

Рiанофорум

№ 4 (36) 2018 (12+)



Михаил Плетнев:
личность и обновление традиций



Ежеквартальный журнал. 2018 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Рiаnофoрyм

№ 4 (36), 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
Ирина Шымчак

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.



«Фортепиано». Romaine Brooks, 1920



СОДЕРЖАНИЕ

4!	СОБЫТИЕ
	Klavierabend Михаила Плетнева: эссе главного редактора, рецензия Андрея Хитрука
12	ПЕРСОНА
	Екатерина Державина: „Гольдберг-вариации Баха не принадлежат ни к какой эпохе, они вне времени”
24!	КОНЦЕРТ
	Юлия Рябова. „Отражение времени”
26	ПЕРСОНА
	Юрий Мартынов: „Не должно оставаться пустых нот”
36	РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ
	Александр Чайковский. Соната-фантазия „Флорентийский фантом”
58	Александр Вустин. „Послание”
40	ОБРАЗ ИСКУССТВА
	Русские фортепианные будетляне. Вторая публикация Владимира Чинаева
46	ПЕРСОНА
	Мирослав Култышев: „Гарантия ценности интерпретации — индивидуальность исполнителя”
62	МЕМОУАРЫ
	Вера Носина — о школе Александра Йохелеса
68	ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО
	Геннадий Пыстин: „Я играю там, где меня ждут”
74!	АРХИВ
	Иван Рейнгардт — пианист, композитор, педагог
82	КНИГИ
	Людмила Кокорева. „Искусство высокой цели. Михаил Плетнев” Наталья Любомудрова: избранные статьи и методические работы
88	CD: новинки фирмы „Мелодия”
90	КОНКУРСЫ
	III Всероссийский музыкальный конкурс Arts Podium в столице Татарстана

Михаил Плетнев:



фото Ирины Шымчак

de profundis

Эпоха Композитора (Писателя, Поэта, Художника) закончилась с завершением компенсаторной функции искусства. Теперь появление новой симфонии (или чего-то в этом роде) даже от лица «действующей именитости» не рождает волны общественного резонанса. Да и фигур, подобных Шостаковичу, нет. К тому же, гремевшие в советские времена авторы художественной песни, творившие «песенную цивилизацию» способом мелодийно-идеологического внушения, вымерли. Ее величество Попса гремит «индустриальными» шестернями, заглушая тихую суету поиска новых звуковых идей, а заодно загоняя в драгоценные для нас резервации (типа «Орфея», «Mezzo», канала «Культура») всю гигантскую сферу Искусства, не покинутого Духом.

Похоже, мы действительно вошли в новый эон, но рельсы по-прежнему протянуты в предполагаемую бесконечность истории. И композиторы (писатели, поэты, художники) по-прежнему ищут свой путь, свое соответствие, свои предложения, воспринимаемые (в случае удачи!) уже исключительно с интересом (по-рою вежливым), но не с откликом на открывшуюся истину, признаваемую всеми. Другие действующие лица и персонажи культурной ауры сегодня выступают в значении опорных фигур, определяющих интенсивность процесса жизни искусства среди людей. Другие, но кровно принадлежащие искусству. В музыке это исполнители мирового класса, подхватившие функцию творцов в системе «мер и весов», определяющей представления о масштабе и наполнении культурного пространства. Именно эти персонажи начинают восприниматься как знаковые фигуры времени. Достаточно представить значение деятельности нескольких прославленных наших культуртрегеров-исполнителей мировой извест-

ности, организаторов разного рода фестивалей, чтобы осознать: главный акцент эпохи — в просветительстве, в героическом противлении варваризации культуры, в усилиях по преодолению границ невольно возникших резерваций, сохраняющих искусство высокой духовности. Все они — символы прежде всего устремленности вширь, к охвату разных сфер величайших ценностных накоплений человечества. Именно к этим, уже накопленным ценностям искусства основное тяготение интеллектуальной элиты общества, не подпавшей под жернова так называемой «музыкальной индустрии». Быть может, тяготение к классике в каком-то смысле отразило протест против покусительства на сам статус искусства в явлениях крайнего авангарда, но главное в этой приверженности — желание еще раз прикинуть к образам привычной аполлонической красоты и в этом привычном встретить некую «недослышанную новизну».

На обложке предлагаемого выпуска «PianoФорум» — портрет Михаила Плетнева, творческая личность которого — ярко светящийся знак нашего времени, один из символов времени. В отличие от упомянутых выше знаменитых культуртрегеров, он ярко выраженный интроверт, устремленный прежде всего к постижению себя самого, и потому — первооткрыватель непостиженных тайн нашего загадочного искусства. Главный вектор устремлений Плетнева-пианиста направлен не вширь, но исключительно вглубь. К нему полностью приложимы генеральные строки Мандельштама:

В самом себе, как змей, таясь,
Вокруг себя, как плющ, вясь, —
Я подымаюсь над собою:

Себя хочу, к себе лечу,
Крылами темными плещу,
Расширенными над водою;



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

И, как испуганный орел,
Вернувшись, больше не нашел
Гнезда, сорвавшегося в бездну, —

Омоюсь молнии огнем
И, заклиная тяжкий гром,
В холодном облаке исчезну!

Подиум Плетнева-интроверта всегда, однако, принадлежит залу. Такова непререкаемая сила суггестии великого артистизма — интровертного артистизма, преобразующего, казалось бы, исконную данность в пронзительное явление непредвиденной новизны.

Плетнев как будто чувствует, как в извечном диалоге культуры и цивилизации последняя побеждает, предопределяя возвышенную трагичность предзакатной жизни величайшего мифа о человечестве, таящегося в пантеоне звуковых ценностей.

Плетнев за роялем — образ законченной отстраненности, осязаемого одиночества. Но это состояние творца, погруженного в свое преобразующее постижение присвоенной мысли. Он словно является нам из глубин своего жизненного одиночества, где охлажденность разума порождает невиданную утонченность поиска смыслов, ускользнувших от всех предшественников. Наедине с собой он творит для всех. Там, в ти-



фото Ирины Шымчак

шине «предварительного действия» он создает свои «интерпретационные произведения», несущие в себе его, плетневское постижение своей эпохи, пронизанной предзакатными чувствами. Между его искусством и непосредственным воздействием этого искусства всегда носятся таинственные тени нашего времени. «Пафос борьбы? О, это уже не про нас, мы движемся к завершению, но я расскажу вам о том, как это было», — вот скрытый посыл, рождающий особую, плетневскую нарративность даже в самых патетических страницах наследия. И зал, в который не попасть, когда играет Плетнев, словно говорит: «А нам сейчас, в наш век варваризации культуры милее всего тончайшая аполлоническая красота, недослышанная в бездонных глубинах наследуемых ценностей; мы пришли встретиться с искусством слышащего недослы-

шанное — с самым вождленным сегодня, таящемся в вечно ценных посланиях прошлого».

Он бежит от предвзятости, и кажется, что освобождается от скрижально прочерченных норм воплощения прославленных шедевров. Но это и так, и не так; даже совсем не так. Разве ломает он радикально темповую природу сочинений? Разве меняет систему контрастирования в композиционном целом? Разве искажает радикально динамический контур сочинения? Нет, как будто все сохранено (или почти сохранено). Знаменитая «Аппассионата» вполне узнаваема. И неузнаваема одновременно. В чем же тайна? А вот это и не выразить словом. Это тайна самого артистического величия, начиная от непостижимости природы контакта с клавиатурой и кончая мобилизацией «дирижерского мышления». Последнее позволяет ему соотнос-

тись с фортепианным наследием в масштабе осознания скрытой симфонической сущности монументальных явлений и целостного космоса фортепианного репертуара. А сущность эта прежде всего — в полисемантике интонационных полей. В этом поли- — бескрайнее предложение поиска скрытых (не раскрытых!) значений, здесь, наверное, источник возможного счастья плетневского одиночества, счастья обретения (осознания) предпосылок новизны произнесения, предпосылок природных, а значит — правдивых! Неутолимость духа — вот истинно русская черта творческой эволюции этого уникального артиста. Тот, кто имел возможность слышать Плетнева в разные периоды его жизни, чувствует эту неутолимость, с особой силой явленную сегодня. Вот Плетнев на эстраде, и где-то в глубине творческого со-

фото Ирины Шымчак



бытия рождается священный контакт с воспринимающим сознанием, тот контакт, который отвергает чувство случайного соприкосновения и порождает чувство приближения к истине.

Феноменальная ноябрьская программа пианиста, обнажившая точку эволюционного стремления (еще одну промежуточную? конечную?), явила нам Плетнева-мистика. Бетховен и Лист. Бетховен — светлейший и мрачный, пришедший словно издалека в нарративном повествовании, словно рассматриваемый из другого времени, наполненного холодом предощущений конца и тщеты всех бурь, этот Бетховен Плетнева удивительным образом «поясняется» его же Листом. Листовская часть ноябрьских концертов — что-то вроде открытой декларации эсхатологичности мировосприятия артиста. Невыразимая

красота жизни, тончайшей стихии лирических движений Духа: повествование об этом подается в траурном (погребальном!) обрамлении. Вот ведь поразительно: Плетнев отвергает весь мистический опыт авангарда, его апокалиптические видения. Он отвергает все это и как исполнитель, и как композитор. Но ощущая, что эсхатологичность пронизывает сегодня чувствования мира, говорит нам: классическое наследие — бездна идей и сигналов. Их надо увидеть (услышать): это знаки из глубины времен на все времена.

Мистическая сущность листовской части ноябрьской программы декларирована, и слушатель понимает: мистику давно вовлекли в утонченную и сложную культуру, наполненную неумирающими значениями. Это та мистика, которая предполагает тайну не как нечто гранично отсекающее познание, но

как образ до конца не познаваемой глубины, полноты, неохватного объема. Это та мистика, которая отмечена знаком пророческого начала, ибо сакральное, интимное, лежащее в основе мистического ощущения, столь мощно увеличено Искусством, что становится всеобщим принадлежением. От мистики — к магическому: вот ощущение воспринимающего сознания. Но соприкосновение с этой магией возможно лишь в зале, когда видишь почти неподвижную фигуру мизантропа, рождающего звуковые цветы необыкновенной красоты, когда чувствуешь тотальную тишину зала и буквально видишь небывалые ферматы пауз как «остановленные мгновения», когда каждый элемент неожиданного обновления рождает тихий восторг и твой, и всех вместе, и ты пронизан этим со-чувствованием. Можно представить того, кто слушает Плетнева в записях, удивляющегося и несогласного, даже отвергающего конкретные решения, воспринятые охлажденно, как бы «в резонансе» с превалирующими исполнительскими традициями. Но те, кто в зале, — пленники мистической магии, и кажется, что для Плетнева и сама музыка мистична, ибо непознанной остается тайна ее феномена.

Что же предлагает нам этот уникальный артист? Он предлагает не просто свое прочтение классики. Он предлагает мысль (доказанную своим волшебным искусством) о возможности взглянуть на изведенное, как на неизведенное, таящее знаки соответствия разным временам и эпохам. Он чувствует и заставляет почувствовать других, что эти знаки суть свидетельства необыкновенной «семантической пластичности» самых различных интонационных полей, несущих предпосылки возможных изменений параметров соотношения конгениальной исполнительской мысли с величайшими ценностями академического «пантеона». ■

Потусторонняя «Аппассионата» и другие тени

KLAVIERABEND МИХАИЛА ПЛЕТНЕВА. МОСКВА, 4 НОЯБРЯ, «ФИЛАРМОНИЯ-2».

Программа открылась прекрасным бетховенским Рондо C-dur, op. 51 № 1, исполненным в присущей Плетневу загадочно-изысканной манере. Вслед за чем, причем без всякой паузы, аттасса, словно вытекающая из последнего «до» отзвучавшего Рондо, началась «Аппассионата». С первых же тактов мне почему-то вспомнились слова Г. Нейгауза, сказанные им о Бузони. О том, как однажды Бузони играл фугу из бетховенской Сонаты op. 106 просто грандиозно, а спустя четыре года — «почти всю на левой педали: не фуга, а видение фуги!»¹. И мне кажется, что на этот раз эта великая, хотя по-своему и несчастная, соната прозвучала наподобие некоего видения. Спрашивается, почему уж такая «несчастливая»? «Несчастья» у нее начались, конечно, с Гульда, который ради того, чтобы поставить под вопрос наше отношение и наши оценки этого опуса, сыграл ее (вернее, записал) в таких темпах, что от «изумительной и нечеловеческой» не осталось и следа. Было это сделано, естественно, по идеологическим причинам: Гульд хотел таким образом доказать уязвимость этой сонаты, которая, дабы выглядеть убедительной, действительно должна быть непременно бурной, неистовой, громогласной, что и демонстрирует нам, например, Рихтер в известной записи 1960 года.

¹ См: Г.Г. Нейгауз. Размышления. Автобиографические заметки. Дневники. Избранные статьи. М., 2008, С. 441.

Я, как и все, несчетное число раз слышал «Аппассионату» на протяжении своей жизни, но ничего более убедительного и принципиально иного, нежели то, как ее прочитывал Рихтер, ни у кого не уловил. Мне встречались исполнения очень быстрые и более медленные, умные и несколько сумбурные, крайне возбужденные и относительно спокойные, но я пришел к выводу, что с этой сонатой ничего не поделаешь: она такова, какова есть, иными словами, ее невозможно переинтерпретировать. Тому свидетельство, кстати, и ранняя запись (1989 года) самого Плетнева. А это, с моей точки зрения, явный признак не силы, но слабости сочинения, или, точнее, слишком сильной привязанности к определенному типу риторики, что и стремился нам доказать своеобразным способом Гульд.

Плетнев пошел, я бы сказал, по не менее радикальному пути. Он почти полностью отказался от крупных динамических объемов, от малейшего намека на «накал страстей», он даже лишил сонату какой-либо внятной энергии. В итоге она прозвучала словно в театре теней, со своеобразной выразительностью, но не имеющей ничего общего с привычными истолкованиями.

Явилось ли это своего рода желанием, как раньше говорили, *épater la bourgeoisie*, или же стремлением прорваться сквозь все нормы, или — что мне кажется наиболее достоверным — взглянуть на эту сонату как бы глазами престаре-

лого, утомленного Листа (на эту мысль меня навело второе отделение концерта), я точно сказать не могу. Думаю, что и сам пианист вряд ли смог бы это объяснить. Но такова, по-видимому, его глубинная потребность, замеченная многими уже довольно давно.

Четыре года назад я писал на страницах журнала об исполнении Плетневым в Музее им. Пушкина Прелюдий op. 11 Скрябина, когда божественно утонченные, словно рожденные в иных мирах медленные прелюдии чередовались с сыгранными нарочито равнодушно прелюдиями драматическими и бурными.

Остается ли в таком случае место виртуозности, блеску, «драйву», как принято сейчас выражаться? С виртуозностью вроде бы все в порядке, у Плетнева с этим нет проблем, но сама функция бравуры, столь важная уже для Бетховена (в этой сонате, по крайней мере) и еще более важная для Листа, здесь радикально меняется. Короче говоря, вся «Аппассионата» (пожалуй, за исключением финала, где все-таки появились проблески энергетики) прозвучала, словно услышанная с какого-то далекого расстояния, из тех горних высей, где для страстей, неистовств, переживаний и тому подобных романтических атрибутов уже просто нет места. Даже вторую часть, вариации, где вроде бы можно было найти возможность для тех космических красот, которыми так славится



pianissimo у Плетнева, он сыграл как бы нехотя.

Второе отделение, полностью отданное сочинениям зрелого и позднего периода творчества Листа, тоже оказалось весьма необычным. Я еще никогда не слышал у Плетнева программы, исполненной *non stop*. Все произведения как бы перетекали одно в другое, хотя тут было много всего разного: как сочинений более чем известных, так и вещей очень редко звучащих.

Нельзя, конечно, не обратить внимание на некоторое изящество замысла, исходя из которого пианист «закольцевал» свою программу, открывшуюся широко известным опусом «Funerailles» (1849, 2-я ред. 1853), а завершившуюся «Траурным маршем» (точнее, минициклом из двух пьес: «Траурная прелюдия и траурный марш», 1885).

Для самого Листа «Погребальное шествие», как известно, было своего рода политическим вызовом, прозрачным намеком на события венгерской революции, отсюда и мощнейшая героическая кульминация, октавы которой в исполнении В. Горовица навсегда врезались в наше сознание. Плетнев, кажется, сделал все возможное, чтобы на них обратили как можно меньше внимания. Зато центральные, лирические эпизоды были сыграны настолько тонко, что дух захватывало и, думаю, не у одного меня.

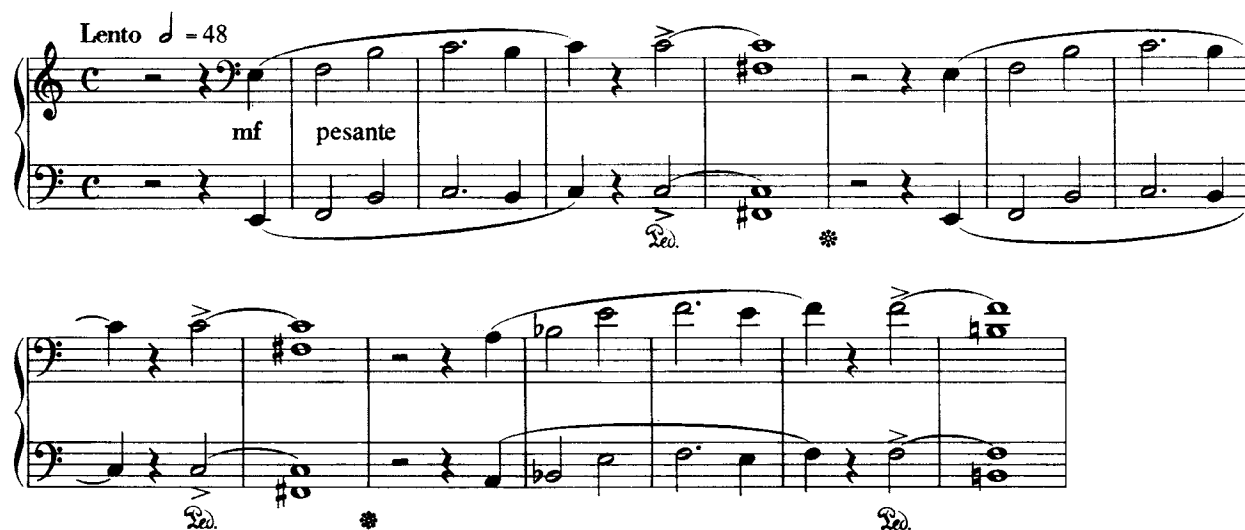
Плетнев, как мне кажется, по существу открывает новый жанр или новую сферу музыки, которую мы раньше ассоциировали лишь с импрессионизмом. Дальнее, едва слышное, лишь едва намеченное — все это передается им с невероятным напряжением и совершенно необычной экспрессией. Время в таких случаях словно останавливается, музыка не течет, а как бы зависает в некоем скорбном или, напротив, сияющем оцепенении.

И в эти минуты действительно не хочется, чтобы она продолжалась. Это те самые редкие моменты, когда хочется воскликнуть: остановись, мгновение... И таких моментов во втором отделении было немало.

Плетнев достаточно умело «рассортировал» программу, в которой известное — «Забытый вальс» № 1 и «Сонет Петрарки» (№ 104) — сменялось редко звучащей пьесой «Бессонница. Вопрос и ответ» (1883), а концертный этюд *La leggierezza* (f-moll), в котором он блестяще продемонстрировал феноменальную *leggierezza senza pedale*, сменился совсем уж малоизвестной, не изданной при жизни композитора пьесой 1886 года «Unstern!» («Злой рок!» — нем.). И действительно, в мрачных унисонных звучаниях этой небольшой пьесы чувствуется нечто зловещее (см. нотный пример на с. 10). На нашем концерте это прозвучало с невероятным напряжением (желающие почувствовать разницу могут сравнить в Youtube это исполнение с трактовкой прославленного М. Поллини). У Плетнева в этой донельзя скупой фактуре зловеще-нереальное, почти обездвиженное так же, как и в пьесе «Серые облака» (1881), невероятно «рифмуется» с атмосферой, типичной для позднего Листа, ибо «театр теней» тут становится как бы основополагающим принципом самого композитора. Но вот в двух широко известных концертных этюдах (*Waldesrauschen* и *Gnomenszenen*) такая мистичность и нереальность показались мне чрезмерными. Но такова уж концепция пианиста, по-своему цельная и до конца выдержанная.

Неким чужеродным пришельцем выглядела в программе, пожалуй, лишь 11-я Венгерская рапсодия, чья победоносная и почти комичная, на мой взгляд, кода пронеслась словно дым и исчезла

UNSTERN! – SINISTRE



в последующем траурном марше, завершившем программу совсем уж inferнальным тремоло на fortissimo, усиленном к тому же плетневскими фактурными ретушами. И, надо сказать, это была очень эффектная концовка.

На бис прозвучал часто играемый Плетневым в последнее время ноктюрн «Грезы любви», исполненный с невероятно тонкой звукописью и опять же с почти полным безразличием ко всем экстатическим моментам².

Так о чем же нам хотел поведать великий музыкант, ниспровергатель всех основ М. Плетнев? То, что это было очередное послание, очередной вопрос, очередная загадка, которые он задает слушателям все последние годы, — в этом сомнений у меня нет. Но какой смысл этой загадки, этого „вопроса без ответа“?

Здесь, разумеется, не может идти речь об „умудренной“ старости с ее укрощенными страстями. Ситуация здесь, по-моему, гораздо серьезнее.

² Тут, конечно, хочется отметить, что в записи концерта, выложенном на сайте meloman.ru, звуковая палитра, благодаря участию звукорежиссера, существенно иная. Лишний повод напомнить, что звукозапись является во многом самостоятельным видом искусства.

В одном из интервью 2003 года он сказал буквально следующее: «Дело в том, что эра классической музыки закончилась. Сейчас какой-то агонизирующий момент».

В том-то и штука, что ему приходится каким-то образом этот «агонизирующий момент» озвучивать. И мне кажется, что Плетнев именно это и делает, причем делает с невероятной дерзостью и неслыханным мастерством. Другое дело, что не к любой музыке такой принцип одинаково приложим. Так что на этом пути встречались и, очевидно, будут встречаться некие жертвы. Но есть и будут великие открытия, прорыв в неведомое, предвестие каких-то новых основ музыкального исполнительства и его эстетики.

Как и в случае с Гульдсом, это движение «против течения» весьма рискованно, поскольку может быть многими не воспринято или воспринято неадекватно. Но несомненно, что мы имеем дело с мучительным прорывом к каким-то новым рубежам нашего слухового сознания. Готовы ли мы к таким переменам? Вот в чем вопрос.

И последнее: если современные оперные и театральные режиссеры

позволяют себе самые радикальные переосмысления классических опер и пьес, переодевая своих героев бог знает во что или помещая их в совершенно невероятные мизансцены, то почему нечто подобное не может произойти в фортепианно-исполнительском искусстве, пускай его возможности в этом плане весьма ограничены? И, вероятно, именно такого рода новую режиссуру известной музыки и предлагает нам наш замечательный музыкант, даже в „агонизирующий момент“ эволюции культуры пытающийся донести до публики нечто неизвестное, диковинное, но тем не менее невероятно манящее. ■



Андрей ХИТРУК

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



фото Ирины Шымчак

Екатерина Державина:
«Сыграть „Гольдберг-вариации“ —
это как обогнуть земной шар
и вернуться в ту же точку другим
человеком»

персона



© Якуб Шварц

Российские пианисты по своим возможностям универсальны — сыграют вам все что угодно в лучшем виде, но при этом у многих есть то, что называется словом «конек». Это сфера особых личных пристрастий музыканта, в которой совершенствование происходит быстрее и успешнее, чем в других, благодаря любви как наиболее эффективному методу познания избранного предмета. «Коньком» исполнителя, как правило, становится музыкальное направление в целом, на разных концертах представляемое определенными фигурами композиторов. В творчестве пианистки Екатерины Державиной наиболее любимых предметов навскидку просматривается три: Бах, Гайдн, Метнер. Естественно, все три гиганта неотделимы от их прекрасных эпох, а также — наиболее близких современников и последователей. Барокко, классицизм, Серебряный век — все эти различные периоды расцвета музыки изучены пианисткой вдоль и поперек и составляют содержание ее изысканных интереснейших концертных программ и многочисленных записей.

Это интервью состоялось по горячим следам концерта в Рахманиновском зале Московской консерватории, на котором Екатерина Державина исполнила музыку периода Французской революции, отобрав для выступления сочинения Гайдна, Моцарта, Дюссера и Нойкомма, то есть композиторов любимого ею классицизма. Фактически программа давала возможность проследить, как одновременно с бурными событиями революции сосуществовала музыка уходящего в прошлое «галантного» века и как в нее исподволь начинали проникать идеи новой, более свободной и демократичной эпохи. С этой темы начался наш разговор. Кроме того невозможно было не расспросить пианистку о других крупных событиях в ее музыкантской биографии: исполнении ею «Гольдберг-вариаций» Баха, всех сонат Гайдна, концертных программ, посвященных музыке Серебряного века, Метнеру, Станчинскому, а также издании дисков с произведениями всех этих композиторов. Еще читателя ждет великолепный рассказ Екатерины Державиной о ее жизни: первых шагах в музыке и профессиональном становлении, учителях и открытиях — как свидетельство прекрасного избранничества, неотвратимо влекущего к осуществлению призвания и скромной просветительской миссии, что всегда было главным в творческой деятельности российского музыканта.

— Екатерина, программа «Музыка эпохи Французской революции» подталкивает слушателя к мысли о влиянии революционных идей на музыкальное искусство, что, собственно, и происходило де-факто на практике. Так ли вы формулировали концепцию своего выступления?

— Не совсем так. Меня интересовала эта эпоха в целом, особенно судьба казненной королевы Марии Антуанетты, судьба французской аристократии. В книгах о Французской революции мне попалось словосочетание «комитет общественной безопасности», которое вызвало понятно какие ассоциации и параллели. Тут только одна мысль могла возникнуть — о том, как же все в истории повторяется. Мне просто хотелось исполнить музыку, которая звучала одновременно с теми событиями, вне всякой связи с влиянием революции на умы музыкантов. Из прозвучавших на концерте сочинений непосредственное отношение к революции имеет лишь пьеса Дюссера «Страдания королевы Франции».

— На взгляд непрофессионала, в «галантную» эпоху даже о страшных трагедиях говорилось языком слишком красивым, слишком рафинированным — как это хорошо заметно как раз в этом произведении Дюссера. Зная, что в тот период уже зарождался страстный и более адекватный происходящим событиям музыкальный язык романтической эпохи, можно ли говорить, что язык классицизма — это в каком-то смысле язык не-

правды? Не это ли обстоятельство ускорило изменения в музыке, ведь естественное желание творческого человека — выразить о жизни правду, тем более что благодаря Французской революции в общественную мысль проникла главная идея — идея свободы?

— Нет, мне так не кажется. В ту пору был именно такой язык, и именно им художник выражал правду, как он ее понимал. Просто с течением времени, со сменой исторических эпох язык искусства вообще и музыки в частности становился все более натуралистичным. Вы же не станете отрицать, что «Дон Жуан» — опера трагическая. И, допустим, Шнитке — это тоже трагический композитор. Но насколько же разный язык у этих двух композиторов. Лично я не могу сказать, что трагедия Шнитке действует на меня сильнее, чем трагедия Моцарта. Просто это другой язык, другой стиль.

— Трудно ли вам было достать ноты Дюссера, Нойкомма?

— Тут довольно длинная история. Имя композитора Нойкомма я узнала довольно давно, оно попало мне в прижизненной биографии Гайдна, написанной Дисом и прекрасно переведенной Грохотовым. Дис общался непосредственно с Гайдном в последние годы его жизни, и композитор подробно рассказывал ему о себе. Нойкомм — правда, у Дуса его имя транскрибируется как «Нейкомм» — упоминается там как любимый ученик Гайдна, получивший из рук учителя незадолго до его

смерти манускрипт «Сотворения мира», а больше про Нойкомма нет ничего. И я это имя немного подзабыла. И вдруг мой знакомый в Германии Мартин Вимер, по образованию — юрист, но, как это часто бывает, большой любитель музыки, занимающийся к тому же изданием нот малоизвестных композиторов, спрашивает меня: «А ты знаешь Нойкомма?». И тут я вспомнила, где читала про него. Мартин спрашивает: «Не хочешь посмотреть его музыку?». Я говорю: «Ужасно хочу». Потом я уже сама нашла на IMSLP в интернете кое-какие отсканированные ноты прижизненных изданий начала XIX века, там даже не все хорошо видно. А Мартин все это переиздает, а также издает и то, чего на IMSLP вообще нет. И он мне сразу подарил пачку нот, прекрасно изданных. Он также провел исследовательскую работу по Нойкомму в архивах парижских библиотек, многое мне рассказал. А дальше мы вместе строили догадки о его шпионской деятельности, которая была вполне возможной, так мы решили.

— Почему бы и нет, если он был столь близким человеком для Талейрана.

— Да, и эта его такая странная поездка в Бразилию вместе с герцогом Люксембургским. Герцог-то уехал обратно в Европу, а Нойкомм остался. Что он там делал?

— Бразильская любовь его, видимо, задержала.

— (Смеется.) Не думаю, что только это. Хотя он близко общался с женой наследника, она была из династии Габсбургов, прекрасная музыкантша, кстати. В Бразилии Нойкомм повсюду пропагандировал музыку Гайдна и Моцарта, ведь он был прекрасный дирижер и пианист и сам же ее исполнял. Он справедливо завоевал репутацию пропагандиста музыки великих композиторов, и позднее его даже попросили произнести речь на открытии памятника Моцарту в Зальцбурге.

— Иногда можно услышать, что рамки классицизма были настолько жесткими, что различия между композиторами оказывались подчас совсем незначительными. Таким образом, возможность для наиболее яркого выражения собственной индивидуальности появилась у композиторов позднее — с освобождением и демократизацией всей жизни, пришедшими вместе с революцией.

— И да, и нет, пожалуй. Гениев эпохи классицизма — Моцарта, Гайдна, Бетховена — вы сможете идентифицировать без труда. А если вы слушаете французскую клавесинную музыку, то вы легко отличите Рамо от Куперена. То же самое можно сказать и о периоде романтизма: Шопена, Шумана или других великих вы ни с кем не перепутаете. Но ведь и в эпоху романтики



© Марион Келль

была масса композиторов так называемого «второго ряда» — я, правда, не люблю этого определения. Вот их уже иногда бывает трудно различить.

— Вы обмолвились в соцсетях, что собираетесь в апреле продолжить нынешнюю тему революции, но уже с уклоном в масонский аспект. Что это будет за концерт?

— В музее-квартире Рихтера проходит большой цикл концертов «Путешествия Рихтера», будущий год посвящен Австрии и Германии. И я решила осветить тему австрийской и немецкой музыки под углом масонства, она любопытна и привлекательна для слушателей, ведь многие композиторы принадлежали к тайным ложам. Из авторов, чьи сочинения звучали в программе в РЗК, лишь Дюссек не был масоном, но его-то я как раз в апреле и не играю. Будут Моцарт, Нойкомм (правда, другие их пьесы), Иоганн Христиан Бах и, конечно, Гайдн, который стал масоном на склоне лет. Кстати, я где-то прочитала, что ми-бемоль мажор считался «масонской» тональностью. И ми-бемоль мажорная соната Гайдна для меня загадочное, мистическое произведение. Ее первая часть у меня вызывает аллюзии с "Волшебной флейтой" Моцарта, в вариациях главной темы второй части есть и трогательная простота, и горечь, и медитация, и игра, а в минорной середине просто как будто ангел смерти появляется. И после этого прекрасного адажио, совершенно мистический менуэт, его музыка звучит уже как бы "по ту сторону". Сейчас принято масонов демонизировать, а в те времена это было сообщество людей, которые просто хотели изменить мир к лучшему.

— Не пытаетесь ли вы в старинной музыке скрыться, спрятаться хотя бы на время от нашей эпохи?

— Занятие музыкой, как и любым другим видом искусства, — это своего рода эскапизм. Когда я играю на рояле, у меня все хорошо. Можно назвать это бегством от реальности, а можно — преломлением реальности. В любом случае мы счастливые люди, поскольку большую часть своей жизни действительно проводим в красоте, — профессия такая. И я действительно люблю эту эпоху — XVIII век, Гайдна, не его одного, безусловно, но его — особенно.

— Вы записали все сонаты Гайдна на CD. Как вы отважились на такой подвиг? Одинаково ли его сонаты любимы вами?

— Да, я люблю все его сонаты. В какой-то момент я поняла, что Гайдна несправедливо мало играют: от силы десять сонат, даже и того меньше. Еще когда я была студенткой, я стала играть их много и поняла, что в них скрыты невероятные красоты и глубины, что ни одна из



С Никитой Борисоглебским

них не похожа на другую и что они, прости меня Господи, более разнообразны и интересны, чем сонаты Моцарта. Как я решила записать их? Сначала мне хотелось, чтобы люди хотя бы в концертах просто услышали те сонаты, которые почти не играют. Но после победы на конкурсе в Саарбрюккене у меня была запись на тамошнем радио, и я среди прочего принесла на эту запись сонату Гайдна.



© Алексей Абанин

И чудесный звукорежиссер Маркус Брендле, с которым я сотрудничаю до сих пор, сказал мне: «А давай мы с тобой еще пару сонат запишем?». Записали еще несколько сонат. Потом, когда я приехала туда в следующий раз, еще несколько. И вдруг Маркус говорит: «А давай запишем все сонаты Гайдна?» Я, помню, решила, что он шутит, — их даже точно подсчитать невозможно.

— **Везде пишут, что их 52.**

— Ой, вы знаете, понять, сколько их, сложно. Вот есть соната в фа мажоре, у нее первая часть вот такая. Кроме этой сонаты есть такая же, но в ми мажоре — без первой части и с другим финалом. Как прикажете думать — это одна соната или уже две? Или, например, есть отдельные части, из которых кто-то — Гайдн, не Гайдн — позднее

составил сонаты. Как считать — это сонаты или нет? Еще шесть сонат существуют в каталоге, а в реальности их нет. Рукописи двух ми-бемоль мажорных сонат нашлись лишь в 70-е годы в частных коллекциях. Так что точно сосчитать, сколько всего сонат, невозможно. И вот Маркус предложил их записать: спешить, говорит, нам некуда, над нами же не каплет. «Ты, — говорит, — учи постепенно, привози их на концерты, а потом будем записывать». Я так и поступила: выучивала какое-то количество сонат, играла их на концертах, а потом мы их записывали. Две сонаты Маркус взял прямо с концерта. И вот однажды наступил момент, когда они закончились. Даже жалко было, ведь я уже привыкла к этому процессу — приезжать и каждый раз записывать по две-три-четыре сонаты. Все это растянулось более чем на десять лет. Спустя какое-то время одна фирма захотела их издать, но разорилась. Потом они долго лежали. Мне, конечно, хотелось, чтобы их издали, но и без этого у меня было ощущение осуществленной миссии. И потом все сложилось так счастливо. Нашелся коллекционер и издатель доктор Ниман, вложивший средства в издание, и Гюнтер Хенслер, который принял решение это сделать на своей фирме Profil. Потом он издал и Французские сюиты Баха, и Станчинского, и нашего с Никитой Метнера. Но началось все с Гайдна, когда он рискнул, выпустив коробку из девяти дисков.

— Каковы ваши личные наблюдения над изменением сонатной формы у Гайдна?

— Форма, конечно, менялась очень сильно. Первые сонаты — это фактически партиты, как он сам их называл, и во многих источниках они так и фигурируют. Это еще даже не сонаты, там в первых частях обычно лишь намек на сонатную форму, как у Скарлатти. Где-то есть жанровые моменты, танцы, а где-то и нет. У Гайдна вообще нет двух одинаковых по форме сонат. Они все абсолютно разные: в них разное количество частей — от двух до четырех, но вот такой классической последовательности частей: чтобы первая — обязательно аллегро, вторая — медленная, третья — менуэт или скерцо и финал — такие сонаты можно по пальцам пересчитать. А так — все что хотите. В качестве финала может быть менуэт. Или возьмем вот эти две поздние его сонаты из программы «Музыка эпохи Французской революции». В одной всего две части: первая — медленная, вторая — рондо, а сонатной формы как бы и нет. А в другой сонате первая часть — аллегро, потом — изумительное, почти романтическое адажио, финал — менуэт, то есть быстрого финала, которого вроде бы от сонаты ждешь, нет. И ведь так было задумано, это не какая-то незаконченная соната, после этого менуэта сказать нечего, музыкальная мысль полностью завершена. У Гайдна так всегда. А есть ля-мажорная соната Hob XVI:30 из среднего периода, то есть середины 70-х годов. Там как бы три части, но они

перетекают одна в другую. Первая — сонатное аллегро, но в раннем варианте, похожее, скорее, на Скарлатти, в конце части тоники нет, а есть доминанта, после которой звучит маленький речитативчик, и потом идет великолепное адажио — маленькое, изумительное, красоты неопишущей, всего-то меньше страницы текста, и это адажио тоже заканчивается на доминанте, и оно непосредственно переходит в менуэт, а менуэт написан в форме вариаций. Вот такой финал, и в нем тоже ничего ни убавить ни прибавить, форма законченная и совершенно необычная. Все звучит без перерыва, и непонятно, сколько же частей — две или три?

— Существуют ли интерпретаторские проблемы в исполнительстве музыки Гайдна современными пианистами? Не играют ли наши исполнители его произведения излишне романтизировано, как это всегда было принято в русской школе? В какой мере учитываются сегодня достижения аутентистов?

— Проблемы существуют, конечно. Для современного пианиста очень важно не играть Гайдна «под Моцарта». Потому что Гайдн по сравнению с Моцартом гораздо более угловатый, неровный, неожиданный — и вот это обычно пытаются нивелировать, пригладивают, и его музыка теряет свое самое существенное. Что касается аутентизма, то ведь в поздние годы Гайдн писал для молоточкового инструмента. Вполне легитимно играть все это и на современном рояле — собственно, я так и делаю. Даже его клавишинные сонаты это допускают. Вопрос в том, как использовать возможности современного рояля — ведь можно быть стилистически точным и на нем. Сегодня идеи исторически ориентированного исполнительства проникают в умы молодых музыкантов, и они уже не играют музыку Гайдна и Моцарта в такой откровенно романтизированной, старой доброй русской традиции — все крупным звуком, все певуче. Это немножко устарело. Не хочу никого обидеть, все исполнительские манеры имеют право на существование, но я бы так не стала играть.

— А каким человеком вам представляется Гайдн в результате такого основательного погружения в его творчество? Иногда можно услышать, что он был хулиганом.

— В молодые годы он действительно был хулиганом. Устраивал всякие кошачьи концерты под окнами по ночам. С друзьями они в юности прилично выпивали. Хотя в целом он был душевно здоровым, уравновешенным, очень добрым и порядочным человеком при всем его хулиганстве — такое у меня сложилось о нем представление. Чувство юмора у него было невероятное, но если он и был насмешником, то очень добродушным. Это слышно в музыке, в ней много откровенно смешного, там полно

музыкальных острот, особенно в менуэтах: например, мог написать менуэт, а потом повторить его в ракоходе. И он очень демократичен, а вовсе не композитор для гурманов.

— Нередко говорят о влиянии на Гайдна Карла Филиппа Эммануэля Баха. Согласны ли вы с этим утверждением?

— Я оппонирую этой распространенной точке зрения. Мне кажется, что в большей степени на Гайдна оказали влияние итальянцы: опера и даже клавирная музыка. Я люблю итальянского композитора Джованни Бенедетто Платти, который, правда, работал в Баварии, в Вюрцбурге, я его много играла, клавирные сонаты у него очень красивые, и если сначала поиграть его музыку, а потом Гайдна, то сразу видно, откуда что растет, параллели очень слышны, гораздо больше, чем с Бахом. Ну а оперы Гайдна — сплошная итальянщина, не говоря уж о том, что его возлюбленная была итальянской певицей. Так что итальянского влияния в творчестве Гайдна больше, чем немецкого.

— От сына Баха давайте перейдем к нему самому. Совсем недавно в Берлине вы в очередной раз исполнили «Гольдберг-вариации», которые играете с юности, не один раз записывали и к которым постоянно возвращаетесь. Что появляется нового в вашем исполнении вариаций с годами?

— Любопытно, что возвращаюсь я к ним часто не по своей воле. Поскольку моя запись стала достаточно известной, какие-то залы или фестивали меня приглашают специально для исполнения этого произведения. Но, конечно, это не значит, что мне это не нравится, я всегда играю вариации с удовольствием, не бывает, чтобы я не хотела их сыграть еще и еще раз. Как любое великое сочинение, они бесконечны для постижения. Каждый раз, когда я к ним возвращаюсь, я нахожу в них что-то новое, делаю какие-то открытия, хотя играю их уже много лет. Так всегда бывает только с Бахом.

— Согласитесь, вы делаете своеобразный комплимент публике: в то время как самым распространенным недугом современности становится клиповое мышление, то есть неспособность усваивать большие объемы трудной информации, вы усаживаете слушателей на 1 час 20 минут для прослушивания далеко не самого простого произведения.

— Не помню ни одного случая, чтобы люди соскучились, — таков феномен этого сочинения. Меня-то ведь оно тоже затягивает, и это передается слушателям, я думаю. Просто само по себе это произведение удивительное: сыграть его, как и прослушать, — это как целую жизнь

прожить, как весь мир объять, как обойти весь земной шар и вернуться в ту же точку другим человеком. Вот такое у меня каждый раз впечатление от этого сочинения. И это любому человеку близко. Вот вы сказали: клиповое мышление. Но ведь это же вариации, они очень разнообразны. В любой из них вы видите один и тот же мир, но каждый раз с какой-то иной стороны. В каком-то смысле это не совсем чуждо клиповому мышлению.

— После Гульда допускает ли это произведение радикальное переосмысление?

— Гульд настолько магнетически сильная личность и настолько большой музыкант, что он на какое-то время нас всех просто подавил. После него стало казаться, что Баха теперь иначе играть нельзя. Многие бросились подражать ему. Затем этот принцип трансформировался в другой: Баха теперь нельзя играть, как раньше, до Гульда, — то есть не обязательно, как он, но и не так, как игралось до него. Не будем забывать, что как раз практически одновременно с Гульдом возникло аутентичное исполнительство, которое принесло радикальные идеи по поводу исполнения музыки эпохи барокко и, в частности, Баха. В результате возник симбиоз всех этих направлений, и Гульд уже не заслоняет собой все и всех, как это было, когда мы услышали его впервые. Я хорошо помню это ощущение: по молодости мы все тогда просто с ума посходили, пытались играть, как он. А ведь многие из-под его влияния потом так и не выбрались.

— Существует несколько поэтизированный взгляд на «Гольдберг-вариации» как на свидетельство пророческих способностей Баха, который якобы предвидел и показал, какой будет музыка грядущих веков. Так, в отдельных вариациях стараются отыскать намеки на музыку Шопена, Шумана и даже Дебюсси и Прокофьева. Согласны ли вы с таким подходом к этому произведению и есть ли смысл играть его так, чтобы акцент на пророчестве Баха стал концепцией исполнения?

— Всеу, конечно, есть место под солнцем, но тут надо подумать, будет ли это убедительно. Подобная концепция может стать раздерганной. Хотя находить такие предвосхищения всегда очень соблазнительно — и хочется, и любопытно, я и сама пускалась в такие поиски и отыскивала всякие параллели с музыкой более позднего времени. Тем не менее есть опасность не соблюсти стилистическое единство произведения. Но с точки зрения культурологической это интересно. У Баха есть сочинения — и «Гольдберг-вариации» в их числе — которые не принадлежат ни к какой эпохе, они вне времени, это чистой воды контрапункт.

Русский философ и культуролог Михаил Бахтин ввел в литературоведение понятие «большого времени». Оно означает, что автор в процессе сочинения, возможно, вообще не вкладывает в произведение тот смысл, который всплывает через сто, двести и более лет и открывается лишь последующим поколениям. Нечто подобное происходит и с вариациями Баха.

— Говоря про ваше участие в баховском конкурсе в Саарбрюккене, ваш педагог Владимир Тропп рассказал в книге Андрея Хитрука, что вы там на одном из этапов получили задание сочинить свою орнаментику в репризах отдельных пьес. Поступаете ли вы и сегодня таким же образом?

— Там нужно было сыграть баховскую сарабанду со своим собственным дублем, фактически сочинить свою вариацию. В «Гольдберг-вариациях» я совсем немного добавляю свою орнаментику — очень мало, там много нельзя. Есть произведения, как, например, Французские сюиты, которые позволяют в репризах добавлять что-то свое, а в других совсем нельзя. Владимир Мануилович часто цитировал слова Рахманинова о том, что в искусстве главное — «чуть-чуть», то есть важно не переборщить, не перейти какую-то грань вкуса.

— Раз уж мы коснулись баховского конкурса, не могли бы вы рассказать, как повлияла победа на вашу концертную жизнь?

— Я поехала на конкурс, уже будучи аспиранткой Гнесинки. Сейчас все происходит гораздо раньше, а я даже для своего поколения была слишком поздней девушкой. Это был один из первых конкурсов, на который можно было поехать без предварительного всесоюзного отбора. В 1992 году из более 90 участников почти треть приехали из бывшего Советского Союза. Это был конкурс с монопрограммой, то есть играть нужно было одного Баха, о чем я, собственно, и мечтала. На конкурсе была симпатичная, дружелюбная атмосфера, без закулисного шепота. Члены жюри с нами мило общались, и между конкурсантами были хорошие отношения. Я и сейчас дружу с некоторыми участниками. Сразу после конкурса в Германии у меня возникли знакомства с организаторами концертов и фестивалей, и позднее эти связи начали разрастаться. До сих пор чаще всего я играю и записываюсь именно в этой стране, но после первых лет гастролей в Германии у меня появились приглашения и в другие страны Европы. Всем этим я обязана конкурсу, для карьеры это, безусловно, был импульс.

— Важная часть любого интервью с музыкантом — его детство, первые серьезные шаги в профессии, школьные годы, учителя. Если вы

не против, начнем эту часть разговора со школ — Скрыбинской, Гнесинской.

— Я начинала в шесть лет. Захотела учиться сама, сказала бабушке: «Веди меня в музыкальную школу». Мои родители не музыканты, они инженеры. Правда, оба в детстве учились музыке. У бабушки были большие способности: она точно и красиво пела, аккомпанируя себе по слуху, у отца тоже прекрасный слух и голос. Но все они пошли в другие профессии. А пианино дома было, и я всегда хотела на нем играть, хотя мечтала стать врачом или, как родители, инженером и училась музыке просто так. Потом мы переехали на новую квартиру, и я перешла в Скрыбинскую школу. Талантливой меня никто в детстве не считал, нередко мне ставили тройки, я была из тех, про кого обычно говорят: «Ну ладно уж, пусть учится». Правда, дома я играла все подряд, мне это нравилось. А вот руки мне никак не могли поставить: я не понимала, чего от меня хотят. Все изменилось, когда я попала к замечательному музыканту Юрию Иосифовичу Полунину, которому я буду благодарна до конца жизни. Он был композитором, его сочинения для детей изданы, их играют. Есть и серьезные, «взрослые», сонаты, которые, увы, никто не знает. К тому времени он уже ушел на пенсию, я была его последней ученицей. Это был необычайно яркий, талантливый, разносторонний, интеллигентный человек — это если очень скромно сказать, а вообще-то блестящая, выдающаяся личность. Он был веселый, остроумный, писал великолепные эпиграммы. Словом, уроки превратились в праздник. И, что характерно, никто мне больше рук не ставил, почему-то все сразу стало получаться, и я даже неожиданно превратилась в одну из лучших учениц в школе. А заниматься я ходила к нему домой, и это было прекрасно, потому что у него была огромная коллекция пластинок. Он ставил мне записи Юдиной, Микеланджели, Софроницкого, Игумнова, других и очень интересно говорил об их игре, перемежая это анекдотами из их жизни.

Единственной проблемой было то, что я не занималась летом, и за это каждый раз осенью получала нагоняй. Сейчас такое даже невозможно представить: талантливым детям снимают дачи с пианино, мамы возле них дежурят и все такое. А я в сентябре приходила, и мой учитель спрашивал у меня: «Ты летом что — куцым собакам хвосты оттягивала?». Я каждый раз плакала, срочно входила в форму, но следующим летом все повторялось. Я сообразила наконец, что должна летом заниматься, лишь когда мне исполнилось 14 лет и я уже поступила в Гнесинскую десятилетку. Кстати, это Юрий Иосифович мне посоветовал идти туда. В Гнесинской школе работала его жена, Валерия Викторовна, иногда она меня и раньше слушала, я ее уже, конечно, знала, и поступила к ней в класс. Начала играть большие серьезные программы, и уже невозможно было прийти осенью и быстро все

выучить. Сама Валерия Викторовна училась у Самуила Евгеньевича Фейнберга, и когда я позднее прочитала его книгу «Пианизм как искусство», поняла, что она во многом передавала мне его идеи, за что я ей благодарна. Она очень остро слышала фальшь — и в жизни, и в искусстве, это очень редкое свойство. Я имею в виду, конечно, не неверные ноты, а когда говоришь неправду. В игре ведь тоже можно говорить неправду. Я могла принести произведение, вроде бы все выучено, а она мне устраивала полный разнос. Учила меня приближаться к Истине, искать музыкальную правду.

— Вы должны были искать правду самостоятельно или учительница показывала, как ее искать?

— Валерия Викторовна, конечно, пыталась меня наставить, но все-таки хотела, чтобы я нашла эту правду сама. Она старалась мне не говорить, как конкретно я должна играть, но всегда старалась добиться того, чтобы моя игра была органичной и естественной. Некоторые ее комментарии я хорошо помню. Иногда я приходила в восторг от чьего-то исполнения, а она могла охладить мой пыл словами: «Нет, это все искусственно придумано, это все пустое». И только с годами я стала хорошо понимать ее. Поиск истины в искусстве — это то главное, что она передала мне. Не покупаться на побрякушки, в общем. Не стану утверждать, что у меня всегда получается, но я всегда к этому стремлюсь.

— Помимо того, о чем вы рассказали, школьные учителя обычно прививают воспитанникам еще и технические навыки, причем на таком уровне, что в вузах со студентами заниматься техникой уже, как правило, нет нужды.

— Не помню, чтобы со мной этим занимались специально. Безусловно, мы должны были играть гаммы, этюды, я это делала, но у меня была специфическая проблема — у меня руки не росли. До 13 лет я не брала октаву, а надо было играть октавный этюд. Я сыграла его лишь в 14 лет, когда они все-таки выросли.

— Надо же, вы ведь такая высокая.

— Да, а руки были маленькие. Потом было приключение с поступлением. Валерия Викторовна хотела, чтобы я пошла в консерваторию, отвела меня на консультацию к Виктору Карповичу Мержанову, и он сказал: «Да, подавайте документы». Но я выкинула финт. Я дружила с Мишей Лидским, и он мне всегда рассказывал, как ему нравится заниматься у Троппа. И мне тоже захотелось учиться у него. Мне казалось, что в Гнесинке более демократичная атмосфера, и я решила поступать туда. А в институте атмосфера в то время была действительно потрясающей — благотворной, интересной, творческой. Тогда еще работали Олег

Драгомирович Бошнякович, Александр Игоревич Сац, Юрий Петрович Петров, Борис Моисеевич Берлин, Теодор Давидович Гутман, у которого в свое время учился Тропп. Все они были выдающиеся музыканты, своеобразные, неповторимые, удивительные. У Владимира Мануиловича я училась и в институте, и в аспирантуре.

— Что вам запомнилось из жизни его класса?

— Тематические классные вечера. Если это были сонаты Скрябина, то в итоге получалось, что все мы знакомились практически со всеми его сонатами. Хорошо было то, что такое изучение превращалось в важное совместное дело, которое помогало расширить кругозор. А потом я такие концерты стала делать со своим классом. Каждый раз я прошу студентов предлагать темы, и мы готовим не только музыку, но и рассказываем, что-то еще придумываем. Это, конечно, традиции Владимира Мануиловича.

— В том же интервью Тропп рассказал, как однажды он устроил своим ученикам тематический вечер по творчеству Метнера. А вы ведь, кажется, к Метнеру пристрастились еще раньше, в школе?

— Да, но это произошло не в Гнесинской школе, а у Юрия Иосифовича. Он дал мне сыграть «Canzona serena» из «Забытых мотивов». Мне было 13 лет, и эта пьеса привела меня сразу в полное восхищение. Так началась моя любовь к Метнеру. Потом, у Валерии Викторовны, я выучила до-мажорную сонату из «Триады», опус 11, и что-то еще. А дальше уже было продолжение, и мы с Троппом в этом совпали.

— Что имел в виду Тропп, когда сказал, что мы «не доросли» до Метнера? Да, сложный композитор, но, наверное, не сложнее Скрябина, ведь мы точно так же можем сказать, что не доросли до него и еще много до кого.

— Метнер, конечно, трудный композитор, и он для понимания и исполнения в каком-то смысле труднее, чем, например, Рахманинов. Я думаю, Тропп имел в виду, что Метнер страдает от плохого исполнения, но не из-за сложности материала, а из-за того что он менее известен.

— То есть из-за того, что нет на слуху исполнительских образцов?

— Конечно. Если мы слышим плохое исполнение Бетховена, то где-то в глубине у нас все равно есть «образец», поэтому чья-то исполнительская неудача не может испортить и омрачить его. А если мы слушаем неизвестного нам Метнера, то в случае плохого исполнения, скорее всего, подумаем, что это просто плохая музыка. Но так получается с любой хорошей, но мало исполняемой музыкой.



© Якуб Шварц

— Как вы объясняете столь трудный путь музыки Метнера к появившейся ныне известности? Ведь сегодня его уже играют очень многие пианисты, и не только русские.

— Мне кажется, это судьба. У него был сложный характер, он был очень тяжелым человеком. Наташа Консистерум цитирует в своей книжке его письмо, где он пишет: раньше он не шел знакомиться с ректором хохшуде, потому что не знал его музыки, а теперь не идет, потому что он знает. У него были незыблемые принципы и в жизни, и в искусстве, которые он не мог преступить ни при каких обстоятельствах. Понятное дело, карьере это не способствовало. Плюс невезение. Он был непрактичным человеком: то не откликался на чьи-то предложения, то издавал сочинения в неудачные моменты. Крупно повезло, пожалуй, дважды. В первую очередь, это, конечно, дружба с Рахманиновым, который его поддерживал, устраивал гастроль, иногда даже просто давал деньги. И второе везение — всем известная сказочная история с магараджей. А в остальном не везло. В конце 20-х годов он приехал сюда, гастроль прошли триумфально, его встречали почти как национального героя, а уже в 30-е просто отказали в визе. Долгие годы замалчивания его имени на родине не прошли бесследно. Вот и после смерти не повезло...

— В этом году с Никитой Борисоглебским вы записали скрипичные сонаты Метнера. Играете ли вы их в концертах?

— На последнем нашем метнеровском фестивале в 2015 году в Малом зале консерватории Борис Березовский с Никитой играли 3-ю скрипичную сонату, и я подумала тогда, что надо бы записать все его скрипичные сочинения. Я позвонила Никите и говорю: «Давай запишем все сонаты?» И Никита, не отходя от телефона, сказал: «Давай». Вышел двойной диск, там три сонаты, ноктюрны и канцоны с танцами. В концерте мы несколько раз играли и первую, и вторую сонату. Может, сыграем их в музее Скрябина.

— Первая и вторая сонаты более европеизированы, а вот «Эпическая» имеет ярко выраженный русский колорит.

— Сложно сказать. 2-я часть Второй сонаты — тема с вариациями — тоже абсолютно русская. Но что касается Третьей сонаты, вы правы. Метнер, кстати, хотел сделать из нее симфонию и говорил своей жене: «Как будто вся Россия влилась в меня, когда я писал эту музыку». Это действительно ностальгическое сочинение, в нем даже есть цитаты из пасхальной службы — «Христос воскрес».

— В своей книге «Музыка и мода» Метнер предстает совершеннейшим ретроградом, полностью отрицающим авангардные направления в музыке — атональное, политональное. При этом в его собственных сочинениях можно услышать вполне современные элементы письма и новые ритмы. Странно, что именно он призывает музыкантов к простоте.

— Как теоретик Метнер, конечно, консерватор. Но ведь то, что художник говорит, и то, что он делает на практике, часто «две большие разницы». Одно с другим может не очень пересекаться. Я считаю, что в музыке Метнера такое огромное количество инноваций, что поневоле запишешь его самого в авангард: какие там эксперименты с ритмом, полифонией, ладовым строем. Конечно, все это принципиально новое использование гармоний происходит у него в пределах тональности, это понятно, но сам по себе его композиторский язык настолько индивидуален, что перепутать с кем бы то ни было его музыку невозможно. Этот терпкий своеобразный гармонический стиль Метнера узнаваем с первых же нот. А говорить он может все что угодно. Словом, когда весь народ ринулся в атональную музыку, Метнер остался, в общем-то, на романтических позициях. Он видел, что современная ему музыка пошла не в том, как ему казалось, направлении, но ведь позднее она пошла разными путями, и даже произошел возврат к «новой простоте», как мы это называем. Я очень хорошо понимаю, почему Метнер высказывал такие взгляды. Он отстаивал их с последовательностью большого художника, который обосновывал свою собственную позицию и объяснял, почему он пишет именно такую музыку, а не другую, и, наверное, было бы странно, если бы он этого не делал.

— В последнее время можно наблюдать, как отдельные пианисты берут своеобразное шефство над забытыми композиторами прошлого. То тут, то там стали слышны имена Сергея Борткевича, Георгия Катуара. А ваш «подопечный», видимо, Алексей Станчинский?

— Катуара я тоже играла, хотя больше всех его играет Аня Засимова. А в марте этого года в Малом зале у нас даже был небольшой фестиваль, посвященный 130-летию Станчинского, играли не только его, конечно, но Станчинского было много, в том числе — никогда не исполнявшиеся произведения, ноты которых лежат в архиве Музея Глинки. Например, три изумительных романса, которые никто никогда не пел, их исполняла Яна Иванилова; скрипичные пьесы. Фортепианные его сочинения изданы, но играют их редко и выборочно. Только этюды входят в программы некоторых конкурсов. Его эксперименты с ритмами, с сопоставлением разных ладов были очень интересны, причем все это было еще до

Стравинского. Он пробовал одно, другое, безумно быстро развивался. Психика у него была явно нездоровой, он даже лежал в психиатрической клинике, а однажды уничтожил часть своих сочинений. Кое-что восстановил Николай Жилиев. И прожил-то он всего ничего — ему и 26 лет не было, когда он умер. Начинать с подражания Скрябину, даже, скорее, некая мендельсоновско-скрябинская смесь у него получалась, какие-то наивные вещи, а закончилось все невероятной космической музыкой — что-то похожее, может быть, на Бартока, но все это было абсолютно русским по содержанию. Больше всего он писал для фортепиано. А какая полифония, какие канонические прелюдии, фуги — просто невероятные. Конечно, хотелось бы, чтобы все это исполнялось. И название концерта «Уходит в вечность красота» — это строчка из его стихов, он ведь был еще и поэт.

— Давайте закончим традиционно — планами и мечтами.

— В апреле «масонская» программа в Москве. В Малом зале Зарядья в марте состоится концерт музыки нашего любимого Серебряного века, который будет называться «Только любовь» — по названию вокального цикла Крейна. Там поет Яна Иванилова, я играю сольные вещи, прозвучат редкие произведения этого периода. 20 января — концерт памяти Игоря Михайловича Жукова в музее Скрябина, это очень важно. Там будет еще Юра Мартынов играть. Потом интересные факультетские мероприятия: 26 января у нас интересная программа «Сальери и его ученики», в которой участвуют прекрасные музыканты — Лиза Миллер, Петя Айду, пока больше сказать не могу. Я нашла ноты фортепианного квартета сына Моцарта — Франца Ксавера, и, конечно, еще будет Бетховен. Это реальность. А мечта — записать целый диск Нойкомма, но сначала должен выйти Гайдн — вариации и пьесы, то есть все, что не сонаты. Он уже записан — надеюсь, выйдет в новом году. Надо еще обязательно записать клавирное переложение «Семи слов Спасителя на кресте». Теперь остается лишь работать, чтобы все эти мечты стали реальностью. ■



Ольга ЮСОВА

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

Время и его отражения



Безостановочный поток современной музыкальной жизни, кажется, оставляет мало возможностей для раскрытия глубоко индивидуальных устремлений пианистов. Тем не менее, некоторым исполнителям удается и в этих условиях твердо следовать собственной личностной позиции, подчас вопреки веяниям моды и требованиям усредненного вкуса; в конечном итоге, именно их творчество и оказывается наиболее ценным и глубоким явлением в наше суетное для искусства время. К числу таких музыкантов бесспорно принадлежит **Юлия Рябова**, чей сольный концерт состоялся 25 октября в Концертном зале им. Мясковского Московской консерватории.

Яркая индивидуальность этой пианистки выражается во многих аспектах: во-первых, она — композитор и исполнитель в одном лице. Естественно, что на фортепианном «почерке» Юлии Рябовой лежит печать двойственной природы ее музыкального таланта. Репертуар ее достаточно широк и включает в себя сочинения различных стилевых направлений, однако его подлинные жемчужины — это произведения композиторов XX века, многие из которых незаслуженно забыты в наши дни; особенное внимание в этой сфере уделяется отечественным авторам. Важно подчеркнуть, что сама Юлия Рябова училась композиции у профессоров Альберта Лемана и Татьяны Чудовой: вероятно, наличие таких наставников во мно-

гом и предопределило репертуарные устремления исполнительницы.

Не стала в этом аспекте исключением и программа московского концерта, которая включала в себя сочинения композиторов XX века, в том числе и редко исполняемые: «Детскую тетрадь № 1» ор. 16 М. Вайнберга, «Сочувственные попевки» А. Лемана, фортепианную сонату Г. Кляйна, три прелюдии и фуги из знаменитого цикла В. П. Задерацкого и, наконец, Вторую сонату Д. Д. Шостаковича. Программа была весьма удачно выстроена как в стилистическом, так и в содержательном аспекте. Отметим и концептуальный посыл: концерт назывался «Отражение времени», и подразумевалось здесь отражение трагического XX века

в судьбах и в творчестве представленных композиторов: вспомним, что В. П. Задерацкий, М. Вайнберг и Г. Кляйн были репрессированы, последний погиб в нацистском концлагере.

Первым сильным впечатлением концерта стала **Детская тетрадь № 1 Мечислава Вайнберга**. Сочинение это, безусловно, совсем не «детское», несмотря на сознательное упрощение композитором фактуры и технических приемов. Юлии Рябовой, кажется, удалось «схватить» в интерпретации очень верную интонацию: сочинение прозвучало удивительно искренне и открыто, именно с тем трогательным мирозерцанием, с каким мы обыкновенно ассоциируем детские годы. В то же время, пианистке удалось передать и скрытый трагизм цикла, тревожную хрупкость, зыбкость его звуковых миров. Отдельно стоит отметить звуковую «работу», которой, к сожалению, в музыке подобного стиля нередко пренебрегают. Изобилие тонких оттенков, выверенные звуковые пласты доставили автору данной рецензии как музыканту истинное наслаждение.

Не менее убедительными в трактовке Юлии Рябовой были и два других малоизвестных сочинения: **Соната Г. Кляйна** и **«Сочувственные попевки» А. Лемана**. Соната Кляйна производит особенное впечатление в контексте истории ее создания. Дело в том, что сочинение написано в 1943 году, незадолго до смерти, когда композитор уже несколько лет находился в нацистских концлагерях. Страшно представить, в каком моральном состоянии пребывал Кляйн в момент написания данного произведения. Эта музыка — опыт интеллектуального «отстранения» от ужасов окружающей действительности, погружение в мир «чистого» искусства вне сильных эмоциональных переживаний. Пианистке удалось убедительно

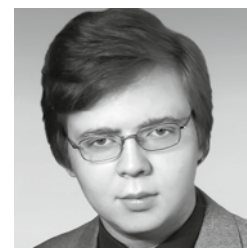
передать дух этого сочинения, оно пронеслось будто бы «на одном дыхании», несмотря на очевидную сложность и интеллектуальную насыщенность стиля.

Вторая соната Шостаковича стала единственным «репертуарным» сочинением в программе. Это масштабное, протяженное музыкальное полотно требует от исполнителя исключительной выдержки и предельной концентрации сил. Пианистка трактует эту сонату в духе рассмотренного выше сочинения Кляйна, подчеркивая интеллектуальный, отстраненный «вектор» ее содержания. Такая интерпретация звучит необычно, особенно в контексте традиционных исполнительских взглядов на музыку Шостаковича. Тем не менее, на наш взгляд, соната прозвучала в сравнении с блестящими трактовками опусов Вайнберга и Кляйна несколько менее убедительно. Представляется, что Юлии Рябовой все же не в полной мере удалось целостно «охватить» это сочинение, раскрыть его музыкальную логику от первой до последней ноты.

Три прелюдии и фуги В. П. Задерацкого (C-dur, a-moll, G-dur) из его знаменитого цикла «24 прелюдии и фуги» вновь раскрыли пианистку как яркого, убедительного интерпретатора. Отрадно, что выдающийся полифонический цикл с каждым годом расширяет свое «присутствие» в повседневной музыкальной жизни: еще двадцать лет назад о его существовании был осведомлен лишь узкий круг специалистов, сейчас же прелюдии и фуги с успехом звучат в различных концертных залах по всему миру. Трагические обстоятельства создания этого цикла, написанного репрессированным композитором в колымском лагере, роднят его с Сонатой Крейна, но по своему творческому «модусу» эти сочинения совершенно противоположны. Прелюдии и фуги Задерацкого — это не отстранение от ужасов окружаю-

щей действительности, а, наоборот, торжество искусства, торжество Жизни вопреки происходящему вокруг. В своей интерпретации Юлия Рябова особенно ярко подчеркнула именно этот жизнеутверждающий мотив цикла: представленные три прелюдии и фуги прозвучали как гармоничное единение чувственного и интеллектуального. Отметим, что пианистке удалось убедительно передать исключительно богатую стилистическую палитру музыки Задерацкого: здесь были и явные «отсылки» к Баху, и неоромантические черты, и яркий, новаторский дух модерны.

В заключение хотелось бы посвятить на малое число слушателей, пришедших в этот замечательный вечер в Зал им. Мясковского. Жаль, что многие отечественные меломаны предпочитают посещать концерты с «заигранными» программами, избегая интеллектуальных усилий, неизбежных при открытии новых для себя сочинений. Миссия, которую взяла на себя Юлия Рябова, — возвышенная и сложная одновременно; надеемся, что благодаря самоотверженному труду пианистки забытые шедевры XX века займут подобающее им место в репертуаре современных музыкантов и в сердцах слушателей. ■



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

A portrait of a man with short dark hair and light blue eyes, wearing a dark blue jacket over a light blue button-down shirt. He is standing in front of a dark blue brick wall. The lighting is soft, highlighting his face and the texture of his clothing.

Юрий Мартынов:

«Не должно оставаться пустых нот»

© Laurent Becot Ruiz

Юрий Мартынов — один из самых интересных, глубоких и разносторонне одаренных исполнителей нашего времени. Его инструменты — фортепиано, клавесин, хаммерклавир, клавикорд, орган. Его репертуар — сольные и камерные программы практически всех эпох: от Ренессанса до наших дней. Выпускник Московской консерватории по классам профессоров М. Воскресенского (фортепиано) и А. Паршина (орган), профессор своей alma mater, лауреат множества международных премий в области звукозаписи, в том числе — престижной Editor's Choice журнала «Gramophone» (2016). Единственный в мире пианист, записавший все симфонии Бетховена в переложении для фортепиано Ф. Листа на инструментах эпохи Листа. И, как это часто случается, до последнего времени значительно более ценимый и востребованный за рубежом

— У любого, кто хоть немного знаком с вашим творчеством и вашей биографией, голова идет кругом от количества инструментов, практик и областей музыки, в которых вы достигли успеха. А что является главным для вас?

— Я бы не пользовался термином «успех», потому что это понятие, скорее, коммерческое...

— Тогда — признания.

— Мне трудно сказать, достиг ли я признания. Просто я занимаюсь тем, что мне интересно. Старинные инструменты, которые создают эту картину многообразия, заинтересовали меня еще в школе, так что это совсем не случайный выбор. Можно сказать, что каждому из этих инструментов я многим обязан, потому что каждый из них способен показать такие вещи, которые без него представить себе невозможно. Иногда это происходит очень неожиданно, и вы получаете иную картину, нежели предполагали.

Для меня это своего рода общение. Если с каким-то из этих инструментов я долгое время не общаюсь, то начинаю остро скучать. Как раз с точки зрения успеха это не очень правильно. Для успеха логичнее бить в одну точку. Но так получилось, что я заинтересовался старинными инструментами до того, как это понял. И слава Богу, потому что такое «распыление», на мой взгляд, крайне ценно с музыкантской точки зрения: оно открывает горизонты, о которых иначе никогда в жизни можно не догадаться. Любой человек, который сосредоточен на себе и делает то, что называется «карьерой» на том или ином инструменте, должен заниматься в первую очередь именно этим инструментом, а остальное ограничить своим домашним обиходом, чтобы это не мешало его публичному восприятию. Повторюсь: для меня действительно самым главным является общение с разными инструментами и то, что они могут мне подсказать, показать, чему могут научить. К тому же в результате такого взаимодействия они проецируются друг на друга, и могут возникнуть моменты, которые без этого были бы невозможны. Лично мне это трудно на что-то променять.

— Но начинали Вы, конечно же, как пианист.

— В детстве у меня было, как и у многих: бабушка обратила внимание, что я часто дирижирую под музыку, которую передавали по радио или по телевизору. На мое счастье, меня привели к Анне Даниловне Артоблевской, которая была фантастическим детским педагогом и удивительным человеком. Она, как никто, вводила детей в мир музыки, это было что-то совершенно волшебное. В ЦМШ я поступил очень легко. Но Анна Даниловна на тот момент была уже очень пожилым человеком, ей становилось труднее обращать внимание на технические аспекты. Она фактически передала меня Владимиру Владимировичу Бунину, который буквально выстроил мне аппарат. В седьмом классе я перешел к Сергею Леонидовичу Дижур, и он стал одним из тех, кто оказал на меня огромное влияние. Он меня научил двум важнейшим вещам: по-настоящему слышать звук и по-настоящему читать текст. Причем и того, и другого Сергей Леонидович добивался абсолютно беспощадно (он вообще был человек бескомпромиссный). Боже упаси было прочитать текст «по диагонали»! Что касается звука, то ассоциации, с помощью которых он описывал приемы звукоизвлечения и производимый ими эффект, для меня оказались очень точными. Некоторыми из них я, занимаясь со студентами, пользуюсь до сих пор.

Отчасти благодаря Дижуру я увлекся органом: он ведь в те годы концертировал только как органист. Собственно, орган мне нравился с детства, но тут я оказался гораздо ближе к нему, чем это обычно бывало возможно в школьном возрасте. Клавесином я впервые занялся тоже в школе: дочь Сергея Леонидовича Наташа преподавала его в ЦМШ как факультатив. Клавесин в ЦМШ был, как и везде у нас в стране в то время, из ГДР (и все они были, без преувеличения, ужасны) — маленький Lindholm. Тогда в Советском Союзе был один подлинный хороший клавесин — Tschudi в Музее им. М. И. Глинки, чуть позже появился роскошный инструмент работы Райнхарда фон Нагеля у «Виртуозов Москвы», который впоследствии не уберегли (его поставили на сквозняке в ММДМ, а клавесин, как и человек, имеет способность простужаться), а это, между прочим, был один из лучших клавесинов, который мне доводилось встречать в жизни. Но началось все с маленького «Линдхольма». Из него



© Ирина Шымчак

трудно было извлечь что-то, доставлявшее слуховое удовольствие, но мечтать, как известно, можно всегда.

— Сколько лет вам тогда было?

— Уже 16. Я вообще был сознательным мальчиком (*смеется*). А с хаммерклавиром познакомился несколько позже. Я тогда еще не был лично знаком с Алексеем Борисовичем Любимовым, но, благодаря Анне Даниловне Артоболевской, знал его с детства. Помню, как он обыгрывал программы в ее квартире. Когда он собирался записывать все сонаты Моцарта на инструментах соответствующей эпохи, Московская филармония объявила его абонемент и купила хаммерклавир работы Вольфа Дитера Нойперта. Это был совершенно новый звук, совершенно другая эстетика игры. Я абсолютно влюбился в этот инструмент! Естественно, это все было помножено на Алексея Борисовича, который всегда был одним из самых моих любимых музыкантов. Я подумал, что когда-нибудь тоже до этого доберусь. И — добрался.

— А симфонии Бетховена в листовской транскрипции на каких инструментах записывали?

— На значительно более поздних. Я записал два диска на инструменте Erard 1837 года и три — на более позднем Bluethner 1861 года. Но к этим инструментам я пришел не от современного фортепиано, а от хаммерклавира. Да, разумеется, багаж современного фортепиано здесь

тоже многое значит, но я привык работать с принципиально разной механикой, мне проще приспособиться к звуковым особенностям разных инструментов, в том числе и прямострунных. К любому инструменту такого рода надо приспосабливаться, потому что они различаются в гораздо большей степени, чем, например, концертные Steinway и Yamaha. Чего ожидать от современных роялей, всегда примерно известно. Тогда как те же симфонии на незнакомых инструментах XIX века, если есть возможность, я просто не берусь играть: это экстремально сложно, надо сначала «познакомиться». И результат такого «знакомства» напоминает именно человеческое общение. У инструмента XVIII–XIX веков может быть такой характер или этакий. Он пойдет тебе навстречу или нет. Примет то, что ты ему предлагаешь, или напрочь откажется и начнет предлагать что-то свое... С ними ведь надо разговаривать, как с живыми. Иначе они с вами разговаривать не будут.

— Мы перескочили немного вперед... Вернемся к тому, как вы познавали по очереди старинные инструменты.

— Сначала я познакомился с клавесином на практике в школе. Потом клавесин на долгое время отошел в тень, потому что, поступив в консерваторию, я занялся органом. А потом клавесин неожиданно вернулся — на четвертом курсе. Сначала в классе камерного ансамбля

Тиграна Абрамовича Алиханова мы с друзьями сыграли Пятый Бранденбургский концерт. И это был эффект разорвавшейся бомбы, хотя сам клавесин по-прежнему был плохой. А потом в Москву из Франции приехал человек, у которого я впоследствии учился, — Ильтон Вьюнски. Он играл на тех же самых «дровах», которые у нас стояли, но извлекал из них такие звуки, от которых все, начиная с Леонида Исааковича Ройзмана и заканчивая мной, просто оторопели. Тогда для многих расселся дурацкий миф о том, что, как ни ткни в клавесин, звук будет одним и тем же. Из моего сознания он исчез навсегда и окончательно, потому что Вьюнски вытворил что-то совершенно невероятное на тех же самых неуклюжих линдхольмах, на нойпертовском клавесине модерн. И выяснилось, что все возможно! А заодно — что я играть на нем не умею. Когда Вьюнски позвал студентов-клавесинистов на летнюю академию во Францию (это было после моего четвертого курса, я только что выиграл конкурс в Барселоне, и жизнь раскрывалась передо мной во всей красе), я с радостью туда помчался, благо в те годы такая возможность уже появилась. И тут мы столкнулись с настоящими инструментами. Я увидел и подлинники, и очень хорошие копии. И решил, что это я, безусловно, постараюсь освоить. Тогда же мне впервые попался на глаза клавикорд, но это отдельная история.

— Можете мне объяснить, как неспециалисту, чем отличается звучание клавикорда от звучания клавесина?

— Механика клавикорда — это самая простая механика, которая только может быть. Поперек клавиатуры натянуты струны, относительно короткие. На конце клавиши закреплен тангент — металлическая пластинка, которая касается струны в определенной точке (собственно, клавикорд — это дальнейшее развитие монохорда Пифагора). С одной стороны струна заглушена, поэтому, когда тангент приподнимает струну, он делит ее на две части — звучащую и незвучащую. Как только тангент опускается, струна глушится. Проще ничего не придумаешь. Никаких дополнительных механизмов. Это единственный из всех клавишных инструментов, где можно воздействовать на звук, уже нажав клавишу: на нем можно вибрировать. Правда, хотя этот прием очень известен (по-немецки это называется *Bebung*), но он не является особо важным. Данная механика обуславливает динамические особенности клавикорда — он очень тихий. Усилить его звучание нельзя, потому что при большем натяжении тангент просто перерубит струну. То есть струна должна быть натянута достаточно слабо. Плюс, естественно, никаких усиливающих конструкций — только дерево. Но зато звучание клавикорда обладает невероятным эмоциональным воздействием.

Это одно из лучших лекарств для нервной системы, которое только можно себе представить, он потрясающе способен привести чувства в нужное состояние (помните библейский сюжет о Сауле и Давиде? Там упоминалась цитра, но природа звука напоминает клавикорд). С другой стороны, инструмент очень капризный. Ни одного неверного прикосновения не прощает.

— В консерватории есть свои клавикорды?

— Ни одного по понятным причинам — это инструмент не для концертных залов, а консерватория готовит концертных исполнителей. Есть один клавикорд в Московской филармонии, пусть и довольно скромный. А так — у многих музыкантов есть свои клавикорды. У меня тоже есть очень хороший инструмент работы прекрасного мастера Дмитрия Белова: он маленький (я его совершенно спокойно ношу в чехле в одной руке), по одной струне на тангент. Так называемые «связанные» клавикорды (по два и более тангента на струну), очень распространенные со времен Ренессанса, были и у Бетховена, и у Шумана. В отличие от клавесина, клавикорды продолжали делать всегда.

— Ваш клавикорд — работы современного мастера. Отличаются ли по звучанию инструменты, созданные по подобию тех, которые когда-то существовали, от исторических?

— Не более, чем инструменты различных мастеров соответствующей эпохи различаются между собой. Кстати, когда я в первый раз оказался во Франции, то увидел и подлинный клавесин, и первый современный инструмент. Его по образцу клавесина первой половины XVIII века работы великого Николя Бланше в 1958 году сделали два гениальных мастера — Уильям Дауд и Райнхард фон Нагель. Они первыми создали точную копию, для этого им позволили разобрать оригинал. Многие мастера потом делали копии, ориентируясь на их инструменты, ведь не каждый день вам позволят разбирать уникальные экспонаты!

— Но ведь материалы и технологии уже другие.

— Хорошие мастера умеют работать с этим. Их инструменты сопоставимы с историческими. Они могут отличаться только потому, что они — другие. Но везде — хороший звук, определенные тембральные характеристики и механика. Да, эти инструменты абсолютно правомочны в своем существовании.

Возвращаясь к клавикорду. У моего звук очень тихий, но летит при этом далеко даже в самых неподходящих акустических условиях. У него именно летящий звук. Но инструмент непростой, капризный. Он, как я уже говорил, не любит неточных прикосновений. На нем

ничего даром даваться не будет. Он, повторюсь, действительно — очень тихий. И уходит в такой тающий в воздухе звук, что это совершенно невероятно. Когда уши «выстраиваются», а это происходит через несколько минут, на нем получаются и кульминации, причем довольно объемные. Как мы привыкаем, что «ля» первой октавы — это 440 или 442 Гц, так привыкаем к определенному уровню громкости в децибелах. Если сила звука существенно от него отклоняется, если становится слишком громко — это трудно переносить, а слишком тихо — мы к этому не готовы.

— Мы вообще окружены шумом, постоянно. Просто не всегда это фиксируем в сознании.

— Мы привыкли к тому, что уровень шума превышает уровень звука, который стоило бы услышать. Поэтому уши приходится «прочистать», чему старинные инструменты очень способствуют. Я играл несколько раз в жизни концерты на клавинофорте, не очень часто, естественно, потому что это можно позволить себе только в небольшом помещении человек на 50–60, при хорошей акустике. Да, приходилось и в Рахманиновском зале (а это зал с уникальными акустическими условиями) на нем играть, но он растворяется даже там, он не рассчитан на такие объемы. На самом деле, клавинофорте мог бы оказывать неоценимую услугу любому пианисту, потому что дисциплинирует невероятно, заставляет слышать то, на что вы никогда иначе не обратите внимание. Требуется абсолютного контроля в каждый момент прикосновения к клавише. Развивает интонационное мышление. Другое дело, что при игре на клавинофорте вы не можете отпустить вес руки в клавиатуру. В этом плане, особенно для музыкантов с большим весом руки, долго играть на нем физически трудно, все время приходится этот вес убирать. Но как пример того, что можно услышать и что можно от себя потребовать, — это ни с чем не сравнимо.

— Кстати, вы же работаете и с современным исполнительским искусством, и со старинным. Как вы лавируете между музыкой разных эпох, разных стилей, с разной спецификой исполнения?

— А я не лавирую.

— Но ведь сознание приходится перестраивать?

— Сознание перестраивать надо, а лавировать совершенно не обязательно. Вопрос стилистически грамотного прочтения встает перед пианистом, что бы он ни играл. Например, если он играет барочную музыку, то это в любом случае будет транскрипцией, потому что было написано для принципиально другого инструмента.

И тут есть два варианта решения: или мы отказываемся от логики первоисточника и все перемалываем на свой лад, или мы пытаемся воссоздать изначальную музыкальную идею, исходя из знания средств выразительности и законов музыкального языка той эпохи, которой она принадлежит. А это другое дело, это требует определенного уровня культуры, определенного уровня знаний и так далее. В любом языке в каждый конкретный период действуют определенные грамматические правила, и, если вы претендуете на то, что хотите некий текст произнести (в нашем случае — сыграть) так, как он звучал, стало быть, вы должны следовать этим правилам. Меняя их, вы можете изменить нечто крайне существенное. Классический пример роли синтаксиса — «казнить нельзя помиловать». В музыке происходит то же самое: фраза может кардинально изменить смысл из-за искаженной агогики, неправильной артикуляции. А эта артикуляция абсолютно доступна пианисту, если он об этом задумается. В зависимости от этого может выстраиваться и динамика, и фразеология, и так далее.

— Осенью в Варшаве впервые прошел Международный конкурс имени Шопена на исторических инструментах, вызвавший немало дискуссий. Одно из распространенных высказываний — об «ущербности» старых роялей по сравнению с новыми. Ваше мнение?

— Увы, я даже ввязался в одну дискуссию в социальной сети, чего стараюсь никогда не делать. Мнение, которое меня спровоцировало высказаться, было, на мой взгляд, крайне предвзятым. Человек, его отстаивавший, подходил к роялям эпохи раннего романтизма так же, как к нынешним, и, естественно, видел лишь недостатки (не задумываясь, что, с точки зрения того времени, можно увидеть много недостатков и у современного инструмента). Тогда как эти инструменты попросту разные, и эстетика игры на них — тоже разная. Современный рояль стал таковым, когда стали появляться большие залы, изменился сам подход к концертной практике. Потребовалась стабильная конструкция, долгие удерживающая строй, потребовался звук, наполняющий большое пространство. Ясность звучания, определенные тембры при этом утрачиваются. На современных инструментах ясности надо добиваться специально, тогда как, скажем, венский хаммерклавиер предлагает ее априори. Понимаете, у эволюции нет этических критериев «лучше — хуже». Всегда что-то происходит за счет чего-то, это некая логика развития чего бы то ни было в нашем скромном мире. Когда на ралли Париж — Дакар и на «Формуле 1» используются разные автомобили, это считается нормальным. А в музыкальном сообществе до сих пор бытует мнение, что игра на старинных ин-



струментах — это какое-то побочное направление, куда надо списать «инвалидов». Но так получилось, что на этот конкурс в Варшаву приехали несколько первоклассных пианистов и оказались в крайне невыигрышном положении. В пресловутой дискуссии прозвучала мысль: раз они так слабо выступили, значит, плохие инструменты. Почему-то очевидный вывод, что люди просто не умеют ими пользоваться, в голову не пришел. Еще одно забавное утверждение: если нет силы пальцев (в контексте высказывания было ясно, что речь идет о столь вожделенной для некоторых долбежке по роялю, хотя даже тяжелоатлеты различают работу на силу и работу на технику), значит, нет техники. В тоже время, Шопен был известен своей физической хрупкостью, однако это не мешало ему быть блистательным виртуозом! Более того, он выбирал для себя инструменты, которые были динамически слабее других, имевшихся в тот момент в доступе. Например, Erard несколько мощнее, чем Pleyel, но Шопен предпочитал именно Pleyel.

— Давайте вернемся в 90-е годы, когда в Московской консерватории возник Факультет исторического и современного исполнительского искусства. Вы были среди его основателей.

— Многие были в той команде, из которой вырос ФИСИИ. Создание факультета (а это произошло в 1997 году) — идея Назара Кожухаря. Да, без Алексея Любимова и Натальи Гутман это не осуществилось бы никогда, но идея принадлежала именно Назару. Он очень интересный музыкант, крайне своеобразный, особенно убедительный именно в старинной и современной музыке. Тогда не было консерваторских инструментов, чтобы обеспечить материальную базу, они все были привнесены извне: филармонический хаммерклавир, роскошный клavierин «Виртуозов Москвы». Любимов привез несколько инструментов из своей коллекции. Так все и началось. Сначала наш факультет был организован как экспериментальный, о чем тогдашний ректор М. А. Овчинников просто уведомил Совет ВУЗа. Так что за первые пять лет мы не получали за свою деятельность ни копейки, но зато и не были скованы бюрократическими рамками, образовательными стандартами, планами-отчетами. Официальный статус нам дал уже нынешний ректор, А. С. Соколов, кажется, в 2002. Поначалу на ФИСИИ — это, может быть, и хорошо, а может быть, и не очень, — никакой четкой структуры не было: кто с кем и по какой программе занимается. Считалось, что студент факультета (я эту систему приветствую) может позаниматься с любым из нас. Каждый преподаватель факультета вел как специальность, так и камерный ансамбль. И происходил крайне полезный обмен, своеобразная лаборатория как для студентов, так и для педагогов.

— Какова в настоящее время ситуация с «официальным статусом»?

— Надеюсь, что самые сложные ситуации уже в прошлом. Сейчас остались трудности бюрократического характера, а они всем отравляют жизнь в равной степени. Да, приходилось сталкиваться с резким неприятием того, чем мы занимаемся, к счастью, постепенно это уходит. Но довольно долгое время ФИСИИ был в консерватории «белой вороной». Про «инвалидность» старинных инструментов я уже упоминал. Другой тезис: «Вы берете всех, кто не прошел на другие факультеты».

— Честно, насколько этот тезис соответствует действительности?

— Иногда это было, к сожалению, справедливо, но, мне кажется, большее значение имеет конечный результат — кого мы в итоге выпускаем. Практически все наши выпускники нашли себя в музыке, состоялись как профессионалы. К нам, в подтверждение того самого упрека,

однажды пришел скрипач, который оказался первым под чертой на оркестровом факультете. И весь первый курс он твердил: «Да я от вас уйду! Мое место там!». Но не ушел, сейчас вообще занимается только барокко, стал довольно авторитетным в Европе музыкантом. А что касается набора, то при нынешнем состоянии учебных (и не только) дел, когда все определяется «эффективными менеджерами», а ВУЗы, видите ли, «оказывают услуги»... Если нет достаточной нагрузки, вас начинают сокращать, и это касается любого факультета. Возникает дилемма, которой в принципе быть не должно, но не ВУЗы в этом виноваты! В сложившейся ситуации иногда берут тех, кого при наличии более сильных кандидатов, возможно, и не взяли бы. Так бывает и на ФИСИИ, разумеется. Были и другие случаи, когда мы кого-то не брали, а, скажем, фортепианный факультет (я на нем тоже преподаю) с удовольствием принимал. Здесь уместнее говорить о разных, но равноправных подходах, потому что фортепианный факультет ориентирован в первую очередь на репертуар XIX–XX веков, т. е. на то, что ближе к современному роялю. Согласитесь, не так уж много молодых пианистов, которые бы активно играли классический репертуар, хотя он, конечно же, проходится в обязательном порядке. Бетховен — еще куда ни шло, а Шуберт, тем более Моцарт и Гайдн — это, за редкими исключениями, не более чем вкрапления в программы. Что уж говорить о более ранней музыке — ну, не фортепианный это репертуар, хотя никто и не отрицает, что сыграть его на рояле можно, а знать, на мой взгляд, нужно.

— Учить. Делиться своими знаниями и опытом. Что вы обычно стараетесь передать своим ученикам?

— То, что считаю самым главным, и это не стилистические моменты. Стилистические особенности — это что-то само собой разумеющееся, об этом мы говорим, как о неких нормах. Главное — добиться, чтобы при исполнении не оставалось «пустых» нот. Все-таки мы вкладываемся в то, что делаем, а если этого не происходит, то стилистические нормы становятся глубоко вторичными. В лучшем случае получается корректное исполнение. Когда-то Игорь Михайлович Жуков очень удачно сказал об игре Софроницкого: «Там, где другие пот смахивают, у него кровь ведрами приходилось отмывать со сцены». Софроницкий ведь действительно сжигал себя. И результат воздействия его игры был совершенно феноменальным. Такая отдача, к сожалению, сейчас встречается нечасто. Напротив, очень часто те, кто приходит учиться, искренне недоумевают: «Ну как же так, я — вон как быстро, как точно, как громко. Чего же еще от меня хотят?». Действительно, процент точно сыгранных нот за последние десятилетия резко вырос.

Но, с другой стороны, такие «игрецы» сплошь и рядом ведь ни о чем другом и не думают.

— А я, слушатель, чувствую, что контакта-то с инструментом нет: он остается как будто мертвым, не отвечает.

— Если рояль «лежит на лопатках», а некое создание по нему гарцует, то о каком контакте мы говорим? К тому же, как правило, это вообще не имеет никакого отношения к тому, что написано в нотах. Конечно, есть сочинения разного уровня. Но мы все-таки в основном работаем с золотым фондом. И эта музыка писалась потому, что человек не мог этого не выразить. Значит, мы должны пытаться хотя бы приблизиться к этому смыслу, а знание стилей может в большей части случаев помочь. Если правильно понимаешь текст, легче осознать и его наполнение. Что касается периодов более отдаленных от нас по времени, то часто сталкиваемся с феноменом: самое важное в тексте как документальном свидетельстве той или иной эпохи — не то, что в нем пишется, а то, что в нем не пишется. Потому что это и так все знали в тот момент, а мы можем уже не знать. Почему инструменты эпохи? Это же ее свидетели, сохранившие память.

— А как это знание из них извлечь?

— Они подсказывают. Инструменты меня научили не меньшему, чем замечательные люди, с которыми я общался. «Имеющий уши, да услышит». Если вы способны услышать, что звучит лучше, а что хуже, что более естественно, а что — нет, вы потихоньку начинаете понимать, что данный инструмент вам может предложить. А потом оказывается, что это и был тот самый кодекс правил, который существовал и в какой-то момент стал неписанным, потому что его все выучили. Лучшее понимание текста подскажет, что именно имеет смысл попробовать выразить. В конечном итоге то, к чему я стремлюсь (льщу себя надеждой, что иногда безуспешно), — научить не играть пустых, ничего не значащих нот. Да, это требует внутренних усилий, напряжения, дисциплины вне зависимости от того, что вы играете. Даже фантазия требует напряжения, потому что есть те, кому все легко падает в руки в определенном стиле, но это не значит, что в другом они будут чувствовать себя так же хорошо. Я уделяю много внимания стилистическим особенностям, но момент личностной интерпретации для меня остается более значимым. Полагаю, в любую эпоху личность интерпретатора обладала наибольшей ценностью в момент исполнения.

— С другой стороны, возьмем жизнь современного пианиста. Он постоянно перемещается из одной точки земного шара в другую, бывает,



© Laurent Becot Ruiz

что играет несколько концертов подряд. И человек так измотан, что нет уже в нем этого внутреннего огня, а играть надо. Он садится за рояль, и мы слышим те самые пустые ноты...Что тогда делать?

— Мы все — не машины. В принципе, такой режим — неестественный. Но мы живем в зависимости от ситуации и того, во что сейчас превратилась концертная жизнь. Фактически это шоу-бизнес. К сожалению, реалии таковы, что уже никого не шокирует словосочетание «музыкальный рынок», а мы на этом рынке просто товар. Если на товаре нет яркой этикетки, его перестанут замечать. Если вы перестанете быть медийным персонажем, то рискуете перестать интересовать концертные организации и звукозаписывающие компании, и тогда можно не беспокоиться: не будет той концертной жизни, которая бы потребовала играть несколько дней подряд и чувствовать себя после этого опустошенным. Вообще никакой может не быть! Можно только позавидовать тем, кто может себе позволить выбор... Мы все знаем, как это: играть, преодолевая дикуую усталость. И одно из самых ужасных состояний — когда ты выходишь на сцену и по-

нимаешь, что не идет то, что ты хочешь. Публика может аплодировать, а ты понимаешь, что сегодня просто отработал положенное время. И вообще, иногда неплохо бы остановиться и что-то переосмыслить. Но музыканты, которые живут в жестком концертном графике, как правило, не могут от него отказаться.

Нас очень много, и наша востребованность эфемерна. Накатана некая дорожка, и с нее опасно сойти даже на короткое время, потому что есть риск не вернуться. На год кто-то выпадает из обоймы, и все — человека нет. Попробовал бы сейчас Горовиц на 12 лет уйти со сцены... То были совершенно другие годы! Сегодняшний конвейер — абсолютно искусственная ситуация, и, с точки зрения того, что нужно для музыки, артист в ней находиться не должен. Но периодически оказывается. Единственное, что можно, — самому себе в утешение сказать, что у человеческого организма есть почти безграничные ресурсы, которые, правда, надо восполнять.

— А как восполнять? Да еще желательно быстро...

— Ну, тут уже каждый сам выбирает.



— **Что помогает лично Вам?**

— У меня, как и у большинства, усталость обычно накапливается к концу сезона. От всего сразу. А так... Я море люблю. И физические нагрузки, это тонизирует. Занимался вин-чунь кунг-фу, но нахватал травм и был вынужден прекратить. Подумываю про йогу теперь. Еще люблю историческое фехтование, нравится поработать с железом — без фанатизма, конечно, тем не менее, для переноски хаммерклавира не раз пригождалось. Как-то на меня уронили из вагона хаммерклавира, когда мы его в Петербург привезли: платформа была короткая, вагон до нее не дошел, спускались по лесенке. Проблема была в том, что сзади меня, по соседнему пути, шел другой поезд, и мне никак нельзя было сделать даже двух шагов назад (мы бы с вами не разговаривали сейчас). Повезло, как-то умудрился его удержать — не ронять же инстру-

мент. Так что концертирующему музыканту имеет смысл держать себя в хорошей физической форме. Безусловно, надо уметь расслабиться, сбросить напряжение, отвлечься и при этом не выйти из исполнительской формы в рамках очень сжатого времени. Тут уж у кого как получается.

— **Как у вас выстраивается соотношение «концертная деятельность — преподавательская деятельность»?**

— Пока выстраивается. С прошлого года моим ассистентом стал замечательный молодой пианист Михаил Турпанов, он мне невероятно помогает. Кроме того, преподавать мне всегда нравилось. И, преподавая, учишься сам, это известный факт. Для меня очень многое значит также момент человеческих отношений со студентами, считается, кстати, что это одна из традиций Московской

консерватории. Прекрасная традиция, которую я усвоил еще в классе моего любимого профессора Михаила Сергеевича Воскресенского. И Елена Ивановна Кузнецова, тогда его ассистентка, была для нас всегда, как вторая мама. Так что я стараюсь этому следовать. Конечно, регулярно накладываются друг на друга авралы концертные и учебные, тут ничего не поделаешь. Вообще, я человек довольно беспорядочный, к сожалению. Когда-то по молодости в силу того, что мне досталась способность собраться и быстро выучить, мне нравилось думать, что, чего уж там, новую концертную программу за месяц выучу! И получалось же иногда (смеется). Но это не более чем юношеская глупость, сейчас предпочитаю в такие игры не играть.

— Часто тянет на что-то новое в программах?

— Да, хотя я уже не раз себе говорил, что пора возвращаться к тому, что было сыграно раньше. У меня действительно очень большой репертуар. Если посчитать, сколько я переиграл на разных инструментах, наверное, получится около 60 камерных программ, а сольных — заметно больше. Правда, у меня не так много концертов с оркестром. Только что, 12 декабря был концерт с Камерным оркестром Московской консерватории. Профессор Владислав Иголинский, отмечающий в этом году свое 65-летие, предложил сыграть с ним Двойной концерт Мендельсона, Сонату Франка и Этюды в форме канонов Шумана в обработке Дебюсси.

— Вы (один из немногих) играете Первый концерт Метнера. Второй у Вас в руках?

— Нет, но я его учу.

— Да, знаю, что Вы участвуете в открытии фестиваля имени С. Рахманинова «Белая сирень» в Казани, где 18 мая 2019 исполните этот концерт с Государственным симфоническим оркестром Республики Татарстан под управлением Александра Титова. А какие еще планы в этом сезоне?

— 13 января — трио и сонаты Брамса с Игорем Федоровым и Борисом Андриановым в Малом зале консерватории. В начале марта у меня сольный концерт в Малом зале — это уже традиция. Если получится включить в программу то, что хотелось бы сыграть, то в одном из отделений будет совсем новая программа.

— А что бы вы хотели?

— Я бы хотел сыграть Третью сонату Брамса. Конечно, я хорошо ее знаю, но играть до сих пор не приходилось. Но это — если успею. А вот что я поставлю во второе отделение, пока еще не решил, может быть, третий том

«Годов странствий» Листа. Его очень редко играют, а ведь это изумительный цикл, один из самых искренних и глубоких примеров религиозной музыки XIX века. Или Первую сонату Рахманинова. Я ее записал в июне, она вышла в коллекционном издании «Мелодии» к 145-летию композитора. Вообще, с этой сонатой у меня была интересная история. Мне она всегда не просто нравилась — это что-то особое, я мечтал ее сыграть, притом, что Рахманинова мне доводилось играть очень немного. И все время руки не доходили — это же огромное сочинение. Но она просто как-то исподволь завладевала мной. И вот как-то в разговоре с Алексеем Любимовым я обмолвился, что, наверное, так и не соберусь выучить одно из самых своих любимых произведений, а на следующий день мне позвонили и предложили ее записать. Учить, правда, пришлось в очень сжатые сроки, если бы эта соната не значила для меня столько, я бы и не решился, наверное.

— Что вы цените в жизни?

— Буду краток, как профессор Дамблдор: любовь. Без нее все теряет смысл. Как видите, я не оригинален.

— Самое сильное впечатление последнего времени?

— О, их, слава Богу, много: мир полон чудес, нам остается их только заметить.

— Что вас вдохновляет?

— Много, как, наверное, это и должно быть. Но я боюсь показаться излишне сентиментальным. Впрочем, непосредственно в музыке меня часто вдохновляет сама музыка, но описать это вербально не получится: разве можно по-настоящему выразить словом то, что словом не ограничено? ■



Ирина ШЫМЧАК
Музыкальный обозреватель, журналист, фотограф,
редактор пресс-службы
Московского музыкального театра «Геликон-опера»

Знаки, СМЫСЛЫ, СИМВОЛЫ

**Александр Чайковский.
Соната-фантазия
«Флорентийский
фантом»**

В индийской религиозно-философской традиции есть понятие «майи» — иллюзорности, в которую впадает сознание, увязшее в болоте своих мелочных мыслей о жизни. И лишь избранным удастся сорвать с себя эту пелену, подняться над сиюминутностью и окинуть спокойным взором действительность во всей ее полноте. В ветхозаветной книге Экклезиаста есть лейт-фраза: «И это уже было в веках». Действительно, как в древности, так и сейчас наше сознание полностью вовлечено в краткосрочные, часто нервные процессы нашего бытования. Пока мы погружены в конъюнктуру сегодняшнего дня, мимо равнодушно проносятся дни, месяцы и годы. И лишь в периоды сильных потрясений, вырывающих нас из потока повседневности, мы способны задуматься и почувствовать подлинно великое.

Но всегда были люди, которые могли подняться над животрепещущими страстями, воспарить сердцем и душой, познать или хотя бы почувствовать вечное. Среди таких людей — те, кто создает шедевры

искусства. А самое действенное из искусств — музыка. Создание музыки — это таинство, которое не всегда могут познать даже те, кто наделен способностями его совершать.

Об одном из таких свершившихся таинств — **Сонате для фортепиано № 1 Александра Чайковского** — наша традиционная рубрика. Имя композитора известно по всему миру. Каждое его произведение — словно портал в другую реальность, позволяющий прикоснуться к вечному источнику подлинного искусства. Первая соната — именно из таких сочинений.

Соната-фантазия имеет название **«Флорентийский фантом»**, а также пояснение, что написана она на темы П.И. Чайковского. Великолепная, уютная, незабываемая Флоренция была излюбленным местом великого композитора, где он не испытывал недостатка вдохновения. Несмотря на искушение углубиться в анализ музыки, рассказать в нашем обзоре о «спрятанных» в ней темах Чайковского, мы не будем лишать исполнителей возможности самостоятельно обнаружить эти музыкальные знаки. Тем более, что зашифрованы они вполне очевидно. Отметим лишь, что имен-



но во Флоренции П. И. Чайковский создал «Пиковую даму», которую местные меломаны сразу окрестили «флорентийской оперой».

Соната А. Чайковского — остро трагическое произведение. Эсхатологизм, предощущение смерти, заключенное во многих сочинениях Петра Ильича, в этой сонате нашло продолжение. Соната — суть осмысление, погружение и глубокая эмпатия автора по отношению к личности великого однофамильца. Складывается впечатление, что композитор словно «дочувствовал», «досказал», еще сильнее выразил в этом произведении ощущение холодного дыхания приближающегося жизненного финала, которое есть в «Пиковой даме» и особенно в Шестой симфонии.

Форма сочинения, будучи одностанной, своеобразно сочетает в себе собственную сонатную Allegro и весь сонатно-симфонический цикл. Первый раздел — наиболее «авторский». В нем нет тем П. И. Чайковского, которые появляются в следующей части формы. Однако именно в первом разделе формируются главные образные векторы. Начинается соната легким «шелестом» шестнадцатых, в опорных тонах которых заключена первая тема — трепетная, беспоконная (Пример 1). Однако ее окрас постепенно меняется, когда в глубоких басах добавляется линия выдержанных октав. Нюанс *pianissimo* и инфернальный тембр контроктавы создают образ холодный, монументальный. Он активен и неотвратим. И в этом мрачном обертоновом одеянии рождается вторая тема, которая своим повторяющимся строением производит впечатление стенаний, безысходной тоски (Пример 2). Она получает развитие и в длинном магистральном *crescendo* обретаем колокольность. В кульминации обе темы звучат одновременно.

Завершается первый раздел кадансирующими аккордами, погружающими в чистый до-диез минор. Этот раздел, символизирующий первую часть сонатного цикла (в ситуации моноформы), — некое экзистенциальное соприкосновение с вечной проблемой, эмоциональная, но вместе с тем объективная констатация.

Во втором разделе моноформы постепенно проявляется лик великого композитора. Обращение к темам Чайковского не превращает сонату в стилизацию или попури. Они наделены автором определенной — собственной — символикой и, несмотря на романтическую сущность, предстают скорее в объективном ключе. В то же время их трагический характер очевиден. В нисходящих ламентозных интонациях, патетических восклицаниях чувствуется бессилие перед некоей неразрешимой проблемой. Кроме того, темы Чайковского почти не звучат в аутентичном виде. Они, будто осколки некогда единого целого, подхваченные ураганым ветром, погружены в неуютную диссонантную среду.

Второй раздел состоит из трех фаз развития, итог развития каждой — идентичен друг другу. В первом же такте раздела появляется элемент будущей темы — одного из главных символов сонаты. Постепенно прорастая, он словно сметается вихрем колоссальных в своей экспрессии пассажей. Этот поток властвует над первой фазой второго раздела, в стремительном полете рассекая одиночные «островки» тем Чайковского. Итог — остановка движения, грузно и утробно звучащие кластеры в басах, после которых, кажется, не будет продолжения (Пример 3). Однако во второй фазе развития раздела вновь возвращается сфера субъективности, и в кульминации громко слышно звучит некогда робкая тема (Пример 4), которая прерывается

трагичным и наиболее «тонально» звучащим эпизодом. Однако итог развития тот же: замирающие басовые кластеры. Последняя попытка сферы субъективности изменить ход драматургии, избежать трагического финала раздавливается все теми же *quasi*-кластерными аккордами, звучащими на барабанной дробь тремолирующего в малой октаве си-бемоль.

Третий раздел частично репризный. Несмотря на то, что происходит возвращение темы из первого раздела, главенствует в нем новый герой: трагический хорал, который, начинаясь *pianissimo*, обретает поистине грандиозный размах (Пример 5). Однако его торжественное и величественное пение начинает отдаляться, и постепенно он скрывается за горизонтом. Завершают сонату темные, растворяющиеся в тишине субконтрктанные кластеры.

Соната-фантазия «Флорентийский фантом» Александра Чайковского, хотя и не требует от исполнителя технических сверхвозможностей, — сочинение не проходное, которое можно выучить для показа на фестивале современной музыки и забыть. Оно останется с исполнителем надолго, заставит обращаться к себе, погружаться в глубины его сокровенных смыслов. ■



Павел ЛЕБАДНЫЙ
Пианист, композитор, педагог.
Член Союза композиторов РФ,
ответственный секретарь СК
РФ. Научный секретарь Гильдии
музыковедов Российского
музыкального союза.

Пример 1

**Allegro ma non troppo
rubato**

pp

Пример 2

Пример 3

Пример 4

ff

Пример 5

ff

ПАМЯТИ МАСТЕРА



Ушел из жизни один из лучших фортепианных мастеров России — Николай Головкин (1954–2018).

Николай Александрович, Коля... Он не работал в престижных концертных залах, не сотрудничал с выдающимися пианистами. Но авторитет его среди коллег был непререкаемым. На странице Ассоциации фортепианных мастеров России в социальной сети — соболезнования из Москвы и Петербурга, Пятигорска и Перми, Казани, Калуги, Брянска, Сочи, Сарова, из Казахстана, Греции, Германии...

Николай Головкин родился в Москве, учился в музыкальной школе по классу скрипки. В 1971 поступил учеником на завод «Мосмузрадио», где его учителем стал мастер Борис Пономарев, которого Николай почитал и боготворил всю жизнь. В 1975–85 работал настройщиком в Московской консерватории, стажировался на фирмах Steinway и Petrof. В 1985 перешел на работу в РАМ им. Гнесиных. Был бессменным вице-президентом Ассоциации фортепианных мастеров России.

В 2002 г. Н. Головкин попал в тяжелейшую автомобильную аварию. Он проявил мужество и волю, во многом — благодаря поддержке коллег вернулся и к жизни, и к профессии.

В. Частных, президент Ассоциации фортепианных мастеров: «Николай Головкин — талантливый фортепианный мастер, с мнением которого считались специалисты ведущих фортепианных фабрик. Сначала

на наших семинарах он был ассистентом приглашенных мастеров, а со временем начал вести собственные семинары. Так раскрылся его педагогический талант. Сегодня представители „школы Головкина“ работают в городах России и СНГ».

Лейтмотив, пронизывающий тексты соболезнований: настоящий мастер, профессионал, бескорыстный учитель, человек, который «жил» своей профессией... Один из учеников Николая — известный в Москве фортепианный мастер Артем Деев. В 2000 г. он пришел в клавишную мастерскую РАМ им. Гнесиных: «Я знал, что иду к настоящему профессору нашего дела. И был потрясен его готовностью делиться знаниями. Ведь всем известно, что фортепианные мастера весьма неохотно делятся своими секретами. Николай Александрович оказался абсолютным исключением. Ему не приходило в голову что-то утаить, он умел построить контакт с каждым коллегой. Его желание делиться тайнами мастерства восхищало. И еще: он умел научить не только ремеслу, но и волшебству профессии».



Русские фортепианные бюджетляне

В.Кандинский. Поперечная линия. 1923



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.

ОЧЕРК ВТОРОЙ «... к черной черте на белом фоне»

Как вспоминала актриса вахтанговского театра Алиса Коонен, присутствовавший на одном из ее званных вечеров в 1913 году Александр Скрябин говорил о сложном времени в жизни и искусстве, о мучительном кипении страстей, которое сотрясает мир, но когда *«это кипение достигнет апогея, все придет к простой формуле: черная черта на белом фоне, и все станет просто, совсем просто»*.

1913-й год, когда автор «Прометей» декларирует свою формулу, был для Скрябина, можно сказать, знаковым. Именно в этом году завершены Восьмая, Девятая и Десятая сонаты, Две поэмы ор.69, написаны эскизы сочинений малых форм последних, 70-х опусов, завершенных в 1914 году, среди которых поэма «К пламени», Пять прелю-

дий ор.74, параллельно автор работает над грандиозной Мистерией «Предварительное Действо»... Все это знаки поворота Скрябина к новому стилю, отмеченному новаторскими идеями в сфере формостроения, гармонического языка, но прежде всего — особым лаконизмом фортепианного письма, действительно напоминающего геометрические росчерки на нейтрально-белом фоне. И все же формула Скрябина пока остается для нас загадкой. Мы едва ли сумеем ее разрешить, не обратившись к универсальной творческой концепции «космизма». Чему, собственно, и посвящен наш очерк.

Наверное, именно в поздних сочинениях Скрябина надо искать точки отсчета того величайшего воздействия русского гения, которое отражалось в фортепианном искусстве плеяды композиторов, младших современников и последователей Скрябина — Артура Лурье, Николая Обухова, Николая Рославца. Но осо-

бые преломления скрябинского мироощущения нашли отклик в фортепианных сочинениях **Всеволода П. Задерацкого**.

Задерацкий познакомился со Скрябиным в 1910 году у Танеева; творческие контакты двух «собратьев по духу» продолжались и далее. По мнению нашего современника, сила притяжения композитора именно к позднему творчеству Скрябина нашла выражение «не только в отказе от тональности в классическом ее выражении, не только в особом рода „отдаленной близости“ скрябинских „гармонических фонем“ и ритмов, но в особом космизме, в устремлении к пространству чистого Духа» (В.В. Задерацкий). По утверждению сына композитора, «Скрябин был для него тем планетарным телом, гравитация которого действовала с непрекращаемой силой».

Мысль о «черной черте на белом фоне» была высказана Скрябиным в канун мировых социальных

К. Малевич. Динамический супрематизм. 1915-1916



потрясений. Их подземные толчки ощущал не только автор пророческой идеи «Мистерии». Именно в этом же 1913 году состоялась премьера первой футуристической оперы Михаила Матюшина, Алексея Крученых, Казимира Малевича «Победа над солнцем». Малевич писал Матюшину о воображаемой музыке будущей оперы, в которой было бы «побольше взрыва и сто-на земли». Но уже два года спустя, в декабре 1915 года в Петрограде открылась «Последняя футуристическая выставка картин „0,10“», на которой экспонировались супрематические полотна Малевича. *«Новая моя живопись не принадлежит Земле исключительно, — писал художник в связи со своими первыми супрематическими полотнами. — В человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара Земли».*

Характерно, что в музыке (и прежде всего в последних фортепиан-

ных опусах) Скрябина также присутствовали предчувствия «отрыва от шара Земли». Любопытен авторский комментарий к Прелюдии ор. 74 № 2. Атмосферу музыки Скрябин сравнивает с пустыней. *«Это, конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня... Это — высшая примиренность, белое звучание».* Скрябин призывает к отрешенному сосредоточению мысли, к отказу от навязчивых «образов», чтобы «вкусить молчания мысли. Сделаться таким пустым, пустым, как будто еще ничего не сотворено». Заглавная ремарка прелюдии *très lent, contemplatif* (очень медленно, созерцательно), единственное динамическое обозначение *pp* в начале пьесы, повтор *pp*, *dim.* и *smorz.* в двух заключительных тактах, несколько однотипных артикуляционных штрихов — вот, собственно, все авторские указания, подчеркивающие монотонный, а точнее сказать — **монохромный** характер исполнения прелюдии. Известно, что сам автор исполнял эту

пьесу двояко: либо с легкой темповой гибкостью, либо совершенно ровно, словно замыкая круг, и прелюдия могла бы повторяться еще и еще, как бы создавая сонорный пред-образ «еще не сотворенного»: «белое», «ровное» звучание символизировало «молчание мысли»...

Заметим, что почти в это же время Василий Кандинский разрабатывает свою концепцию цвета. В знаменитом трактате «О духовном в искусстве» с универсумом он ассоциирует сине-фиолетовые тембры, но наивысший философский смысл он видит опять же в цвете белом: *«Белое ... есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит как беззвучие, что в значительной мере соответствует музыкальной паузе... Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию... Быть может, так звучала Земля в белый период льдов».* И если вспомнить, в полотнах Малевича 1918–1920 годов («Белое на белом», «Супрематизм», ряде других) также присутствуют эти «высшая примиренность», «белое звучание», полное возможностей «молчание». Характерно, что когда Казимир Малевич утверждал супрематическую идею «превосходства чистой чувствительности в искусстве», он пояснял: *«Больше нет изображений реальности, никаких представлений идеала, ничего, кроме пустыни! Но эта пустыня полна духовности и беспредметной чувствительности, которая происходит повсюду».* Случайны ли совпадения творческих интенций трех провозвестников новой духовности в искусстве?..

Если образ пустыни мы поймем как аллгорию русского космизма,

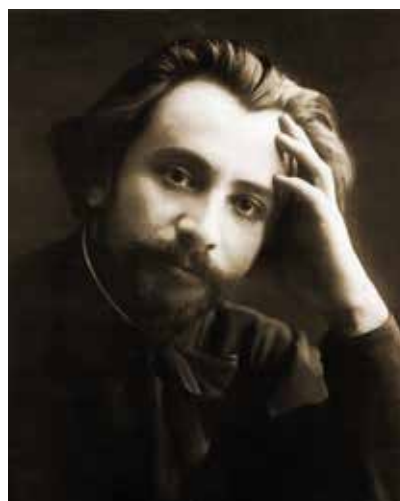
Артур Лурье



Николай Обухов



Николай Рославец



то устремления Скрябина выражали суть космистского аллегоризма в высшей степени. Из призывов и зовов его астральных пустынь творятся новые имена чистой духовности, раскрепощенной от пут салонных «чувств» и «переживаний».

Скрябин интуитивно предвидел, каким-то гениальным чутьем уловил начертания, по которым устремится сознание нового столетия. Надо было иметь отвагу, чтобы поставить под вопрос то, что для большинства припешников романтических традиций было истинами несомненными. Надо было обладать даром творческого ясновидения, чтобы предвосхитить многое из того, что будет определять черты музыкальной культуры уже совсем другого XX века.

Скрябин космизма — это воля к интеллектуальному сосредоточению и способность к созерцанию артистически-бескорыстной красоты. В его сочинениях 1911–1914 годов и особенно в последних опусах уже предпрешены отказ от «психологизмов» и воспарение в высоты внеперсонального запределья. Вместе с тем атмосфера скрябинских звучаний преисполнена экспрессии, но какой-то особой, раскрепощенной от чувственных «воздыханий» и «переживаний», — это именно экспрессия звуковых абстракций, словно

парящих в пространствах космоса. Помимо звуковисотности, темпоритма, динамической нюансировки музыка обретает **пространственное измерение**; вступает в свои права — пожалуй, впервые в истории — новая, доселе внемузыкальная категория. Отсюда и принципиально иная концепция музыкального времени; здесь уже преодолена его повествовательная линейность — время может быть мигом, россыпью миггов, может застыть или превратиться в сферическое пространство.

Эволюция скрябинского стиля от ранней колористической изнеженности к позднему графизму, от самовитости чувств к «молчанию мысли» есть не что иное, как нахождение путей к музыкально-абстрактному, к той самой «черной черте на белом фоне».

Космистская концепция звуковой организации определяет тонус атональных сочинений 1914–1915 годов **Артура Лурье** («Четыре поэмы», «Синтезы» и особенно «Формы в воздухе»). Уже в самом нотном тексте «Форм в воздухе» решительно нарушена традиционная логика нотописси. Разрозненные, не связанные между собой фрагменты действительно напоминают отвлеченно-абстрактные «формы», парящие в сонорном вакууме. Резко контрастная шкала

динамики, отсутствие привычных обозначений темпов, тактовых черт и размера длительностей еще более подчеркивают отвлеченность звуковых конструкций от какой бы то ни было нарративности, либо линейного континуума. Напротив, в композиции Лурье выражена идея **статичной медитативности**, свободной от связи с миром «узнаваемых» чувств и образов. Не случайно сам автор размышляет о новом слышании «музыки, преодолевающей текущую архитектуру линейных воплощений во времени и оперирующей с третьим измерением, направленным в „глубину“ звуковых перспектив».

Отказ от традиционных принципов композиции характерен и для **Николая Обухова**. В его фортепианных пьесах 1915–1916 годов «Астралы говорят», «Грозные отблески», в циклах «Вечное», «Иконы», «Откровение» выражена идея космизма как сонорного абсолюта — иными словами, звучащего супрематизма (*supremus* как высший, верховный). Его концепция основана на принципе **«абсолютной гармонии»** (термин Обухова). Для Обухова было важно, чтобы в звуковой ткани ни один из 12-ти тонов звукоряда не повторялся, ибо (его словами) «дублировка порождает

Всеволод Задерацкий



ет впечатление силы без ясности; оно делает гармонию мутной, загрязняет ее». Идею музыкального супрематизма, основанного на додекафонном композиционном принципе, Обухов осуществил еще в 1914–1916 годах — задолго до «метода композиции с двенадцатью тонами» Арнольда Шенберга, представленного почти десять лет спустя — в 1923 году (в фортепианной Сюите op. 25).

«Имматериальная музыка» (Борис Шлецер) Обухова и сегодня удивляет своей отрешенной бездвижностью и проскрябинской «астральной» атмосферой, созданной рассредоточенными в пространстве, хрупкими и прозрачными звучаниями. Сочинения Обухова пресса определяла как «музыкальный футуризм», пребывающий «по ту сторону музыки», к которой «вовсе не применим обычный художественный критерий». И характерно: музыку Обухова критики сравнивали с супрематическими полотнами, представленными на упомянутой выставке «0,10».

Вскоре после выставки Казимир Малевич возглавляет группу единомышленников «Супремус». Среди других в ее составе живописцы раннего русского авангарда Иван Клюн, Любовь Попова, Ольга Розанова, Надежда Удальцова, поэты-будет-

ляне Алексей Крученых, Велимир Хлебников, а также единственный композитор **Николай Рославец**, чью музыку в авторских исполнениях Малевич знал и высоко ценил; Рославец же восхищался его программным манифестом «От кубизма к супрематизму».

«Я действовал по линии живописи. ... Он действовал по линии музыкальной»; «... он выходит к формам музыкально как таковым, не выражающим кроме звука ничего». — писал в 1916 году Малевич о Рославце. В это время Рославец увлечен поиском оригинальной, свободной от эмоционально-чувственных подоплек композиторской техники. Надо согласиться с наблюдением Леонида Сабанеева: *«Его музыка — мир организованных звуков, в ней есть огромная закономерность и логика, но она абстрактна в своей эмоциональной природе, и, видимо, эмоционализм и не входит в задачи автора».*

Обратим внимание: как и в фортепианной музыке Лурье, Обухова, в сочинениях Рославца 1915–1922 годов («Две композиции», «Две поэмы», «Пять прелюдий» и др.) временная процессуальность все более вытесняется эффектом абстрактно-музыкальной пространственности или — как сказал бы Малевич — «статизмом» аккордовых вертикалей, «брошенных в пространство». Уподобленные застывшим в космической синеве гирляндам, звуковые структуры Рославца действительно ассоциируются с тихими, внезапно озаряемыми космическими сполохами, какими мы их слышим в поздних опусах Скрябина, какими они изображены на полотнах Малевича или Кандинского: прямые, скошенные углы квадратов и ромбов, круги и закругленные линии в черных, красных, белых тонах — поэзия парений на плоскостях живописных полотен...

Сонорные эффекты сочинений Обухова, Рославца, Лурье уже ничем

не напоминают о пафосе экзальтированной ли, пряной ли чувственности. Атмосфера их сочинений вновь позволяет вспомнить о скрябинской формуле. Разреженная, гармонически терпкая, балансирующая на границах то уплотненной, то невесомой звуковой материи, их музыка вызывает ассоциации с беспредметными супрематическими живописными композициями, в которых лаконичные росчерки линий также символизируют космистский «отрыв от шара Земли».

В годы учения в Московской консерватории (1910–1916) Всеволод Задерацкий наверняка был знаком с Николаем Обуховым, также учившемся в Московской консерватории (1911–1913); вполне вероятно, что ему также были известны новации Рославца в области композиторской техники: концепции свободной — «расширенной» — тональности, как и элементы додекафонии, органично войдут в систему композиторского мышления Задерацкого вплоть до масштабного его цикла «Прелюдий и фуг» (1937–1939). Но в композициях Задерацкого конца 1920-х — ранних 1930-х годов нельзя не заметить и принципиальных отличий от авангардных экспериментов футуристов и постскрябинистов предшествующих лет. Был ли ему чужд сам дух эксперимента? Или здесь присутствовало нечто иное?

В фортепианных миниатюрах Задерацкого мы не услышим прямых имитаций скрябинского стиля, как, например, в ранних «Хрупких прелюдиях» op. 1, Мазурках op. 7 А. Лурье, в Прелюдиях op. 10 Анатолия Александрова или в Прелюдиях op. 8 Самуила Фейнберга. В фортепианных циклах Задерацкого «Тетрадь миниатюр» (1929), «Микробы лирики» (1930), «24 Прелюдии» (1933–34) предстают скорее **аллюзии** на скрябинские настроения, преподанные в адекватных рисунках фактуры, в гармонически терпких вертикалях,

В.Кандинский. Белый овал, 1919



в ломких и кратких интонационных линиях, напоминающих о характерном скрябинском письме поздних опусов.

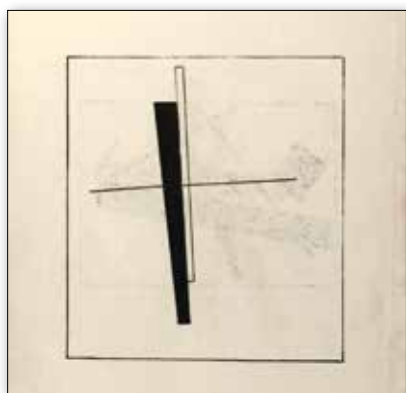
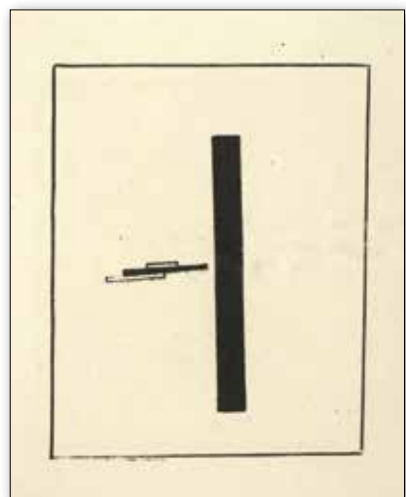
В первом слушательском приближении фортепианные пьесы Заде-рацкого могут показаться непритязательными эскизами, если бы... Если бы не странный, загадочный синтез вроде бы несовместного. С одной стороны, перед нами силуэты «духа эпохи» — автор виртуозен в понимании музыкального лексикона авангардного времени, с другой, он как бы остается в стороне от радикальных инноваций эпохи, и субъективность чувствований «вне времени» для него приоритетна; кажется, интровертная погруженность в глубины своего «я» здесь пребывает по ту сторону преходящих ценностей «здесь и сейчас». Вернее было бы сказать об уникальном сплаве ностальгических аллюзий и чувствований «из прошлого» с утонченными, поистине скрябинскими — космистскими — измерениями, либо будетлянскими остроугольными росчерками звуко-

вых реальностей. Причем вроде бы стилистически несочетаемые черты образуют у Заде-рацкого удивительную по своей стройности амальгаму композиторского стиля. «Остро индивидуализированный тематизм» (В. В. Заде-рацкий) — лишь одно из свойств этого стиля. Но что же еще сообщает музыке верного адепта Скрябина безошибочную узнаваемость и вместе с тем уникальную образность?

Меланхолические настроения могут соседствовать с прорывами экспрессии, вызывающей ассоциации с проскрябинскими интонациями («Облака», «Затаенное» из «Тетради миниатюр»); как рефлексии мечтательного скрябинского мира воспринимаются тонко стилизованные состояния предсонья и вслушивания в отблески мира сквозь сон (в пьесах «Нежно», «Простодушно» из цикла «Микробы лирики»); будто блуждание взгляда по атональным силуэтам мелодии (пьеса «Певуче») или загадочно афористические абрисы экспрессии (в пьесе «Для левой руки»)...

В цикле «24 прелюдии» сквозь призмы аллюзий мы словно «припоминаем» романтическую ауру Шопена, Шумана (в прелюдиях №№ 12, 14, 20, 23), им контрастны прелюдии, где явно властвуют остинатные ритмы и токкатность, рельефные вертикали и гротескные изломы линий *à la* Прокофьев (№№ 2, 3, 5, 18). Но ассоциативная доминанта — это, конечно, сама пространственная атмосферность музыки Скрябина. Космос *quasi*-скрябинских настроений становится, по сути, и смысловым, и концепционным стержнем всего цикла. От начальных утонченных интонационно-гармонических фигур на фоне регистрово высокой ряби шестнадцатых, чрез экспрессию смятенных смыслов, разъятых молчанием пауз, сквозь загадочность непредсказанных обрывов мысли к терпким гармоническим вертикалям-бликам, к сумрачности остинатных фактурных движений, как неотвязных навяздений затаенного. И рядом — на «золотом сечении» цикла — серебристые россыпи, устремленные в незамутненные выси космической синевы; устремленность, полетность, ломкость — прерванные мечты, изыск недосказанности. И — грандиозные итоговые раскаты колокольного звона, императивные интонации *risoluto*, огнистая финальность, всепоглощающие языки пламени, охватившего все пространство Универсума — образ Прометея: синтез скрябинского и футуристического набата.

Лаконизм, афористичность высказывания, роднящие музыку малых форм Заде-рацкого с после-прометеевскими опусами Скрябина, — вот еще одно свойство этого уникального фортепианного стиля. Утверждение подобного лаконизма мысли, чувства, самой пространственно-фортепианной сонорности было для Заде-рацкого воплощением его индивидуально окрашенного звучащего космоса и выражением той «черной черты



К. Малевич. Из сборника «Супрематизм»

на белом фоне», которую искал и его идейный наставник.

В исторических фактах общего поиска иного «характера красоты» и ее формотворческого лексикона проявляется суть интереснейших экспериментов в области новых композиционных техник. Цель тут — преодоление условных границ самой музыкальной выразительности, которая (в представлениях футуристической эпохи) безнадежно повязана антропоморфностью старого и обветшалого романтического флера. В фортепианном искусстве раннего XX века манифестировал себя новый художественный императив: отказ от устаревших логических связей и разрушение традиционных устоев музыкального формостроения.

Лурье, Обухов, Рославцев, Заде-рацкий (и, конечно, не только они), отталкиваясь от разного, шли к единому и общему: они создавали лексикон «другого» сонорного мира. Воля к инакомыслию определяла себя в потребности вслушивания — без излишнего пафоса и ложных страстей — в новую красоту звукотворчества. В системе обретенных художественных координат поэтологическая идея космизма работает и на общую музыкально-творческую цель — деканонизацию традиционных форм и методов композиции при бескомпромиссном раскрепощении музыкального искусства от автоматизмов его восприятия и идиоматических структурно-смысловых клише.

Мы могли бы не вдаваться в детали композиторских новаций в сфере внутриавангардной «космистской» альтернативы, если бы не одно важное обстоятельство: фортепианное искусство адептов Скрябина предполагает свою, исключительно оригинальную исполнительскую концепцию.

Как мы помним, Борис Асафьев говорил, что «новое музыкальное сознание вырабатывает новый тип исполнителя». В этой связи обрета-

ют значимость иные точки отсчета, иной лексикон выразительных средств, а говоря шире — иная концепция фортепиано, его звуковой природы в целом.

В космистской музыке идея *статичности, медитативности и пространственности* продолжается в так называемом «обертональном» пианизме: игра с резонансами, отзвуками, призывками, глубокая педаль, «протягивающая» аккорды и создающая эффекты эха... Исполнительская адекватность здесь могла выразить себя *в тихих звучаниях*, когда яркие сполохи озарили звуковую ткань одномоментно и внезапно; отсюда и культивирование *нейтрально-«белого»* звука. Вместе тем, *утонченное тембровое чутье* — только оно способствует воссозданию разнотканевой «парящей в воздухе» фактуры. И только так — во внутреннем сосредоточении можно достичь тех *эффектов пространственности*, которыми так богата музыка русских космистов. Наконец, чувствование нездешней дали, максимальная отстраненность, покой бесконфликтности и рядом — словно нечаянная эмоциональная взрывчатость, краткие, будто на ночном небосводе, вспышки пылкости... — вот те предусловия космистской испостаси «нового типа исполнителя».

И не обращена ли такая исполнительская поэтика к особому рода интеллектуализму в пианистической культуре уже зрелого XX века? Если согласиться с этим, то «космистский пианизм», заданный искусством будетлян, был предвестником еще неведомого будущего пианистической культуры. Однако читатель вправе задаться вопросом: не слишком ли односторонни наши умозаключения? Может быть, вернее было бы сказать о синтезе «конструктивистского» и «космистского» пианизма?

Но возможен ли такой парадокс?

Попробуем найти ответ в нашем следующем очерке. ■

Мирослав Култышев:

„Рахманинов был жуир, и не надо
этого стесняться”



Общеизвестный факт: судьба петербургских пианистов всегда складывается тяжелее, нежели судьба их московских коллег. Им сложнее заявить о себе на всех начальных стадиях становления музыканта, позднее — пробиваться и уж тем более побеждать на больших конкурсах, которые проводятся в России. Те же проблемы сопровождают петербуржцев и в их концертной жизни: массового десанта питерских пианистов в залах страны не наблюдается. Пропорция присутствия на сцене мастеров фортепиано из Питера и столицы весьма и весьма неравномерна.

Поэтому услышать в Москве Мирослава Култышева, победителя XIII Конкурса имени Чайковского, — большая удача для его поклонников. За последние несколько лет в столице он выступал не чаще одного раза в год, в основном — с оркестрами. И вот в сентябре, в Международный день солидарности журналистов он стал участником церемонии вручения премии «Камертон» имени Анны Политковской, которая традиционно проходит в Большом зале Московской консерватории и сопровождается концертом наших выдающихся музыкантов. Мирослав в дуэте с другим триумфатором того же конкурса, скрипачом Никитой Борисоглебским, исполнил программу из произведений Бетховена, Вагнера, Брамса.

Беседа с Мирославом вновь привела к мысли, что гармоничность человеческого облика музыканта — далеко не последний фактор убедительности исполнения им любой программы. Интеллект, аристократичность манер, душевная теплота, утонченность и глубина эмоций — все эти качества, присущие Мирославу, неназойливым, но весьма заметным обертоном пронизывают и его игру, воздействуя на слушателя возвышающим и облагораживающим образом.

— Что для вас День солидарности журналистов, Мирослав? Почему вы согласились принять участие в церемонии вручения премии «Камертон»?

— С главным организатором и душой этой церемонии Георгием Николаевичем Каретниковым и его женой, замечательной пианисткой Екатериной Державиной, мы знакомы уже давно. Когда зашла речь о моем участии, для меня не было вопроса, как поступить, потому что сыграть концерт в память об Анне Политковской и других журналистах, убитых за исполнение ими своего профессионального долга, это то малое, что я могу сделать. Другая причина — хотя в данном случае, конечно, не главная — выступить на знаковой сцене Большого зала Московской консерватории, которая у любого музыканта вызывает особые чувства. Каждый раз, когда я просто прохожу по Большой Никитской, мое сердцебиение учащается.

— Музыканты прошлых веков живо откликнулись на современные им важные общественные события, но в наше время это явно не так. Следует признать, что музыка заняла нишу чистого искусства и, хотя и украшает жизнь, но мало с ней пересекается. Ваш поступок выбивается тут из общего ряда, судя по всему, вы сопереживаете тем, кто попал в жернова истории.

— Да, это правда. Понятно, что гражданская позиция или, иначе говоря, жизненная стратегия любого человека — это его индивидуальный выбор, и каждый делает его по-своему. Вы правы, музыка благодаря своей абстрактности или, лучше сказать, невербализируемости собирает под свой «зонтик» людей с разными, а подчас и противоположными взглядами. Мы можем наблюдать, как великий композитор София Губайдулина произносит

иногда сервильные, верноподданнические речи, Родион Щедрин смотрит на все печально-лукавыми глазами и молчит, а Сильвестров, Канчели и Пярт выглядят едва ли не карбонариями. И все они сосуществуют в пространстве музыки довольно мирно. Музыка дает укрытие всем, даже антагонистам. Хорошо это или плохо, я не знаю. Ведь если взять литературу, то трудно вообразить, чтобы в одной лодке оказались, к примеру, Улицкая и Сорокин с одной стороны и Прилепин с Шаргуновым — с другой, то есть граница между ними довольно четко обозначена. То же самое можно сказать и о публике. Околомузыкальная общественность более толерантна, более аморфна, скажу я мягко, нежели литераторы или театральный истеблишмент. Почему так? Ответа у меня нет. Также мне сложно судить, насколько прямо воздействуют внешние факторы и социальный контекст на интерпретации музыканта.

— Когда на концерте в честь погибших журналистов я слушала «Крейцерову сонату» в вашем с Никитой исполнении, мне показалось, что сам момент все-таки повлиял на вашу интерпретацию. Можно было подумать, что вас как будто несколько сковывал скорбный характер мероприятия.

— В данном случае я бы использовал слово «концентрация». Особость этой сцены и, разумеется, неординарность самого вечера диктовали эту самую концентрацию, задавали некие рамки, быть может, именно те самые «семь бронежилетов, в которые заключен вулкан», как говорил Софроничский. Известно, что об одном молодом исполнителе он сказал: хорошо играет, только вот бронежилетов маловато, все слишком расплескивается. Наверное, это и есть, в каком-то смысле, связь музыки с жизнью. Но многие процессы в нас, исполнителях, происходят



День солидарности журналистов. С Н. Борисоглебским

спонтанно, и не все здесь может быть отрефлексировано. Хотя, кстати, такие беседы помогают и мне самому что-то лучше понять про себя.

— Существует давняя уже запись вашего исполнения «Крейцеровой сонаты» в дуэте с Маюко Камио. Честно говоря, когда супружеская пара играет это произведение, неизбежно возникают толстовские ассоциации, которые влияют на восприятие. Вероятно, поэтому я определила бы характер этого исполнения как свободный, эмоциональный, страстный — в отличие от исполнения в БЗК. А для вас в чем разница между этими двумя выступлениями?

— Запись была сделана, когда мы еще не были супружеской парой, так что толстовские ассоциации неуместны. (Смеется.) Между той давней записью и московским концертом прошло шесть — и каких! — лет, поэтому, может быть, наивно, но все же веря, что прошедшее шестилетие пошло «в рост», я бы оценил концерт выше, хотя бы просто в силу прибавления жизненно-творческого опыта. А где я был свободнее — не берусь судить.

Но, как бы ни было интересно развить эту тему в литературную сторону, должен сказать, что произведение Толстого имеет самое отдаленное отношение к сонате. Они оба — и Бетховен, и Толстой — титаны, их объединяет исходящая из каждого колоссальная сила, но на этом пересечения заканчиваются. У Бетховена в центре произведения стоит герой, наполеоновского масштаба личность, возможно, alter ego самого композитора. В финальной тарантелле я слышу не просто танец и ликующую витальность, там есть демонизм, интернальность и поле такого высокого напряжения, что мне пришла в голову параллель с финалами «военных» сонат Прокофьева — Шестой, Седьмой и Восьмой. Там финалы представляют собой далеко не только парадное ликование или предвкушение победы, но и многое другое. То же самое и здесь, в «Крейцеровой»: ступор воли, содержащийся в этой музыке и требующий адекватных усилий для выявления, — это основное в разговоре на эту тему.

— В рамках бетховенской темы нельзя не поговорить о вашем недавнем дебюте в Тройном концерте — произведении, которое для многих

музыкантов становится чем-то вроде вехи на их профессиональном пути. Предполагаю, что сама фортепианная партия технически не представляет для вас трудностей. А что представляет?

— «Тройной» концерт я играл с потрясающими музыкантами — Сергеем Павловичем Роддугиным и Павлом Милюковым. Вообще, с этим произведением все не так просто, как кажется на первый взгляд. Оно пользуется странной репутацией. В музыкальной литературе долгое время концерт считался далеко не самым великим сочинением Бетховена. Но, соприкасаясь с любым произведением, стараешься приблизиться к нему максимально и сыграть его с любовью и тщанием. Проведу параллель. Если говорить о 72-м опусе Чайковского, фактически открытом Михаилом Плетневым, но к которому много позже и я приложил руку, то с ним похожая история. Считается, что это незначительные пьески, которые Петр Ильич «выпекал» на досуге, по его собственным словам, «как пирожки», исключительно ради денег. Даже если это и так, не забудем, что это пьесы пера самого Чайковского, причем написанные в 1893 году, то есть одновременно с Шестой симфонией. Так вот, «Тройной» концерт — сочинение, к которому я отнесся с таким же энтузиазмом. Должен сказать, что это произведение крайне неудобное во всех смыслах. Это гибрид, соединяющий в себе черты и камерного ансамбля, и концерта с оркестром. Исполнение его ставит несколько трудных вопросов: какова роль пианиста, как выстроить баланс, как приподнять, защитить, что ли, эту музыку, поскольку она сама за себя говорит не всегда. Это и правда была своего рода веха, и я старался быть максимально чутким партнером и при этом не изменить своим принципам исполнения Бетховена.

— Оказывается, это сочинение не из тех, к которым музыкант относится как жрец — к святилищу божества.

— Возможно. Его играли всегда много, оно стало в некотором роде «картинкой с выставки», презентационным вариантом с элементами шоу, когда три — как правило, статусных — солиста собираются вместе для его исполнения, как было на эталонной записи Рихтера, Ростроповича и Ойстраха с Караяном. И хотя все они вдребезги рассорились, пока работали, Рихтер был в этой записи на высоте. Очень интересно сказала Лариса Кириллина в своей выдающейся монографии о Бетховене: слушая эту «каноническую» запись «Тройного» концерта, ощущаешь «декоративную монументальность ампирной архитектуры — слишком импозантной и роскошно отделанной, чтобы в ней захотелось поселиться и жить». Но, несмотря ни на что, на мой взгляд, это одно из лучших исполнений «Тройного» концерта.

— Догадываюсь, что очень важна была для вас другая премьера прошедшего сезона — исполнение в одном концерте всех 24-х прелюдий Рахманинова. Отмечу ваше высокое мнение о публике: расчет на то, что слушатели готовы постигать большие циклы. Казалось бы, современные исполнители исходят из прямо противоположного представления. Известно, что даже сам автор 32-й опус целиком в концертах не исполнял. Какие задачи вы ставили перед собой, берясь за такую махину?

— Этот год вообще прошел у меня под знаком Рахманинова. Я сыграл «Рапсодию» на тему Паганини и выучил 4-й концерт, который недавно играл в филармонии Санкт-Петербурга на марафоне, посвященном 145-летию со дня рождения композитора. Что касается прелюдий, то все правильно: это действительно веха, и действительно я больше люблю погружаться целиком в мир одного композитора, нежели формировать программу из разных авторов. Хотя что греха таить? Это было не просто и для публики, и для меня. Если 24 прелюдии Шопена уместаются не более чем в 40 минут, то прелюдии Рахманинова меньше чем за 75 минут не сыграть. И ты находишься тут в невыгодном положении еще и потому, что такой объект всенародной любви, как Рахманинов, каждый пианист считает своей собственностью и уверен, что уж он-то интерпретирует Рахманинова лучше других, особенно если это русский исполнитель.

— Есть ли для вас в этом цикле сквозная драматургия, выстраиваются ли образы в общую картину или они, по-вашему, обладают некоей самостоятельностью и разрозненностью?

— О, на эту тему я очень много думал и, более того, даже читал по ней лекцию в Токио. Для меня совершенно очевидно, что Рахманинов воспринимал свои прелюдии как единый цикл. Тут есть много разных доказательств. Не повторяется ни одна тональность, использованы все двадцать четыре. Однако дело не только в этом. Мы видим определенную логику тональных соотношений, интенсивные мотивно-тематические связи. Есть какие-то пьесы, в которых даже на интуитивном уровне ощущаешь, как одна вытекает из другой, и руки совершенно естественно остаются на клавиатуре, а где-то (d-moll и D-dur op. 23) — совсем крамола! — я перехожу через общий бас, взятый на педали, к началу следующей пьесы. Сознывая все святотатство приема, я иду на это! Знаменитая прелюдия cis-moll, которую с незапамятных времен в американской околмузыкальной журналистике называют «колокола Москвы», — а ведь при всей очевидной поверхностности этого определения что-то в нем есть, как ни крути, — выполняет роль

величественного Пролога, эпиграфа, или, если угодно, «мотто». Мотив, с которого она открывается, прорастает и в другие прелюдии, в частности, в открывающую 32-й, особенно мною любимый опус (C-dur). Не говоря о том, что в последней грандиозной прелюдии Des-dur, которой завершается все гигантское здание этого цикла, Рахманинов напрямую использует тот же самый мотив, на тех же самых нотах — только уже в краске одноименного мажора, подчеркивая этой «аркой» полную завершенность своего замысла.

Я не буду произносить всяких банальностей вроде «от мрака к свету», потому что «свет» в последней прелюдии, на мой взгляд, достаточно сомнительный или, во всяком случае, амбивалентный. А то некоторые очень любят искать у композиторов свет где надо и не надо. (Смеется.) Одним словом, для меня ясно, что эти прелюдии нанизаны на единый стержень, а кроме того, в этом цикле есть и скрытая вариационность, но это уже тема отдельного разговора.

— А что за лекцию в Токио вы упомянули?

— В Токийском музыкальном университете я давал мастер-классы для студентов-исполнителей, небольшие концерты и перед ними по просьбе организаторов прочитал вводную лекцию. Это был не ликбез, а рассказ музыканта-практика о прелюдиях Рахманинова для профессионалов.

— Рискаю показаться глупой, задам такой вопрос: почему после монографической премьеры вы стали объединять в своих программах Рахманинова с Шопеном, а не, допустим, с Дебюсси?

— Это интересный поворот, я благодарен за идею. Но параллель с Шопеном более очевидная. Без Шопена не было бы Рахманинова в целом, да и в частности — жанровой моделью для его прелюдий были прелюдии и этюды Шопена. Что касается Дебюсси, то это один из немногих авторов, к которым я пока почти не притрагивался. Я всегда много играл Равеля, а у Дебюсси в студенческие годы исполнил лишь раннюю фантазию с оркестром, которая не вполне свойственна его стилю. Но такое объединение могло бы стать очень продуктивным, ведь это одна эпоха, модерн, если уж вспомнить о периодизации.

От прелюдий 23-го опуса до прелюдий 32-го я вижу большой скачок, что не удивительно, ведь их разделяет около 10 лет. Нельзя не ощущать в этих последних немалые изменения в стиле, в языке, который к этому времени, безусловно, впитал некоторые модернистские интенции. Так вот, именно они стали для меня мостиком к позднему творчеству Рахманинова, к его 4-му концерту, произведению до конца не услышанному и только сейчас

по-настоящему вошедшему в широкий исполнительский обиход. Я уже давно играю 2-й и 3-й, выучил «Рапсодию», но самый мой любимый концерт — 4-й. Есть в нем нечто совершенно особенное.

— Сарказм вы слышите в нем?

— Да, безусловно. Только сарказм скорее инфернального толка — например, если мы вспомним некоторые страницы финала. Он же есть и в «Рапсодии», в сущности, в очень близкой проекции. Четвертый концерт приоткрывает в личности Рахманинова скрытые черты. Это сочинение достойно отдельной беседы. Судьба его сопоставима с судьбой Первой сонаты, с которой все было так же не просто. Ведь соната существует в нескольких авторских версиях, из которых опубликована лишь одна, окончательная, а ранняя версия до сих пор лежит в фондах Музея Глинки.

А 4-й концерт, кстати, существует в трех редакциях, они все опубликованы. У меня была довольно рискованная мысль — сыграть первую редакцию, остановили весьма реалистические соображения: осуществить это было бы очень трудно в организационном плане, ведь ни российские, ни европейские оркестры ее в своем репертуаре практически не имеют, поскольку все играют третью, окончательную, версию, которую играл и записал сам Сергей Васильевич. Нельзя не назвать также и запись Микеланджели — это конгениальное исполнение, нетленная интерпретация. Но все равно, повторяю, музыка концерта до конца не расслышана, ее огромный ресурс до конца не постигнут.

— С какими картинами родины у вас ассоциируются прелюдии Рахманинова? Вряд ли это нынешняя Россия, не так ли?

— Конечно, это ушедшая Россия, которую Рахманинов нес в своем сердце на протяжении 26 лет эмиграции. Рахманинов был человеком, по сути своей, аполитичным. Если позволительно реконструировать его взгляды, то можно заключить, что он был стихийным консерватorem монархического толка. Сарказм в его поздних произведениях — это изнанка, инобытие его прежнего.

— Монархического, но ведь не буржуазного? Невозможно представить, чтобы насквозь буржуазная современная Россия вдохновила бы кого-нибудь к созданию подобной музыки.

— На Западе Рахманинов стал сверхбогатым, сверхуспешным, его даже можно назвать жуиром, и не нужно этого стесняться. Но, конечно, это был человек особой культуры, представитель той России, которой сейчас, вы правы, нет. Именно он выразитель нашей национальной психеи. Не Чайковский, а именно Рахманинов, с его



мучительным приматом минора — а ведь мы слышим у него фактически сплошной минор, минор, минор, и это больше не имеет аналогов, разве что Шостакович, у которого, правда, и само наследие раз в десять больше. Рахманинов резонирует с нами, добирается, как сказал бы Юнг, до архетипа. Он был человеком русского Севера по своему душевному складу. Биографически Москва, конечно, в большей степени, чем Петербург, имеет право считать его своим сыном, и он ей многим обязан. Но если говорить о какой-то доминанте рахманиновского стиля, о самом его духовном истоке, то, повторяю, это именно Север — я имею в виду не европеизированный Петербург, а то, что мы называем традиционной Россией, — русские северные монастыри, Новгород, Псков. Говоря об образах России, разумеется, нельзя не назвать Ивановку Тамбовской губернии, где была написано огромное количество его великих сочинений.

— Можете ли вы описать процесс рождения новой интерпретации? Спрашивать, как вы подходите к произведению, конечно, наивно: у музыканта вашего уровня, наверное, любое произведение уже есть если не в руках, то в голове, но в слуху, причем с детства. Но как среди уже слышанных исполнений найти свой вариант? Этот процесс сродни композиторскому, как я понимаю?

— Вы правы, большая часть музыки, к которой я обращаюсь, мне знакома. Слушаю ли я записи в процессе выучивания? Да, слушаю. Иной раз нужно прибегнуть к «самоподзаводу», придать себе импульс, поскольку вдохновение я черпаю из музыки. Однако очень интересны слова Григория Соколова о том, что музыкант «учится... у всего», говорит он и о важности именно немusикальных импульсов, буквально: «пошел в лес — стал по-другому играть». Чрезвычайно ценная мысль! Лично мне в любом сочинении, за которое я берусь, важно найти себя, если угодно — своего лирического героя. Это, быть может, звучит несколько «литературно», но это факт. Мне менее близки те сочинения, где таковое найти трудно, — скажем, «Петрушка» Стравинского. Поэтому мой «Петрушка» мог кому-то показаться странным или не вполне аутентичным. Хотя некоторую «инородность» материала я восполнял более лично окрашенными номером «У Петрушки» или пьесой «У Арапа» в транскрипции ученика Бузони Теодора Шанто, которую я знал по выдающимся записям Гилельса и которую также включил внутрь этой сюиты. Или, например, мы с Маюко играли недавно в Японии немusикальную для меня программу весьма «прогрессивной» музыки, в частности: Мортон Фелдмана, Веберна, японца Хосокавы — и все это в рамках одного концерта. Это был, как сейчас говорят, experience еще тот. Но было интересно. В музыке,

где есть примат конструкции, где находишься как бы «в кругу расчисленного светил», было немножко трудновато не выходить за флажки жесткой организации материала. А с интерпретациями сейчас все, конечно, усложнилось. Главная причина — легкодоступность всей мировой музыки. Ведь что было раньше? Поиск пластинки или нот подчас требовал подвига: ты должен был либо копаться в фонотеке, либо какими-то правдами и неправдами доставать, переписывать. Боже мой, я враг любой цензуры, но ведь сейчас все есть! Впрочем, во все времена гарантией ценности интерпретации может быть лишь индивидуальность пианиста. В этом случае его исполнение не станет копией чего бы то или кого бы то ни было, а если и станет, то это будет, образно говоря, римская копия с греческого оригинала — не самый плохой вариант, между прочим. (Смеется.) Почему у меня в репертуаре такой большой процент именно романтической музыки? Потому что в ней просторнее, в ней можно скорее найти своего лирического героя, свое Я.

— Какие средства выразительности, используемые вашими предшественниками, сегодня уже неактуальны?

— По мнению практически всех современных музыкантов, абсолютным пережитком является асинхронное исполнение мелодии и баса, то есть временное расслоение между мелодией и аккомпанементом. Это сегодня считается немusикальным моветоном. Однако мне с самого детства почему-то это безумно нравилось. Я был за это бит моими замечательными учителями, и совершенно правильно. (Смеется.) Но что не позволено быку, то позволено Юпитеру. У Микеланджели, например, вообще ни одного синхронно взятого аккорда нет в принципе! То же самое у других: ведь я вырос на записях Горовица, он был моей, так сказать, фонографической академией, позже открыл для себя Корто, аскетизмом ни в каком смысле не отличавшегося. Я, грешен, применяю этот недозволенный прием весьма широко. Ну, наверное, еще темпы. В своей книге, написанной в соавторстве с Мариной Аршиновой, Евгений Кисин очень интересно говорит о том, как менялось ощущение музыкального времени, в частности, в интерпретациях дирижеров в разные годы. На излете 70–80-х годов был пик медленного темпа в дирижировании. Так вот, хотя это не очень созвучно нашему Zeitgeist, мне близки замедленные темпы, так называемое медленное время.

— Появляются ли новые личностные черты у нашего современника? Может, мы становимся жесткими, саркастичными, но зато глухими, менее чувствительными к чему-то важному, глухому? Могут ли все эти перемены в человеке

повлиять на появление чего-то нового в исполнительстве? Если взять, допустим, актеров, то весьма заметна разница в интонациях речи у поколения 50–60 годов и нынешнего. Утрачены очень важные ее параметры — мягкость, плавность, деликатность, благородство звучания: сегодня актеры говорят совершенно по-другому. Уместна ли тут аналогия с музыкой?

— Уверен, что мы имеем полное право поставить вопрос о появлении исполнителя эпохи постмодерна. Андрей Хитрук, один из самых тонких музыковедов, часто противопоставляет в своих статьях двух особенно важных для него исполнителей — Любимова и Плетнева. Так, в частности, анализируя исполнение ими сонат Моцарта, он подчеркивает, что Любимов всегда стремится проникнуть в интонацию «галантного» века, идя на определенную стилизацию и выстраивая соответствующую пластику. А лирический герой Плетнева — это человек постмодерна, существующий вне каких бы то ни было стилистических рамок, говорящий принципиально иной интонацией. Хотя и в его исполнительстве, на уровне каких-то компонентов его стиля, можно говорить и об определенных ретро-отсылках, как бы возрождающих стилистику исполнителей «золотого века».

— Раз уж вы заговорили про Михаила Плетнева, то, помня о вашем особом интересе к концертам Чайковского, хочу спросить, слышали ли вы исполнение Плетневым первоначальной редакции Первого концерта? Интересно мнение по этому поводу не критиков, а играющего пианиста.

— Спасибо за этот вопрос. Михаил Плетнев — один из величайших музыкантов современности и один из важнейших художников и властителей дум для меня лично. Я слушал его недавние выступления с Первым концертом, правда, не вживую, а в любительских записях, имевших хождение в Интернете. Жаль только, что он ограничился полумерой при обращении к оригинальной версии Чайковского. Дело в том, что средний эпизод в финале — очень гофмановский, фантастический — был сыгран им все же не в оригинальной версии, в которой этот эпизод длиннее. Если подходить строго, то Плетнев исполнил некий гибрид из авторской редакции, версии Зилоти и собственных фактурных инкрустаций, то есть налицо был тройственный союз авторов.

— Арпеджирование первых аккордов было, конечно, неожиданным для всех непрофессиональных поклонников этого произведения.

— Арпеджирование аккордов во вступлении — это как раз возвращение к Чайковскому, к его авторской воле, поэтому само по себе оно очень органично. Другое

дело, что, если говорить о подходе Плетнева к этому сочинению в целом, то, на мой взгляд, Первый концерт Чайковского несколько шире того эмоционального диапазона, в который его заключил Михаил Васильевич. При всем бесконечном восхищении этим музыкантом мне представляется, что иногда в его интерпретациях отсутствуют какие-то очень важные части эмоционального спектра. Это было ощутимо и в его рахманиновской монографии зимой 2018-го, прежде всего — в прелюдиях, когда из музыки ушло какое-то усилие воли, напряжение, преодоление. Все было проникнуто неким модусом усталости, который стал ключевым для Плетнева 2010-х годов. А ведь, наверное, далеко не вся музыка позволяет проделать такое над собой, и Первый концерт Чайковского не исключение.

— Все прелюдии Рахманинова вы впервые сыграли на концерте в память о Павле Егорове. Какие вас связывали отношения? Знаю, что именно к вам перешли его студенты.

— Не просто перешли, а это была его последняя воля, высказанная им за три дня до ухода из жизни. Павел Григорьевич — это крупная, знаковая личность для Петербурга, практически у каждого из петербургских музыкантов есть какой-то личный сюжет, связанный с ним. Уж очень это был неординарный, своеобразный человек, увы, быть может, в полной мере не реализовавший того, что было ему отпущено, фигура в чем-то трагическая. Вместе с тем, его обаяние всегда буквально хлестало через край и неизбежно вовлекало в свою орбиту, поистине он обладал магнетизмом и влюблял в себя всех — и аспирантов, и студентов, и коллег, пожалуй, не было тех, кто не испытал бы на себе очарование его личности. Как исполнитель, он вобрал в себя и московскую, и петербургскую традиции, в его игре, в самые счастливые минуты, проступал отпечаток чего-то очень настоящего. Не всем дано прожить, не расплескав, не растратив все это.

— Каковы ваши собственные педагогические успехи?

— Шесть лет я преподаю в консерватории. За последний год кафедра лишилась сразу двух профессоров. Кроме Павла Егорова не стало еще Нины Николаевны Серegiной. Это ученица Дмитрия Александровича Башкирова, преклонение перед которым она пронесла через всю жизнь, а он всегда приезжал в Петербург, зная об этом. Осталось много неприкаянных студентов, и я вынужден был взять полную ставку, а это оказалось не совместимо с жизнью исполнителя. Нагрузку пришлось существенно уменьшить. Я люблю своих учеников и благодаря педагогике уясняю, точнее — рационализирую для самого



Павел Егоров



Александр Сандлер



Зора Цукер

себя многие важные вещи. Уча студентов, в известном смысле я решаю и свои исполнительские задачи. Вот если бы я в беседе с вами не проговорил какие-то мысли вслух, они остались бы у меня в подсознании. То же самое в педагогике.

— Педагог-концертирующий пианист: для студентов это преимущество или наоборот?

— В работе с учениками показ за вторым роялем очень важен. Для меня это совершенно очевидно. Мой профессор Александр Михайлович Сандлер широко применяет этот метод. Он в прекрасной форме. Грустно, что он почти не выходит на сцену, но в классе он играет много.

— Нет ли опасности, что ученики начнут подражать учителю? Молодому человеку, наверное, трудно избежать этого соблазна.

— Про отдельных учеников любого педагога всегда можно сказать нечто подобное. Не обладая настоящей творческой индивидуальностью, некоторые схватывают лишь «верхний слой», просто копируя манеру учителя. Существуют и другие пути работы в классе. Зора Менделеевна Цукер, мой дорогой Учитель — именно с большой буквы — в классе которой я был 13 лет, прибегает к прямому показу за инструментом не столь часто. В ее педагогике большую роль играет, так сказать, общережиссерское воздействие на ученика, пробуждение индивидуальности ребенка, передача самых важных профессиональных моментов с помощью слова и путем инспирации.

— Александр Михайлович признавался, что сам он не амбициозен, более того — его не особо интересует и лауреатство учеников, главное — чтобы хорошо играли. Имеется в виду, конечно, что искусство важнее наград. Не влияет ли такая позиция педагога на принципы построения карьеры у его воспитанников? Каковы, по-вашему, плюсы и минусы такой позиции педагога?

— Александр Михайлович — человек кристальной честности и удивительной скромности. И все его ученики, за редчайшим исключением, занимают свое место под солнцем. Все пианисты в его классе — играющие. Представление же о том, что педагог должен непременно проводить урок или мастер-класс в соответствии с законами театрального перформанса, не очень правильное. Как раз Сандлер — это пример того, как можно добиться успехов в педагогике именно сутью. Просто-напросто честно учить — и больше ничего, хотя как это не просто! Не выступать в прессе, не проводить фестивалей своего имени, не иметь персональных абонементов в филармонии и т.д. Думаю, сам метод, сам стиль Сандлера, во-первых, очень петербургский, а во-вторых, очень здоровый. В классе студенты занимаются профессией, не размениваясь ни на что внешнее.

— Ироничность как черта характера не мешает музыканту?

— Вопрос очень интересный, я уже думал об этом, но ответить на него нелегко. Я бы сказал, что часто ироничность соотносится для меня с понятием собственной незащищенности. Панцирем иронии ты как будто защищаешь свое нутро от внешнего мира. И потом ирония иронии

рознь. Психологически мне очень понятно это качество у Сандлера. Знаете, существует легко узнаваемый тип музыканта-пошляка, и это уже срослось с обликом многих, таких немало и среди успешных артистов, и среди известных профессоров. Сандлер же — абсолютная противоположность этому типу, его ирония — это, скорее, внутренняя самозащита.

— Какие традиции школы Александра Эйдельмана вы унаследовали от Зоры Менделеевны как его ученицы?

— Прежде всего, наверное, творческий идеализм. Это какая-то невероятная правдивость и искренность на сцене, это искусство переживания, а не искусство представления, если воспользоваться известной дихотомией. Это чистый, беспримесный романтизм, ассоциирующийся у нас с именами Блуменфельда и Генриха Нейгауза, с которыми Эйдельман был творчески и биографически связан. Преподавание Зоры Менделеевны наследует этому руслу. Внимание к эстетике звучания — краеугольный камень ее педагогики.

— В десятилетнем возрасте вы сыграли с Юрием Темиркановым и Заслуженным коллективом 20-й концерт Моцарта. Наверное, такое событие не забывается всю жизнь. Сохранилась ли запись?

— Сохранилась любительская запись на магнитофонной кассете, и я ее недавно оцифровал. Исполнение состоялось в один из дней фестиваля, посвященного юбилею филармонии. Момент был действительно не рядовой. Концерт d-moll — один из самых драматичных у Моцарта. Я в принципе родился с сильным откликом на музыкальную интонацию, и для меня, быть может, наибольшую трудность представляло попадание в стиль, который ставит музыканта в довольно жесткие рамки, постоянно напоминая о необходимости «классического», организующего начала в игре. Было нелегко войти в эту «квадратуру круга» и, с одной стороны, играть увлеченно и свободно, а с другой — помнить о стилевых особенностях, строгости, точности, об особой звуковой и интонационной выверенности. Здесь находилась сердцевина наших занятий с Зорой Менделеевной. Темирканов пришел в Большой зал, сидел в служебной ложе и слушал, как мы с Зорой Менделеевной играли концерт в два рояля. Но в детстве меру ответственности ты по-настоящему еще не осознаешь, поэтому мандража у меня не было совершенно. Прослушивание у Темирканова прошло заблаговременно — вероятно, за полгода до самого выступления. Он был очень добр, никакого намека на менторство с его стороны не было даже близко. Конечно, это был прецедент: 10-летний ребенок играет

с Заслуженным коллективом. Никогда Юрий Хатуевич не выводил на сцену детей такого возраста. Важным моментом в период подготовки стал для меня просмотр фильма Милоша Формана «Амадей», который меня очень вдохновил, открыл мне много нового о композиторе. Фильм подействовал на меня эмоционально: живость характера Моцарта, быстрая смена его настроений, плюс музыка, которая там звучала, — все это настроило меня нужным образом. Словом, выступление с Темиркановым стало для меня некоей инициацией.

— Вы говорили, что провели детство на галерке Мариинского театра. Сказались ли оперные впечатления тех лет на вашем пианизме?

— Я провел в Мариинском театре фактически все детство и юность и застал его подлинный расцвет. Это был триумф Гергиева, период его «бури и натиска», когда, казалось, сама музыкальная история творилась у нас на глазах. Стать свидетелем всех главных событий, происходящих на сцене Мариинки в то время, — большая удача. Словом, Театральная площадь была средой моего обитания долгие годы. Мариинский наполнил меня до краев. Почти весь Вагнер. Русский репертуар. «Хованщина» я просто бредил и знал ее наизусть, чуть позже начались потрясения от «Бориса Годунова», «Пиковой дамы», «Китежа» — да просто от всего. Это, наверное, повлияло и на мое исполнение: если бы не было «Семена Котко», услышанного и увиденного мною в режиссуре Юрия Александрова, а это лучшая его постановка, я не ощущал бы так лично музыку Прокофьева, как военного, так и, условно, экспрессионистского периода.

— Дирижеры, общение с которыми оставило в вашей памяти глубокий след: Шарль Дютуа, Василий Петренко, Владимир Ашкенази... Кто-то еще?

— Валерий Гергиев — самый главный, самый важный дирижер в моей жизни. Дютуа — восхитительный музыкант, кстати, он один из самых любимых партнеров Заслуженного коллектива, он даже занял сейчас позицию главного приглашенного дирижера. Кроме него я назвал бы дирижера из Германии Инго Метцмахера, с которым мы играли в Большом зале филармонии. Меня поразило даже не дирижирование им концерта Листа (наверное, не самый интересный материал для дирижера), а его исполнение 11-й симфонии Шостаковича, которое стало невероятным откровением для меня. Еще назову Иона Марина — это австрийский дирижер румынского происхождения, много сотрудничавший с РНО. Метцмахер, Гергиев и Марин — пианисты, и когда дирижер настолько изнутри, насквозь знает партию солиста, так ясно видит все, что ты делаешь, это сообщает особенный тонус

исполнению. Поэтому для меня дирижеры-пианисты особенно дороги.

— Не находите ли вы парадоксальной саму форму концерта? Вложенные в музыку душевные усилия композитора фактически совмещаются на концерте с цирковой природой выступления, когда исполнитель выходит к публике как гладиатор — чтобы развлекать ее, а потом метафорически погибнуть перед ней. И успех всего действия целиком зависит от способности музыканта вывернуться наизнанку в атмосфере абсолютной публичности. Не правильнее ли для более глубокого понимания слушать музыку в одиночестве, то есть в записи?

— Мне трудно отвечать, ведь я одновременно нахожусь в двух противоположных категориях — и по эту сторону, где артисты, и часто оказываюсь по ту сторону, где публика. Действительно, атмосфера некоторых концертов не способствует концентрации внимания слушателей, а ажиотаж вокруг некоторых музыкантов подчас отвлекает внимание от самой сути, примеры у меня наготове. Как слушатель, я тружусь на концертах, но иногда мне приятнее трудиться, слушая записи. Когда же я на сцене, то и там внешние обстоятельства — кашель либо бесстыдное обмахивание веером кого-нибудь в первых рядах — могут стать отвлекающим фактором. Удивительно, но в Японии на концертах всегда стоит гробовая тишина. Как она достигается, я не знаю, но японцы слушают музыку, буквально затаив дыхание. Безусловно, прослушивание записей в одиночестве, при полной концентрации все равно может дать больше. Но как артист я, конечно, заинтересован в сохранении жанра концерта. Если же говорить об исповедальности, то она — самое важное во всем этом странном, но незаменимом для меня ритуале концерта. ■

Беседовала Ольга ЮСОВА



Национальный фонд
поддержки правообладателей

представляет:

Золотая серия
МАСТЕР-КЛАССОВ

«КОРИФЕИ ПЕДАГОГИКИ»

Мастер-классы ведут:

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



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

Фридрих Липс и Даниил Крамер

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

«Послание» Александра Вустина



Когда-то Ростислав Плятт в Доме актера, представляя Серафиму Бирман, произнес, что тут не нужны ни звания, ни награды, ни регалии, ни эпитеты: «Просто — актриса Серафима Бирман, и этим все сказано». Так и здесь: композитор Александр Вустин. Этим все сказано. Тем более, нет у АВ ни званий, ни наград, ни должностей, ни степеней, ни каких-то иных официозных регалий. И кто бы слышал от него хоть слово недовольства их отсутствием. Впечатление, что все это вдали от него, его жизни и искусства. И впечатление совершенно искреннее: ведь всем, кто близко знает Александра Кузьмича, никогда и в голову не придет, что коллега их и соратник из-за чего-то там — звания, наград ли недоданных, недополученных — переживает и страдает. Все, кто хорошо знает АВ, понимают: все это для него — суетное, наносное, ложное. И нет тут ни капли позерства, притворства, лукавства, игры. Как невозможно сознательно на протяжении жизни притворяться приветливым и добрым, ибо все это не дело разума, сознания, но происходит из глубины наших чувств, воли и их способности к любви и добру. Правда, не сказать, что такое равнодушие

к внешнему, показному у АВ врожденное. Здесь явно иное, здесь что-то, в молодые еще годы открытое, обретенное и навсегда в нем поселившееся. И, как ни высокопарно, как ни патетично прозвучит, имя этому — Музыка.

АВ по-настоящему, серьезно (или пусть даже так ощущается со стороны) постоянно занят Музыкой. Музыкой вообще, музыкой в целом, со всеми ее именами, историями, традициями, эстетиками, школами, течениями, направлениями и технологиями¹. Его занятие, его восприятие музыки в чем-то, при всем различии творческих позиций, близко Альфреду Шнитке. Музыка как начало, как явление Вечного и Нетленного. А всякое музыкальное творчество — представление, объективация их необозримых форм, структур и содержаний. И раз так, значит в музыке все, абсолютно все существует, рядопологается без антиномий и конфликтов. И значит, все музыкальное есть не противоречивое, не противоположное, не различное, но однородное, неизменное, статичное. И значит, все в ней, в музыке — ситуация (момент) приближения, постижения чего-то изначального и первозданного. Того, о чем можно догадываться, что можно домисливать, но что нельзя выразить ни словами, ни красками, ни звуками. И тогда нет в музыке ни развития, ни движения, ни прогресса, ни регресса, ни стагнации. Одно только тождество и бесконечная непоколебимость. Одна звуковая незыблемость. Наверное, поэтому АВ (вот ведь парадокс!) — один из немногих, кто осознает всю бесперспективность музыкального поиска и обретения: не только постижение, но даже крохотное знание о музыкальной истине невозможно. И если что-то в жизни имеет конечную цель, то с музыкой — ни шансов, ни надежд. Либо тупик, либо бессмыслица. Вустин однажды высказался: *«Ум проявляется в словах, а для глупости достаточно примитивного действия. Это я к тому, что музыка не зависит ни от слов, ни от поступков. Она проявляет себя независимо ни от чего, даже от нравственных и этических канонов, но лишь в соответствии с велением чувств и эмоций. Тогда получается, что музыка — и не ум, и не глупость, и не какой-то из высших канонов»*. На мой же вопрос, что же тогда творчество музыкальное,

¹ Наверное, именно этим объясняется то, что для АВ все равно: сочинять по заказу, в стол, для друзей, для самого себя, для круга узкого, для круга широкого... Главное — заниматься музыкой.

ответил вдруг так же — вопросами: «Что такое творчество музыкальное? Выражение своей позиции или точки зрения? Сообщение человечеству чего-то самого главного? Самооправдание или самоочищение? Конъюнктура или идеология? Лестница в небо или дорога вниз? Акт самоутверждения или саморазрушения? Выбирай, что пожелаешь!».

Ну, а раз так, то отчего бы иopus его выбрать не самый знатный, не самый особенный, а пребывающий словно поодаль, в забытии и изоляции даже. В стороне от нынешнего замечательного со стороны исполнителей и дирижеров интереса к музыке АВ². Потому не суть, что написан он более двадцати лет назад, в 1997-м. Речь о фортепианном сочинении «Послание». Послание Эдисону Васильевичу Денисову³.

Само же «Послание» — история с двойной подоплекой. Вначале поступает предложение от Владимира Тарнопольского провести на одном из концертов «Московской осени»-1997 вечер памяти Денисова из новых сочинений, посвященных ему⁴. Одновременно пианистка Ирина Катаева (неоднократно исполнявшая АВ) заказывает пьесу для своего «клавирабенда» в рамках фестиваля в Донауэшингене. Решение лежало на поверхности: написать пьесу памяти Денисова для клавирабенда Катаевой.

Катаева сыграла «Послание» в 1997 в Донауэшингене. На «Московской осени» «Послание» исполнил Михаил Дубов. Разные исполнители, разные манеры, темпераменты и толкования. Эмоция и импульсивность Катаевой. Рационализм и просчитанность Дубова. Все возможно.

В пьесе «Послание» закодирована целая серия посланий и от имени целостного мировосприятия композитора, и от имени конкретной стилистики. Первое такое послание — посвящение. Вустин говорит: «Эдисон Васильевич был больше чем другом, авторитетом, коллегой — судьбой моей жизни». Чистота и красота денисовского стиля — нечто приближенное к кристально ясным Глинке и Веберну. Однако главная задача — выбиться, выбраться из-под пяты денисовского стиля, не стать эпигоном, но и сохранить линейность внутренней предметности. Второе послание — сообщение о приверженности к одной (единой) серии, которая стала основой его музыки вплоть до настоящего времени и послужила

фундаментом для страниц совершенно разных по жанру и художественной направленности сочинений (b d e d i s f i s c a h f g a s d e s). Третье послание суть аналогия принципа двенадцатикратности. Магия числа для АВ имеет не меньшее значение, чем магия нотных знаков. А число 12 так вообще из категорий то ли мистических и внеземных, то ли, напротив, естественных и обусловленных. Послушать АВ, выйдет, что число 12 исходит из нашего бессознательного или даже из коллективно-человеческого подсознания: 12 месяцев, 12 знаков Зодиака, два раза по 12 — сутки, через каждые 12 — циклическое повторение годовых символов (Тигра, Собаки, Дракона и т.д.), 12 полутонов температуры, 12 ликов жизни и смерти... Современная техника композиции подразумевает: есть 12-тоновая серия; есть укорененные формы, расположения и транспозиции серийных рядов; есть особая система, благодаря которой звуковысотные параметры серии обуславливают временные формы.

Четвертое послание чисто семантическое: слияние идеи ритуала (музыкального шаманства), действительности и лиричности — особая характерность семантического поля его сочинений.

Теперь, собственно, к самому «Посланию». Двухчастный цикл. Цикл неспешный, неторопливый, статичный. Первая часть — Largo; вторая, идущая attassa, Sostenuto. Цикл диспропорциональный: вторая часть почти втрое протяженнее заглавной. Первая более скорбная, пронзительно-печальная, сам АВ характеризует ее как «горестную и ламентозную». Хотя мне, давно не слышавшему «Послание», почудилось в начальной части нечто сильнее «ламентозности» — нотки трагизма и не проходящей боли. Вторая — чуть более денисовская, чуть трепетнее, быстрее и не такая беспросветная. При явном формально-структурном несоответствии и различии эмоциональных оттенков частей воспринимать и, главное, исполнять их следует как единый одночастный цикл. Особенно учитывая тот момент, что финальная часть в своем движении неизменно апеллирует к фактурно-интонационным элементам первой. В каком-то смысле первая часть — развернутое вступление, прелюдия, но скорее — обозначение тех событий, которые во второй части должны начаться. Но вот ведь еще один вустинский парадокс (случай, непредвиденность)! И вторая часть, даже где-то принимая интенсивный характер, останавливается там, где действие только готовится. Тоска, печаль, утрата, неизбежная грусть и даже некое просветление лишь фиксируются, неторопливо наплывают, накатывают и, практически не развиваясь и не динамизируясь, превращаются в долгое статическое дление. Помнится, вещие пушкинские сны автором неизменно манифестировались: «И снится чудный сон Татьяне...». Так и здесь: «Вот оно, застывшее, неподвиж-

² Достаточно напомнить, что АВ стал первым «композитором в резиденции» Государственного академического симфонического оркестра России им. Е. Ф. Светланова на 2016 год (проект худрука и дирижера оркестра Владимира Юровского).

³ Сам АВ в своей фортепианной музыке выше «Послания» ставит небольшую пьесу «Lamento» (1998), с чем все-таки не соглашусь. Из денисовских посвящений наиболее удачным видится ему «Credo» (2004, для фортепиано соло, флейты, гобоя, бас-кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, ударных, электрической бас-гитары ad libitum, скрипки, альты, виолончели, контрабаса), с чем согласиться можно.

⁴ Денисов умер в ноябре 1996 г.

ное горе, которое я всегда буду носить в себе и в котором по сей день вижу некое пророчество и предвидение».

Впрочем, это только одна из возможных трактовок «Послания». Тогда как есть и иная версия, иная герменевтика «Послания». Такая, к примеру, что на языке горя, скорби, трагедии надо говорить осторожно, осмотрительно, а не то, как сказывал Шекспир устами Гамлета, «мы погибнем от двусмысленности». И именно поэтому язык (мир) вустинского «Послания» — язык (мир) медитативного состояния и дления, а не действенного выражения и кричащих эмоций. И это глубочайшее внутреннее сосредоточение исполнителям также учитывать крайне важно. Наконец, еще одна интерпретация пьесы АВ — это та, где нет линейной фабулы повествования и развития, но есть скрытый «семантический параллелизм» и смысловое (а может, эмоциональное) раздвоение трагического образа. С одной стороны, реальная скорбь от реальной потери большого мастера, учителя, старшего друга. С другой, причудливые отголоски, причудливые переключки с некогда испытанным и пережитым, переплетение эмоций реальных сегодняшних и эмоций давних, ушедших. Словно явь и память в замысловатых сочетаниях вустинского «Послания».

Однако все это не более чем толкования. Тогда как каждый исполнитель сам по себе. Сам — то есть и толкователь, и герменевтик.

Но прежде — переиграем вустинское «важно» на наше «не важно».

Итак: что в «Послании» не важно? Как ни кощунственно, но это «серия жизни» и «двенадцатикратность», естественно, в опусе присутствующие. Ибо все это — не более чем «кухня» композитора, о которой знать необязательно. Тем паче, сам автор регулярно подчеркивает: менее всего ему бы хотелось, чтобы в его музыке замечали серийность и кратность, а не саму музыку.

Второе «не важно» — как исполнять «Послание»: нутом, зовом сердца, вживаясь и входя в мир звуков АВ, или, напротив, голосом рассудка, дистанцируясь и наблюдая мир звуков АВ со стороны, в отдалении? Ответ: эмоция или исчисленность, вживаемость или отстраненность — не важно! Выбор только за исполнителем.

Ну, а теперь коротко, к аналитике. Точнее, к типу фактур (или движений) «Послания», значение которых в опусе решающее.

В пьесе — четыре типа разнорегистровых и разновысотных фактур (движений). Медленно развертываемое гаммообразное; неторопливо разбрасываемое пуантилистское; неспешное кластерно-пуантилистское; чуть оживленнее, чуть взволнованнее трелеобразное. Сохранять и постоянно учитывать эту статическую составляющую «Послания» — пожалуй, единственное, что для исполнителя обязательно.

В *Largo* (Пример 1) типы фактур (движений) практически не пересекаются, развертываясь самостоятельно и индивидуально. Поэтому настроение (образ) неизменно-статическое и медитативное. Краткое исключение — эпизод *Piu mosso* (Пример 2, цифры 4–6), в основном трелеобразный, кульминационный или центральный эпизод части⁵. Предположу, *piu mosso* — в чем-то преддверие *Sostenuto* (Пример 3), где, по словам АВ, он отдает дань ранним додекафонным пьесам Денисова. И более всего — дань фактурную. Видимо, этим обусловлено то, что фактуры (движения) тут взаимодействуют, стыкуются, входят друг в друга, сохраняя при этом денисовскую ясность и стройность. И, кажется, все это для того, чтобы, чуть усиливая и нагнетая эмоцию, подвести к финальному чисто «эддисоновскому» Ре-мажору (едва ли не главному символу музыки Денисова). Не без вустинского, правда, фа-бекарного в аккорд вкрапления. Этакий денисовский свет⁶, но только чуть замутненный.

Возможно, этим же финальным Ре-мажором предопределено и усиление в *Sostenuto* (по сравнению с *Largo*) «вечной» денисовской интонации-монограммы d — e — es.

Словом, «Послание» — опус для исполнителя не самый легкий (но и не самый сложный). Опус, позволяющий и допускающий разность подходов и трактовок. Опус, в котором, несмотря на фактурно-движенческое разнообразие, практически нет ни одной лишней ноты⁷ (и это при наличии нот для АВ случайных!), и это накладывает на исполнителя лишнюю ответственность и нагрузку: быть предельно внимательным к тексту и нотам. И последнее. «Послание» — опус, рожденный не абстракцией, а фантазией. ■



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.

⁵ Не случайно автор характеризует его как «вихревой». Хотя до вихря тут...

⁶ Ре-мажор, как известно, для Денисова был тональностью Света.

⁷ Что для современной (и не только) музыки, согласитесь, большая редкость.

Пример 1

Пример 2

Пример 3



Вера Носина: «Школа Йохелеса – это не методика, это образ жизни»

Имя Александра Львовича Йохелеса (1912–1978), одного из корифеев московской фортепианной педагогики XX столетия, для многих академических музыкантов связано с фортепианной кафедрой Гнесинского института, где он преподавал более 20 лет. Музыкант-универсал — выдающийся педагог, исследователь фортепианного наследия Л. Бетховена и И. С. Баха, автор фортепианных транскрипций, концертирующий пианист, артист Московской филармонии, А. Л. Йохелес активно записывался на радио и выступал на телевидении. Широкую известность получили записи его лекций, открытых уроков и педагогических комментариев с последующим исполнением сочинений. О педагогическом наследии А. Йохелеса, о секретах пианистического мастерства, о важности аппликатуры, партитурном слышании музыки и внутреннем бесстрашии артиста рассказала в прошлом ученица и ассистент А. Йохелеса, а ныне профессор кафедры специального фортепиано РАМ имени Гнесиных и МГИМ имени А. Г. Шнитке, заслуженный деятель искусств РФ Вера Борисовна Носина.

— Вера Борисовна, в прошедшем году было 105-летие со дня рождения Александра Йохелеса, в этом — 40 лет, как его не стало. Вы — одна из его выдающихся учениц. Расскажите о годах учебы в классе А. Йохелеса, ведь

Вы прошли полный курс обучения у этого мастера — училище, институт и аспирантуру — и, как никто другой, знаете его школу.

— Верно, и еще семь лет после обучения я была его ассистентом, с 1965 по 1971 год, захватив

последние два года учебы в аспирантуре. Что было самым главным? Чувство ответственности перед профессором. Появиться на урок с невыученным текстом было невозможно: первая задача, которую он ставил, — приходить



на урок с уже выученным на память текстом. Надо сказать, что сейчас сама я от этого отказываюсь, да и он делал исключения. Это зависело от студентов: кому он доверял, тот учил сразу на память. Хотя иногда он занимался и по нотам: помню, у него была очень талантливая ученица, которая, страшно занятая своими другими делами, не успевала выучить наизусть, и он очень подробно занимался с ней по нотам, и после этого выучивать ей было уже легко. Он называл это потом в нашей летней переписке, «подготовить к выучиванию». Все его студенты в процессе такой работы становились умнее, чем они казались на первый взгляд.

— В чем заключалась суть такой подготовки?

— Обязательно, конечно, структурная работа, разбор формы — это было в основе всего. Сначала нужно все понять, определить, что где находится, по возможности, самостоятельно; если не удавалось, то вместе найти исполнительские решения: педализацию, аппликатуру, динамику, фразировку, кульминационный центр, подход к нему и уход от него после. Словом, понять структуру произведения.

— Вы помните первый урок в классе А. Йохелеса?

— Я никогда не забуду первого урока. Это была наша первая встреча, собрание класса, и Александр Львович сказал мне: так, ты принесешь через две недели сонату Бетховена ор. 27 № 1, Тринадцатую. Я, конечно, через 10 дней уже пришла и играла на память. Приходить к профессору и ставить ноты на пульт я считала неприличным: ясно дело, я ответственный человек, не могу позволить себе, чтобы профессор был недоволен. Александр Львович практически никогда не ругался, может, очень редко и повышал голос, но не было ничего страшнее унылого выражения его лица во время урока. Нужно было приносить не просто выученный текст, но что-то свое, с чем можно было дальше работать. Так вот, я выучила сонату, сыграла первую часть, и он сказал: «Все выучила, ну хорошо. А теперь скажи мне, когда написана соната? Какой опус? Почему в этом опусе две сонаты? Первая и вторая: что значило такое сопоставление? Какой это год? Что написано в это время? Какие симфонии?». Это не было проверкой, конечно, — он просто интересовался, как я думаю. Выяснилось, что я этими вопросами вообще не озадачивалась. И он рассказывал о времени создания этих сонат, почему они были объединены в один опус, как Пятая и Шестая сонаты (одна трагическая, другая пасторальная), когда и почему такие пары в бетховенском творчестве встречаются, о дуализме, идущем еще от барокко, о характере Sonata quasi una Fantasia, почему она написана в размере alla breve, что это означает для этой сонаты. Затем обозначил в тексте педаль, аппликатуру, уточнил штрихи всей сонаты, сам сыграл ее целиком, и все это было сделано за 45 минут урока! Сразу же была поставлена высокая планка и обозначен идеал как ближайший этап работы. Да, идеал недостижим,

но постановка ясной, чрезвычайно подробной задачи и после этого — делай!, — такой метод работы был всегда.

— Что было самое важное в таком методе?

— Первое: чтобы в голове у студента был порядок. Чтобы он понимал, что делает, зачем и почему. А по вопросам аппликатуры Йохелеса вообще надо диссертацию написать. Мне уже Владимир Константинович Тонха сказал: «Послушай, ты пишешь о Бахе, о сюитах, напиши про аппликатуру Александра Львовича Йохелеса! Это же совершенно гениально!». Действительно, он находил уникальную аппликатуру, которая позволяла передать фразировку, и все было очень удобно — он свободно обращался с переложением из руки в руку.

— В любой музыке или в музыке определенной эпохи, например, барокко?

— В любой музыке! Там, где нужно, чтобы хорошо звучало. Александр Львович приводил в пример диалог Ф. Листа с Э. Григом, когда Григ изумлялся его пианизму и тому, как свободно Лист читал с листа; считал это каким-то волшебством. На что Лист отвечал: «Я просто старый ловкий пианист». И Йохелес так говорил. Под свой образ звучания он придумывал свой вариант аппликатуры, распределения фактуры, чтобы музыка была совершенно внятна, и аппликатура помогала выявлению музыкальной идеи. Еще Шопен говорил, что хорошая аппликатура — это все. И это, действительно, все!

— Что из пройденного репертуара Вам особенно запомнилось больше всего?

— Все запомнилось. На первом курсе я прошла репертуар, равный репертуару четырех лет училища. На первом же зачете, где-то в октя-



В ЦДШИ г. Химки

бре, я играла 13-ю сонату Бетховена и первое Скерцо Шопена, затем были «Бергамасская сюита» Дебюсси, несколько этюдов Шопена, Прелюдии и фуги Баха (четыре, по-моему), Фантазия Шуберта «Скиталец» в варианте Листа, то есть для фортепиано с оркестром, 10 прелюдий Скрябина разных опусов (22, 27, 31). Он приучал работать быстро. «У нас мало времени! — говорил он, — это кажется, что пять лет! Пять лет пролетят мгновенно». Потом были Вторая соната Прокофьева, Четвертая, Пятая, Третий концерт. Много чего еще: концерты Баха, мелкие пьесы Шумана («Листики из альбома», Новеллеты), его же соль-минорная соната. Он любил проходить редкие вещи, например, Первый концерт Метнера, Первую сонату Рахманинова, Piano-Rag-Music Стравинского, много Баха (Французские сюиты, партиты), конечно, музыку Шуберта, Шопена, Скарлатти, сонаты Бетховена, в частности поздние. Репертуар он давал следующим образом: «Так, что мы еще не играли? Равеля. Выучишь его Сонатину. Что еще не играли? Брамса. Возьми Вторую сонату». То есть мы должны были пройти все стили и иметь представление о том, как читать текст разных композиторов, разных эпох. Так формировался мой личный репертуар, которого и сейчас хватает на концерты. Таков был его репертуарный принцип. Он говорил: «Учатся на репертуаре! Пожалуй, я Жене дам Hammerklavier — руки у нее позволяют, а голова нет, пусть она тренирует мозги. Шопена там не дождешься. Шопена? Ладно, тогда пять ноктюрнов и Балладу». Таким образом он сразу «погружал» в репертуар. При том, что у него всегда был большой класс — кто успевал, кто нет. Все мы приезжали в Институт тогда в половине седьмого утра, потому что днем все классы были заняты. Я жила в общежитии, нас было 9 человек в ком-

нате, и на всех одно пианино. Его, конечно, «распределяли», но времени явно не хватало. Помню, рано утром «вылезали» из общежития, садились в автобус «2 К» (это было у Рижского вокзала) и мгновенно засыпали. Водитель, подъезжая к Арбатской площади, говорил: «Которые тут гне-синцы — слезайте!». Мы вываливались из автобуса, тут же покупали что-то в булочном и молочном магазинах и шли в Академию. И с тех пор, я очень хорошо это помню, ничего не изменилось на улице Поварской: она обладает одной особенностью — там такая роза ветров, что ветер дует всегда в лицо, в какую бы сторону ни шел.

— Действительно так! Я тоже это замечала.

— Всегда в лицо! Зимой это очень неприятно. Таким вот образом мы и занимались. Потом было уже другое общежитие — с репетиторием, можно было спокойнее заниматься, но первые два с половиной–три года фанатизм был страшный!

Для А. Л. Йохелеса было важно, чтобы мы, пройдя по-возможности все основные фортепианные стили, организовали «голову», чтобы не было бессмысленной игры «от живота» или так называемой «интуиции». Да, интуиция в музыке важна, но иногда под «интуицией» маскируют леность мыслей. «Я так слышу» — такого вообще быть не могло. Профессор всегда говорил: «Пожалуйста, играй так, но обоснуй, почему именно так». Об этом еще Веберн писал: интуиция композитора или музыканта обязательно поведет вас по правильной дороге, но вы должны знать, почему вы пошли по этой дороге.

Аппликатурными принципами Йохелеса я пользуюсь до сих пор, храню все ноты, в которых есть пометки Александра Львовича. Если мои студенты вдруг приходят с другими нотами, всегда спрашиваю: где те ноты, по которым мы занимались?

Ответ: «Я сдала в библиотеку». Так нельзя. Ведь когда ты столкнешься с этим в своей практике, тебе все придется делать заново. Дай Бог, чтобы ты все это помнила, но надежда на память (особенно молодого человека, который занят многим другим) не очень сильная. Важно хранить ноты с пометками педагога: так у тебя всегда под рукой «конспект», и ты быстро вспомнишь, что к чему. И хотя я, конечно, все помню, иногда до сих пор обнаруживаю интересные, ранее не осознанные вещи в пометках Александра Львовича.

Также важен его метод быстрого выучивания текста — структурирование. Это очень помогает учить наизусть. Я стараюсь применять этот метод со студентами. Как только выяснены структура, гармонический план, основные линии — все, дело пойдет. Точно как в портновском искусстве: сначала — лекала, затем шьем.

— В своей педагогической работе Вы уделяете особое внимание качеству звука. Можно ли считать это влиянием А. Йохелеса? Ведь он был учеником Константина Николаевича Игумнова, в центре фортепианной педагогики которого был именно звук, мягкое чуткое туше.

— Верно. Александр Львович всегда говорил, что звук — это материя, с которой мы работаем. Звук может быть разный: для каждого стиля свой звук и, соответственно, туше, а значит, и конкретные пианистические приемы. Также А. Йохелес уделял внимание собственно рукам: он говорил: если руки пианиста мягкие, большие, с большими подушечками, то ими очень удобно играть, но бывают «сухие руки», и тогда важно найти подходящую аппликатуру, нужную педализацию, искать верное звучание.

Кроме того, звучание определяет и структура музыкального фрагмен-

та. Если вы логически структурируете музыку, вы понимаете, что ее элементы имеют свой звуковой оттенок и свой звуковой прием. Я называю это «иерархическое» слышание: слышать, что главное, что «затушевывается», какие голоса проводятся на первом плане, какие на втором и третьем. Александр Львович называл такое слышание «партитурным» (ведь он был еще и дирижером): «воздух», пространство, объем, в котором расположен и звучит музыкальный материал, должен быть очень ясным. К примеру, полифония. Есть такие светильники, которые состоят из тонких разноцветных трубочек: они сплетаются в едином пространстве и выдают свет определенного тона — есть общий свет, но остаются цвета и свечение отдельных элементов. Так же и в полифонии.

— Какой удачный образ.

— Да, мне тоже нравится. Что касается практической работы со звуком, то это просто подсказки. Например, для «Афоризмов» Шостаковича «мягкий» звук нелеп за исключением отдельных пьес. Если нужно смягчить звук — вытяти пальцы, прикоснись к клавише целиком всей фалангой, тогда звук будет «теплее»; игра кончиками пальцев, как бы «точками», дает более ясную артикуляцию. Александр Львович сам говорил: «Вы думаете, у меня два уха? У меня на каждом пальце уши!». Это очень здорово.

— Нейгауз писал, что у Йохелеса были «сумасшедший слух и феноменальная память»...

— Да, память у него была феноменальная, это все так. И, конечно, звук! Взять его записи его же собственных транскрипций баховских произведений: все ясно, каждая линия имеет свой тон, свое туше, и многослойная фактура совершенно ясна. Я не понимаю, как это можно сыграть! Разве только, когда

действительно «на каждом пальце уши», и каждый палец, и вся ладонь может играть по-разному. Помогает в этом и «весовая» игра, конечно: весовое отношение пальцев может быть направлено к первому пальцу, к пятому или к середине ладони. Это работа с энергетикой, весовым распределением ладони. Она необходима, чтобы ладонь умела формировать звук в зависимости от ситуации. Так мы работали над звуком с Александром Львовичем. Отдельно туше мы не вырабатывали, но он очень много полезно подсказывал. Вообще, он редко занимался технологией. Когда это было необходимо, говорил: «Ладонь, ладонь, ладонь и длинные пальцы!» или «У тебя сухо звучит, ладонь и длинные пальцы»... И сразу начинало звучать. Или, например, в игре стассато мог сказать: «Зачем ты делаешь такое вихляние кистью, сыграй оркестровое стассато, организуй кисть, организуй кончики пальцев». Пианисту сразу было понятно, как это сделать.

— То есть он давал специфические, сугубо практические технологические «ключи», которые сразу работали.

— Да. Но нужно понимать, что студенты у Александра Львовича были достаточно способные. Кроме того, когда он показывал, все становилось ясно. Он много занимался именно пианизмом, исследовал возможности рук, очень не любил лишних движений, особенно, когда студенты начинали крутить локтями. Он мог сказать: «Что это такое? Народный контроль в действии». Или: «Зачем ты делаешь такое движение, все разрушаешь, и звук у тебя пестрый. Это можно сыграть так». И показывал конкретный прием на рояле. Так что со звуком шла большая работа по красочности, разнообразию, но она не рассматривалась как техническая рабо-

та — это была работа по поиску художественного приема. Возьмем, к примеру, начало 26-й сонаты Бетховена, «золотой ход валторны». Йохелес говорил: «Собери свод (там должно быть абсолютно одинаковое звучание всех пальцев — валторна же не будет «вопить» одна верхним голосом, значит, и выделять верхний голос, а нижние прятать — не нужно), передвинь руку, не надо ничего делать специально, надо просто поставить палец и точно взять звук и получится «валторна»». В Шопене мы работали над пластикой и гибкостью, а в Бахе он советовал не делать бесконечные подмены пальцев, а делать «длинную аппликатуру» (говорил: «скользни пятым пальцем»).

— Секреты мастерства играющего пианиста всегда особенно ценны! А. Йохелес, будучи великолепным пианистом, сам много выступал. Давал ли он Вам артистические напутствия при подготовке к концерту (как справиться с волнением, например)?

— Целенаправленно этим он не занимался. Он говорил: «Если я не могу оторвать взгляд от рук, значит, концерт провален. Старайся меньше смотреть на руки! Они все помнят — не мешай им. Все должно звучать в тебе, а руки свое сделают: периферия подчиняется, не мешай». Что касается волнения... Понимаете, когда мы выступали на сцене, волноваться было некогда — на сцене мы должны создать произведение искусства, сделать музыку. За стольким нужно было следить, концентрация внимания была такая высокая, что дурному волнению просто не было места. Хотя все мы, конечно, волновались. Но в меру волноваться полезно: адреналин активизирует. У нас с Александром Львовичем мог быть такой диалог:

— Ну что, трясешься?

— Трясусь.

— Тогда трясись сейчас.

— Нет, сейчас не буду

— Ты сейчас вытрясись, а потом пойдешь, поиграешь.

И сразу становилось легче. Его позиция была такая: надо сделать, и все! Причем тут волнение, волнуйся на здоровье, если хочется, но ты делай и не теряй голову — она должна быть ясная.

— Не могу не спросить Вас о Вашем особом интересе к музыке И. С. Баха. Вы регулярно выступаете с докладами о скрытых смыслах и особенностях артикуляции в его клавирной музыке, а Ваша книга «Символика в музыке И. С. Баха» входит в список обязательной литературы в курсе истории зарубежной музыки. Ваш глубокий интерес связан с фигурой Йохелеса или это Ваша личная и исполнительская история?

— Как-то я играла Баха Йохелесу, просто учила что-то, он послушал и сказал: «Тебе надо играть Баха, ты хорошо слышишь, и у тебя есть чувство звука — со всех сторон оглашенного. Ведь в Бахе важно не только точно взять звук, но и точно его снять. Играй Баха». А что касается моего интереса, я думаю, его разбудил во мне Моисей Эммануилович Фейгин, который преподавал у нас методику, а у меня еще вел педагогическую практику. Однажды, когда моя ученица играла инвенции Баха, он попросил меня поиграть и спросил, слышала ли я о Яворском. Именно он начал рассказывать мне о нем и рекомендовал пообщаться с Сашей Сацем¹ на эту тему, который подарил мне брошюру Б. Яворского, хранящуюся у меня до сих пор. И меня это очень увлекло.

¹ Александр Игоревич Сац (1941—2007) — пианист, профессор ГМПИ им. Гнесиных, с 1991 — Академии музыки и изящных искусств в Граце (Австрия), приглашенный профессор Королевской Академии музыки в Лондоне.



Баховские курсы в МГИМ им. А. Шнитке: проф. В. Носина, преподаватели ДШИ № 14 г. Москвы Майя Янсон, Татьяна Петренко, Ольга Дмитренко и проф., зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А. Шнитке Рустам Шайхутдинов профессор РАМ им. Гнесиных и МГИМ им. А. Г. Шнитке Вера Носина

— Каким был главный педагогический посыл А. Йохелеса для Вас как преподавателя?

Вера в ученика и доверие к нему. Мне, например, просто в голову не приходит, что человек может лениться (и во время моей учебы мне никогда не приходило в голову, что я могу прийти не готовой, это было невозможно!). Что касается его метода — он умел заражать музыкой. Талант вообще заразителен, а Йохелес действительно талант, легенда XX века. Он обладал высочайшим уровнем музыкального слышания и этим бессознательно воздействовал на учеников: они совершенно по-другому слышали музыкальную фактуру, причем сразу же, просто сидя в классе. Это было удивительно, конечно. Поэтому я стараюсь и очень хочу заразить своих учеников интересом, пианистическо-исследовательским

любопытством.

Александр Львович был всегда открыт, в нем совершенно не было педагогической ревности — наоборот, он мог сказать: «А почему ты не ходишь к Б. М. Берлину в класс, это же очень интересно!». Или: «Сходи-ка к Теодору Давыдовичу Гутману: Шопен — это к нему». Или: «Пойди, поиграй Саше Сацу эту сонату, что-то мне не нравится, может, он что подскажет». Никакого тщеславия или эгоизма, он был целиком в музыке, ему все было страшно интересно, ему было просто некогда думать о собственной самости. И мне тоже кажется, бояться не надо, что что-нибудь будет не так. Страх отнимает силы и энергетику. Делом надо заниматься, а не бояться. Может, я от А. Йохелеса и переняла вот эту незамкнутость, откры-

тость и, по возможности, отсутствие пугливых мыслей. Учеба и общение с Йохелесом было невероятной школой, а его посыл был таков: все время жить в музыке, важнее этого ничего нет! Школа Йохелеса — это не методика, это образ жизни. ■



Светлана ЕЛИНА
Кандидат искусствоведения,
пианистка, переводчик, доцент
Академии хорового искусства им.
В.С. Попова.



Геннадий Пыстин — профессионал высокого класса, пианист, владеющий полным арсеналом «пианистического вооружения», артист тонкий, умный и совершенно необычный, особый, не схожий с «артистическим стереотипом», давно проросшим на полях фортепианных дел. Его необыкновенность — в многогранности дел и стремлений. Мастер (и застрельщик!) фортепианно-дуэтной игры, в сольном самовыражении он культуртрегер-просветитель, устремленный прежде всего к непосвященным, лишенным всякого доступа к высокому звуку. Детскую аудиторию он поставил в центр внимания.

Геннадий Пыстин — сын своей земли. Сибирской земли. Его захватывает преодоление бескрайности. Он приходит в города и поселения, названия которых неведомому подавляющему большинству из нас, и впервые (а может быть, единственный раз в их культурной истории) приносит туда волшебную возможность живого общения с высоким искусством, возникающим «на глазах». Он находит свои формы художественного общения, способные не просто заинтересовать, но заинтриговать внимание, породить неутолимость любопытства к высокой художественной культуре. В сельской газете «Правда Севера» поселка Кыштовка Новосибирской области читаем: «... Звучит Шостакович, Шуман, Скрябин, Бах... В заключении концерта выступление артиста плавно переходит в импровизацию и далее — исполнение в фортепианном дуэте юмористических пьес. А на закуску — ошеломляющий беспредел — тотальная импровизация со зрителями, экспромт в стиле музыкального авангарда... И все это — Геннадий Пыстин».

И это правдивый образ впечатлений, которые этот солист Новосибирской филармонии оставляет в далеких городах и весях нашей огромной страны. В самом начале 90-х мне пришла на ум идея возродить художественное передвижничество теперь уже на музыкальном фундаменте. Идея оказалась резонансной, на протяжении десятилетий сотни музыкантов перемещались из города в город на наших просторах. Но это по преимуществу были города относительно крупные, способные принять сложносоставные передвижные Академии. Попытки зайти в малые города затрудняла сама монументальность содержательных структур программ «Нового передвижничества». Геннадий Пыстин нашел и форму, и оригинальный «ход» в путешествии по пустынному пространству наших малых поселений. Для меня лично он — современное воплощение старинной и не умирающей идеи русского передвижничества, подлинно Народный артист земли нашей. Его деятельность уникальна, как его натура, но пример его может быть подхвачен.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

— Со времени вашего интервью журналу «PianoForum» прошло шесть лет. Что принципиально нового произошло в вашей творческой биографии за этот период?

— Перезагрузка. Наряду с дуэтным творчеством, которому я посвятил 30 лет своей жизни, центральным стержнем становится деятельность в качестве пианиста-солиста. Это связано еще и с проведением мастер-классов, открытых импровизированных выступлений с учениками на концертах и, конечно же, с совместным музицированием с педагогами школ искусств различных регионов.

— Я так понимаю, в поле зрения попала гастрольная карта России? И какие это регионы?

— Татарстан, Башкирия, Удмуртия, Пермский край, Урал, Ханты-Мансийский автономный округ, Алтай, Кузбасс, Восточная Сибирь и наконец-то, Дальний Восток. Главное, что я понял в последние годы, что в этот непростой для России период необходима духовная поддержка моих коллег-музыкантов, живое общение с детьми. Это как кислород. Кто подобную концертно-просветительскую миссию в «глубинке» для государства Российского выполняет? Без ответа?

— На необъятных просторах отечества вы проводите мастер-классы по импровизации, а ваши концерты, где участниками становятся дети, «взрывают» и «взрыхляют» почву заброшенных и забытых богом городов, куда и гастрольная птица не залетала! Можете их перечислить?

— Пожалуйста. Я не говорю о крупных городах. Это Шимановск, Свободный, Хурба, Райчихинск, Дунай, Находка (на Дальнем Востоке); далее — Пыть-Ях, Ульт-Ягун, Лангепас, Излучинск, Покачи в Ханты-Мансийском округе; Юрты, Свирск, Зима, Новая Игирма (Иркутская область); Полазна, Лысьва, Качканар, Губаха (Пермский край) и т.д.

Вот сейчас я играл в Варне — не в Болгарии, в Челябинской области такой город есть, проехал через Париж в той же Челябинской области. Невероятно! Там Эйфелева башня в деревне стоит. Самое смешное, что реализовался слоган, который был написан как будто для меня: «От Парижа до Находки»...

— Вас спросят: вы действительно играли в столице Франции, зачем вам еще один Париж в Челябинской области?

— Я вспоминаю Рихтера, который где только не играл. Его спрашивали: зачем вам это надо? Он говорил: «Мне интересно». И он не кривил душой. И мне на самом деле тоже очень интересно открывать новые пространства. Уникальная точка на карте — деревня Верхняя Синячиха

в Свердловской области, где я тоже выступал. Не правда ли, экзотичное название? Концерт, зал битком... Там моя юная партнерша по исполнению четырехручных пьес Карена Хачатуряна из балета «Чипполино» во время исполнения ухитрилась сбить меня со стула, и я грохнулся на пол! Местное телевидение это сняло на концерте и на новый год по заявкам телезрителей показывало много раз! Фантастика!

— Вы что, деретесь на концертах?

— А как же. В шутку, конечно. Инструментальный театр так же притягателен для зрителей, как и для меня. А клоунада, как и музыка, понятна без слов.

— Вы — представитель новосибирской фортепианной школы. Новосибирская консерватория, которую вы окончили 40 лет назад, славилась замечательной плеядой педагогов-пианистов, которые были концертирующими музыкантами: Михаил Богуславский и Виссарион Слоним — ваши учителя. Зельма Тамаркина и Мэри Лебензон, Лазарь Александровский, Марк Шавинер и Анна Барон. Они удивительным образом сочетали исполнительское мастерство и педагогический дар. Видимо, там и надо искать истоки вашей сегодняшней деятельности. Вы много играете и в то же время большое внимание уделяете просветительской и воспитательной работе. По всей России проходят ваши концерты в музыкальных школах, школах искусств для детей, их родителей и педагогов. Как возникло такое сочетание филармонических залов и детских школ?

— Сложно однозначно ответить на этот вопрос. Почти все годы моя деятельность была направлена в первую очередь на развитие дуэтного жанра, основателями которого во второй половине XX века в России являлись Елена Сорокина и Александр Бахчиев, президенты нашей Общенациональной ассоциации фортепианных дуэтов. Они нас заметили, поддержали и «заразили». С легкой руки Елены Сорокиной меня и стали после этого называть «бациллоносителем». Но в последнее время желание личностной исповедальности стало для меня определяющим. Я проехал такое количество городов, которые просто брошены, где не проходят концерты мастеров, нет живого общения с артистами. Ведь дети талантливые есть везде, и им необходим, как воздух, творческий импульс, яркие впечатления. Я понял: вот где сердцевина моих жизненных устремлений!

Порой читаю интервью уважаемых мною пианистов, которые играют очень хорошо, даже замечательно, но из года в год один и тот же репертуар — великую классику



(Моцарт, Бетховен, Шопен, Рахманинов, Прокофьев). И удивляюсь: это все? Я был свидетелем, когда известные мне пианисты съезжали вниз по уровню мастерства. Основная причина — переставали заниматься, искать новые пути для саморазвития. Для них, возможно, важнее было зарабатывать деньги, чем сидеть за инструментом и учить новые сочинения. Уверен, что продвижение музыканта на 100% зависит от обновления репертуара, включения в него новых опусов. К сожалению, в программах современных исполнителей значительно реже встречаются произведения ныне живущих композиторов. Тем самым мы обедняем представление юного поколения о современной звуковой картине мира, не знакомим со средствами музыкальной выразительности настоящего времени.

Почему говорю об этом? Часто приходится выслушивать сетования педагогов о чрезвычайно сложных «взрослых» программах исполнителей в залах детских музыкальных школ. Играть длинные сочинения в детской аудитории невероятно сложно, трудно удержать внимание совсем юных музыкантов. Поэтому мои минициклы современных композиторов длятся минут 10–12, максимум 15. Иначе детское восприятие не выдерживает. И строю программу часто на резких контрастах, сочетая классику и современность, импровизационность и театрализацию.

— Можно подробнее о вашем современном детском репертуаре?

— Конечно. У Гии Канчели огромное количество пьес, которые называются «Простая музыка». Потрясающие фортепианные миниатюры. Это его музыка из кинофильмов. Я сделал три миницикла с таким названием. В каждом из них — свой сюжет с тщательно выстроенной драматургией. Еще, например, играю фортепианный цикл М. Таривердиева «Настроения» — не известный пианистам. Из 24-х пьес я создал абсолютно новый миницикл из десяти пьес. А пьесы замечательные: и детские, и не только. Я проверял их по реакции в разных аудиториях. Они воспринимаются прекрасно, потому что это всем знакомые интонации, которые на протяжении последних сорока лет не сходят с телевизионного экрана. Сейчас включил в репертуар еще три миницикла Валентина Сильвестрова — «Китч-музыка». Уникальный композитор. Если бы не Виктор Екимовский, я бы его просто не знал.

— То есть ваш друг, московский композитор открыл вам глаза на творчество Сильвестрова?

— Да. И не только. Виктор Екимовский — это мой «путеводитель» по лабиринтам современной музыки, человек невероятного масштаба мышления. Он сейчас возглавляет Ассоциацию современной музыки в России и, честно говоря, на многих авторов он меня «подсадил». Я в этом вопросе не был так осведомлен, как он.

— А музыку Екимовского вы тоже исполняете?

— Сейчас прошли юбилейные концерты композитора. Я их сделал в Новосибирске и Томске. Он человек скромный, сказал: «Зачем?». Но 70 лет — это все-таки юбилей. Виктор — знаковая фигура нашего поставангарда. На все гастроли вожу с собой его партитуру «Balletto» — это «ядерное оружие», в котором выступаю в роли дирижера. Я уже не говорю о грандах, которые старше на 10–15 лет. Родион Щедрин, София Губайдулина, Арво Пярт. Пополнение репертуара — главная моя забота. Вообще, с годами, я стал понимать, что умение соединить, сконцентрировать и выстроить новую музыкальную форму из большого количества пьес одного автора, создать экстракт и новую последовательность контрастных состояний на маленьком промежутке времени — это целая драматургическая задача. Скажем точнее, композиторская работа, где наиважнейшими составляющими элементами являются тональный план, темповые, временные, жанровые параметры и т.п.

Наряду с современным репертуаром в моих программах есть и классические образцы: «Детские сцены» Шумана, его же «Альбом для юношества», который вообще редко кто играет. А я сделал миницикл из «Альбома» на 10 минут. Дети чаще всего играют из него 2–3 пьесы. А тут



слышат целый сборник автора, составленный из лучших пьес, да еще и в живом исполнении артиста. Здесь, несомненно, присутствует и образовательно-познавательный момент. Играю «Танцы кукол» Шостаковича, «Детский альбом» Чайковского. А вот «Сказки» В. Гаврилина ставлю как спектакль прямо на концерте, где дети выступают на сцене как актеры. Недавно появились замечательные циклы Андрея Бызова и Михаила Броннера. Поиск продолжается...

— **Вы свои концерты делаете с комментариями?**

— Обязательно. Этому меня научила Елена Геннадьевна Сорокина, блестящий лектор-музыковед. Она очень грамотно, лаконично и профессионально делала вступительные комментарии к своим программам.

— **Еще одна сторона вашей многогранной деятельности посвящена изданию ваших транскрипций и редакторской работе. Я знаю, что у вас в издательстве «Окарина» вышло более 20 сборников.**

— Последние пять лет я работал в сумасшедшем режиме. В результате и появились семь новых сборников обработок и транскрипций для фортепианных дуэтов. Параллельно с этим формировал свой будущий сольный репертуар, где значительное место занимает музыка

сибирских композиторов, в частности, Юрия Ащепкова. Это один из ныне действующих авторов, который много сделал для Сибири и пополнения фортепианного репертуара для детей. Его музыка демократична, мелодична и талантлива. Искренность ее несомненна!

— **А Юрий Шибанов?**

— Юрий Шибанов — это отдельная тема, очень важная. Недавно в Барнауле был мой юбилейный концерт. Там я играл премьеру трех пьес, которые Юрий Шибанов мне посвятил, но при жизни, к сожалению, их не услышал. Это был вечер памяти, я не без слез играл. Он для меня был одним из самых значимых современных авторов, продолжавших питерскую традицию русской композиторской школы, потому что он ученик Галины Уствольской, а она — ученица Дмитрия Шостаковича.

— **Вы были инициатором того, чтобы в его симфонический «Пушкинский триптих» вошел еще и рояль.**

— Да, он переделал симфоническую партитуру. Рояль с камерным оркестром. Такая задача была. Я, что называется, дожал. Ему удалось это сделать, но не услышать. Думаю, сейчас этот триптих будет звучать постоянно в моем репертуаре. На его авторском концерте было ис-



полнено еще одно уникальное сочинение — «Ричеркар» для трех фортепиано и шести пианистов. Гениально придуманная пьеса, графически выполненная в форме улитки.

— Какая еще сибирская музыка исполняется в ваших детских программах?

— Небольшие детские циклы и миниатюры Сергея Кравцова, Владимира Пономарева, Эдуарда Маркаича, Игоря Муравьева. И еще в моих концертах есть то, что вообще мало кто делает: импровизация с залом

— Вам темы кидают из зала?

— Не только. Я вызываю детей на сцену и начинаю с ними сочинять прямо на концерте. Любых детей. Не важно, хореографы они или художники, не обязательно пианисты.

— У вас не только глубинная интерпретация сочинений, но и театральная манера исполнения...

— Вы, наверное, имеете в виду не только услышанные, но и «увиденные» пьесы Карена Хачатуряна из балета «Чиполлино»? Убежден, для детской аудитории необходим еще и зрительный ряд. Фортепианная музыка, да

и любая другая, может быть не только релаксирующей, но и иметь свой зрительный ряд. Музыкант в процессе игры перевоплощается в лицедея, и начинается магия игры... А зрители — ее активными участниками. Они как бы заново, по-новому зримо переосмысливают не только само музыкальное произведение, но и становятся соучастниками действия. Я пианист, который включает элементы импровизации, театрального действия. Чаще всего я это делаю прямо на концертах в детской аудитории.

— Я неоднократно была свидетелем гипнотической тишины на ваших выступлениях, чего обычно в детской аудитории не бывает.

— Это правда. Даже малышня сидит, замерев от восторга. А порой воспринимают услышанное и увиденное удивленно, иногда и «на ушах стоят», бывает взрыв эмоций. Настоящий артист должен играть на запредельном уровне, особенно для детской аудитории. Их не обманешь. Это самая требовательная и отзывчивая публика. У меня сердце сжимается, когда дети после концерта плачут, обнимают меня и говорят: «Дядя Гена, а ты будешь моим папой?». Ради этого стоит жить.

— Вас называют отцом фортепианно-дуэтного исполнительства.

— «Крестным отцом» (*смеется*). Да-а-а-а! Большое количество ансамблей появилось после наших гастролей. Представьте, если мы в дуэте с Дмитрием Карповым играем 40–50 концертов в год плюс к этому около 50 концертов со мной играют ученики и преподаватели. Получается, воспитывается целая армия ансамблистов! И здесь не только моя заслуга. Спасибо моим партнерам Игорю Цыганкову и Дмитрию Карпову, которые понимали, что мы делаем важное дело.

Я заранее высылаю коллегам из других городов ноты произведений, которые буду с ними играть: четырех-, шести-, восьмиручный репертуар. Они готовятся. В день концерта мы репетируем. Представляете, какой это стресс для них? Они от меня бегут иногда, но я догоняю, объясняю, убеждаю и, в конце концов, соблазняю. Преподаватели даже не подозревают, какая мощная энергетика может исходить от нас на концерте. Зал буквально «взрывается»! Для многих педагогов после многолетней исполнительской «тишины» это равнозначно покорению Олимпа.

— Геннадий Анатольевич, я внимательно наблюдаю за вашей концертной деятельностью на протяжении многих лет. Вы, несомненно, обладаете своим индивидуальным почерком.

— Может быть, но это не главное. Далеко не у каждого пианиста можно встретить только ему присущую своеобразную манеру, точнее, интонационное «зерно» или «вектор» интонации, что и отличает его от других. Еще реже встречается присутствие захватывающей энергетики и завораживающей «звуковой ауры». Художник — это барометр своего времени, тонко чувствующий окружающий мир. Стремлюсь это проповедовать. Спасибо моему профессору в Новосибирской консерватории Михаилу Богуславскому, он меня многому научил. Мои пальцы выступают проводниками энергии, а в конечном счете — проповедниками божественного начала, как следствие глубоких процессов в работе над произведением.

Исполнительство — это глубинный процесс, отражающий тайны бытия артиста. Мимолетность мгновений и восторг сиюминутности сочетаются с глубоким погружением в автора. Я пытаюсь понять, что происходит на подсознательном уровне. Это бесконечный процесс. Успех — не главное, важнее — дальнейший путь самосовершенствования.

— Вектор ваших устремлений поражает. Читала в СМИ, что вы пишете книгу...

— Да, «Музыка города детства». Уже набрано 1100 страниц. Название говорит само за себя: хочу

рассказать о своем музыкальном становлении, о современности, друзьях, близких. Еще одно увлечение — пишу песни. Выпустил два сборника: „Небывалая осень“ (2003), „Летний дождь“ (2013). Есть музыкальные произведения, посвященные жене. Скоро выйдет сборник моих сольных транскрипций „И светлый образ твой“, это посвящения моим коллегам-музыкантам. Кроме того, увлекаюсь поэзией: она настраивает на нужную волну, дает возможность переключиться.

— Чем для вас является музыка?

— Я пилигрим. Гастролер — это тяжелейшая и счастливая миссия. Но мои пути-дороги, перелеты и переезды — это моя жизнь, в которой главное — незабываемые встречи со слушателями и зрителями. Я знаю, что меня ждут. И я играю там, где меня ждут. А музыка для меня — это жизнь. И важно донести ее до любой аудитории: передать слушателям всю чистоту и красоту вселенной. ■



Марина ЛОГИНОВА
Выпускница Новосибирской консерватории, музыковед, журналист, музыкально-театральный критик. Редактор и ведущая музыкальных программ «Радио России» в Новосибирске. Член жюри театрального фестиваля-конкурса «Парадиз».

Г. Пыстин (род. 1953) — солист Новосибирской филармонии, заслуженный артист России, лауреат международной премии DUO KODAMA (Токио), арт-директор международных фестивалей фортепианных дуэтов в Сибири. Благодаря инициативе Г. Пыстина в Новосибирске с начала 1990-х годов стали проводиться международные фестивали фортепианных дуэтов. Выступал с симфоническими и камерными оркестрами России и зарубежья (США, Канада, Франция). Изданы более 20 сборников под его редакцией, собственные обработки многочисленных произведений для фортепианных ансамблей. В 2008 г. артист представил свой юбилейный «Тысячный концерт в фортепианном дуэте», в 2017 г. — концерт «30 лет в дуэте».



Иван Иванович Рейнгардт — пианист, композитор, педагог

Отец русской журналистики и главный «вестовщик» Петербурга Фаддей Булгарин сообщал в своих фельетонах о самых модных событиях столичной жизни, обычно точно называя имена и адреса. В одной из публикаций 1830 года он указал

на двух наилучших тогда в городе учителей музыки — пианистов. Один из них звался Рейнгард¹.

¹ Булгарин Ф. Письма провинциялки из столицы//Булгарин Фаддей. Лицевая сторона и изнанка рода человеческого. СПб., Азбука-классика. 2009. С. 169. В статье преимущественно используется современная транскрипция имени музыканта — Рейнгардт. При цитировании текстов возможны иные варианты написания.

Иоганн Рейнгардт (Reinhardt Iohann, Jean, Рейнхард, Рейнгардт, Рейнгард Иван Иванович, Иоанн, Жан) работал в России в первой половине-середине XIX столетия концертируя, сочиняя, обучая музыке. В эпоху «торжества фортепиано», когда не играть на этом инструменте

образованному человеку считалось неприличным, этот успешный ученик знаменитого Фильда первым в стране опубликовал объемное музыкально-педагогическое пособие для фортепианных классов воспитательных учреждений Ведомства императрицы Марии Федоровны, готовивших домашних наставниц, учительниц музыки и гувернанток. Хрестоматия Рейнгардта была напечатана в Москве в первой половине 1850-х годов, десятилетия, предвещающего создание профессиональной системы музыкального обучения в России, и положительно повлияла на процессы ее формирования.

Что известно об этом деятеле отечественной музыкальной культуры? Детали творческой и жизненной истории Рейнгардта мы попытаемся прояснить в первом в отечественном музыкознании эскизе его творческого портрета.

Сведения о жизни и деятельности музыканта довольно скупы. В трудах по истории русской фортепианной культуры XIX столетия имя Рейнгардта обычно лишь упоминается при перечислении учеников Джона Фильда². Он не стал героем монографий, научных и энциклопедических статей. В материалах, изученных при подготовке этого текста, не нашлось сведений о годах его жизни. Однако некоторую информацию о И. Рейнгардте все же удалось собрать в публикациях по проблемам русской музыкальной культуры и образования.

Начнем с рассмотрения публикаций нынешнего века. Научное исследование, посвященное 200-летию Филармонического общества Санкт-Петербурга (2002), называя Иоанна Рейнгардта Почетным членом этой организации за 1839 год, признается, что не располагает сведениями о жизни и деятельно-

сти артиста. Отметим, что вторым избранным Почетным членом этой организации в том же году стал Адольф Гензельт, придворный пианист, сыгравший столь видную роль в русском музыкальном образовании. Для нашей темы существенно, что, начиная с 1803 года, званием почетного члена Филармонического общества, наряду с великосветскими любителями награждались Й. Гайдн, Д. Бортнянский, Дж. Фильд, А. Львов, М. Глинка, Л. Керубини, Ф. Лист, Кл. Шуман, Г. Берлиоз, Дж. Мейербер, А. Даргомыжский и другие музыканты первого разряда — композиторы, исполнители. Исходя из этого, можно предположить, что в России 1830–40-х годов И. Рейнгардт был известным и уважаемым артистом.

Имя Рейнгардта встречается на страницах еще одной исследовательской работы XXI столетия — публикации русских переводов путевых заметок Роберта Шумана о поездке в Россию весной 1844 года (2004). В московских Дневниках Шумана господин Рейнгардт многократно упоминается в качестве постоянного собеседника, а также как коллега, выступавший с Кларой Шуман в ее концертах³. Впервые имя г-на Рейнгардта появляется в записи от четверга 30 (марта) /11 (апреля) 1844 года, где Роберт Шуман отзывается о нем как человеку образованному. На следующий день Рейнгардт приходит с виолончелистом Шарлем Марку, видимо своим постоянным партнером по ансамблю, договариваться о концерте, — по словам Шумана. После переговоров в гостинице Рейнгардт вместе с Р. и К. Шуман отправились с визитом к Верстовскому и владельцу нотного магазина Грессеру. На следующий день две супружеские пары Шуман и Рейнгардт в ком-

пании А. И. Виллуана и Грессера посещают несколько московских домов. Шуманы несколько раз обедают у Рейнгардтов в течение почти месячного пребывания в первопрестольной. Вместе с ними навещаются в Московский Воспитательный дом, где Рейнгардт вел фортепианный класс. В застолье 1/13 апреля у Рейнгардтов вспоминали Фильда, который обучал Рейнгардта и был «на редкость гениальный человек», — фиксирует Шуман. Клара в своих записках добавляет: «о Фильде говорил также Рейнгардт — один из его лучших учеников»⁴. Запись в дневнике Шумана от четверга 20 апреля/2 мая следует привести подробнее: «В 1 час дня у нас музыкальное собрание. Пригласили персон тридцать — сорок. Играли квинтет и др. (...) Клара и Рейнгардт сыграли (мои) вариации для двух фортепиано. Настроение прекрасное», — подытоживает Шуман итоги прошедшего дня. Рейнгардт оказался последним московским знакомцем, провожавшим Шуманов при отъезде из Москвы 26 апреля/6 мая 1844 года.

Краткую (в 12 строк), но содержательную историко-фактологическую справку о Рейнгардте приводит О. В. Лосева в своей статье о поездке четы Шуманов в Россию⁵. Исследователь сообщает важную подробность профессиональной жизни московского артиста: «К Ивану Ивановичу Рейнгардту, русскому пианисту и педагогу, которого считали лучшим учеником Фильда, направил супругов Шуман Михаил Виельгорский, хорошо с ним знакомый и доверивший ему в свое время музыкальное образование своего сына Иосифа». Знатный вельможа

⁴ См. Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. С приложением фрагментов из русского путевого дневника Клары Шуман. М., Гос.муз.изд. 1962. С. 153.

⁵ См.: Лосева О. В. О русском путешествии К. и Р. Шуман. Приложение второе//Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. Сс.268–291.

² Работы Алексеева А., Музалевского В., Натансона В., Николаева А.

³ См.: Роберт Шуман. Путешествие в Россию в 1844 году (Дневник)// Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. Упоминания о Рейнгардте встречаются на сс. 178–190.

Роберт и Клара Шуман



и меценат, композитор-дилетант граф Мих. Юрьевич Виельгорский, сыграл важную роль в жизни нашего музыканта. Существование рекомендательного письма от Виельгорского к Рейнгардту Клара Шуман подтверждает в дневниковой записи от четверга 30 марта/11 апреля 1844, добавляя, что Рейнгардт «когда-то считался в Москве лучшим преподавателем игры на фортепиано. Последнее время он преподавал только в Сиротском доме (...)»⁶. В воскресенье 16/28 апреля Клара «днем играла в Сиротском доме перед большой детской аудиторией. Один класс обучался у Рейнгардта».

У московских контактов Шумана, Рейнгардта и Мих. Виельгорского была предыстория. В конце столетия М. Веневитинов, внук графа, опубликовал его письмо, написанное детям из Рима летом 1839 года⁷.

⁶ Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман... С. 151.

⁷ Веневитинов М. Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Виельгорский в 1839 году. С приложением «Письма графа М.Ю. Виельгорского к его детям в Петербурге из Рима 1839 г.»// Русская старина. 1886.ноябрь, № 11. С. 485. Текст приводится также в Приложении к изданию: Щербакова

Содержание письма в основном касается характеристики личности Листа и его взглядов на искусство. От Листа Мих. Виельгорский впервые узнал о прекрасном музыканте Шумане, и не расслышав его имя, просит передать «Рейнгарду, чтобы он достал сочинения d'une certain Schukmann (так в оригинале.— Н. Т.) de Leipzig. Лист его высоко ставит; его сочинения в роде моего учителя Миллера»⁸.

О. Лосева сообщает (к сожалению, не приводя источника полученных данных), что музыкант воспитывался в университетском Благородном пансионе в Москве и, возможно, был сыном профессора философии и естественного права Московского университета Филиппа Христиана Рейнгардта. Некоторое время артист провел в Петербурге, летом 1840 года ездил в Германию.

Т. Михаил и Матвей Виельгорские... Сс. 101–102.

⁸ Речь идет о петербургском композиторе и теоретике, почетном члене Филармонического общества И.Г. Мюллере (Миллере, ум. 1826). В 1810–1820-х годах у него занимались многие музыканты-профессионалы и любители, в частности, Мих. Виельгорский, И.К. Черлицкий. Последний, как и Рейнгардт, учился у Фильда.

Е. М. Шабшаевич (2011), вторя информации О. Лосевой, пишет, что Рейнгардт «в 1841 году возвратился в Москву, где состоял в должности инспектора женских учебных заведений и до 1856 года преподавал в институте для обер-офицерских сирот (будущий Николаевский сиротский институт)»⁹. В начале 1850-х годов в авторском Предисловии к «Музыкально-инструктивной антологии» Рейнгардт рекомендует себя как Придворный пианист и почетный член Филармонического общества Санкт-Петербурга.

О Рейнгардте-исполнителе мы можем судить лишь по разрозненным по периодическим изданиям критическим заметкам. Самые ранние упоминания о выступлениях пианиста Шабшаевич относит к 1812–13 годам, когда пианисту, вероятно, было 12–14 лет. Известно, что в 1820-е годы Рейнгардт нередко выступал в концертах вместе с Фильдом. Современники отмечали необычайное благородство виртуозности, красоту тона воспитанника Мэтра. 6 марта 1822 года в концерте Фильда в Благородном собрании Рейнгардт играет вместе с учителем Дуэт Штейбельта для двух фортепиано. «Московские ведомости» от 18 марта того же года извещают, что завтра, в памятный всем русским людям день входа русской армии в Париж 19 марта 1814, в Императорском Московском театре состоится большой праздничный концерт, где, в числе прочего, Фильд и Рейнгардт сыграют кон-

⁹ Шабшаевич Е. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М. Композитор. 2011. С. 188. Автор ошибочно приписывает информацию о Рейнгардте М.А. Сапонову. И.Ф. Петровская уточняет, что в Петербурге Сиротский институт создан 25 июня 1837 года из т.н. французских классов Воспитательного дома. По высочайшему повелению назван Сиротским институтом распоряжением от 22 ноября 1837. После смерти Николая I с 13 марта 1855 именуется Николаевским.— См.: Петровская И.Ф. Музыкальный Петербург. 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. СПб.: Композитор. 2010. Кн.2: М-Я, Т. 11–568 с.: ил.

церт Штейбельта на двух роялях. Встречается имя Рейнгарда в корреспонденции В. Ф. Одоевского «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году», посвященной великопостным музыкальным развлечениям. Здесь критик выделяет «блистательный концерт», данный в пользу слепого музыканта В. Виттиха (Вишшиха — Шабшаевич). Восхищаясь талантом и непревзойденным мастерством Фильда, уничтожавшего «всех его соперников»-пианистов уже первым взятым аккордом, Одоевский замечает, что лучшим номером программы стала четырехручная соната Гуммеля. Ее исполнил сам Мэтр и «достойный его ученик» Рейнгард, «едва ли не более счастливый в исполнении, нежели ученики Гуммеля».

Наиболее развернутые характеристики исполнителя стилиста пианиста приводит «Северная пчела» в марте 1827 года, сообщая, что «все истинные знатоки музыки, слышавшие игру на фортепиано г-на Рейнгарда, уверяют, что после Фильда в Петербурге не было еще столь искусного музыканта на сем инструменте (...), что г. Рейнгард до такой степени приблизился к игре своего учителя, знаменитого Фильда, что невозможно различить из другой комнаты, кто играет, учитель или сравнивавшийся с ним ученик...». То есть читателю, знакомому с ситуацией в музыкальной жизни России того времени, становится ясно, что Рейнгардту был выдан знак высшего художественно-пианистического достоинства. Артиста не просто сравнили с Фильдом, но уподобили ему! Несколькими днями позже корреспондент того же издания утверждает: «Сила и приятность (agrement), нежность, чувство, совершенное познание музыки — все соединено в игре г. Рейнгарда. Во время концерта казалось, что Фильд приветствовал нас очаровательными своими звуками. Та же верность,

так сказать, то же спокойствие в игре при побеждении величайших трудностей, те же порывы сильного чувства в пассажах, ознаменованных гением великих композиторов. (...) г. Рейнгард играл Четвертый концерт Фильда и Адажио и Рондо Мошелеса: это два совершенно разные рода композиции, и в обоих он оказался совершенным...».

В 1834 Рейнгардт чарует московскую публику исполнением модных Вариаций А. Герца, а его игра удостаивается лестного сравнения с игрой известной пианистки А. К. Бельвиль-Ури. Даже столь строгий музыкант, как Клара Шуман, предпочитает Рейнгардта в качестве партнера по ансамблю великому Адольфу Гензелю. В дневниковой записи она отмечает, что Рейнгардт «очень неплохо» играет с ней Вариации Роберта для двух фортепиано: «Во всяком случае, это было ближе характеру произведения, нежели у Гензеля».

В репертуаре Рейнгардта были преимущественно сочинения современников — Фильда, Штейбельта, Дюссека, Мошелеса, Гуммеля, Керубини, А. Герца, Шумана. Возможно, играл он и собственные опусы. Отмечено по крайней мере одно выступление Рейнгардта в ансамбле со своими ученицами, где учитель исполнял партию оркестра в тройном концерте Баха (Г. Берлиоз, 1847).

Подобно большинству современных ему пианистов, Рейнгардт занимался композицией. Пожалуй, наиболее яркое впечатление оставляет его Фортепианный концерт h-moll. Превосходный рукописный экземпляр сочинения на бумаге с водяными знаками, в сафьяновом зелено-золотом переплете с золотым обрезом, имеет посвящение Императрице Александре Федоровне, супруге Николая I. Страница с посвящением на французском языке — единственная напечатанная (манускрипт поступил в отдел рукописей РИИИ из

Зимнего дворца). Сочинение не датировано. Судя по стилистике и посвящению, опус создавался в 1830–40-е годы. Музыка Концерта представлена в двуручном переложении, снабженном указаниями solo и tutti¹⁰.

Три части сочинения следуют без перерыва, приближая форму к одностатной. Музыка главной партии Allegro в оркестровой экспозиции вырастает из интонационно-образного словаря европейского романтизма той эпохи. При первом появлении главной темы ее мелодический и ритмический абрисы почти цитатно совпадают с лирико-драматической второй темой Allegro moderato Концерта И. Н. Гуммеля op. 85 a-moll (1816)¹¹. Как и в Концерте Гуммеля, общее интонационное зерно служит первоисточником для большинства тем этого опуса, что характеризует Рейнгардта как музыканта, умело владеющего современной ему техникой композиции.

При появлении у солиста главная партия наделяется поступью героического марша, в побочной приобретает обаятельно напевный облик, изливаясь в блестящих ажурно-вируозных пассажах кульминации.

Второй раздел трехчастного Концерта — пастораль, чей постоянно варьируемый тематизм является производным из главной темы Allegro. Своей статикой и светлым мечтательно-меланхолическим настроением музыка Andante близка лирическим страницам Фильда в миниатюрах и средних частях концертов. Блестящее финальное Allegro vivace un poco танцевального характера материалом главной партии напоминает о модных в середине столетия жанровых пьесах «кавалерийская рысь» (в духе быстрой

¹⁰ Подобные издания, рассчитанные на исполнение одним пианистом всего музыкального материала, пользовались постоянным спросом на протяжении XIX века. И в наши дни они изредка встречаются в программах концертов.

¹¹ Несомненно также ее интонационное родство с главной темой Арабесок op. 18 Шумана.

Джон Фильд



польки) или экосезах. Размашистые скачки моторного аккомпанемента подстегиваются мелкими фигурами мелодизированных мордентов верхнего голоса, отсылающих к началу первой темы Концерта. Финал в наибольшей степени предоставляет пианисту возможность показать легкую и блестящую виртуозность в музыке, насыщенной радостью движения.

В том же хранилище РИИИ находится маленький Марш в 4 руки на мотив русской песни «Братцы, дружно веселую» и экземпляр трех Ноктюрнов Рейнхардта в красивом кожаном переплете с золотым обрезами. В обаятельном Ноктюрне g-moll используется фильдовская «отрицательная динамика»: 13 раз обозначение *pianissimo*, 4 раза — *piano*, но отсутствует *forte*. Фильдовский характер имеет и фактура с длинными тоническими педалями и арфообразной аккордикой аккомпанемента.

Несколько миниатюр Рейнгардта появились в тетрадях *Journal de musique dedie aux Dames*, издаваемого в Москве К. Венцелем в 1821–23 годах. Среди несложных вокальных и фортепианных пьес зарубежных и русских авторов Рейнгардт представлен Романсом для голоса с фортепиано «Я жду тебя когда Зефир игривый» и миниатю-

рами для фортепиано (Ноктюрн, Полонез, Мазурка, Экосез).

В 1825 музыкант откликается на смерть государя: «К душе императора Александра I. Траурный марш». С скромная двухстраничная пьеса da saro в аккордовой фактуре завершается подписью: *composee par J. Rheinhardt* (НО РГБ). Все фортепианные миниатюры композитора, с которыми удалось познакомиться, имеют камерно-бытовой характер и рассчитаны на скромные пианистические возможности любителей.

Круг общения нашего артиста был достаточно широк. Безусловно, очень важными для истории его жизни оказались многолетние музыкально-творческие и человеческие контакты с графом Мих. Виельгорским, продолжавшиеся, вероятно, около трех десятков лет со второй половины 1820-х годов. Знаменитый в 1830–40-х годах салон братьев Михаила и Матвея Виельгорских на Михайловской площади Г. Берлиоз назвал «маленьким министерством изящных искусств». Граф Михаил, как более общительный и активный, оказывал добросердечную поддержку и помощь всем действительно даровитым и талантливым артистам. Через салон Виельгорских прошли самые яркие иностранные музыканты, посещавшие Петербург в середине XIX века, — Лист, С. Тальберг, П. Виардо, К. Шуман, все отечественные исполнители, композиторы, литераторы и художники, начиная с Пушкина, Жуковского, Одоевского, Гоголя, Глинки, Брюллова и многих других.

Рейнгардт входил в «ближний круг» людей, постоянно общавшихся с графом в салоне и имевших общие художественные и интеллектуальные интересы. Поэтому совершенно естественной выглядит фраза из упомянутого выше письма графа, где, описывая исполнение Листом сонаты Бетховена, он просит сообщить об этом Рейнгардту, которого «все это будет интересовать». Просвещенный ценитель искусств

Виельгорский имел возможность выбрать для музыкального образования своего старшего сына лучшего педагога из нескольких прекрасных пианистов, подвизавшихся в ту пору в Петербурге. Предпочтение, оказанное Рейнгардту, свидетельствует как об артистических и педагогических достоинствах музыканта, так и о его высоких личностных качествах.

Мих. Виельгорский занимал самые видные должности при Дворе и обладал реальной возможностью влиять на политику властей в сфере искусства и образования. Гофмейстер (1838) и обер-шенк двора Его Императорского Величества (1848), он служил в Министерстве просвещения, несколько десятков лет был почетным опекуном главного Совета благотворительных воспитательных учреждений Ведомства императрицы Марии Федоровны в Петербурге.

И. Ф. Петровская пишет о И. Рейнгардте как о «наблюдателе за музыкальным образованием в московских институтах Ведомства учреждений императрицы Марии» в 1841–1856 годах и сообщает, что его «Музыкальная антология» в 1855 году была принята «как руководство для всех женских учебных заведений ведомства». Кроме руководства музыкальными занятиями в Воспитательном доме (Сиротском, с 1856 — Николаевском институте), Рейнгардт с 1848 по 1861 проводил ту же работу в московских училищах ордена св. Екатерины и Александровском.

Учитывая близкое знакомство Рейнгардта и Мих. Виельгорского, не случайным видится временное совпадение публикации «Музыкально-инструктивной антологии» и реформы музыкальных занятий в Петербургском Сиротском институте, проводимой под руководством Мих. Виельгорского в 1851–1854 годах. В августе 1854 года был принят составленный графом план общего

Михаил Виельгорский



и специального музыкального образования в институте, где преподавалось во всех классах, кроме приготовительного, преподавать по «Антологии» Рейнгардта. Можно предположить, что рекомендации Рейнгардта как ведущего методиста («наблюдателя») по поводу музыкального образования девиц в женских воспитательных учреждениях Ведомства императрицы Марии Федоровны в Москве могли учитываться в преобразованиях учебного плана. Следует помнить, что принятые в центральном аппарате ведомства решения распространялись на все аналогичные учреждения страны. Уход Рейнгардта в 1856 году с должности надзирателя над музыкальными занятиями хорошо коррелируется со смертью в том же году его покровителя графа Виельгорского.

Несомненный интерес для истории отечественной музыкальной педагогики представляет «Музыкально-инструктивная антология» Рейнгардта, обобщающая длительный педагогический опыт музыканта. Единственный неполный экземпляр работы удалось обнаружить в нотном отделе РНБ (СПб.)¹².

¹² ANTHOLOGIE musicale-instructive [...] par JEAN RHEINHARDT. M., A. Brucker. Odeon. [1851–1854].

В полном варианте пособие складывалось из 12 тетрадей, из которых центральная часть — тетради с третьей по седьмую, в свою очередь, заключали в себе по три части каждая. Здесь представлены Гаммы и Подготовительные упражнения (тет. 1); Пьесы, расположенные в порядке усложнения, для чтения [нотного текста. — Н. Т.], дополненные шестью Мелодиями Голиелли¹³ (тет. 2); Этюды для развития беглости (тет. 3); Ежедневные упражнения (тет. 4, в 3 частях); Собрание этюдов (тет. 5, в 3 частях); Набор вариаций (тет. 6, в 3 частях); Фрагменты сонат (тет. 7, в 3 частях); Фрагменты концертов (тет. 8); Фрагменты фантазий (тет. 9); Собрание фуг (тет. 10); Ноктюрны и другие салонные пьесы (тет. 11); Фрагменты пьес в 4 руки (тет. 12). Уровень трудности сочинений — примерно старшие классы школы — младшие курсы училища.

В жанровом отношении «Антология» Рейнгардта, как многочастный сборник музыкальных произведений, прежде всего — собрание прекрасных музыкальных сочинений (от греч. Anthologia — собрание цветов). Однако пианист-педагог XXI столетия без сомнения назвал бы подобную работу хрестоматией, то есть учебно-практическим изданием, содержащим систематически подобранные произведения или фрагменты из них (Википедия) и преследующим дидактические. То есть рейнхардова «Антология» включала наилучшие и наиболее полезные как учащимся, так и их учителям художественно-музыкальные произведения, обозначая единые программные ориентиры для педагогов всех Воспитательных учебных заведений.

¹³ Стефано Голиелли (1818–1891) — известный итальянский пианист и педагог, плодовитый композитор. Активно концертировал по Европе в 1840–50-х годах. Шуман поместил одобрителную заметку о его 12 этюдах для фортепиано в «Новой музыкальной газете». Возможно, именно от Шумана Рейнгардт узнал о музыке Голиелли.

Титульный лист, краткое предисловие, заголовки написаны по-французски. Привожу мой перевод полного названия, помещенного на титульном листе всех тетрадей: «Музыкально-инструктивная АНТОЛОГИЯ, содержащая самые полезные ИЗБРАННЫЕ упражнения, этюды и пьесы известных композиторов, расположенные ЖАНОМ РЕЙНГАРДТОМ в поступательном и продуманном порядке для использования в Воспитательных домах. Вся Коллекция составляет полный Курс Фортепиано от начальных Элементов до Виртуозности. Собственность издателя. Москва. А. Брюкер. Одеон.» [1851–1854]¹⁴. Нотные тетради, видимо, регулярно переиздавались. На некоторых присутствует примечание: «Новое издание, тщательно просмотренное, исправленное, снабженное аппликатурой и указаниями метронома».

В кратком Предисловии автор еще раз повторяет, что «Антология» составлена главным образом для музыкальных классов в Воспитательных Домах. Систематический курс содержит кратчайший путь к мастерству для учениц, в виду обилия других уроков, едва находящих время для занятий музыкой. «Однако в современную эпоху, — говорит Рейнгардт, — это искусство является важной частью воспитания юношества». Поэтому крайне необходимо найти методику, которая, не будучи облегченной, давала бы серьезное музыкальное воспитание, не требуя взамен «слишком больших затрат времени». Следуя предложенному составителем плану, учитель и ученица смогут, начав с простейших упражнений и этюдов, перейти к чтению нотного текста и игре легких пьес, параллельно изучая соответствующие технические упражнения. После этого этапа, подготовленные к преодолению разнообразных трудностей,

¹⁴ Годы публикации указаны по датам цензурного разрешения.



воспитанницы уже могут приступить к изучению этюдов, пьес и фрагментов прекрасных сочинений наиболее талантливых и известных композиторов, двигаясь от образцов классической музыки к произведениям современных виртуозов.

Заканчивая обращение к читателю, автор резюмирует: «Это издание содержит в себе курс, посредством которого ученица научится, под руководством просвещенного Наставника, с пониманием интерпретировать все жанры фортепианной музыки».

Цель учебного процесса по Рейнгардту: не вытвердить несколько модных салонных штучек, но вооружив учениц инструментальными средствами, воспитать в них понимание законов исторических и авторских стилей, специфики музыкального языка, познакомить с особенностями жанров, драматургического становления формы.

Выбор пьес свидетельствует о музыкальном вкусе и эрудиции Рейнгардта. В пособии собраны произведения Баха, Генделя, Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Дюссера, Вебера, Гесслера, Гуммеля,

Мендельсона, Фильда, Шопена, Мошелеса — фуги, сонаты, концерты, пьесы. Например, в коллекции фуг встречаем две Прелюдии и фуги Баха из «ХТК», две фуги Генделя, фуги Моцарта и Мендельсона.

В то же время, Рейнгардт считается с предпочтениями эпохи, когда фортепиано оставалось главным инструментом развлечения и общения. Поэтому в Антологии представлены этюды, вариации, фантазии, пьесы пианистов-виртуозов Ф. Калькбреннера, Гензельта, Тальберга, А. Герца, Шульгофа. Есть в издании и музыка быта, вроде «Ты не поверишь, как ты мила» Л. Мейера, нетрудной листовской обработки алябьевского «Соловья» или пьес Мих. Виельгорского, С. Шиффа, Л. Онноре.

Рейнгардт систематически использует в «Антологии» известный дидактический принцип подготовки к преодолению трудностей — обучение большому на малом, в том числе, в модификации практически не употребляемой в наши дни, когда оригинальные произведения крупных форм для рояля исполнялись в отрывках. Таким образом в си-

туации дефицита времени происходило практическое знакомство со стилем. К изучению предлагались части сонат или фрагменты концертов. Например, из сонатной тетради 7, сб.3: Бетховен. «Патетическая», 1 ч., «Лунная», 1 ч., или ор. 31, № 2, финал; Моцарт. Сонаты a-moll, 1 ч. и F-dur, финал; Гайдн. Большая соната Es-dur, 1 ч.; и др. Из Концертов чаще изучались эпизоды solo, или отрывки из двуручных переложений (тет. 8: Моцарт, Дюссек, Фильд, Шопен, Бетховен и др.)¹⁵. Аналогичной редукции подвергаются и сочинения других жанров. В 6 тетради собраны вариационные циклы К. Черни, Ф. Риса, Калькбреннера. А. Герца; Мошелеса, К.-М. Вебера, Бетховена, Мендельсона ор. 82, Делера, Тальберга. Опусы иногда приводятся без заключительных вариаций, традиционно наиболее развернутых и виртуозных. В сборнике Фантазий (тет. 9) находим сочинения Моцарта, Бетховена, Гуммеля,

¹⁵ Интересно, что фрагменты из Третьего концерта Ф. Риса и Первого концерта Гуммеля представлены в двух версиях: в авторском изложении и с изменениями, сделанными Фильдом, предлагающим варианты действительно более удачные в художественном и пианистическом отношении.

Фильда, Гесслера — полностью и в отрывках. В отрывках даны большие и пианистически сложные Фантазии Мендельсона, Тальберга и Листа.

В собрании Ноктюрнов (тет. 11) представлены, за одним исключением, пьесы, написанные в предшествующую четверть века. Больше всего опусов Шопена (Ноктюрны, Мазурки, Полонез, Экспромт, Вальс, Похоронный марш из Сонаты b-moll). По три лирические пьесы Фильда, Мендельсона, Гензельта и Тальберга, по одной — Т. Куллака и Делера. Лишь Соната A-dur Скарлатти выбивается из общего ряда «современных пьес».

Из трех сборников Этюдов (5 тет.) доступен лишь второй, в котором собраны 12 сочинений, в основном, малоизвестных ныне авторов. Среди них — С. Хеллер, А. Дрейшок, К. Тауберт, Розенхайм, Т. Делер, Ф. Вольф, Г. Розеллен, А. Гория и др. Сборник объединил этюды на разнообразнейшие виды художественных фактур и музыкально-исполнительских задач. Здесь нет композиций, тренирующих беглость, силу пальцев, крепость пианистической мускулатуры. Материал рассчитан на развитие гибкости, пластичности, подвижности реакций и художественно-пианистическую умелость. Большая часть этюдов — это салонные пьесы, относительно небольшие по объему и напоминающие песни без слов, с красивыми выразительными мелодиями, глубокими фактурными планами, раскрывающими богатые выразительные возможности фортепиано. «Метода» Рейнгардта оказалась близка принципам, заложенным в программы обязательных и специальных фортепианных классов Московской консерватории, открывшейся 15 лет спустя. И в том и в другом случае восхождение по ступеням искусства музыкального исполнительства осуществлялось благодаря работе над техникой, со-

ставлявшей основное содержание базового этапа и продолжавшейся длительное время параллельно с изучением музыкальных произведений разных эпох и стилей.

При более близком знакомстве с идеями, воплощенными в репертуарной коллекции Рейнгардта возникает уважение к ее создателю и его серьезным образовательным намерениям. В ситуации «общего курса», не рассчитанного на воспитание пианиста-профессионала, при дефиците времени он ставил высокие воспитательные задачи и, видимо, добивался их выполнения путем умелого подбора учебного материала и правильной организации учебного процесса.

Парефразируя известное латинское выражение «*primus inter pares*» — «первый среди равных», можно сказать о Рейнгардте «*par inter optimos*» — «равный среди лучших». Справочная книга по городу Москве на 1826 год предлагает адреса лучших представителей разных специальностей и ремесел. Среди этого перечня есть страница с лучшими музыкантами — певцами, инструменталистами. В перечне всего восемь имен. Рядом с г-ном Фильдом, г-ном Кашиным видим имя И. Рейнгардта. Через четыре года «Северная пчела» назвала лучшими музыкальными педагогами Петербурга двух учеников Фильда — Шарля Майера и Иоганна Рейнгардта. А эта «городская сплетница» никогда не ошибалась и действительно указывала на лучшие явления в своем роде. Вероятно, не ошибся в выборе музыкального наставника для сына и граф Мих. Виельгорский. Как коллегу воспринимали Рейнгардта иностранные артисты высокого ранга, общавшиеся с музыкантом в России. Гектор Берлиоз, посетивший Москву весной 1847 года, нашел постановку обучения музыке в Московском институте благородных девиц

весьма и весьма основательной, а Рейнгардта определил как «умного и хорошего музыканта». О том же говорят строки Р. и К. Шуман: хороший пианист, знающий музыкант, доброжелательный человек, стремящийся в меру своих возможностей помочь уважаемым коллегам.

Из дошедших до нас рецензий на концертные выступления можно сделать вывод, что Рейнгардт-исполнитель был даровитый пианист фильдовской школы, образованный и прекрасно оснащенный профессионал. Артист регулярно выступал в России с сольным и ансамблевым репертуаром, в том числе — в благотворительных концертах. Он был музыкантом, умеющим написать концерт и пьесу для фортепиано. Его «Музыкально-инструктивная антология» (первая в отечественной истории) стала своеобразным «камертоном качества» для учеников и педагогов по классу фортепиано «для неспециалистов», намечая цели, обозначая требования и подсказывая пути их достижения, обучая и музыкально воспитывая.

И. И. Рейнгардт — даровитый пианист и педагог деятельно служил созданию в стране художественно-музыкальной и образовательной среды накануне открытия первых русских консерваторий. ■



Нонна ТОЛСТЫХ

Кандидат искусствоведения, доцент Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Член Союза композиторов России. Член Международной ассоциации фортепианных дуэтов (Япония).



Людмила КОКОРЕВА.
Искусство высокой цели.
МИХАИЛ ПЛЕТНЕВ.
 М., Издательство
 «Композитор», 2018. —
 352 с., цв. илл.

Путь к постижению

В 2018 году издательство «Композитор» выпустило монографию Людмилы Кокоревой «Искусство высокой цели. Михаил Плетнев». Настоящая работа значительно превосходит по объему издание 2003 года, где автор также предприняла попытку осмыслить исполнительское искусство Плетнева. Не вызывает никаких сомнений тот факт, что его деятельность — выдающееся явление в мировой музыкальной культуре, поэтому задачи, которые встают перед исследователем, чрезвычайно сложны и ответственны. Кроме того, серьезный научный труд о современнике — это всегда значительный риск исследовательской необъективности, поскольку широкий «панорамный» взгляд не

отступая по понятным причинам практически невозможен.

Монография Людмилы Кокоревой посвящена памяти О. Д. Плетневой и представлена читателю как научное издание, но для широкого круга музыкантов и любителей музыки. На мой взгляд, эта книга в большей степени является художественной биографией музыканта, в которой автор выражает свое восхищение искусством Плетнева. Об этом сразу говорят эпиграф (весьма сомнительный) и названия всех шести глав книги. Что касается аналитической составляющей, она в лучшем случае «подтягивается» за открытой, ярко выраженной эмоциональностью автора. В первой главе рассказывается о семье, учителях, становлении Плетнева как пианиста и дирижера. Жизнеописание неординарной

личности, безусловно, требует от автора особой интонации, и нарушение баланса между строгостью и доверительностью тона дает эффект сомнительного филистерства: «...Невозможно забыть исполнение Ариетты из Сонаты ор. 111 Бетховена. Юноша, которому едва перевалило за двадцать лет, играл ее с мудростью, глубиной зрелого мастера и с тонким проникновением в особый мир мыслей позднего Бетховена. Поистине это был разговор с Богом!». Иногда кажутся прямолинейными, почти «лобовыми», параллели и причинно-следственные связи: «...Еще не начав учиться музыке, он уже познает репертуар консерваторцев. Совсем маленьким (пятишестилетним) запоминает имена композиторов и их произведения. Одним из первых таких произведений „на слух“ у Миши Патетическая соната Бетховена. Вот где начало его неизменного преклонения перед немецким композитором!». Бесспорным достоинством этой главы являются отобранные автором архивные материалы: свидетельства К. А. Шашкиной, Е. М. Тимакина, Я. В. Флиера, Л. Н. Власенко и воспоминания самого Плетнева о своих учителях. Впоследствии Кокорева неоднократно приводит в своей книге цитаты из его интервью разных лет. Отточенные по мысли и предельно лаконичные высказывания Плетнева образуют своеобразный контрапункт, который неминуемо подчеркивает не всегда внимательное и точное отношение автора к своему слову... Интересным во второй главе показалось желание сопоставить исполнительское искусство двух выдающихся пианистов современности — Григория Соколова и Михаила Плетнева. Но должной (и, наверное, желаемой для вдумчивого читателя), глубины оно не получило. Людмила Кокорева определяет искусство Плетнева как «аполлоническое» в противовес «дионисийству»

Соколова. Трансформация исполнительского стиля Плетнева, произошедшая после конкурса 1978 года, и уже позднее — после рубежного молчания и возвращения к сольному исполнительству (2007–2012) — не дают в полной мере согласиться с мнением автора. Впрочем, «дионисийство» позднего Соколова тоже остается под большим вопросом. В конечном итоге, эти характеристики возможны как некая условность, но все же оказываются ограничивающими для обоих музыкантов. Сравнения с другими пианистами и дирижерами — прекрасное намерение. Здесь удачи чередуются, к сожалению, со сравнениями «по верхам» (почти вскользь сравниваются исполнения Плетневым и Владимиром Горовицем «Искорок» Мошковского, дается не совсем корректная оценка в отношении пианистки Элен Гримо и ее исполнения Первого концерта Брамса с РНО).

В начале книги Людмила Кокорева отметила, что посещала и посещает практически все выступления Плетнева в Москве и часто за ее пределами, слушает почти все официальные и неофициальные записи... Результатом этого (без сомнения!) колоссального слушательского опыта стали авторские «мини-рецензии», помещенные в книгу. При всей справедливости восторженно-приподнятых оценок игры Плетнева, в третьей и четвертой главах возникает ощущение «провисания», излишней языковой пестроты и структурной рыхлости. Отчасти это связано с тем, что сама интонация неизменного «высокого штиля» рождает чувство пресыщения, а уход в частности постепенно начинает разрушать целое. У читателя почти не складывается диалога с автором и с трудом образуется особое «эмоциональное поле» для своего внутреннего размышления и выбора. Существует только одна «вакуумная» точка зрения: уникальность Плетнева, которая при-

знана a priori до прочтения книги. Подняться выше этого — было бы, пожалуй, эталоном музыкальной критики. Таким образом, сталкиваешься с парадоксом: достоинство, призванное быть неоспоримым для исследовательской работы, становится источником тавтологичности в структуре повествования. В меньшей степени подобное проявилось в пятой главе, где идет речь о создании и деятельности РНО. Сам текст становится более «разреженным», информационно насыщенным, тем не менее, хотелось бы больше ссылок на разные мнения и более спокойного, взвешенного авторского комментария к ним: например, на вызвавшую общественный резонанс дискуссионную постановку Валерием Фокиным и Плетневым «Пиковой дамы» Чайковского. Значительный интерес вызывает шестая глава, в которой Людмила Кокорева дает ясную классификацию сочинений самого Михаила Плетнева и анализирует некоторые из них. Большая часть его работ неизвестны широкой аудитории. Кокорева подчеркивает верное и важное качество — непрерывность творческого поиска Плетневым-композитором своего индивидуального музыкального языка.

Обращают на себя внимание приложения к книге: его небольшое интервью автору, в котором угадывается личность, не склонная к внешней суете, пафосу и обывательским разговорам. Каждое произнесенное им слово или фраза многозначительны и касаются, в основном, только искусства. Немногословность и возникающие паузы в его ответах дают читателю понимание вторичности поднятой темы. Также в приложении Людмила Кокорева приводит самый полный (на сегодняшний день) список всех официальных записей и сочинений Михаила Плетнева. Особый интерес представляют высказывания коллег, учеников, ведущих музыкальных



Людмила Кокорева

критиков. Отдельно хочется отметить воспоминания пианиста Александра Струкова о педагогических принципах Плетнева и небольшие, но всеобъемлющие референции Алексея Бруни и Александра Готгельфа.

Подводя итоги, можно сказать, что книга получилась в чем-то весьма субъективной, неровной по языку и несколько суетливой по общему эмоциональному тону. Но нужно отметить, что она одновременно содержит значимую в исторической перспективе информацию для более полного и глубокого осмысления исполнительского искусства Михаила Плетнева. Искусства, которое нам, его современникам, еще предстоит постигать. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница
Нижегородской консерватории.



Наталья Андреевна ЛЮБОМУДРОВА:
Избранные статьи
и методические
работы.
Воспоминания
коллег и учеников.
М., Научно-
издательский
центр «Московская
консерватория»,
2018. 336 с.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Последняя методическая работа Н. А. Любомудровой, можно сказать, ее «лебединая песня», подготовленная за три года до кончины, так и не была издана. С возвращением из небытия этой работы, впервые публикуемой в настоящем сборнике, связана целая история.

Несколько лет назад учебное пособие «О подготовке педагога-пианиста: педагогическая практика студентов консерватории» было случайно обнаружено среди машинописных документов административно-хозяйственного отдела консерватории. Перед передачей на уничтожение рукопись показали сотрудникам архива для проведения ее экспертной оценки. Так было привлечено внимание к труду Н. А. Любомудровой, и возник замысел его публикации и создания на этой основе сборника памяти замечательного музыканта.

В данном учебном пособии особенно ценны и до сих пор актуальны рекомендации, обращенные к педагогам-консультантам, руководящим процессом педагогической практики студентов. Литература по этой непростой теме и по сей день практически отсутствует. Важны и соображения, адресованные маститым автором молодым педагогам и предостерегающие их от типичных ошибок. Интересны, разумеется, и мысли по различным методическим вопросам (об уроках студента-практиканта с учеником, о работе над полифонией, о развитии фортепианной техники, о начальном обучении и т. д.), а также методические анализы работы над произведениями разных стилей (прелюдией и фугой И. С. Баха, сонатами Й. Гайдна и С. С. Прокофьева).

Показалось целесообразным дополнить эту работу (и особенно последний, репертуарный раздел), добавив статью Н. А. Любомудровой о работе над фортепианными сочинениями М. П. Мусоргского, опубликованную в малотиражном издании сравнительно давно и поэтому труднодоступную ныне.

В свете недавних торжеств, посвященных 150-летию Московской консерватории, составители посчитали необходимым привлечь внимание к богатой истории ее фортепианных классов во второй половине XIX века посредством новой публикации двух научных статей Н. А. Любомудровой 1962 и 1967 годов по этой редкой теме.

Заключает публикацию избранных работ Н. А. Любомудровой ее малоизвестная статья об истории подготовки педагогов-пианистов в Московской консерватории, в которой имеется немало редких сведений по этой теме, начиная с материалов, относящихся к первым годам существования детища Н. Г. Рубинштейна. ■

Бесценный опыт

Имя Н. А. Любомудровой (1912–1998) известно каждому, кто так или иначе имеет отношение к детской фортепианной педагогике. На подготовленных ею «Хрестоматиях», которые многократно переиздавались в течение 40 лет, выросло несколько поколений советских и российских пианистов. Ее «Методика обучения игре на фортепиано» стала одной из лучших работ на эту тему не только для начинающих, но и для уже опытных специалистов.

(Опубликованная в 1982 г. и ставшая библиографической редкостью, эта книга в декабре 2018 г. переиздана московским издательством «Юрайт», бесплатный доступ к электронной версии — www.biblio-online.ru)

За 30 лет работы в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории Н. А. Любомудрова воспитала ряд прекрасных музыкантов, наиболее известным из которых является народный артист России, профессор А. Г. Севидов. И, наконец, невероятно впечатляет

список консерваторских студентов, обучавшихся в ее классе педагогической практики. В. В. Горностаева, Б. М. Давидович, М. С. Лебензон, М. С. Воскресенский, Л. В. Рощина, Ю. С. Айрапетян, В. В. Кастельский, М. В. Плетнев, И. В. Осипова, Р. А. Островский — вот лишь некоторые широко известные имена из этого длинного перечня.

Выходом в свет сборника, посвященного Н. А. Любомудровой, мы прежде всего обязаны профессору Московской консерватории

А. М. Меркулову¹, который долгие годы был ее коллегой на кафедре истории и теории исполнительского искусства. Александр Михайлович не только явился главным инициатором издания книги, но и подготовил вступительную статью и написал ценные и интересные воспоминания о Наталье Андреевне. Ему также принадлежит заслуга организации ряда концертов, которые были посвящены памяти Н. А. Любомудровой.

Для меня появление книги, посвященной Наталье Андреевне, стало событием еще и личного характера. Я был студентом Н. А. Любомудровой в классе педагогической практики в середине 90-х годов, в последний период ее более чем полувековой работы в Московской консерватории. Читая воспоминания старших коллег, я мысленно переношусь в то время, когда мне посчастливилось учиться у Натальи Андреевны и общаться с ней.

Узнав о своем распределении в ее класс, я был взволнован. Мало того, что я видел с детства фамилию Любомудровой на обложках тех самых «Хрестоматий», так еще и народная студенческая молва определяла Наталью Андреевну в число наиболее строгих педагогов по данному предмету. Однако прошло совсем немного времени, и я проникся к Наталье Андреевне огромным уважением и глубочайшей симпатией. Несмотря на уже весьма почтенный возраст, она обладала совершенно ясным умом, прекрасной памятью и отличным чувством юмора. Строгость, о которой меня предупреждали мои товарищи-студенты, лучше было бы назвать честным и высокопрофессиональным отношением к делу. Безусловно, Н. А. Любомудрова была требовательным педагогом,

но я не помню случая, чтобы критика, звучавшая с ее стороны в адрес ученика или студента, принимала бы какие-либо обидные формы. Надо отметить, что о доброжелательности Натальи Андреевны пишут все без исключения авторы воспоминаний. Интересно и то, что в ее педагогике отсутствовали менторский тон, сухость и бесстрастность, которых можно было бы ожидать от выдающегося методиста. Напротив, эмоций в классе Натальи Андреевны было предостаточно.

Многие пишут также об удивительной скромности Натальи Андреевны, в которой неоднократно убеждался и я. Ее поистине всеобщая известность не накладывала на ее поведение и работу никакого отпечатка, что, конечно, не могло не вызывать к ней чувства исключительного уважения.

Говоря о профессиональных аспектах педагогики Н. А. Любомудровой, хочется отметить прежде всего ее отношение к звуку. Об этом пишут в своих воспоминаниях Д. С. Смирнов, А. М. Меркулов, М. С. Евсеева, И. В. Осипова и многие другие. Действительно, требования к выразительному и полнокровному исполнению учеником мелодической линии, свободное погружение пальца в клавишу, ощущение опоры или т. н. «дна» клавиатуры — об этих важнейших моментах Наталья Андреевна говорила постоянно. Мне представляется, что особое внимание именно к исполнению мелодии, а также к соотношению звучания мелодии и сопровождения являются одной из отличительных особенностей русской пианистической традиции², и именно в этом русле воспитывала своих учеников Н. А. Любомудрова. Заходит об этом речь и в ее «Методике»,

и в опубликованной впервые в данном сборнике работе «О подготовке педагога-пианиста».

Разумеется, в зависимости от возможностей конкретных учащихся и особенностей данного конкретного репертуара на уроках Н. А. Любомудровой затрагивались многие проблемы — как сугубо технологического, так и художественного характера.

Мне довелось заниматься с уже довольно взрослыми учениками, уровня скорее музыкального училища, нежели музыкальной школы. Вспоминается работа в классе над Первой сонатой С. С. Прокофьева, которую Наталья Андреевна, по-видимому, очень любила. Анализ этого произведения посвящен один из разделов работы «О подготовке педагога-пианиста».

Я очень хорошо помню неоднократно высказываемое Натальей Андреевной требование к ученикам заниматься дома в медленном темпе. Именно таким образом, по ее словам, можно добиться и настоящего освоения текста, и настоящего качества исполнения, в чем я, разумеется, не раз убеждался. Как правило, свое требование Наталья Андреевна подкрепляла словами А. Б. Гольденвейзера: «Если человеку, когда он играет наизусть, сказать — играй медленнее, и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал ее руками. Вот это набалтывание — величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться»³. При этом, чуть понизив голос и обращаясь уже непосредственно ко мне, Наталья Андреевна добавляла, что многие другие принципы педагогики Александра Борисовича ей категорически не близки.

¹ Составитель и ответственный редактор сборника: кандидат искусствоведения, профессор А. М. Меркулов. Составители: кандидат искусствоведения, доцент Л. Р. Джуманова; зав. Архивом МГК Р. Н. Трушкова

² Мои педагоги по специальности Т. П. Николаева и М. С. Воскресенский также всегда обращали на это особое внимание, при этом они являются представителями разных направлений московской пианистической школы.

³ Эту мысль А. Б. Гольденвейзера Наталья Андреевна приводит и в своей уже упоминавшейся книге по методике.



Думается, что подобное отношение Н. А. Любомудровой к А. Б. Гольденвейзеру было отголоском тех творческих противоречий, которые существовали между корифеями фортепианного факультета Московской консерватории в 30-е-50-е годы прошлого века⁴. Особенно известны эпизоды такого рода разногласий, случавшиеся между А. Б. Гольденвейзером и Г. Г. Нейгаузом. Разумеется, не могли остаться в стороне от таких явлений и ученики этих выдающихся музыкантов. Наталья Андреевна была воспитанницей Г. Г. Нейгауза. Она относилась к своему Учителю с огромной любовью и уважением, неоднократно цитировала в классе его высказывания, много рассказывала о нем и методах его работы. Любопытно, что перед ее выпускным курсом Нейгауз, который был тогда ректором консерватории, сообщил Наталье Андреевне, что в силу огромного числа административных обязанностей, он не сможет уделять ей нужное количество времени и внимания, и предложил окончить консерваторию в классе одного из его ассистентов — В. С. Белова или Т. Д. Гутмана. Наталья Андреевна относилась и к тому, и к другому с боль-

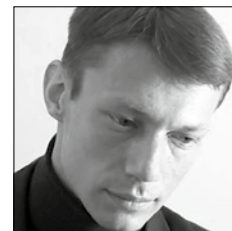
шим уважением. Но, по ее мнению, В. С. Белов придавал огромное значение деталям, и это явно шло во вред целому. Гутман же, по ее словам, был чрезвычайно доброжелателен, ей не хватало критического взгляда с его стороны. «Ему все нравилось, а меня это не устраивало», — вспоминала Наталья Андреевна. В конечном итоге она добилась возможности остаться в классе профессора, и успешно окончила консерваторию именно у Нейгауза.

Мне всегда были особенно интересны рассказы Натальи Андреевны о жизни Московской консерватории в довоенные годы. Помню, например, как она с большим юмором вспоминала первых студентов из Средней Азии, которые целевым образом набирались в консерваторию. Как правило, это были уже довольно взрослые люди, по-видимому, музыкально одаренные, но совершенно неграмотные. Обучение одного из них азам игры на фортепиано продвигалось невероятно тяжело. Молодой человек с большим трудом, глядя в ноты, осваивал игру одной рукой. Много времени и усилий потребовалось на то, чтобы вторая рука тоже стала принимать участие в процессе. Чаша терпения студента переполнилась, когда выяснилось, что нужно использовать еще и педаль. Тут с молодым человеком случилась истерика, и он на невнятной смеси родного и ломаного русского стал громко кричать, что он не может «смотреть сюда, нажимать туда, а там еще ногой что-то делать».

Говоря об истории Московской консерватории, хочется упомянуть об исследованиях Н. А. Любомудровой, которые опубликованы в книге. Они повествуют о работе фортепианных классов консерватории в XIX веке и подробно прослеживают процесс становления русской фортепианной школы, в частности, ее московской ветви.

Центральное место в сборнике занимает впервые опубликованная работа Н. А. Любомудровой «О подготовке педагога-пианиста». В этом труде подытожен богатейший опыт Натальи Андреевны, приобретенный ею за годы работы в секторе педагогической практики Московской консерватории, затронуты практически все аспекты этого сложного и многослойного процесса. Конечно, эта работа принесет большую пользу прежде всего тем специалистам, которые непосредственно организуют занятия педагогической практикой в средних специальных и высших учебных заведениях. Но те ценные методические указания, рекомендации и наблюдения, которыми наполнен этот труд, делают его интересным для всех, кто занимается фортепианной педагогикой и музыкальной педагогикой в целом.

Помимо очевидной практической ценности книга, посвященная Н. А. Любомудровой, заставляет задуматься о том, как важно сохранить тот бесценный опыт, который был накоплен русской и советской фортепианной педагогикой за многие годы. И личность прекрасного музыканта и замечательного человека, каким была Наталья Андреевна Любомудрова, всегда будет для нас примером истинного служения благородному делу воспитания молодых музыкантов. ■



Константин МАСЛЮК
Пианист, доцент кафедры
камерного ансамбля и квартета
Московской консерватории,
главный дирижер Вятского
симфонического оркестра им. В. А.
Раевского

⁴ Подробнее об этом см. в статье А. М. Меркулова, опубликованной в журнале «PianoФорум», 2016, № 3.



ЧИСТЫЙ
ЗВУК

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПРЕМИЯ
ЗА ЛУЧШУЮ АУДИОЗАПИСЬ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ
МУЗЫКИ

ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ ЛАУРЕАТОВ ПРЕМИИ
СОСТОИТСЯ В МОСКВЕ ОСЕНЬЮ 2019 ГОДА

УЧРЕДИТЕЛЬ ПРЕМИИ



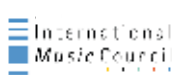
РОССИЙСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
СОЮЗ

ПРИЕМ ЗАЯВОК
С 1 ДЕКАБРЯ 2018 ГОДА
ПО 30 МАРТА 2019 ГОДА

www.sound-pure.com
info@sound-pure.com



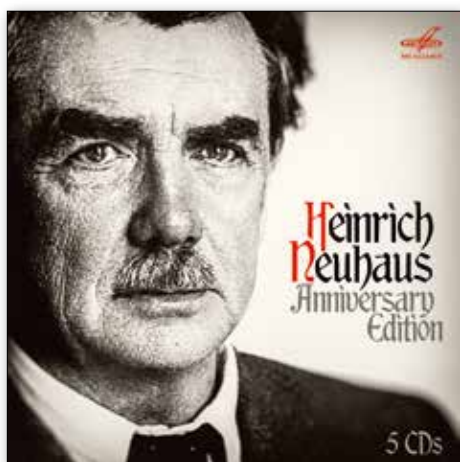
Национальный
фонд
поддержки
правообладателей





Михаил Плетнев. Концерт 31 октября 1979 г.

Уникальная находка из архивной фонотеки: трансляционная запись концерта М. Плетнева в Большом зале Московской консерватории, сделанная через год после его триумфа на Конкурсе им. П. И. Чайковского. Она никогда не издавалась ни на виниле, ни на CD. В программе: Бах. Сюита a-moll, BWV 818a. Д. Скарлатти. Сонаты F-dur, g-moll, G-dur, D-dur. Бетховен. Соната F-dur op. 10 № 2. Шопен. Соната № 3 h-moll. Ноктюрн F-dur op. 15 № 1. Вальс As-dur op. 64 № 3. Вальс F-dur op. 34 № 3. Ноктюрн e-moll op. posth. ■



Генрих Нейгауз. Юбилейное издание

К 130-летию со дня рождения легендарного музыканта, «Генриха великого» (как окрестил его Кароль Шимановский) «Мелодия» представляет его записи

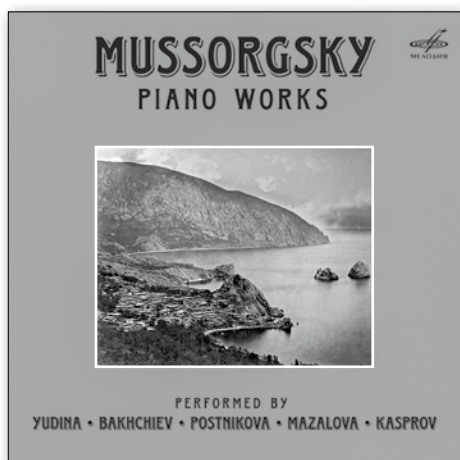
разных лет на пяти компакт-дисках. Большинство из них относятся к концу 1940-х — началу 1950-х гг. Широко известные, «хрестоматийные» интерпретации сонат Бетховена, пьес Брамса, «Крейслерианы» Шумана, фортепианных концертов Шопена (№ 1), Скрябина и Листа (№ 2) соседствуют в юбилейном комплекте с никогда не издававшимися на CD Прелюдиями Шостаковича (запись 1957 г.), Вторым фортепианным Квartetом Бетховена (в ансамбле с участниками Квartetа им. Бетховена, запись 1949 г.) и сюитой «Силуэты» Антона Аренского для фортепиано в четыре руки (в ансамбле с сыном — Станиславом Нейгаузом, запись 1950 г.). ■



Людмила Берлинская, Артур Ансель. Belle Époque

Новая работа фортепианного дуэта — оригинальные сочинения для двух фортепиано французских композиторов эпохи рубежа XIX–XX столетий. Это первый том большого проекта, призванного привлечь внимание к дуэтному искусству и расширить репертуар. Диск можно считать и итогом настоящей исследовательской работы, ибо имена авторов произведений (за исключением, конечно же, Клода Дебюсси) практически неизвестны слушателям: это Сесиль Шаминад (1857–1944), Шарль Кеклин (1867–1950), Луи Обер (1877–1968; в программе — мировая премьера его сочинения «Короткая сюита» op. 6), Рейнальдо Ан (1874–1947). Именно их музыка создавала удивительную атмосферу парижских салонов «прекрасной эпохи». Финал программы — сюита

«В белом и черном» К. Дебюсси, написанная в 1915 г. и отразившая трагическую реальность войны, вытеснившей из умов и душ ледящим холодом беспечность салонного времени. ■



Модест Мусоргский. Пьесы для фортепиано

Александр Бахчиев, Виктория Постникова, Мария Юдина, Елизавета Мазалова, Сергей Каспров

Монографический CD, посвященный фортепианному творчеству Мусоргского, — тоже своего рода исследовательская работа. Как справедливо замечает в буклете Борис Мукосей, «заслуженная популярность „Картинок с выставки“ невольно затмила остальную часть фортепианного творчества Мусоргского, а ведь он обращался к нему на всем протяжении композиторского пути. Именно фортепианная музыка позволяет проследить глубокую эволюцию его краткого, но необычайно насыщенного творческого пути». Современники отмечали яркий пианистический талант композитора, что, в частности, проявлялось и в самостоятельности и самобытности фортепианной партии в камерно-вокальных сочинениях. По свидетельству певицы Д. Леоновой, Мусоргский «довел искусство аккомпанемента до такой степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которых до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде». О том же свидетельствует и Владимир Стасов.

В программе диска — полька «Подпрапорщик» (самое раннее из сохранившихся произведений композитора, сочиненное в 13-летнем возрасте), «Воспоминание детства» (1857), Скерцо cis-moll (1858), скерцо «Уголки» и страстный экспромт «Воспоминание о Бельтове и Любе» по роману Герцена «Кто виноват» (1859), «Intermezzo in modo classico» (1862), мини-цикл «Из воспоминаний детства», пьесы «Дума» и «Шалунья» (1865), скерцино «Швея», пейзажные зарисовки «На Южном берегу Крыма»

и «Близ Южного берега Крыма» (1879–1880), «Слеза», «Раздумье» и «В деревне» (1880). Завершается диск двумя авторскими транскрипциям фрагментов из оперы «Сорочинская ярмарка». ■



Ольга Андриющенко. Фортепианная музыка XX века

Диск — своего рода продолжение большого проекта пианистки по записи музыки XX века: на ее счету — CD с полным собранием фортепианных сочинений А. Мосолова и Н. Рославца.

Большую часть новой программы составляют сочинения «классиков авангарда», созданные ими в самом начале творческого пути: «Чакона» С. Губайдулиной, «Партита» А. Пярта, Соната № 1 В. Сильвестрова. Другая часть посвящена музыке, созданной на стыке 1980–1990-х гг.: Соната № 6 Г. Уствольской, Соната № 3 А. Шнитке). Своеобразным романтическим послесловием звучат три прелюдии Э. Денисова (1994) — одно из последних его сочинений.

Ольга Андриющенко — выпускница Московской консерватории и аспирантуры по классу фортепиано и исторических клавишных инструментов профессора А. Б. Любимова. Также занималась в классе органа у профессора А. А. Паршина. Училась в Кельнской Высшей школе музыки в Кельне (проф. А. Валдма), в аспирантуре Высшей школы музыки в Ганновере (проф. В. Крайнев). С 2004 г. живет в Германии.

Лауреат многих международных конкурсов, в том числе: «Шуберт и современная музыка» в Граце (Австрия), Musica Antiqua в Бельгии, им. Ф. Шуберта в Дортмунде, им. Баха в Лейпциге, Международного конкурса хаммерклавиристов в Австрии. Выступает в престижных залах Германии, Бельгии, Франции, России. ■

6 из 120

Гала-концертом в Российской Академии музыки им. Гнесиных завершился III Всероссийский музыкальный конкурс. В номинации «фортепиано» состязались 120 исполнителей. Вот как выглядит «фортепианная сборная» нашей страны, каждый из участников может подать заявку на Международный конкурс им. П.И. Чайковского и избежать предварительного отбора.

I премия

Константин ЕМЕЛЬЯНОВ

Род. в 1994 г. в Краснодаре. Окончил Академический музыкальный колледж при Московской консерватории (класс О. Мечетиной), Московскую консерваторию (до 2015 — класс проф. А. Мндоянца, затем — класс проф. С. Доренского). Продолжает обучение в ассистентуре-стажировке. Лауреат международных конкурсов, среди которых: молодых пианистов памяти В. Горовица (Киев, 2012), в Вероне (2017), в Сучжоу (Китай, 2017), им. Ж. Б. Виотти в Верчелли (Италия, 2017). В 2018 г. принял участие в фестивале «Великие сонаты XX века» в Генуе; по приглашению Н. Луганского — в Международном фестивале памяти С. В. Рахманинова (Тамбов).

II премия

Илья РАМЛАВ

Род. в 1991 г. в г. Курчатов Курской области. Окончил Музыкальный колледж им. Гнесиных и Московскую консерваторию (класс проф. А. Диева). Стажировался в Royal Northern College of Music (Манчестер, Великобритания), в Высшей школе музыки Берна (Швейцария). Лауреат международных конкурсов, среди которых: им. М. Юдиной (Санкт-Петербург, 2011), им. Ж. Франсе (Париж, 2013), Flame (Париж, 2014), камерных ансамблей и фортепиан-

ных дуэтов им. Н. Рубинштейна (Москва, 2014).

Участник фестивалей Piano Texas в Форт-Уорте (США, 2013, 2014), Oxford Philharmonic Academy (Великобритания, 2016), фестивалей в Сербии, Польше, Норвегии, Франции.

Дания ХАЙБУЛЛИНА

Род. в 1992 г. в Семипалатинске (Казахстан). Окончила Новосибирскую специальную музыкальную школу (колледж) (класс С. Пудовкиной), с 2011 г. обучается в Новосибирской консерватории (класс проф. М. Лебензон). Лауреат Всероссийского конкурса молодых музыкантов им. Д. Кабалевского (Самара, 2008), Молодежных Дельфийских игр России (2010, 2012, 2015, 2016), Открытого конкурса пианистов «Запад — Сибирь — Восток» (Новосибирск, 2014), Международного фестиваля-конкурса «Возрождение» (Армения, 2018).

III премия

Тимофей ДОЛЯ

Род. в 1993 г. в Москве. Окончил ЦМШ при Московской консерватории и Московскую консерваторию в классе проф. А. Писарева, ассистент-стажер. В 2014 г. получил грант на летнее обучение в Aspen Music Festival and School (США), в 2016 г.

проходил обучение в Консерватории им. Россини в Пезаро (Италия). Лауреат международных конкурсов, среди них: Pianale (Германия, 2016), им. В. Лотар-Шевченко (Екатеринбург, 2016).

Илья ПАПОЯН

Род. в 2001 г. в Санкт-Петербурге. Окончил ДШИ им. С. В. Рахманинова (класс Д. Седлецкой), с 2011 г. обучается в ССМШ Санкт-Петербургской консерватории (до 2015 — в классе О. Курнавиной, затем — в классе проф. А. Сандлера). Лауреат международных конкурсов, среди которых: Юношеский конкурс им. П. И. Чайковского (Астана, 2017), юных пианистов им. Ф. Шопена (Эстония, 2016). Участник программ Санкт-Петербургского Дома музыки.

Диплом

Анна ГЕРШТЕЙН

Род. в 1988 г. в Воронеже. Окончила Воронежский музыкальный колледж и Воронежскую Академию искусств (класс проф. Н. Филатовой, в 2008–09 — класс доц. С. Семенковой), Российскую Академию музыки им. Гнесиных (класс проф. В. Овчинникова). Продолжает обучение в ассистентуре-стажировке. Лауреат международных конкурсов. Концертмейстер Академии хорового искусства им. В. С. Попова в классе музыкального театра. ■



Константин Емельянов



Илья Рамлав



Дания Хайбуллина



Тимофей Доля



Илья Папоян



Анна Герштейн

КАЗАНЬ — СТОЛИЦА И



М П Р О В И З А Ц И И

В столице Татарстана состоялся конкурс Arts Podium: состязались пианисты-импровизаторы и композиторы.

Конкурс — часть международного проекта International Arts Podium, инициатором которого Мюнхенский форум искусств DIALOG в 1998 г. учредил International Arts Podium, со временем превратившийся в целый «букет» конкурсов: пианисты-солисты соревнуются в Мюнхене, пианисты-концертмейстеры — в Ашдоде (Израиль), фортепианные дуэты — в Брно. Появлению новой номинации — «фортепианная импровизация и фортепианная композиция» — и нового города на своей «карте» конкурс обязан выступлению театра фортепианной импровизации «Импровиз-рояль», возглавляемого доктором искусствоведения, профессором, заведующим кафедрой теории музыки и композиции Казанской консерватории Александром Маклыгиным, в Мюнхене. В рецензии ("PianoФорум" № 2 (30), 2017) на этот концерт С. Гурарий отметил уникальность творческой направленности казанского ансамбля: «...утверждение на сцене импровизации как философии и одного из всеобъемлющих принципов творческого мышления». Триумф «Импровиз-рояля» в Мюнхене привел С. Гурария и А. Маклыгина к мысли об учреждении соответствующей номинации International Arts Podium. Идею поддержали Министерство культуры Республики Татарстан, Управление культуры г. Казани, Институт дополнительного профессионального образования специалистов социокультурной сферы и искусства.

Конкурс вызвал интерес у молодых музыкантов из разных городов России и зарубежья: Москвы, Казани, Мюнхена, Брно, Петрозаводска, Ижевска, Ульяновска, Тольятти, Козьмодемьянска, Асбеста, Альметьевска, Набережных Челнов, Бугульмы. В номинации «фортепианная композиция» были представлены произведения 26 авторов, импровизировать рискнули 19 исполнителей (многие, кстати, выступали в обеих номинациях). Четыре группы участников отражали возрастную амплитуду от 8 до 35 лет. Жюри возглавил **Александр Маклыгин**, его коллегами стали композитор и музыковед **Михаэль Рааб** (Германия), кандидат искусствоведения **Ольга Будакова** (Россия — Германия), профессор кафедры специального фортепиано Казанской консерватории **Флора Хасанова** и директор журнала «PianoФорум» **Марина Броканова**.

Победители в номинации композиция определялись по присланным видеозаписям и нотам. А импровизаторов ожидало более сложное испытание: в первом туре они исполняли подготовленную импровизацию (темы предлагались за несколько дней до выступления), во втором — импровизацию спонтанную (темы давались непосредственно перед выступлением). В младшей группе (8-11 лет) второй тур проходил в форме совместного музицирования с профессором Маклыгиным. И, конечно, конкурс импровизаций не обошелся без сюрпризов: когда закончился второй тур



в старшей группе, жюри определило тройку лидеров. Но нерешенным оставался вопрос: кто же получит главный приз конкурса? И тогда в жанре импровизации выступил, конечно-же, Александр Маклыгин: он предложил троим участникам симпровизировать на одну и ту же тему, что называется, «здесь и сейчас», без подготовки. Победитель был выявлен единогласно: **Миляуша Хайруллина**, пианистка и композитор, ассистент-стажер Казанской консерватории.

Александр Маклыгин:

«Детские конкурсы по композиции и импровизации республиканского формата проводились в Казани и раньше. Но «мюнхенский импульс» вдохнул новую жизнь в эту традицию, обозначив новые горизонты развития творческих потенций молодых музыкантов именно в фортепианном пространстве. И если состязание в области фортепианной композиции в настоящее время не является большой редкостью, то «выяснение отношений» между участниками непосредственно за роялем в виде спонтанно рождающегося спора музыкальных «мыслей» — явление достаточно эксклюзивное. И уместным здесь представляется вспомнить инициативы по проведению такого рода «схваток» в 80-е годы в Московской консерватории, проводившихся заведующим кафедрой композиции А.С. Леманом, аналогичные конкурсы 90-х

На фото — «Импровиз-рояль»: Александр Маклыгин, Неля Камалеева, Ольга Крюкова, Лия Маклыгина, Эмилия Стывина, Лилия Тагирова, Гузель Хасанова

годов в Казанской консерватории. В последние годы успешная попытка проведения такого конкурса, названного «Импроклассик», сделана в РАМ им. Гнесиных силами студентов-композиторов.

Надо сказать, что импровизация как форма спонтанного музыкального мышления внутренне predisposed к состязательному типу музыкального самовыражения. Трудно представить многие традиционные инструментальные практики без выявления публичного мастерства музыкантов через увлекательную и зрелищную дуэльность представления (от европейских трубадуров до восточных акынов и ашугов). История профессиональной европейской музыки (и особенно ее клавирно-фортепианной «ветви») полна свидетельств о состоявшихся концертных «баттлах» великих музыкантов. Можно вспомнить легендарную рождественскую клавирную «встречу» Моцарта и Клементи, которую устроил Иосиф II для дорогих гостей из далекой России (будущего императора Павла I и его супруги). А сколько импровизационных дуэлей было у Бетховена, в частности с Даниэлем Штейбельтом, Йозефом Гелинеком, Йозефом Вельфлем. Примеры можно продолжить вплоть до XX века, где инициативу в этом деле перехватили джазовые музыканты, создав особую форму импровизационного состязания «джем-сейшн». Казанское состязание молодых пианистов, разумеется, было еще далеко по своим профессиональным качествам от дуэлей мастеров прошлого. Но накал эмоций и страстей, думается, был не меньший...

Участники импровизационного действия прошли два этапа «конкурентной борьбы». Вначале они импровизировали на темы (точнее сказать, тематические фразы), которые им были разосланы заранее. А после показа «подготовленных импровизаций» начинался «момент истины»: демонстрация мышления за инструментом. На выбор давалось несколько разностильных тем (классическая тональная, современная диссонантная, народная, джазовая). И, надо заметить, поток возникающих музыкальных мыслей (обдуманных, а подчас и «шалых») вызывал совершенно новое восприятие звучащей музыки. Рождающиеся на глазах публики звуковые рефлексии конкурсантов вызывали весьма непосредственные слушательские отклики, не лишённые доли экзальтации.

Искусство «Импровиз-рояля» было явлено на церемонии закрытия конкурса: небольшая, но яркая программа в исполнении ансамбля вызвала овации зала и укрепила в мысли о дальнейшей счастливой судьбе начинания. ■

ГЛАВНЫЙ ПРИЗ

Миляуша ХАЙРУЛЛИНА

(фортепиано, композиция)

Родилась в 1995 г. в Казани. Окончила ССМШ при Казанской консерватории (класс М. Михайловой), в 2018 — Казанскую консерваторию (класс проф. И. Дубининой), композицией занималась в классе Е. Анисимовой. Продолжает обучение в ассистентуре-стажировке.

В 2013–18 стала лауреатом международных и всероссийских конкурсов: Musical Art (Москва), молодых композиторов им. А. Я. Эшпая (Йошкар-Ола), молодых пианистов им. А. Караманова (Симферополь), композиторов им. А. Шнитке (Саратов), пианистов им. С. Губайдулиной (Казань), исполнителей и композиторов им. Д. Кабалевского (Москва, Санкт-Петербург), исполнителей им. А. Я. Эшпая (Йошкар-Ола), пианистов им. Ю. Егорова (Казань), молодых композиторов (Астрахань). Лауреат Общероссийского конкурса Министерства культуры РФ «Молодые дарования России». Участница проекта Российского музыкального союза «Alumni. Лучший выпускник-2018». Преполагает в ДМШ № 22 г. Казани.



ЛАУРЕАТЫ

«ФОРТЕПИАННАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ»

Михаил БАШКИРОВ

(Казань, ДМШ № 1, педагог Л. Маклыгина)

Альберт ХАЗИН

(Казань, ДМШ № 4, педагог Г. Хасанова)

Ангелина САВВИНА

(Казань, ДМШ № 7, педагог Н. Камалеева)

Рушан КРЫЛОВ

(Казань, ДМШ № 1, педагог Л. Маклыгина)

Мадина ГАЛИЕВА

(Набережные Челны, преподаватель ДМШ № 12)

Дмитрий ПАХМУТОВ

(студент Казанской консерватории, педагог Э. Низамов)

«ФОРТЕПИАННАЯ КОМПОЗИЦИЯ»

Малика СЕЙТВАПОВА

(ДМШ № 1, педагог Л. Маклыгина)

Амалия ЛЮБИМОВА

(Казань, ДМШ № 4, педагог Э. Стыврина)

Аксинья ЛИТОВИНСКАЯ

(Казань, ССМШ при Казанской консерватории, педагог А. Сунгатуллина)

Миляуша ХАЙРУЛЛИНА

(ассистент-стажер Казанской консерватории, педагог Е. Анисимова)

Георгий ПОЛИЩУК

(студент Казанской консерватории, педагог Е. Анисимова)

Лейсан АБДУЛЛИНА

(зав. музыкальной частью в Казанском Большом драматическом театре им. В. И. Качалова)

Алсу СУНГАТУЛЛИНА

(Центр современной музыки имени С. Губайдулиной, педагог ССМШ при Казанской консерватории)

Доменик ПРОЙС (Германия)



Главный приз конкурса вручают А. Маклыгин и главный специалист отдела развития культуры, искусств и художественного образования Управления культуры г. Казани Светлана Пономарева



Международную премию «Доминанта» «За выдающиеся открытия новых эстетических и художественных принципов в литературе и музыке» (учредитель — Мюнхенский форум искусств *DIALOG*) композитору, поэту, доктору философских наук Лоренсу Блинову вручают О. Будакова и М. Рааб





International
Music Council

European
Music Council

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 музыковедения
- Гильдия музыкального менеджмента
- Гильдия музыкального образования

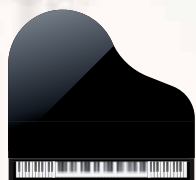
ЧЛЕНСТВО В РМС – ЭТО:

- 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



KLAVIRTIN
PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru

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



ПЕРВЫЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ BLOCKCHAIN

«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.

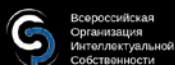
IPChain — это:

- 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

