений — с драгоценными дарственными надписями и посвящениями Михаилу Григорьевичу — составляют достояние и гордость собранной им библиотеки. А сколько мастеров других музыкальных специальностей, позднее ставших знаменитыми, вошедших в мировую художественную элиту (симфонических и хоровых дирижеров, режиссеров, вокалистов, инструменталистов, хореографов, танцовщиков), заметил М. Бялик в начале их пути, побудил поверить в свои силы, вовремя предостерег от заблуждений, не перечесать. Подаренные ими на разных этапах их творческого пути пластинки и диски, составляют заметную часть фонотеки, являющейся частью подаренного собрания.

Он постоянно в пути: ездит на музыкальные смотры и премьеры в различные российские города и во все



Михаил Бялик и Леонид Горохов исполняют Сонату для виолончели и фортепиано d-молл, op.40 Д. Шостаковича

республики Советского Союза. В его библиотеке много материалов по истории музыки Украины. Это естественно: здесь М. Бялик сформировался как личность и профессионал.

Кстати, среди книг, стоящих на полке, находится переиздававшаяся несколько раз монография о классике украинской музыки Льве Ревуцком, которую написал Михаил Григорьевич, тесно контактируя с выдающимся мастером. В журналах имеются его статьи и о других видных композиторах — Борисе Лятошинском, Андрее Штогаренко, Юлии Мейтусе, Виталии Губаренко, Игоре Шамо, Валентине Бибики, Леониде Грабовском, Валентине Сильвестрове, Евгении Станковиче, Лесе Дычко. Их творчество представлено размещенными на полках его библиотеки нотными изданиями и дисками.

Из зарубежных поездок он привозит впечатления, выраженные в многочисленных статьях, и, конечно, различные издания. К примеру, книги на польском языке и комплект журналов «Ruch muzyczny» («Музыкальное движение») за многие годы — свидетельства его тесных связей с этой страной и ее музыкантами. Среди тамошних его друзей упомяну композитора Кшиштофа Пендерецкого, дирижера Казимежа Корда, композитора

и музыковеда Кшиштофа Мейера. За заслуги по распространению польской музыки Михаил Григорьевич удостоен ордена Офицерский крест и почетного звания Заслуженный деятель культуры Польши.

В 1975 он впервые побывал в Германии, в Восточной ее части — ГДР. Незадолго до этого в Ленинграде состоялись гастроли Дрезденской оперы, которой руководил тогда легендарный режиссер Гарри Купфер. Привезенные спектакли произвели огромное впечатление. Тонкий критический анализ Бялика вызвал реакцию Купфера: «Вы поняли мои замыслы более глубоко, чем Ваши германские собратья по перу». Он пригласил Бялика в Дрезден на свою ближайшую премьеру — постановку оперы Арнольда Шенберга «Моисей и Аарон». Произведение на библейский сюжет, написанное главным модернистом! О том, чтобы услышать его со сцены, в СССР даже заикнуться было нельзя. Для ГДР это тоже было прорывом («В условиях всеподавляющей демагогии мне пришлось вести борьбу за Шенберга демагогическими средствами, — делился Купфер с прибывшим на спектакль гостем. — Я сражался под лозунгом его ученика, автора революционных песен Ганса Эйслера „Не отдадим Шенберга Западу!“». «Моисей — теоретик,



Штефан Вайс, Амрай Флехсиг, Михаил Бялик и Катарина Талкнер. Фото: Флориан Хелвих.

Аарон — практик, — внушал я начальству. — Моисей — Ленин, Аарон — Сталин! И... разрешили!»). Впоследствии во многих странах Михаил Григорьевич знакомился со сценическими интерпретациями этой оперы, но купферовскую считает непревзойденной.

В следующем году Михаил Григорьевич впервые побывал в ФРГ: в Байройте он знакомится с внуком великого композитора, режиссером Вольфгангом Вагнером и посещает представление «Золото Рейна», первой части тетралогии «Кольцо нибелунга» в знаменитой постановке двух прославленных французов, дирижера Пьера Булеза и режиссера Патриса Шеро, а по возвращении в Ленинград публикует замечательную статью

В 1978 Михаила Григорьевича снова приглашают в Дрезден на учрежденный там Музыкальный фестиваль — в качестве члена жюри проводившегося в его рамках композиторского конкурса. А потом в течение 20 лет он ежегодно приезжает на этот фестиваль, ставший одним из самых представительных и известных в мире. Зная с детства немецкий язык, М. Бялик много раз выступал на входивших в фестивальную программу музыковедческих конференциях с докладами, текст которых сразу же публиковался. Здесь на него

действительно смотрели, как на некоего музыкально-го посланника России.

Формируя свою, ставшую теперь знаменитой, библиотеку, он из каждой поездки в Германию привозил разнообразную литературу, в том числе редкостные клавиры и партитуры. К примеру, сочинения Райнера Кунада (1936–1995) — самого крупного, по мнению Михаила Григорьевича, из немецких композиторов, творивших после классиков, Пауля Хиндемита и Карла Амадеуса Хартмана. Его монументальное сочинение «*Stimmen der Völker*» («Голоса народов») он считает классикой XX века. Сегодня стиль Кунада не устраивает людей, которые монополю властвуют на фестивалях современной музыки, чьи вкусы застряли в авангарде семидесятилетней давности. Кунад забыт, но Бялик знает, что возрождение интереса к его творчеству настанет и по мере сил способствует этому.

В 2003 М. Бялик, выйдя на пенсию, переехал с семьей в Германию и выбрал для постоянного жительства вольный ганзейский город Гамбург. Он бывал здесь и раньше, навещая старшего приятеля, барона Ганса Юргена фон Вебера, праправнука великого композитора и основателя, а позднее почетного президента Международного Веберовского общества. Они познакомились в Дрездене,

на конференции, посвященной создателю первой немецкой романтической оперы, где Михаил Григорьевич выступил с докладом «Вебер в России». По рекомендации барона фон Вебера ленинградский музыковед был приглашен стать членом Общества. Большое впечатление произвел на М. Бялика Оперный театр Гамбурга: тогда им руководил легендарный интендант, композитор Рольф Либерман, приучивший публику не бояться новых опер и современных сценических интерпретаций, отличать подлинное новаторство от мнимого. Здесь же развертывалась длящаяся к настоящему моменту уже 45 лет беспримерная по творческой результативности деятельность великого хореографа Джона Ноймайера. Высокое реноме Гамбурга как музыкального центра поддерживалось присутствием тут выдающихся композиторов: Дьердя Лигети, с которым Михаил Григорьевич познакомился, и давно ему известных Альфреда Шнитке и Софии Губайдулиной.

Тогда, в начале 2000-х, в Гамбурге, да и по всей Германии полыхали жаркие дискуссии, целесообразно ли в новом районе города на берегу Эльбы возводить новую Филармонию, надстроив, используя в качестве некоего цоколя, огромное и довольно нелепое кирпичное здание старого продовольственного склада. Решили возводить и назначили срок открытия уникального концертного сооружения — сентябрь 2009. Михаил Григорьевич рассказывает, что все время мечтал дожить до этого события. В процессе строительства возникали непредвиденные трудности, и, проезжая мимо неподвижно стоявшего гигантского крана, он, вместе с другими гамбургцами, сильно огорчался. Но проблемы удалось решить, и спустя восемь лет после первоначально обещанных шести сооружений Храма музыки было завершено. Его сразу же признали архитектурным шедевром XXI века, и подобно парижской Эйфелевой башне, он стал знаком города. С его появлением Гамбург превратился в одну из крупнейших мировых музыкальных метрополий, и потоки туристов, желающих побывать здесь, не убывают. Судьба оказалась милостивой к нашему музыковеду. В январе 2017 он присутствовал на торжественном открытии *Elbphilharmonie*, постоянно ее посещает и сейчас. Среди тысяч статей на разных языках, посвященных появлению нового культурного объекта, его обширное эссе<sup>1</sup> представляет это событие в ракурсе важнейших тенденций современной жизни — не только эстетических, но также политических и социальных.

Однако мы начали наше повествование с библиотеки, собранной М. Г. Бяликом. Акт ее дарения Высшей школе музыки Ганновера был воспринят как событийный момент в культурной жизни города.

Библиотека долгое время оставалась в петербургской квартире Бялика. Как и прежде, ею пользовались

его коллеги и бывшие ученики. Но будущего у нее там не было. Предложения принять на хранение в какое-либо частное библиотечное собрание, как правило, получали отказ: у нас тесно, а предлагаемые вами книги и ноты уже имеются. И действительно, в СССР фонд всех служебных и персональных библиотек, в основном, совпадал. В последние десятилетия интерес к печатной продукции повсюду значительно снизился, уступив всеобщему распространению Интернета. И любовно собранные коллекции оказывались выброшенными на мусорные свалки.

Подобная перспектива совершенно не устраивала Михаила Григорьевича. Тем более, что его коллекция была совершенно нестандартной. Он обратился к приятелю, Хольгеру Лампсону, основателю и руководителю частного учебного заведения — Международной музыкальной академии имени Альфреда Шнитке — с предложением подарить свое собрание академии, если тот возьмет на себя труд транспортировать его содержимое в Гамбург. Уникальность собрания, содержащего множество самых разнообразных раритетов, послужило аргументом. Хольгер, певец и вокальный педагог, энтузиаст и знаток русской музыки, обладавший связями со своими коллегами в Москве и Петербурге, где он также преподавал, сумел решить нелегкую логистическую задачу. Все было благополучно доставлено в особняк, который снимает академия. Но тут случилось несчастье: внезапно Х. Лампсона сразила тяжелая болезнь, и вскоре он скончался. Прошло два-три года, и стало очевидно, что новому руководству учебного заведения библиотека в тягость, что нет средств и людей, чтобы ее обустроить.

«Спасение, — рассказывает Михаил Григорьевич, — пришло неожиданно из Ганновера, расположенного в двух часах езды от Гамбурга. О сложившейся ситуации узнал видный специалист в области истории русской музыки, исследователь творчества Шостаковича, профессор Штефан Вайс, оперативно связался со мной и спросил, не стану ли я возражать, если мое собрание переедет в главный город соседней земли Нижняя Саксония. Зная о высокой репутации тамошней Высшей школы музыки, театра и медиа, о немалом числе педагогов и учащихся родом из России, способствовавших упрочению этой репутации (упомяну хотя бы двух прославленных пианистов, Владимира Крайнева, долгие годы тут преподававшего, и Игоря Левита, ее выпускника), я с радостью принял предложение коллеги. В течение нескольких часов все было аккуратно запаковано, доставлено по назначению, и к вечеру Штефан прислал мне фото с изображением горы пакетов, сложенных в одной из аудиторий. Но вот чтобы разместить все в строгом соответствии с правилами, принятыми в германских библиотеках, определить не только каждому тому, но и брошюре, филармонической программке их место, Вайсу и его сотрудникам понадобилось

<sup>1</sup> PianoФорум № 2 (30), 2017.

несколько месяцев, включая летние каникулы. Занимаясь обустройством библиотеки, они не раз радостно сообщали мне, что обнаружили в ней и использовали для своих трудов новые сведения и источники, так что она начала функционировать еще до официального открытия».

Следует вкратце рассказать о весьма своеобразной структуре НМТМН. Высшая школа, где многочисленным специальностям обучаются 1600 студентов, является собой объединение нескольких институтов, расположенных по разным адресам. В центральном здании, с большим залом для симфонических концертов, готовят музыкантов традиционных профессий — солистов-инструменталистов, артистов оркестра, педагогов, оперных и камерных певцов, дирижеров, композиторов. Есть здесь институт старинной музыки с отличным камерным залом, институт новой музыки, институт джазовой, поп- и рок-музыки. В красивом особняке, именуемом Вилла Зелигман, расположился Европейский центр еврейской музыки с собственной библиотекой. Мы живем в век акселерации, когда множество даровитых детей обучают музыке уже в 4–5-летнем возрасте, — особые методики раннего развития талантов разрабатываются в специальном институте. Отдельные институты и исследовательские центры созданы для изучения музыки в ее связях с гендерными проблемами, физиологией, медициной. Как известно, историческое и теоретическое музыкознание на Западе (принадлежность университетов. В Ганновере же) подобно тому, как это было в СССР — Институт музыковедения существует в Высшем музыкальном учебном заведении. Институт этот и возглавляет профессор Ш. Вайс и здесь, в четырех больших аудиториях для семинарских занятий во встроенных шкафах вольно расположилось подаренное М. Бяликом собрание.

В день открытия Вайс прочел доклад — как это ныне принято, с демонстрацией диапозитивов, схемами, цифровыми выкладками, представив собравшимся главные разделы: энциклопедические издания и справочники, курсы истории музыки разных народов, монографии о композиторах, исполнителях. Отдельные шкафы посвящены литературе о музыкальном театре — опере, балете, оперетте, мюзикле.

В 20-е годы в СССР выходили разные музыкальные журналы — некоторые представлены здесь, к примеру, «Пролетарский музыкант» (1929–1932) или «За пролетарскую музыку» (1930–1932). В 1932 были отменены все прежние творческие объединения, взамен их были созданы союзы писателей, художников, композиторов, кинематографистов. По каждой специальности стал выходить толстый журнал, который, по замыслу Сталина, должен был стать инструментом идеологического диктата и борьбы с инакомыслием. В действительности же, однако, соотвествовавшие партийным директивам материалы

сосуществовали с иными статьями, авторы которых, как уже упоминалось на примере М. Бялика, демонстрируя чудеса дипломатического хитроумия, поддерживали и защищали от нападок выдающихся мастеров, выразивших в своих творениях трагедийную суть времени.

Листая пожелтевшие страницы, постигаешь исторические противоречия эпохи, которую Анна Ахматова назвала эпохой Шостаковича. Так вот, журнал «Советская музыка», впоследствии сменивший название на «Музыкальная академия», представлен тут почти полным комплектом, начиная с первого номера, вышедшего в 1933 году. Михаил Григорьевич публикует здесь свои рецензии и проблемные статьи с начала 50-х. Он ежегодно подлежит подписке на журнал; получив и прочитав каждый очередной свежий выпуск, передает его в Ганновер.

Сейчас всюю идет составление каталога. Размещенный в Интернете, он сделает новое поступление общедоступным. Работу эту осуществляет опытный специалист Алексей Гурьянов. «Сколько может стоить само собрание?», — спросил Вайса кто-то из публики. Тот ответил кратко: «Оно бесценно». Среди раритетов особый интерес вызвали буклеты и программки, выпущенные к первому исполнению сочинений, которые стали вехами в истории искусства. Некоторые вскоре после своей премьеры были запрещены, как опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (1934, Ленинградский Малый театр оперы и балета) или его же балет «Светлый ручей» (1935, там же).

Руководитель и сотрудники Института музыковедения надеются, что новый раздел библиотеки станет солидным центром изучения и распространения русской культуры, авторитет которой в Германии — независимо от волнообразных колебаний политической конъюнктуры — чрезвычайно высок. Помимо того, что ее сокровищами каждодневно смогут пользоваться учащиеся, исследователи, артисты, здесь можно будет проводить научные симпозиумы, лекции, концерты, творческие встречи с видными композиторами, учеными и исполнителями.

Главным акцентом церемонии дарения стал концерт, посвященный и открытию библиотечного собрания, и самому герою в канун его 90-летия. Это был первый из серии музыкальных вечеров, объединенных названием Liederfest (праздник песни). Фестиваль под этим титулом проводится ежегодно по инициативе профессора Яна Филиппа Шульце, который руководит классом камерного пения в Ганноверской высшей школе. Получив в свое время пианистическое образование в Мюнхенской высшей школе, Шульце продолжил его в Московской консерватории, у знаменитого профессора Льва Наумова. Прозвучала большая программа, составленная из романсов русских авторов, начиная от Даргомыжского и Мусоргского — до Губайдулиной и Кнайфеля.



Участники концерта – студенты Ганноверской Высшей школы

Высокий тон концерту задало исполнение в начале программы профессорами Леонидом Гороховым и Михаилом Бяликом Сонаты для виолончели и фортепиано d-moll, op. 40 Д. Шостаковича. Оба партнера знакомы и дружны на протяжении трех десятилетий, но совместно музицировали впервые. Михаил Григорьевич хорошо помнит времена, когда еще обучаясь в Ленинградской консерватории у известного профессора Анатолия Никитина, Ленья Горохов стал победителем престижнейших международных конкурсов в Праге, Париже, Мюнхене, Женеве и уже тогда был причислен к числу лучших виолончелистов своего поколения.

Важную роль в судьбе Горохова сыграл Иегуди Менухин, великий скрипач и человек, которого называли совестью музыкального сообщества. Сразу по окончании Второй мировой войны он, стремясь к возрождению культурной жизни в Европе, первым из гастролеров приехал с концертами в столицы государств, только что противостоявших одно другому в смертельной схватке. Не только вид поверженного, разрушенного Берлина, но и облик победившей в войне Москвы — голодной, холодной, не залечившей еще военных ран, потрясли его. И лишь одно место — впоследствии он рассказывал об этом Михаилу Григорьевичу, с которым был знаком, — показалось ему уголком рая: Специальная школа для одаренных детей при Московской консерватории. Тут преподавали лучшие педагоги и профессора, и вместе с учениками и их родителями составляли некую большую семью, объединенную огромной любовью к музыке. Тогда возникла у него мечта создать такого же типа школы на Западе. Через какое-то время она частично осуществилась: в Англии, в Сток д'Обернон, была основана начальная школа, а в Швейцарии, в Гштааде, школа следующей ступени. Когда появилась возможность привлекать к работе педагогов из России, одним из первых Менухин пригласил Горохова. Отработав много лет в Англии, Горохов переехал в Германию и ныне является одним из ведущих

профессоров Ганноверской высшей школы, в немалой степени способствуя ее высокому реноме.

Соната для виолончели и фортепиано Шостаковича (1934) принадлежит к числу наиболее известных его произведений. В интерпретации М. Бялика и Л. Горохова, которая захватила зал своей горячей эмоциональностью, знакомый опус неожиданно открылся совсем с другой стороны: наряду с трогательной лирикой, я ощутил в музыке острую боль, глубокое страдание. Соната мне показалась неким эскизом будущих грандиозных трагедийных симфоний Шостаковича. М. Бялик: *«Мы с Леней слышим эту сонату полной напряженного драматизма. Меня всегда смущало, что пишущие о Виолончельной сонате экспонируют ее как образец радостного жизнеутверждения, не улавливая разлитой в ней скорби, а еще того, что немцы обозначают словом Henkershumor (юмор висельника)».*

В марте 2019 г. Михаил Григорьевич отметил свое 90-летие. Накануне юбилея мы узнали еще об одном добром деле, которое он совершил: имевшиеся у него несколько картин талантливых художников, живших в Киеве, Львове, Харькове (часть работ была преподнесена ему авторами, другая часть досталась по наследству), он передал в дар Национальному художественному музею Украины. ■



Сергей ВИКМАН  
Радиоинженер по образованию, с 1999 живет в Германии. Автор книги стихов «49», совместно с М. Петровым — книги «Табаш». Сотрудничает с ресурсом [www.inter-focus.de](http://www.inter-focus.de)



Национальный фонд  
поддержки правообладателей

*представляет:*

Золотая серия  
МАСТЕР-КЛАССОВ

# «КОРИФЕИ ПЕДАГОГИКИ»

**Мастер-классы ведут:**

Дмитрий Башкиров  
Тамара Синявская  
Светлана Нестеренко  
Дмитрий Бертман  
Сергей Накаряков  
Надежда Сергеева  
Артём Дервояд



Галина Писаренко  
Александр Сладковский  
Лариса Курдюмова  
Лиана Исакадзе  
Дмитрий Вдовин  
Борис Березовский  
Юлия Махалина

Фридрих Липс и Даниил Крамер

---

DVD С ЗАПИСЯМИ МАСТЕР-КЛАССОВ БУДУТ РАСПРОСТРАНЯТЬСЯ НА  
БЕЗВОЗМЕЗДНОЙ ОСНОВЕ В РАМКАХ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ НФП

---



**Александр  
РОМАНОВСКИЙ:  
«Времена всемогущих  
менеджеров позади.  
General manager — это  
ты сам»**

С 26 марта по 1 апреля 2019 года в Московском международном Доме музыки прошел III Международный конкурс пианистов Владимира Крайнева. По итогам открытых предварительных прослушиваний, которые прошли в Москве, Санкт-Петербурге, Токио, Шанхае, Пхеньяне, Сеуле, Лондоне, Имоле, в полуфинал вышли 24 молодых пианиста из России, Японии, Великобритании, Болгарии, Беларуси, Китая, Словакии, Южной и Северной Кореи. Церемония награждения и гала-концерт лауреатов состоялись в Светлановском зале Дома музыки 1 апреля 2019 года — в день 75-летия со дня рождения Владимира Крайнева. Лауреатом Гран-при стал 18-летний Валентин Малинин, ученик ЦМШ при Московской консерватории (класс Миры Марченко). Организованный командой Дома музыки конкурс проходит в Москве с 2015 года. Об его истории, особенностях организации и значении в современном музыкальном мире, о Владимире Крайневе и о том, как «услышать будущее», мы поговорили с художественным руководителем конкурса, пианистом Александром Романовским.

**— Александр, расскажите о вашем творческом общении с Владимиром Крайневым? Как ваша творческая (и, возможно, личная) судьба связана с его именем?**

— Первая встреча произошла как раз на конкурсе Владимира Всеволодовича в Харькове. В начале 90-х директор харьковской десятилетки предложил ему проводить конкурс для молодых пианистов, и очень быстро, благодаря присутствию самого Владимира Всеволодовича, этот конкурс развернулся. Я помню, туда приезжали более ста участников из всего бывшего СССР, азиатских стран, были участники и из Европы. Все тянулось к Владимиру Всеволодовичу, а он, в свою очередь, привозил в Харьков своих коллег, известных музыкантов, профессоров из Германии, Японии, Франции и старался помочь молодым музыкантам. Многие из тех пианистов впоследствии стали его учениками, он забрал их к себе в Ганновер и дал им билет в жизнь. Мне же на тот момент было 11 лет, и на мне лежала двойная ответственность: выступать на конкурсе — само по себе непросто, а выступать на конкурсе у себя дома — сложно вдвойне. Однако в 1996 году мне довелось получить Гран-при, и я никогда не забуду те сладкие минуты победы, выступления с оркестром... А также, как через несколько дней после конкурса Владимир Всеволодович привез нас выступать в Большой зал Московской консерватории. Он гордился нами, многие из тех ребят впоследствии стали известными музыкантами. Некоторые из них были в жюри на нашем конкурсе в Москве. Мне довелось побывать на нескольких мастер-классах Владимира Всеволодовича, и, хотя я не был его учеником, очень многое из того, что он говорил, запечатлелось в моей душе, равно как и его теплота и искрометный, взрывной характер и самое серьезное отношение к своему делу.

**— С 2014 года вы являетесь художественным руководителем Московского Международного**

**конкурса пианистов Владимира Крайнева. Как возникла идея этого конкурса, и почему именно вы приглашены на эту роль?**

— Импульсом к созданию конкурса стали события 2014 года, когда из-за ситуации на Украине был отменен конкурс в Харькове, которому общими усилиями с Владимиром Теодоровичем Спиваковым мы помогали, и его будущее было неопределенно. Как часто бывает, самую высокую цену платят именно дети, которые готовились там выступать: из-за отмены конкурса они потеряли много творческих возможностей. Тогда по инициативе Владимира Теодоровича и Татьяны Анатольевны Тарасовой было внесено предложение создать совершенно новый конкурс на базе Московского международного Дома музыки, который бы отвечал заветам Владимира Всеволодовича. Предложение было поддержано Правительством Москвы, и благодаря этому были определены все условия для создания большого, инновационного конкурса, которым на сегодняшний день и является Московский Международный конкурс пианистов Владимира Крайнева.

**— Вероятно, художественное руководство на 2014 год было новым опытом для вас. В чем состоит ваша роль в организации конкурса?**

— Вы правы, руководить таким большим конкурсом было для меня необычным, но в то же время, я вспомнил все, о чем мечтал, когда сам был конкурсантом, и решил приложить все усилия, чтобы воплотить это в реальность. Передо мной стоит грандиозная и очень интересная задача, которую я решаю и буду решать каждый год: создание конкурса, который был бы интересен и полезен современным молодым музыкантам. В этом я вижу свою роль как артистического директора. Исходя именно из этой позиции были разработаны и способ отбора, и условия, и регламент. Со мной работает замечательная



команда из немногих, но очень преданных людей, которым я очень благодарен, ведь именно благодаря их работе задуманное становится осязаемой реальностью для конкурсантов и всех, кто связан с нашим конкурсом. Это непрекращающийся поиск новых, лучших решений, и, по мере продвижения работы, принимаются поправки, и корректируется курс.

Уже Первый конкурс подарил нам ярчайших ребят, таких, как Александр Малофеев, Шио Окуи и Даниил Харитонов. Все они хорошо развиваются и радуют нас своими успехами. По окончании финала нами овладело невероятное ощущение счастья: атмосферу, которая возникла тогда в зале, очень трудно описать словами. Это радость от того, что в одном месте собралось большое количество потрясающе талантливых молодых людей, и от того, насколько они гармонично и дружно взаимодействовали друг с другом, со своими старшими коллегами, которые были в жюри, с Владимиром Теодоровичем Спиваковым, с музыкантами Национального филармонического оркестра России. Их энергия наполняла Дом музыки и всех присутствующих. Это дало нам ощущение, что мы идем по правильному пути. И действительно, второй конкурс принес нам много замечательных сюрпризов. Это опять же, удивительные музыканты в жюри,

замечательные дети, большее количество заявок, новые страны. Были участники даже из Северной Кореи, и произошло маленькое чудо: на одной сцене выступали талантливые ребята из двух Корей — Южной и Северной, разделенных демаркационной линией и жестокой риторикой. Удивительная, честная победа Зан Хын Цоя, и вот уже на третий конкурс, среди рекордного числа заявок (в этом году их 205!) — целых 30 из Корейской Народно-Демократической Республики.

**— Вдохновляет. Скажите, как вы видите свои задачи в конкурсе этого года, учитывая его растущий потенциал?**

— Помимо основных задач, которые остаются неизменными, а именно продвижения достойных, серьезных и многообещающих молодых артистов, в настоящий момент мне бы хотелось приблизить российскую музыкальную действительность к мировой, в частности, европейской. Этим я хочу сказать, что интеграция музыкальной жизни должна быть на порядок выше, на всех уровнях. Не только звезды, но и менее известные, но самые достойные музыканты должны чаще приезжать в Россию, а наши артисты строить прямые контакты со своими коллегами и концертными организациями за рубежом,

больше общаться. Публика же должна иметь более широкое представление о том, что происходит в культурной мировой среде, быть более включенной в мировой музыкальный процесс.

Еще одна интересная задача исходит из осознания, что мы живем в переломный исторический момент, и это находит свое отражение в музыкальном искусстве. Невероятное ускорение процессов, интернет, соцсети, легкость быстрых путешествий по всему миру... Как все это повлияет на исполнительское искусство в будущем? Музыкальная индустрия ищет ответы на эти вопросы, и мы решили переадресовать их нашим участникам. Так появилось специальное задание под названием «Услышать будущее» в сольном туре. Наши конкурсанты из старшей и средней группы должны представить жюри и публике свое видение, как будут развиваться концерты классической музыки в обозримом и далеком будущем. При этом участники не ограничены ни в выборе репертуара, ни в форме представления своих идей.

**— Вы опытный конкурсант в прошлом. Через два месяца после Конкурса Крайнева состоится Конкурс им. П.И. Чайковского в Москве. Помните ли вы свои ощущения от выступления на этом конкурсе в 2011 году? И помогает ли опыт выступлений на конкурсах работе в жюри или наоборот: это «лишнее» сочувствие, и оно мешает?**

— Что вы, сочувствие никогда не бывает лишним! Я бы даже сказал, что вызвать сопереживание слушателя — одна из главных задач исполнителя. Поэтому, конечно же, мы как члены жюри очень сопереживаем и волнуемся за выступающих. Тем более, среди нас многие испытали на себе, каково это — быть на сцене, выступать перед комиссией. Поэтому в жюри мы приглашаем не только педагогов (они исключительно важны для ребят, которые еще находятся на стадии обучения), но и тех людей, выступить перед которыми я бы мечтал в свое время. Это организаторы концертов из амстердамского Консертгебау Фризо Фершхор, Никола Кампогранде из миланского Ла Скала, это выдающийся немецкий менеджер, который большое внимание уделяет проектам с молодыми музыкантами, Соня Зимменауэр. Таким образом, выступление на конкурсе из разряда экзаменационного выступления превращается в крайне ответственный концерт — все, как в реальной жизни хорошего музыканта. И именно так к нему и нужно относиться. В любом случае, увлеченность жюри не мешает конкурсу оставаться объективным, тем более что голосование у нас открытое, и участники имеют возможность не только узнать общее мнение жюри, но и непосредственно оценку каждого эксперта,

обсудить с ними свое выступление, а также, возможно, и планы на будущее.

Конкурсу же Чайковского я невероятно благодарен, потому что, прежде всего, это был замечательный шанс испытать себя на прочность. Кроме того, благодаря этому выступлению меня лучше узнала отечественная публика, что дало мне возможность больше выступать в России.

**— Девиз конкурса «Услышать будущее». Что это означает лично для вас?**

— Для меня это одновременно и главная задача конкурса, и обещание всем слушателям, которые придут в зал.

**— В конкурсе участвуют юные пианисты в возрасте от 8 до 18 лет, верно. Сами же вы в возрасте 15 лет удостоились звания Почетного академика Болонской филармонической академии за исполнение «Гольдберг-вариаций» Баха. Расскажите об этом звании?**

— Жизнь каждого человека — и жизнь музыканта не исключение — состоит из серии судьбоносных встреч, счастливых совпадений, вложенного труда и неожиданных, иногда курьезных поворотов судьбы. Именно туда, в Королевскую филармоническую академию в Болонье Леопольд Моцарт привез своего 14-тилетнего сына Вольфганга Амадея, чтобы тот сдал экзамен и получил «знак качества» для своей будущей карьеры. На тот момент Академии было уже более ста лет, ее авторитет был крайне высок, а вердикт членов Академии был решающим для музыкантов, желавших получить





международное признание. Известный факт: Моцарта запирали в комнате, чтобы никто не мог ему подсказать во время экзамена, и он допустил ошибку в своем задании, и все же получил заветное звание, и впоследствии, с неизменной теплотой, он вспоминал падре Мартини, у которого проучился там некоторое время. Ну, а в XIX и XX веке через стены Академии прошли практически все итальянские музыканты, от Беллини до Верди, и новые европейские вундеркинды, например, Джоаккино Россини, Франц Лист и Ферруччо Бузони. По воле судьбы мне доводилось несколько раз выступить с концертами в Академии, на одном из которых дирекция приняла решение присвоить мне это столь высокое звание, несмотря на мой юный возраст. Относиться к этому со всей серьезностью и взаправду рассматривать свою особу в ряду этих личностей исторического масштаба, конечно же, нельзя — остается только улыбнуться и радоваться возможности потрогать своими руками маленький орган, на котором в свое время подростком играл сам Моцарт.

— Сейчас вы живете в Швейцарии. Кто или что сыграло самую важную роль в вашей концертной карьере — победы на конкурсах, знакомства

**и творческое сотрудничество с выдающимися музыкантами и дирижерами, профессиональный менеджмент?**

— Сюда, где я сейчас нахожусь, меня привела неразрывная цепь событий, встреч, удач и даже неудач. Все факторы, которые вы назвали, играют большую роль, причем воздействуют они одновременно, хотя и в разной степени в разные жизненные моменты. Это большое количество труда многих людей, которые хотели мне помочь и вкладывали в меня свои силы и любовь, начиная с моей семьи и учителей, и заканчивая выдающимися музыкантами и друзьями, которые поддерживали меня и продолжают быть вдохновителями и опорой. Если все же постараться выделить основное, на мой взгляд, это две вещи: большое желание самосовершенствования и «человеческий фактор», то есть те встречи, которые тебе дарит жизнь и твое умение ценить и поддерживать искренние отношения.

— У вас несколько агентов — на вашем сайте указано агентство в Англии, Италии и Японии. Как складывалось ваше сотрудничество с международным музыкальным менеджментом? Есть ли у вас агент в России?



— Вы знаете, я вижу, что в какой-то степени все, что связано с обратной стороной профессиональной концертной жизни, как правило, находится под занавесом секретности. Музыканты ревниво охраняют свои связи; что и как происходит на самом деле, каким образом принимаются решения, покрыто мистическим мраком и обростает большим количеством мифов. Нужно ли говорить, что молодые музыканты, вступающие в этот мир, часто полностью дезориентированы? Помочь им разобраться, предостеречь от некоторых возможных ошибок — это, кстати, тоже одна из задач Конкурса Крайнева. Если же говорить об общих тенденциях, на мой взгляд, времена всемогущих менеджеров и агентов, которые берут на себя долгосрочное и всеобъемлющее развитие карьеры молодого талантливому пианиста, уже позади. Сегодня очень многое зависит от самих музыкантов, от их умения стратегически мыслить, строить отношения, соединять воедино разные возможности. Можно сказать, что даже при наличии менеджеров, твой «джеренал менеджер» — это всегда ты сам, и не стоит возлагать слишком большие надежды на других. Это большая тема, достойная отдельного разговора, где можно было бы рассмотреть причины, которые привели к такой

ситуации. Однако не стоит сетовать на положение дел, а скорее видеть в этом новые возможности для себя и работать в этом направлении.

**— Расскажите о вашей творческой деятельности сейчас. Как часто вы бываете в России и планируете ли выступления на этот и будущий сезон?**

— Этот сезон богат очень интересными выступлениями: только что прошло открытие сезона в Буэнос-Айресе в знаменитом театре Колон, где я давно мечтал выступить; был концертный тур с филармоническим оркестром театра Ла Скала, который начался в Милане, а закончился в Омске; был и Альберт-Холл в Лондоне и много других интересных мест. И, конечно же, много выступлений в России. Этому я особенно рад, так как все чаще мне удается приезжать не только в Москву и Санкт-Петербург, но и в другие города, открывать для себя новую публику, знакомиться с замечательными людьми, которые возвращают музыкальную культуру на должный уровень на местах. Конкурс Крайнева, в свою очередь, тоже растет, у нас возникла уже большая музыкальная семья из ребят, которые прошли через конкурс, мы продолжаем с ними общаться, выступать. В следующем



сезоне в ММДМ пройдет серия концертов, где уже признанные музыканты будут выступать с нашими лауреатами, и, я надеюсь, в ближайшем будущем мы сможем приехать вместе с ними и в регионы. В первый раз, и с огромным успехом, под эгидой конкурса прошли мастер-классы в Москве, и это направление также будет развиваться — так что конкурсная жизнь идет полным ходом даже в перерывах между конкурсами. На самом деле эти, казалось бы, разные виды деятельности, подпитывают силой и вдохновением друг друга. Общение с молодыми музыкантами, работа с нашей командой над конкурсом, мои занятия и выступления, записи, путешествия, мне все это очень дорого и я очень благодарен Богу, что могу этим заниматься.

**— Какое место в вашей творческой деятельности занимает преподавание, и как развивается ваш педагогический проект «Laboratorio»?**

— В последние годы постоянное общение с молодым поколением музыкантов естественным образом подтолкнула меня к тому, чтобы делиться тем, что в свое время было дано мне. Это общение очень ценно и для меня самого, потому что, представляя свои идеи на беспощадный суд талантливых учеников, нужно быть готовым к самым разным встречным вопросам, быть постоянно немного впереди, чтобы им было действительно интересно — это очень стимулирует. Проект «Laboratorio» как раз и родился как некая платформа, где могли бы постоянно проходить такие встречи. Они могут быть интересны музыкантам в поисках новых идей или подсказки в направлении работы. Сейчас такие встречи проходят несколько раз в году во Флоренции. В то же время я нахожу время и с удовольствием даю мастер-классы, когда чувствую, что могу быть полезен.

**— Кто из ваших учителей оказал на вас наибольшее влияние в профессиональном и личном плане?**

— Мне необыкновенно повезло встретить замечательных людей именно тогда, когда они мне были необходимы, и я очень благодарен всем моим учителям, начиная от моего первого педагога Натальи Поповой, и затем Гарри Гельфгата, Игоря Приходько в Харькове и заканчивая Дмитрием Алексеевым в Лондоне. Каждый из них дал мне многое на разных этапах моей жизни, но самым главным моим учителем, конечно же, был и остается Леонид Маргарийус. Не только потому, что мы провели более 20 лет в самом тесном творческом взаимодействии, но и потому, что именно его школа вошла в мою «культурную ДНК», сформировала мое музыкальное мировоззрение, дала ключи к пониманию музыки, к проникновению в ее глубины. Это большое счастье — встретить человека, которому ты мог бы бесконечно доверять



в своей профессии и постоянно убеждаться в том, что это доверие оправдано. То, что слушатели слышат на моих концертах, возникает благодаря тому, что все мои творческие поиски имеют прочную и богатую основу.

Не будет преувеличением также сказать, что мы учимся у наших коллег, у наших друзей, у тех, с кем сводит нас жизнь. Я могу назвать нескольких людей — от мимолетной встречи с Карло Мария Джулини, которая запечатлелась в моей памяти на всю жизнь, до глубокой и настоящей дружбы с Владимиром Спиваковым, который в близком общении еще больше потрясает меня своей артистической целостностью и честностью, и я не знаю, смогу ли я когда-нибудь отблагодарить его за все, что он сделал для меня.

**— Помимо музыки, в чем вы черпаете вдохновение, что дает вам энергию двигаться дальше?**

— Ну что вы, конечно, искусство — это бесконечный ресурс вдохновения, самой чистой и самообновляющейся энергии. Мне очень повезло принадлежать к людям, объединенным русской культурой, и в то же время вырасти в Италии, где художественная красота, природа и сама жизнь сплетены в неразрывном целом. Меня завораживает разнообразие стран и народов, похожесть и непохожесть человеческих стремлений, и то, как музыка может в момент объединять далекие друг от друга души. Путешествия тоже огромная часть моей жизни, которую я очень люблю и нахожу в ней много вдохновения. Очень часто увиденный фильм, прочитанная книга дает большой толчок и тебе хочется работать, хочется наполнить свой день чем-то настоящим. В этом сила

искусства — оно очищает нас. Самое большое искусство, это, конечно, научиться жить, и от процесса обучения тоже можно получать много удовольствия. Слава Богу, у меня замечательная семья, много хороших друзей, поэтому в любой момент я могу оказаться с ними на премьере фильма, на ночной репетиции, на вершине скалы, на утренней пробежке или на лодке в океане, пить кофе на кухне или бродить сам по какому-нибудь малоизвестному музею, и ощущать себя частью этого прекрасного мира.

**— Ставите ли Вы себе стратегические цели?**

— Стратегическая цель у нас всех одна: жить достойно, работать в удовольствие, одним словом — быть счастливым и помогать быть счастливыми тем, кто вокруг нас. ■



Светлана ЕЛИНА  
Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик.  
Менеджер по концертной работе Государственного академического симфонического оркестра им. Е.Ф. Светланова

Правительство Москвы  
Департамент культуры г. Москвы  
Общество имени Фридерика Шопена в Москве



## XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

27 марта - 6 апреля 2020  
Москва

**Заявки принимаются** до 1 февраля 2020.

**Возрастные категории:** юношеская (до 16 лет включительно)  
молодежная (до 21 года включительно).

**В программе конкурса** — исключительно произведения Ф. Шопена.

**Призовой фонд:** \$US 44.000

**Председатель жюри** — народный артист России, профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский.

Конкурс состоит из **трех туров** и **финала**  
в сопровождении симфонического оркестра.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97  
[www.chopin-competition.com](http://www.chopin-competition.com)  
[chopincompetition@yandex.ru](mailto:chopincompetition@yandex.ru)  
[alexpiano@yandex.ru](mailto:alexpiano@yandex.ru)



# КЛАВИРТИН

PIANOS

## ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

[www.klavirtin.ru](http://www.klavirtin.ru)

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grotrian Steinweg, W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка



## ПЕРВЫЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ BLOKCHAIN

«Инфраструктура доверия» IPChain предоставляет уникальные возможности: быстрые и сложные цепочки сделок с правами и объектами интеллектуальной собственности фиксируются в цифровой среде без участия посредников. Самые современные технические решения используются для развития института интеллектуального права.

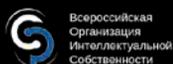
### IPChain — это:

- СКОРОСТЬ
- ОТКРЫТОСТЬ
- СВОБОДА ФОРМЫ
- МАСШТАБ
- СВОБОДА ПРАВА
- СВОБОДА СОАВТОРСТВА

Подробнее на сайте [www.ipchain.ru](http://www.ipchain.ru)

Разработчик – Ассоциация «Национальный координационный центр обработки транзакций с правами и объектами интеллектуальной собственности»

### Учредители Ассоциации:



Российское  
Авторское  
Общество

