

Рiанофорум

№ 3 (35) 2018 (12+)

A close-up portrait of a middle-aged man with thinning hair and a light beard, wearing a grey suit jacket over a white shirt. He is looking slightly to the right of the camera with a subtle smile.

Марк-Андре Амлен:

„Выход на сцену — это радость разделить с людьми чудо композиторского творчества“

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2017 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Рiанофорум

№ 3 (35), 2018

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
© Sim Cannety Clarke**

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.



«Девушка за фортепиано», Theodore Robinson, 1850



Стр. 4



Стр. 34



Стр. 14



Стр. 49



Стр. 91

СОДЕРЖАНИЕ

- 4 | ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
Музыкальный академизм нового времени (скептицизм и ожидания)
- 14 | МАРК-АНДРЕ АМЛЕН:
„Причина, по которой я выхожу на сцену, — желание поделиться музыкой”
- 34 | ЮЛИАННА АВДЕЕВА:
„Русского пианиста отличает особая пронзительность исполнения”
- 49 | АРХИВ
Альфред Корто — великий и ужасный
- 60 | БАСИНИЯ ШУЛЬМАН:
„Музыка способна менять все”
- 70 | РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ
Карина Барас. „Афоризмы”
- 73 | ЭССЕ РАУФА ФАРХАДОВА
„Море волнуется...”
- 82 | CD
Артур Ансель играет сонаты Гайдна
- 84 | МАСТЕР
Заметки странствующего мастера
- 91 | КОНКУРС
Конкурс юных пианистов имени Шопена — в Китае



Музыкальный академизм нового времени (скептицизм и ожидания)

Стала возможной транскрипция известной фразы «Распалась связь времен». Сегодня говорим: «Распалась связь идей». Мир homo sapiens и homo ludens, единый в симфоническом синтезе прошлых веков, распался на два культурных пространства. Чем дальше во времени, тем обособленней определяют себя две эти гигантские сферы, тем

нагляднее обрыв связующих нитей и нарастание ощущения бикультурного поля современного человечества. Известный культуролог, профессор И. Левяш намечает триаду «культура — цивилизация — варваризация», полагая, что из глубин современной цивилизации прорастают два стремления: к культуре и варваризации. Но последняя всрастается именно в культурную сферу.

Тема культурного основания современной варваризации звучит парадоксально, но ощутимо оправданно. Варваризация культуры — вопрос не проясненный, но уже маячащий на горизонте. В той же мере, как проблема бикультурного пространства, в нашей сфере породившего два устойчивых и сугубо современных понятия: «музыкальная индустрия» и «музыкальный академизм».



«Афинская школа», Рафаэль Санти, 1508–1511

Последний и станет объектом наших размышлений.

Сегодня все, что соотносится с устойчивым (и старинным!) понятием филармонического музицирования, весь гигантский круг явлений, отвечающих извечной «любви к гармонии», относят к академическому искусству. Даже то, что вовсе не отвечает ни образам «любви», ни закоренелому «чувству гармонии». Теперь уже и авангард начинают относить к «академическому искусству». И по принципу противостояния «индустрии», и в силу признания соответствий времени. Хотя в недавнем прошлом авангардисты открещивались от слова «академизм», усматривая в нем господство неподвижности.

Действительно, со словом «академия» у многих возникают ассоциации с чем-то консервативно остановленным, застывшим в пред-указанных рамках и развивающимся в арматурных пределах. Согласно

дошедшим до нас сведениям, Платон основал афинскую Академию в 385 г. до нашей эры, то есть на следующий год после рождения Аристотеля. Аристотель юношей пришел в платоновскую Академию, стал учеником Платона, но не последователем, а главным его оппонентом. Таким образом, идея «академии» ab ovo включала напряжение противоречий — инициальную силу развития, то есть **накопления различного**. Но все, соотносимое с объемным понятием «академия», располагалось на высшей ступени интеллектуального достоинства и несло в себе энергию метавременной значимости.

С тех пор миновали тысячелетия, но собирательный принцип академии сохранился и утвердился как источник именно движения, а не остановки, эволюции (не исключаящей революционного подвижения), а не стагнации.

Итак, можно наметить два критерия «академичности»: противостояние



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

«индустрии» и некие ценностные параметры артефакта. Последние прежде всего подразумевают наше представление о некоем «пантеоне», в котором размещены все великие накопления минувших веков. Эти накопления определяют наше ощущение статуса искусства, и соответствие этому статусу определяет наше чувство «академической стилистики», чувство, включающее семантический аспект



Болонский университет — старейший непрерывно существующий университет Европы

оценки. После музыкально-грамматических революций XX века этот образ «академической стилистики» поначалу становится чем-то вроде альтернативы всей совокупности собственно авангардных течений. С ходом времени в творческой практике происходит слияние традиционных и новационных путей, а сами авангардные новации в чистом своем виде и в высших свершениях начинают восприниматься как самоценные и претендующие на возникновение в нашем сознании образа «пантеона новой академичности».

Можно предположить возможность широкого и тесного понимания «академичности» (при всей условности подобного размежевания), когда понятия «академической стилистики» и «пантеона ценностей» классического наследия оказываются не идентичными по чисто

ценностным признакам. Великое множество изработанного в манере «академической стилистики» не смогло быть причисленным к явлениям «пантеона». Точно так же «новый пантеон», включающий классику авангарда, отказывает многому из созданного в соответствующей стилистике. Далеко не все, отразившее воздействие традиций (равно — извечных или новейших) и тем самым претендующее на близость «академической стилистике», достойно войти в то или иное пространство «пантеона». При всем том широкое и тесное понимание «академичности» — в определенном смысле всего лишь искусственно предлагаемая условность, связанная с превалированием классического наследия в концертной практике жизни, а само классическое наследие — «расширяющаяся вселенная»,

некая «глобальная академия», открытая к пополнению своих кладовых. Эта сфера и все, что пытается к ней примкнуть, традиционно связываются в ощущениях большинства



Платон и Аристотель

с понятием «академичности». Вместе с тем, универсалии именно широко понимаемой «академичности» сегодня не просто многосложны, но взаимоисключающие друг друга по музыкально-грамматическим основаниям. Причина тому — столкновение в творческой практике всей суммы традиций и авангарда, в котором очевидно удаление от антропоморфных интонационных значений. Однако, как говорилось, авангард не просто претендует на свою роль в «академическом» слое наследия, но сегодня становится его признанной составляющей. И не только потому, что наше восприятие постепенно адаптируется в новой интонационной стихии, но и вследствие того, что мы научились чувствовать ценность наследуемого и новообретенного, а также ценность синтеза казавшихся полярными идей. Нельзя забывать, однако, что наше восприятие воспитано прежде всего классическим наследием, приучившим к оценке артефакта в системе контекстуальных векторов. И сегодня наше воспринимающее сознание как будто сохраняет контекстуальность в чисто аксиологическом осознании артефакта. Мы естественно назначаем контексты исторические, национальные, социальные, даже политические (особенно для культур тоталитарных сообществ), но все более тяготеем к осознанию явлений в контексте универсально глобальном. И к этому нас толкают именно интонационные открытия XX века, рожденные конкретным контекстом образа времени — образа, покидающего локально-национальные пределы и устремленного к глобальной всеохватности.

Одновременно чувство всечеловеческого и вневременного при­надлежания различных национальных и исторических ценностей становится все более природным. Открытие множества этнокультур по принципу парадокса порождает



Рафаэль и Содома

мысль о создании «музыки мира» как некоего единства, воплотившего утопическую идею «вселенского синтеза». И это уже идея «нового академизма», порожденная не знаемой ранее гибкостью послевоенных авангардных обретений. Мозаика этнических звукоидей, сочетаемых с универсальной гибкостью авангардных методик, становится основой мечты о единой «мировой музыке». Парадоксально, что мечта эта рождается в сфере этномызыкального знания (К. Штумпф, А. Даниелу, Э. фон Хорбостель, Г. Коуэлл), но раньше, еще в 60-х, эту догадку высказывает один из лидеров мирового музыкально-авангардного движения К. Штокхаузен. Композиторы вскоре эту идею подхватили (Руссель, Варез, Кейдж, Харрисон, Коуэлл). При этом совершается главное: переход от интонационного мышления к элементному, ибо из этноисточника извлекаются отдельные элементы. Результатом такого синтеза оказывается обоюдная энтропия: «анализ» этноисточника убивает цельность образа конкретной традиции; включение структурных компонентов из области этнотрадиции разрушает цельность теоретической предпосылки алгоритма авангардного метода.

Эти и подобные тенденции эпохи глобализации расширяют и в определенном смысле размывают понятие «академической музыкальной культуры» сегодняшнего дня. В нашем житейском сознании условный «академический стиль» представляется, как ни странно, достаточно конкретно: это все, что можно связать с мировой классикой, включающей признанную классику XX века. Модальные, тональные, новотональные грамматические основания, ведущая роль мелоса и линейных структур (решающее семантическое оттенение) — все это даже в ситуации радикального повышения функции сонорико, синтеза с новейшими музыкально-грамматическими моделями, с электронной звукоструктурной базой остается ощутимыми «знаками» академичности в ее относительно привычных представлениях. В житейском восприятии «академичность» для нас по-прежнему связана с антропоморфным характером интонационного поля. Именно в связи с этим радикальное расширение пространства противостояния «индустрии», выход за пределы привычно ощущаемых условностей «музыкального академизма» становится источником прорастания скепсиса.

Все дело в отношении к чувственному началу в музыкальной интонационности. Отражение экзистенциальной чувственности — метавременная данность нашего искусства. Начиная от эпохи Ренессанса, музыка барокко, классицизм, романтизм и постромантизм, импрессионизм и классика XX века — все пронизано чувственностью. Совершенно разной по природе и интенсивности чувственной суггестии. Сакральная сфера подчинена идее общинного чувствования. Чувственность как знак индивидуального самовыражения полностью исключена из «академической» (т.е. сакральной) интонационной сферы Средневековья. Это завоевание



Эвклид с учениками,
Зороастр и Птолемей

грядущих времен. Первый этап музыкально-грамматической революции начала XX в. еще сохраняет понятие экзистенциальной чувственности, окончательно сформированное в эпоху романтизма. Даже такой остро мыслящий персонаж рубежа веков, как Франц Кафка, призывал к методу мышления, пронизанному чувствами. Но вторая волна авангарда изгоняет чувственность как нечто, ощутимо связанное с представлением о ней, представлением, постоянно поддерживаемом целостными слуховыми впечатлениями жизненного процесса. Чувственность как блуждающая проблема — вот возможная тема исследований.

Здесь, наверное, в значении путеводной можно избрать тему любви. И сразу вихрь вопросов. Сохранена ли она в «новом академизме» авангарда? Как была (в веках) выражена «чувственная вещественность» любви? Тайна знакового совпадения лирического мелоса с этой самой «чувственной вещественностью» остается и неразгаданной, и не замененной какой-либо иной тайной. Появились ли в новейшей композиторской практике подобные «знаковые средства», или новая ментальность исключила образ «чувственной вещественности» как таковой, или

окончательно установила примат полной иррациональности в осознании категории любви? Может быть, здесь торжество тезиса «любовь — разум сердца»? Это что? Знак преобладания разума, когда сублимацией любви становится алгоритм формы, изящный концепт? Может быть, сексуальная революция послевоенных лет, сбросившая любовь с королевского пьедестала, стала причиной полного изгнания образа «любви», символом которой в определенном смысле является *тяготение звуков*? Следует ли «Романтическую музыку» Щедрина считать последней попыткой выразить любовный экстаз? Может быть, лирическая тема в ее крайнем упрощении захватывает главное пространство в «индустрии» как следствие стихийного поиска компенсаторного восполнения? Это что? Передача эстафеты?

Но изгнана ли из «новой академичности» тема религиозного света любви? Она сохранена. В собственно академической сфере сакральная тема становится носителем символики homo communis, покинувшей (вместе с отторжением симфонического жанра) сферу инструментальной традиции. София Губайдулина предлагает свой опыт отражения сакральной темы в инструментальных формах на основе новейших средств выразительности, и это редчайший случай в современной творческой практике, поскольку имеется в виду успешное решение (с приближением возможности вхождения в «новый пантеон» ценностей). Сегодня рок-культура становится символом ипостаси человечества, отвечающей образу homo communis. Еще один пример *передачи* в сферу шоу-индустрии целого круга важнейшей символики.

Говорить о сакральном в «академии классики» — все равно что ломиться в открытую дверь. Но что же «новая академичность»? Нарастание чувства невозможности

охватить сущность мироздания в секуляризованном сознании нередко предстает как обожествление иррационального. Иррациональное предстает как божественное, а все «божественное» иррационально по сути. Нарастает роль мистического компонента в мышлении. Изгнание всего антропного — знак мистически непознанного движения времени. Здесь не ощутим знак «божественного», ибо все *привычно* и *извечно* антропоморфное удалено, а тезис «бог в нас» не получил ощутимой проекции на интонационные поля. Понятие *misterium tremendum* для новой академичности центральное. Авангард переполнен мистикой, переполнен вплоть до замыкания в *собственном* «храме доктрины», вплоть до «дрожи отвержения» и «дрожи корпоративной поддержки», когда любое, способное поместиться в «храм доктрины», приметится на фоне отвержения остального.

Новая ментальность готова принять мысль о том, что у Бога нет религии. Бог един, а все религиозные течения — продукт антропотворчества. Если предположить, что новейшее академическое наследие — некая совокупность, все же вобравшая и отразившая идею Бога, можно прийти к мысли о торжестве широко понимаемого экуменизма (по сути!). Культура вообще разомкнута по всей общечеловеческой системе предлагаемых и воспринимаемых ценностей. И восприятие артефактов культуры разных стран, континентов и, конечно, конфессий говорит о неудержимой подсознательной тяге человечества к осознанию единства самого себя и «божественного» в себе. Новое творчество в каком-то высшем измерении экуменично по сути. Любопытно, что после активного «наката» собственно религиозной православной тематики в 80–90-е годы мы видим отход от нее в XXI столетии. Не менее показателен творческий опыт

православного иерарха митрополита Илариона, никак не относимый к новой стилистике, но намекающий как бы от имени православной церкви на возможность (через **вокально-инструментальную** трактовку сакральных сюжетов) объединительных устремлений. Следует понимать, что сакральная тема — это тема единения, тема общины и солидарности общинного чувствования. Вступаем ли мы в постхристианский апокалипсис, предвестие которого обозначено христианскими философами начала XX века? В. Розанов говорит о «пустотах от былого христианства». Но пустот не бывает. Они наполняются эсхатологическим ожиданием. Что это — неосознанная новая вера? Ее формулу если и можно найти, то в искусстве. Поздний Гойя уже предлагает ее мифологему. А сегодня мы с легкостью находим в новой музыке различные «эсхатофонии». На фоне реальных ужасов недавней истории

сознание устремляется к теодицее (поиску оправдания Бога). Уход в иррационально-мистическое — это выведение образа свершившегося (равно как и предчувствуемого) из параметров разума. В искусстве (и ярче всего — в музыкальном) это парадоксальным образом связано с крайней активизацией ratio, с мистикой «закона формы». Согласно З. Фрейду, культура вообще и искусство в частности — круговорот «рождения-смерти» как формы бытия человечества. Эту мысль в принципе можно связать со звукоконцепциями новой музыки. В конце концов, исчерпание формального концепта может быть осознано как **единство рождения-смерти**. К примеру, «ряд» или «серия» могут быть поняты как данность, рожденная для исчерпания в преобразованиях.

Отражение сакрального начала, вообще-то говоря, можно ощутить в самых различных преломлениях

общественной жизни. Всякая экспозиция искусства (и особенно — концерт, собирающий свою общину) — универсальная форма священнодействия во имя «обретения на мгновение», «объединения для любви к...», коллективного отстранения от бытийной стороны жизни. Но это не является исключительной прерогативой «академичности». Продукты «индустрии» с еще большей эффективностью объединяют гигантские толпы вокруг кумиров — прославленных идиологов развлечения. В этом смысле «индустрия» имеет свою прагматическую сакральность.

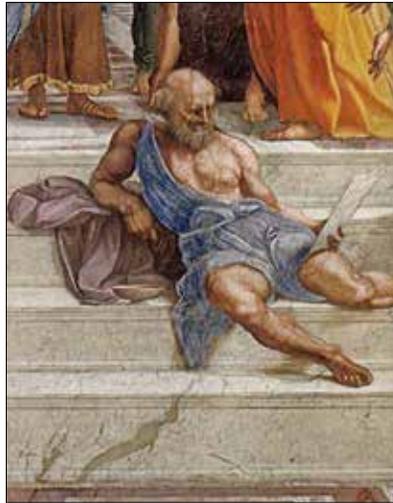
Обсуждая проблему «академического искусства», невозможно миновать понятие консерватизма. Последнее оформляется в нашем бытийном сознании как соотношенное с понятием защиты ценностей устойчиво традиционных, с разного рода табуированием и вообще с привилегией неподвижности.



Библиотека Болонского университета

К. Маркс — яростный противник консерватизма: «Традиция всех мертвых поколений тяготит как кошмар над умами живых». Бердяевская примета тоньше: «сопротивление нетленности гению». Гений это тот, кто открывает новую традицию, превозмогая величайший опыт прошлого. Изобретая новый опыт, ты амбициозно покушаешься на становление новой традиции. Изобретение традиций — призыв и практика времени от начала XX века. Это неутомимая тщета нового времени. Это противление консерватизму не в значении «продления нетленности», но как почитанию умерших революций и тяготению к своему берегу как месту упокоения.

Консерватизм апеллирует и к традиции, и к моде. Соприкосновение моды как временного с традицией (как постоянного) — возможная проблема отдельного исследования. Проблема соотношения моды и традиции, кстати сказать, не чужда и практике «индустрии». Здесь важнейшей оказывается проблема табуирования. В масс-культуре для конкретного локуса и конкретного времени табуирование носит всеобъемлющий характер. Это и создает «моду». Последняя способна перекочевать в другой локус и выйти из практики (выйти из «моды») после снятия старого табу и рождения нового. В академическом срезе табуирование обладает непредставимой множественностью вариантов, ибо здесь табуирование суть самоцензура, прежде всего следящая за важнейшим ценностным параметром — за **параметром вкуса**. Консервативное мышление обычно представляется чем-то устойчиво несдвигаемым, но на практике консерватизм нередко корреспондирует с конформизмом, который отчетливо может соотноситься и с консервативной традицией, и с любыми формами авангардной креативности. Конформизм, в сущности, позволяет



Диоген

приникнуть и к замшелой традиции, и — к новейшей «моде». По требованию. Собственно, конформизм, конформистское мышление — предусловие для сотворения моды как на традицию, так и на «авангардность». В советском времени конформистские повороты в творческом сознании были абсолютной нормой (особенно после злощастного партпостановления 1948 г.). Этакий эскадренный поворот «все вдруг» в сторону вопиющего консерватизма. В недрах новой навязанной моды постепенно рождалась энергия сопротивления консервативной фальши. Однако в принципе стилиевые повороты — явление почти нормальное для композитора XXI века, ищущего свой оригинальный путь в колоссальном многообразии возможностей формостроения. Иной раз стилиевые метания воспринимаются как конформистские. Вы скажете — это безнравственно? Но, как говорил Лонгфелло, — мир любит пряность безнравственности.

Коль скоро мы говорим о новой академичности, впору коснуться вопроса о роли мифа, мифотворчества, мифологем в искусстве нового времени. И. Левяш справедливо замечает: вопреки триумфам рационализма, слухи об исчезновении мифа

из смыслового хронотопа культуры сильно преувеличены. Но он же говорит о некоем «вакууме мифотворчества» и причину явления видит в секуляризации сознания. Можно, однако, комментировать данную мысль, соглашаясь с первым тезисом Левяша: мифотворчество перекочевало в сферу искусства, и, может быть, музыка здесь на первом месте. Вообще говоря, все великое классическое наследие можно оценить как прекрасный миф о человечестве, которое в историческом абрисе своем содержит великое множество безобразных и отвратительных деяний. Это именно миф, пьедестально возвышающий человечество. Миф — символ, зовущий к совершенству. Потому и говорят, что искусство формирует лучшие душевные качества. Однако новейшее искусство резко отделилось от идеализации, устремившись к новой символической, тающейся в глубинах иррационального. Мобилизация *ratio* в ходе формотворения — своеобразная альтернатива неуловимости конструкции самого мироздания.

Усилия *ratio*, направленные на постижение иррационального, рождают новые мифологемы. Рационализм на службе нового мифотворчества — парадокс времени, самый разительный, поднимающий саму идею мифа на высоты высшей абстракции, то есть высшего универсализма. Можно говорить о присутствии «символической мифа» в сугубо рациональных построениях новейших методик, о скрытой мифологеме авангарда. Существует суждение, что основная интенция мифа — переход от хаоса к порядку. Мифотворец высказывает то, что до конца не открыто его взору. Сегодняшний мир — видимая, но не познаваемая тайна. Сумма тайн. Система звукоsvязей — зеркало мирозданческих взаимоотношений и совокупностей. Разрушение извечного принципа звукоsvязей можно связать с преодолением

гравитационного поля и устремлением в космос. Извечный же опыт звукоsvязей можно уподобить некоей мифологеме. Авангард через сумму предложений по упорядочению космически множественной и распаленной «звуковой россыпи», через рационально выстроенные алгоритмы и концепты пытается построить новую систему мифологем, косвенно подтверждая мысль Ницше о том, что миф — проявление «несвободной воли». Можно сказать, что авангард (этот символ новой академичности) демонстрирует свои **обязательства** перед искусством, которые по определению отстра-



Гераклит

няют **непредвзятость** (т.е. полное освобождение воли).

В античной мифологии добро и зло слиты в нерасторжимом единстве мирозданческой сущности, определяемой волей богов, неподвластных оценке через воссоздаваемые человеком категории добра и зла. В романтическом искусстве образы добра и зла интонационно оправданы, но все еще слиты в едином пространстве аполлонической красоты формы (достаточно представить ранние воплощения фаустянской темы в романтической музыке; более ранний Глюк все еще в тени

античного соотнесения категорий). Путь к чувственному обнажению «зла» и «добра» в нашем искусстве был долог и достиг ярчайшего воплощения в середине XX века. Но значение феномена симфоний Шостаковича в этом плане теперь уже значение раритета, ушедшего в пантеон классического музыкального академизма. Чувственное обнажение «зла» и «добра» **исчезло** вместе с исчезновением иных антропоморфных интонационных значений. Как будто мы снова входим в ситуацию слитности «добра» и «зла». Небеса и преисподняя по соседству? А может быть, преисподняя на небесах? Ведь оттуда мы предчувствуем угрозу апокалипсиса...

Сущность мироздания непознаваема. Зато предствима сущность **идеала** при всей ее иллюзорности. Поиск идеала — это поиск новых путей жизни, новой «смысловой гравитации», один из важнейших векторов реализации культуротворческого потенциала. Может быть, идеал — единственное, что перешло в новейшие системы из романтизма, воспевшего лирический идеал красоты. Здесь это уже устремленность к воплощению «идеала замысла» (алгоритма формы — упрежденного идеала, теперь — синонима красоты). В любом случае идеал — **антропотворческая** величина. Поиск идеала формы сегодня все более соответствует поиску единичной формы (то есть «единичного идеала»). Создание композиции, как принято сегодня говорить, по «индивидуальному проекту», — сегодня некая норма. Но, если вдуматься, классическое наследие даже в сфере сакральных (канонизированных) жанров предлагает нам композиции единичной ценности, несущие в себе знаки «индивидуального проектирования» на основе устоявшихся универсалий. Просто в прошлом в значении превалирующих действовали иные универсалии — прежде

всего, универсалии жанра и формы, а сегодня превалируют те, которые диктуют принципы звукоорганизации, ритмики, сонорно-фонической природы, иными словами — принципы устройства звукового пространства. Следует признать: новые универсалии совокупно предлагают широчайшие возможности воплощения композиционного проекта, индивидуальная характерность которого выражена множеством параметров — множеством, несопоставимым с классическим опытом.

О возрастании рационального фактора говорят все, начиная от Фрейда, предрекавшего возрастание роли разума как управителя чувственной стороной человека. О роли бессознательного полагания в творчестве тоже говорили многие. Известно, что движение даже к сознательно определенной цели может иметь спонтанный ход. В связи с этим сегодня, как и прежде, можно утверждать, что вдохновение — акт энгармонизма сознательного и бессознательного. Это мысль-утешение, знак надежды на грядущие творческие прорывы.

Именно опора (и поиск ее как идеала) на единичное, неповторимое и есть первейший признак той самой условной «академичности», объединяющей новое и предшествовавшее искусство. Продукция музыкальной «индустрии» опирается на прямо противоположную установку. Индивидуальные привнесения здесь тоже возможны и символизируют великую радость удачи, поскольку сразу же становятся матрицей для нового типа клишированного потока.

Все вовлеченное в смысловое пространство «академичности» и способное существовать в пространстве истории символизирует бессмертие. Конечно, далеко не все достигает «кондиции бессмертия». Творчество — плод свободы, воплощение свободного

духа. Свобода — в праве на выбор пути и самоутверждении в системе избранных ограничений. Одновременно творчество — символ победы над смертью. Суммарная «Академия Искусства» — символ и образ материализованной субстанции искусства Свободы, перетекающей через рубежи времен. Соприкасаясь со всем входящим в пантеон «академии» и даже с тем новым, что пока еще не в реестре этого «пантеона», слушатель (зритель, читатель) не всегда осознает, что оказывается причастным к идее бессмертия, к тому, что уже вечно либо станет вечным. Продукт «музыкальной индустрии» этого чувства не воссоздает. Он — воплощение смертного настоящего, «развлечение обреченных». Это действенно анальгетик в общечеловеческом континууме эсхатологических поздрений, лекарство для большинства, требующее системного приема.

Ежедневно (для многих ежечасно). Жизнь в наушниках, жизнь в пространстве магазинов, кафе, перманентно звучащих авто можно уподобить жизни в «музыкальной аптеке» (а может быть — в амстердамском кофе-шопе).

Пусть читатель не сетует на, быть может, излишне жесткое прочерчивание контура так называемой «музыкальной индустрии». За ее спиной расположилось явление музыкальной масс-культуры, весьма многосложное и ценностно неоднозначное. Так называемые «пограничные» сферы масс-культуры наполнены подлинным Искусством высокой пробы (джаз, отчасти мюзикл, художественная песня). Параметры «пограничных» явлений тяготеют к параметрам «музыкальной академичности», но не сливаются с ними, образуя самостоятельные линии «пограничных традиций». Что же касается «индустрии», то

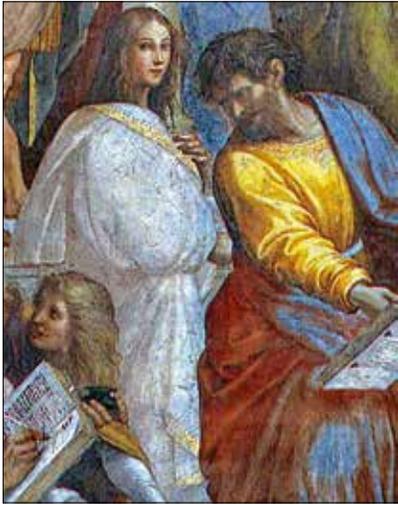


Пифагор с учениками

ей не грозят критические стрелы. Она защищена броней коммерческой взысканности и базируется на бессменном фундаменте высокопроцентной финансовой целесообразности. «Музыкальная индустрия» взошла на свой Олимп

Академия искусств в Дильбеке, Бельгия





Гипатия и Эсхин

«божественной выгоды» и породила всечеловеческий обычай потребления. («Обычай — деспот меж людей». А. Пушкин).

Академическое искусство призвано к совершенствованию человека, более того — к избавлению его от

всех антигуманных напластований времени. Это искусство, несущее в себе идею высшего гуманизма. Сущностью своею оно призывает человека к решению утопической задачи спасения мира, приблизив его к бердяевскому (эсхатологическому!) идеалу Царства Божия. Но можно ли спасти мир, не изменив его? Мы возвращаем в себе готовность изменить мир медленнее, чем этот самый мир меняет нас в сторону конформизма, постоянно потопляя в океане потребления и интеллектуальной транквилизации.

Сейчас мы не можем гарантировать возрастание творческого потенциала и рождение звуковых идей, отвечающих современному масштабу задач, стоящих перед новым искусством. Но уже ясно, что силы к изменению ситуации — в возрастании творческого индивидуализма. Чем грандиознее цифра присутствия человечества на Земле, тем

драгоценнее каждое явление, несущее в себе сильную индивидуальную заостренность. Теперь оно уже не на вес золота, но на вес «лунного камня», метеорных вкраплений. Мы уже готовы согласиться с Шопенгауэром, что индивидуальное в каждом человеке важнее национального. Однако не каждый человек способен вписать свою индивидуальность в историю, но каждый в той или иной мере привязан к гигантской «национальной толпе». Каждый. Даже гениально одаренный. Мы ждем гения, как ожидают мессию. Бердяев не случайно сказал, что «гениальность есть религиозный путь, равноценный и равнодостоинный пути святости». Победный грохот «индустрии» подавляет тихий поиск новых путей художественного бессмертия. Но мы верим в сохранение нимба гениальности над самой идеей нашей «академичности» и ожидаем новой славы ее грядущих обретений. ■



© Miguel de Guzmán

Марк-Андре Амлен:

„Выход на сцену — это радость разделить с людьми чудо композиторского творчества“

Всемирно известный канадец Марк-Андре Амлен — блестящий виртуоз, выдающийся интерпретатор произведений классического фортепианного репертуара, исполнитель-энтузиаст музыкальных раритетов, изобретательный композитор и аранжировщик, «один из самых интересных и отважных пианистов современности» (по мнению журнала *International Piano Quarterly*). Пианист выступает в лучших концертных залах мира и на ведущих фестивалях Европы и США (Вербье, Зальцбург, «Шубертиада», Аспен, Тэнглвуд и др.). Амлен — эксклюзивный артист *Hyperion Records*: для этого лейбла он записал более 70 дисков, в их числе — музыка Алькана, Годовского, Метнера, Рославца, Катуара, Брамса, Шопена, Листа, Дебюсси, Шостаковича, а также его собственные сочинения («12 этюдов во всех минорных тональностях» были номинированы в 2010 году на премию *Grammy*). Обладатель престижных премий *Echo* в номинации «Инструменталист года (фортепиано)» и «Диск года» от французских журналов *Diapason* и *Classica* (за запись поздних сочинений Бузони), а также пожизненной премии Ассоциации немецких критиков в области звукозаписи, Марк-Андре Амлен введен в Зал славы *Gramophone*. О музыке Самуила Фейнберга и его книге «Пианизм как искусство», о мистике советского авангарда 20-х годов, о дружбе Метнера и Катуара, о неоднозначности интерпретаций Гульда и пользе игры левой рукой Марк-Андре Амлен рассказал в эксклюзивном интервью журналу «*PianoФорум*» после своего сольного концерта в Московской филармонии.

персона





С. Л. Кавакосом и К. Хагеном на фестивале в Вербье

— **В сольном концерте вы исполнили две сонаты С. Фейнберга, Первую и Четвертую. Музыка Фейнберга знает и ценит ограниченный круг музыкантов: это все-таки не музыка «первого впечатления», в его тексты нужно погружаться. Как вы познакомились с музыкой Фейнберга, чем она Вам близка?**

— Я всегда ищу новую музыку и очень люблю открывать новое. У меня давно было много нот фортепианных произведений Фейнберга, первые появились еще 30 лет назад, но моя коллекция нот столь велика, что трудно сосредоточиться на чем-то одном. Не знаю, что заставило меня вернуться к этим нотам, но когда это произошло, я осознал: в музыке Фейнберга скрыты подлинный гений и уникальная музыкальная душа, и эти произведения должны быть исполнены и услышаны. Даже здесь, в России, его музыку исполняют довольно редко... Музыка Фейнберга достаточно сложна гармонически, а его язык совершенно индивидуален. Вы справедливо заметили, выразительность Фейнберга не такая, как, скажем, у Рахманинова, чья музыка имеет мгновенный успех у публики. Это особый тип языка, для понимания красоты которого требуется глубокое слышание и проникновение в эту эстетику. Я был просто обязан ее изучить. Довольно быстро я предложил проект записи первых его шести сонат лейблу Hyperion Records, с которым сотрудничаю много лет. Hyperion отнесся

к проекту с большим энтузиазмом, предполагаю, что диск выйдет в конце 2019. Вообще, этот лейбл, который считается «нишевым», завоевал большое доверие публики: со дня своего основания в 1980 они всегда с интересом записывали новый репертуар, и это, пожалуй, лучший лейбл для записи малоизвестной музыки.

После московского концерта я ужинал с Виктором Буниным [студентом С. Фейнберга в 1956–62 — прим. ред.], он много рассказывал о Фейнберге. Чтобы больше узнавать о композиторах, нужно приезжать в Россию! Знаете, когда на Западе я говорю о Фейнберге, все его путают с Моисеем Вайнбергом. Кстати, не так давно я узнал о книге Фейнберга «Пианизм как искусство» — мой друг сейчас занимается ее переводом на английский, она должна быть опубликована весной 2019 года. Эта книга отличается от знаменитой книги Нейгауза (я ее читал на французском много лет назад): она более философская и глубокая. Знаете, я бы эту книгу купил даже на русском. Она, кажется, была переиздана в прошлом году, я видел ее на сайте, где я заказываю ноты российских композиторов. У нее ужасная обложка, с изображением простого пианино — для такого шедевра это оскорбительно, я считаю.

— **В зарубежной прессе вас называют «Шерлоком Холмсом фортепиано». Действительно, Вы находите музыкальные редкости, записываете**



© Отдел информации и общественных связей Московской филармонии

и исполняете их по всему миру. Среди таких редкостей были миниатюры Георгия Катюара, профессора композиции и музыкального театра в Московской консерватории. Вы однажды сказали, что его фортепианные миниатюры и этюды Ляпунова, которые Вы тоже записали, на ваш взгляд, превосходят пьесы Римского-Корсакова, чья фортепианная музыка несравнимо более известна, чем пьесы Катюара. Чем Вы объясните такое несоответствие?

— Такое сравнение — это мое личное мнение, не более. Но случай с Катюаром интересный, в нем участвовали и русские связи. Я был хорошо знаком с вдовой канадского пианиста Альфреда Лалиберте в Монреале: он учился у Метнера и Скрябина, даже был в дружеских отношениях с ними обоими. Лалиберте умер в 1952 году, лично его я не знал, но с его супругой мы много общались на протяжении последних 10 лет ее жизни, до 2002 года. От нее я узнал, что Скрябин подарил Лалиберте рукопись своей Пятой сонаты. Более того, он писал эту сонату, думая о Лалиберте! Я читал письмо, адресованное ему Скрябиным, в котором композитор писал: «Я пишу Пятую сонату, думая о тебе. Она очень подойдет огненному темпераменту твоего пианизма». Вместе с рукописью Пятой сонаты композитор подарил Лалиберте рукописи 56, 57 и 58 опусов, если не ошибаюсь. Почти полвека рукописи хранились в Монреале, а в 1972 году миссис Лалиберте

приехала в Москву и передала эти рукописи в дар Музею Скрябина. Она сохранила нотную библиотеку своего мужа, в которой были настоящие сокровища, в том числе — много русской музыки: Метнер, почти весь Скрябин и все произведения Катюара. Я унаследовал большую часть этой библиотеки, и среди того, что мне досталось, Катюар показался мне самым интересным. Я знал Катюара только как человека, которому Метнер посвятил свою соль-минорную сонату, ор. 22. Много позже я узнал, что он был и композитором. Я начал читать с листа и просто влюбился в его музыку. И был шокирован, узнав, что единственная запись музыки Катюара — это его скрипичные произведения в исполнении Ойстраха. Немыслимо мало, учитывая великолепное качество его музыки! Не думаю, что кто-то когда-либо записывал его фортепианную музыку. Так я записал и Катюара, кажется, в 1999 или 1998 году. Вообще, в Hyperion я записал 78 дисков.

— Это же огромное количество музыки!

— Я записываюсь уже 30 лет. Hyperion дает мне возможность записывать то, что я хочу. Я не предлагаю вещи, которые были бы коммерчески невозможны, но раз они могут записать Фейнберга, то смогут и много чего еще. Катюар, как и Метнер, верил в священные законы искусства, так что диссонансов в его музыке нет. У меня есть письмо Катюара Лалиберте (они никогда не встречались, но переписывались), в котором он писал,



© Sirm Cannety Clarke

что чувствует себя наиболее комфортно в жанре лирической миниатюры, но он писал также много песен. На моем диске записана большая часть его фортепианной музыки, за исключением буквально нескольких пьес.

— Вероятно, Катуар переписывался с Лалиберте на французском, ведь он имел французские корни?

— Совершенно верно. Хотя Лалиберте прекрасно владел английским и немецким. С Метнером он переписывался на немецком, к слову сказать. Сегодня большая часть библиотеки Лалиберте хранится в Национальном архиве в Оттаве.

► Единственная причина, по которой я выхожу на сцену, — поделиться музыкой ◀

— Вы несколько раз упомянули Метнера. Как и Рославца, музыку которого вы также исполняете, это не композитор «первого впечатления»; его музыка все-таки для искушенного интеллекта и тонкого вкуса. Вероятно, вам близка сложная фактурность русской музыки?

— У меня есть природное любопытство. Что касается Рославца, весь футуристический период русской музыки, движущийся к авангарду 1920-х годов для меня особенно привлекателен. Вы должны кое-что понять: в Северной Америке в то время эту музыку было просто не найти! Не существовало нотного архива IMSLP, файлов pdf тоже, достать ноты было невозможно. Поэтому до сих пор вокруг этой музыки существует «мистическая аура». Сейчас это все доступно, но тогда открытие музыки раннего советского авангарда для меня было целым исследованием. Помню, когда мне впервые прислали этюды Рославца, я посмотрел в ноты и подумал: сыграть это невозможно, но я хочу услышать эту музыку! И решил их записать. Это был благодатный труд: фортепианная музыка Рославца чрезвычайно индивидуальна. Он был по-своему гением; как и Скрябин, создал собственную гармоническую систему. Тем не менее, при ошутимом влиянии Скрябина, у Рославца все же свой уникальный язык. Учитывая его происхождение из простой крестьянской семьи, это просто невероятно! Я бы не сказал, что это бессмертная музыка, но она заслуживает своего места в истории.

А по поводу Метнера я всегда говорю: Метнер не производит впечатления сразу, его нужно слушать и слушать,

и тогда его музыка навсегда станет частью вас. Если вы решите войти в мир Метнера, он примет Вас с распростертыми объятиями, но вам придется приложить усилия. Таков Метнер.

— Вы сейчас говорите с позиции слушателя или исполнителя?

— О, как слушателя. Позиция исполнителя — это только моя проблема. Я вообще не считаю, что кто-то должен вообще об этом думать: трудно мне играть или нет. Единственная причина, по которой я выхожу на сцену, — поделиться. Не хочу, чтобы рассматривали меня, и показывать себя я не хочу. Я делюсь музыкой. Никто, кроме меня, не должен знать о сложностях с исполнением.

— Тем не менее, это интересно, виртуозность — это большой путь и огромная систематическая работа плюс талант и природные способности. Ведь Метнер, в отличие от Листа, например, или даже Рахманинова, не очень пианистичен...

— Интересно, а мне наоборот кажется, что Метнер очень пианистичен. Мне очень удобно его играть! Если говорить в исключительно пианистических терминах, существует, на мой взгляд, два композитора, которые сделали все, чтобы исполнение их музыки было удобным и комфортным: это Николай Метнер и Николай Капустин.

— Вот уж неожиданно! Про Капустина вы, наверное, шутите?

— Отнюдь. Капустин сложен в других вещах, но чисто исполнительски он очень удобен. Кстати, он всегда сочиняет за фортепиано. В его музыке каждая нота имеет значение, нужна постоянная концентрация, но комфорт невероятный. Например, Прокофьев в своих дневниках писал о Метнере: «Эта музыка сложна, зато все под пальцами». Так что не только я так считаю, могу подтвердить свои слова авторитетом Прокофьева (*смеется*).

— Перед началом вашего сольного концерта в Москве было объявлено, что он посвящен Гленну Гульду, хотя в программе это не указано...

— Для меня это был такой же сюрприз, как и для вас. Я знаю, что Гленн Гульд был важной фигурой для русской культуры. Мне нравится история о его первом сольном концерте здесь, в России, когда в перерыве между отделениями слушатели звонили своим друзьям и звали их срочно прийти в зал, чтобы увидеть и услышать Гульда. Мое восхищение этим пианистом избирательно: мне интересно, скорее, его музыкальное мышление (и мышление в целом — уверен, у него был потрясающий мозг!), нежели пианизм. Я бы не подписался под многим, что он делал в музыке. Слишком яркая индивидуальность.

Существует единственная запись 1967 года для Canadian Centennial, где он играет произведения канадских композиторов. Одно из них — «Вариации» композитора Жака Этю (а я хорошо знал Жака). Там была одна вариация, темп которой помечен как четверть, равная 60. Гульд играет ее ровно в два раза быстрее (у него восьмая = 60). Когда Этю услышал эту запись, он сказал что не спал три дня, так сильно расстроился. В сознании же Гульда это было верным решением — его не особо волновало мнение композитора, он даже не пытался сыграть для Этю, хотя тот был тогда молодым композитором, его современником. И это лишь небольшой пример. Если бы Моцарт услышал исполнение Гульдом своих сонат, он бы тоже очень удивился. Но были и удачные записи, конечно.

— Вы, наверное, имеете в виду его запись «Хорошо темперированного клавира» Баха. Кстати, у Фейнберга, раз уж мы с него начали, тоже великолепная запись.

— Вы прямо прочли мои мысли, я как раз именно это и хотел сказать. На мой взгляд — и поверьте, я это говорю не потому, что мы беседуем в России, — ничто не заменит Баха в исполнении Фейнберга. Я считаю, что в этом репертуаре его интересно слушать всегда! Это неизменно для меня.

— Можете ли вы вспомнить, как происходило формирование вашей фортепианной техники?

— Я начал заниматься фортепиано в 4 года с местным учителем, и отец мне всегда помогал. Затем я учился в школе в Монреале у Ивонн Юбер, ученицы Альфреда Корто, с 11 до 17 лет. С возрастом я все больше осознаю, что моя техника развивалась вместе с моим музыкальным мышлением. И, конечно, мне очень помогает абсолютный слух: я родился с хорошей предрасположенностью к музыке и хорошо развитым внутренним слышанием — это помогает мне в игре на инструменте. Думаю, людям без такой природной склонности к внутреннему слышанию и природной техники и в особенности без врожденного абсолютного слуха приходится работать в десять раз больше.

— Может, и так, но Чайковский, например, абсолютным слухом не обладал.

— Да? (пауза) Не знал этого. Я потрясен.

— А в Центральной музыкальной школе в Москве практически у каждого ученика абсолютный слух, иначе очень сложно справляться с сольфеджио, требования очень высоки. Это не означает, что все они становятся блестящими виртуозами, хотя технический уровень невероятно высок.

— Вы сейчас заставили меня задуматься о природе моей техники. Знаете, вокруг меня всегда была музыка. Мой отец был очень хорошим пианистом-любителем, он коллекционировал сборники упражнений, и я очень много их играл. Мой отец был увлечен идеей равного развития обеих рук, а у многих пианистов, как вы знаете, левая немного слабее. Возьмите этюды Шопена, например: они великолепные, но в основном для правой руки. Возможно, здесь есть небольшой секрет: развить левую руку можно, по крайней мере, в теории, если вы примените принцип симметричной инверсии. Клавиатура — это зеркало. Например, если сыграть от ноты ре расходящуюся хроматическую гамму, последовательность черных и белых клавиш будет одинаковой. Это значит, что любой пассаж, написанный для правой руки, можно тренировать и левой — ноты будут другие, но движение будет аналогичным. Так можно развивать левую руку. Я, например, развивал левую руку, еще и играя только ей.

— У вас есть и собственные сочинения для левой руки.

— Да, но только одно. Есть же еще этюд Годовского, этюд Блуменфельда, леворучные пьесы Скрябина, конечно. Это очень помогает в развитии техники! Любому пианисту это будет очень полезно, многие пианистические трудности снимутся.

Помимо этого мне сложно объяснить развитие своей техники. Я думаю, у меня есть преимущество в том, что я еще пишу музыку. Это помогает мне принимать лучшие решения с точки зрения интерпретации. Необязательно быть композитором, можно просто пытаться сочинять: это помогает почувствовать, как композитор чувствовал себя в момент создания музыки. Помножьте это на изучение теории музыки, анализ формы, контрапункт — вы будете много более способны схватить суть произведения. И, конечно, важно знать культурный контекст композитора. Глобально все это поможет пианисту принимать правильные решения. Да, это не связано напрямую с пианистическими вещами, но на практике очень помогает и в техническом отношении. Надеюсь, я не слишком усложняю.

— Связь композиторского опыта и исполнительского — очень интересная тема. Как вы считаете, композиторский опыт помогает исполнителю на сцене?

— Когда меня спрашивают, как я учу наизусть, я всегда говорю: я не стараюсь запомнить, я позволяю запоминанию происходить. Зато я смотрю на произведение со всех сторон: форма, структура, гармоническое строение. И потом, есть разные виды памяти:

тактильная, визуальная (как на картинку нот, так и на клавиатуру), слуховая и аналитическая. Чем лучше все эти виды памяти развиты, тем легче вам будет выйти из затруднительной ситуации на сцене — по крайней мере, вы всегда можете ухватиться за одну из них на сцене. Даже если приходится импровизировать, чтобы вернуться в нужное место.

— Интересно, почему Вы поехали учиться в Университет Темпл в Филадельфию? Почему не в Джуллиард или Кертис, например, который в том же штате? Ведь это более известные консерватории...

— Ивонн Юбер перестала преподавать в 1979 году по причинам здоровья (я был одним из ее последних учеников), ее место занял Харви Виден, декан фортепианного факультета Темплского университета. Мы занимались с ним в Монреале в течение года, и он сказал, что в случае моего поступления в Темпл я получу стипендию — так и произошло. В то же время я прослушивался в консерватории Монреаля и был принят, но когда пришло предложение о стипендии в Темпл, я принял решение уехать из Канады. Это открыло для меня новые горизонты как в музыкальном отношении, так и в личностном развитии. Я не жалею о своих решениях, но, знаете, иногда оглядываюсь назад и думаю: если бы поступил в консерваторию, вроде Кертис, у меня была бы другая история — возможно, лучшая. В то время я верил, что важен учитель, а не школа.

► **Я считаю себя артистом с поздним стартом. Меня спасли записи: именно по ним меня узнала публика** ◀

— Разве это не так?

— Да, учитель важен. Но атмосфера тоже важна! А возможностей для установления творческих и деловых контактов в университете Темпл было немного в то время. Кертис всегда ценился выше, ведь это не только история, но и многочисленные контакты и связи.

— Мне слышится нотка сожаления в вашей интонации. Удивительно слышать это от столь известного пианиста...

— Я считаю себя артистом с поздним стартом. В 1985 году я выиграл конкурс в Карнеги-холле, спонсируемый Фондом Рокфеллеров. Акцент этого

конкурса — американская музыка, большей частью, современная. Победа на конкурсе принесла мне несколько концертных предложений, в том числе приглашения от агентов. И я сделал ужасающий выбор менеджера. Посоветоваться в этом вопросе мне было не с кем, в итоге я связался с американским менеджером, который за 13 лет (с 1986 по 1999) не сделал ничего. И лишь в 2001, когда я начал сотрудничать с Colbert Artists в Нью-Йорке, развитие моей карьеры пошло вверх. В то же время у меня был хороший менеджмент в Европе и Канаде (поскольку я оттуда родом, у меня всегда были там концерты), но в Штатах было очень трудно. Имен называть не буду, в любом случае, они уже вне этого бизнеса. Таким образом, мой самый активный концертный период — это последние 15–16 лет. Думаю, меня спасли записи: именно по ним меня знала публика, а теперь еще есть Youtube, который тогда не существовал.

Иногда я думаю о том, как сложилась бы моя карьера, если бы я поступил иначе. Но, знаете, я бы точно не встретил свою жену. Я женился только в прошлом году, второй раз. Она пианистка, хотя давно не выступает, сейчас она известная радиоведущая. И сейчас я очень счастлив — мы ладим, мы можем обсуждать и делиться впечатлениями о музыке, и это очень важно. А нотки сожаления в моем голосе, наверное, оттого, что мне не 25 лет (*смеется*).

— Почему вы не преподаете?

— Я никогда не давал мастер-классов, но я часто делаю сессии вопросов-ответов с публикой, обычно сразу после концертов. И когда мне предлагают провести мастер-класс, я предлагаю именно эту форму общения со слушателями (один-два часа вопросов). Мастер-класс — это в большей степени зрелище, а такие беседы реально разрушают стену между артистом и слушателями.

— Для слушателей — да, но студентам, уверена, было бы очень ценно получить ваш профессиональный совет.

— У меня совершенно нет преподавательского опыта, сомневаюсь, что я мог бы что-то дать в этом смысле. Несколько раз я прослушивал пианистов, моих друзей. Признаюсь, мне страшно начать. Обычно о мастер-классах меня просят престижные консерватории и школы, но я не готов свои первые уроки давать сразу на таком уровне. Надо с чего-то малого начинать.

— Тем не менее, у вас есть в каком-то смысле наставнический опыт — ваше сотрудничество с издательством Henle, для которого вы сделали аппликатуру во всех этюдах-картинах Рахманинова и его «Вариациях на тему Паганини».



© Sim Canney Clarke

— Верно. И еще в Сонате h-moll Листа, «Риголетто», «Хоральных прелюдиях» Баха–Бузони, «Концертштюке» Вебера. В издательстве хотели, чтобы я сделал аппликатуру вообще во всех произведениях Рахманинова. На сегодняшний день я сделал аппликатуру еще в его Второй сонате (обеих редакциях), но она пока не опубликована.

— Какими принципами вы руководствовались при работе над аппlikатурой?

— Хороший вопрос. Все мы знаем, что Рахманинов следовал «философии больших рук». Очевидно и то, что большинство пианистов, которые будут играть Рахманинова (в частности, представители азиатских стран), обладают небольшими ладонями и пальцами. Я старался это учесть при составлении аппликатуры. Кстати, те немногие авторские аппликатурные обозначения самого Рахманинова, которые мы находим в его текстах, рассчитаны, конечно, на большие руки. Музыка Рахманинова я много играл сам, поэтому работа над аппlikатурой не была сложна, чего не скажешь, например, о «Хоральных прелюдиях» Баха–Бузони. Их я специально выучил для этой редакторской работы. Как и «Чакону» Баха–Бузони. Свою задачу я видел в том, чтобы предложить лучшее аппликатурное решение для концертного

исполнения этих произведений, поэтому я должен был не просто выбрать «логичные пальцы», но почувствовать потенциальное исполнительское удобство для сцены. Аппликатура, проверенная сценическим опытом, и аппликатура, кажущаяся логичной и удобной на первый взгляд, часто не совпадают. Нужен долгий опыт исполнения произведения, чтобы это понять. И я старался, как мог. Кстати, я считаю издание «Чаконь» Баха–Бузони в Henle лучшим из всех существующих — не из-за моей аппликатуры, разумеется. Во вступлении к изданию есть подробное описание нотной записи Бузони, с подробным музыковедческим анализом, а это всегда ценно.

— Мы постепенно переходим к вашему творчеству, и хочется спросить вас о вашем цикле «12 этюдов во всех минорных тональностях». Все они чрезвычайно изобретательны и сложны. В одном из интервью вы сказали, что последний этюд цикла, «Прелюдия и фуга», вы написали без инструмента, инстинктивно. Как это возможно в сложной полифонической фактуре?

— Дело в том, что мой Двенадцатый этюд — это не академическая фуга, хотя она и двойная. Да, я писал ее абсолютно инстинктивно, так как играл очень много

полифонической музыки, но специальных расчетов, как полагается в строгом полифоническом письме, я не делал. Например, если вы посмотрите на вторую тему фуги, ответ должен быть на пятой ступени, а у меня он строится на четвертой. Таких примеров можно найти много, это не систематическое полифоническое письмо: в фуге нет двойных или тройных контрапунктов, и хотя я включил много мелодического материала, она очень свободная. К сожалению, с пианистической точки зрения, это монстр, конечно.

▶ Аппликатура, проверенная сценическим опытом, и аппликатура, кажущаяся удобной на первый взгляд, часто не совпадают ◀

— **Весь цикл похож на коллекцию приношений разным композиторам.**

— Безусловно, но не полностью. Шесть из двенадцати этюдов — это, по сути, аранжировки. Первый этюд основан на хроматическом этюде Шопена op.10 № 2, третий, «D'Après Paganini–Liszt», написан на основе «Кампанеллы» Паганини–Листа, четвертый — «Étude à mouvement perpétuellement semblable, after Alkan» — посвящен Алькану, шестой — посвящение Скарлатти (имитация его сонаты), леворучный седьмой — это «Колыбельная» Чайковского и восьмой — пьеса по Россини. Кстати, мой любимый этюд — восьмой, «Erlkönig, after Goethe» («Лесной царь»), ничего общего с Шубертом не имеет: его основа — поэзия Гете.

— **Расскажите, как возникла идея такого цикла.**

— Мне нравилась идея написать этюды в минорных тональностях. Цикл этот я писал 25 лет, с большим перерывом, в 12 лет: после первых шести этюдов я подустал, но друзья и коллеги просили закончить цикл. Лед тронулся, когда я внезапно получил письмо от издательства Peters. Они писали, что знакомы с моими первыми этюдами и выразили заинтересованность в публикации всего цикла. Это стало серьезной мотивацией.

— **Что бы вы посоветовали пианистам, которые возьмутся за ваши этюды?**

— Прежде всего, их совершенно необязательно играть как цикл (я сам исполнял его целиком только дважды). Я бы

не советовал играть все 12 этюдов сразу, вполне можно исполнять отдельные пьесы, так как в них нет объединяющей темы, развития или идейной последовательности (разве только последовательность тональностей). Изначально цикл был задуман как приношение Алькану и Годовскому, но в итоге я отошел от этой идеи. Конечно, я был бы счастлив, если бы кто-то исполнил их все, иначе я бы их не публиковал. Должен сказать, что, несмотря на очевидную техническую сложность, мои этюды имеют исполнительский успех. Я тронут таким вниманием.

— **С идеей сверхвиртуозных этюдов, пожалуй, понятно, но как возник «Цирковой галоп» для механического пианино?**

— О Боже, вы вспомнили эту пьесу! (*Смеется*). «Цирковой галоп», наверно, знает каждый, кто играет в компьютерные игры. На Youtube около 300 видео с этим произведением, и первое из них имеет больше миллиона просмотров. Хотя мне не досталось ни пенни с этого. А история такова. У моих дедушки и бабушки по линии отца было механическое пианино. С 7–8 лет я уже крутил его вал: можете представить, какая это была забава для ребенка — играть не нужно, а музыка звучит! Тогда я начал фантазийно сочинять свои первые пьесы для пианолы — классические, эстрадные, даже фокстрот. А в 1970-х я открыл для себя музыку Конлона Нэнкэроу, композитора, писавшего для механического пианино. Эти два впечатления вдохновили меня, чтобы написать для такого инструмента. Я написал всего три пьесы: «Цирковой галоп», трехминутную Фантазию на тему «Pop goes the weasel» (или «Pop music») и «Solfegietto a cinque». Последняя, написанная под впечатлением от «Solfegietto» Баха, это повторяющаяся пять раз тема, сложенная в многоуровневый канон, moto perpetuo, сквозной нарастающий контрапункт: сначала звучит основная тема, затем вторым голосом звучит контрапункт шестнадцатых, потом накладываются третий контрапункт, четвертый и пятый. Когда звучат все пять голосов, пьеса звучит как атональная музыка. Случайно вышло так, что эти три пьесы записаны вместе на одном диске (его не так просто найти, немецкий лейбл записал целую серию дисков с музыкой современных композиторов, пишущих для механического пианино, — мои пьесы в шестом диске, так что я не один такой). Кстати, «Цирковой галоп» я написал без инструмента, мысленно. Я сам был удивлен, что получилось сразу, ведь если написать слишком много нот для механического пианино, пневматическая система может не справиться с давлением. Есть даже коммерческие перфорированные ленты с моими пьесами, которые продаются в одной фирме в Германии.



© Sim Cannety Clarke

— Мы затронули тему работы с музыкальным материалом без инструмента. Известно, что многие пианисты работают мысленно: например, Иосиф Гофман много писал об этом, так работали Г. Гульд, В. Софроницкий, Я. Зак, Л. Оборин, Г. Соколов. Мне думается, что такой способ работы связан с композиторским мышлением. Самый драматичный пример в истории, на мой взгляд, — Прелюдии и фуги Всеволода Задерацкого, которые он писал, будучи в заключении в Колымском лагере, на расстоянии тысячи километров от фортепиано...

— Удивительно, что вы упомянули Задерацкого. Недавно я узнал об издании его Прелюдий и фуг и долго искал ноты: хотел заказать. Но потом приехал в Москву, отправился в магазин «Ноты» на Тверском бульваре и, к своей радости, нашел это издание там! Мне очень понравилась музыка Задерацкого, хотя на тот момент я еще не знал драматической истории его жизни. Ноты я пока не посмотрел (купил только вчера). Но это невероятно интересно! Я также знаю, что вышел диск с записями всех его прелюдий и фуг в исполнении разных

российских пианистов, у меня его пока нет, но я надеюсь его здесь найти.

— Думаю, что смогу вручить вам этот диск: издатели нашего журнала имеют прямое отношение к записи.

— Слушайте, это невероятно! Что меня потрясает в России, так это ощущение, что все друг друга знают!

— В музыкальном мире — да, пожалуй. Вернемся к мысленной игре. Вы, композитор, как описали бы этот процесс?

— Должен сказать, что большую часть времени я сочиняю музыку не за роялем. И только потом, когда пьеса готова, сажусь за рояль проверить себя. В молодости бывало даже так, что я садился за инструмент, впервые играл свое новое сочинение и понимал, что оно мне не нравится — приходилось переписывать (мысленно, опять же). Но с годами я делаю все меньше исправлений. Бывает даже, что на рояле звучит лучше, чем я думал. Отвечая на ваш вопрос... Этот процесс сложно описать. Обычно идея произведения приходит ко мне сразу с пианистическим



видением ее воплощения, полностью сформированной. Думаю, это связано с моим обширным репертуаром: когда много играешь Листа, Шопена, Бетховена, легче думать в пианистических категориях, воплощая художественную идею.

— Вы работаете мысленно над пьесами других композиторов?

— Постоянно. Я убежден, что мысленные занятия, по меньшей мере, так же полезны, как и собственно игра на рояле. Мысленная игра обычно недооценивается. Когда меня спрашивают, сколько часов в день я занимаюсь, я отвечаю — 24. И это не шутка. Я постоянно думаю о музыке, она постоянно звучит в моей голове. Даже сон — часть рабочего процесса: к вечеру музыка «закольцовывается» в моем сознании, а во время сна происходит запоминание, своеобразная интеграция. Бывает, просыпаюсь утром и понимаю, что пассаж, который еще вчера был нов, уже в моей голове, в моей памяти. В музыкальном отношении лучшие мои занятия — это мысленная игра во время прогулок: в это время я обдумываю свое исполнение в чистой форме, без вмешательства действия, направленного

на извлечение звука из инструмента. Именно в такие моменты новые идеи появляются сами. Проясняются темпы и пульсация, оформляется структура произведения, контрапункты, гармоническая фактура. После я иду к инструменту и тестирую свои идеи. Изучение пьесы вне инструмента абсолютно необходимо: это возможность дистанцироваться и «увидеть за деревьями лес». С технологической точки зрения, мысленная игра для меня — это работа с воображаемым звуком, редко могу представить и картинку нотного текста.

— Волнуетесь ли вы перед концертом?

— Никогда. У меня не бывает сценического волнения, я не боюсь сцены, мне очень повезло. Я выхожу на сцену с ощущением праздника и желанием поделиться с публикой своей музыкой. Для меня выход на сцену — это радость разделить с людьми чудо человеческого творчества. Конечно, если я не полностью готов к концерту (что редко, но бывает), могу немного нервничать, но, как правило, публика — это мой друг. И я надеюсь, что мое поведение на сцене это передает.

— Что вы считаете лучшим в профессии пианиста, а что худшим?

— Худшее — это все, что окружает выступления: перелеты и отягчающие обстоятельства гастрольной жизни — плохие отели, потеря багажа, стыковочные рейсы, заболеть в дороге. Лучшее же — то, что пианисты благословлены великолепием и изобилием фортепианной литературы, что само по себе не имело бы значения, не будьчастливой возможности делиться этой радостью с публикой. Мы вернулись к главной причине, по которой я выхожу на сцену: праздновать великолепие музыки. Это большая привилегия — помогать людям открывать новую музыку, но мне также нравится открывать для людей новое в том, что им кажется уже известным. Сыграть «Аппассионату» Бетховена или «Карнавал» Шумана так, как слушатели не ожидают, при этом оставаясь верным воле композитора, — лучше этого ничего нет. ■



Светлана ЕЛИНА
Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, доцент
Московского института музыки им. А. Шнитке и Академии
хорового искусства им. В.С. Попова.

Русские фортепианные бюджетляне

«Мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому».
Велимир Хлебников. «Труба Марсиан» (1916)

«В нашей художественной жизни сейчас нет застоя, нет покойного любования всеми признанными ценностями. Наша музыкальная жизнь возбуждена, и возврата к салонному „ушеугодию“ не предвидится. Новое музыкальное сознание вырабатывает новый тип исполнителя».
Борис Асафьев (1926)



Любовь Попова. «Пианист». 1914



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.



Любовь Попова. «Живописная архитектура». 1918

Но кто они, **будетляне**? Бунтари и ниспровергатели прошлого? Или первопроходцы того искусства, которое будет? В самом начале XX века, когда западноевропейская культура переживала шок от столкновения с первыми кунштюками футуристических радикалов от искусства, в России — в пику западным футуристам во главе с Томмазо Филиппо Маринетти — заявляют о себе мастера раннего авангарда. Их-то и окрестил Велимир Хлебников «будетлянами». В круге нашего интереса мотивы и исторические вехи русского футуризма и прежде всего его фортепианной ветви. Творческие манифестации будетлян и исполнительская культура прошлого, новаторские идеи в сфере художественных смыслов и средств, предчувствия «нового типа исполнителя» и его эволюция, наконец, исторические трансформации русского футуризма... Какие они, эти стрелы, нацеленные из прошлого в будущее?

ОЧЕРК ПЕРВЫЙ

От вызова исполнительским традициям к утверждению новой формулы футуристического пианизма

Еще в конце XIX века Антон Рубинштейн писал о «сумерках кумиров». Кризисность романтических исполнительских традиций была для него очевидной. В раннем XX веке их закат подтверждался искусством многих наследников легендарного прошлого. Слушая сегодня архивные записи корифеев «проромантического» пианизма Теодора Лешетицкого, Игнация Яна Падеревского, Морица Розенталя, Альфреда Грюнфельда, Владимира де Пахмана и многих других аполлетов «золотой эры» пианизма, трудно не замечать, с одной стороны, канонизацию традиций предшествующего романтического века, с другой — измельчание этих традиций. Тяготая к свету романтического нимба, это искусство становилось не чем иным, как общим местом, стереотипным клише былых художественных целей и средств.

Не забудем, однако, что в первые десятилетия XX века в России блистали имена Сергея Рахманинова, Александра Скрябина, причем не

только композиторов, но и пианистов, начиналась творческая карьера Константина Игумнова, Александра Гольденвейзера, Самуила Фейнберга, Генриха Нейгауза. Но исключения лишь подтверждали правило: «верность высоким традициям» оборачивалась либо пышным цветением концертного китча, либо салонными имитациями чужого, в сущности, уже не актуального и тепличного мира чувствований. Становился все более очевидным факт: романтические традиции пианизма вошли в фазу своего декаданса.

Среди примет такого декаданса Ферруччо Бузони указывал на вырождение романтических идеалов в «несколько ремесленных приемов». Выдутые фразы и их измельченность; арпеджированная размытость вертикали и жеманность агогических «вздохов», «придыханий», «замираний»; любовь к темповым капризам и непостоянствам; обильные педальные вуали — вот несколько типичных уловок псевдоромантического салонно-концертного стиля, кочующих от одного исполнителя к другому. Что-то вроде правил хорошего тона, вроде словарного запаса уходящей эпохи.

Но очевиден и другой исторический факт: русское фортепианное искусство 1910–1920-х годов манифестировало радикальные концепции, утверждающие принципиально новый взгляд как на мироустройство, так и на художественные формы, адекватные футуристическому мироощущению. В среде наиболее решительно настроенных молодых

бунтарей традиции музыкально-педагогического этоса Василия Сафонова, Александра Зилоти или Анны Есиповой казались чем-то анахроничным и едва ли совместимым с духом новых артистических революций, призванных изменить ход искусства, как тогда казалось, бесповоротно и навсегда.

Для адептов шопенизма и листианства искусство Николая Рославца, Артура Лурье, Николая Обухова, Александра Мосолова, Всеволода П. Задерацкого, первые фортепианные опусы Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича в их авторских интерпретациях не могли не казаться эпатажными. И это понятно. Академическое, герметично замкнутое исполнительское искусство послерубинштейновского времени не умело и не могло примириться с острой новизной наступившей футуристической эпохи.

Утверждение нового типа пианизма и — шире — музыкального мышления декларировалось еще на заре грядущей эпохи, когда на авансцену выходит так называемый «русский авангард первой волны» во всех его разноликих ипостасях.

В одном из интервью 1918 года Прокофьев говорил: «У меня были постоянные споры с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила... И я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей»; о Рахманинове и Глазунове: «... их музыка, считавшаяся современной

Наталья Гончарова. «Велосипедист», 1913



еще недавно, стала в наши дни классической», а композиторский язык Николая Метнера, «упорствующего в писании на языке Карамзина», Прокофьев откровенно характеризовал как «тематическое и гармоническое убожество».

Еще в 1909 году по поводу исполнения Концерта для фортепиано с оркестром А. Аренского Есиповой Прокофьев говорил: «Это было очень мило, с великолепной техникой и туше бархатными лапками». Важно вспомнить и другие слова Прокофьева: «Мои собственные произведения были для Есиповой китайским языком — она их не понимала». Известен и другой казус. Легендарный профессор Петербургской консерватории Леонид Николаев весьма негативно реагировал на Первую фортепианную сонату ор.12 Шостаковича в исполнении молодого автора, его ученика по фортепианному классу: «Это не Соната для фортепиано, — говорил мэтр, — а Соната для метронома в сопровождении фортепиано!».

Вполне понятна ирония по поводу «бархатных лапок»: «этот мягкий фортепианный звук» (по мнению Прокофьева — лучшее достижение

Есиповой) и резкая колкость фактуры «Наваждения», Токкаты, «Сарказмов» или Первого фортепианного концерта Прокофьева (сочинения 1908–1914 годов) отражали свет разных планет. И речь здесь не просто о пресловутой несовместимости учителя и ученика, но о явлении принципиально важном, в котором неприятие Есиповой Прокофьева, Николаевым Шостаковича — лишь частные, хотя и весьма примечательные знаки того общего процесса, который был свойственен времени: в музыкальном искусстве встречались, спорили, опровергали друг друга «бывший Глазунов», «бывший Аренский» и будущие Прокофьев, Шостакович, другие их единомышленники, молодые современники футуристической эпохи «исследователей и изобретателей».

Так в чем же суть такого спора?

Главный идеолог «формальной школы» (ОПОЯЗ), светоч раннего русского авангарда Виктор Шкловский писал без каких-либо обиняков об «обветшалых» и «окаменевших» — традиционных — основах творчества: «Те, кто не хотят искать, а режут купоны старых традиций, думают, что они представители



Александр Родченко. «Композиция II», 1918

старой школы. Они ошибаются. Нельзя творить в уже найденных формах, так как творчество — изменение... Новые формы в искусстве являются не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старые формы, переставшие быть художественными... Задача футуризма — воскрешение вещей. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира».

Концерты «Вечеров современной музыки» Ассоциации современной музыки (АСМ), широко пропагандировавшие именно «новые формы в искусстве», сыграли немалую роль в формировании принципов (напомним слова Асафьева) «нового типа исполнителя».

В концертах АСМ среди других выступали Николай Рославец, Александр Мосолов, Герман Бик, Александр Каменский, Мария Юдина... К примеру, в 1920-е годы



в исполнении Юдиной на сценах Москвы и Ленинграда звучали сочинения И. Шиллингера (в ансамбле с Каменским и автором), Концерт для фортепиано с оркестром Кшенека, «Музыка для фортепиано» ор. 37 П. Хиндемита, Партита для фортепиано с оркестром А. Казеллы, фортепианные пьесы ор. 11 и ор. 19 А. Шенберга (напомним, что первое исполнение в России пьес Шенберга ор. 11 принадлежит Прокофьеву); по инициативе Юдиной неоднократно исполнялась «Свадебка» Стравинского (фортепианные партии исполняли М. Юдина, Г. Попов, А. Маслаковец, Д. Шостакович). А. Каменский «специализировался» почти исключительно на новой музыке, утверждая право артиста на самые смелые репертуарные эксперименты. Известно также, что А. Боровский был одним из первых исполнителей «футуристической» музыки Прокофьева; как писала о нем критика начала 1920-х годов, «Боровский весь — буря и натиск. Великолепнейшие нарастания, грандиозные контрасты, монументальность, сильные драматические акценты — таковы черты, отличающие игру этого пианиста-силача. Боровский весь во власти современных, от Бузони идущих исканий новых возможностей рояля». На этом фоне В. П. Задерацкий мог бы

стать одним из ярких первопроходцев-интерпретаторов не известной тогда в России музыки К. Скотта, Э. Уайтхорна, Allegro barbaro Б. Бартока, Прелюдий К. Дебюсси... В 1926 году в Ленинграде должны были состояться два клавирабенда Задерацкого. Судя даже по программам, в которых наряду с новой музыкой фигурировали Соната h-moll, Мефисто-вальс Листа, выпускник фортепианного класса Карла Киппа обладал незаурядным пианистическим мастерством. Однако широко афишированные концерты Задерацкого без каких-либо объяснений были отменены властями города...

Если бы не сложная, полная трагических перипетий судьба Задерацкого, если бы Бик, Боровский, Лурье, Обухов, Прокофьев не покинули Россию в первые послереволюционные годы, картина нового радикального фортепианного исполнительства была бы значительно богаче. Но сейчас важно сказать о другом.

Феномен «нового типа исполнителя» формировался в широком контексте творческих поисков раннего русского авангарда. Такие концепты авангардной стилистики, как «сдвиг», «монтаж», «конструкция», «алогизм», «динамизм», «распредмеченная форма» (именно эти эстетические

точки отсчета нового искусства были в поле зрения русского футуризма), хотя и имели свою специфику в условиях разных жанров и разных индивидуальных творческих концепций, по сути, являлись универсальными для авангардных практик. «Заумный язык» В. Хлебникова, А. Крученых, кубизм, затем супрематизм К. Малевича и его учеников, конструктивизм В. Татлина, «биомеханика» Вс. Мейерхольда, поэтика киноязыка С. Эйзенштейна, живопись Л. Поповой, Н. Гончаровой или А. Родченко, как и многих других, утверждали (словами идейного лидера русского футуризма Давида Бурлюка) «деканонизацию, деконструкцию и деформацию той нормы, которая присутствует в искусстве прошлого как почва академического канона».

Нам не обойтись без ярких и броских лозунгов лидеров русского авангарда, формулирующих принципы будетлянского лексикона.

Пафос решительного отказа от традиционных методов творчества слышен в программных манифестах и декларациях 1911–1914 годов. «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями. Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык»; «Мы выдвинули новые принципы творчества... Мы расшатали синтаксис... Нами сокрушены ритмы». (Шкловский, Маяковский, Бурлюк, Хлебников, Крученых). Брат А. Каменского, поэт-футурист Василий Каменский в 1914 по поводу своих «железобетонных поэм»: «Это были стихи конструктивизма, где я впервые применил разрывы, сдвиги и лестницу ударных строк стихотворчества. (...) Весь этот словострой открыт мною

Иван Ключ. «Пробегающий пейзаж», 1915



Варвара Степанова «Музыканты», 1920



для того, чтобы подчеркнуть ритмическую ударность стихотворного матерьяла».

Действительно, Эйзенштейн в своем «немом» кинематографе превращал реальное время сюжетных событий в крайне сжатую энергию чистой кинетики, отчего захватывающим «сюжетом» становилась уже сама формотворящая динамика резких и крутых «сдвигов» киномонтажа. Живопись Родченко, Поповой, И. Ключа, В. Степановой передавала ту же стихию как бы движущихся форм — через контрасты, притяжения и отталкивания прямых и скошенных линий и цветовых плоскостей. «Работа ума» (а не былая передача моментального спонтанного чувства) выдвигает артистический принцип «творчества как сделанности». Этот принцип, как утверждал Павел Филонов, перестраивает интеллект художника, когда старинное понятие «творчество» заменяется «деланием вещи», а сам художник становится на позицию «исследователя и изобретателя».

Парадоксальные идеи русских футуристов имели самое непосредственное отношение к радикальным поворотам в сфере фортепианного искусства.

Обаяние «футуристического» пианизма и в первую очередь — его лидера, Сергея Прокофьева — отражено в воспоминаниях Василия Каменского о выступлении пианиста в московском «Кафе поэтов» в середине 1910-х годов: *«Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убежденным футуристом и сел за рояль. Я заявил публике: «К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер, композитор современной музыки — Сергей Прокофьев». (...) Маэстро для начала сыграл свою новую вещь „Наваждение“. Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки».*

Когда мы слушаем авторские исполнения, невозможно пройти мимо будетлянского исполнительского стиля молодого Прокофьева. Лапидарно прочерченные линии нагнетаний и торможений, обрисовывающие рубежи и стыки формальных разделов; контрастные — без полутеней — переходы в разные плоскости фактуры, как бы распадающиеся на отдельные атомы, — это

прокофьевская идея точных и четких конструкций. Краткие интонации-выкрики, врезающиеся в метрическую упругость звуковой ткани, афористические реплики звукоформулы задают тон механизированной динамичности. И над всем вездесущий принцип *secco, non legato*. Именно так задуманы эти ломкие, краткие, броские образы в футуристических гротесках — «Сарказмах». Зато в исполнении Токкаты ор. 11 властвует всеорганизующая сила кинетики, всепронизывающая настойчивость упругих ритмов в их динамическом накале, вот-вот готовом взорвать крепко спаянные пропорции звуковой конструкции. В брутальном натиске пассажей, исключая саму идею «поющего» фортепиано, в резко обозначенных швах, подчеркивающих рельефные стыки формы, — во всем упоение вещностью материала. Механическая запись авторских исполнений на Welte Mignon (осуществлена Прокофьевым в конце 1910-х — начале 1920-х годов), редуцирующая динамическую и тембровую нюансировку, лишь подчеркивает урбанистически «машинную» стихию.

Так рождается характернейшая футуристическая красота лапидарности, «машинной» точности,

динамизма и рельефнейшей контрастности, сообщающих всей формальной конструкции динамически напряженную активность. Вот уж поистине красноречивый пример тех самых «деканонизации и деформации нормы», о которых говорил Бурлюк.

Манифестом фортепианного конструктивизма стала **Первая соната Д. Д. Шостаковича** — яркий сонористический плакат, передающий взвихренную стихию движущихся масс. Учашенный монтаж сменяющих друг друга пульсаций-ритмов; моторика взмывающих ввысь спиралей и ниспадающих каскадов; громоздкая прямизна аккордовых вертикалей, рождающих четко очерченные тембры; скрежет и звон высоких регистров, то противопоставленных низким, то звучащих одновременно с ними; резкие перепады фактурных уплотнений и разрежений от огнедышащей громогласности до скупой линейной графики — таков звучащий мир Сонаты. Но так взаимодействуют и монохромные цветовые формы в «кубофутуристической» живописи, так выстраиваются из прямых и остроугольных конструкций «архитектоны» и «контр-рельефы» А. Родченко, Эля Лисицкого, архитектурные проекты В. Татлина, братьев Весниных. Однако в авторском исполнении Сонаты (сочинение впервые прозвучало в Москве в 1927 году) академическая критика сумела расслышать лишь «тщательное избегание композитором малейших намеков на былую напевность». Сонату даже сравнивали с этюдами Черни: «Сухая и утомительная, как только сухи и утомительны могут быть старые, но вечно юные этюды Черни». «Механизованная музыка» (еще одна характеристика современника) вполне могла вызывать подобные оценки, ведь Соната воспринималась не иначе как бунтарский демарш и разрыв с традицией. Что, в сущности, так и было.

Выразительные средства в Сонате Шостаковича это не только знаки отточенной формы, они работают на конкретную сверхидею: здесь как бы выковывается формула жизни — реальной, но очищенной от случайностей и преходящих несовершенств. Тут упоение жесткой блистающей красотой нового мира.

В ряде пьес из **фортепианных циклов «Тетрадь миниатюр», «Фарфоровые чашки» (1929–1930) В. Задерацкого** также присутствует упоение этой красотой, но раскрытой в более камерных звучаниях. Тем не менее здесь также ощутимы черты конструктивистского стиля. Характерные фактурно-однотипные формулы *martellato*, остринатность «моторных» движений, фигуры «машинных» вращений, искрометные каскады пассажей сквозь всю клавиатуру, рельефная ритмическая акцентность — как лозунги новой пианистичности. В контрастных по настроениям миниатюрах (таких, как «Авто», «Карусель», «Марш-плакат», «Цирковой наездник» или «Барабан и труба», «Гулянка») остроугольные очертания звуковых образов в россыпях кратких тем и мелодий могли бы напомнить графическую упрощенность линий и абрисов авангардных лубочных примитивов М. Ларионова и особенно Н. Гончаровой.

Иные ассоциации в **«Двух ноктюрнах» op. 15 (1925–26) Александра Мосолова**. Звуковые пласты в резких сопоставлениях разных регистров, динамические «перепады», словно чугунные колокола, словно металлические колоссы, раздвигающие своей поступью статичные пространства. Разве такой конструктивистский тонус не уподоблен «кубофутуристичным» композициям Н. Суетина, К. Малевича, его же эскизам декора футуристической оперы «Победа над солнцем»?

Отчетливая фактурная «монтажность», обрамленная крепко



Наталья Гончарова «Ангелы и аэропланы». 1914

спаянной конструкцией формы, машинный остринатный пульс с перебивками ритма слышны в **«Рельсах» Владимира Дешевого (1926)**, в повторно-нагнетательных фигурах «урбанистических» пьес из цикла **«Магниты» Леонида Половинкина (1925)**.

В конструктивистских фортепианных опусах, несмотря на своеобразие индивидуальных творческих манер, ощутим общий пульс футуристической эпохи. Это — воля к «центростремительной организации материала» и лапидарности формы: «коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все». (*«Мена всех»: Конструктивистские манифесты, 1924*). А потому актуальные средства выразительности здесь становятся своеобразными символами какого-то иного, уже совсем не «романтического» звукового образа фортепиано. *«Богатейшие данные этого инструмента еще далеко не исчерпаны, — писал в конце 1920-х годов Михаил Друскин. — Новому времени только свойственно его иначе интерпретировать»*. Преодоление привычных представлений об инструменте — в умении «извлечь необычную, качественно иную звучность». Это так. И дополним:



«иная звучность» тут никак не укладывается в какую-либо одну характеристику — вернее будет сказать о **полифонии характеристик**, где тембрально отточенный «графизм» фортепиано Задерацкого, лапидарная жесткость фортепиано Мосолова или конструктивистская отчетливость фортепиано Шостаковича суть «полифонические голоса» единого исторического процесса.

Радикалы конструктивистской эпохи были убеждены, что возродить «естественную звучность фортепиано» может лишь бескомпромиссный отказ от требований музыкально-парфюмерной многокрасочности и «ушеугодного» сонорного гурманства, ведь (словами Друскина) «отсутствие тембровой красочности дает возможность достичь ровной звучности четко выверенного механизма». Следовательно, альтернатива — в пробуждении интереса к антитезе, то есть к «отчетливо сделанной, остро-ритмованной фортепианной фактуре» (он же).

Действительно, эффекты звукового конструктивизма уже ничем не напоминают об экзальтированной ли, пряной ли чувственности ходового традиционализма. Гармонически терпкая, балансирующая на границах то уплотненной, то разреженной

звуковой материи атмосфера сочинений Будетлян — это не просто цеховые задачи обновления фортепианной композиторской техники. Цель тут — преодоление условных границ самой музыкальной выразительности, той выразительности, которая (в представлениях футуристической эпохи) безнадежно повязана антропоморфностью старого и обветшалого прошлого. Этому противопоставлены броский лаконизм и рельефнейшая — «расчеловеченная» — лапидарность нового пианистического стиля. Теперь звучность рояля абсолютно реальна — никакого былого романтического флера.

Выверенность жеста, обостренное чувство формы и музыкального времени, сжатого до крайней

степени энергетической напряженности, свойственные стилистике Прокофьева, Задерацкого, Шостаковича и их фортепианных соратников, становятся едва ли не константными величинами Будетлянского пианизма.

Определяя наиболее характерное для нового музыкального сознания устремление, Борис Асафьев писал: *«Здесь человек повернут не к своему внутреннему миру и не к вечно грызущим его вопросам, а к ритмам жизни и ее явлениям, как он их теперь ощущает: в движении, в смене, в динамике».*

Однако в русле футуристических исканий была и своя авангардная альтернатива. О ней пойдет речь в нашем следующем очерке. ■





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

Юлианна АВДЕЕВА:

„Русского пианиста отличает особая пронзительность исполнения“

Восемь лет назад победа на конкурсе Шопена возвела Юлианну Авдееву в ранг одной из самых востребованных пианисток мира. Выступления сольные, камерные и с оркестром бывают у нее раз в несколько дней, а то и каждый день, а иногда и по два раза в день. Престижные залы Европы, Америки, Азии, ведущие мировые коллективы, дирижеры и известнейшие музыканты в качестве партнеров — весь мир давно у ее ног, и, по справедливости, ее концерты должны бы стать украшением и любого филармонического сезона российской столицы. Но у себя на родине Юлианна Авдеева играет чрезвычайно редко — хорошо если раз в год, и этот абсурдный факт не поддается пониманию.

Между тем, репертуар ее огромен, в нем, кроме популярных у публики произведений, немало редко исполняемых сочинений композиторов всех времен, включая нынешних. В апреле пианистка сыграла в Концертном зале им. Чайковского сольную программу, состоящую из произведений Баха и Шопена в первом отделении и нескольких поздних сочинений и Сонаты h-moll Листа во втором. В конце июля, буквально накануне нашей встречи, Юлианна вернулась с фортепианного фестиваля в Норвегии, где исполнила произведения Моцарта, Шенберга, Сен-Санса, Дворжака, Шнитке, Куртага, Баха, Бузони, Рахманинова и, само собой, Шопена. Сразу после интервью нашему журналу Юлианна должна была ехать во Францию на другой престижный фестиваль — в Ла-Рок-д'Антероне. Это грандиозное событие в мире пианизма, в течение месяца день за днем там выступают все ведущие пианисты мира, из наших в этом году его участниками стали Луганский, Березовский, Генюшас, Трифонов, Мацуев, Володин, Фаворин, Колесников. У Юлианны на этом фестивале состоялось два выступления. Сначала с Александром Сладковским и оркестром Татарстана она исполнила Третий концерт Рахманинова. Потом съездила в Данию на премьеру фортепианного Трио Вайнберга, которое сыграла со своими постоянными партнерами Гидоном Кремером и Гиедре Дирванаускайте. После этого музыканты вернулись в Ла-Рок — д'Антерон для исполнения камерной программы из произведений для фортепиано, скрипки и виолончели Шопена, Вайнберга и Шуберта. Называю выборочно только ближайшие по времени к моменту интервью музыкальные события с участием Юлианны, чтобы лишь штрихами показать ее концертную нагрузку в единицу времени.

Как жить в таком ритме и всегда оставаться в прекрасной творческой форме, не теряя способности мгновенно переключаться на другие программы, ощущая комфорт в любой географической точке мира, испытывая интерес ко всем сторонам жизни и играя каждый концерт с огромным воодушевлением, — загадка. В интервью хотелось расспросить Юлианну о многом, три часа беседы пролетели незаметно. Ее серьезность, искренность, обстоятельные ответы, глубокие мысли оставили потрясающее впечатление. Я как будто подержала на ладони спустившуюся с неба звезду. Истинное счастье — быть свидетелем рассказа выдающейся творческой личности о тайнах профессии.

персона





© Отдел информации и общественных связей Московской филармонии

— Юлианна, изучив программу Lofoten Piano Festival в Норвегии, я назвала его в шутку вашим «бенефисом»: выступлений у вас там было больше, чем дней фестиваля. Список композиторов, произведения которых вы исполнили, не просто внушительный, а ошеломительный. Едва ли не половина выходов на сцену — в составе ансамблей. Не могли бы вы рассказать и о самом этом событии, и о ваших партнерах?

— Лофотенские острова — уникальное место на севере Норвегии, за Полярным кругом, где целую неделю я прожила при сплошном солнечном свете. Там фантастическая природа, и сам фестиваль — нечто совершенно потрясающее. Каждый год он проходит в разных форматах, на этот раз — исключительно как фортепианный форум. Общение с такими музыкантами, как артистический директор фестиваля, французский пианист Бертран Шамайю, с которым я знакома несколько лет и который все это вынес на своих плечах, норвежец Лейф Ове Анднес, француженка Лиз де ла Саль, швейцарец Франческо Пьемонтези, было чрезвычайно плодотворным и делало меня счастливой. С коллегами мы играли в четыре, шесть, восемь рук, на двух роялях, сольно — словом, во всевозможных комбинациях. Временами это было захватывающе — например, при исполнении переложения Третьей симфонии Сен-Санса для двух роялей и восьми рук, а временами ужасно весело — когда мы втроем за одним инструментом в шесть рук играли «Две маленькие пьесы» Рахманинова. Мы много репетировали и с удовольствием выступали. Довольно редко большое количество пианистов оказывается одновременно на одном квадратном километре, и это было здорово. Публика съезжается на этот фестиваль из самой Норвегии, других европейских и азиатских стран и даже Австралии и Японии. На эту неделю острова становятся настоящей фортепианной Меккой. Проводится фестиваль с 2004 года, интерес к нему огромный. На последнем концерте все буквально на ходу договаривались, кто что будет играть. Мы с Шамайю исполнили переложение для двух роялей пьесы Копланда El Salon Mexico, сделанное Бернштейном. Для публики все это было сюрпризом.

— Сразу после нашего разговора вам предстоит участие в другом крупном форуме пианистов — на фестивале в Ла Рок д'Антероне. Как, по-вашему, удастся организаторам на протяжении многих лет удерживать интерес к нему у публики и привлекать такое огромное количество ведущих пианистов мира? Способствует ли этому сама атмосфера — не вполне академического, чопорного, а по-летнему несколько более свободного мероприятия?

— Действительно, в этом году фестиваль проводится уже 38-й раз, это еще один пианистический центр летней Европы. Ла Рок д'Антерон — небольшое поселение в Провансе, в 40 минутах от Марселя. Посреди года там ничего не происходит, но с середины июля до конца августа происходит нечто экстраординарное. Сцена для выступлений пианистов устанавливается в парке, специально для нее были сконструированы акустические панели, над сценой сооружают навес в форме ракушки. Для зрителей строят арену примерно на две с половиной тысячи мест. Все концерты проходят на открытом воздухе, никакой подзвучки нет, но ни у кого из музыкантов к акустике претензий не возникает. Проводится по 3–4 концерта в день, все билеты обычно распродают задолго до начала фестиваля. Люди приезжают туда специально, иногда берут отпуск, живут там и ходят на концерты. Там очень красиво, атмосфера самого мероприятия уникальная. Я приезжаю в Ла Рок д'Антерон уже восемь лет подряд и многих людей из публики встречаю там из года в год. Насколько

я знаю, все коллеги ездят туда с огромным удовольствием. В этом году на фестивале я впервые сыграю с дирижером Александром Сладковским и его оркестром.

— С Гидоном Кремером и виолончелисткой Гедре Дирванаускайте вы будете играть на фестивале фортепианные трио Шопена, Шуберта и Вайнберга. Особенно интересно последнее сочинение в этом списке. В записи я послушала Квнтет Вайнберга, и сказать, что была потрясена,— это выразить лишь малую часть того впечатления, которое производит само это произведение и ваше участие в его исполнении. Догадываюсь, что и Трио того же порядка.

► Музыкальная фраза должна стать выражением ясной, понятной мысли ◀

— Эту программу мы будем в ближайшее время играть в Дании, Венгрии, Польше. Я с нетерпением жду начала нашей совместной работы и рада, что этот проект состоится. С Гидоном мы познакомились в 2012 году, тогда с его оркестром Kremerata Baltica я выступила на фестивале Рихтера в Туре, и с тех пор примерно раз в год мы устраиваем совместные проекты. Один из самых крупных состоялся в 2015 году в Мюзикферайне. Гидон организовал там Дни Вайнберга, мы играли сочинения композитора в разных комбинациях и в том числе — Квнтет. Гидон сделал переложение Квнтета для струнного оркестра и ударных, в результате образы произведения стали еще более крупными, еще более трагичными. Я и сама каждый раз испытываю потрясение от него, эта музыка проникает в меня как лазер. Благодаря Гидону сочинения Вайнберга стали известны западной публике, интерес к композитору вырос, и я счастлива, что в какой-то мере приложила к этому руку. Вы правы, Трио по содержанию близко к Квнтету. Кстати, Трио Шопена тоже будет моей премьерой. Оба концерта Шопена по времени создания довольно близки к нему, но язык Трио у Шопена совсем иной. Роль фортепиано в нем гораздо более значима, чем во многих других ансамблях с участием рояля. К тому же фортепианная партия в нем выглядит «черной» в гораздо большей степени, чем «белой».

— В Квнтете Вайнберга партию рояля вообще можно назвать формообразующей, а уж в переложении для струнного оркестра произведение и вовсе звучит как фортепианный концерт.

— Да, в четвертой части там огромная каденция — фактически это один сплошной крик на рояле длиной

в полчасти. Действительно, у фортепиано здесь формообразующая роль. Вайнберг ведь и сам был прекрасным пианистом, известно, что Шостакович многие свои симфонии играл с ним в четыре руки, а его скрипичную сонату Вайнберг и вовсе благословлял как пианист. Он для многих долгое время стоял как бы в тени Шостаковича, что несправедливо. Тематика их творчества, конечно, похожа — она основана на личном переживании событий войны, репрессий, тяжелых потерь, в этом смысле музыка Вайнберга стоит в одном ряду с произведениями и других советских композиторов — Губайдулиной, Шнитке, Денисова. У Шостаковича есть отдельные сочинения, стоящие в творчестве особняком, — например, Первая фортепианная соната. Это уникальный пример русского авангарда, и если не знать, кто автор, ни за что не скажешь, что Шостакович. Но для него это, скорее, исключение, а вот у Вайнберга для каждого произведения существует свой особый, ни на что не похожий язык. Кстати, на диске, где записан Квнтет, есть еще и все его четыре камерные симфонии в исполнении оркестра Kremerata Baltica.

— Как воспринимают эту трагическую музыку западные слушатели?

— Я могу судить об этом лишь на основании того, что говорили люди после концертов. Музыка Квнтета оставляет глубочайшее впечатление у многих, но чаще всего это опустошение, что абсолютно естественно, так как произведение имеет в каком-то смысле уничтожающую силу. Для меня оно символизирует конец мира.

— Но ведь в конце там слышна робкая надежда — как будто упорхнула на небо светлая душа праведника. Просветленный, хотя и короткий финал.

— Сложно сказать... А вдруг наоборот? Душа упорхнула, и ничего после нее не осталось, одна лишь выжженная земля. Музыка, конечно, абстрактна, но не будем забывать, что композитор всегда выражает в ней трагедию своего времени.

— Вероятно, та же трагедия выражена и в «Чаконе» Губайдулиной, которую вы столь страстно исполняете, подчеркивая идейную общность этих двух композиторов и ваш стойкий интерес к объединяющей их творчество тематике. Что побудило вас взяться за нее?

— Для меня период, когда творили Губайдулина, Шнитке и Денисов, интересен их освобождением от влияния великих предшественников. В то же время возврат композиторов XX века к старинным барочным формам на новом витке развития музыки показывает нам, что эти формы в наше время актуальны так же, как и 300–400 лет



назад. Из этого я делаю вывод, что суть человека и его нужды не меняются столетиями. В ноябре я буду играть фортепианную сюиту греческого композитора Скалькоттеса. Это ученик Курта Вайля и Шенберга, композитор с достаточно трудной судьбой. По форме его произведение представляет собой барочную сюиту, но в ней происходит обыгрывание старинной формы современным языком, что мне всегда интересно. «Чакону» я впервые услышала в детстве. Я была очень чувствительным ребенком, остро реагировала на настроение музыки, и пьеса настолько поразила меня своей эмоциональностью, что я решила сыграть ее, когда вырасту. В произведении у меня есть два любимых места: полифоническая секция с фугой и фрагмент, который я для себя называю «колокольным». Удивительно, как Губайдулиной удастся по-другому, нежели Рахманинову или Мусоргскому, изобразить этот приближающийся, неотвратимо нарастающий звук колокола, который постепенно принимает угрожающие размеры трагического набата.

— **Правмерно ли в отношении этого произведения говорить об отраженной в нем трагедии**

не личного, но общенационального измерения? Я понимаю, что музыкальное произведение не газета и не параграф учебника истории, но сам образ колокола, вероятно, подсказывает нам, каков меседж композитора?

— Личные события часто переживаются художником как отражение глобальных. Произведение — это всегда его рефлексия на современность, а также и предвидение будущего. Большие композиторы часто обнаруживали пророческий дар. Это прекрасно слышно в музыке раннего Прокофьева, Бартока, композиторов «нововенского» направления. Нагнетание духа масштабных трагедий своего века они предчувствовали острее, чем другие их современники, и, возможно, даже лучше тех, от кого зависят судьбы мира, то есть политиков.

— **Немецкий композитор и философ Теодор Адорно сказал, что после Освенцима поэзия не имеет права на существование. Видимо, этого права лишается и возвышенная романтическая музыка.**

— Конечно, музыка XX века после Первой мировой войны, а потом и после Второй изменилась радикально,

теперь она уже никогда не будет другой, и поколение Губайдулиной выражало свое восприятие мира в этих новых формах.

— Разнообразие ваших программ за наблюдаемый мною весьма короткий период, а также количество вариантов партнерства с другими музыкантами просто поражают. Не вызывает ли у вас нагрузка тревогу, напряжение, страх? Всегда ли вы получаете удовольствие от такого ритма концертной деятельности?

— Я делаю ровно столько, сколько могу взять под свою ответственность. Всегда есть периоды, когда я только занимаюсь, и чем раньше я приступаю к разучиванию новых произведений, тем проще мне потом. Но в целом я сторонница разнообразного репертуара в один и тот же концертный период: когда исполняешь сочинения разных эпох и авторов, от одной программы к другой вдруг протягивается мост, одно произведение внезапно подсказывает идею для исполнения другого. Концерт — это не работа, а праздник души, но этот праздник нужно тщательно подготовить, тогда нет ни тревоги, ни страха, а есть радость общения с людьми в разных странах посредством произведений.

— Каждый победитель крупного, престижного конкурса начинает любить страну, где была одержана эта победа. Вполне естественно, что в вашем репертуаре едва ли не главное место занимают произведения Шопена. И в то же время вы исполняете все больше сочинений других польских композиторов. Полагаю, «погружение» в Польшу при помощи музыки — приятный для вас процесс?

— Пока я не услышала именно так сформулированного вопроса, не замечала, что количество польских композиторов у меня в репертуаре растёт. Но теперь я вижу, что это так. В ноябре мне предстоит исполнение Четвертой симфонии-кончертанте Шимановского для фортепиано и оркестра. Именно в Польше меня иногда просят выбрать какое-нибудь произведение на мое усмотрение — так было с «Концертной фантазией» Падеревского, которую я играла в Варшаве на майском концерте, посвященном празднованию 100-летия независимости Польши. К Падеревскому у меня с юности была особая внутренняя тяга: я играла его произведения задолго до конкурса, а кроме того писала о нем дипломную научную работу в Академии имени Гнесиных. В ней я разбирала особенности исполнительства Падеревского, поскольку высоко ценю его как пианиста. Как говорится, «это был лучший исполнитель среди премьер-министров и лучший премьер-министр среди исполнителей».

Выдающаяся личность. И у Шимановского несколько пьес я играла уже давным-давно. Это очень непростой композитор, технически его произведения сложны, но красочные миры, которые он создает, восхитительны. Великолепной польской музыки много. Я мечтаю выучить концерт Лютославского, и это тоже скоро произойдет, потому что для меня он, бесспорно, принадлежит к лучшим композиторам XX века.

— Вы ездите в Польшу значительно чаще, чем в другие страны, и уж, безусловно, чаще, чем в Россию. Так, конечно, всегда бывает с победителями конкурса Шопена, но все-таки... а как же мы?

— (Смеется.) Я не отказалась бы так же часто ездить и в Россию... А в Польше у меня полно друзей, многие из которых появились еще до конкурса. Там я наблюдаю огромный интерес людей к музыке, и это не может не радовать. За последние годы там было построено много новых прекрасных концертных залов. Например, в Катовицах зал был открыт в 2014 году, и мне предложили честь выбрать для него концертный рояль. Специально для этого я ездила в Гамбург на фабрику Steinway. Я рада, что у оркестра в Катовицах теперь есть свой огромный замечательный зал, ведь это оркестр Польского радио, один из лучших коллективов Польши. В их старом зале зрителям было хуже слышно музыку, чем музыкантам на самой сцене — аплодисменты, ведь его строили во времена партсъездов (смеется). Вот скоро я поеду во Вроцлав, там новый зал появился в прошлом году, в нем я еще не играла.

— Заметно, что вы проявляете интерес к историческим инструментам: на хаммерклавире вы исполнили одноименную сонату Бетховена, на рояле времен Шопена — его концерты. Есть ли у старинных инструментов свойства, об утрате которых следует пожалеть? Как этот эксперимент повлиял на исполнение вами произведений Бетховена и Шопена на современном рояле?

— Игра на исторических инструментах для меня как путешествие в машине времени, поскольку это единственная возможность услышать звучание времен Баха, Бетховена, Шопена и т.д. Увидеть глазами ту эпоху мне не дано, но услышать ее или почувствовать пальцами я могу. За такой инструмент я всегда сажусь с трепетом, ведь я как будто оказываюсь в мире, который окружал всех этих композиторов. Играя на старинных инструментах, я сделала несколько удивительных открытий. Например, с моих глаз спала пелена при работе с pedalю. Возьмем «Аврору». Как звучит там финальная тема? У Бетховена написана одна педаль на всю тему — то

есть на до мажор и на доминанту соль мажор. Если на современном рояле нажать педаль и держать ее столько, сколько сказано в нотах, то это звучит ужасно, и возникает недоумение — почему Бетховен написал так? Но когда я села за хаммерклавир, то поняла, что у него намного короче и мягче звук, от этого в нем намного больше обертонов и красок, но поскольку звук короче, то никакой «каши» при нажатии педали не возникает. А возникает чудесный эффект звукового облака, которое окутывает слушателя на последних тактах. И подобных мест у Шуберта, Шумана, Шопена, Моцарта много. Если это знать, то можно достигнуть похожего эффекта и на современном рояле. Этот опыт обогащает наши представления о нотном тексте, педали, фразировке, артикуляции, а нынешние инструменты открывают нам новые возможности интерпретирования, звучания и всего остального.

— А каким, по-вашему, тайным путем проникает в игру пианиста современность? Связан ли этот процесс с появлением неких новых черт в портрете современного человека?

— Я остаюсь при своем убеждении, что, несмотря ни на какие новые веяния, основные потребности человека не меняются тысячелетиями. Спросим себя: зачем люди ходят на концерты? Понятно, что и для развлечения, и для удовольствия, а иногда и ради того, чтобы посмотреть на раскрученную знаменитость. Но главное — они хотят испытать сильное эмоциональное переживание. Поэтому задача исполнителя во все времена была одинаковой — донести до публики те эмоции, которые вложил композитор в произведение. Средства решения этой задачи могут быть различными вовсе не в связи с веяниями времени. Если взять исполнителей «золотого века» — Рахманинова, Корто, Горовица, Гофмана, Падеревского, то обычно им приписывается, скажем, игра с большим рубато, а сейчас с большим рубато играть якобы не принято. Такое утверждение нередко звучит в сообществе специалистов. Но я с ним не согласна. И тогда были более аскетичные исполнители, и сейчас есть те, кто играет с замечательным рубато. Во все времена можно было найти множество разных типов пианистов. А вот что действительно изменилось по сравнению с прошлым, так это инструменты и залы. Возникло совершенно новое представление о звуке, иное звукоизвлечение. Тем не менее и сегодня можно встретить музыкантов, которые на современный инструмент переносят все лучшее, что было характерно для их предшественников из того самого «золотого века».

— Не могли бы вы рассказать о вашем дуэте со скрипачкой Юлией Фишер? В прошедшем сезоне

у вас был тур из девяти концертов, на которых вы исполнили произведения для скрипки и фортепиано Брамса, Шимановского и Шостаковича. Меняются ли трактовки одной и той же программы на протяжении концертного марафона и каковы нюансы взаимодействия партнеров в дуэте?

— С Юлей мы знакомы много лет, да и сейчас живем в Германии недалеко друг от друга. Юля и сама прекрасная пианистка, иногда она может в одном отделении концерта сыграть, допустим, концерт Грига на рояле, а во втором — произведение для скрипки. В Квинтете Дворжака она тоже играет не партию скрипки, а партию фортепиано. Вот такой она разносторонний человек. Однажды она сказала: а давай что-нибудь вместе поиграем? И вот мы уже откатали вместе пятый совместный тур. Что мы только не играли: двойной концерт Мендельсона, сонаты Штрауса, Бетховена, Прокофьева, Баха. С Юлей мне играть очень легко, она человек спонтанный, реагирует на все быстро. Никогда не бывает, чтобы мы отрепетировали программу и каждый раз на концерте играли бы одно и то же. На исполнение всегда влияет множество факторов: акустика, рояль, публика. Решение сыграть по-другому всегда приходит молниеносно, я сама едва успеваю его зафиксировать, но Юля мгновенно откликается на любые изменения в динамике и фразировке в моей игре. Например, захотелось мне в этой акустике уйти вместо *ritardando* совсем в никуда, и она это сразу чувствует. Я это очень ценю. Поездки с ней — всегда хорошее совместное времяпрепровождение. Исполнение — это общение, играть с партнером, который находится от меня на противоположном полюсе всего человеческого, мне было бы сложно.

— В списке руководителей оркестров, с которыми вы сотрудничали в этом сезоне, есть как мэтры, так и новая плеяда мировых дирижеров одного с вами поколения. Так, навскидку, это Кент Нагано, Дмитрий Лисс, Даниэль Бойко, Лио Куокман, Риккардо Минаси, Кристоф Кениг, Пабло Гонзалес, Марко Летонья, целая когорта польских дирижеров. С кем из них у вас возникло ощущение понимания и сотворчества? Каковы ваши принципы общения с дирижерами?

— В музыкальном мире все обычно друг друга знают, и даже если ты играешь с дирижером впервые, тебе уже заранее известны его сильные и слабые стороны. Тем не менее я люблю встретиться с дирижером до оркестровой репетиции — и когда играю с ним в первый раз, и когда не в первый — чтобы обговорить какие-то интерпретационные моменты и прийти к оркестру, уже зная, что мы собираемся делать. Я не сторонник обсуждать некоторые базовые вопросы — скажем,

темп — в присутствии оркестра, с ним есть над чем работать и без этого. Некоторые дирижеры и сами любят все подробно обсудить с солистом. Я никогда не забуду, как с 90-летним Гербертом Бломstedтом мы исполняли в Праге 17-й концерт Моцарта, который он играл за свою жизнь не знаю сколько раз. Перед репетицией мы с ним просидели больше часа в артистической, пробуя разную артикуляцию, динамику, фразировку. Просто сидели вдвоем и пробовали. На концерте после этого пришло замечательное ощущение взаимопонимания. А ведь во время разговора мы ничего специально не фиксировали, не договаривались: будем делать так и никак иначе. Оказалось, что из вариантов, проработанных ранее, на сцене легко было выбрать тот или иной — спонтанность сценического выступления все равно не отменишь. Предварительная работа обогатила мои представления о сочинении. Этот путь к общей цели важно было пройти вместе. Но так не всегда получается, иногда нет времени, а иногда сам дирижер говорит: нет, встретимся сразу с оркестром. Но для меня встреча с дирижером очень важна.

— Часто ли вы играете в Америке?

— Довольно часто. Там есть прекрасные залы, оркестры и публика. Люблю выступать в Питтсбурге,

приезжаю туда регулярно, уже играла 3–4 раза в прекрасном Хайнц-холле, там отличный оркестр с большими традициями, их главный дирижер Манфред Хонек — замечательный австрийский музыкант. В Америке у меня бывали сумасшедшие туры, как, например, в 2012 году с Варшавской филармонией: 21 выступление за 26 дней, мы играли два концерта Шопена. Все у меня в Америке бывало (*смеется*). Но гораздо чаще я играю в Азии, за сезон много раз бываю на Тайване, в Сингапуре, Китае, Корее, Гонконге, в этом году впервые играла в Сиднее, а в следующем поеду в Мельбурн. Вот только что я приехала из Японии, где играла Первый концерт Брамса с Бамбергским оркестром и замечательным молодым чешским дирижером Якобом Хрушей.

— Ваш московский концерт оставил колоссальное впечатление. Вы нередко объединяете Баха с Шопеном, но почему движение условного «света» в программе было направлено в сторону тьмы, смерти, к листовскому отделению, целиком состоящему из произведений мрачного, погребального характера — «Траурной гондолы», *Unstern (Sinistre)* и «Венеции»? Так вы посылаете свой личный трагический месседж граду и миру



© Christine Schneider

или пытаетесь разгадать загадку духовной жизни самого композитора?

— У меня не было цели составить траурную программу. Дело в том, что поздний Лист интересен мне уже много лет. Я всегда помню, что сам композитор хотел, чтобы потомки судили о его творчестве не по произведениям раннего или среднего периода, а по последним. Что меня в них так привлекает? Я считаю, что Лист именно в последнем своем периоде предвосхищает музыку, которая появится после него, — Бартока, Скрябина. В его позднем творчестве почти отсутствует классическая схема построения произведений: тема, линии, но зато там есть настроение, краски, состояния души. Я в некоторые свои программы включала другие поздние произведения Листа, но мне показалось, что к Сонате си минор подойдут именно эти, а сама Соната в соседстве с этими пьесами предстает в ином свете. Это произведение написано в средний период творчества композитора, существуют разные подходы к вопросу, как его трактовать, и всегда актуальна проблема — стоит ли интерпретировать более ранние произведения композитора с учетом знания о том, как звучат поздние. Эта проблема всегда всплывает и в связи с творчеством Бетховена: нужно ли играть, скажем, 2-й опус с грузом 101-го за плечами? Все это не просто.

Я отношу себя к фанатам Листа. По-моему, его незаслуженно недооценивают — и музыку, и его вклад в популяризацию творчества коллег. Он многое сделал, чтобы сочинения его современников исполняли. Без него вполне могли бы остаться неизвестными Шопен, Шуберт, Бах. А симфонии и оперы он часто переключал для рояля, чтобы люди, не имеющие доступа к концертным залам, могли все это услышать. Можно спорить по поводу его транскрипций. Недавно один певец доказывал мне, что незачем исполнять Шуберта без слов, что в фортепианных транскрипциях Листа обесценивается меседж Шуберта. Я совершенно с этим не согласна. Многие и сейчас кривятся: фу, Лист, ни за что... Меня это расстраивает. Я буду играть его произведения, сколько смогу, — из благодарности, восхищения и удовольствия.

— Вам понятны духовные искания Листа?

— Он прошел огромную трансформацию, судя по тому, что можно о нем узнать. У меня дома над роялем висит одна из его последних фотографий, на которой он уже в аббатской сутане, у него серые длинные волосы, он смотрит куда-то в сторону, лицо осунулось, но глаза горят, взгляд их пронзителен. Обычно в связи с Листом мы представляем себе салон, взлетающие чепчики, поломанные рояли и восторженных дам. Невозможно соотнести один образ с другим, не верится, что это тот же человек. Почему он так изменился? Судить об этом

мы не можем, но услышать некие объяснения в его музыке — вполне.

— Он пережил сына, у него не состоялся брак с любимой женщиной. Это чрезвычайно сильные потрясения для человека. Может, он пришел к религии, чтобы спастись от отчаяния? Такой путь характерен для многих, кто перенес большие личные потери.

— Кроме личных потерь, я думаю, должен быть какой-то еще мотив для всех его исканий. Он не сломался под ударами судьбы. Я вижу в нем не сломленного, а разочарованного человека. Вероятно, чтобы окончательно не потерять веру в людей, которая была опорой для его творчества, он выбрал в качестве последнего оплота религию. Это было для него единственным выходом.

— Как человек, интересующийся вопросами философии, скажите: влияет ли сегодня мир идей на искусство так же, как это было во времена расцвета гуманистической философии прошлого, когда лучшие композиторы эпохи становились единомышленниками носителей передовых взглядов? Какие вопросы философии вам кажутся актуальными сегодня? Отражаются ли они в вашем творчестве?

— Действительно, философы и литераторы опережали композиторов в своих философских прозрениях, к тому же воздействие на людей при помощи слова всегда эффективнее влияния музыки. Тем не менее Бетховена мы не мыслим без Гете, а Шумана без Шиллера. На меня в свое время сильное влияние оказали произведения экзистенциалистов Сартра и Камю, где отражены попытки преодоления человеком ограничений его свободы, его личного пространства, как в широком, так и в политическом смысле. Все это было весьма полезно для восприятия мною произведений Прокофьева, Шостаковича, Губайдулиной, потому что в сочинениях этих композиторов я всегда слышу глубоко личное высказывание, индивидуальность судьбы, хоть и переплетающейся с судьбой общества, но тем не менее отдельной. У Сартра важными для меня стали такие пьесы, как «Мертвые без погребения», «Дьявол и Господь Бог». Кроме того, для меня важны философские сочинения, затрагивающие вопросы творчества непосредственно. Так, настоящее потрясение я пережила в результате чтения трактата Льва Толстого «Что такое искусство».

— О, как интересно. Новедь взгляды Толстого на искусство таковы, что человеку, занимающемуся творчеством, все это, может, лучше и не читать? Например, в своей трилогии «Детство. Отрочество.



© Christian Winther Farstad. Lofoten Piano Festival-2018. Б. Шамайю, Ф. Пьемонтези, А Руэм Ан, Ю. Авдеева, Л. де ла Саль

Юность» музыку он называл лишь «средством прельщения девиц». Не лучше его высказывания о музыке и в «Крейцеровой сонате».

► Концерт — это не работа, а праздник души, но этот праздник нужно тщательно подготовить ◀

— Вы удивитесь, но мне это произведение Толстого посоветовал Герберт Бломстедт. Дух мой и правда пришел в упадническое состояние после чтения этого трактата, и оно не покидало меня довольно длительное время. Ведь автор хорошо знал предмет, о котором писал, и фактически громил все наши иллюзии, которые мы питали о самих себе и о месте искусства в человеческой жизни. Но, несмотря на это, после продолжительной внутренней борьбы я призналась себе, что Толстой привел мои серые клеточки в движение и помог мне подняться на новую ступень в постижении многих важных вопросов моей игры. Небольшой пример. Я любитель сложной фразировки, причем настолько сложной, что часто музыкальное высказывание превращается у меня в конструкцию непомерно большого объема. Но чтение Толстого заставило меня задуматься о таком понятии, как ясность мысли. Музыкальная фраза тоже должна стать выражением ясной, понятной мысли, ее необходимо формулировать в голове так четко, чтобы последующая артикуляция этой мысли не стала проблемой.

— Фактически вслед за Толстым вы говорите о необходимости выстраивания контакта со слушателем, потому что ясность высказывания нужна была писателю для лучшего понимания произведения его адресатом, то есть публикой.

— Вот именно. Но для начала все должно стать понятным мне самой. Ведь бывает, что меня преследуют некие идеи, и я кровь из носа хочу, чтобы какое-то место прозвучало так, а не иначе. Но в контексте произведения это место, сыгранное в соответствии с этой отдельной моей идеей, становится непонятным стороннему наблюдателю, выпадает из общего замысла. В качестве самостоятельной единицы высказывания оно может звучать вполне убедительно, но не имеет при этом взаимосвязи со всем остальным произведением. То есть красота отдельных идей может выбиваться из общей эстетики всего сочинения. Словом, я пришла к тому, что все должно

звучать естественно, без вычурности, а мысль должна быть простой и ясной.

— Главное требование, которое предъявляет Толстой искусству,— это требование полезности в деле совершенствования человека. Сегодня это, наверное, самый спорный вопрос — воспитывает ли искусство хоть кого-нибудь? Особенно спорным он становится, когда речь заходит о музыке. Не есть ли музыка лишь вместилище абстрактной красоты, абсолютно индифферентной к вопросам морали?

— В анализе воздействия музыки на человека нельзя упускать из вида такой важный параметр, как магнетизм живого концерта. Феномен концерта в том, что на целых два часа человек эмоционально отдается тому, что слышит. Эти два часа позволяют ему прислушаться к себе, задуматься о чем-то личном или глобальном. Возможно, эта двухчасовая передышка поможет ему поступить в каком-то случае иначе, чем он поступил бы, если бы не пришел на концерт. Может, эта концентрация эмоций, которая имеет место на концерте, приведет его к правильному решению проблемы или не даст совершить ошибку. На концерте ты наедине с собой, а это сейчас большая редкость. Хотя по факту музыка, конечно, никого не воспитывает.

— Надеюсь, сейчас уместно перейти к разговору о ваших педагогах. Воспитательное значение музыки пусть останется под вопросом, зато несомненно, что самого музыканта в русской школе обычно воспитывают выдающиеся учителя. Иногда вы говорите, что в детстве не были виртуозом и что ваша учительница в Гнесинской школе Елена Петровна Иванова никогда не форсировала ваше развитие. Не могли бы вы рассказать об этом на примерах исполненных вами в те годы сочинений?

— Елена Петровна действительно никогда не давала мне запредельно сложных произведений — это и было решающим фактором моего правильного развития. Она не ставила передо мной цель — устанавливать рекорды, брать вершины, сыграть как можно быстрее как можно большее количество нот в единицу времени. Приоритеты у нее были совершенно другими — погружение в музыку, проживание произведения, и это остается для меня главным по сей день. Я достаточно поздно начала играть виртуозный репертуар. Самым первым моим технически сложным произведением стал «Мефисто-вальс», который я сыграла в 17 лет. На зачетах нам, конечно, нужно было играть этюды Шопена, Рахманинова, Листа. Но я никогда не играла «Мазепу» или «Блуждающие огни», ведь есть этюды более человеческие.

— **А концерты?**

— Лет в 16 я сыграла Первый концерт Чайковского и Второй Рахманинова. Но цель тоже была в первую очередь музыкальной, никто не следил с метрономом, играю ли я параллельные гаммы у Чайковского со скоростью 150 или 120. Важнее было найти в этих гаммах музыку. Но зато и удовольствие от такой игры было огромным.

— **Даже по нынешним меркам, в 16 лет — это все равно довольно рано.**

— Но ведь я не играла эти концерты каждый день в турне. Один раз сыграла на конкурсе, еще один — на концерте. Это не было изнуряющей каждодневной пыткой. Вообще Гнесинскую школу я обожала, у меня были хорошие отношения со всеми учителями, до сих пор у меня много друзей оттуда, и, хотя нас разбросала

жизнь, мы не теряем связь друг с другом. Самые светлые мои воспоминания связаны со школой.

— **Ваш педагог в Гнесинской академии Владимир Мануилович Тропп с большим воодушевлением говорит о своих учениках в различных интервью. Может быть, и вы вспомните какие-то яркие эпизоды учебы у него в классе?**

— Владимир Тропп — человек с совершенно изумительным характером. С одной стороны, он мягкий, но с другой — принципиальный, если это касается исполнительства. Мне довелось работать с ним над разными произведениями, и прежде всего он уделял исключительное внимание звукоизвлечению. Он учил находить разные градации звучания внутри каждого маленького кусочка музыки, и это вдохновляло на поиски и открытия в этом направлении. Его собственное





© Christine Schneider

прикосновение к инструменту было волшебным. После общения с ним у меня вошло в привычку обращаться с роялем бережно, с любовью и уважением. В Гнесинской академии я училась на заочном отделении, то есть занималась у него лишь периодически, когда приезжала на сессии. Иногда он рассказывал о своем общении с Нейгаузом — студентам всегда важно слышать подобные воспоминания своих учителей. У него были замечательные ассистенты — Александр Кобрин и Михаил Мордвинов. Кобрин тоже учился в Гнесинской школе, он старше меня на 5–6 классов и всегда помогал и советами, и идеями. Было большой удачей иметь дело с такими помощниками Троппа.

— Мне очень понравились слова Владимира Троппа о Рахманинове: «Ни у кого другого нет такого слияния и единства человеческой сути с исполнительским и композиторским началом». Было бы крайне наивно ожидать от каждого творческого человека подобного единства, поскольку оно есть результат совпадения многих благоприятных условий, в чем нет заслуги носителя этих черт. Тем не менее, когда есть основания, мы всегда такое единство отмечаем с удовлетворением. Иначе говоря, все мы подспудно ожидаем от гения высоких моральных качеств, и нам неприятно в этих ожиданиях обманываться. Что вы думаете об этом?

— Исполнительство — это зеркало, по игре всегда можно сказать, что за человек играет. Можно принимать какие-то качества человека, можно их отрицать, но что они слышны в игре, для меня очевидно. Возможно, лишь музыканты могут это определить: когда ты сам играешь произведение, тебе ясно, кто и как в нем себя проявляет. Музыка не признает никакой фальши. С другой стороны, мало про кого из великих музыкантов можно сказать в аспекте этой темы, что они фальшивят. Я идеалист, для меня люди искусства всегда были примером всего лучшего. Ведь те великие музыканты, с которыми мне довелось общаться, действительно обладали некоей уникальностью. Это не значит, что у них не было слабостей, но всегда в каждом из них было нечто такое, что отличало их от рядовых людей.

— Ну вот, мы дошли до Константина Александровича Щербакова, у которого вы учились в Цюрихе. Это, насколько я знаю, было уже полноценное обучение на дневном отделении. Как вы попали к нему?

— Мне было 16 лет, когда однажды летом я приехала на двухнедельные мастер-классы Константина Александровича, которые он давал в Швейцарии. Его

личность и его музыкантские качества произвели на меня такое сильное впечатление, что я захотела учиться у него. Потом я поступила в его класс в Цюрихе и проучилась у него шесть лет. Это было важное время в моей жизни. Все было для меня новым — Константин Александрович по-новому работал со мной над репертуаром, над текстом. Я узнала от него много произведений, о существовании которых, учась в Москве, даже не подозревала. Репертуар мой стремительно рос, и это было для меня не просто — все это выучивать и прорабатывать с учетом того нового опыта, который появился у меня в процессе учебы у Щербакова. Для меня было важно на первый урок принести ему произведение в приличном виде, чтобы не было стыдно. Репетиционных комнат в общежитии на всех не хватало, нужно было как-то изворачиваться. Это научило работать быстро, что впоследствии пригодилось в концертной практике. Родители мои остались в Москве, в Швейцарии все для меня было чужим — язык, страна, обычаи. Иногда, оглядываясь назад, я удивляюсь: как это я рискнула? Но, конечно, это было правильное решение. Константин Александрович меня очень поддерживал, помогал, опекал, я ему очень благодарна. У меня там появились друзья, лучшая подруга и сейчас живет в Базеле. Цюрих занимает особенное место в моей душе.

► Исполнительство — это зеркало, по игре всегда можно сказать, что за человек играет ◀

— А кто из педагогов помог вам принять решение об участии в конкурсе Шопена?

— Вот этого я уже, пожалуй, не вспомню. Если бы мне году в 2008-м сказали, что я поеду на конкурс Шопена, я покрутила бы пальцем у виска и решила бы, что надо мной смеются. С детства я всегда считала, что самые трудные композиторы — это Моцарт и Шопен и что играть их могут лишь те, кто имеет к этому особый талант. Я восхищалась этими композиторами, но как-то издадала.

— Следует ли из этих ваших слов, что вы до сих пор удивлены своей победе?

— Есть такое.

— Тем не менее со стороны можно было наблюдать, как от тура к туру нарастала ваша уверенность в себе и своей правоте, раскрепощение, ярко проступили ваши лидерские черты. Критики

отмечали, что этому способствовал сам репертуар каждого последующего этапа состязаний, то есть что произведения крупной формы соответствуют вашему характеру, психотипу, способу самовыражения, а произведения мелкой формы вам якобы играть не столь интересно, как сонаты или концерты. Так ли это?

— Это правда, крупные формы я действительно люблю. Но в последние годы у Шопена большой мой интерес вызывают как раз ноктюрны и мазурки, в основном — мазурки. Я включаю их практически в каждую шопеновскую программу. Я иду по опусам: не смешивая их, беру несколько мазурок из одного или опус целиком, иногда получается три, иногда пять мазурок. Раньше я до конца этого не осознавала, но сейчас они стали для меня квинтэссенцией шопеновской музыки. В этой крошечной форме он передавал практически все, что у него было сказать. Когда-то, надеюсь, я переиграю их все до одной — эти маленькие с разными настроениями и славянскими мотивами трогательные жемчужины шопеновского творчества.

— Членами жюри конкурса Шопена были две великих женщины — Белла Давидович и Марта Аргерих. Одержав победу, вы теперь оказались в том же статусе, что и они. Каков характер вашего общения с ними — они принимают вас как равную?

— Про равенство я бы остереглась говорить, потому что это исполнительницы межгалактического масштаба. После конкурса мне довелось познакомиться с ними, и теперь, когда появляется возможность, мы общаемся. Это общение всегда вдохновляет. Я до сих пор самой себе не верю, что могу к ним обратиться за поддержкой или просто поделиться какой-нибудь своей радостью. Они дали мне ценные советы и предостерегли от очень опасных моментов.

— О какой опасности вы говорите?

— О, пианиста подстерегает много опасностей на его тернистом пути — и при выборе репертуара, и при составлении плана концертов, и в вопросе распределения сил. Не таким уж простым оказалось и ощущение себя в качестве победителя — как с этой вдруг свалившейся на тебя новой ответственностью жить дальше, ведь требования людей по отношению к тебе резко меняются после конкурса. От самого факта победы в моей игре ничего нового появиться не могло, но у многих возникли другие ожидания. Как со всем этим поступить, чтобы не загнать себя в угол, стало для меня сложной задачей. Я и сама от себя ждала каких-то подвигов. Словом, тут было над чем подумать. Но когда ты мужественно проходишь

какой-то психологически сложный этап, приобретения от него очень ценны на будущее.

— Белла Давидович призналась в недавнем интервью, что до сих пор жалеет о своем отъезде на Запад. Ностальгия свойственна многим музыкантам, покинувшим родину вынужденно, как часто бывало в советские годы. Сегодня расставание с родной страной проходит для музыкантов безболезненно — ведь в любой момент они могут вернуться. Но как это расставание сказывается на исполнительстве?

— Уже пятнадцать лет я не живу в России. Согласна с вами: можно приехать, позвонить, здесь остались мои родители и бабушка, здесь мои корни. Это всегда со мной, я храню это в себе и культивирую. Можно стремиться к ассимиляции в новом обществе, но это не мой путь. Нельзя человеку забывать, откуда он пришел, кто за ним стоит и кто его в этот мир выпустил. С родиной, кроме тяги к родным людям, тебя связывают какие-то иррациональные вещи. Иногда это запах или картины природы. Вот только что в Норвегии в один из вечеров я посмотрела на небо и увидела, что цвет у него такой же синий, какой бывает на севере России, и нигде ты больше такого неба не увидишь. И у меня абсолютно на пустом месте вдруг сжалось сердце. Или вдруг попадется березка — уж это стало чем-то вроде сентиментального клише, а нигде не денешься от чувства, которое связано у человека из России с березами. Такие моменты бьют прямо в сердце. Вдруг раз — и ты как в нокауте. Иногда подобные переживания болезненны. Есть в этой болезненности что-то особенное, свойственное только русским. И в состоянии такой болезненности ты не только русских, но и западных композиторов начинаешь играть с какой-то особой остротой и пронзительностью. Банально звучит, но именно это всегда отличает русских исполнителей от всех остальных. ■



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

Корто — великий и ужасный

(о некоторых параллелях в трактовках Шопена)



«Существовал ли когда-нибудь виртуоз, более завораживающий и околдовывающий, чем Альфред Корто? Его туше (старомодный термин, который, однако, неотделим от его имени) отличалось кристальной ясностью, его звуковая палитра оживала в мириадах красок и оттенков. В соединении с поэтической страстностью, не знавшей границ, подобные черты образовывали характерный стиль, который не могла разрушить даже часто грешащая ошибками, смущающая и даже приводящая в недоумение техническая сторона исполнения».

Брайс Моррисон

«В игре Корто в совершенной пропорции сочетались элегантность и эмоциональность романтической школы с трезвостью и логикой, характерных для пианистов типа Шнабеля».

Гленн Пласкин

«Быть в одно и то же время опьяненным и трезвым — в этом и заключается тайна истинной поэзии».

Фридрих Шеллинг

Лет 15 тому назад в разговоре со мной известный звукорежиссер Петр Кондрашин произнес следующую фразу: «Совсем не могу слушать Корто или Софроницкого — ужасно грязно!». В этих словах содержится нечто большее, чем кажется на первый взгляд. Звукозапись не только открыла перед нами необозримые возможности архивирования, а, стало быть, и изучения нескончаемого количества интерпретаций. Она еще приучила наш слух действовать наподобие компьютерного томографа, ибо если мы волей-неволей приучаемся воспринимать в первую очередь не экспрессивные аспекты исполнения, а скорее фиксировать «чистоту» и «качественность» выявления всей ткани произведения, вплоть до мельчайших деталей, то неизбежная стерильность подобного восприятия необратимо влияет на наши вкусы и предпочтения.

Г. Гульд, как известно, считал, что благодаря звукозаписи мы сможем воссоздать живую атмосферу любого зала, на выбор. Вышло же иначе: мы зачастую получаем «блюдо» хоть и безо всяких чужеродных примесей, но далеко не всегда съедобное. Более того — мы отучаемся слышать в записях мастеров прошлого то вечно ценное, что не устаревает с появлением новых имен и технологий. В итоге и рождается пренебрежительное отношение к старым записям, как если бы при виде Венеры Милосской кто-то отвернулся бы с отвращением: да ведь она же безрукая!

Знание пианистического прошлого, обретенное нами опять-таки благодаря звукозаписи, позволяет многое понять; провозвестников будущего отличать от адептов устаревших традиций, а подлинно оригинальное — от эпигонства, пусть и весьма умело и тщательно копирующего достижения предшественников.



Именно по этой причине изучение наследия старых пианистов совершенно необходимо как педагогам (чтобы знать предысторию интерпретаций того сочинения, которое они проходят в классе), так и концертирующим пианистам: для них подобная ретроспектива иногда открывает возможность собственной перспективы. Особенно в наше время, когда в связи с широким распространением «исторического» исполнительства подобные аспекты выходят на первый план.

Все это тем более актуально сейчас, когда влияние современных композиторских стилей на пианизм несомненно стремится если

не к нулю, то к почти неразличимым величинам (исключения, вроде А. Любимова, довольно редки). Пианизм словно замыкается сам на себе и подобно племени, в котором нет притока свежей крови извне, рискует быть обреченным на постепенное вымирание. Именно по этой причине интерес к таким спорным фигурам как, например, Корто или Шнабель, с их некоторыми «ужасными» во многих отношениях записями чрезвычайно важен.

Лично я воспринимаю их вовсе не как культовые фигуры, которым следует поклоняться, как это зачастую принято в пианистическом community. Напротив, в их



противоречиях и парадоксах, в их заблуждениях и неудачах иногда просвечивают причины подлинных открытий, которые они делали, разумеется, далеко не во всем и не всегда. И здесь на первый план выходит не безупречность отделки и вообще не просто пианизм как таковой, а способность к генерации новых идей. Однако способность эта всегда была и остается феноменом скорее трансцендентным, иррациональным, сколь ни велика была бы доля интеллекта и аналитических способностей, которыми несомненно и в большой степени обладали и Бузони, и Шнабель, и Корто, а позднее Гульд. И все же

главное в их творчестве, как мне кажется, возникло в силу каких-то тайных и необъяснимых аспектов их дарования, — аспектов, которые мы можем и должны уметь различить, но которые никогда не постигнем до конца.

Ибо дарование, а гениальное в особенности, действует в основном от ощущения целого к частностям, условно говоря, «от страсти к интеллекту», а не наоборот. Анализ, как бы ни был он важен в работе композитора или интерпретатора, все же обычно не предшествует, а следует за интуицией, которая и определяет все те последующие стадии и формы анализа, которые необходимы.

Недаром великий Рихтер провозглашал, что ненавидит всякий анализ. Говорит ли это об отсутствии у него интеллекта? Вряд ли. Или, как у Моцарта: «*idée*» и «*filo*», т. е. первоначальная идея и способы ее последующей разработки возникали у него отнюдь не только благодаря аналитической способности¹. В противном случае самыми великими композиторами были бы совсем иные персоны, скорее теоретического склада, скажем, С. Танеев или П. Булез, а самыми великими музыкантами-исполнителями люди вроде Г. Бюлова или А.-Б. Микеланджели.

Фигура Корто в данной связи представляется особенно интересной. Как известно, ему принадлежат довольно обширные труды «Рациональные принципы фортепианной техники»², «Курс интерпретации» (в записи Ж. Тьеффри), «Аспекты Шопена», трехтомный труд «Французская фортепианная музыка», а также многочисленные «Издания для работы», в которых предлагаются самые изощренные технические упражнения ко многим произведениям Шопена, Шумана и ряда других композиторов³.

Тут по аналогии сразу всплывает фигура Бузони, который несомненно обладал великим аналитическим умом, — достаточно ознакомиться с его комментариями к первому тому баховского ХТК. Но, спрашивается, почему он потерпел явную неудачу в Шопене, что доказывают его записи Первой баллады и 24-х Прелюдий? Сошлюсь в данном случае на мнение Г. Шонберга: «*Среди всех романтических пианистов <...> Бузони был наиболее эксцентричным и даже странным, если судить по стандартам сегодняшнего дня. Его ритм был своенравным, его интерпретации*

¹ См. об этом: Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 2007, С. 143–144.

² Издан у нас в 1966 г. под ред. Я. Мильштейна.

³ Отрывки из этих работ изданы у нас в переводе и под ред. К. Аджемова (См.: Альфред Корто. О фортепианном искусстве. М., 1965).

субъективными вплоть до произвола, его очевидное пренебрежительное отношение к нотному тексту совершенно особенно. Взять хотя бы его ролики с записью шопеновских прелюдий. Краткие прелюдии он часто исполняет дважды, присочиняет к ним кодетту, а затем начинает все сначала и исполняя целиком. В некоторых пьесах он допускает произвольную смену гармоний. Его темпы зачастую полностью нарушают все мыслимые нормы. Пожалуй, никто ныне не решится появиться на публике с подобными интерпретациями и вряд ли найдется пианист, который решится поступать в консерваторию, исполняя Шопена столь странным способом»⁴.

Однако, как мне представляется, относительная катастрофа Бузони в Шопене знаменует собой не просто неудачу, но **новую эру** в пианизме, когда Шопен, по крайней мере для некоторых пианистов, становится совершенно чуждым композитором (Шнабель, Юдина, Гульд).

Но, возможно, причина бузониевских неудач в Шопене крылась не столько в примате интеллекта над интуицией и даже не в своеволии в обращении с текстом, сколько в самом типе ритмической пульсации, которая оказалась неприменимой именно к Шопену, поскольку, например, в исполнении Баха и особенно Листа Бузони, по отзывам современников, безоговорочно признавался величайшим исполнителем. Можно также предположить, что причиной тому явились и его — столь эффективные при исполнении Баха — принципы «террасной динамики», а особенно те типы артикуляции (*non legato*, *granulato*), ярким адептом которых он, как известно, был и которые в целом противоречат



С Дину Липатти

интонационному процессу в шопеновской музыке.

Существует любопытная, неопубликованная при жизни Бузони статья «Постигая Шопена» 1908 года, в которой, исходя из собственного представления о преимущественной «женственности» шопеновской музыки, Бузони настаивает на необходимости «маскулинизировать» ее. По этому поводу хотелось бы привести очень любопытное мнение о Шопене одного из известных в свое время американских критиков, современников Бузони: «В те моменты, когда он проникается ненавистью к России, когда закаляется его сердце, тогда дым и пламень его Полонезов, дразнящее отчаяние его Мазурок говорят о присутствии сильной, бунтующей души. Но зачастую это лишь психологический маскарад. Ибо затем он вновь впадает в меланхолию, и тогда старина Шопен, субъективный Шопен снова уныло причитает в своих мелодиях»⁵.

Что же касается Корто, то он при всей, внешне сходной с бузониевской,

склонности к аналитическим изысканиям как раз в Шопене (и, пожалуй, в Шумане) сумел найти ту невероятно гибкую пульсацию ритма, которая и превратила его в одного из крупнейших шопенистов (а заодно и шуманистов) XX века. Его искусство поражает невероятной свободой, пылкостью и вместе с тем, за редкими исключениями, удивительной естественностью. И это при всех несовершенствах и явной неряшливости, за которую Корто критиковали и продолжают критиковать сегодня. «Как он находил время, — пишет, например, Г. Шонберг, — чтобы держать пальцы в порядке? Ответ прост: никак. Корто всегда мог и ошибаться, и забывать. Для менее значительного художника это было бы роковым. В игре же Корто подобные вещи не играли большой роли. Такие дефекты воспринимались так же, как царапины или пятна на картинах старых мастеров. <...> А как интерпретатор он обладал одним из самых мощных умов своего времени»⁶.

Автору этих строк уже доводилось анализировать проблемы ритмической пульсации при исполнении

⁴ См.: Schonberg Garold. The great Pianists. N. Y. 1987. P. 368. Единственно, что настаивает в этой цитате, так это представление Бузони в качестве «романтического» пианиста».

⁵ См.: Huneker James. Chopin: The Man and His Music. N. Y. 1900. P. 126. Цит. по: Knyt E. Ferruccio Busoni and the "Halfness" of Frédéric Chopin. The Journal of Musicology, Vol. 34, Issue 2, 2017, P. 261.

⁶ См.: Schonberg Garold. Цит. изд. P. 407.

Шопена⁷. Музыка Шопена — и в этом состоит главная трудность ее интерпретации — требует особой, изысканной и трудно достижимой пульсации. Неровность пульса шопеновской музыки, ее интровертность, ее тайная мощь, зачастую скрытая под маской камерности, благородная ярость, подспудно вырывающаяся в ряде его сочинений — все это общеизвестно. Действительно, шопеновская фраза удивительно свобододолюбива и своенравна: тактовую черту она попросту не замечает, отсюда рождается аналогия с одним из приемов в стихосложении, именуемым французским термином *enjambement*, означающим, в частности, перенесение конца строки в следующую строфу. Анализируя выдающиеся исполнения Шопена, мы зачастую становимся свидетелями как раз этого приема: кульминационные точки фразы могут находиться практически в любом, даже в самом неожиданном месте мелодической линии.

Кстати говоря, удивительно прощательно эту тайну шопеновской музыки описал некогда М. Пруст: *«Она еще с юности привыкла ласкать фразы Шопена, с их бесконечно длинной, изогнутой шеей, такие свободные, такие гибкие, такие осязаемые, тотчас же начинающие искать и нащупывать себе место в стороне, вдалеке от исходного пункта и вдалеке от пункта конечного, к которому они, казалось бы, должны были стремиться, <...> чтобы потом еще более непринужденным и более точно рассчитанным движением обратиться вспять и, подобно неожиданному звону хрусталя, от которого мы невольно вскрикиваем, ударить нас по сердцам»*⁸.

⁷ См. статью «Перебои сердца. Шопен». Журнал «Музыкальная Академия», 2015, № 1.

⁸ См. Пруст М. В сторону Свана (Пер. Н. Любимова). М., 1973, С 351. Отметим, что Пруст вовсе прошел мимо, условно говоря, «маскулинно-бунтарской» стороны шопеновского творчества.

Действительно, наряду с постоянными сжатиями (*stretti*), неожиданно чередующимися с успокоениями (*calandi*) этот тип ритмической пульсации создает особого рода текучесть и как бы *подвешенность* фразы, ее полетность, а на какое-то время даже ритмическую *неопределенность*. И здесь к месту вновь вспомнить Гульда, который оказался достаточно «несовместим» с шопеновской музыкой, судя по известной записи Сонаты *h-moll*. Здесь как раз чрезмерная ритмическая *определенность*, точнее, явная регулярность ритмики, а также свойственное Гульду стремление во что бы то ни стало полифонизировать всю музыкальную ткань за счет выделения побочных голосов превращают его трактовку скорее в курьезный факт, чем в новаторскую интерпретацию.

В Мазурках и Вальсах к подобной неопределенности зачастую добавляется феномен мнимой двудольности, при очевидно выписанной в тексте трехдольности⁹. Часто применяемый в таких случаях термин *tempo rubato* на самом деле включает в себя целый *комплекс* средств, а вовсе не только сохранение ровного движения в сопровождающих голосах при отклонениях в ведущем голосе. Здесь участвуют и динамические, и педальные, и тембральные, и гармонические, и полифонические аспекты шопеновской ткани. Все они настолько тесно переплетены между собой, что порой даже трудно ответить на вопрос, какой из них сыграл в том или ином случае главную роль. Понятно, что большинство этих аспектов никак в тексте не выписано.

Корто и Гофман

Возвращаясь к нашей теме, мне хотелось бы при описании

⁹ Об этом интересно рассказывает В. фон Ленц в своих воспоминаниях о Шопене. // «Как исполнять Шопена», М., 2009, С. 116.

некоторых особенностей шопеновских интерпретаций Корто прибегнуть к сравнительному их анализу с таким не менее, а даже гораздо более именитым интерпретатором Шопена, как И. Гофман. Ибо любой стиль рельефнее выявляет свои особенности, отражаясь в зеркале другого стиля.

С точки зрения пианизма как такового, эти фигуры, конечно, несопоставимы. С одной стороны — филигранно отточенный, изумительно сбалансированный и уравновешенный пианизм Гофмана. С другой — порывистый, порою предельно «горячий» и к тому же весьма безупречный, а иногда и откровенно неряшливый пианизм Корто, которого, по-видимому, мало заботили, по образному выражению Н. Перельмана, «улики» в виде оставленных им записей¹⁰. И все же сегодня, сравнивая исполнения двух выдающихся интерпретаторов Шопена, далеко не всегда такое сравнение хочется сделать в пользу Гофмана, даже если брать его «коронные» живые записи второй половины 1930-х годов.

Тут необходимо учесть одно существенное обстоятельство: в традицию, заложенную самим Шопеном, со второй половины XIX века с необыкновенной силой вторглась традиция, идущая от Листа и его многочисленных и знаменитых учеников. И то, что мы слышим сегодня в Шопене, фактически во многом создано традицией именно *листовской* школы. Например, та грандиозная масштабность, те предельные темпы, которые характерны для шопеновских интерпретаций таких пианистов, как Рахманинов или Горовиц, во многом проистекают от манеры Ант. Рубинштейна, который в этом отношении несомненно

¹⁰ Скорее всего, виной тому была и чрезвычайно разносторонняя активность пианиста, который, помимо интенсивной гастрольной деятельности, еще и дирижировал, преподавал, создал множество методических работ и т.д.



следовал по пути истолкования Шопена, заложенного Листом. К этой линии несомненно примыкает и Гофман, который был непосредственным учеником Рубинштейна.

При всех, возможно, даже радикальных отличиях личности Гофмана от личности Рубинштейна многое в его шопеновских интерпретациях, и в первую очередь в плане бравуры, имеет своим первоисточником именно пианизм листовский, который привил почти всем последующим поколениям особый масштаб и виртуозные параметры.

Что же касается современных ему композиторских стилей, то, помимо музыки самого Рубинштейна и в целом салонно-виртуозного направления в пианизме рубежа веков, Гофман в основном совершенно прошел мимо тех новых течений (импрессионизм, экспрессионизм) в композиторском творчестве, которые тогда делали погоду на музыкальном олимпе¹¹. Он как бы

¹¹ Ср. с мнением дореволюционного русского критика Ив. Липаева: «По гофмановским программам можно заключить, что со смертью Рубинштейна сочинение фортепианной музыки прекратилось». Исключением для Гофмана, быть может, была музыка Рахманинова, с которым его связывала давняя дружба. При этом, посвященный ему компо-

сохранил в отреставрированном виде все то лучшее, чем была богата эпоха его молодости, практически не привнеся (и в этом его отличие от Бузони, провозвестника новой эры) ничего существенно нового в свои интерпретации. В этом одновременно и сила, и слабость Гофмана как интерпретатора. Действительно, Гофман в основном остался в истории именно как человек скорее подводивший итоги, чем прокладывающий новые пути. Хотя и здесь все обстоит не так просто. Всякий, кто знаком с его записями и пожелает сравнить его исполнение Шопена с такими знаменитыми в свое время пианистами как Падеревский, Розенталь или Фридман, легко заметит, насколько строже и классичнее претворено у Гофмана музыкальное время, насколько далек он от господствовавших в его время салонно-виртуозных (термин Д. Рабиновича) традиций, насколько выше и строже был его вкус. В каком-то смысле его можно отнести к неоклассикам начала XX века, когда наряду с Бузони, но совершенно другими путями и средствами Гофман преодолевал те романтические традиции, которые превратились уже в избитые клише. Вот как это описывает Г. Шонберг: «Необыкновенно интересно сравнивать записи Гофмана с записями учеников Листа, исполняющих те же произведения. Игра Гофмана — ясная, элегантная, спокойная, почти строгая, с невероятной беглостью — совершенно свободна от рывков, придыханий, сентиментализма, эксцентричности и грязной техники некоторых «листянцев»¹². В другом случае, в комментарии к записям шопеновских концертов тот же автор еще более конкретизирует свою мысль:

«Его [Гофмана] ритм был простым и ясным, тогда как ритм

зитором Третий концерт Гофман так никогда и не сыграл.

¹² См.: Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003, С. 336.

учеников Листа и Лешетицкого отличался неустойчивостью. <...> Для многих своих коллег Гофман являлся наиболее совершенным, наиболее оснащенным пианистом не только в XX веке, но, насколько мы знаем, вообще во всей истории пианизма. Одной из причин, столь высокого уровня был способ, которым он манипулировал мелодической линией. Он никогда не выколачивал мелодию: он словно изгибал ее. Мелодия могла подниматься, падать, быть деликатно артикулированной или сильно сжатой во времени, если представлялся случай. Но всегда она выделялась своей неописуемой, чистой певучестью. Можно сказать, что Гофман углублял мелодическое содержание подобно тому, как Рембрандт или Дега делали нечто подобное с линией на своих картинах».

Если вновь вспомнить о Бузони, то игра Гофмана — в особенности это касается как раз Шопена — действительно отличается не только куда более естественным воплощением темпорального процесса, но и преимущественной артикуляцией legato, хотя при внимательном прослушивании у него также можно обнаружить немало «вставок» (особенно в каденциях) из staccato или portamento. Да и прославленная гофмановская «jeu perlé» по сути дела ближе к staccato, а вовсе не к legato. Поэтому миф о тотальном legato, тотальной «певучести» в романтическом пианизме — не более чем миф. Вместе с тем Г. Шонберг в главном абсолютно прав: Гофман всегда абсолютно естественен и даже прост, несмотря на отдельные «пятна» в виде неожиданно грохочущих басов и сверхъестественно быстрых каденций, исполняемых, кстати, на феноменальном уровне ясности и чистоты (например, в Четвертой балладе или в Ноктюрне H-dur, op. 9 № 3).

Что же касается Корто, то «генеалогия» его стиля, и, в частности, его

шопеновских интерпретаций более сложна. Будучи учеником одного из шопеновских воспитанников Э. Декомба, Корто, очевидно, мог получить более адекватное представление о звуковых и темповых параметрах шопеновской игры. Но в его эволюции как музыканта огромную роль сыграла и его увлеченность дирижированием, в особенности вагнеровскими операми, — увлечение достаточно характерное для Франции рубежа XIX–XX веков, когда культ Вагнера был повсеместным, включая даже такого антагониста Вагнера, как Дебюсси. В своей биографии Корто Бернар Гавоти посвящает целую главу описанию «вагнеровского безумия», которое охватило многих французов в конце XIX века, а также и того, насколько сильно музыка Вагнера повлияла на молодого Корто. Это многое проясняет в присущей Корто экзотичности — черте не слишком свойственной французскому искусству. Однако если мы вспомним о восторженной статье Ш. Бодлера «Рихард Вагнер и Тангейзер — в Париже», написанной еще в 1861 г., картина может представиться и более сложной. От Вагнера, вероятно, ведет свое начало и известная германофилия Корто, которая сыграла с ним злую шутку во время Второй мировой войны.

Присущие пианисту экзотичность интонирования, его пафосность, наконец, те красочно-импрессионистические черты, которые так талантливо проанализированы в известной книге Э. Курта о гармонии Вагнера, как и многое другое, непосредственно связаны с этим влиянием. Все это несомненно отразилось и на его шопеновских интерпретациях, о которых мы ведем речь. Весьма характерно также, что в своих «программах», предпосланных двум первым прелюдиям op. 28, Корто указывает на их родство с эпизодами именно из «Тристана». С нашей точки зрения, гораздо



С супругой

более убедительные связи между Шопеном и Вагнером установил Г. Нейгауз, указавший в последних тактах третьей части Сонаты op. 58 на явное предвестие хроматической гармонии Вагнера и, в частности, гармонии «Тристана»¹³.

Нельзя не отметить и весьма тесные связи Корто с современными композиторскими стилями, а не только с эпохой Шопена или Вагнера. Сам Корто в беседах со своим биографом неизменно указывает на то влияние, которое оказал на него его старший товарищ по консерватории, известный в свое время пианист Эдуард Рислер, который был пропагандистом многих своих современников-французов, прежде всего Дебюсси, а также Франка, Форе и др. Вслед за ним Корто также явился интерпретатором огромного числа произведений современных французских — и не только — композиторов. И в этом плане он также более сложен и интересен, чем Гофман.

Стоит сказать и еще об одном важном отличии между

¹³ См.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 2007, С. 229. Еще раньше на связи между музыкой Шопена и Вагнера указывал Дебюсси. См.: Debussy Claude, Correspondance (1872–1918), Paris, 2005. P. 1871 (Письмо Ж. Дюрану от 27.01.1915).

двумя крупнейшими исполнителями Шопена. Оба прожили долгую жизнь, но насколько по-разному в творческом отношении! Многими отмечалось (в их числе и Рахманиновым), что в поздний период, начиная с конца 1930-х, Гофман по ряду причин утратил не только первозданную чистоту и неувязимость своей игры, но даже видимый интерес к ней. На канале Youtube можно найти зафиксированное на киноленту исполнение Гофманом финала Пятого концерта Бетховена (1945). Мы видим здесь совершенно опустошенного человека. Он словно устал от осознания невозможности двинуться куда-то дальше. После 70 лет он и вовсе прекратил выступления.

Корто, напротив, просто поражает своей жизнестойкостью: даже в самые поздние годы его записи хотя и изобилуют (как, впрочем, и ранее) техническими огрехами, но интенсивность переживания, красота интонирования остаются прежними, что доказывает, например, запись Прелюдий, сделанная в Мадриде в 1955 г. 78-летним пианистом. То же впечатление оставляют и аудиозаписи его уроков, сделанные на склоне лет: сквозь корявость и «недоигранность» проглядывают такие красоты и глубины, что это не может не вызвать чувство истинного восхищения. Подобное же чувство испытываешь, когда смотришь записанный на киноленту показ пьесы Шумана «Поэт говорит» из цикла «Детские сцены». Мы видим уже совсем дряхлого старика, его скрюченные пальцы и при этом колоссальную концентрацию вдохновения. Корто, конечно, никогда не был, подобно Гофману, «королем пианистов», зато он до конца остался неувыдающе свежим в своем творчестве.

Сравнение интерпретаций двух пианистов несколько затруднено тем обстоятельством, что Гофман оставил относительно мало записей¹⁴. Вышедшее недавно в Америке

¹⁴ По мнению А. Чейсинса, виной тому было

под лейблом Marston Records полное собрание насчитывает всего 14 дисков, тогда как у Корто, записывавшегося в основном в Лондоне, к его юбилею вышло целых 40, да к тому же еще остается много неопубликованного. Поэтому лишь в немногих случаях у нас есть возможность сравнить исполнения одних и тех же сочинений. И все же такая возможность существует. Сюда мы отнесем Первую и Четвертую баллады, Второй концерт (Первый концерт Корто по какой-то причине не записал, хотя и играл), ноктюрн ор. 9 № 2, Полонезы ор. 53 и ор. 61 («Полонез-фантазия»). Мы также можем сравнить обе сонаты, причем Корто записывал их неоднократно, хотя и не столь много как Прелюдии, — возможно центральное сочинение в его шопеновском наследии.

В нашем сравнительном анализе мы ограничимся лишь Четвертой балладой. У Гофмана в данном случае присутствует живая запись, сделанная в 1938 г., а Корто оставил две студийных записи, относящиеся к 1929 и 1933 г.г. (лично я предпочитаю запись 1933 г.).

Итак, сначала Гофман: тема вступления начинается как бы издалека, очень тонко, почти отстраненно, в ее заключении на первый план неожиданно выведен подголосок в левой руке. Вообще надо сказать, что пианист очень часто изыскивает в фактуре интересные подголоски, напоминающие манеру В. Горовица, явно многим ему обязанного. Этот прием неоднократно используется Гофманом и в этой балладе. Главная тема звучит просто и благородно, при весьма прозрачной педали. Но уже в конце первой вариации возникает внезапное ускорение и резкий переход к бравуре (начиная с т. 68) и так вплоть до побочной, которая

нежелание американских продюсеров записывать сочинения крупной формы, из-за сложности их размещения на дисках на 78 об. (См. Chasins A. Speaking on pianists. N. Y., 1957, P. 24).

здесь звучит у него, пожалуй, даже несколько метрично. Начиная с этого момента возникает ощущение предумышленного расчета на «shocking», шокирующий эффект. Связующий эпизод в g-moll (т. 104) Гофман играет вполне естественно, без темповых преувеличений. Но в конце эпизода (т. 117) как гром с ясного неба, неожиданно возникает грохочущий акцент, (снова вспоминается Горовиц!).

В репризе, начиная с т. 165, время неуклонно сжимается, уже полностью царствует бравура, а при переходе к побочной партии (в т. 169 на басовом des) снова оглушительный, «победительный» акцент, вновь появляющийся в т. 177, во втором проведении побочной. Такие акценты — вероятно некие знаки «большого стиля» конца XIX века — на мой взгляд, звучат сегодня в буквальном смысле шокирующе (у Корто этого нет совсем). К этому моменту окончательно складывается впечатление, что течение музыки у Гофмана оказывается как бы четко разделенным на две сферы: виртуозную и лирическую, связи между которыми зачастую выстроены по принципу subito. И время в этих двух ситуациях течет совершенно по-разному. К тому же в побочной (в репризе) у Гофмана, пожалуй, слишком много выделенных подголосков (почти в манере Гульда!), звучащих в данном случае несколько вычурно и отвлекающих от основного мелодического потока. В коде, исполняемой хотя и чрезвычайно виртуозно, но при этом с поразительной ясностью (что вообще характерно для пианиста) заметна мастерски дифференцированная педаль, то густая, то прореженная.

В итоге складывается впечатление, что Гофман все же скорее «псевдоромантик», мыслящий уже в другом, скорее рациональном измерении¹⁵. Неспроста же он

¹⁵ Об этом интересно размышляет проф.

был автором многих технических изобретений: конструктивно-инженерное мышление несомненно отразилось и на его интерпретациях. С моей точки зрения, именно он (а не экстатичные Шнабель с Гульдодом, как полагал Д. Рабинович) являет собой яркий пример интеллектуализма в пианизме XX века, причем интеллектуализма почти лишенного тех экстравагантностей, которые приписываются (и не без основания) шопеновским интерпретациям Бузони.

Гофман, в отличие от своего великого учителя Ант. Рубинштейна, совсем не экстатичен. Его игру характеризуют трезвая невозмутимость, некое олимпийское спокойствие, которые, разумеется, не могут сами по себе быть недостатком или достоинством, но в музыке Шопена, с ее нервной неустойчивостью, такая невозмутимость иногда кажется не вполне убедительной. Здесь хочется вспомнить любопытный отклик на игру Гофмана, принадлежащий О. Мандельштаму: «Я никогда не слышал больше такого *виртуозно-го, альпийского холода*, как в *скупо-сти, трезвости и формальной ясности* этих двух законников скрипки и рояля. Но то, что было в их исполнении ясного и трезвого, только больше бесило и подстрекало к новым неистовствам облепившую мраморные стены, свисавшую гроздьями с хоров, усеявшую грядки кресел и жарко уплотненную на эстраде толпу. Такая сила была в рассудочной и чистой игре этих двух виртуозов (курсив мой — А. Х.)¹⁶.

В. Чинаев: «В связи с искусством В. Горюхица, Артура Рубинштейна, А. Корто (...) отмечается весьма своеобразное явление, которое можно обозначить как *романтизированный рационализм*. В такой, в сущности, дистанцированной природе неоромантического стиля опять-таки обнаруживается неожиданное внутреннее сродство с антиромантическим формально-аналитическим стилем» (курсив мой — А. Х.). (См.: Чинаев В. «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков». М., 1995). К перечисленным именам мы бы добавили также и Гофмана как ключевую фигуру данного направления.

¹⁶ См.: Мандельштам О. Шум времени. Кон-

У Корто же интонация вступления более приветлива, тепла. Диапазон эмоций — от предельной интимности до экстастики — у него разнообразнее, чем у Гофмана, у которого моменты медитации и неожиданного «натиска», взрывчатости чередуются, словно по заранее составленному плану. У Корто же переходы к бравуре (она, конечно, тоже присутствует) гораздо более мягкие и совершенно без гротескных басов. И вообще нет ничего, задуманного с целью произвести эффект. В первой вариации нет неожиданных взрывов, все происходит при неторопливом нагнетании драматизма. Отсюда общее впечатление большего *единства* формы, когда напряжение постепенно нарастает от начала к концу, тогда как гофмановские «взрывные» акценты отчасти разрушают естественный разворот формы.

Возможно, и даже скорее всего, что Корто тоже как-то планировал свои интерпретации, но впечатление импровизационной свободы у него ощущается гораздо сильнее. И в этом одна из прелестей в исполнительстве французского пианиста. Будучи в своих методических трудах трезвым (а иногда даже слишком дошным) аналитиком, он, несмотря на это, сохранил до конца неиссякаемый «жизненный порыв» в своем творчестве. Его интерпретации поэтому представляются куда более спонтанными, чем у Гофмана, у которого даже в живом исполнении чувствуется трезвая продуманность всех деталей, что несколько сближает его с А. Б. Микеланджели.

В целом, исполнение Корто также более камерно, особенно в отношении динамики. Это особенно чувствуется в побочной в репризе, где у него вовсе нет того «гигантизма», который так портит исполнение Гофмана. Однако чудо шопеновского

целты Гофмана и Кубелика // О. Э. Мандельштам. «И ты, Москва, сестра моя». М., 1990. С. 122 (Речь идет о концертах 1904–05 годов).

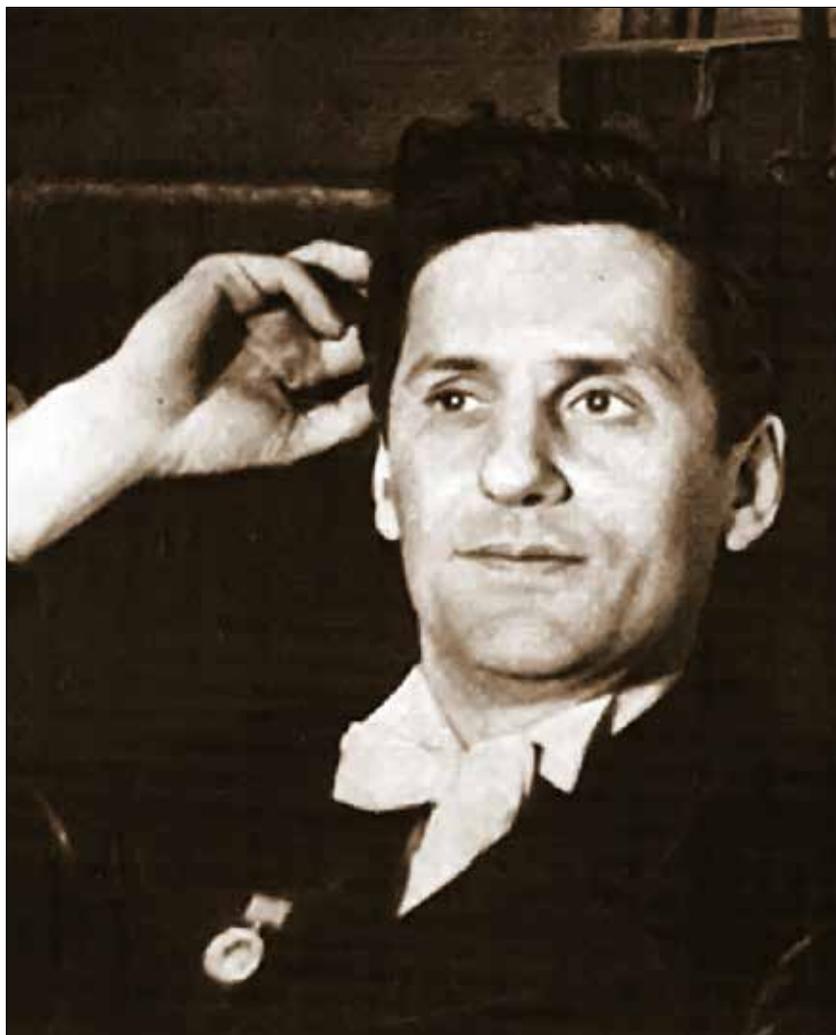
фортепианного симфонизма в том и состоит, что выражается он вовсе не через динамические объемы, а путем особой напряженности темпорального потока¹⁷.

Корто и Софроницкий

При попытке окинуть взором весьма обширную шопеновскую дискографию французского пианиста, нельзя не заметить, в частности, его особую приверженность к циклу Прелюдий ор. 28, который он *полностью* записал не менее шести раз (последний раз в 1957 году, в возрасте 80 лет). При этом вне его поля зрения, как уже отмечалось выше, по крайней мере, если судить по дискографии, остались Мазурки. Возможно, причиной тому — квазиархаичная «диковатость» многих мазурок, которая в иных случаях явно идет вразрез с прозрачной ясностью, изяществом и галантностью, свойственных французской культуре¹⁸. Если вновь прибегнуть к параллелям, благодаря которым ярче высвечиваются особенности интерпретаций Корто, то в случае с Прелюдиями прежде всего вспоминается игра В. Софроницкого, также неоднократно записывавшего (не всегда целиком) этот цикл. Исполнения этих двух художников во многих случаях сходны в плане частого использования экспрессивной декламации, при которой legato cantando уступает место другим типам артикуляции вроде portamento или recitando. Однако сам тип такой декламации у них совершенно разный. Если говорить обобщенно, то у Софроницкого часто присутствует сурово-эпическая

¹⁷ Хороший пример тому дает исполнение Г. Нейгаузом Полонеза-фантазии (запись 1952 г.). При довольно скромных динамических ресурсах интерпретация коды приводит впечатление чего-то колоссального.

¹⁸ Хотя это и не помешало одному из самых известных учеников Корто С. Франсуа записать все Мазурки.



или даже трагическая декламация, совершенно лишенная признаков *jeu perlé*, тогда как у Корто скорее декламация экстаическая, генетически связанная, возможно, с речитацией в вагнеровских операх.

Причину этого я вижу в том, что в игре Софроницкого, несмотря на его очевидные связи с музыкой Скрябина, гораздо рельефнее отразился пианизм Рахманинова. Отсюда, вероятно, и проистекают эпическая мощь, суровость, мужественная сдержанность, отсутствие изящности, шутовности, полетности, которые то и дело проявляются у Корто, например, в Прелюдиях C-dur, G-dur,

D-dur, F-dur. Откровенное *dolce*, как, например, в начале прелюдии Des-dur, для Софроницкого скорее исключение¹⁹. Мелодическая линия у него всегда в состоянии напряжения, в ней невозможно появление чего-то сколько-нибудь «галантного», «пикантного», — того, что временами все же проскальзывает у Корто.

Конечно, Софроницкий, будучи в Париже в 1928–1930-х г.г., вне сомнения, был хорошо

¹⁹ В среднем разделе этой Прелюдии у Софроницкого слышатся, особенно в назойливо мрачном повторении звука *gis*, отголоски некоторых страниц Мусоргского. Другой пример подобного рода мы находим у него же в партии левой руки в Прелюдии a-moll, весьма напоминающей суровое *ostinato* в пьесе «Быдло» из «Картинок с выставок».

знаком с искусством Корто и, по воспоминаниям, очень ценил его. Современники даже называли его «русским Корто»²⁰. И действительно, в некоторых случаях можно говорить о некотором воздействии французского мастера на Софроницкого, например в Прелюдиях e-moll и h-moll. Однако в завершающей цикл Прелюдии d-moll (живая запись 1949 г.) мы отдаем пальму первенства именно Софроницкому, у которого трагический накал и масштабность явно превосходят то, что мы слышим в интерпретациях Корто разных лет.

..Честно говоря, я вовсе не сторонник «биографического» подхода при анализе творчества того или иного исполнителя. Но в данном случае трудно избавиться от мысли, что у человека, пережившего блокаду Ленинграда, и человека, который во время немецкой оккупации давал концерты в Париже и Берлине, судьбы во многом полярные. Мир Корто возвышенно прекрасен. Его любимое словечко, которое он то и дело повторяет на своих уроках, — *rêve* (сон, мечта). У Софроницкого же вспоминается совсем другое любимое выражение: «Надо играть свободно и просто». Изысканность, столь свойственная французскому пианисту, ему вовсе не свойственна. Конечно, тут сказываются и принадлежность к разным культурам, и воздействие разных «силовых линий», идущих от композиторского творчества.

В исполнении Корто Шопен звучит с большей горячностью, более детализированно, нежно, а временами и полетно. Многие (например, А. Гольденвейзер) критиковали Корто за несколько, как им представлялось, преувеличенную пафосность многих его интерпретаций. И действительно, в этом пафосе проглядывает нечто театральное,

²⁰ См.: Никонович И. Воспоминания о Софроницком. // Вспоминая Софроницкого. М., 2008, С. 101.

ведь недаром он был таким ярким поклонником Вагнера. В игре же Софроницкого мы часто слышим иное: для него суровая, даже порой агрессивно-воинственная сторона шопеновской музыки вовсе не «маскарад» (как обозначил это Дж. Хьюнекер в вышеприведенной цитате). Я бы даже рискнул назвать некоторые его шопеновские трактовки (Фантазия f-moll, Скерцо h-moll, некоторые Мазурки) «экзистенциальными», настолько рельефно выразились в них некоторые «пограничные», «страдательные» аспекты человеческого существования. Можно было бы даже предположить, что поздний Софроницкий слышал Шопена уже как бы в призме музыки своего великого современника Шостаковича. Понятно, что рядом с Корто никакого своего «Шостаковича» не существовало и существовать не могло.

И если уж мы отклонились в «биографическую» сторону, то стоит отметить и некий парадокс, возможно, мнимый. При всей мужественной суровости многих трактовок потомственный интеллигент Софроницкий в жизни был, как известно из воспоминаний о нем, человеком чрезвычайно нервным, легко ранимым, немногословным и глубоко интровертным, хотя временами очень остроумным. Тогда как имевший почти крестьянские корни Корто, с его экзотическими интерпретациями, с его скорее экстравертным психологическим типом, весьма склонным к красноречию, до конца являл собой пример несгибаемой воли и, судя по его биографии, железной дисциплины, даже несколько напоминающей нашего Рихтера.

Несмотря на все сказанное, ответить на вопрос, кто из них — Корто или Софроницкий — «ближе к Шопену», очень сложно. По своим культурным корням Корто, конечно, гораздо более близок к тому, как, возможно, играл свои произведения

сам Шопен. Но, как мы знаем, любое великое произведение — для примера можно взять, скажем, пьесы Шекспира, вновь и вновь переводимые или заново поставленные разными режиссерами — потому и велико, что с течением времени порождает вокруг себя множество полярных интерпретаций. Поэтому Шопен у русских пианистов, в частности у Софроницкого, при своем сомнительном «аутентизме», при несопоставимых с западными стандартами технических условиях записи (например, на расстроенном рояле в Музее Скрябина, где зафиксирован ряд его выдающихся интерпретаций) столь многое говорит нам.

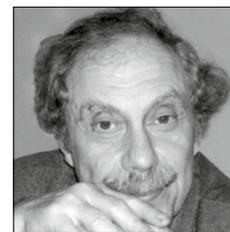
...Возвращаясь к мнению П. Кондрашина, можно сказать, что он прав в том смысле, что мы, конечно, не можем игнорировать колоссальный прогресс в технике звукозаписи, которая существенным образом повлияла на наше слуховое восприятие, создав по существу новый вид музыкального искусства, живущий во многом по своим собственным законам. Вследствие этого разрыв между записью, появившейся в результате искусного монтажа и других новейших методов postproduction, с живой записью, в которой, естественно, также применяются новые технологии, все время увеличивается.

Но, с другой стороны, он и явно неправ в том плане, что никакого особенного прогресса в самом искусстве интерпретации, например, Шопена (и не только Шопена), несмотря на появление многих талантливых исполнителей, мы не видим. Если — как это делает П. Кондрашин — обращать внимание в первую очередь на технологию, «на цифру», то все старые записи следует отвергнуть, невзирая на то, кто их делал. Если же пытаться

проанализировать историю исполнительства как таковую, то, напротив, все, что сохранилось в старых записях, может явиться ценным «артефактом», позволяющим, пусть по крупицам, восстановить более или менее точное представление о путях исполнительства в XX веке. А заодно и понять то, как композиторские стили, пусть и не прямым путем, влияли на слух последующего поколения не только композиторов, но и исполнителей.

В противном случае мы лишимся ощущения историчности культуры, ее временного измерения, ее ушедших в прошлое, но все еще сохраняющих свою актуальность пластов. И творчество Корто, как и многих других исполнителей начала и середины XX века, может служить для нас источником ценной информации.

Наследие Корто в этом плане особенно ценно, поскольку ему каким-то чудесным образом удалось совместить в себе аналитическую трезвость, столь заметную в его методических трудах, с той позднеромантической «опьяненностью», которая составляет, может быть, главную прелесть его интерпретаций. И именно поэтому Корто, с моей точки зрения, скорее не «ужасен» — как воспринимают его игру сегодня некоторые отравленные технологиями пуритане, — но бесспорно велик. ■



Андрей ХИТРУК
Пианист, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа им. Гнесиных. Автор книги «11 взглядов на фортепианное искусство», более 100 статей.

Басиния Шульман:

„Музыка способна менять все“

Когда мы беседовали с Басинией Шульман после концерта юных пианистов в Московском театре «Геликон-опера» (где с успехом идет музыкальная драма «Высокая вода венецианцев» с участием Басинии), мне подумалось: снова я общаюсь с учеником великой Элисо Вирсаладзе. Действительно, как-то само собой получилось, что героями моих интервью становились Алексей Володин, Борис Березовский, Яков Кацнельсон, Дмитрий Шишкин... Разные поколения пианистов, которых объединяет, прежде всего, одно — неисчерпаемая любовь к тому, чем они занимаются. Любовь к музыке. Впрочем, Басиния реализует себя не только за роялем. Эта хрупкая, изящная пианистка — успешный продюсер, автор необычных, смелых проектов. В новом сезоне она готовит несколько оригинальных программ. Но перед тем, как поговорить о будущем, мы окунулись в прошлое.



— Вчера в «Геликоне» Вы прикоснулись к творчеству юных талантов. Проект Prodigy kids, наверное, показался Вам близким, Вы ведь и сами занимались детскими проектами. Насколько это нужно публике — выступления юных музыкантов в концерте, где все, как у взрослых?

— Безусловно, такие проекты нужны и важны. Это сильнейшая мотивация для любого ребенка, даже если он не занимается музыкой. И в любом случае служит доказательством того, что всего можно достичь. Вчера в зале были целые семьи — дети с родителями, бабушками. Уверена, когда они вернутся домой, эти выступления станут поводом для обсуждения: «что ты услышал, что ты увидел, а вот посмотри, как можно». Да и самим детям поиграть в таком месте, как исторический зал «Геликон-оперы», очень ценно. Вы, наверное, знаете, что я не преподаю. Но работу с детьми считаю невероятно важной. Поэтому в течение нескольких лет я создавала музыкально-образовательные детские программы, они шли в Доме музыки. И вот вчера, когда я смотрела на юную Сашу Довгань, маленькую девочку, я вспомнила себя, свои школьные годы. Она вернула меня в мое детство. Я ведь за роялем с четырех лет. Правда, играть в четыре года я не умела, но к семи уже что-то могла. Три года училась: год в простой школе, потом два — в нулевом классе в Гнесинке. Там нас с раннего детства приучали выступать на сцене. Каждую среду или два раза в месяц мы обязательно играли зачеты перед комиссией, и было очень страшно. Представляете, нас слушал весь преподавательский состав школы во главе с директором (когда я училась, это были золотые годы преподавательского состава, директором был замечательный Зиновий Исаакович Финкельштейн). И надо было воспитывать в себе психологическую стабильность, чтобы выйти на сцену перед комиссией и сыграть то, что ты успел за это время выучить. Десять лет — это возраст, когда ребенок уже вполне осознанно понимает, что он будет артистом. Поэтому для меня это как раз неудивительно. Но это удивительно для маленьких детей, которых приводят на концерт и которые профессионально не занимаются музыкой.

— С другой стороны, может ли 11-летний пианист выразить своей игрой всю глубину и трагизм эмоций поздних бетховенских сонат, к примеру?

— В поздних бетховенских сонатах, наверное, нет. Да и взрослый-то не всегда способен это сделать... Помню, нам в столь юном возрасте такие произведения не давали. Ведь есть абсолютно правильно разработанная методика, в соответствии с которой должно быть поступательное движение. В 10 лет, согласна, не надо играть 30-ю сонату Бетховена. Нужно играть то, что ты реально



© Александр Логиновский

можешь сыграть: прелюдии Баха, концерт Гайдна, сонаты Моцарта... Но все-таки поздний Бетховен? Даже я не уверена, возьмется ли мне за него или нет. Можно ли мне? Доросла — не доросла? Это серьезная работа. Прежде всего, это вопрос репертуара и методики педагога. Пальцами можно сыграть все что угодно, другое дело, что у юного пианиста в голове... Вчера, кстати, меня поразила мальчик, один из братьев Бессоновых, средний, Никита — он скрипач. Поразил глубиной своих трактовок. Это абсолютно осознанная интерпретация взрослого человека. Талант такой, особенный, когда в 12 лет ты слышишь взрослые вещи. Тебе, наверное, что-то сверху спускается. И, когда это накладывается еще и на многочасовую работу за инструментом, тогда мы и видим такой результат.

— А как Вы оказались за инструментом? По собственному желанию или родители усадили?

— У меня начиналось так. Я запела раньше, чем заговорила. Пела арии, потому что именно их, а не детские песенки, мне напевала на ночь бабушка. С самого рождения я слышала чисто поющую арии бабушку и сама запела в полтора года, что-то из «Аскольдовой могилы» и «Девушки, красавицы». Правда, пела без слов, потому что говорить еще не могла. Но пела чисто. Друзья моих родителей, музыканты, услышав, как я пою, сразу сказали: «Ясно, куда девочку отдавать». То есть мой путь в музыку был предрешен в два года. Когда мне исполнилось четыре, меня отдали в обычную районную музыкальную школу в Сокольниках, и первый год я занималась там. А потом уже, когда появились какие-то успехи, меня отдали в нулевку к Зиновию Исааковичу.

— То есть в Гнесинке Вы прошли все этапы? У кого учились?

— Да, с нулевки и до конца. А училась у Татьяны Ивановны Матюшиной, которая вскоре вышла замуж и стала Татьяной Ивановной Воробьевой. Она до сих пор там преподает и считается одним из ведущих педагогов в школе.

— Все десять лет у нее?

— Конечно. Там сложно было бы поменять что-то. Наша школа — это семья. И нежелательные изменения внутри семьи приводили к конфликтам, к которым ни родители, ни я не были готовы. Хотя в какой-то момент вариант у меня появился: когда Татьяна Ивановна ушла в декретный отпуск, а я тогда была то ли в седьмом, то ли в восьмом классе, меня хотела взять к себе Анна Павловна Кантор. Правда, с условием, что я не вернусь к Татьяне Ивановне. Эта история так и не состоялась, но я не жалею об этом. Что случилось, то случилось.

— **Помните, с кем учились в одном классе?**

— Конечно, всех помню. Я даже со многими общаюсь до сих пор. Со мной в классе училась совершенно чудесная пианистка, Наташа Ардашева, она была моей лучшей подругой. Она — один из лучших концертмейстеров виолончельного класса в Московской консерватории. Прекрасный пианист. Еще одна моя подруга, Валерия Короткова — концертмейстер в Центре оперного пения Галины Вишневской, вокалисты ее очень любят. А другие девочки-пианистки разъехались: кто в Германии живет, кто еще где-то.

— **Вы же, вероятно, и с Яковом Кацнельсоном учились параллельно?**

— Яша Кацнельсон — мой «октябренок», он на четыре года меня младше. Я ему октябратскую звезду вешала на лацкан пиджака. Лично принимала его в октябратя. Да, он мой подопечный, а я была его «шефом» (*смеется*). У нас с ним очень нежные отношения. Во-первых, мы прошли с ним всю нашу гнесинскую школу, не зря я так много о ней говорю. Это моя любовь, это семья, и не только моя, но и многих наших учеников. Мы воспринимаем ее не просто как второй дом, а на уровне с домом, и все, кто там учились, это близкие-близкие люди, несмотря на то, что прошло много лет с тех пор, как мы закончили школу и разлетелись кто куда.

— **Когда Вы окончили Гнесинку, у Вас уже была мечта стать пианистом концертирующим?**

— Я четко к ней шла. И сразу же поступила в консерваторию.

— **К Элисо Константиновне?**

— Нет, я поступила к Евгению Гедеоновичу Могилевскому и училась у него первые два курса. Потом взяла академический отпуск (он уехал преподавать в Бельгию). С ним случилась трагическая история на самом деле. Он уехал в Брюссель вместе с женой в 1992 году. Они были профессорами. Более того, он меня туда звал к нему ассистентом. Знаете, как жизнь складывается... Она вся соткана из каких-то событий ключевых: что-то сделал — жизнь пошла так, что-то не сделал — жизнь пошла по-другому. Я часто думаю: если бы я уехала к нему преподавать, у меня была бы совсем другая жизнь. Но ровно в тот момент я вышла замуж и уже не смогла никуда уехать, потому что строила свою жизнь и карьеру здесь. А он уехал в Брюссель и там остался. Лет десять назад с ним случился серьезнейший инсульт, и с тех пор я с ним не говорила... Иногда я общаюсь с Максимом, его сыном, и с Ольгой, его женой.

Евгений Гедеонович работал со мной в первые годы в консерватории. Мы провели вместе много времени.





С Йосси Тавором

Это была очень сознательная, плодотворная работа. И премии на конкурсах я получала вместе с ним.

— **К какой школе он относился? Знаете что-нибудь про его музыкальные корни?**

— Он — одессит. Его мама — знаменитейшая Серафима Леонидовна Могилевская, которая обучала его по собственной методике, а отец — известный пианист Гедеон Лейзерович, профессор Одесской консерватории.

— **Что Вы от него взяли? От своего учителя всегда что-то берешь, даже невольно.**

— Ох, это точно. Прошло много времени, но запомнилось, что он очень много работал со звуком. Учил управлять звуком, обертонами, динамикой. Помню, Серафима Леонидовна очень интересно рассказывала, как брать ноту так, чтобы она долго красиво звучала. Открывала крышку рояля, показывала, как это работает. Серафима Леонидовна и Евгений Гедеонович увлекались именно звуковой историей. Конечно, в моем пианистическом взрослении было много разных вещей, но именно с ним мне запомнилась работа со звуком.

С Элисо Константиновной Вирсаладзе была совсем другая работа. Когда меня спрашивают, что мне дала

Элисо Константиновна, я четко помню: она меня научила очень важной вещи — владеть временем в музыке. Это важнейшая вещь, которой мало кто учит. Но это такая изумительная штука! Я часто ею пользуюсь и вспоминаю Элисо. Дыхание, паузы, как этим владеть, как правильно это должно работать в трактовке. Как сдерживать время. Ты должен уметь держать себя в руках, чтобы время растянуть или, наоборот, сжать. На самом деле это — целая наука.

— **У Элисо Константиновны такие разные ученики: Алексей Володин, Борис Березовский, Яков Кацнельсон, Дмитрий Шишкин, Вы...**

— Да, я тоже об этом подумала. Мы все кардинально разные люди! Абсолютно. И у каждого — своя дорога. Надо сказать, вскоре после окончания консерватории произошел случай, который изменил всю мою дальнейшую судьбу. Я ведь не поступила в аспирантуру, потому что опоздала на вступительный экзамен по специальности. Я элементарно попала в пробку, представляете? В первый раз в жизни. Был какой-то мохнатый год, еще и пробок-то не существовало, а я вот умудрилась в нее попасть и в итоге не успела. Вернее, я на него успела. Бежала пешком, бросила машину... Ворвалась в зал

(меня уже искали), пропустив свою очередь, и очень неудачно сыграла. Переиграть мне, конечно, не дали. В итоге в аспирантуру я не поступила. Тогда это казалось трагедией, ведь, как и у всех, у меня был четкий план. А дальше — как раз один из тех моментов, который решил мою дальнейшую судьбу. Если бы я поступила в аспирантуру, я бы дальше очень плотно связала свою жизнь с Элисо. Но жизнь так распорядилась, что мы с ней не расстались тогда — я поехала к ней на год в Мюнхен и там стажировалась. И потом, когда ты официально уже не связан с педагогом, хочешь не хочешь начинаешь самостоятельную дорогу. Вот таким образом я вылетела из гнезда, из-за такого случая (*улыбается*).

Но, наверное, это меня подвигло к поиску своего «я». Элисо Константиновна — сильнейший музыкант, один из лучших пианистов современности. У нее очень яркая индивидуальность, которой она не могла не заразить нас всех. Мы все, конечно, плотно-плотно «сидели» на ее манере игры и даже движения перенимали, естественно. Но благодаря тому, что жизнь меня с ней развела, я стала искать свое «я». И нашла я его, надо сказать, не скоро. Лет через пять-семь. То есть еще лет пять-семь я была под влиянием Элисо, я была еще музыкантом ее клана, на нее ориентированным. А потом пришлось искать свои дороги. Что, конечно, хорошо. Может, так и надо. Зачем повторять? Элисо — она такая одна. У меня есть свое, у Яши — свое, у Леши — свое, у Бори — свое.

— Как бы Вы могли определить суть того, что составляет Вашу игру, Ваше творчество?

— Когда-то, в конце 90-х, у меня был очень интересный опыт общения с педагогом совершенно другого плана. Это Александр Михайлович Меркулов, очень известный человек, который в консерватории преподавал странный предмет под названием «методика». Я не помню, о чем этот предмет, но прекрасно помню Александра Михайловича. Это совершенно изумительный музыкант, к которому я ходила играть, когда делала новую программу. И Александр Михайлович мне повторял такую интересную, правильную фразу: «То, что ты делаешь, нужно делать с горячим сердцем, но с холодной головой». Вот сейчас я бы себя так определила. Я вообще очень эмоциональный человек и музыкант эмоциональный. И в репертуаре у меня процентов на восемьдесят, ну, может, на семьдесят — музыка романтизма. И это не случайно. Конечно, я отталкиваюсь от индивидуальности и стараюсь всегда помнить эти слова. Как бы меня не несло. Хотя сейчас у меня накопился достаточно большой опыт и сценический, и человеческий, и свои эмоции я контролирую. Наверное, можно сказать, что я — «горячий музыкант с холодной головой», который четко понимает, что делает. Я владею немалым количеством

фортепианных методик, знаниями и так далее. И стараюсь воплощать их в своей игре. Чтобы в ней были моя индивидуальность, мое дыхание, мое время, моя свобода, мой звук. Плюс у меня есть абсолютно четкое понимание, как работает та или иная техническая вещь, форма.

— вспомнила сейчас знаменитую фразу Софроницкого, что «надо себя вести так за роялем, как будто на тебе семь броней, а внутри — кипящая лава».

— Совершенно верно. Эмоции — вещь прекрасная, но их нужно держать под контролем. Это же относится не только к исполнению, но и к жизни. Тут начинают переплетаться человек — исполнитель. Как ты себя в жизни ведешь, так и на сцене. То есть ты не можешь выливать неконтролируемые эмоции на кого-то, нужно уметь себя контролировать.

— Но ведь, как правило, пианист за роялем выражает не только смысл того, что написал композитор. Он это пропускает через свои эмоции.

— Это очень интересный момент. Недавно я прочитала в одном блоге фразу «олдскульные пианисты». И это выражение меня зацепило. Что это значит — old school'ные пианисты? Я так понимаю, что к ним относятся пианисты, которые очень четко исполняли то, что написано в нотах. Ну, Вы же знаете, как Рихтер относился к четкому исполнению, к тому, что было написано в нотах. И тут возникает вопрос. Когда исполнитель открывает ноты, видит их в первый раз, читает нюансировку, указания авторские или редакторские (редактор тоже не из головы берет, он изучает, и это серьезная работа, после которой в нотный текст вносятся редакторские указания), что он по сути делает? Где исполнитель, типа «олдскульный», находится? В чем его индивидуальность? По сути, он транслирует волю автора. Он исполняет то, что написано, он исполняет заданные автором нюансировку, темпы. Но откуда тогда берется индивидуальность? А ведь она — безусловно есть! У меня очень много друзей не музыкантов, которые говорят: «Странно, вы, пианисты, играете одно и то же произведение. Как получается, что оно звучит абсолютно по-разному?». Конечно, личность музыканта — важнейший момент. А уж какими методами он эту индивидуальность донесет, это только ему известно. Я даже не могу это еще сформулировать, но я и не умею, не формулирую. Я просто делаю то, что чувствую.

— Вы играете романтиков, Шопена, к примеру, ноктюрны или баллады. Они уже сто раз игрались самыми разными пианистами. Как добиться, чтобы играть их, не повторяясь?



— Тут, наверно, идет то, о чем я говорила чуть выше: каждый владеет информацией, заложенной обучением. Это уже профессионализм. Работа над произведением — многогранна, ты не просто ноты разбираешь, ты строишь форму. И для себя понимаешь, что композитор хотел сказать. Почему он здесь останавливается, делает другую часть? О чем он вообще думал? И придумываешь для себя какую-то историю. Ты не можешь где-то вычитать, что конкретно он имел в виду. Ни один композитор трактат о каждой своей пьесе не писал.

— **А у Баха, к примеру, вообще «голый» уртекст.**

— Конечно, там вообще ничего нет. Ну, лиги где-то он ставил. Фразировку. И ты садишься и начинаешь анализировать, как видишь это произведение, о чем оно, что он здесь хотел сказать, или образы себе рисуешь. Или придумываешь некую линию, сценарий пьесы. И дальше, уже исходя из этого, строишь свое прочтение. Тогда ты уже подключаешь время, звук, нюансировку. Плюс, конечно, я отслушиваю огромное количество записей. Я хочу знать, что люди услышали здесь до меня, ведь в каждом исполнении читается мысль, пульсирует индивидуальность: кто и что придумал, и почему. Мне это очень интересно.

— **У вас очень широкий круг общения. Вы не боитесь экспериментов и создаете проекты с людьми**

из разных сфер, например, с Егором Бероевым, с Сати Спиваковой, с Вениамином Смеховым, с Йосси Тавором, с джазовыми музыкантами... Как Вам удается так легко «нырять» между разными мирами, при этом оставаясь пианисткой?

— На самом деле, это вполне естественно. Я как раз пытаюсь понять, почему не видно со стороны, что классическая музыка в принципе универсальна? Она может вписаться куда угодно. И это — нормально. А почему нет? По сути, это такой же текст, как и все остальное. Мы же говорим своим языком. Музыка — это рассказ. Знаете, я работала шесть лет музыкальным редактором в кино. Что это такое — «музыкальный редактор»? Музыкальному редактору дают сценарий, картинку и обстоятельства. И под эту картинку он должен подобрать музыку, которая изменит ее психологический портрет. Как музыкальный редактор я сделала три полнометражных фильма. И поняла, что музыка способна менять все, что ты видишь сейчас перед собой. Ты видишь голую картинку: «Здравствуйте, давайте поьем с вами кофе». И если вдруг ты включаешь барабанную дробь, то все поймут, что сейчас кто-то делает, например, предложение (*смеется*). То есть музыка настолько ярко говорит о чем-то, что это нужно уметь подать. Поэтому я считаю, что классическая музыка — ровно такой же голос и текст, как и все остальное. Мне оставалось только найти интересующие меня темы и актеров для проектов.

— Ваши проекты «Шопен. Жорж Санд», «Годы странствий. Чайковский. Рахманинов» весьма успешны. Как думаете, почему публика так реагирует на эти программы?

— Собственно, «Шопен. Жорж Санд» — первый проект, который был мною сделан в жанре театрално-музыкальной постановки. Я подумала, что зрителю (вообще, когда я что-то делаю, я думаю не о себе, а представляю, как это воспримет человек, который придет в концертный зал) должно быть интересно.

— Очень правильный подход!

— А по-другому нельзя. Мы же работаем для зрителей, не для себя. Я — транслятор. Транслятор идей и культурного наследия, поэтому я делаю все для того, чтобы человеку было интересно прийти, услышать или посмотреть и выйти из зала с багажом новых знаний, чтобы потом о чем-то подумать. Я считаю, что не каждому зрителю интересно просто послушать текст и просто послушать музыку. Литературно-музыкальные постановки — вещь довольно распространенная. Многие это делают. И я пошла дальше. Нашла Виктора Шилькрота (Виктор — известный театральный художник) и театрального режиссера Романа Самгина (по совместительству моего двоюродного брата), которые придумали для нас с Йосси Тавором сценографию и постановку. А тема возникла так. Я позвонила Йосси и предложила сделать вместе какую-нибудь историю. И мы задумались: а о чем было бы интересно рассказать зрителю, где эта напряженная история, которую мы можем показать? И мы остановились на истории любви Жорж Санд и Шопена. Это было лет семь назад. Я позвонила Шилькроту, все объяснила, и он прислал очень интересный эскиз сцены. В нем было 77 пюпитров оркестровых и 77 цилиндров, белых и черных.

— Почему именно это число «77»?

— Он рассчитал так, чтобы полностью покрыть большую сцену. Нарисовал картинку, на которой сцена выглядела очень красиво. Что это значило? То, что я пошла и купила 77 пультов и 77 цилиндров (*смеется*). За семь лет я уже не помню, сколько раз мы сыграли эту программу... объездили почти всю Россию, были в Вене, Лондоне. Пюпитры и цилиндры мы, конечно, возили с собой. Но не 77. Ни разу полностью мы их не выставили. Но все равно, поверьте, это много! Сейчас они лежат у меня дома.

— Видимо, Виктор хотел создать эффект присутствия оркестра?

— Да, именно так он и хотел. Вот такая история. Она, конечно, тоже трансформировалась за эти годы,

выстроилась. Поначалу было безумно нервно, да и текст «шатался». Йосси — человек, который может говорить бесконечно! У него такое количество знаний, что он — как ходячая энциклопедия. Йосси может вспоминать всех людей того века по именам и фамилиям, кто и когда родился. И почему родился, и у кого родился. Поэтому моя задача как продюсера заключалась в том, чтобы постепенно приводить его в чувство, чтобы он переставал сыпать своими интеллектуальными знаниями и возвращался к основной теме «Шопен — Жорж Санд». Сейчас, спустя много лет, эта постановка существует в том виде, в каком она должна быть: собраны письма, собраны истории, красиво заканчивается, сценографически все продумано. Это один из моих любимых спектаклей. Может быть, из-за того, что первый, важный, выстраданный, очень успешный.

— А «Чайковский–Рахманинов»?

— Там все сложно (*улыбается*). Хочется очень много всего рассказать. Но ведь у нас там не только Чайковский и Рахманинов были задуманы, а еще и Прокофьев. Трое в этой программе. И мы никак не могли договориться, что сократить, а все не помещалось. Йосси предлагал убрать сюжет про Рахманинова. А я не могу, потому что это самый любимый публикой композитор. Да и я без Рахманинова никуда. Скорее, можно бы было сократить текст про Прокофьева, но у Сергея Сергеевича такая история, которая вызывает безумный интерес... В итоге мы пока оставили программу в таком виде — «Чайковский — Рахманинов».

— Кроме Йосси Тавора, Вы привлекаете в свои проекты Сати Спивакову. «Высокая вода венецианцев» — это ведь не первый ваш совместный проект?

— Да, у нас два спектакля. Первый — «Нежность». Ну, и второй — «Высокая вода венецианцев».

— Почему именно Сати?

— Моя вторая часть жизни — продюсирование. Многие мои коллеги играют и преподают, а я играю и продюсирую. Я знала, что Сати окончила ГИТИС с золотой медалью, знала, что она ушла со сцены, чтобы посвятить себя семье. И я понимала, что ей должно быть интересно вернуться на сцену. Собственно, я на этом и сыграла. Сати — медийная личность, она ведет много передач на телевидении, но как актриса не появлялась очень давно. Я обратилась к ней с предложением сделать совместный спектакль. Сначала мы не знали вообще, что будем делать, она от меня бегала года два. Но от меня очень сложно убежать, когда я что-то решила (*смеется*). В какой-то момент Сати сама мне позвонила и говорит: «Я знаю, что мы будем делать». И назвала роман Анри

Барбюса «Нежность». Позвала Романа Виктюка, и понеслось. Это было в мае, а в октябре мы сыграли премьеру. Виктюк — потрясающий режиссер. Творец. Глубочайший. Интереснейший. Очень яркий. Я преклоняюсь перед ним и считаю, что это один из самых интересных моих опытов работы на сцене. Обожаю спектакль «Нежность». Считаю его таким прекрасным произведением, которое, если кто-то не видел, нужно обязательно посмотреть, чтобы просто насладиться картинкой.

— **А какая музыка там звучит?**

— Шуман, Брамс и Франк. Квартет «Виртуозы Москвы» с нами играет Квинтет Франка.

— **В «Геликоне» идет еще один драматический музыкальный спектакль с Вашим участием — «Высокая вода венецианцев» по повести Дины Рубиной. Как Вы подбирали к нему музыкальное сопровождение? Там ведь звучат и Бах, и Скарлатти, и Лист, и Шостакович...**

— Сложно. Подбирали вместе с режиссером Денисом Азаровым. Он и Сати пришли ко мне домой, я притащила кипу нот. Конечно, у меня был список произведений, которые, по идее, должны были звучать. Но я слышала другое, не то, что Денис. С Виктюком в «Нежности» было проще (простая схема — пять писем, к каждому из которых нужно было что-то подобрать, а уже то, что между ними, придумывал сам Виктюк). Когда мы дома у меня собрались, я Роману Григорьевичу сыграла, и он меня даже похвалил. То есть с ним у меня все было очень-очень просто. А Денис — совсем другой режиссер. У него нет желания иллюстрировать происходящее в тексте, он хочет все — от противоположного. Тем не менее, в любой работе такого плана нужно соблюдать музыкально-текстовую логику. Нельзя просто взять абстрактного композитора, который никак не связан ни с Венецией, ни с Италией. Например, Мусоргского сюда нельзя. Поэтому я подобрала список произведений, которые, по моему мнению, годились к тексту. А дальше мы сели и... все вычеркнули. Тогда я уже поняла логику Дениса и предложила: «Давай Шостаковича». А ведь Шостаковича никак не связать в этой повести. И вдруг он у нас пошел, такой изломанный, израненный. Бах в нашем спектакле — символ вечной красоты и вечности. Шостакович — изломанная, израненная боль. Не важно, с чем она у Шостаковича была связана, это на все времена. А Шуман–Лист... Я просто силой заставила Дениса взять эту пьесу (*смеется*). Сказала, без нее играть спектакль не буду. Считаю, что для слушателей она прекрасна. Очень красивая пьеса, эмоциональная. Должна быть какая-то эмоция, я все-таки романтический пианист и должна что-то свое выразить. Мне нужен мой сольный номер.

— **А чем Вы сейчас увлечены, чем — дышите?**

— Как показывает практика, дышать нужно следующим сезоном. Вперед на год. Поэтому я дышу сейчас Гершвином, дышу Юдиной: у нее будет юбилей в 2019 году, я уже готовлю сольные программы и хочу сделать ей посвящение.

— **У музыкантов к Марии Вениаминовне весьма неоднозначное отношение.**

— Как к пианистке? Или как к человеку? Я все думала, интересно ли мне читать развернутые размышления на тему, кто, что и как играет, и поняла, что нет. Разбор до мельчайших подробностей моей профессиональной кухни сводит на нет эмоцию и что-то эмпирическое, что дается сверху. Получается, что игру разбирают на молекулы, и тогда теряется смысл. Если часто повторять одно слово, оно теряет смысл. И я понимаю, что мне это совершенно не нужно. Я могу послушать Юдину, сонату Шуберта, например, и прийти в полный восторг. Но могу послушать у нее что-то другое, и остаться равнодушной. Я не могу сказать однозначно, что «я не люблю Юдину». Это бред. Мария Юдина — великая пианистка, у нее есть выдающиеся интерпретации, которые можно взять за основу. Я много слушаю тех самых «олдскульных пианистов». И очень люблю старую школу. Скорее, моих сегодняшних современников я не слушаю, потому что, по сути, я стою в их ряду, а мне интересно послушать то, что было раньше сделано. Меня это больше вдохновляет.

— **Есть какие-то определенные личности из «олдскульных», кого Вы предпочитаете слушать?**

— Да. Григорий Соколов. Это человек, которого я слушаю всегда. Это, как говорится, «номер один» для меня. После него может быть много кто еще. Например, Женю Кисина иногда слушаю. Когда я работала над Балладой Шопена, именно его исполнение мне показалось очень близким. Но это именно тогда показалось. Хотя я прослушала еще вариантов 15. Циммерман, например, прекраснейший музыкант. Но Григорий Соколов для меня — это просто Бог и царь. Именно философски. Я же не буду изучать, где он какой палец взял или нюансировку сделал. У Соколова мне интересна именно философская мысль. Это мой кумир, я езжу за ним на концерты, и для меня это большая радость. Великий, настоящий музыкант. Другого такого я не знаю.

— **Есть ли у Вас такая вещь, которую «вымечтываете», я бы так это назвала?**

— Хороший вопрос. Но ответить, кстати, сложно. Дело в том, что я построила в последние годы свою жизнь так, что стараюсь все свои профессиональные

мечты сама и воплощать. Если мне что-то интересно, я сразу сажусь и начинаю думать, как это осуществить. Хотя, да, признаюсь, есть у меня одна такая мечта, но она — недостижима. Она есть, и я ничего сделать с этим практически не могу... Нужно, чтобы сверху вдруг на меня упало — такая удача, в нужное время в нужном месте с нужным человеком, чтобы все сработало. Знаете, как Раневская ответила на слова одной дамы о том, что она мечтает похудеть, но никак не может? Она ответила: «А как же жить без мечты?».

— А что Вас вдохновляет, что доставляет удовольствие?

— Путешествия. Я обожаю путешествовать! И очень много езжу. Даже если нет концертов, выбираю труднодоступные места, куда просто так с концертом не поедешь, и путешествую на машине, на поездах. Люблю такие маршруты изучать. Китай весь объездила, была аж раз семь в Китае. У меня есть друзья-китаисты, с которыми очень интересно путешествовать, потому что без знатока Китая ты ничего не увидишь, кроме Запретного города. Я же посмотрела такие закрытые вещи, которые мало кто видел. Это меня впечатляет. Я поняла, что я — визуал, для меня самое важное — это визуальная картинка, которую я вижу. Например, в Китае на юге есть один объект, он под защитой ЮНЕСКО. Это гора, в которой вырезано пять тысяч Будд, разного размера, от двух миллиметров до пяти метров высотой, их вырезали в течение нескольких тысяч лет, наверное. И вот я шла вдоль этой горы, дошла до пятиметрового Будды, и не могу передать словами, как это подействовало. Это для меня — вдохновение. Или где-нибудь на Бали, в деревне — висящие джунгли, дождь стеной... Конечно, и по музеям я хожу, когда приезжаю в какую-то цивилизацию. Но это — цивилизация. А я имею в виду именно такие естественные, природные. У меня в планах, например, поездка к Мачу-Пикчу. В Японии я еще не была, хочу поехать посмотреть.

— Как поддерживаете хорошую физическую форму?

— По-разному. Много занимаюсь спортом. Катаюсь на всем: на лыжах, на коньках. Плаваю, ныряю, что хотите, делаю. Я и йогой занималась, и кроссфитом с тренерами. В общем, я все время чем-то занимаюсь (*смеется*). И это, кстати, не выматывает, а именно восстанавливает. Раз в год стараюсь выезжать на какую-нибудь аюрведу. В прошлом году в Индии была. Это совершенно потрясающе! Великолепное восстановление, музыкантам такая вещь нужна.

— И последний вопрос. Чем порадуете своих поклонников в сезоне 2018–19? Какие программы готовите?

— Ой, много (*смеется*). Грядет мое первое исполнение «Рассодии в голубых тонах» Гершвина, затем премьеры программы для двух фортепиано «Парафразы. Русские оперы и балет» с Александром Гиндиным, играем ее в доме музыки 17 ноября, затем премьеры в Лондоне постановки, о которой не могу пока говорить (*улыбается*). Потом — две программы, посвященные Марии Юдиной, сольная и с оркестром. И очень надеюсь, что получится сделать в Москве большой концерт, посвященный Гершвину. В этом году меня ждет еще и юбилейный фестиваль в Поленово, где я являюсь третий год музыкальным руководителем. Так что планов много! ■

Басиния Шульман — пианистка, лауреат международных конкурсов, окончила Московскую консерваторию (класс профессора Э. Вирсаладзе). Басиния ведет насыщенную концертную деятельность в России и за рубежом, является участником многих международных фестивалей, сотрудничает с известными дирижерами и солистами. Среди ее партнеров — Юрий Башмет и Вадим Репин, Квартет им. Бородина, солисты оркестров «Солисты Москвы» и «Виртуозы Москвы», Федерико Мондельчи (саксофон). Также в жанре кроссовер сотрудничала с обладателем двух премий Grammy — джазовым пианистом Милчо Левиевым, Жоао Донато, Алексеем Козловым. Является создателем и продюсером многочисленных музыкально-драматических постановок, которые с успехом идут на различных концертных площадках Москвы и других городов мира.



Ирина ШЫМЧАК
Музыкальный обозреватель, журналист-фотограф,
автор более 50 публикаций в профильных изданиях.
Старший специалист по связям с общественностью театра
«Геликон-Опера».

Краткость — сестра успеха

Одним из самых значительных событий 2018 года в творческой жизни нашей страны стал **Первый Всероссийский конкурс композиторов Avant!**. Он получил поддержку Фонда президентских грантов, организаторами выступили Союз композиторов России и Российский музыкальный союз. Солидные денежные премии, гала-концерт лауреатов в Малом зале Московской консерватории, запись этого концерта и дистрибуция ее по всему миру фирмой «Мелодия», выпуск сочинений лауреатов в издательстве «Композитор» (Москва), широкое освещение события в СМИ — важные признаки мероприятия высшего статуса. Но не главные. Подлинная ценность конкурса — в его творческих открытиях, об одном из которых пойдет речь сегодня.

Психологи отмечают, что сознание современного человека все больше становится «клиповым», т.е. воспринимающим действительность как череду ярких и часто не связанных между собой образов. Не вдаваясь в споры о положительных и отрицательных сторонах этого явления, отмечу, что тенденция к предельной информационной концентрации «месседжа» любого вида началась давно, ее темп только увеличивается. Современные композиторы теперь не пишут длинных опер и симфоний, не растекаются в длиннотах (исключение — некоторые «минималистские» сочинения, где имеет место компенсация со стороны «первоклассной длины» скарденной ограниченности вовлекаемых в формообразование

средств). Ускорение темпа жизни и частоты всех ее процессов обнажили главный, колоссальный по важности ресурс человечества: время. Искусство, традиционно предчувствующее события реального мира, ярко и щедро воплотило тенденцию краткости и информационной емкости. Подобно тому, как дороговизна земли вынуждала строителей возводить небоскребы, так «дороговизна» времени заставляет композиторов предельно лаконично, точно, эмоционально и драматургически концентрированно излагать свой замысел. Популярность жанра прелюдий и вообще миниатюр в XX веке и в наши дни — лишь один из примеров.

В центре нашей публикации — **фортепианный цикл «Афоризмы нижегородского композитора Кирины Барас** (I премия в номинации «Сольное инструментальное сочинение»), яркое проявление описанной тенденции. По словам автора, произведение было написано в 2006 году на одном дыхании, в течение недели. Появление этого своеобразного жанра в творчестве Барас не случайно: «С детства настольными книгами всегда были афоризмы мыслителей», — говорит она.

Подобно тому, как афористическое высказывание обозначает лишь верхушку смыслового айсберга, так пьесы в цикле Барас указывают пути в неповторимые миры смыслов и чувств. Указывают, но не ведут слушателя вглубь, переключая его сознание на контрастные предложения. В принципе, краткие «Афоризмы» требуют после себя тишины, ибо остаются резонировать



в сознании, вызывая зримые образы и аффекты. Сочинение не имеет общей драматургии, пьесы могут быть исполнены в любом порядке. Более того, исполнитель сам может формировать из 20 миниатюр небольшие циклы, становясь в некотором роде соавтором произведения.

Каждый афоризм Барас непредсказуем и уникален как в сюжетном, так и в формообразующем развитии. Смены настроений, образов, повороты драматургических линий предугадать невозможно, оттого внимание слушателя мгновенно погружается в процесс становления композиций и не отключается ни на мгновение. Сюжетная насыщенность пьес столь значительна, а их образы столь рельефны, что требуют от исполнителя особой артистичности. Здесь (как это часто бывает) перед исполнителем не возникает задачи додумывать и пытаться восполнить концептуальные «пустоты». Их нет. Стилистика музыкального языка не устремлена к декларации революционной новизны. И, тем не менее, она индивидуализирована и имеет узнаваемую печать авторского письма.

Первый номер цикла сразу обозначает специфику всего сочинения. На трех нотных строчках и в 35 секундах звучания собралась целая

Пример 1

Allegro *f* *Meno mosso* subito *p* *Allegro* *mf* *f*

This musical score for Example 1 is written for piano. It features three distinct tempo sections: *Allegro* (starting with a forte *f* dynamic), *Meno mosso* (marked *subito p*), and *Allegro* (marked *mf* and *f*). The piece is in 2/4 time and includes various articulations such as accents and slurs.

Пример 2

Allegro *mf* *f*

This musical score for Example 2 is written for piano. It is in 6/8 time and marked *Allegro*. The dynamics range from *mf* to *f*. The score includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines with slurs and accents.

Пример 3

Lento *pp* *Con moto* *ff* *a tempo* *pp*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

This musical score for Example 3 is written for piano. It consists of four measures with varying tempos: *Lento* (marked *pp*), *Con moto* (marked *ff*), and *a tempo* (marked *pp*). The piece is in 6/4 time and includes a *Ped.* (pedal) marking with asterisks under each measure.

Пример 4

Allegro *mf*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

This musical score for Example 4 is written for piano. It is in 4/4 time and marked *Allegro*. The dynamic is *mf*. The score features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. It includes *Ped.* (pedal) markings with asterisks under the first, second, and third measures.

Пример 5

Andante

«компания» колоритных образов: здесь и зловещий, фатальный набат, и статичные, жутковатые, будто выжидающие гармонии, и гротескная скерцозность, и неожиданное появление в конце нового — с оттенком «безуминки» — образа (Пример 1).

В то же время следующая миниатюра является цельной по характеру — мягкому, словно уговаривающему кого-то. Токкатный и энергетически концентрированный склад четвертого афоризма не покидает авансцену звучания. Довольно примечательна пятая миниатюра, в которой взаимодействуют два образа: размеренный, несколько неуклюжий «увальень» в басах и нервная, скерцозная, «ртутная» мелодия в верхнем регистре (Пример 2). Ключ к пониманию драматургии пьесы лежит в ритмическом строении обеих мелодий (которые в одновременности почти не совпадают друг с другом) и в том, что мелодика басового регистра остается почти неизменной (в отличие от верхнего — изменчивого и непредсказуемого).

Характер восьмой пьесы определяет «азартное» остинато в басах, и в целом миниатюра имеет оттенок «джазовости», несмотря на свое острое интонационное наполнение. Драматургия девятого афоризма складывается из резкого контраста двух элементов: спокойных, невероятно красочных, теплых и пряных гармоний, которые, словно раскрывающиеся лепестки ароматного цветка, замирают в восходящем движении, — и резких, подчеркнутых диссонансирующих, пульсирующих аккордов (Пример 3). При должном артистизме исполнителя — весьма эффектная миниатюра.

Пьеса № 11 — единственная, в которой автор применяет нетрадиционные способы звукоизвлечения: постукивания по инструменту. Отмечу: в отличие от многих примеров подобного, в данном случае удары о корпус рояля органично вплетаются в сюжетную линию пьесы и, главное, в ее акустическое естество, пронизанное острым пунктирным ритмом.

Исполнителям, для которых важна виртуозная сторона музыки,

рекомендуем весьма эффектный № 12 (Пример 4). Небольшая пьеса на пару страниц предельно насыщена энергетикой, силовыми линиями, устремлением к кульминационным вершинам. Диапазон ее фактурных «разлетов» охватывает почти все регистры фортепиано. Далее выделяется Афоризм № 15 — островок гармонии, покоя и созерцательности, упоительного любования обертональными биениями полных терпкости созвучий (Пример 5).

Известен музыкальный мем: «Писать о музыке — то же самое, что танцевать об архитектуре». Легче рассказывать о музыке малоидейной, нежели о содержательной и эмоциональной, как «Афоризмы» Карины Барас, ибо в них беспрестанно открываются все новые грани смыслов и оттенки образов. Редакция предлагает исполнителям сделать это сочинение частью своего творческого опыта, который, несомненно, будет ярким и счастливым. ■

Карина Барас родилась в 1971 г. в Чебоксарах. Окончила Чебоксарское музыкальное училище, Нижегородскую консерваторию по двум специальностям (музыковедение у проф. Т. Левоу; композиция у проф. Б. Гецелева, 1995). В классе проф. Б. Гецелева окончила ассистентура-стажировку (1997).

Лауреат II премии Международного конкурса композиторов в г. Саарлуис (Германия, 1999); II и III премий Всероссийского открытого конкурса композиторского мастерства на создание сочинений в жанре хоровой музыки (2010), дипломант Международного конкурса композиторов «Роман Сладкопеев» (2016).

Автор симфонических, камерно-инструментальных и хоровых сочинений, вокальных циклов, произведений для детей.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог.
Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедения Российского музыкального союза.
Ответственный секретарь Союза композиторов России.

Море волнуется... (?)

Сегодня в творчестве свобода. Дерзновение фантазии трудно измерить, и разбегается она во все возможные стороны. Однако из множества направлений, устремленных к сокрушению академической традиции, выделяются те, которые покушаются на сам статус нашего искусства. Это те явления, которые принято относить к крайне авангардным опытам (конечно, «крайним» в сегодняшнем измерении). Теперь уже их относят к так называемой третьей волне авангарда. Но напрасно вы ждете рождения новых универсалий. Все они открыты в прошлом столетии. Пока что мы живем в эпоху всякого рода «синтезов», в эпоху эксплуатации найденного в изобретаемых индивидуальных концептах.

Рождаются модные течения. Сегодня в моде преломление во всех возможных формах так называемого «минимализма». Само слово говорит о некоей дистрофии возможностей. Однако появление технологии минимализма ознаменовалось яркими интонационными событиями, в том числе и у нас: первые опыты Вл. Мартынова, знаменитое «Ярило» Н. Корндорфа... А потом началась безудержная эксплуатация приема, когда «подражание технике» порождает чувство вторичности, несмотря на все усилия создать необходимый сегодня «индивидуальный проект». Последний, к сожалению, упорно не желает превращаться в «индивидуальный продукт», пригодный к концертному тиражированию. Возникает целая плеяда композиторов, опусы которых отмечены модным знаком «удобной дистрофии». Поиск синтеза — это поиск выхода из подсознательно (а может быть — сознательно) осязаемого тупика. Владимир Николаев ищет свой синтез минимализма с инструментальным театром, генезис которого восходит к далекому прошлому, а обновленная (концертная, точнее — концертно-экспериментальная) практика — ко второй половине XX века.

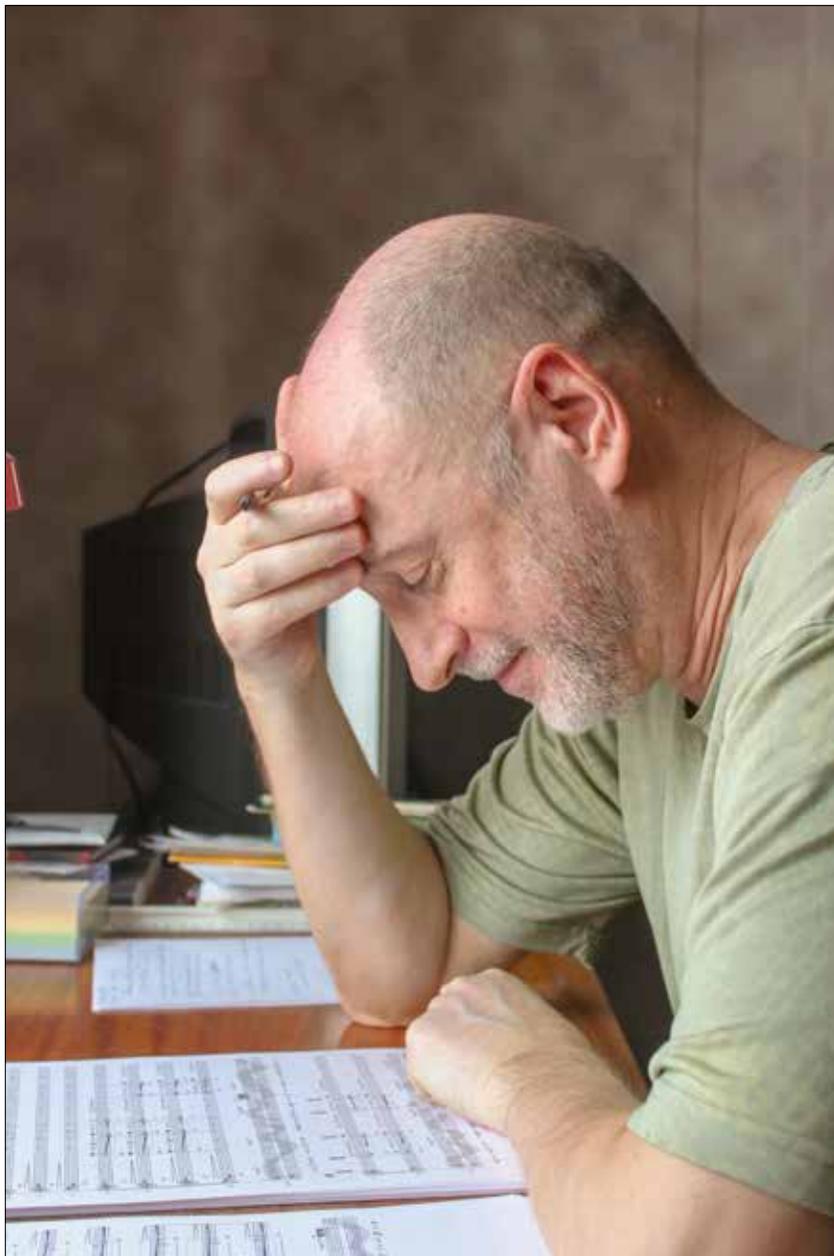
Рауф Фархадов — носитель обостренного слухового внимания к «интонационным эволюциям» времени. Его избирательность достойна признания хотя бы потому, что он безошибочно фиксирует если не ценность сочинения как такового, то ценность тенденции, на векторе которой может осуществиться некий рост, умножение событий. Мы предлагаем читателю эссе Р. Фархадова еще и потому, что в центре композиции Вл. Николаева — фортепиано и пианист, вовлеченный в действие «инструментального театра», где рояль все-таки не актер. А вот пианист...

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ



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.



Сегодня речь об одном камерном опусе **Владимира Николаева**. Имя опусу простое и незатейливое — «Море волнуется». Написан он для скрипки, виолончели и фортепиано. Имеет авторское уточнение: музыкальное представление для скрипки, виолончели и фортепиано. Год

создания — 2009. Впервые исполнен на XXXI «Московской осени». Продолжительность — от 15 до 18 минут. Поминутная неконкретность объясняется просто: «Море волнуется» — инструментальный театр. А театр такого рода, как известно, содержит элемент импровизации и сценической вольности.

Инструментальный театр — из тех театров, которые не имеют единого временного мерила. Каждый раз, играя хорошо знакомую пьесу, инструментальный театр проживает ее заново и к конечной цели идет, не учитывая ни опыта, ни интереса, ни временного ресурса прежнего исполнения. Вот есть театр привычный, нормальный, хорошо знакомый: с актерами, характерами, персонажами, образами и репликами. А есть театр инструментальный, где вместо актера — тот или иной музыкальный инструмент, который одновременно и персонаж, и образ, и характер; а вместо реплик — музыкальные фразы, звуки и паузы. И чем больше видишь и слышишь театр инструментальный, тем все менее понимаешь: подражает, копирует ли театр инструментальный театр традиционный. Или это совсем иная эстетическая и художественная реальность, где речь уже даже не о инструментальном театре, а о театре инструментов? Или инструментальный театр изобретает собственный театральный принцип, постулируя не структуру речи, говорения, а структуру музыкального звука и озвучивания, таким образом порождая собственную субстанциональность и феноменологию? Или театр инструментов скооперирован с другим театром наподобие примера Бертольда Брехта:

«Как Вы поступаете, — спросили у господина К., — если Вам нравится человек?» — «Я рисую его портрет — ответил господин К., — и стараюсь, чтобы он походил на него». — «Кто? Портрет?» — «Нет, — ответил господин К., — человек»¹.

То есть инструментальный театр нужен для того, чтобы знакомый с детства театр стал походить на него? Странно. Кажется, что всего этого в опусе ВН практически нет. Или все-таки есть? В любом случае,

¹ Brecht B. Geschichte vom Kanner. Berlin, 1958. S. 55.

само обращение к подобному жанру (традиции? методу? системе?) наводит на мысли разные и даже сумбурные. Хотя, безусловно, какой бы театр не был: обычный, привычный, сюрреалистический, психологический, мимический, комический, трагический, авангардный, абсурдный или инструментальный², все одно, жесткой режиссерской руки требует. Вот и сам ВН, пусть и шутливо, пусть и не без лукавого озорства, восклицает: «Не надо оваций! Композитора из меня не вышло, придется перекалифицироваться в режиссеры»³. На веселый вопрос, отчего ж в режиссеры, ведь композитор и режиссер — вещи во многом разные, отвечает не менее весело, что, мол, только разное познается разным и что понять собственное творческое пространство всегда лучше через нечто другое, через нечто противоположное⁴.

Жизнь — сплошь театр, но инструментальный

А вообще-то, сама жизнь ВН в каком-то роде разнообразный инструментальный театр. И в самом его начале был театр инструментов рок-музыки. Прежде, конечно, электрогитара, которую освоил вдоль и поперек. Освоил настолько, что на стыке советско-постсоветской эпох создал даже собственную рок-группу. И ее умудрился с театром связать, назвав «Магическим театром». Для ВН главным рок-гитаристом всегда был Джимми

Хендрикс, любовь к которому вылилась в одно из лучших симфонических произведений ВН — *The Sinewaveland* («Территория синусоид»). Как говорит сам ВН: «*The Sinewaveland* — мое приношение великому музыканту Джимми Хендриксу». Активный интерес к фортепиано пришел чуть позднее, вместе с интересом к театру джазовых инструментов. Фортепиано, саксофоны и прочие дудки. ВН говорил, что импровизационные моменты в его творчестве, скорее, от начальных впечатлений рок-музыки и гитарных импровизаций Хендрикса, нежели от чего-то джазового, и, скорее всего, импровизационность — сущность любого одушевленного явления: с одной стороны, неизменность формы, структуры, с другой, переменчивость, подвижность, гибкость материи. Отсюда безостановочность движения, вплоть до смерти. Тогда как сущность явления неодушевленного, неорганического, наоборот, в незыблемости материи и изменчивости формы. Отсюда неподвижность, застылость, ничего, короче, импровизационного.

Далее в жизни ВН акцентным становится иной театр — театр инструментов (и звуков) электронных. И это вначале 1990-х, когда у нас в стране в электронной (точнее — электроакустической) музыке в среде академических авторов мало кто не то чтобы разбирался, но даже толком не слышал. По пальцам таких было пересчитать. Для ВН же первым серьезным электронным инструментом в начале 1990-х стал сверхдорогой, но зато оснащенный всеми возможными программами и технологиями того времени компьютер. Годы спустя на одном из музыкальных собраний, отвечая на вопрос, для чего в 90-е ему надо было годы тратить на изучение сложных электронных технологий и специфик, если не было в том реального

композиторского запроса, выдал, не задумываясь: «*А вы посмотрите, мы за последние десятилетие XX века технологически проросли все XX столетие. А в музыке все еще мыслили моделями и полями середины XX века. Вот мне и захотелось встать в ногу с музыкальным временем и соответствовать новым композиционным веяниям и технологиям. Хотя, признаюсь, по большей части, приходилось заново изобретать колесо и открывать Америки*». Вышло же в итоге так, что изобретение колеса и открытие Америк позволили ВН стать не только одним из зачинателей (в академической среде) электроакустического направления, но сделать электронно-компьютерные технологии органической частью своего композиторского письма и мышления. То есть электронные технологии оказались для ВН такой же композиционной техникой, как, допустим, полифония, гомофония, модальность, алеаторика, сонористика, пуантилизм, серийность и т.д.⁵.

Следующий «театр» Владимира Николаева — театр народных инструментов. Тут было где и разойтись, и разгуляться. Здесь и радикальные эксперименты с народным инструментарием во главе со звончатыми гуслими⁶, и не менее авангардные опыты с уникально-универсальным ансамблем Покровского, и придумывание (изобретение) немислимых авторских фонем, приближенных по звучанию и к народному говору, лепету, причету, камланию... и одновременно чему-то велимир-хлебниковскому, будетлянскому, футуристической зауми. Как вам такое: «Матьки, ботьки, курлятьки, / Шаньки,

² Из всего богатства театральных традиций, систем, методик, концепций и пониманий театр инструментальный, пожалуй, ближе всего к театру абсурда, а возможно, напрямую из него вытекает.

³ Буклет XXXI Международного фестиваля «Московская осень». 2009. С. 47.

⁴ Что есть полное противоречие Эмпедоклу, утверждавшему, что подобное познается только подобным.

⁵ Подобное можно отнести и к творчеству еще одного композитора — Игоря Кефалиди, в те же годы активно прорывающего академические догмы и ортодоксии и открывающего новые звуковые возможности электроники и электроакустики.

⁶ Отмечу изобретательно сделанные «Метаморфозы» для ансамбля звончатых гуслей, электроаккордеона и струнного оркестра или «Три стихотворения Хармса» для хора и ансамбля звончатых гуслей.

маньки, мурзяньки./ Чоки, зыки, фурлеки./ Панки, дранки, басаки...»? Или: «Дохмуре, устамо, заблуде, увяне...»? Или: «нагулятыя непроведае да негоде старе стане горести»?⁷ Вроде, полный абракадабрим? Но, как ни парадоксально, на каком-то необъяснимом уровне возникает ощущение чего-то глубинного, исконного. Как, допустим, поиск чего-то неведомого, сокрытого, потаенного, который вдруг проясняет нечто почвенное и сакральное. Хотя и здесь на упрек в спекуляции фольклорной экзотикой и народной спецификой услышал нечто ключевое и, видимо, ВН много раз думанное-передуманное: «Возьми любого художника или писателя. Например, Беккета. Ну какое он имеет отношение к Ирландии, Франции или Англии? Думаю, никакого. Он имеет отношение лишь к сущности слова, языка и структуры. Так и композитор. Никакого отношения ни к русской, немецкой или итальянской музыке. Только к сущности звука, языка и структуры». ВН тут про Беккета и композитора абстрактного рассуждает, а мне вспомнилось, как когда-то я пытался аналитически разобраться в одном из гениальных малеровских опусов. И единственное, что обнаружил: ни одно даже самое величайшее творчество не дает ответа ни на один вопрос.

Ну и, наконец, театр основной, театр главный в творческой судьбе ВН — театр инструментов академических. Театр тех самых инструментов, которые, как сказал однажды композитор Сергей Павленко, на протяжении долгой музыкальной истории собирали, копили, хранили, аккумулировали и вбирали в себя все то лучшее, хорошее и доброе, что было, есть и будет в музыке и звуке музыкальном. И если следовать

⁷ Будет возможность, послушайте, посмотрите такие условно-фольклорные опусы ВН, как «Улари удила», «Игрища», балет «Геревень»...

павленковской логике, то академические инструменты есть некие сущностные объекты музыкального Духа, Воли, Идеи, благодаря которым мы приближаемся в музыке к чему-то изначальному или конечному.

В случае с творчеством ВН мысль об инструментах как о неких объектах, через которые дополнительно и по-новому что-то важно-музыкальное постигается и познается, вполне себе актуальна и уместна. Конечно, взгляд этот крайне субъективен и небеспорен, но не покидает ощущение, что музыку и музыкальное ВН более познавал через тембры, инструменты, тембро-сонорные звучности, формы и фактуры, то есть через нечто зримо-осязаемое, предметное, нежели через доминирующие (магистральные) музыкальные направления, движения, течения и тенденции. Возможно, этим объясняется, что во многих его опусах едва ли не главным становится именно история (или истории) какого-то инструмента (тембра) или группы инструментов (тембров). У Макса Фриша в «Назову себя Гантенбайн» говорится: «примеряю истории как платье». Так и у ВН чаще всего в каждом новом сочинении у каждого инструмента (тембра) или группы инструментов (тембров) — новое «платье» (новая «одежда») в (для) новой музыкальной истории. ВН реально работает с инструментом, тембром, как драматург с персонажем, как режиссер с актером. Наделяя инструмент индивидуальным характером и нравом, разными чертами и привычками, придумывая отдельные сюжеты и темы. Оттого, наверное, в его произведениях важны не только звук, ритм, сонорика или что-то еще музыкальное, но и сюжет, сценарий, драматургия сцен и мизансцен. Вместе с тем, ВН нисколько не напоминает тех современных писателей и драматургов,

которые мыслят не словом, не текстом, но исключительно сценкой и картинкой. В творчестве ВН, где, как говорились, немало театрального, сюжетного, программного, всегда столько неожиданных музыкальных контекстов, подтекстов, смыслов и поворотов, что всегда возникает ощущение эмоционального и интеллектуального послевкуся, заставляющего неоднократно возвращаться и заново переживать, казалось бы, много раз слышанное и перечувствованное. Возможно, это еще и оттого, что опусы ВН содержат в себе некую загадку и некую недосказанность. Как, например, чем интересней, чем умнее человек, тем больше в нем тайны, тем больше в нем места для кого-то еще, помимо себя, места для кого-то другого, третьего... десятого... Из-за этой многоконтекстности музыки ВН мне сложно отнестись его, как порой делают коллеги-музыковеды, к композиторам-концептуалистам с их превалирующим значением концепта над музыкой и музыкальным воплощением. А в ряде опусов ВН есть и вовсе трудно объяснимое. Например, когда произведение — это рассказ, основная суть которого поведать о том, что ему предшествовало, и значит, это не сам рассказ, а возвращение к некоему его началу, к предрассказу. И так можно до бесконечности, в которой сокрыто начало рассказа. Яркими образцами такого «сокрытия рассказа» назвал бы «Ave Maria» (сцена для виолончели с оркестром) и пьесе «Жираф» для голоса, кларнета и электроники. «Ave Maria», которую кто-то из маститых композиторов назвал манифестом, это попытка, пусть и весьма неоднозначная, поведать о том, что, по сути, не имеет никаких реальных аналогий и отсылов, и фактически мы не знаем о том ничего, кроме имени. Имя — Ave Maria, точнее, Maria. Та самая Maria? А если та самая, то значит, лишенная

конкретных языковых, речевых, понятийных и ассоциативных связей и значений. Так о чем же рассказывать? «Жираф» же, с одной стороны, проникновенный, исповедальный, даже отчаянный монолог женщины (стихи Николая Гумилева), с другой, из-за того, что проигрывается и прочитывается все время один и тот же текст — то так, то эдак, то трагично, то комично, то страстно и глубоко, то пародийно и насмешливо, то на пределе эмоций, то звучит, как издевка, — понемногу исчезает не только ощущение женской судьбы и драмы или женской комедии и радости, но исчезает вообще реальное ощущение женского (да любого!) рассказа и повествования⁸. Если допустить кощунственное, что тайная страсть высшей силы — быть доказанной, что ее нет, то не исключено, что тайная цель музыкальных рассказов и повествований ВН — доказать их отсутствие или сокрытие.

«Море волнуется». Раз, два, три

Прежде, чем о самой пьесе, два слова о том, каким разным может быть восприятие музыки. Кто-то ценит в ней мелодию, кто-то гармонию, кто-то ритм, а для кого-то звуки музыки и пластика движений составляют неразрывное целое. И при таком восприятии, если музыка не коррелирует с пластикой движений, если музыка не стимулирует пластику рук, ног, тела, то будь она хоть самой выдающейся, ее

⁸ Не могу не поделиться воспоминанием, когда на одном серьезном и авторитетном музыкальном семинаре ВН показывал уважаемой публике своего «Жирафа». И вдруг, во время исполнения, на меня, в буквальном смысле, напал смех. До коллик, до судорог. И все бы ничего, ну сказали бы, ничего, мол, музыковед не понимает, плохо, мол, воспитан. Но, оказалось, точно такой же смех обуял и самого автора «Жирафа». Да так обуял, что едва со стула не сполз. Мы с ВН по сей день так и не разобрались, что же стало причиной этого необузданного смеха и хохота?

перестанут слушать и воспринимать. А исполнение «Море волнуется» во многом требует от исполнителей именно такого «пластического» подхода. О чем, к слову, пусть и не совсем прямолинейно, пишет и сам автор. И в комментарии к партитуре: *«Исполнение музыкального представления предполагает воспроизведение нотного текста в органической связи с пластикой движения исполнителей. С первого и до последнего звука композиции, включая паузы в партиях исполнителей, каждый музыкант вовлечен в определенное эмоционально-пластическое действие. Даже раскладывание нот и перевороты страниц следует рассматривать в контексте музыкального представления»*. И в буклете «Московской осени»: *«Да, действительно, музыка все более уходит на задний план, деля свое первенство с пластикой движения, местами становясь вторичной от этого движения. Имеется в виду движение тел (и отдельных его частей) исполнителей»*⁹.

Коротко скажем еще и об одной детской считалке, детской игре: «Море волнуется раз, море волнуется два, море волнуется три — морская фигура замри!». Эта детская забава, в которую, возможно, играли многие из нас, не только послужила поводом (стимулом) к названию опуса и написанию самой пьесы, но и предопределила ряд значимых композиционных решений¹⁰. И одно из главных — игровая модель, стихия игры, в которой должны жить музыканты, исполняющие этот опус. Практически точь-в-точь как в настоящей детской игре, где детишки на счет «раз-два-три» придумывают и показывают различные позы, фигуры и движения.

«Море волнуется» — четырехчастный камерный цикл. По мнению

⁹ Буклет XXXI Международного фестиваля «Московская осень». С. 47.

¹⁰ Хотя сам автор утверждает, что название пьесы родилось по ходу создания композиции.

автора, тип развития, тип движения музыкальной мысли и материала (или материалов) возникает — а) как пластическо-театральные игры музыкантов, определяющие и даже диктующие драматургические ходы и направления; б) как кардиограммная игра синусоидных линий (в партитуре, за исключением третьей части, очень мало нот), еще более усиливающих эффект театральной импровизационности и непредсказуемости.

Пластика движений важна настолько, что композитор предписывает струнным (особенно в начальной части «Море волнуется раз»: ц. д. 1–12) определенные «танцующие» фигурации, очерчивающие границы и собственной звуковой игры, и характер звукового вращения. Вначале круги выписывают (танцуют) пальцы, затем к круговым играм-танцам подключаются кисти, наконец, для полноты круговых вращений в танец вступают руки. Правда, все это не очень торопливо, не очень суетно и неспешно. Мир постепенности-поступенности, отдаленно напоминающий то, как, понемногу увеличиваясь, расходятся круги на морской глади. В этом статичном танце-игре у пианиста роль загадочная, не сказать абсурдная. То ли он беззвучно медитирует, то ли что-то замышляет, то ли просто проходит свои внутренние танцы-круги, но впечатление, что его цель — вступить вдруг резко и бесцеремонно (ц. 13), как маленький водный бурун, нарушая (разрушая) мерный ход долго очерчиваемых «морских» фигур, внести хаос и сумятицу, но лишь для того, чтобы уже со следующей цифры (14) вернуть все на круги свои и чуть замереть перед частью второй.

Часть вторая («Море волнуется два»), опять же небыстрая, неспешная, другой тип танца-игры. Кардиограммность, синусоидность. Брожение, бурление. Колебания,

волнения, иные изгибы и линии, иные фигуры морской поверхности. Отсюда различные динамические оттенки, разные типы глissандирования, перепады, переходы, взаимодействия и взаимодополняемости *sul ponticello* и *sul tasto*. Зато какое отенение, какая броская конфигурация перед третьей частью!

Третья («Море волнуется три») — красивая, мягкая, нежная. Море будто бы совсем не волнуется. Явно минималистического склада. Доминированием фортепианной партии, фактурой, арпеджированностью, мерным ритмом, плавным развертыванием напоминающая до-мажорную прелюдию Баха из ХТК¹¹. В чем же синусоидная кардиограммность и каким образом «музыка рождается из пластики движений»?¹² Даже отдельные, чуть диссоциирующие вкрапления струнных не портят лирической фортепианной конфигурации. Правда, сам автор и в третьей части властно диктует театральнопластические предписания исполнителям, благодаря которым должно осуществляться и зависеть музыкальное развитие.

Что остается исполнителям — прислушаться к автору? Единственно, к чему стоит прислушаться, учесть и обязательно выполнить прежде всего пианисту, — это указание ВН о том, что «по окончании своей игры и игры струнных инструментов пианист покидает место за роялем и занимает место дирижера. Все движения пианиста при этом замедлены, т. е. исполнитель ни на

секунду не выключается из игры (представления)».

Учесть авторское предписание пианисту необходимо еще и потому, что «в четвертой части игра скрипки и виолончели полностью (или почти полностью) определяются пластикой движения дирижера (пианиста). Дирижер свою пластику движения находит сам, отталкиваясь, как от графики партитуры, так и от характера музыки».

Четвертая часть («Морская фигура замри») — в определенном срезе синтез, итог и кардиограммной синусоидности, и пластики движений. Четвертая — театр пластики, мимики, жеста и театр сонорно-алеаторических технологий. Четвертая — финал игры, конец забавы и считалки. Четвертая — выход нового персонажа, одновременно летописца, созерцателя и фиксатора развернувшихся на сцене событий.

Когда в самом конце пьесы музыканты замирают в странных или в нестранных позах, на сцене появляется фотограф (летописец, созерцатель?), щелкающий затвором и снимающий сценку на фотоаппарат. Игра окончена и правил больше нет?

Как нет человеческой жизни без страсти, любви, дружбы, так нет финала пьесы без авторского указания? Тогда еще вопрос: выход фотографа (летописца, созерцателя?) — авторский циркуляр или авторская импровизация?

Пан- или парастилистика?

Беседуя с композиторами, особенно с представителями АСМ-2, все чаще сталкиваюсь с мнением, что так как в сегодняшней ситуации автор каждый новый опус пытается писать разным языком, разной технологией и в разной стилистике, то

правильнее называть такое творчество панстилистикой, всестилистикой. В частности, ВН тут ссылается и на опыт «Моря...», рассуждая о том, что здесь он мало того, что искал непохожий на себя прежнего стилистический язык и принцип, но каждую часть наделил еще и индивидуальными чертами и отметинами¹³. И получается, что «Море волнуется» в некотором роде образец этой асмовской пан- или всестилистики.

Вопрос терминологии всегда дискуссионный и сразу нерешаемый. Потому коротко. Панстилистика все-таки предполагает нечто глобальное, масштабное, грандиозное. Предполагает в каждом сочинении сплав, синтез условно ВСЕХ музыкальных стилей и направлений. Что ни практически, ни теоретически в полной мере решительно неосуществимо и невозможно. А вот термин парастилистика... Ведь в сочинениях композиторов-асмовцев, да и не одних асмовцев, речь идет не столько о стиле или стилях, но о неких стелевых, чаще даже околостелевых играх и моделях. И в этом случае термин пара-, около-стилистика кажется более точным и, главное, менее притязательным, громогласным и пафосным¹⁴.

Парастилистика — понятие, в чем-то исходящее (и состоящее) только из самого себя, без всякой претензии быть первопричиной или первообразом.

Владимир Николаев как-то сказал: «Композитора из меня не вышло, придется перекалцифицироваться в режиссеры». Вот мы и пытаемся понять, что же это значит и как скоординировано с извечным принципом искусства звуков. ■

¹¹ Помнится, Стив Райх корни минимализма узрел как раз в до-мажорной прелюдии первого тома «ХТК» с ее стабильным ритмо-арпеджированием.

¹² Правда, когда я спросил о том композитора, то ВН, нисколько не стусевавшись, ответил: «А как же пластичные в третьей части движения вдоль струн виолончелиста и скрипача? Причем таким образом, чтобы струн не задевать и делать все это артистично, медленно, плавно. И тогда даже случайные задевания-звучания приобретают характер театральный и рождаются именно из движений и жестов».

¹³ Хотя, как мне кажется, язык и стилистика здесь как раз едины (исключение третья часть) — алеаторно-сонорные, а вот фактуры в каждой части разные.

¹⁴ Впрочем, вопрос пан- или пара-стилистика требует разговора отдельного и более основательного.

НОВЫЙ образ искусства

1. Море волнуется раз

1 12" ^{длительность всей цифры}
 Движения правой руки только от плеча. Кисть и локоть неподвижны.
 Играть у кончика смычка без нажима. Движение смычка очень медленное. Смена смычка, как можно, незаметная.
f-a² sen vib. *sempre* *pppp* *~ppp*

2 27"
 Еле заметные круговые движения руки в ритме:
 Движения все более интенсивные
 Движения руки более заметные и отчетливые. При этом плавные.
 Движения все более интенсивные
 К интенсивным движениям руки от плеча добавляются еле заметные круговые движения кисти.
 Движения кисти все более интенсивные
~pp

3 21"
 Движения все более интенсивные

4 18"
 Движения все более интенсивные

5 9"
 И движения от плеча и движения кисти интенсивные.
 Продолжать в том же духе.
poco a poco cresc. *~p*

6 18"
 В левой руке возникает слабая пульсация вибрато в ритме правой руки.
 Продолжение интенсивных движений.
poco a poco crescendo *~p*

7 16"
 Пульсация сильного вибрато.
 Вибрато все более интенсивное
 Вибрато все более интенсивное
~pp

8 14"
 Вибрато очень сильное. Ритм пульсации несколько размыт и хаотичен. Появляются маленькие "островки" без вибрато.
 Ритм движений руки несколько размыт и хаотичен.
 Вибрато усиливается. Ритм все более хаотичен. "Островки" без вибрато все более протяженные, и все более разбросаны по высоте (до 1 тона).
 Ритм движений руки продолжает размытываться.
poco a poco cresc. *~mp* *~mf*

9 12"
 В пиках сверхсильного вибрато появляются маленькие, быстрые ломаные пассажи (легато).
 Свободная смена смычка
~mf

10 12"
 Пассажи становятся все более длинными, постепенно замещая вибрато. "Островки" фиксированных звуков удлиняются. Диапазон их разброса по высоте расширяется до 2-х тонов.
 Пассажи совмещаются с вибрато. Длина пассажей от 3 до 10 звуков. Протяженность фиксированных звуков до 3-х секунд.
 Пассажи продолжают удлиняться, замещая вибрато, которое сходит на нет. Диапазон разброса фиксированных звуков расширяется до 3-х тонов.
sempre *f* *poco a poco cresc.*

2. Море волнуется два

15 63" ^{время от начала цифры}
 0" ord. 5" s.t. 10" s.p. 15" s.t. 20" s.p. 25" s.t. 30" s.p. 35" s.t. 40" s.p. 45" s.t. 50" s.p. 55" s.t. 60" m.s.p. 3"
pp *mf*

16 48" ^{длительность данного отрезка}
 0" ord. 5" s.t. 10" s.p. 15" s.t. 20" s.p. 25" s.t. 30" s.p. 35" s.t. 40" s.p. 45" m.s.p. 3"
pp *mf*

щипать прижатую струну в высоком регистре
 [meno mosso] [accel.]

mp *p* *mf* *pp* *f* *ppp* *pppp* *pp* *ff* *p*

3. *Море волнуется три*

! (время звучания цифр 20–33 одинакова – 21 сек.)

20 21"

con sord. (Sul A,D)

vn d₄

con sord. (Sul D,G)

vc g₂

G

ritмически играть в соответствии с графическим расположением нот в партитуре

Legato

sen. Ped.

p

mf

p

mf

21

звуки извлекаются с динамикой в указанных пределах

p - mf

pp

p

pp

pp

mf

pp

22

p

mf

pp

mf

pp

4. *Морская фигура замри*

! 35 35"

sen. vib.

molto vib.

accel.

ritard.

140

77

170

77

112

55

140

112

170

140

200

55 ritard.

36 25"

"Плавание" звука по высоте в п. 36 является продолжением вибрато предыдущего раздела и перейти на нее следует, как можно незаметно.

График отображения высоты

Амплитуда изменения высоты до -1 тона.

Постепенное увеличение амплитуды изменения высоты до -2 тонов.

Molto vibrato незаметно переходит в свободное и асинхронное изменение высоты в партиях vn и vc. Жесты дирижера отображают эти изменения. Амплитуда изменения высоты до 1 тона.

Жесты дирижера отображают изменения динамики.

37 15"

Скрипки и виолончели продолжают играть звук с постоянно изменяющейся высотой. Но теперь по жестам дирижера они изменяют его динамику в указанных пределах.

Постепенное увеличение амплитуды изменения высоты до -3 тонов.

38 15"

Постепенное увеличение амплитуды изменения высоты до -4 тонов одновременно с общим уменьшением динамики.

39 10"

Играть легким, скользящим смычком.

Постепенное увеличение амплитуды изменения высоты до октавы.



Maria Fest

**I ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС-ФЕСТИВАЛЬ
НА ПРИЗ МАРИИ ГАМБАРЯН
МОСКВА, 12–18 ДЕКАБРЯ 2018**

ФОРТЕПИАНО СОЛО

Возрастные категории:

до 11 лет, 12–15 лет, 16–19 лет,
от 20 лет.

Один тур. Программа свободная.

В III и IV категориях обязательно
исполнение минимум одного
виртуозного произведения
(этюда, токкаты и т.д.).

В IV категории обязательно
исполнение сочинения
композитора XX–XXI века.

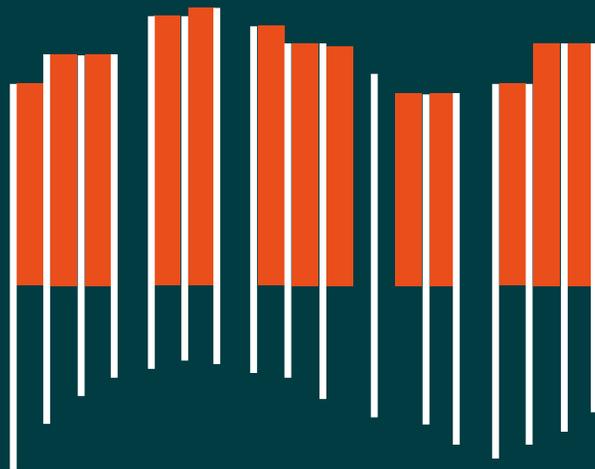
ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ

Возрастные категории:

до 11 лет, 12–15 лет, от 16 лет.

Один тур. Программа свободная.

В III категории обязательно
исполнение сочинения
композитора XX–XXI века.



<http://artist.org.ru>



Haydn is fun!

Фирма «Мелодия» представила второй сольный альбом французского пианиста Артура Анселя. Три сонаты Гайдна, записанные в Большом зале Московской консерватории, явились результатом скрупулезной исследовательской работы исполнителя.

Независимость интерпретации и готовность к смелому художественному эксперименту — пожалуй, своеобразное творческое кредо Артура Анселя. О своем новом диске он говорит так: «Когда я предложил этот проект «Мелодии», я хотел дать альбому название *Haydn is fun*. Эта рифма резюмировала то, что я ощущал и хотел сказать об этой музыке. Меня не останавливала и другая формулировка: „Гайдн (*Haydn*) с большой буквы *H*, как Хулиган“. И хотя всеми уважаемый „папаша Гайдн“ не проявлял в повседневной жизни таких черт характера, которые соответствовали этому вольному сравнению, его музыка, напротив, каждой своей страницей рассказывает нам о его склонности к провокации, неожиданностям и нонконформизму.

Гайдн особенный композитор. Мне кажется, он был добрым человеком, и эта доброта сквозит в его музыке, она словно улыбается нам.

И я влюбился в нее. Еще в юности я, как и многие пианисты, играл сонаты Гайдна. Но я всегда чувствовал, что это скучно, неудобно, и не испытывал интереса к этой музыке. И только три года назад я начал играть Гайдна в свое удовольствие! Как будто спали оковы классического образования (что «надо делать» или «не надо делать»). Я начал прочитывать музыкальный текст и понимать, что хотел сказать Гайдн. Каждая нота приобрела смысл. И я понял: абсолютно необходимо начать это играть, изучать, войти в эту музыку более глубоко».

На диске представлены Сонаты As-dur № 31, D-dur № 30 и Большая соната Es-dur № 62. Сонаты As-dur и D-dur были написаны Гайдном в период так называемого «романтического кризиса». Подобный термин был предложен французским музыковедом польского происхождения Теодором де Визева и однозначно нуждается в определенном уточнении: речь идет прежде всего о плодотворном

поиске и прокладывании «новых путей» в искусстве, но не о кризисе в творчестве. Достаточно длительное время исследователями отрицалось влияние движения Sturm und Drang на оптимистичную, полную здорового юмора музыку Гайдна; также не в полной мере была оценена роль клавирного творчества К.Ф.Э. Баха и представителей берлинской композиторской школы в формировании жанра классической сонаты как таковой. Интерпретация Артура Анселя демонстрирует прямо противоположное. Соната As-dur с ее непредсказуемой ритмической «игрой», смелым использованием тональностей, многочисленными прерванными кадансами и обостренной драматургией является своеобразной «квинтэссенцией» творческого метода Анселя. Насыщенный импровизационный повтор экспозиции первой части сразу нивелирует любую инерционность восприятия слушателем и в какой-то степени может даже поставить его в тупик. Но высочайший уровень исполнительского мастерства и безупречный музыкальный вкус пианиста не нарушают целостности образа, а как будто дополнительно «расцветчивают» его. Подобное полностью соответствует взглядам И. И. Кванца и К.Ф.Э. Баха. В «Опыте об истинном искусстве игры на клавире» (1753–62) читаем, что «самое важное в варьированном исполнении — это выявить форму и смысл пьесы в целом, чтобы аффект ее всегда был ясен и узнаваем». Таким образом, авторский текст становится своеобразным «эскизом», дающим возможность исполнителю проявить полет безграничной, ничем не скованной фантазии. Adagio Сонаты As-dur демонстрирует тончайшую работу Артура Анселя со звуком: от деликатного и бережного piano до мягкого, глубокого, но уверенного forte. Также хочется отметить гибкость и естественность фразировки, ощущение пауз, благодаря которым вся музыкальная ткань становится

«дышащей», тонко подчеркнутую индивидуальность каждой новой темы и малейших ее изменений и пристальное внимание пианиста к полифонии. Финал в исполнении Анселя отличается особым *tempo rubato*, кажущимся поначалу несколько спорным. Но при неоднократном прослушивании записи признаешь органичность и убедительность подобной трактовки. Это вновь уход Анселя от клише, связанных со строгой метричностью исполнения классической сонаты. Более того, такой подход находит и свое теоретическое обоснование: венгерский исследователь клавирного творчества Гайдна Ласло Сомфай (р. 1934) пишет о том, что быстрые пассажи в музыке XVIII столетия почти всегда должны мыслиться и исполняться свободно, но быть ритмически соотношенными с тем, что предшествует им, и с тем, что следует за ними. Фактически это и есть *tempo rubato*, тесно связанное с основами барочной риторики; у Анселя — приобретающее значенные важнейшего формообразующего фактора.

В первой части Сонаты D-dur уравновешиваются активное действительное начало и лирика. Ансель делает акцент на амбивалентности этого равновесия. В частности, главная партия с ее уверенным пунктирным ритмом не лишена у него субъективного лирического начала. Вторая часть *Andante (Adagio, ma non troppo)* представляет собой неожиданный игровой диалог со слушателем: как только мы «теряем бдительность» и привыкаем к более традиционной трактовке этой изысканной старинной двухчастной формы, Артур Ансель тут же «будит» нас своей прихотливой и утонченной манерой импровизировать. Точное повторение невозможно, поскольку этот порыв рождается почти спонтанно, в какие-то наноединицы времени. Полагаю, что такой необычный результат «психологического

перформанса» с восприятием слушателя стал возможным благодаря значительному концертному опыту пианиста с гайдновским репертуаром и свойственной ему чуткой реакцией на ответную реакцию публики. Изумительна вставная каденция на фермате перед кодой. У немцев такой эпизод носит название *Eingang* и представляет собой более сложный вариант орнаментики. Опираясь на барочный принцип свободного варьирования, Ансель находит диссонансирующую общему мажорному колориту терпкость в гармонии, уходит в далекие тональности (подобно самому Гайдну с его отчасти провокационной для своего времени модуляцией из D-dur в F-dur в экспозиции первой части), но затем виртуозно возвращается в умиротворяющий A-dur. Финальные вариации у Анселя олицетворяют торжество жизни во всех ее проявлениях. Это щедрая россыпь музыкальных сюрпризов, каждый из которых хочется подробно расслушать, но порой едва успеваешь за стремительной изобретательностью исполнительского замысла.

Большая соната Es-dur — безусловная вершина клавирного творчества Гайдна. Пожалуй, она наименее подверглась смелым экспериментам со стороны пианиста, что вполне объяснимо: само письмо композитора стало более подробным, собственный клавирный стиль окончательно выкристаллизовался и утвердился. Об этом красноречиво свидетельствует подробнейшим образом выписанная вторая часть. У Анселя она является провозвестницей медленных частей фортепианных сонат Бетховена¹, некоторых его зрелых вариационных циклов и (почти неожиданно) Фантазии op. 77. В искрящийся, виртуозный финал Ансель добавляет запоминающийся юмористический

¹ Отметим тональное и некоторое интонационное родство тем вторых частей Большой сонаты Es-dur Гайдна и Сонаты C-dur op. 2 № 3 Бетховена.

штрих: при повторе экспозиции главную партию он играет малыми секундами, вновь утверждая идею бесконечной игры и озорной, почти хулиганской непосредственности.

«...Очень громко и очень весело. Все шекспировские шуты вместе. Помните, Шут в „Отелло“ спрашивает: „Может быть, у вас есть что-нибудь глухое, беззвучное?“ А что отвечает музыкант? — „Глухой музыки не водится!“» — слова Святослава Рихтера о *Presto* бетховенской Шестой фортепианной сонаты, но удивительно точно передающие живую атмосферу третьей части Большой сонаты Es-dur Гайдна. Параллель «Гайдн–Шекспир» может быть отдельной темой для интересной дискуссии. Но вкратце отметим, что это не является каким-то маргинальным чудачеством, а имеет вполне убедительные, «законные» основания: через факты личной биографии композитора и его безусловный интерес к идеям штурмеров, в чем мы имели возможность убедиться при прослушивании настоящей записи.

Второй сольный, на этот раз монографический альбом Артура Анселя со всей очевидностью продолжил исследовательскую линию, начатую им в Балладах Шопена и сочинениях Дютыйе (2015), а также продемонстрировал еще большую зрелость и глубину музыканта-интеллектуала. Впрочем, абсолютно не лишено блестящего юмора и тонкой самоиронии. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница
Нижегородской консерватории.

Заметки странствующего мастера



Фортепианный мастер — профессия, требующая тишины. Может быть, поэтому большинство мастеров — люди молчаливые, предпочитающие пространным устным и письменным высказываниям сосредоточенный труд в одиночестве. Нет ничего труднее, чем побеседовать с представителем этой профессии. Однако есть и исключения. Сегодня мы представляем биографические заметки Игоря Беров — пианиста, выпускника Нижегородской консерватории в классе знаменитого профессора Берты Маранц, фортепианного мастера и тонкого музыкального писателя-репортера: его заметки в социальных сетях, посвященные различным музыкальным событиям, чрезвычайно интересны и глубоки.



Часть I. Мои / университеты

Настройкой фортепиано я начал заниматься буквально с самого детства. Мне всегда было интересно рассматривать внутренности инструмента, изучать, как там все устроено, как работает механика. Типичное пристрастие любого мальчишки, тянувшегося к технике. В Кировском музыкальном училище моим первым педагогом по настройке стал И. В. Ушаков, опытный мастер, много лет проработавший на фортепианной фабрике «Вятка». Конечно, методы его работы были немного устаревшими, в стиле 50-х годов, однако практическую базу он мне дал неплохую. После, поступив в класс Берты Соломоновны Маранц в Горьковской консерватории, я встретился с чудесным настройщиком дядей Сеней (к сожалению, забыл его фамилию, столько лет прошло...), как ласково его звали многие студенты. Он настраивал инструменты в классах консерватории, общежитии, рояли на сцене и даже чинил в концертном зале орган. Поразительно было то, что он нигде этому не учился и всего достиг собственным умом — эдакий талантливый «самородок Иван Кулибин». Характер у него был прекрасный, мы моментально подружились, и я попросил его научить меня грамотной профессиональной регулировке. Терминов он, естественно, не знал, но регулировку делал прекрасно и, что самое интересное, абсолютно правильно! Вспоминаю с теплотой первые уроки по регулировочным параметрам: «Вот смотри, Игорек, видишь эту фиговинку (шпилер)

которая торчит во-о-о-он под той штуковинкой (молоточковый шультер с капсюлем)? Когдажимаешь на клавишу, палочка толкает молоточек к струне, а потом за два миллиметра от нее — бац!, и снова возвращается на место, понятно?».

Дядя Сеня меня водил по классам, показывая, как устроены рояли и органы (терминология была приблизительно та же, но иногда с небольшими вариациями). А в мастерской консерватории он учил меня разным видам ремонта. После этого настраивал и ремонтировал Берте Соломоновне у нее дома старенький рояль Grottrian Steinweg. Позже, когда уже стал самостоятельно изучать профессиональную литературу, разные японские и немецкие учебники, заучивая «правильные» термины, я всегда вспоминал дорогого моему сердцу дядю Сеню, убеждаясь в принципиальной правоте его знаний и умений.

Следующим огромным этапом стало обучение у Петра Савельева — профессионала высокого класса, работавшего в клавишных мастерских Московской консерватории. В прошлом пианист, окончивший консерваторию у Г. Аксельрода, он обладал золотыми руками и светлой головой, регулировкой и ремонтом владел виртуозно. Я учился у него полтора месяца. Затем Петр уехал в Германию, а я вернулся в Киров, работал в качестве преподавателя и настройщика в музыкальном училище и солистом в местной филармонии. При поддержке директора училища В. Г. Боева сумел открыть мастерскую, приобрести струнный басовый станок, закупить огромное количество материалов и запчастей в Питере (это при тогдашнем-то слабом финансировании культуры) и открыть филиал Ассоциации настройщиков в Кирове.

Конечно, денег не было, но мы старались любыми способами спасти оставшиеся инструменты, ремонтируя их, заменяя молотки, струны, делая полировку и прочее. Мне удалось тогда сплотить вокруг себя всех настройщиков Кировской области, со многими из которых до сих пор поддерживаю дружеские отношения. Через год судьба меня свела не просто с профессионалом, а с величайшим ученым, кандидатом технических наук, автором многих книг и статей, исследователем в области настройки и акустики звука — Валерием Григорьевичем Порвенковым. В его школе интенсивно проходил курсы по настройке и теории с получением профессионального диплома. Скажу коротко: если бы не В. Г. Порвенков, то не видать мне впоследствии работы по настройке в концертных залах Израиля и Германии.

Ну, а после я познакомился с Владимиром Карповичем Частных, президентом Ассоциации фортепианных мастеров России. Он сделал для настройщиков страны колоссальную вещь: открыл двери не только в Европу, но и в остальной мир, организовав семинары

под руководством лучших мастеров лучших мировых фирм — «Стейнвей», «Бехштейн», «Блютнер», «Ямаха», «Каваи», «Петроф» и др. Для российских настройщиков, фактически не имевших на территории страны официальной профессиональной школы, это было настоящим подарком. Помню, как многие мастера приезжали из разных уголков страны за свои деньги, экономя буквально на всем, даже на еде, лишь бы получить ценные знания и купить необходимую литературу и инструменты. Вплоть до отъезда в Израиль я старался по возможности ездить на эти семинары.

А потом был Израиль. Там я прожил и проработал 15 лет в качестве педагога консерватории (это аналог российской ДМШ) и настройщика, познакомился с удивительными мастерами американской школы, имеющей практику на «Стейнвее» в США: это Г. Зоар, К. Менчик, И. Лурье. Помню их потрясающие работы по реставрации старых роялей. Я тогда впервые увидел, как работают настоящие профессионалы-настройщики в концертных залах, какими фантастическими инструментами они пользуются, какое оборудование у них в мастерских, как внедряются новые технологии, насколько высок уровень их мастерства. Много взял у них в плане практического применения. Для меня это была новая ступень в освоении действительно сложной профессии фортепианного мастера. Именно в Израиле начал по-настоящему серьезно и профессионально работать настройщиком в концертных залах севера страны, подготавливая рояли к концертам в симфонических абонементных залах: зал «Раппопорт», городской художественный музей, музыкальные колледжи и Университет Хайфы... Попутно обслуживал клиентов на дому.

В 2012–13 судьба забросила меня в Китай, где я работал и стажировался в общей сложности два месяца на фортепианной фабрике «Мендельсон» (www.mriano.com). Об этой интересной эпопее я подробно рассказывал на форуме «Классика», материалы до сих пор хранятся там в архиве.

Относительно работы в Шанхае могу сказать одно: это была настоящая фантастика в плане практического профессионального роста. Там я узнал о производстве фортепиано буквально все!¹

¹ Подробнейший «сериал» включает множество глав (с описанием и видеосюжетами): изготовление и склеивание в прессах корпусов для роялей; изготовление футора; работа со штегом, сверление, забивание штифтов; угол сверления; дека, создание купола и наклеивание ее на футор; приклеивание рипок к деке; припасовка вибрельбанка к футору и к раме; накладывание штегов (басового и дискантового) на деку, расчеты, измерение высоты по отношению к раме (друк) и точная припасовка их к деке, соединение с декой; инструменты для работы; рама и забивание пробок, вибреля и струны; изготовление басовых струн; соединение корпуса рояля с футором; клавиатурная рама; установка клавиатуры; установка и полная регулировка механики; работа с демпферами, креповка и регулировка; настройка; вывешивание клавиатуры на рояле; финишная полировка; окончательная сборка и упаковка фортепиано.

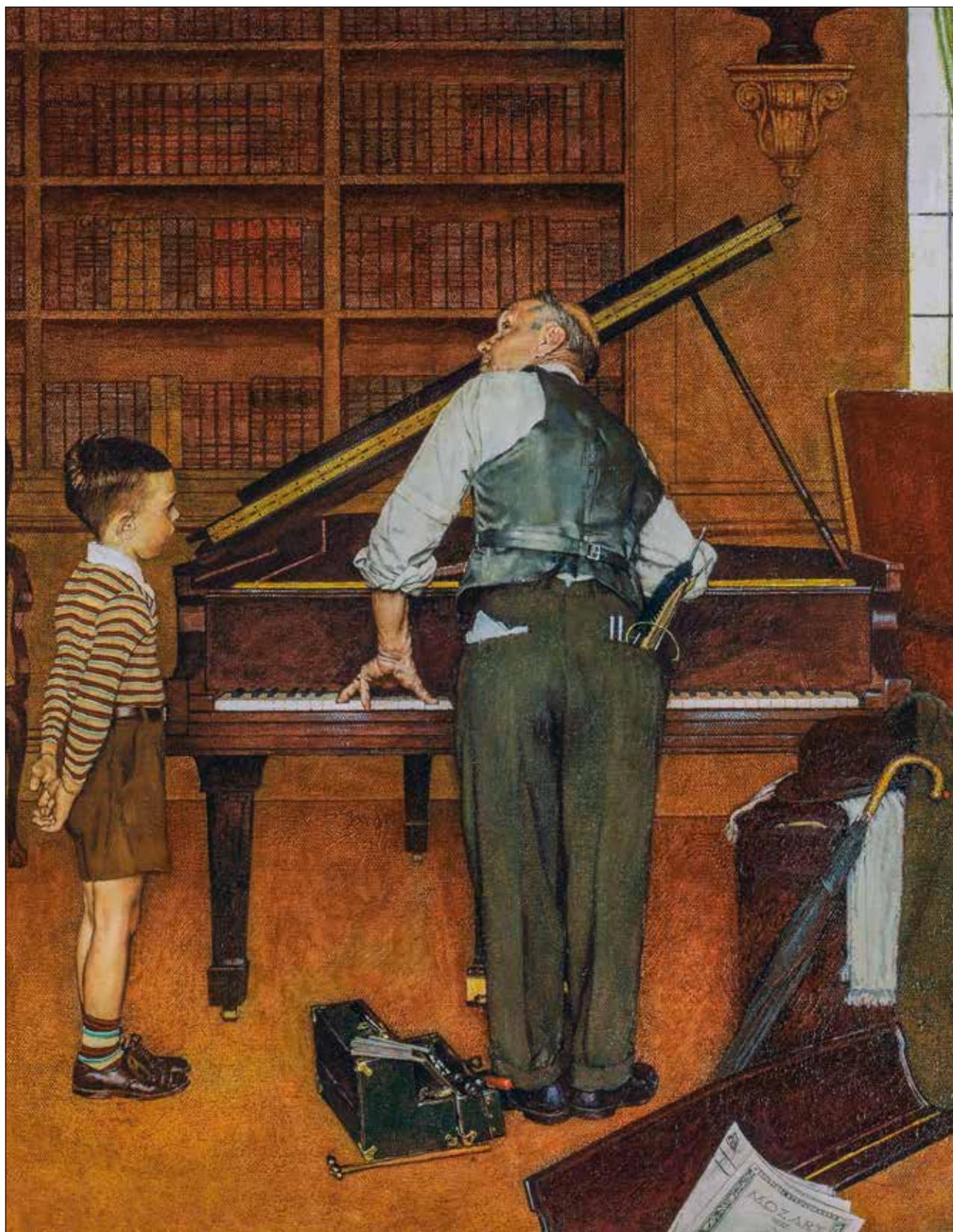


© Claude Serre

Часть II. Великий мастер Ху: из китайского опыта

«Штег. Заточка режущего инструмента». Эта тема вбирает в себя все этапы: установка штега, сверловка, насечки, обработка штега при помощи стамески для дальнейшего наложения на него струн, забивание штифтов, припасовка к деке, установление высоты по отношению к раме, и, наконец, приклейка его к деке. Речь пойдет, естественно, не только о дискантовом штеге, но также о басовом. Как известно, на фортепиано имеется два штега — басовый и дискантовый. Работа на штегами, на мой взгляд, самая трудная во всем производстве фортепиано, потому что здесь нужна максимальная концентрация внимания, хороший глазомер, идеальная точность в работе, аккуратность, и... осторожность. Потому что штег можно загубить буквально одним неверным движением. Стоит только один раз ошибиться, и все — штег можно выбрасывать, исправлять его бесполезно. А он, между прочим, стоит очень дорого. Вот поэтому работать со штегами на этой фабрике доверяют лишь мастерам высшего класса.

Именно о таком мастере я и хочу рассказать. Великий мастер Ху, говорю это совершенно определенно, ибо такого мастера я встретил впервые в жизни. Это настоящий чудесник работы по дереву: как он чувствует древесину, направление слоев, ее возраст, плотность! Он безошибочно выбирает для каждой породы дерева свой, нужный только лишь для нее, инструмент. А как он плавно работает рубанками, которые у него скользят, как по льду, и при этом снимают тончайшую миллиметровую стружку. Как виртуозно затачивает инструменты, как безошибочно чувствует малейшие градусы наклона в обработке футора, как у него «играют руки»... Совершенство в каждом действии и абсолютная целесообразность каждого движения, плюс



Norman Rockwell "Piano tuner"



отточенная техника исполнения. Это был настоящий Артуро Бенедетти Микеланджели столярного искусства! Небольшой пример: этот человек работал всегда «на глаз», он почти не пользовался ни линейкой, ни угломером. Они ему были просто не нужны. На всякий случай: продукция фабрики идет на экспорт во многие страны, конкуренция жесточайшая, требования качества неукоснительные. И как при таких условиях можно работать «на глаз»? Но, когда я проверял угломером его обработку футора, сделанную на глаз, величину градуса по всему периметру, то удивлению моему не было предела: все было выдержано идеально — те самые искомые два градуса! В отличие от всех улыбчивых и доброжелательных китайцев мастер Ху был всегда угрюм, никогда не улыбался, словом — типичный интроверт. А научил он меня очень многому: затачивать режущие инструменты — ножи, лезвия для рубанков и стамески, причем по-настоящему, объясняя, когда, в каком случае и где нужен нажим пальцами, под каким градусом держать лезвия по отношению к точильному камню, как контролировать на глаз кромку металла и т.д. Только ради одного этого стоило приехать специально в Шанхай за тридевять земель. Он научил меня «видеть» и чувствовать все виды древесины, по их слоям вычислить вязкость или жесткость, уметь выбирать нужные куски для обработки. Научил выбирать высоту лезвия в рубанке для каждого вида древесины. Всего, пожалуй, и не перечислить. Каждый день (а он со мной работал две недели) я узнавал от него что-то новое.

... Рассказывая о том, как делают в Китае фортепиано, я ни разу не обмолвился о том, что китайцы выпускают прекрасные и звучащие инструменты. Я лишь подчеркивал, что на производстве они работают великолепно, и поражаюсь их виртуозной и качественной работе. Они, конечно же, мастера своего дела: умеют работать долго и терпеливо, доводя до совершенства свои операции, каждый на своем месте. Это у них заложено в генах, во многовековых традициях, переходящих из поколения в поколение. Но: традиций фортепианостроения у них нет! А непосредственно фортепиано они стали делать только лишь в середине XX века. Надо отметить, что в этом отношении они добились поразительных результатов: из года в год их инструменты становятся по качеству все лучше и лучше. Идут в этом направлении семимильными шагами. Китайцы точно так же, как японцы и корейцы, мгновенно перехватывают все новации, происходящие в мире. Это касается не только высоких промышленных технологий, но и музыки. Из года в год они вытесняют с рынка как европейских производителей, так и исполнителей.

Зачем я целый месяц учился вырезать штеги, сверлить руками в них дыры, стараясь соблюдать точный угол, строгать рубанком купол на футоре, измеряя градусы, зарабатывая на руках мозоли? Зачем я мучился со штегами, стараясь их точно припасовать к деке и обработать с двух сторон, бегая и прыгая вокруг деки, чтобы измерить друк? А зачем мне нужна была эта тяжелая атлетика, когда я по

сто раз на дню поднимал и опускал чугунную раму, чтобы в конце концов прикрепить штег к деке? Ведь на «Стейнвее» это делает автомат за считанные мгновения! Скажем так, автоматика нам здорово помогает и заменяет тяжкий ручной труд. А стали ли от этого инструменты лучше звучать? Очень сомневаюсь... Даже современный «Стейнвей», несмотря на приятный тон, объективно звучит хуже тех довоенных, которые делали руками. А о бехштейновском звуке золотого периода начала прошлого века вовсе не говорю, потому что такого чуда я больше не встречал ни на одном «Бехштейне» послевоенного периода. Так в чем же дело? Почему автоматы делают фортепиано точнее и качественнее, а то, что сделано руками, звучит лучше? Казалось бы, производители используют прекрасные материалы, выбирают отборную древесину и точно выдерживают все параметры, а нет — старые рояли все равно лучше! Может быть, все дело в энергетике, которую передали нам старые мастера? Алхимия звука? Ведь говорят же, что дерево сохраняет теплоту человеческих рук. Неужели старые мастера вкладывали еще и душу, когда делали рояли? Вполне возможно...



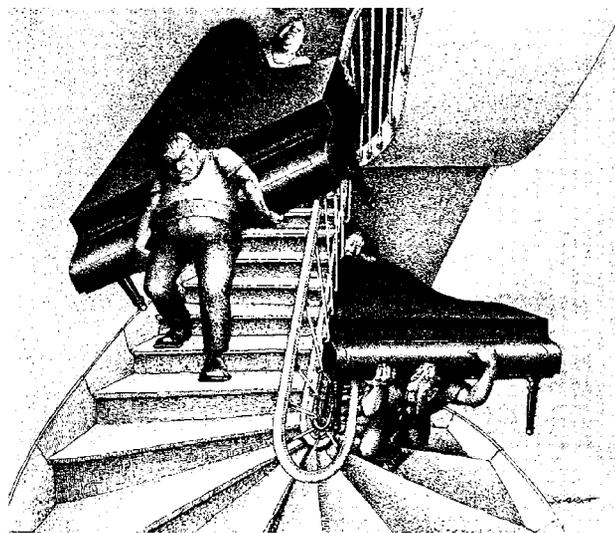
© Claude Serre

Часть III. В колыбели фортепианостроения

И, наконец, Германия — Берлин, в котором живу и работаю сейчас. Два года назад был на курсах у директора единственной школы фортепианных мастеров Германии в Людвигсбурге, Гюнтера Шайбле, который меня знакомил с технологией производства фортепиано и органов в Германии. Помощь поистине неоценимая. После этого, разумеется, посещение фирмы «Стейнвей» в Гамбурге, ежегодные выставки музыкальных инструментов во Франкфурте-на-Майне и кратковременная

поездка в Нью-Йорк на фирму «Стейнвей». После израильской эпопеи я попал на новый, еще более качественный уровень. Не нужно подробно объяснять, что такое немецкие мастера, как они работают и что умеют делать. Германия — это колыбель фортепианостроения. Многочисленные знаменитые фирмы, музеи музыкальных инструментов и множество всего разного и интересного. Сейчас работаю уже пятый год бок о бок с немецким мастером Хельмутом Лонгерихом, который делится со мной своими профессиональными секретами.

И, наконец, венец моей второй профессии: три года назад я успешно сдал экзамен по настройке, регулировке, теории и ремонту фортепиано и получил международный сертификат «Европиано». Моя фамилия занесена в реестр настройщиков Европы, которым дается официальное право работать в любой стране Евросоюза. Ну, а поскольку вдобавок ко всему являюсь еще и пианистом, то клиенты часто приглашают меня в качестве эксперта для оценки состояния фортепиано. Своей биографией горжусь, считаю, что всего перечисленного достиг как собственным трудом, так и с помощью замечательных людей, которые меня окружали всю жизнь.



© Claude Serre

Часть IV. О неприятном

Люди с обывательской логикой часто рассуждают так: ежели ты живешь не в России, то, стало быть, вовсе не представляешь себе всех трудностей профессии настройщика. Отвечу: большую часть жизни я проработал на периферии, причем на очень трудной. Я прекрасно помню, какой была Кировская область в те времена: бездорожье, жуткие зимние холода, когда пешком ходил с чемоданом по клиентам, громкий лай собак, когда

стучался в калитку, судорожно вздрагивая от испуга, тотальное безденежье вокруг, запущенные до невозможности пианино с дохлыми мышами внутри, которых я вытаскивал пассатижами за хвост. Прекрасно помню талонную систему в голодные времена, когда мне предлагали за настройку пианино мешки с картошкой... Все эти трудности я запомнил на всю жизнь. Но бытовую жизнь со временем наладили, а главная проблема — осталась. В России нет настоящего профессионального колледжа фортепианных мастеров наподобие Людвигсбурга в Германии, поэтому почти каждый настройщик фактически варится в собственном соку, обучаясь где попало и как попало. Так и рождается огромная стая халтурщиков, бегающих по клиентам с самодельными ключами и зарабатывающих большие деньги. Население, мало разбираясь в тонкостях настройки, как и во внутренностях фортепиано, полностью доверяет проходимцам и безропотно открывает кошелек.

При этом каждый подобный «специалист» считает себя невероятно крутым профессионалом, причем уровень самомнения всегда обратно пропорционален полученным знаниям: чем их меньше, тем больше спеси и чванства. И это хочется прокомментировать. Нигде в мире не считается, что настройщики или реставраторы фортепиано имеют какой-то особый статус, за который нужно давать орден или ставить памятник при жизни. Это самая обычная профессия, которая нормально оплачивается, но делается добросовестно и молча. В одном Берлине — огромное количество реставраторов фортепиано, все работают спокойно, клиенты довольны, потому что общий уровень — высочайший, есть здоровая конкуренция. Делать плохо нельзя: если результат окажется неудовлетворительным, будет приглашен эксперт, который накает «телегу» с перечнем недостатков, и горе-мастер вернет клиенту деньги. А вот авторитет к подобному «реставратору» уже не вернется... Повторю, при том, что уровень реставраторов в Германии отменный, никому из них не приходит в голову преподнести себя «пупом земли» потому, что отреставрировал рояль. Это ежедневная работа, которую они честно выполняют. А в России факт рядовой реставрации зачастую становится информационным поводом для парадов с прессой и кинокамерами. Конечно, критериев-то для сравнения нет... Нет и плотной профессиональной среды.

Конечно, не каждый профессиональный пианист разбирается во «внутренностях» инструмента. Он может интуитивно почувствовать механику, услышать звук, оценить его качество. Он не обязан знать все это: механику, ткань, фильц, струны, состояние деки и т.д. Для этого есть грамотные специалисты. Но тут ключевое слово «грамотные». Ушлый настройщик может наплести все, что угодно, расхвалить инструмент по полной программе.

Может в дорогой рояль засунуть дешевые ткани или запчасти так тщательно, что вы никогда не заметите!

В идеале качество инструмента должен оценивать эксперт, являющийся и мастером, и пианистом. Тогда, поиграв на пианино или рояле, прощупав инструмент пальцами, он оценит уровень механики, работу пружин в механизме двойной репетиции, величину штейнунга, ауслезирование, глубину нахдрюка, захват молоточков фенгерами, качество струн, состояние деки. А если уж потом залезет в механику, то халтурщикам-реставраторам не поздоровится.



С супругой Ольгой

Вместо заключения

Всю жизнь, занимаясь параллельно исполнением и реставрацией фортепиано, ощущаю глубокую связь между этими профессиями. Природа фортепиано — ударно-молоточковая, и я пытаюсь преодолеть это противоречие, хочу, чтобы инструмент запел длинным звуком. Как настройщик стремлюсь к тому, чтобы пианисты чувствовали максимальный комфорт при игре. Чем для меня важна и дорога профессия реставратора? Не только тем, что выдаю конечный результат в виде восстановленного инструмента, получившего вторую жизнь. Главное — радость в глазах людей, получивших «ожившую» семейную реликвию, столь дорогую их сердцу. ■

Шопен в Китае



Члены жюри и лауреаты

Искусство фортепианной игры, каким мы знаем его сегодня, немислимо без музыки Шопена. Полюбить Шопена легко. Сыграть — трудно. Не играть — невозможно. Именно «в Шопене» вырабатывается звуковая кантилена, рельеф фактурного звучания, полидинамика вертикали, легато, мягкое туше, пластичная виртуозность — все то, что составляет основу настоящего пианизма. И, конечно, благородство вкуса. Вопреки общеизвестному «о вкусах не спорят», именно этот аспект исполнения музыки Шопена вызывает разногласия в профессиональных кругах и на конкурсных состязаниях, которых на

сегодняшний день в мире несколько десятков. Негласный карт-бланш принадлежности к национальной культуре композитора давно стал анахронизмом в современном мировом культурном пространстве. Стоит взглянуть на имена победителей разных лет главного фортепианного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве: Лев Оборин (СССР), Гаррик Олссон (США), Кристиан Цимерман (Польша), Данг Тхай Шон (Вьетнам), Юнди Ли (Китай), Станислав Бунин (Россия), Чо Сеон Чжин (Южная Корея).

Лидирующие позиции в исполнительском искусстве все чаще занимают представители азиатских стран: среди победителей престижных

фортепианных состязаний все больше пианистов из Японии, Китая и Южной Кореи, а популярность китайских пианистов Ланга Ланга, Юйцзи Ван и Юнди Ли приближается к славе поп-звезд. Стремительное развитие китайского общества и рост экономики КНР в последние десятилетия, бум музыкального образования, массовый выезд китайских музыкантов для получения образования в лучшие музыкальные вузы США, Германии, Франции и развитие собственной профессиональной школы (Пекинская и Шанхайская консерватории сегодня известны во всем мире) в сочетании с национальной дисциплинированностью, работоспособностью и уважением



Уральский молодежный симфонический оркестр, Энхэ

к фигуре учителя, вероятно, и дают такие впечатляющие результаты. Сегодня в Китае проводится множество международных фортепианных конкурсов, и европейские пианисты охотно в них участвуют, демонстрируя свое мастерство. Яркий тому пример — XI Международный конкурс юных пианистов имени Ф. Шопена в Фошане, многомиллионном городе на юге Китая в провинции Гуандун. Это своего рода «совместное предприятие»: организаторами выступили Общество имени Фридерика Шопена в Москве и Фошаньская консерватория при Гуандунском открытом университете.

Основанный в 1992 году, конкурс регулярно проводится в Москве каждые четыре года, а начиная с 2006 года также в Китае — дважды в Пекине (2006, 2011) и в Фошане (2014, 2018). Данный совместный российско-китайский проект органично вписался в программу сотрудничества между регионами России и Китая и соответствовал юбилейной дате: 40-летию проведения политики реформ и открытости Китая.

В конкурсе-2018 приняли участие молодые пианисты из Китая, России, Канады, Австралии, Польши, Южной Кореи. Возрастные категории — юношеская (до 16 лет) и молодежная (до 21 года). Впервые в программу была введена номинация для педагогов в возрасте от 23 до 45 лет, а своего рода фестивальным обрамлением стало соревнование юных пианистов-любителей

(от четырех лет и старше), в котором участвовали несколько тысяч детей (!) из разных провинций Китая. Все вышеперечисленное придало впечатляющий размах этому шопеновскому празднику, который прошел в концертном зале пятизвездочного отеля Crown Plaza Foshan. Особый акцент — участие в финальном туре Уральского молодежного симфонического оркестра во главе с маэстро Энхэ. Приезд коллектива из России состоялся благодаря поддержке известных меценатов, сопредседателей Попечительского совета конкурса Геннадия Алференко и Отара Маргани. В Попечительский совет, оказавший поддержку конкурсу, также вошли член Совета Федерации Сергей Кисляк и депутаты Государственной Думы РФ Андрей Ветлужских и Елена Панина. Конкурс поддержал МИД России, официальные приветствия направили министр культуры РФ Владимир Мединский, председатель Комитета Государственной Думы по международным отношениям Леонид Слуцкий, Комитет по культуре в лице Елены Драпеко. С китайской стороны также были приложены все усилия для успеха этого яркого музыкального события, ставшего примером международного сотрудничества и совместных действий политических, финансово-экономических и творческих сил двух государств — Китая и России.

Международное жюри возглавил народный артист России, профессор

Московской консерватории **Михаил Воскресенский**; в составе жюри работали художественный руководитель конкурса, пианист **Михаил Александров** (Россия), профессор Пекинской консерватории **Ю Си**, лауреат международных конкурсов, пианист **Вадим Руденко** (Россия), заведующий фортепианной кафедрой Академии Музыки Кракова **Андрей Пиккуль** (Польша), профессор Йельского университета **Карл Кранмер** (США), профессор Академии Музыки Ференца Листа в Будапеште **Балаш Соколаи** (Венгрия), профессор Сеульского государственного университета искусств **Джон Хва Парк**, пианистка **Сейджин Йе** (Канада). Конкурсные состязания прошли в четыре тура. Финальную точку в торжественном концерте в Фошаньском театре поставил Уральский молодежный симфонический оркестр, главный дирижер — лауреат Международного конкурса им. С. Прокофьева в Санкт-Петербурге маэстро Энхэ.

ЛАУРЕАТЫ

Юношеская группа

I премия — Эрик Гуо (Канада)

II премия — Александр Доронин (Россия)

III — Александра Стычкина (Россия)

Молодежная группа

I премия — Ванчуань Чен (Китай)

II премия — Ли Хек (Корея)

III премия — Иоанна Горанко (Польша).

О сложностях организации международных проектов, о причинах высокой популярности музыкального образования в Китае, о дисциплинированности и амбициозности китайских студентов, а также о формировании национальной китайской фортепианной школы рассказал художественный руководитель конкурса — заслуженный деятель искусств России, Польши, Республики Северная Осетия-Алания Михаил Александров.

— Какова оценка конкурса с точки зрения его художественного руководителя?

— Конкурс подтвердил свой высокий уровень: в нем участвовали очень талантливые молодые пианисты, у которых, на мой взгляд, большое профессиональное будущее. Это касается не только финалистов, но и всех участников полуфинала. Конкурс выполняет задачу, поставленную четверть века назад: привлечь наиболее талантливых детей и дать им профессиональную поддержку в дальнейшем творческом развитии. Кроме того, наш конкурс всегда проходит как подготовительный этап к главному шопеновскому состязанию — конкурсу в Варшаве. Уверен, у участников XI юношеского конкурса им. Шопена большие шансы хорошо выступить в ближайших конкурсах в Польше в 2020 и 2025 годах.

— В чем заключаются основные трудности при организации такого крупного международного проекта?

— Они одинаковы всегда. Главная задача конкурса, помимо его профессиональной художественной направленности, это обеспечение финансово-экономической основы: призовой фонд, огромное количество орграсходов (концертные залы, гостиницы, вся инфраструктура). Это очень важный момент, потому что сам конкурс — это итог большой подготовительной работы. При этом все лавры достаются победителям или членам жюри и часто не достигают тех персон, которые как раз и создают базу для того, чтобы музыкальное событие состоялось. Таких людей нужно отмечать. Все

это было совершенно невозможно без участия государственных органов, спонсоров, поддержки местных властей и общественных организаций. Именно подобное сотрудничество выводит событие на должный уровень. Сразу после завершения XI конкурса я приступаю к организации следующего конкурсного сезона.

— С чем, на ваш взгляд, связан высокий интерес китайцев к музыкальному образованию, к фортепианному искусству?

— Думаю, это связано с экономическим и финансовым благополучием Китая. За последние годы в этой стране сформировался мощный средний класс: к нему причисляются от 25 до 30% населения Китая, это около 350–400 млн. человек! Конечно, эти люди задумываются о лучшем образовании для своих детей, они заинтересованы в том, чтобы молодое поколение приобщалось к мировой культуре. Поэтому большое внимание они уделяют музыкальному образованию. А рояль с момента его изобретения остается самым престижным музыкальным инструментом: его приобретение и игра на нем демонстрируют принадлежность к благополучию, к высшему обществу. В Китае это особенно чувствуется: заметьте, на рекламных престижных кварталах-новостроек непременно демонстрируется музыкальный инструмент — белый рояль или пианино. На уровне массового сознания это символизирует высокий социальный уровень, к которому следует стремиться. Кстати: стоимость инструментов и стоимость обучения в частных музыкальных школах Китая довольно высоки. Тем не менее, люди находят средства и не

жалуют денег на образование своих детей, тем более, что одаренных детей в Китае очень много.

— Можно ли сегодня говорить о китайской национальной фортепианной школе?

— Можно говорить о стремлении к ее созданию. Профессиональное фортепианное музыкальное образование существует в Китае не так давно, менее 100 лет, в то время как традиция европейской, русской и американской школ уже 150–200 лет и более. Системное образование еще не полностью сформировалось в Китае, но они к этому стремятся. В крупных городах — Шанхае, Пекине — существует система образования, созданная по образцу российской (то есть система раннего профессионального образования от малого возраста до консерватории и аспирантуры), которая, к сожалению, немного утрачена в Европе. Однако профессиональных музыкальных детских школ и музыкальных училищ в Китае не так много. Превалируют частные школы, не объединенные единой системой обучения. Самое слабое место — это теоретические дисциплины. Часто даже хорошо владеющий инструментом китайский музыкант не обучен в достаточной степени в области истории музыки, не говоря уже о сольфеджио и гармонии, а это, конечно, является препятствием, если мы говорим о национальной школе.

Однако у китайцев очень хорошая приспособляемость к инструменту, у них очень много талантливых детей, которые в силу специфики четырехтоновой фонетической системы их речи обладают очень хорошим



М. Александров, М. Воскресенский

слухом: абсолютный слух в Китае — рядовое явление. Нужно отметить и колоссальное трудолюбие, и природную склонность к виртуозности. Кроме того, китайцы в силу воспитания очень послушны и восприимчивы, их главная задача — взять максимум от педагога и получить результат, а высококонкурентная среда, в которой они растут, способствует ярко выраженной амбициозности. Все эти качества чрезвычайно важны в исполнительстве.

К недостаткам музыкального образования в Китае можно отнести отсутствие сформированной репертуарной политики, мало внимания уделяется работе над качеством звука. Когда эти недостатки будут преодолены, можно будет уверенно говорить о формировании китайской профессиональной школы. И это может произойти очень быстро.

Слово членам жюри.

Вадим Руденко: «В музыкальных учебных заведениях Китая одних только пианистов учится несколько тысяч. Я понимаю, что пропорционально количеству жителей Китая это, может быть, и не много, но просто представьте,

в зале собирается полторы тысячи непрофессиональных пианистов, и это все дети. Китай переживает настоящий музыкально-фортепианный бум. Сначала он был в Японии, с 1970-х до 2000-х годов, затем переместился в Южную Корею, а теперь в Китай.

Пожалуй, нет ни одной другой страны, которая за небольшой период времени сделала бы столь большой скачок в развитии всех сфер жизни: экономике, финансах, культуре, музыке. Практически в каждом городе есть консерватория, концертный зал, великолепная аппаратура. В развитие музыкальной инфраструктуры вкладывают огромные деньги. Ведь как ни крути, любое искусство опирается в финансы. С этим здесь значительно лучше, чем в массе других стран. Китай сильно изменился!»

Ю Си, профессор Центральной консерватории в Пекине:

«Я весьма оптимистично смотрю на музыкальное образование в Китае. Интерес к музыке в нашей стране огромный, а система профессионального образования в Китае очень похожа на российскую: в России официально начинают с 7, у нас — с 8 лет начальная школа,

затем средняя, колледж, институт. Многие дети играют с 4 лет. Но есть еще и непрофессиональные пианисты — будущие экономисты, банкиры и пр. Это люди, которые хотят быть причастными к музыке, хотят, чтобы культура, игра на фортепиано присутствовала в их жизни.

...Истоки культуры едины для всех наций, не имеет значения язык, на котором мы говорим, используем ли мы алфавит или иероглифы. Истоки культуры значительно глубже, они — в образах, которые мы воспринимаем. Например, образы древней китайской поэзии династии Тан очень созвучны эстетике музыки Шопена. Когда читаешь древнюю поэзию Китая, когда слушаешь музыку Шопена, понимаешь: искусство — это не язык, а музыка, как и все изящные искусства, выше всех языков мира, это единое пространство культуры. Поэтому я не вижу никакого противоречия в эстетике востока и запада, когда мы говорим о Шопене. Особенно сегодня, когда мы все связаны потрясающими техническими возможностями и технологиями, разница стирается». ■

Светлана ЕЛИНА
Фошань—Москва



KLAVIRTIN

PIANOS

Лучшие рояли и пианино для Вас

125009 Москва, ул. Большая Никитская, д. 14/2

+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru



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.

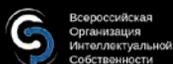
IPChain — это:

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

Подробнее на сайте www.ipchain.ru

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

Учредители Ассоциации:



Российское Авторское Общество

