

piano ТОРУМ

№ 3 (23), 2015

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

12+

Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ: SPIRITUS MOVENS



Иерусалимский
фестиваль
камерной музыки
в Москве



Григорий ФАЙН:

«Гольдберг-
вариации» —
первая гениальная
джазовая
импровизация»



Юрий
ФАВОРИН:

«Стремление отойти
от фортепиано-
центричности —
характерная черта
времени»

ДОМ РОЯЛЕЙ «KLAVIERHAUS»



Ведущие фортепианные
бренды мира:
Steinway & Sons, Fazioli,
Steingraeber & Soehne,
Grotrian Steinweg,
Seiler, Kawai

Полный спектр
модельного ряда инструментов:
концертные,
салонные,
кабинетные,
учебные,
студийные,
дизайнерские,
цифровые,
мультимедийные,
по индивидуальному заказу

Контакты:

Москва, Брюсов пер., д. 2/14 стр. 8
(напротив Московской консерватории)
Тел: + 7 (495) 692-04-34; + 7 (916) 855-93-57
www.klavierhaus.ru | klavierhaus@mail.ru



№2 (22), 2015

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

Издатели:

Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация №1»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка
Александр АРЬКОВ

Адрес
для корреспонденции:
125009 Москва, Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: (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 3.000 экз.



СОДЕРЖАНИЕ

Музыкальный 20-й: переход в новый эон2

ПЕРСОНА

Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ 10
Григорий ФАЙН28
Иван СОКОЛОВ56
Юрий ФАВОРИН61
Нелли МЕЖЛУМОВА86

КОНЦЕРТ

Александр ГИНДИН20

ФЕСТИВАЛЬ

Иерусалимский фестиваль
камерной музыки — в Москве22
«Лики современного пианизма»36

ЭССЕ

Советское пианистическое пространство
как «заповедник» романтизма44

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Леонид Бобылёв.
Диатоническая полифония65

МАСТЕР КОНТЕКСТА

Екатерина Ганелина72

АРХИВ

Школа Джона Фильда:
музыкант Иван Черлицкий80

ОБРАЗОВАНИЕ

Светлана Елина — «Лучший
молодой преподаватель-2015»91

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ДЕЛО

Золотая библиотека:
от антологии — к фонотеке98



МУЗЫКАЛЬНЫЙ 20-й: ПЕРЕХОД В НОВЫЙ ЭОН

Следует отчётливо понимать, что XX век создаёт свою ауру музыкальной жизни. Прежде всего, он утверждает классическое наследие в новой демографической и социальной ситуации, делает его достоянием миллионов. Концертные залы, вырастающие один за другим в разных странах и на разных континентах, заполняются прежде всего великим наследием минувших веков. Но мы помним: определяющим знаком каждого периода развития художественной культуры является генеральная творческая тенденция, даже если она не захватывает пространство культурной жизни, но таится в её сердцевине, определяя главный вектор фантазийных усилий. На этом векторе расположены своего рода «знаковые определители» времени, главным индикатором которого являются именно со-временные сочинения. Поскольку символом нового времени является именно творчество, обратимся исключительно к нему. В орбиту свершившихся стилевых метаморфоз вовлечен и обширнейший круг сочинений для фортепиано. Многие из этого круга уже давно причислены к классическому наследию, но воспринимаются как принципиально отличное от магистральных стилевых определителей музыкального прошлого. Новая экспрессивность времени привела к изобретению новых средств воплощения экспрессии интонационной.

Коренные изменения, которые предложил XX век в области музыки, могут служить одним из индикаторов суммарных метаморфоз,

случившихся с человечеством в ушедшем столетии. Поэтому сравнение условного семантического поля музыки XX столетия с подобными «семантическими полями» предшествовавших эпох может быть осознано в качестве одной из проблем философской антропологии.

Сегодня мы отчётливо понимаем, что с началом XX века в музыку ворвались новые музыкально-грамматические идеи. Они вошли, быть может, не так уж и резко, не внезапно и всепокрушающе, однако очень скоро, буквально на протяжении первых десятилетий XX века обнаружили себя как некая ломающая старый канон сила. Причём сила, как тогда казалось, отвергающая все основные константы прошлого. Вскоре, однако, выяснилось, что далеко не все константы отброшены, что великое их множество оставлено. А вот к 60-м годам столетия авангардное направление в европейском искусстве пришло к отрицанию суммарному. Но мы дошли до подобного отрицания и перешли через него, приблизившись к новому взгляду, к системе возврата старых констант. От начала века к концу его наблюдается довольно странная динамика преобладающих акцентов: начало музыкально-грамматического взрыва, некая (условная) стена, вырастающая перед искусством прошлого, потом — приход ощущения связанности с традицией, потом — новое усиление контраста художественных эпох (открытие новых источников звука и соответственно — новых грамматических порядков), ещё позже

(как рефлексия и внутренний протест) — возвращение к старым ценностям в значении основополагающих и, наконец, остановка на мысли о том, что искусство не имеет прогресса, а только лишь накопление качеств. И каждое качество, рождённое искусством, когда бы оно не возникло, имеет абсолютную самоценность и потому сохраняет художественную актуальность в любую эпоху. Вторая половина XX века обнажила это с поразительной наглядностью. Именно этот тезис стал ведущим и главным прежде всего для организации самого культурного пространства. Ни в одну историческую эпоху не звучало такого количества музыки из всех художественных эпох в одном локальном времени (скажем, в одном филармоническом сезоне крупного города).

В XX столетии возникает ещё одна удивительная подробность, безусловно связанная с демографическими — и, как следствие, — коммуникативными изменениями. Имею в виду глобальное распространение европейской культуры, её аксессуаров, ценностей, принципов образования, организации культурного бытия и пр. Культурное пространство неевропейских народов радикально расширилось. Приход европейских ценностей, однако, не вытеснил собственной традиции. Эти народы существуют в би-культурном поле, где глобально значимое европейское начало не подавляет своё национальное, но скорее оттеняет его, стимулирует консервацию и сохранение. Разный динамический профиль культур обуславливает одностороннюю экспансию: распространение европейской культуры в качестве глобально значимой и локальную принадлежность самобытных тенденций, сохранивших характер экзотических культур (в проекции на европейский тип). Целостная картина мира стала бы убогой, если убрать из неё так называемые экзотические культуры. И не только потому, что исчезло бы многоцветье мозаики, но и потому, что пропал бы источник обогащения самой европейской культуры, испытывающей сильное, нарастающее, но опосредованное воздействие неевропейских культур. Последние пока не обрели возможности экстраполироваться целиком (в комплексе традиционных компонентов) в европейскую культурную ситуацию. Европейская же инфраструктура пустила столь прочные корни в далёких от Европы регионах, что теперь по крайней мере треть лауреатов мировых конкурсов — это китайцы, корейцы и японцы. Секрет, видимо, в том, что культура европейского типа, несмотря на множественность

конкретных национальных проявлений, несёт в себе универсалии, способные реализоваться в глобальном масштабе. Иными словами, евроамериканский тип культуры более тесно коррелирует с развивающейся цивилизацией, точнее — с теми устремлениями, которые порождают цивилизационные универсалии.

В контексте этого процесса на авансцену выходит, быть может, самый нервный вопрос: а какова судьба национального фактора в современных культурах народов? Продолжит ли он своё действие в создании (сохранении?) волшебного многоцветья культур континентов, стран, национальных сообществ планеты? Стремление реализовать гнездящееся в подсознании собственное «я», стремление к индивидуализации — это энергетический источник созидания культуры. Когда ты выражаешь себя, соотносящего со своей землёй, со своей историей, со своим народом, — начинается всё, что наполняет это «я». И каждое «я» в мире связано с неким миллионно значимым «я», то есть с национальным началом («макро-индивидуальным»). Поэтому тезис об окончательной энтропии национального начала в современном творчестве мне представляется некорректным, особенно учитывая развитие всего и вся «по спирали».

XX век преподнёс человечеству грозные уроки издержек цивилизации. Именно он научил цивилизацию в новых условиях осуществлять гигантские тоталитарные объединения. Тоталитаризм присваивает культуру, распространяет на неё популистский принцип равенства, полностью стирает с неё черты аристократизма. С другой стороны, открытое общество создаёт так называемую «масс-культуру», функция которой в современном мире колоссальна. XIX век таких проблем не знал. Это новообретение XX столетия, новый слом, ещё одно качественное подвижение, связанное с демографическим накоплением (как следствие оптимизации средств выживания через активизацию универсально действенных объединяющих компонентов). Не следует утверждать, что масс-культура выполняет только отрицательную функцию. Да, она отваживает человеческое сознание от глубинных слоёв культурной памяти, от истинных красот и ценностей, от интеллектуально напряжённого искусства. Да, этот слой культуры несёт в себе в определённом смысле отупляющее начало. Но одновременно — и консолидирующее, объединяющее. Однако невозможно заместить этим слоем культуры целостную культуру человечества. Реальные соотношения этих видов культур в историческом



Игорь Стравинский: «Вот это — моя музыка» (из Диалогов с Робертом Крафтом)

4

времени весьма сложны и неоднозначны. Очевидно привнесение в искусство высокой традиции новых свойств, неведомых прошлому. Тут и воздействие урбанистики, и рождение новых технологий (музыка здесь один из лидеров, если учесть «электронный прорыв»), и возрастные роли «рацио», и многое другое.

Лишь осознав принципиальные сдвиги, случившиеся в XX столетии, целесообразно сравнить условный образ музыкального искусства прошлых веков и века XX, передавшего эстафету веку нынешнему. Очевидна качественная ступень, отмеченная небывалым уровнем реформирования художественного мышления. Ступенчатость перехода отмечалась и в начале прошлого столетия, но только из нынешнего времени видится связность, обусловленность перехода, производность большинства новаций.

Каковы же главные обретения прошлого? Напомним: в искусстве обретения прошлого — постоянная актуальность. В этом смысле искусство противоположно науке и инженерии, где новое поглощает и деактуализирует прежнее. Если XX век отказывается от каких-либо традиционных накоплений, это значит только то, что XXI век к ним вернётся. Да и сам XX век отнюдь не отказывается от прошлого. Он вырабатывает новые «музыкальные грамматики», но при этом чрезвычайно активизирует память. В результате главным признаком XX века становится параллельное существование новаций и проносимого инерционно гигантского количества артефактов на основе музыкально-грамматических знаков прошлого. Попадая в поле творчества, музыкально-грамматические знаки минувших веков вступают в сложнейшие диффузные отношения с новациями, без которых целостное семантическое поле музыки столетия невозможно представить.

Попробуем обозначить основные компоненты наследия, завещанного нам прошлыми веками.

Прежде всего, это **четыре вида мелоса**: вокальный мелос, основанный на фазовом синтаксисе (он сложился в искусстве контра-

пунктистов XIV–XV веков и эволюционировал в нашем столетии); инструментальный мелос, основанный на фазовом синтаксисе (он сложился в эпоху барокко и также был активизирован в XX столетии); вокальный мелос, основанный на метросимметричном синтаксисе, опирающемся на периодические структуры (его символом является песенный жанр); инструментальный метросимметричный мелос (интонации, передающие пластику жеста, танцевальность, моторность, формировали данную мелодическую разновидность). Эти четыре вида мелоса распадаются на бесчисленное множество жанровых преломлений, куда входят, в частности, декламационный и нарративный типы мелодического развёртывания. Последние так или иначе подчинены либо фазовому, либо метротектоническому принципу, вокальному или инструментальному началу.

Концепция **примата линейной процессуальности в организации фигуро-фонных отношений** является также важнейшим обстоятельством наследия предшествовавших эпох (разумеется, речь идёт о европейской традиции). Это проблема, связанная с привычными нормами восприятия и пространственной организации звучания через фактуру, обеспечивающую тот или иной тип фигуро-фонных отношений. Музыка прошлого, кроме монодии, предлагает три основных принципа организации многоголосной фактуры: полифонический принцип, основанный на «совокупном тематическом процессе» и подразумевающий периодическую переменность положения фигуры по отношению к фону; гомофонный принцип, основанный на преимущественном закреплении позиций фигуры и фона; гетерофонный принцип, где многоголосие — генетическое производное от унисона, и фигуро-фонные отношения поданы как постоянно мерцающая переменность (этот тип фактуры, сформировавшийся в фольклоре, по-настоящему освоен профессиональным искусством лишь в XX веке и ведёт свою жизнь от ранних опытов Стравинского). Мелос (линия) может быть воспринят в значении (условном, конечно) качества, отвечающего принципу фигуративности в живописи. Иными словами — это знак антропоморфности искусства. Отказ от мелоса — то же приведение к абстракции, что и отказ от фигуративности в живописи. Не случайно именно Стравинский — великий реформатор мелоса — замечает в своей «Поэтике»: «Мелодия должна сохранить своё место на вершине иерархии элементов, составляющих музыку».

Третьей константой следует признать **действие принципа повторности и контраста в формировании объёмной композиции**. Принцип повторности несомненно самый древний. А вот принцип контраста формировался постепенно, и его утверждение является историческим завоеванием, связанным со стремлением к индивидуализации тематизма и образности. Повторность до рождения контрастной композиции обрела развитые и многоликие формы: изоритмия, изомелия, остинатность, всякого рода аугментации, диминуции, инверсии — всё это константные знаки музыкальной «грамматики». Рождение контраста на уровне макрокомпозиции связывается с идеей репризности — повторности также на макроуровне формы. Дездемо, которого Асафьев называл «экспрессионистом XVI века», утверждает контраст, но ещё не утверждает репризность в классическом понимании. Это завоевание танцевальных форм барокко, рондальных композиций рококо и классицизма, утвердившего принцип репризности (а значит и контрастности) как универсальный.

Важнейшей особенностью музыкального мышления вплоть до первых десятилетий XX века была **опора на консонанс, принцип «приведения к консонансу»**. Изменение представлений о консонансе не меняло принцип. Гармония древнего органума, модальная гармония контрапунктистов эпохи Возрождения, функциональная гармония эпохи барокко, классицизма, романтизма, пост-романтизма — во все эпохи существовал принцип опоры на консонанс. Ему в равной мере подчинялись сонорная гармония Возрождения и функциональная гармоническая система, основанная на терцовой аккордике.

Ещё одним универсальным обретением прошлого является **регулярная и нерегулярная ритмика с ведущей и скрытой функцией метра**. С ритмическим устройством музыкального движения теснейшим образом связан синтаксис, соизмеримый с масштабом дыхания. Последнее обстоятельство оказалось наиболее твёрдой константой, способной пережить самые крутые «грамматические сломы» и ступенчатые переходы к новым техникам и технологиям звукотворчества. Переход от непрерывнофазового синтаксиса к цезурноритмическому синтаксису на основе симметрии есть важнейшая тенденция в истории искусства. Это переход к классицизму и всему постклассицистскому периоду.

Наконец, существенным обретением исторического опыта стало **художественное осознание времени**, точнее — осознание и оценка

прошлого. Традиция предлагает три варианта отношения к прошлому. Первый — это так называемое «ренессансное время», суть которого может быть выражена формулой: отличие «раньше» от «позже», воплощённое в «теперь» (то есть в произведении). Ренессанс — возрождение античности. Неоклассицизм XX века — возрождение (и новое осмысление) эстетических и грамматических норм минувших эпох. Второй тип времени — тот, который подробно обсуждался Гёте и который может быть назван классическим. Суть его в том, что прошлое мыслится как неушедшее, как действенная реалья настоящего, которое в свою очередь мыслится как непрерывное производное от прошлого и неотрывно от прошлого существующее. Музыка XX века располагает большим количеством ярчайших примеров «классического» отношения к прошлому, предметно отличных от «ренессансного» типа связи с прошлым. Наконец, романтическое отношение к прошлому, где прошлое — это призрачное время, ирреальное, мистически ускользающее в контурах реальий, являющееся, как мираж (Гейне). Музыкальный «неоромантизм» XX века немислим без подобного времяощущения.

Что же привносит XX столетие? От чего отказывается? Что продолжает?

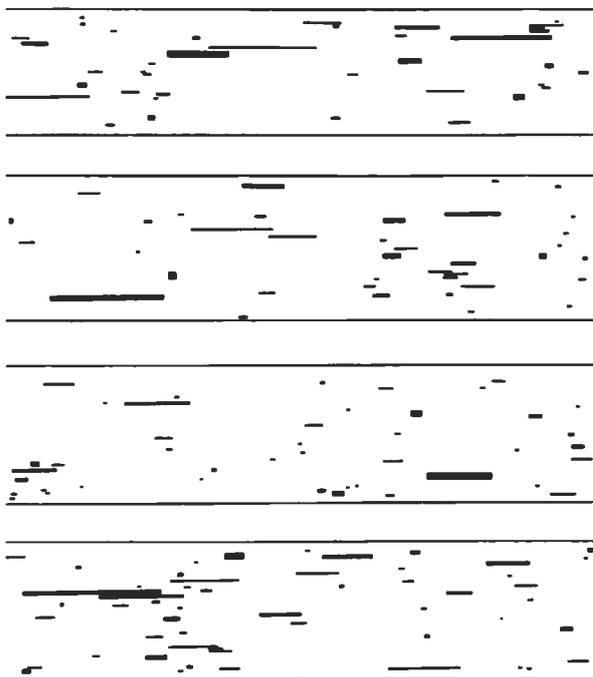
В сущности, всё накопленное оказывается вовлечённым в художественную практику XX столетия и подтверждает свою постоянную актуальность. Мозаика стилей (и тенденций) в музыке XX века европейской традиции ошеломляет и не знает прецедентов в прошлом. Но акцентным в музыкальной истории этого столетия оказалось **сотворение новых музыкально-грамматических систем, новых, как принято говорить, технологий творчества**. Эта ведущая линия проходит через всё столетие.

Первой важнейшей подвижкой в мышлении стал отказ от опоры на консонанс и даже от «приведения к консонансу». Это сопровождалось в первую очередь реформированием тональности и лишь во вторую — отказом от неё в пользу свободной и регламентированной (додекафония) атональности. Первая половина века прошла под знаком выработки новой гармонии (и новых гармонических норм в полифонии), которая постепенно (!) уходила всё дальше от терцовой основы. В результате XX век достигает апогея чувственных значений гармонии. Возникают стили, где вертикаль, время жизни и индивидуальный характер созвучия, становятся главным, что ищет художественная мысль. Постепенно сонорное нача-

4 SYSTEMS

for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Ed. Braun



Э. Браун. Четыре системы для фортепиано

ло, свободная и регламентированная сонорика выходят на авансцену внимания и становятся главной формообразующей силой. Новая сонорика не сравнима со старой, восходящей к искусству контрапункта XV века. Там сонорная гармония была следствием схождения линий, несущих фигуру (рельеф) восприятия. Здесь же сам сонорный эффект есть фигура, основной семантический вектор формы.

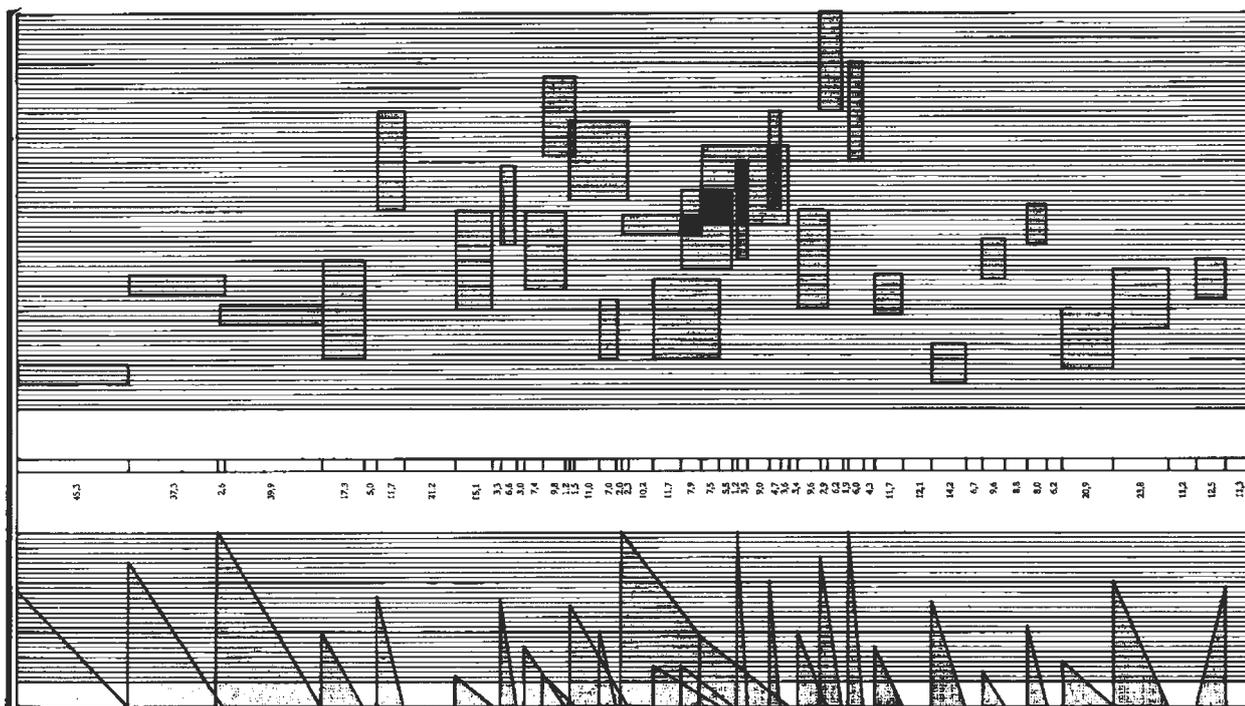
Как следствие, из первой тенденции рождается вторая: **возникают техники и стили, откладывающиеся мелосу в ведущей роли главного семантического рельефа.** Уже во многих сочинениях Стравинского мелос начинает выступать как паритетное начало (с ритмом, гармонией, тембро-колористикой). Позже начинается подлинная война не только с индивидуализированным мелосом, но с линейностью вообще. Последняя либо входит в технику сонористики (в формах комплементарно-сонорной полифонии), либо изгоняется вовсе техникой крайне выраженного пуантилизма и гипертрофированной сонорностью. Конечно, если ты сражаешься с линейностью, следует прежде всего победить тональность. И тональность, непобедимая в целом, оказалась полностью выведенной из игры в определённых направлениях. Додекафония, серийность и уж конечно — сериальность, равно как алеаторика, выведенная на уровень главной силы формообразования, многое в электроаку-

стических опытах, самодовлеющая сонористика — всё это нацелено и против мелодической линейности, и против тональности — извечно-го гаранта этой линейности. Речь именно о тенденции, а не о конкретном преломлении технических предпосылок. Следует понимать, что при всех издержках на этих путях много подлинных обретений, мощно раздвинувших семантическое поле искусства звуков.

Практически отказаться от линейных напряжений оказалось почти невозможно, поскольку музыка всё равно воспринимается линейно во времени. Во всех случаях бремя линейности ложится на плечи ритма. Однако ещё одна качественная подвижка, на сей раз в области синтаксиса, по существу, отстранила мело-линейный фактор. Я имею в виду **переход от цезурно-метрического к цезурно-фазовому синтаксису новой музыки.** Последний подразумевает сохранение лишь фундаментальной синтаксической единицы — мотива, но при этом крайнюю гипертрофию его, лишение мелодико-мотивной характеристики и полное подчинение чисто сонорной задаче. Подобный синтаксис можно назвать квантовым, поскольку мотивно-энергетический принцип рождает возникающие и затухающие сонорные массы, несимметрично соотносимые во времени, по-разному организованные и структурно, и тембрально, и динамически. Мотив оказался вечной структурой, а игра с мотивными элементами стала основой и другого направления — так называемого минимализма, который отнюдь не отказывается от мелодической линейности, но провозглашает её новый — экстенсивный — тип, неведомый профессиональному искусству предшествовавшего столетия.

Важнейшим новым принципом формотворения, вызвавшим к новой жизни старинный тип формообразования, становится **отказ от репризности как узнаваемого «на расстоянии» сходства,** как тождественного начала, образующего «эффект арки». Точный повтор на уровне макроформы оценивается как замшелый анахронизм. И дело не только в рождении додекафонии и серийности. Важно то, что не только радикальные реформаторы, но и многие композиторы XX века, работавшие с классическим фондом форм, также пришли к отрицанию тождественных (и вообще семантически близких) реприз. Рождается принцип континуально-контрастной композиции (новое развитие континуально-эволюционных форм Ренессанса).

Итак, строгая повторность на расстоянии сегодня записана в атавистические признаки. Но есть и альтернатива: гипертрофия непре-



Партитура К. Штокхаузена

рывной повторности, бурное развитие минимализма, остигатных и полиостигатных форм. Наверное, Стравинский открыл линейный минимализм в 11-й цифре «Весны священной» и в некоторых иных номерах этой бессмертной партитуры. Открытие экстенсивного мелоса стало импульсом к рождению целого направления, с которым связано немало высоких удач.

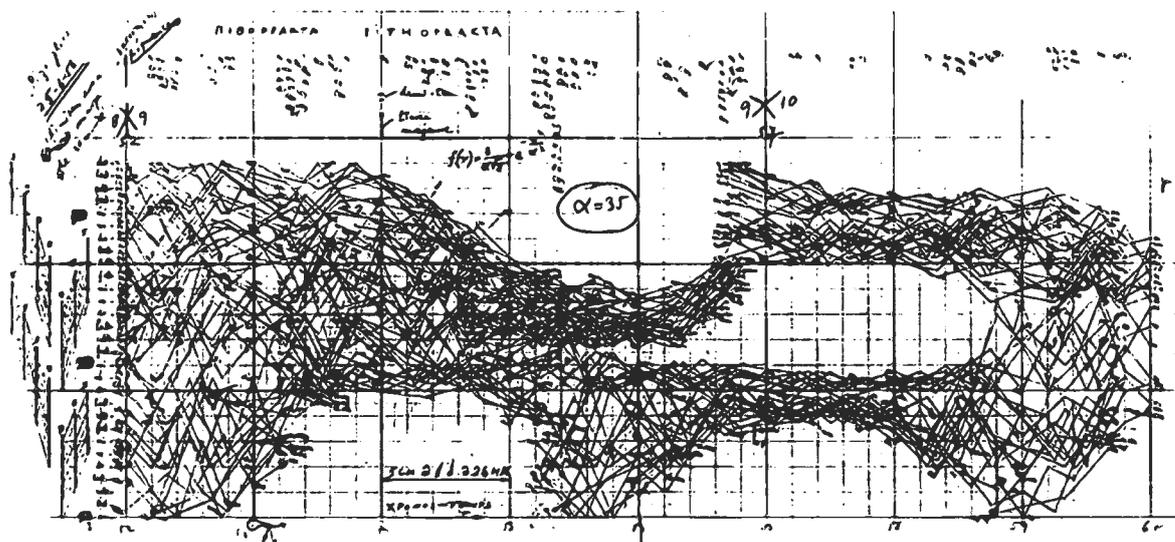
Невозможно перечислить все нововведения, случившиеся в музыке XX столетия. Укажу лишь на два противоположных предложения. **Творчество на основе принципа «alea»**, где роль случайного выбора либо приблизительного предуказания становится решающей. На этом пути масса случайного и спекулятивного. Но в рамках этой же идеи подлинные мастера создают шедевры (наверное, высшим выражением алеаторного принципа формообразования может быть признана Вторая симфония Витольда Лютославского). Прямо противоположное и также связанное с детерминизмом, с отрицанием традиционных параметров музыкального произведения — направление, связанное с новыми источниками звука, — **электроакустическая музыка**. Здесь довлеет мысль и художественная и инженерная одновременно. Здесь всё или многое рассчитывается до микрона, всё предуказано. Это новая перспектива музыки, уводящая нас в XXI век.

В конце снова вспомню проблему времени. Наше столетие акцентирует ещё один нюанс —

эсхатологическое чувство времени. И речь здесь не столько об отношении к прошлому, сколько к настоящему, переживаемому историческому времени. Эсхатологическое сознание родилось в катастрофе русской революции. Исход русских философов на Запад в начале века заразил этим ощущением времени весь мир. Ядерное противостояние усилило эсхатологичность в мышлении и миропредставлениях. Подозрение о несовершенстве мира, о его сокрушении и замене Царством Божиим овладело, быть может, не столько сознанием, сколько подсознанием. И хотя эсхатологичность с самого начала сознавалась в двух ипостасях — как апокалиптическая и как творческая (необходимость сокрушения несовершенного во имя замены совершенным), семантика трагедийности стала определяющей и довлеющей в высоком искусстве XX века. Эсхатологичность — отражение религиозного сознания в явлениях культуры.

Главное, к чему пришла музыка XX столетия, — это **полная победа плюрализма и утверждение прав и свобод в области индивидуального самовыражения**. Всё, что претендовало на сокрушение традиции и на тотально значимые принципы новой музыкальной грамматики, прожило свою краткую жизнь (в отдельных случаях достаточно яркую, но всегда конечную). Сегодня европейская континентальная культура избавлена и от тоталитарно навязанных стилевых систем, и от диктата новых технологий,

Pithoprakta (1955-56). mesures 52-59 : graphique de Xenakis
Source : Iannis Xenakis. *Musique. Architecture. Toumai. Castelman. 1976. p. 167*



претендующих на всеподавляющую универсальность. Торжествует индивидуальный выбор. А это означает реанимацию национального фактора. Думается, можно обозначить два генеральных вектора в творческом поиске XX столетия: это «авангардное» и (условно говоря) «академическое» направления. При этом авангардное не признаёт академическое, но последнее усваивает открытия авангарда, оставившего огненный след в художественной истории XX столетия. И то и другое направления — знаки вступления в новый эон. «Современный академизм», представленный такими, к примеру, фигурами, как Барток, Онеггер, Прокофьев, Стравинский, Шостакович, Хиндемит, воплощает образ перехода и несёт в себе идею синтеза. В то время как авангард стремится к рубежности. Но именно «новая академичность» побеждает в этом соревновании на ристалище мировой концертной эстрады. Поэтому если и можно представить некий рубежный экран, то это будет проницаемая рубежность, сохранившая возможность самых прихотливых сплавов.

Мы живём в эпоху глобализации, когда противостояние и взаимодействие цивилизационных и «генно-культурных» стремлений начинает склоняться в пользу преобладания цивилизационных сил. Глобализация означает не только всеобщую экономическую интеграцию. Это ещё фронтальное и глобальное наступление массовой культуры. Музыка играет здесь ключевую роль. Этот тип музыки не знает, что такое стремление к единичному и уникальному (здесь господствует клишированный стереотип); она вненацио-

нальна (метанациональна); она лишена религиозной содержательной подсветки; она не знает, что такое аристократизм, ибо абсолютно демократична. Это действительно искусство, которое сегодня принадлежит народу. Во всяком случае, народу (народам) пытаются внушить, что ему принадлежит именно это искусство. Высокая, «генная» культура ушла не периферию общественного внимания. Гигантское «цунами» массовой культуры действительно может смыть высокую культуру, но только в том случае, если общество вынудит её покинуть человеческое ристалище. Для этого само общество должно достичь максимальных пределов упрощения и примитивизации. Думаю, мы не дойдём до этого. Более того, главные наши надежды связаны с пробуждением общества. И надежды эти небезосновательны, несмотря на то, что почти единственной реальной основой существования культуры у нас по-прежнему является государство. Пока ещё мы вынуждены говорить, что в нашей стране государство «умнее» общества. Но мы уже ощущаем наступление «равновесия». Только в нём залог подлинного расцвета культуры. Ибо личность и общество можно мыслить только как нечто единое и нераздельное. Состояние искусства — индикатор состояния общества, способного (или не способного) оценить и возвысить индивидуально-личностное начало как высшую ценность и высший результат общественного развития. ■

**Доктор искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**



С 9 по 13 сентября 2015 в Москве состоятся Конгресс «EUROPIANO» и симпозиум IAPBT (International Association of Piano Builders and Technicians).

В Москву приедут фортепианные мастера из 17 европейских стран, а также из Австралии, Китая, Кореи, США и Японии.

В программе: торжественное заседание, мастер-классы, семинары, встречи с фортепианными мастерами и представителями фирм-производителей.

Все мероприятия пройдут в гостинице «Измайлово».

Для участия в Конгрессе российским мастерам следует до 15 июля 2015 подать заявку в Ассоциацию фортепианных мастеров и внести регистрационный взнос в размере 3.000 руб. (взнос предполагает участие в торжественном заседании, мастер-классах, семинарах, присутствие на технических докладах; экскурсии и банкеты — за дополнительную плату). Стоимость проживания в двухместном номере гостиницы «Измайлово» — 1.000 руб. в сутки.

«EUROPIANO» предлагает российским мастерам до начала конгресса (7–9 сентября) сдать экзамен на европейский сертификат. Стоимость — 560 евро (включая оплату за день специальной подготовки). К экзамену будут допущены не более 12 кандидатов. Заявку на участие следует подать в АФМ до 1 июля 2015.

Дополнительная информация: (495) 692 0339, (910) 4060399, afm35@mail.ru



Михаил
ВОСКРЕСЕНСКИЙ:
SPIRITUS MOVENS

Михаил Сергеевич Воскресенский — для меня загадка. Во всём. Это личность парадоксальная. Поражающая воображение. Яркая и оригинальная. Много лет боялась подойти. Так случилось, что свела работа — не в консерватории, а на телеканале «Культура» в программе «Игры классиков». Описать эту работу можно одним словом: счастье. Эта статья не претендует ни на глубокий анализ творчества, который ещё предстоит сделать в книгах и диссертациях, посвящённых Воскресенскому, ни на «объективную» оценку (такой, как Вы знаете, на самом деле не бывает, ибо оценить по-настоящему может лишь Его Величество Время), ни на некое истинное знание жизненного и творческого пути во всех подробностях. Я лишь многолетний зритель-слушатель, который пытается разобраться и понять. Так что жанр статьи — «благодарный взгляд со стороны». Почему взяла на себя такую смелость? Просто потому, что испытываю огромные чувства к этому выдающемуся Артисту. Это разные чувства, главное из которых — удивление, смешанное с восхищением. Но об этом чуть позже...

Нино БАРКАЛАЯ

ПОСЛЕДНИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

19 марта 2015 состоялся концерт, который для московской публики стал уже традиционным — ежегодный вечер памяти замечательной пианистки Екатерины Воскресенской, дочери Михаила Сергеевича, трагически погибшей в автомобильной катастрофе в ЮАР 21 год назад. Как часто бывает в жизни больших артистов, личная трагедия обернулась для слушателя открытиями. Каждый из концертов этой ежегодной серии даёт нам возможность не только вспомнить о прекрасной рано ушедшей личности, но и узнать что-то новое о музыке, о жизни и о себе.

И 19 марта 2015 года в Малом зале Московской консерватории это вновь произошло. Зал был, как всегда на концертах Воскресенского, забит до отказа. Это особая публика. Вообще, по публике очень часто можно поставить «диагноз» артисту. Публика Воскресенского состояла почти на 70% из музыкантов, которые, честно говоря, уже давно перестали ходить на какие бы то ни было концерты. Причём в зале были не только состоявшиеся мэтры и профессора, но и совсем молодые люди. Молодёжь сегодня трудно увидеть на концертах классической музыки. И не только у нас в стране. Конечно, не стоит исключать из состава этой публики и любителей музыки, преданных многолетних поклонников творчества Воскресенского. Но эти две, как сегодня принято говорить, «социальные группы» слушателей — профессиональных музыкантов и молодых — на сегодняшних концертах удаётся увидеть в таком количестве и качестве чрезвычайно редко. Молодых не обманешь. Настоящих музыкантов тоже.

Разгадка этого явления проста и сложна одновременно. Воскресенский обладает великим качеством: придавать музыке, написанной столетия назад, глубоко современный смысл. В игре, как и во многом другом, он молод и современен. Его энергия поражает. Он многогранен и многолик. Ему доступны многие «роли» и «амплуа» — как в жизни, так и, прежде всего, в творчестве. И программа последнего концерта тому ещё одно подтверждение. Три космоса — Григ, Скрябин и Брамс в один вечер. Крайне редко исполняемая Соната e-moll op. 7 Грига, скрябинская «классика» — Пятая Соната, Прелюд и Ноктюрн для левой руки op. 9 — и симфоническое полотно, по недоразумению написанное для фортепиано, — глобальная по масштабам и идеям пятичастная «машина» — Третья соната f-moll op. 5 Брамса. Это чрезвычайно рискованная программа, программа-испытание. А сегодня, в силу сложившейся конъюнктуры, далеко не все музыканты способны идти на испытания. Часто, успокоившись и почивая на заслуженных лаврах, из года в год играют одно и то же в разных комбинациях. (Мне удалось узнать, что Соната Грига была выучена Воскресенским специально для этого вечера).

Разница эпох, индивидуальностей, композиторского мышления как такового в рамках одной программы — огромное испытание для пианиста. Но самое важное, что публике, именно благодаря этому «невыгодному» сочетанию, удалось узнать об этой, на первый взгляд, хорошо известной музыке, нечто новое. Концерты Воскресенского ценны для меня в первую очередь оригинальностью, гармоничной логикой и оправданностью трактовок, но при этом — неожиданностью идей. Очень часто звучание даже азбучных, то есть чрезвычайно извест-

ных сочинений в его трактовке оборачивается их открытием заново. Это особенно видно в острой характерности и яркости передаваемых образов, которые всегда можно как бы «потрогать руками». После концертов Воскресенского хочется сесть за рояль и сыграть. Попробовать, как это так у него звучит... Часто тщетно. Понимаешь, что это только Его. А кажется, что всё так просто! Если попробовать проанализировать трактовки обычными словами: темпы, выразительность, звучание, это на самом деле почти ничего не скажет. Поэтому ограничусь тем, что, на мой взгляд, особенно выделялось и обратило на себя внимание в этот раз.

Удивительно неожиданно прозвучали Скерцо и Финал из Сонаты Грига и средние части в сонате Брамса. Эти части, как правило, оказываются у исполнителей в некоем драматургическом провале. В первом случае из-за малой связанности тематизма и фактуры последних частей с оными же в предыдущих. Поэтому сонату Грига так мало играют, её трудно «собрать». Во втором случае — из-за симфонических масштабов брамсовских философских длиннот, наподобие «божественных длиннот» у Шуберта. И опять же, как и в сонате Грига, эту сонату удалось «собрать» за счёт интереснейшего прочтения Скерцо и его темпового и динамического соотношения с другими частями. Скерцо становится как бы доминантой формы, её центром. И это интереснейшее открытие. При этом контрасты, так необходимые для цельности восприятия масштабной классико-романтической сонаты, осуществляются на столько за счёт темповых сдвигов или каких-либо ещё отдельно взятых компонентов музыкальной материи, а за счёт выстраивания «характеров-образов», наподобие тому, как это делается в театральном спектакле или романе. Вот откуда рождается ощущение «доступности» трактовок Воскресенского. Но это лишь видимая доступность. За ней стоит огромный труд одарённого художника.

Ещё одно из последних сильных впечатлений связано у меня с выступлениями Воскресенского на телеканале «Культура», посвящённых в том и числе и широко отмечаемому сегодня 100-летию Святослава Рихтера. Его отношение к «классикам» и «классике» далеко от присущего большинству «монументального» сентимента, то есть от отношения к ним как к неким незыблемым «монументам». Он может и вправе, в отличие от многих, не имеющих столь впечатляющих заслуг в музыке, быть иногда несогласным с трактовкой того или иного сочинения, даже в исполнении самых непререкаемых

авторитетов. Михаил Сергеевич воспринимает классику не как застывшую догму, а как повод для адекватного спора, иногда заочной или очной полемики, в которых нет места слепому почитанию. И это качество во всех отношениях неувёмной натуры Воскресенского — не успокаиваться на как бы общеизвестном и всеми признанном, всё подвергать проверке и сомнению, размышлять, спорить — делает его искусство, как и его педагогику, чрезвычайно интересными и востребованными молодым поколением и слушателями.

При этом в художественный арсенал воздействия включается не только наработанное десятилетиями упорного труда и отточенное в классе Льва Оборина мастерство пианиста, но и огромное личное обаяние, эстетически сформированный, не побоюсь сказать, прекрасный во всех отношениях внешний облик (а это ведь немаловажная составляющая часть публичного артиста! Помнится, одна давняя многолетняя поклонница творчества Воскресенского, узнав о том, что я иду на его концерт, спросила у меня: «Он всё так же красив?»), а также великолепное мастерство просветителя-оратора, радующего слушателей не только на уроках и мастер-классах, но и на радио и телевидении.

Именно по этим причинам попасть в класс к Воскресенскому всегда считалось огромной личной удачей для молодых музыкантов, а заниматься с ним — просто большим счастьем. Я сама невольный свидетель того, как выпускник училищного класса моего педагога Юрия Ивановича Батуева Яков Касман в личном разговоре с Юрием Ивановичем на вопрос о занятиях с профессором лишь пожал плечами и сказал: «Это что-то невероятное». (Замечу, что Яков тогда отличался полным отсутствием восторженности в оценках, скорее наоборот — свойственной юности прямоотой и иногда даже едкостью). Недаром ни один из учеников профессора Воскресенского не похож на другого, а выпускники его класса «гремят» по всему миру в течение многих десятилетий. Из последнего поколения мне особенно интересно творчество таких индивидуальностей, как Юрий Фаворин и Михаил Турпанов. Да и другие студенты нынешнего класса профессора очень интересны. Концерты и мастер-классы Воскресенского собирают полные залы и аудитории во всём мире.

О СТИЛЕ

Да! Именно стиль меня трогает в творчестве Воскресенского. Это не только чувство стилей композиторов разных эпох, но и сам по себе вы-



С. В. Клиберном и Б. Дугласом

сокий пианистический стиль как данность. Он связан с чувством меры и внутренней элегантностью, с глубоко отточенным вкусом, органически чурающимся перехлёстов и пережимов, так часто выдаваемых ныне за творческую индивидуальность. Здесь в очередной раз позволю себе суждение субъективного характера. Это чувство стиля, как мне представляется, связано у Воскресенского не только со Школой, к которой он принадлежит (имею в виду, прежде всего, школу мастерства Константина Игумнова—Льва Оборина), не только с многолетней работой над трактовками, но и с врождённым «чувством драмы». Поясню, что в данном случае имеется в виду. Начну издалека.

Не так давно, готовясь к записи одной из телепрограмм с историческими концертами «Игры классиков», ведущим которой является в последние годы Воскресенский, Михаил Сергеевич попросил меня найти оригинал текстов стихотворений А. Голенищева-Кутузова, на которые был написан гениальный цикл «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского. Этот цикл в программе звучал в исполнении оркестра Евгения Фёдоровича Светланова, с которым маэстро играл много раз. Солистка — Ирина Константиновна Архипова, с искусством которой у него также связано множество воспоминаний. Мысли Воскресенского о коллегах-артистах всегда очень интересны, поскольку со многими из них оно было хорошо знаком и сотрудничал как пианист. Однако лишь непосредственно на записи программы мне стал понятен тайный «режиссёрский» замысел ведущего. Блистательно рассказав о Светланове и Архиповой, Михаил Сергеевич с истинным артистизмом и невероятной точностью актёрской интонации процитировал

отрывок из стихотворения «Полководец». И это стало настоящей кульминацией его выступления.

Этот случай позволил мне понять, что артистическое призвание Воскресенского чрезвычайно сильно связано не только с пианизмом, но и с русской театральной школой, свидетелем расцвета которой он, в силу жизненных обстоятельств и собственной восприим-

чивости, безусловно, был. Театральная сцена потеряла крупного актёра, тогда как музыкальная приобрела выдающегося артиста. А подлинных природных артистов среди пианистов, увы, всегда было немного.

«Но какое же это имеет отношение к пианизму как таковому? Ведь вовсе далеко не все значительные пианисты обладают актёрским даром», — могут спросить искушённые читатели. И на это вроде бы нечего возразить. Однако смею утверждать, что в случае Воскресенского — самое прямое! Его актёрское дарование сказалось, прежде всего, в наличии «абсолютного слуха» на верную интонацию, точную, со стопроцентным попаданием в образ, с чувством сценической паузы, с внутренним пониманием логики и формы исполняемого произведения, с верными жестами и подачей... А все эти многочисленные элементы мастерства, так или иначе, являются важными составляющими концертного пианизма — пианизма Большой сцены, который, к слову, очень отличается от того, который рождается в звукозаписывающей студии или где-то ещё. Особенно показательны в этом смысле последние live-записи, сделанные на двух монографических концертах в Малом зале Московской консерватории, — посвящения Шопену и Шуману (этот двойной компакт-диск вышел в 2014 году). Поражает именно точность интонации и её живость. А что касается музыки Шопена, то здесь подкупает соблюдение вкусовой гармонии, которой так часто не хватает в исполнениях шопеновской музыки. Кроме того, качество исполнения, чрезвычайно высоко и вполне «студийно» по уровню. При этом создаётся впечатление, что дыхание публики, отчётливо слышимое на этой записи, в сочетании



с акустикой одного из прекраснейших залов мира, помогает, а не мешает пианисту. Это живое дыхание зала делает его исполнение ярким, значительным, искренним, что позволяет даже в записи не потерять ощущение настоящего обмена энергиями между солистом и публикой.

О РАЗУМЕ И ЧУВСТВАХ

Важнейшее обстоятельство — разносторонний пытливый ум и интеллект Воскресенского в сочетании с порою сокрушительным, правда, исключительно в художественных целях, темпераментом. Не могу сказать, что пианист когда-либо подавлял публику пианистической «заумью» или наружной аффектацией исполнения. (Стоит помнить, однако, что за проявление интеллекта в исполнительстве часто выдаётся элементарная сухость, тогда как за невероятный темперамент — просто дурной вкус исполнителя, ищущего лёгкий успех у публики). Наличие, условно говоря, «большого разума» в творчестве Воскресенского обнаруживает себя, прежде всего, в двух вещах: в репертуаре и в трактовках, которые столь же естественны, сколь взвешены и продуманы, столь же эмоциональны, сколь интеллектуальны, ибо у больших артистов наличие одного, на самом деле, вовсе не отрицает другого.

Что же касается репертуара, то он чрезвычайно разнообразен и разносторонен: к приме-

ру, все сочинения Шопена, все сонаты и концерты Моцарта, все сонаты Бетховена, все Сонаты и Этюды Скрябина, огромный пласт Рахманинова и наряду с этим — произведения Мартину, Стравинского, Шостаковича, Шнитке и многих других композиторов XX века. К числу важнейших для Воскресенского композиторов принадлежат А. Скрябин и Н. Метнер. Михаилу Сергеевичу подвластен также обширный камерный репертуар, включающий как хорошо известные, так и мало исполняемые трио, квартеты и квинтеты (среди партнёров пианиста — скрипачи Роман Нодель и Марина Яшвили, виолончелисты Евгений Альтман и Александр Князев, баритон Сергеем Яковенко), не говоря о множестве концертов для фортепиано с оркестром, среди которых — концерт однокурсника Михаила Сергеевича, Альфреда Гарриевича Шнитке. Его интерес к новой и самой современной музыке никогда не угасал, чем он выгодно отличается от большинства пианистов. Он, по его же словам, «всеяден». Недаром и другой классик Второго русского авангарда — Эдисон Васильевич Денисов посвятил — Воскресенскому свои Багатели для фортепиано.

Как мне кажется, во многом качество и широта репертуара были predeterminedены и теми встречами, которыми Михаила Сергеевича одарила жизнь. Прежде всего, я имею в виду его встречу с Дмитрием Дмитриевичем Шостакови-

чем, первым исполнителем Второго фортепианного концерта за границей он стал в 1957 году. Он часто вспоминает об этой встрече и о том, какое она оказала влияние на всю его дальнейшую жизнь

ОБ УСТРЕМЛЕНИЯХ

Михаил Сергеевич Воскресенский — народный артист России, профессор Московской консерватории, всемирно известный пианист и педагог, основатель Международного конкурса имени А.Н. Скрябина. Это очевидные факты. Но глядя на десятилетия огромного труда, достижений и трагических потерь, видя его жажду творить и отдавать, глядя на безумный темп его жизни хочется сказать, что 25 июня 2015 года ему исполнится «только восемьдесят». Его возможности кажутся безграничными, планы грандиозными. Сделанные в последние годы полные записи всех концертов и сонат Моцарта ещё одно тому подтверждение. Я рада, что мне, как и его ученикам и поклонникам, посчастливилось оказаться с ним в одном времени и пространстве. Многая Лета!



Мастер-класс
в Сургуте

15

НЕИЗВЕСТНЫЕ ФАКТЫ БИОГРАФИИ

Очерк по воспоминаниям М.С. Воскресенского

ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ

Родился в музыкальной семье. Как со стороны матери, так и со стороны отца все предки Михаила Сергеевича Воскресенского были духовными лицами. Он был крещён дедом — священником Вячеславом Григорьевичем Смирновым. Мама — профессиональная пианистка, которая вопреки желанию родителей поехала учиться в Москву, окончила Музыкальное училище при Московской консерватории по классу Эфраима Григорьевича Гельмана. Вынуждена была прервать своё образование из-за рождения сына. Стала впоследствии известным фортепианным педагогом. Отец — учёный-биохимик, старший научный сотрудник Института физических методов лечения им. И.М. Сеченова — был большим любителем музыки, играл на виолончели. Михаил Сергеевич провёл доверенные годы в Севастополе, где война началась раньше официально известного времени. По воспоминаниям его родителей, в 2 часа ночи 22

июня на приморском бульваре Севастополя разорвалась немецкая торпеда, ударная волна от которой выбила все стёкла в доме, где жила семья Воскресенских. Во время и после войны семья, за исключением отца, ушедшего на фронт, жила в Бердянске, у родителей деда, бывшего священника, поражённого в гражданских правах. Отец Михаила Сергеевича погиб на фронте в 1943 году под Мелитополем. Михаил пошёл в школу сразу во второй класс уже после освобождения Бердянска, параллельно учась в музыкальной школе в классе у своей мамы. Семье приходилось трудно, поскольку единственным кормильцем была мама.

В 13 лет, в 1948 году он был принят в класс знаменитого педагога Ильи Романовича Клячко, преподававшего в Музыкальном Училище им. М.М. Ипполитова-Иванова. В течение года параллельно учился на подготовительном курсе училища (это был 7-й класс музыкальной школы) и в общеобразовательной школе № 612 на Верхней Красносельской улице. По собственному признанию, всегда был отличником, так



1968. С. Л.Н. Обориным и М. Нодзимой

как учился легко и с удовольствием. Поскольку Илья Романович обратил внимание на технические недостатки ученика, то юный Воскресенский по собственной инициативе выучил все этюды Черни ор. 740, что сразу «двинуло» его технику. Поступив в училище, одновременно продолжил образование в вечерней школе, где по настоянию учителя математики (Николая Сергеевича, которого Воскресенский вспоминает с благодарностью) принял участие в математической Олимпиаде МГУ, решив две из предложенных четырёх задач повышенной трудности. Если бы им было решено три задачи, то Михаил Воскресенский был бы без экзаменов зачислен в Университет. Знак судьбы. Однако, будучи в училище уже «на первых ролях», к тому времени решил полностью посвятить себя музыке. Сестра Михаила Сергеевича, Людмила Сергеевна Воскресенская (1940–2000), через несколько лет также приехала в Москву для обучения игре на скрипке в Музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова в классе Семёна Ильича Безродного. Она также впоследствии посвятила себя музыке, став профессиональной скрипачкой, окончила Харьковскую консерваторию.

В первые годы учёбы жил в комнате коммунальной квартиры сестры своего деда-священни-

ка — актрисы Марии Григорьевны Смирновой, выступавшей в юности со знаменитым трагиком Александром Остужевым и в красочных подробностях рассказывавшей юноше о русском театре. Лина Ивановна Савкевич, племянница адмирала Макарова, героя русско-японской войны, знавшая множество языков, подарила в 1949 году подававшему большие надежды молодому музыканту рояль фирмы «Беккер».

Илья Романович Клячко был выдающимся педагогом, и именно он посоветовал Воскресенскому поступить в класс Льва Николаевича Оборина. Первым неизгладимым впечатлением от Оборина был показ им в знаменитом 45-м классе четырёх последних замирающих аккордов из Музыкального момента *es-moll* Рахманинова. В 1953 году Воскресенский «первым номером», то есть с высшей из всего потока абитуриентов оценкой, поступил в Московскую консерваторию. Не имея возможности в этот год взять Воскресенского в свой класс, профессор Оборин предложил ему начать занятия в классе глубоко уважаемого им коллеги и блестящего музыканта — профессора Я.И. Мильштейна, давая ему при этом в течение года уроки. На первом же курсе Воскресенский прошёл отбор на Конкурс имени Шопена. На втором курсе он поступил в класс Л.Н. Оборина, сохранив при этом на всю жизнь тёплые отношения с Я.И. Мильштейном. Но на всесоюзном отборе к Конкурсу им. Шопена, где впоследствии победил также ученик Оборина Владимир Ашкенази, уступил своим конкурентам. Тогда Мария Израилевна Гринберг, бывшая в жюри, сказала профессору Оборину: «Не расстраивайтесь. У молодого человека большое будущее. Пускай ещё немного поработает». И, по мнению Воскресенского, оказалась абсолютно права, поскольку это «поражение» стало для него стимулом к непрерывной кропотливой работе.

Уже в следующем году Воскресенский выступил на Фестивале молодёжи и студентов в Варшаве, где дебютировал под управлением Е.Ф. Светланова со Вторым концертом Шопена в зале Варшавской филармонии (Светланов тогда был главным дирижёром Большого театра). Это был очень важный концерт, с которого Воскресенский отсчитывает начало своей концертной деятельности, а именно — с лета 1955 года. Так что нынешний год во всех смыслах юбилейный — 80 лет и 60 лет концертной деятельности. Далее Воскресенского ждала победа на Конкурсе им. Р. Шумана в Цвиккау (1956). Первый концерт в России состоялся как раз во время подготовки к этому конкурсу в Малом зале

С И.Р. Клячко



17

Ленинградской филармонии (это было первое отделение концерта, где прозвучали Фантазия Шумана и Третья соната Прокофьева), во втором отделении того концерта пела молодая Ирина Архипова. С тех пор, вплоть до 2001 года, Воскресенский играл в Петербургской филармонии каждый год. Впоследствии она стала лауреатом Конкурса в Рио-де-Жанейро (1957) и Конкурса им. Дж. Энеску в Бухаресте (1958), а в 1962 году стала также лауреатом Конкурса Вэна Клайберна в Форт-Уорте.

Волею судьбы случилось так, что Михаил Сергеевич и его семья поддерживали тёплые дружеские отношения с семьями композиторов, сыгравших важную роль в его творчестве, — Скрябина и Метнера. Эта многолетняя связь символизировалась не только в исполнении и записи им множества сочинений композиторов и в воплощении Конкурса имени А.Н. Скрябина, но и в завещанной ему семейной реликвии — зеркале Скрябиных, перешедшем когда-то в дом композитора от его отца и подаренном Михаилу Сергеевичу в 1992 году дочерью самого Скрябина, Еленой Александровной Скрябиной-Софроницкой. «Иногда, смотря в него, думаю, не смотрит ли на меня оттуда Александр Николаевич Скрябин?..»

ОБ УЧИТЕЛЯХ

М. Воскресенский: «Я помню, что когда я пришёл в первый раз в класс к Льву Николаевичу, он мне дал Waldstein-сонату и Вторую балладу Шопена. Тут же сразу зашёл разговор о конкурсе. И через некоторое время я начал учить этюды — 4-й, 8-й, 18-й, а также Н-dur'ный Ноктюрн, fis-moll'ный Полонез, Третье скерцо, Полонез-фантазию. Программа была гигантская. Но Шопеном Лев Николаевич занимался совершенно потрясающе. Дело в том, что Шопена очень трудно играть. Ну, я говорю банальности... С одной стороны, надо быть очень скромным и благородным, из благородного семейства, с другой стороны, — эмоциональным и очень романтичным. И одно другому иногда мешает: баланс, который немножечко нарушается то в одну, то в другую сторону, перестаёт делать из тебя шопениста. Получается или сентиментальная водичка, или скучная классика. Лев Николаевич прекрасно это и рассказывал, и показывал, и особенно подчёркивал: «Не забудь, что его мама была Княгиня Кжижановска!», а Княгиня — это совсем другое. И конечно, это были замечательные уроки.

Лев Николаевич занимался, я бы сказал, скупо. Некоторые ученики, в том числе, очень та-



Класс проф. М. Воскресенского, 2003 г. Сидят (слева направо): А. Гиндин, Н. Богданова, М. Воскресенский, А. Ямамото, В. Непомнящая, С. Кудряков (ассистент с 2002 г.), стоят: Л. Нието (Испания), Г. Рымко, С. Кузнецов, С. Соболев, М. Танака, А. Набиулин

лантливые, говорили: «Ну что, Лев... ничего не сказал». А я должен сказать, что он говорил самое главное, из которого, если Вы достаточно умны и талантливы, вы могли развернуть всё остальное. Но, конечно, он педаль всегда выписывал. Неверные ноты просто терпеть не мог! И прийти к нему на урок неподготовленным было просто невозможно. Это сейчас приходят люди, иногда по нотам играют. А он говорил самое главное! Начинал от формы, от целого и вёл в центр сочинения: вот это — кульминационный момент, вот здесь этого слишком много, а вот этого слишком мало... И потом, конечно, звучание, звук... Бархатная ручка, с плотными пальчиками — он клал её на рояль и фантастически показывал. У него всегда всё получалось. И, конечно, выдающимся педагогом был Землянский. Просто от Бога педагогом. Борис Яковлевич Землянский занимался буквально каждой ноткой, и Яков Исакович, кстати говоря, тоже. Вот эта Игумновская школа была буквально в каждой ноте.

Оборин... он любил заниматься. Особенно он любил Бетховена. Его он очень хорошо показывал: вот это ощущение единого темпа, единого пульса. Педализация... И конечно, занятия с Обориным Бетховеном мне очень много дали. Когда с ним случился инсульт, он сказал мне: «Как жаль. Ведь я все его сонаты хотел сыграть». А я после этого пошёл и подумал, а сколько я сыграл? Оказалось, что уже довольно много. И я выучил Hammerklavier, а потом, воспользовавшись столетием В.И. Ленина, в 1968–

69 гг. объявил цикл сонат Бетховена в Музее Скрябина. А 1973–74 я повторил его уже от Московского концерта. И я играл пополам в Октябрьском зале Дома Союзов и в Гнесинском зале. Таким образом, я сыграл его два раза. Я помню, когда я играл в зале Дома Союзов «Аппассионату», на мой концерт пришли Оборин и Аджемов, также игумновский ученик и мой профессор, у которого я был по камерному ансамблю. И когда я посетовал, что зал на моём концерте не был полон, он сказал мне: «Ну что Вы, Миша! Зато на Вашем концерте были Елена Александровна Скрябина и Вера Карловна Метнер. Не у каждого пианиста на концертах бывают эти люди». А с Еленой Александровной, как и с её дочерью Роксаной (Роксаной Владимировной Софроницкой), я дружил со студенческих лет. И с Верой Карловной, с которой меня свёл Мстислав Анатольевич Смирнов. А Лев Николаевич, будучи на том концерте, сказал мне sacramентальную фразу: «Вот понимаешь, Игумнов всегда меня учил играть «Аппассионату» в одном темпе, хотя сам играл в разных. Я тоже считаю, что «Аппассионату» нужно играть в одном темпе. Но играю всё-таки в разных». Гениальное замечание — в том смысле, что и то, и другое — правильно! Вот это «чуть-чуть» и есть разные темпы, но темп при этом один!».

О ШОСТАКОВИЧЕ

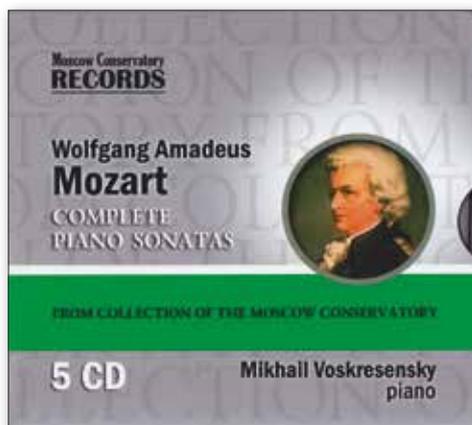
М. Воскресенский: «Оказалось, что в советской делегации для поездки на «Пражскую весну» заболел Гилельс. В это же время

мою игру и успех у публики (там были две певицы-англичанки, которые громко восхищались) увидел на концерте в зале ЦДРИ директор Госконцерта. И он предложил отправить меня. «Пражская весна» была тогда посвящена современной музыке. А я тогда играл только Восьмую сонату Прокофьева, которая тогда было ещё сравнительно молодым сочинением. Всего 14 лет она существовала. Ну, её уже записали и Рихтер, и Гилельс, и я её играл. Но тут я узнал, что Шостакович пишет концерт для своего сына Максима. Это было начало 1957 года. И я нашёл возможность передать ему свою просьбу, что тоже хотел бы его сыграть. И, как это ни странно, он согласился дать мне партитуру. Я сразу выучил концерт и через неделю ему принёс, чему он очень удивился. Потом был у него несколько раз, и уроки заключались в том, что Шостакович говорил скороговоркой: «Вы знаете, ну замечательно, замечательно, только вот здесь и здесь надо так...» и т.д. Но ни одного резкого слова. Почему-то ему самому ужасно хотелось играть вторую часть концерта, как Шопена, но он в итоге всегда играл наоборот, довольно аскетично. И при этом хотел Шопена...

И вот я еду в Прагу, а делегация состоит из великой певицы Зары Долухановой, великого дирижёра Евгения Александровича Мравинского, великого скрипача Давида Фёдоровича Ойстраха и — меня... И плюс Шостакович. Это был мой звёздный час. Сразу появилась статья в английском журнале под названием «Молодой сердцем

— молодой годами». Молодой сердцем Шостакович, а годами — я, хотя ему тогда было всего пятьдесят с небольшим... Мы пошли с ним вместе в театр и послушали «Похождение повесы» запрещённого тогда у нас Стравинского. Очень было интересно, и потом я нахально спросил: «Как Вам эта музыка?». На что он скороговоркой ответил: «Очень нравится, очень нравится...». А потом мы вместе ходили на запрещённые в Советском Союзе чаплиновские фильмы. Да, «Диктатор» был запрещён! Ведь это большой намёк и на Сталина. Ведь знаете, ассоциативное имеет значение. К примеру, я был потрясён, когда узнал, что в 1959 году было запрещено давать арию Бориса «Шестой уж год я царствую спокойно». Можете себе представить? Меня, конечно, потряс тогда «Диктатор», а мне было всего 20 лет.

Потом у меня была ещё одна встреча с Дмитрием Дмитриевичем. Это было спустя 10 лет. Меня пригласили играть на пленуме Советских композиторов в Уфе, посвящённом Шостаковичу, где я снова играл Второй концерт, хотя к тому времени знал уже оба, и он очень тепло меня встретил. А когда он был уже очень болен, и каждое движение ему давалось с превеликим трудом, я встретил его в Большом зале консерватории. И когда я проходил рядом, он специально встал со своего места в шестом ряду и пожал мне руку. Это совершенно потрясло меня, потому что он выразил мне, молодому человеку, своё уважение, хотя вставать ему было очень трудно». ■



Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ — единственный в истории отечественной культуры пианист, осуществивший записи всех клавирных сонат и концертов Моцарта.

М. Воскресенский: «Из высказываний о Моцарте больше всего люблю слова Шопена о нём — «Моцарт не нуждался в опытности; знание всегда стояло у него на уровне вдохновения». В дневниках Делакура есть ещё одно высказывание Шопена о том, что «Бетховен иногда поворачивался спиной ко всем вечным принципам, Моцарт же — никогда». Шопен сам тоже. Это не значит, что Моцарт — не новатор. Он — новатор в глубинах чувства и поэзии, в значительности высказывания, выраженной естественными средствами. Ему свойственна простота, которая выкристаллизовывалась сквозь совершенный профессионализм. Люблю повторять его слова в письме к отцу: «Клементи — шарлатан: он пишет prestissimo, а играет allegro». Каждая деталь, каждая интонация для него важна, и поэтому играть Моцарта очень трудно. Нужно прежде всего быть хорошим человеком...»

БОЛЬШОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО РУССКОЙ МУЗЫКЕ



20

27 апреля 2015

Большой зал Московской консерватории

Александр ГИНДИН

Концерт к 80-летию Михаила Воскресенского

П. Чайковский. «Думка» op. 59

М. Глинка– М. Балакирев. «Жаворонок»

А. Лядов. Баркарола Fis-dur, op. 44

А. Скрябин. 12 избранных прелюдий из цикла «24 прелюдии», op. 11

Н. Метнер. Траурный марш h-moll, op. 31 № 2.

Сказки e-moll op. 34 № 2; «Шествие рыцарей» e-moll, op. 14 № 2. Campanella h-moll op. 20 № 2

С. Прокофьев. Сюита «Петя и волк», op. 67

(переложение для фортепиано Т. Николаевой)

М. Мусоргский–С. Рахманинов. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка»

Н. Римский-Корсаков–С. Рахманинов. «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане»

П. Чайковский–С. Рахманинов. Колыбельная as-moll

С. Рахманинов. Соната № 2 b-moll, op. 36 (вторая редакция)

Бисы: С. Рахманинов. Элегия, op. 3 №1. А.

Скрябин. Этюд dis-moll, op. 8 №12

Как свидетельствует опыт великих пианистов прошлого, драматургия концерта не менее важна, чем фортепианная игра как таковая. В наши дни навык несколько утерян: в одних случаях программы слишком предсказуемы, в других — похожи на лоскутное одеяло из сплошных бисов (наподобие обеда из одних десертов). Клавирабенд Александра Гиндина, посвящённый грядущему 80-летию его учителя, профессора Московской консерватории Михаила Воскресенского (и при этом случившийся ровно в день 100-летия со дня смерти А.Н. Скрябина), напомнил об этом умении старых артистов, а заодно обнаружил новые акценты дарования пианиста.

«Предлагаемые обстоятельства» — важнейшие композиторские юбилеи 2015 года (кроме названного, это 175-летие со дня рождения П.И. Чайковского) — стали отправной точкой небольшой антологии русской музыки, в которой главными стали не столько даже авторы, сколько модусы, наклонения — **баллада, лирика и драма**. Эти сквозные линии концерта опреде-

лили и порядок сочинений, и их сочетание; контрасты и сопоставления образов и стилей были усилены ясной тональной драматургией.

Первая великая баллада русской инструментальной музыки — «Думка» Чайковского — стала у масштабного и склонного к крупным драматическим контрастам Гиндина средоточием щемящей печали, пушкинской *сердечной тоски*. Даже известные октавно-аккордовые пассажи, в которых пианисты с большим звуком нередко «покрикивают», были сыграны несколько отстранённо и объективно.

Следующие номера и вовсе удивили: и «Жаворонок» Глинки–Балакирева, и Баркарола Лядова в нашем сознании привычно ассоциируются со «школьным», инструктивно-педагогическим репертуаром. После этого концерта моё мнение изменилось: балакиревская пьеса, в которой обычно слышится и играется «полуфабрикат» Листа, засияла первозданной нежностью и трогательностью русского ноктюрна. Большой зал консерватории будто уменьшился до размеров неболь-

шой залы давно минувших дней. Лядовский шедевр был сыгран с той высшей мерой естественности, которая свойственна лишь избранным мастерам: бесконечность *piano*, рельефность каждого фактурного пласта, пластичность мелодии!

Мир юного Скрябина сменил лядовский, будто следующий кинокадр «наплыл» на предыдущий. Александр Гиндин рискнул представить **Прелюдии, ор. 11 как бы в свободном порядке** (обычно их играют либо целиком, либо «потетрадно», в крайнем случае — несколько пар). Свой микроцикл он начал «в точке Лядова» (прелюдия соль-бемоль мажор после фа-диез-мажорной Баркароты), а закончил «дуальной парой» — прелюдией ми-бемоль минор. Между ними расположились прелюдии из разных участков цикла (и квинтового круга). В ряде случаев обнаружился интересный контраст и переходы — из ми-мажорной в фа-минорную (рокотавшую в зловещей тишине!); из ми-бемоль-мажорной в до-диез-минорную прелюдию. Идея Гиндина, очевидно, состояла в движении от звуковой атмосферы юного Саши Скрябина (она же — звуковая атмосфера времени) к миру Александра (ещё не Николаевича!), его собственному драматическому стилю. Великолепно сыгранные, прелюдии Скрябина всё же оставили вопрос, насколько мир А.Н. (по крайней мере, его миниатюр) близок пианисту. *«Некоторые музыкальные критики Москвы (...) заявляли, что моей игре недостаёт «святой посвященности», доступной для выражения лишь избранным... Этот круг друзей, окружавших Скрябина ещё при жизни, состоял из людей, всегда отстаивающих точку зрения, что человек, не причастный к мистическим верованиям, не может исполнять его произведения».* Знаменитый фрагмент «Воспоминаний...» Сергея Рахманинова поможет рассказать о гиндинском Скрябине. Душевный и пианистический склад артиста — земной, ясный, полнокровный — и сам его звук, скорее, ведут нас от Скрябина к Рахманинову и, как оказалось, Метнеру.

Все четыре метнеровских сочинения, сыгранных в концерте, — баллады, проросшие в драмы. И художественный результат позволяет утверждать, что Гиндин торжественно примыкает к прекрасному, но всё ещё немногочисленному пулу «метнеристов». Главная, совершенно феноменальная удача этой части программы — **«Шествие рыцарей»** (подчёркнуты симфоничность и многочисленные оркестровые краски, впрочем, не вполне удававшиеся Метнеру в ре-

альном оркестре). В финале первого отделения Гиндин приблизил «колокольную» Сказку (**ор. 20 № 2**) к миру Сергея Рахманинова.

Второе отделение не только прояснило сквозные драматургические идеи концерта, но и прибавило к ним новые штрихи. **Гопак Мусоргского–Рахманинова** оказался парадоксально близок и «Думке» Чайковского, и *Sampanell'e* Метнера: в трактовке Гиндина он скорее воспоминание о танце, чем сам танец. **«Колыбельная» Чайковского–Рахманинова** — арка с «Жаворонком»: та же щемящая, осмысленная, наполненная тишина и печаль, та же естественность пианизма. А пролетевший и прожужжавший в одно мгновение рахманиновско-корсаковский «Шмель» стал элементом стиливой игры с той частью зрительного зала, которая предпочитает подобные эквилибристические номера сложному погружению в сказки Метнера. Весьма неожиданный поворот — **сюита «Петя и волк» Прокофьева в фортепианной транскрипции Т.П. Николаевой** в самом начале отделения. К сожалению, эта транскрипция редко исполняется на эстраде. Между тем, у неё есть очевидные художественные достоинства, прежде всего, — точная передача на фортепиано оркестрового стиля Прокофьева, звукового мира его знаменитой сказки. Эта точность и была художественной задачей Татьяны Петровны Николаевой; ради неё пианистка, в определённой степени, пожертвовала виртуозными эффектами. Лучшим номером транскрипции, вероятно, следует признать «Кошку», которая в версии Николаевой (и в исполнении Гиндина) звучит как настоящий джаз-стандарт.

Ожидаемая кульминация концерта — **Вторая соната Рахманинова** — завершила все его драматургические линии. В этом сочинении Александр Гиндин предстал в своем «классическом» облике — концертного в высшем понимании слова, масштабного пианиста. Гиндин подобен настоящему трагику в драматическом театре: он захватывает с первой и не отпускает до последней секунды, его «шёпот» слышен даже на галёрке, а возглас никогда не переходит в крик. Вся концепция прочно стояла на трёх важнейших точках — кульминации первой части, теме второй (сыгранной с предельной медитативностью и оттого особенно близкой ретроспективной лирике Четвертого фортепианного концерта) и коде финала, ставшей генеральной кульминацией всего концерта. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



ИЕРУСАЛИМСКИЕ ЗВЁЗДЫ В МОСКВЕ

В Рахманиновском зале Московской консерватории состоялись два выездных концерта Иерусалимского фестиваля камерной музыки. Этот чудесный подарок музыкальным гурманам устроил Национальный фонд поддержки правообладателей.

Фестиваль камерной музыки в Иерусалиме — один из крупнейших и самых престижных в мире. Его постоянными участниками являются Гидон Кремер, Даниэль Баренбойм, Ефим Бронфман, Паскаль Морегес, Райнер Хонек и многие другие. Ежегодно послушать программы фестиваля собирается не только весь цвет интеллигенции Израиля, но и многочисленные гости со всего мира. Это особенный, праздничный и одухотворённый соприкосновением с истинным искусством период жизни древнего города.

Участниками московских концертов стали великолепные музыканты: скрипачка Мадлен Карузо — первая леди, которую за высокий профессионализм Герберт фон Караян принял в мужской коллектив Берлинского Филармонического оркестра; концертмейстер группы альтов в оркестре Берлинской филармонии Амихай Гросс; первый кларнет в Orchestre de Paris, глубокий, проникновенный музыкант Паскаль Морегес; концертмейстер скрипок Венского Филармонического оркестра Райнер Хонек; один из ярчайших виолончелистов современ-

ности Франц Хельмерсон. Создателем, идейным вдохновителем и неизменным участником фестиваля является Елена Башкирова. Дочь легендарного Дмитрия Башкирова и супруга знаменитого Даниэля Баренбойма не осталась в тени своих выдающихся родственников: её организаторская деятельность, выступления с крупнейшими оркестрами и дирижёрами мира, творчество в камерных ансамблях рисуют облик самобытного художника и талантливого продюсера.

— Организация выездных фестивалей — явление довольно редкое, если не сказать, исключительное. Кто автор этой идеи?

— Идея принадлежит Национальному фонду поддержки правообладателей. Его представители побывали в Иерусалиме, были в восторге от фестиваля и решили привезти его в Москву. Поначалу я сомневалась в возможности реализации этой идеи, но всё было сделано превосходно, это заслуга Фонда.

— Ваши фестивали всегда отличаются тематическим единством. Одна из концептуальных доминант последнего фестиваля в Иерусалиме была заключена в исполнении произведений «забытых» юбиляров Бриттена и Лютославского. В Москве звучали произведения Моцарта и Шумана. Какую идею Вы вкладывали в программы этих концертов?

— Программа первого дня целиком состояла из произведений Моцарта, что случается нечасто. Нам удалось собрать музыкантов высочайшего класса, получилась именно моцартовская команда. Я подумала, что было бы досадно не сыграть такую программу в Москве. Её особенность также в том, что во всех произведениях — разные составы инструментов. Это даёт возможность прикоснуться к музыке Моцарта как бы с разных сторон. Часть произведений, вошедших в программу, относится к позднему периоду творчества композитора, это невероятно интересная и глубокая музыка.

Программа второго дня наряду с произведениями Моцарта включала и сочинения Шумана. Они замечательно сочетаются! Во всех произведениях — также различный инструментальный состав. Мы показали музыку позднего Шумана в «Сказочных повествованиях», Второй фортепианный квартет Моцарта, который очень редко исполняется. 32-ю сонату Моцарта для скрипки и фортепиано и Фортепианный квинтет Шумана, конечно, все знают, но мы стремились представить иной взгляд на эту музыку.

Состав исполнителей у нас интернациональный: мы все из разных стран, но, тем не менее, представляем иерусалимский фестиваль. Получилась своеобразная «квинтэссенция» нашего фестиваля.

— У Вас не возникало желания организовать в России фестиваль, подобный Иерусалимскому?

— Составлять разнообразные программы, организовывать 10–12 концертов — это большая и серьёзная работа. Кроме того, у меня уже есть второй фестиваль в Берлине — «Intonations». Он проходит в Еврейском музее, в нынешнем апреле — в четвёртый раз, так что два «полюса» деятельности у меня уже есть. Много фестивалей делать не стоит, иначе ты распыляешься и получается «инфляция» фестивалей. Помимо этого, если у нас есть время и возможность, мы даём концерты в других городах. Каждые два года устраиваем концертный «уикенд» в Париже, регулярно бываем в Зальцбурге, в Вене. В год у нас бывает довольно много концертов в разных городах. И я всегда рада, когда есть возможность сыграть не одну программу, ведь так можно гораздо лучше показать качество фестиваля. В этот раз мы не привезли современные произведения, но фестиваль каждый год заказывает новые сочинения, и у нас собралась уже целая библиотека современной музыки.

— Как на современную музыку реагирует публика? Насколько я знаю, на Вашем фестивале она звучит часто и занимает довольно продолжительное время в концертах.

— Дело в том, что для современной музыки существует особая публика, и она не та же, которая слушает классические программы. Такая ситуация почти везде: или — или. В Иерусалиме нам за много лет удалось «воспитать» публику, которая интересуется одновременно и классикой, и романтикой, и постромантикой, и современной музыкой. Мы долго работали над программами, в которых сопоставляли произведения разных эпох. Я могу гордиться тем, что наша публика очень открытая и очень интересующаяся. Как ни странно, особо восприимчивыми к новой музыке бывают люди почтенного возраста. Но главное, что за многие годы мы заслужили доверие публики в Иерусалиме. Она знает, что программа будет хорошая, и все произведения, которые прозвучат, будут достойны самого пристального внимания.

— Кто из современных композиторов Вам больше всего импонирует? Как происходит отбор сочинений для фестиваля?

— Каждый год на фестивале звучит произведение нового композитора, причём не обязательно израильского. В этом году будет исполнено сочинение маститого иорданского композитора Саида Хадада. Он живёт в Бельгии, однако учился в Иерусалиме. У нас была премьера флейтового концерта Элиота Картера, были французские, немецкие композиторы. Мы заказываем произведения специально к фестивалю. Естественно, при этом никогда не знаешь, что получится. К 20-му фестивалю я бы хотела сделать ретроспективу из современных сочинений, написанных для нас. Вероятно, мы исполним не все заказанные произведения, потому что не все они гениальны, но были замечательные и очень хорошие опусы.

— Как происходит отбор участников Ваших фестивалей?

— Когда фестиваль только зарождался, я приглашала своих лучших коллег, и почти все согласились приехать. Одна из особенностей фестиваля в том, что артисты играют без гонорара, бесплатно. Выдающиеся музыканты собираются вместе и просто музицируют для публики, которая в этом действительно нуждается. Это очень важно, потому что публика в Иерусалиме серьёзно относится к музыке, люди впитывают в себя каждую ноту и ждут фестиваль весь год. Мы чувствуем большую ответственность. Это экзистенциальный момент, то, ради чего артисты выходят на сцену.

Публика фестиваля выкристаллизовалась за многие годы, её составляют люди высочайшей культуры, самый интеллигентный слой иерусалимского общества. Однажды мы делали ретроспективу музыки Пьера Булеза к его 85-летию и играли огромное количество произведений, тяжелейших не только для исполнения, но и для восприятия. Некоторые из них длились по 50 минут. Иногда я даже брала на себя риск и ставила сложное произведение в заключение концерта, но люди оставались и слушали до конца. Более того, я потом получала массу комплиментов от публики. Люди говорили, что, конечно, это сложно слушать, но они хотят учиться, и просили продолжать планировать в концертах такую музыку. Большого комплимента я не могу себе представить. ■

**Беседовал
Павел ЛЕВАДНЫЙ**



В рамках проекта состоялась презентация альбома из пяти дисков серии «Корифеи фортепианного искусства XX века» с избранными записями Дмитрия Башкирова. Альбом выпущен ФГУП «Фирма Мелодия» при поддержке НФПП.

CD 1. Моцарт. Концерт № 17 для фортепиано с оркестром. Московский камерный оркестр, дирижёр Р. Баршай. Равель. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром. Оркестр МГАФ, дирижёр В. Дубровский. Галынин. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. ГАСО, дирижёр Е. Светланов. Альбенис. Кордова из цикла «Испанские песни». Записи 1962, 1965.

CD 2. Гайдн. Соната Es-dur Hob. XVI:49. Шуберт. Соната a-moll D. 845. Брамс. Соната № 2 op. 2.

CD 3. Бах–Марчелло. Adagio. Бетховен–Зайсс. Контрданс C-dur. Глюк–Сгамбати. Мелодия. Шопен. Мазурки a-moll op. 67 № 4, cis-moll op. 41 № 1. Ноктюрн Es-dur op. 9 № 2. Вальсы a-moll op. 34 № 2, Des-dur op. 64 № 1. Шуберт–Лист. «Литания». «Скиталец». «Утренняя серенада». «Вечерняя серенада». Шуман. Фантазия C-dur.

CD 4. Лист. «Второй забытый вальс». «Утешение» S. 172/3. Григ. Ноктюрн C-dur. Дебюсси. Три прелюдии. «Остров радости». Скрябин. Шесть прелюдий. Мазурка e-moll op. 25 № 3. Вальс As-dur op. 38. Рахманинов. Музыкальные моменты e-moll, C-dur op. 16. Прокофьев. Девять пьес из цикла «Мимолётности». Марш из оперы «Любовь к трём апельсинам». Щедрин. Соната № 1. Записи 1957–72.

CD 5. Глазунов. Соната № 1 op. 74. Запись 1977. Скрябин. Концерт для фортепиано с оркестром op. 20. АСО Московской филармонии, дирижёр К. Кондрашин. Запись 1958. Шостакович. Трио № 2 op. 67. Игорь Безродный (скрипка), Михаил Хомицер (виолончель). Запись 1966.

наслаждение музыкой



1 9 8 1
30
2 0 1 1

FAZIOLI
www.fazioli.com

Можно обойтись без многого в жизни, только не без наслаждения фортепианной музыкой. FAZIOLI создаёт концертные рояли и пианино, предназначенные для истинных ценителей — для тех, кто ищет безграничную музыкальную палитру. Инструменты FAZIOLI рождены для Великой Музыки.

Дом роялей «KlavierHaus»
Брюсов пер. 2/14, стр. 8. Телефоны +7 (495) 692 0434, (916) 855 9357. www.klavierhaus.ru

ПАНОРАМА ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Московская филармония представила абонементы грядущего сезона. Представляем краткую «сводку» 2015–16 для любителей фортепианного искусства.

26



ИМЕННЫЕ АБОНЕМЕНТЫ

«Солист Денис Мацуев»
(два выступления с оркестром
и сольный вечер)

СОЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ В БОЛЬШИХ ЗАЛАХ

Лейф Ове Андснес (КЗЧ)
Марк-Андре Амлен (КЗЧ)
Валерий Афанасьев (Фил-2)
Борис Березовский (КЗЧ, Фил-2)
Элисо Вирсаладзе (БЗК)
Алексей Володин (БЗК)
Александр Гаврилюк (БЗК)
Александр Гиндин (КЗЧ)
Николай Луганский (КЗЧ, Фил-2)
Екатерина Мечетина (КЗЧ)
Александр Романовский (КЗЧ)
Пьер-Лоран Эмар (КЗЧ)

ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ

Екатерина Мечетина
и Александр Гиндин (Фил-2)
Павел Нерсесьян
и Филипп Копачевский (Фил-2)

Лукас Генюшас
и Андрей Гугнин (Фил-2)

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ:

И.С.Бах. Концерт d-moll —
Давид Фрэ (Франция)
Бетховен. № 1 — Александра Стычкина
Бетховен. № 2 — Борис Березовский
Бетховен. № 3 — Борис Березовский,
Валерий Афанасьев
Бетховен. № 4 — Лукас Генюшас
Бетховен. № 5 — Клара Мин (Корея),
Юрий Фаворин
Брамс. № 2 — Елизавета Леонская,
Рудольф Бухбиндер,
Филипп Копачевский
Брамс. № 1 — Фредерик Кемпф,
Николай Луганский,
Рудольф Бухбиндер,
Сергей Тарасов
Гершвин — Даниил Крамер,
Рудольф Бухбиндер
Григ — Николай Луганский,
Алексей Чернов, Филипп Копачевский

Мендельсон. для двух фортепиано —
Екатерина Мечетина
и Александр Гиндин
Метнер. № 1 — Борис Березовский
Лист. № 1 — Злата Чочиева,
Екатерина Мечетина,
Владимир Овчинников
Лист. № 2 — Вячеслав Киселев,
Екатерина Мечетина,
Владимир Овчинников
Моцарт. № 10 для двух фортепиано —
Екатерина Мечетина
и Александр Гиндин
Моцарт. № 17 — Динара Клинтон
Моцарт. № 20 — Алексей Володин
Моцарт. № 21 — Александр Синчук
Моцарт. № 23 — Алексей Кудряшов
Моцарт. № 24 — Штефан Владар,
Ксения Башмет
Моцарт. № 27 — Валерий Афанасьев
Прокофьев. № 1 —
Виктория Постникова, Михаил Рыба,
Мирослав Култышев
Прокофьев. № 3 — Андрей Гугнин,
Джон Лилл, Лилия Зильберштейн
Равель. № 1 — Хавьер Перианес
(Испания), Екатерина Мечетина
(Фил- 2), Злата Чочиева
Рахманинов. № 1 —
Николай Хозяинов, Вячеслав Киселев,
Андрей Коробейников,
Вячеслав Грязнов
Рахманинов. № 2 —
Александр Романовский,
Михаил Плетнев, Сергей Тарасов,
Николай Луганский,
Александр Яковлев, Борис Березовский,
Екатерина Мечетина, Андрей Гугнин
Рахманинов. № 3 — Сергей Редькин,
Алексей Чернов, Вадим Руденко,
Евгений Михайлов,
Екатерина Мечетина
Рахманинов. № 4 —
Николай Луганский
Рахманинов. Рапсодия на тему
Паганини — Николай Луганский,
Сергей Редькин
Рота. Concerto soiree — Ксения Башмет

Сен-Санс. № 2 — Екатерина Мечетина
Сен-Санс. № 5 — Алексей Володин
Скрябин — Михаил Плетнев
Де Фалья. «Ночи в садах Испании» —
Хавьер Перианес (*Испания*)
Шопен. № 1 — Филипп Копачевский,
Александр Гиндин, Арсений Тарасевич-
Николаев, Александр Романовский
Шопен. № 2 — Александр Гиндин,
Дмитрий, Александр Романовский
Р.Штраус. Бурлеска —
Филипп Копачевский
Чайковский. № 1 — Борис Березовский,
Владимир Овчинников,
Дмитрий Шишкин,
Филипп Копачевский, Алексей Чернов
Чайковский. № 2 — Филипп
Копачевский, Юджа Ванг (*Китай*)
Чайковский. № 3 —
Филипп Копачевский
Чайковский, Концертная фантазия —
Мирослав Култышев

СОЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ В МАЛЫХ ЗАЛАХ

Никита Волов (КЗФ)
Павел Домбровский (КЗФ)
Дарья Каменева (КЗФ)
Динара Клинтон (КЗФ)
Сергей Кузнецов (МЗК)
Петр Лаул (МЗК)
Николай Медведев (КЗФ)
Полина Осетинская (КЗФ)
Юрий Розум (МЗК)
Александр Синчук (КЗФ)
Сергей Соболев (КЗФ)
Елена Тарасова (КЗФ)
Арсений Тарасевич-Николаев (КЗФ)
Елена Тарасова (КЗФ)
Алексей Чернов (КЗФ)

БЗК — Большой зал консерватории
КЗЧ — Концертный зал им. П.И. Чайковского
Фил-2 — «Филармония-2»
МЗК — Малый зал консерватории
КЗФ — Камерный зал Филармонии

Подготовила Елена БИЛИБИНА



Григорий ФАЙН:
«ГОЛЬДБЕРГ-
ВАРИАЦИИ —
ПЕРВАЯ ГЕНИАЛЬНАЯ
ДЖАЗОВАЯ
ИМПРОВИЗАЦИЯ...»

Одна из рецензий Сергея Прокофьева — на Первую фортепианную сонату его друга Николая Мясковского — начинается словами: «Когда обратил внимание одного пианиста на новую сонату, он ответил: «Что-с? Нет-с. Я уж лучше сначала выучу все сонаты Бетховена, а тогда примусь за что-нибудь новое». Очень солидно и ещё более безнадежно».

Посоветовавшись, редакция «PianoФорум» решила не откладывать в долгий классический ящик джазовую тему. И первым собеседником в новой рубрике стал пианист, для которого джаз является органичным продолжением классических штудий. Карьере Григория Файна могут позавидовать многие отечественные классические пианисты. В одной лишь Москве в текущем сезоне он представляет пять абонементов, среди которых — идущий более 10 лет цикл «Азбука джаза» в Доме музыки и «Джаз: вчера, сегодня, завтра» в Рахманиновском зале консерватории. 6 марта 2015 в Большом зале Московской консерватории прошёл юбилейный концерт Григория Файна «Хиты джаза». Едва ли не впервые главная академическая площадка страны была целиком отдана джазовому трио (Григорий Файн; Владимир Черныцын, контрабас; Юрий Пропалов, ударные). На счету Григория Файна выступления на разных континентах (в том числе — на родине джаза, в Северной Америке), концерты, джем-сейшны и записи с крупнейшими фигурами мирового джаза. Более 15 лет Файн преподаёт искусство джазовой импровизации в Московской консерватории. В последние годы растёт его композиторская известность. Нотные сборники Файна (в серии «Джаз для начинающих»), книга «Искусство джазовой импровизации» — отличный трамплин в профессию.

— *Вы получили классическое фортепианное образование, среди ваших учителей — Мария Израилевна Гринберг и Теодор Давидович Гутман. И вопрос Вас не удивит. В советские времена джаз и классику по идеологическим соображениям часто «сталкивали лбами». Мягко, завуалированно эти «бои» показаны в известном фильме Карена Шахназарова «Мы из джаза». Но там изображён условный хэппи-энд. На самом деле всё было страшнее: судьбы ломались, люди «закрывались», одних музыкантов натравливали на других; парткомы, проработки в прессе, обвинения в политической неблагонадёжности, оргвыводы и так далее... А сейчас классика и джаз — вроде тоники и доминанты в теории гармонии, они воспринимаются вместе, они — так сказать, соратники по борьбе. Как Вам эта связка и кто враг?*

— Конечно, классика и джаз противостоят попсе низкого качества. Это ясно. А что касается отношения к джазу, — я это ещё застал. В 6 лет папа давал мне сыграть номер на танцплощадке, на которой он работал. Это были буги-вуги. И я точно помню, что тогда (в 1955 году) за вечер разрешалось сыграть только один фокстрот. Если играли второй — приходил директор Дома учёных в Горьком (там всё происходило) и выключал свет. Я застал и совсем не-

гативное отношение к джазу. В годы Советской власти чувствовались серьёзные возражения, — и не только власть предержащих и каких-то чиновников от культуры, но музыкантов. Ну а потом возник Куйбышев (Самара). В 1967 году я участвовал в Конкурсе Дмитрия Кабалевского [в настоящее время — Международный конкурс молодых музыкантов имени Д.Б. Кабалевского], получил первую премию. Вскоре в Институте имени Гнесиных я встретил свою будущую жену, и она оказалась из этого города. Кстати, она тоже лауреат первой премии Конкурса Кабалевского, только первого. В те времена Куйбышев считался джазовым городом. В 1962 году там образовался Городской молодёжный клуб, был известный диспут с Кабалевским. Ребята, создавшие клуб, впоследствии стали учёными, бизнесменами и т.д. Они же и организовали в 1962 году этот конкурс. В 1974 году я приехал в Куйбышев по распределению, и только в 1983 году удалось, несмотря на большое сопротивление, создать в филармонии джазовое трио. В 15 лет я впервые услышал пластинку Оскара Питерсона, настоящую, американскую. Она очень известна: на одной стороне — 4 его пьесы, а на другой — Modern Jazz Quartet [легендарный джазовый ансамбль; основан в 1952 вибратистом Милтоном Джексоном, пианистом Джоном Льютсом, контрабасистом Перси Хитом



и ударником Кенни Кларком; просуществовал, с перерывами, до 1993 года]. И эти пьесы стали для меня путеводной звездой. Всю жизнь я изучаю творчество Питерсона.

— *А на концертах в Таллине 1974 года, которые описывал Сергей Довлатов, были?*

— Нет, я приехал туда уже позже и играл на том же рояле. А в Москве у меня был билет на так и не состоявшийся концерт 1974 года в Театре Эстрады. Но всё-таки раз в жизни я был на его концерте, потом зашёл за кулисы и даже сфотографировался с ним. Так вот, возвращаясь к Вашему первому вопросу: из-за Советской власти мы, в значительной степени, пропустили джаз. Во всём мире это соединение произошло плавно и незаметно. Об этом мне говорили многие. Как-то мы разговорились с Тиграном

Абрамовичем Алихановым, и он сказал, что в европейских консерваториях почти половина студентов занимаются джазом. Но сразу замечу: я против отдельного джазового образования, я за джазовую специализацию на базе фундаментального образования. Если человек не изучил Баха, он, конечно, будет играть джаз...

— *Постойте, наш любимый Питерсон Вас опровергает...И вообще я всегда говорю: Пол Маккартни — один на миллион, а остальным нужна консерватория...*

— Про Маккартни согласен. А про Питерсона — нет. Он просто учился частным образом у двух выдающихся педагогов. Один из них — Пол де Марко — пианистический «внук» Франца Листа [ученик Иштвана Томана]. Это де Марко научил его знаменитой артикуляции. И, конеч-

но, он был в джазовой среде. Как сказал здесь, в Москве, Рэй Браун [1926–2002; *один из величайших джазовых контрабасистов; много работал с Оскаром Питерсоном и Эллой Фицджеральд*], лучшая школа джаза — это практика. Там это случилось незаметно. У нас тоже оно произошло, но сложнее. Нас — джазовых музыкантов — до сих пор мало. Слияние, о котором Вы говорите, есть. Даже практически. Вот у меня давно абонемент в Московской консерватории, 10 лет — в Доме музыки, в Концертном зале имени Чайковского играю. Но серьёзные проблемы есть. Появляются музыканты, но чтобы достичь американского, европейского уровня, требуется время. Думаю, что в России, с её выдающейся фортепианной и вообще исполнительской школой, будет ещё лучше. Хотя мой опыт подсказывает, что есть огромная армия замечательных исполнителей, которые совершенно не владеют искусством импровизации, не умеют играть без нот. И я говорил: давайте сделаем в Московской консерватории джазовую импровизацию академическим курсом (подобно гармонии, полифонии). Зачем? Чтобы мозги работали по-другому, чтобы люди учились развивать материал, создавать музыкальные произведения. Ведь это высшая точка музыкального сознания.

— *В одном из интервью Вы сказали, что беда наших музыкантов в том, что их, по большому счёту, нет на Западе. И я опять обращаюсь к Вашему опыту классического музыканта. Возьмём русское исполнительское искусство (академическое). Что мы видим? Певцам пробиться сложнее. Проблемы языка, стиля, и в результате их, в основном, приглашают на русские партии, лишь немногие «вырываются» в более широкий репертуар. Классическим инструменталистам проще: язык абсолютной музыки универсален. Как результат — огромная разница в признании русских инструменталистов (например, пианистов) и певцов. А с джазом-то в чём проблема, почему инструментальная традиция русского джаза не присутствует на Западе? Я потому спрашиваю, что у Вас не должно быть личной обиды: Вы на Западе и играете, и записываетесь.*

— В Англии с 1998 года я записал 7 дисков, с очень сильными музыкантами. Например, 5 CD с барабанщиком Питерсона Мартином Дрю {1944–2010}, с контрабасистом Леном Скитом, гитаристом Джимом Малленом, саксофонистом Моннигтоном Локидом, потрясающим трубачом Мартином Шоу. И когда мы играли кон-

церты в память о Мартине Дрю, один музыкант сказал мне, что Мартин хорошо обо мне отзывался. Он мне говорил: «Грэгори, ты отлично играешь, на мировом уровне, но у тебя нет имени». А когда его было делать, если я за границу первый раз выехал в 40 лет?

— *Но сейчас-то — пожалуйста!*

— Сейчас — да. Молодым ребятам легче. У меня рано появилась семья, трое детей. Чтобы сделать выдающуюся карьеру, нужно уехать туда, жить там. И классическим музыкантам легче. Как сказал один крупный менеджер: «Чтобы преуспеть в джазовом бизнесе, нужно быть молодым, чёрным и лучше всего из Америки». В Англии меня не принимали за чужака, к тому же я говорю по-английски. Но одно дело — приехал, сыграл и уехал, другое — адаптация.

— *То есть трудности наших музыкантов — чисто менеджерского плана и не связаны со стилистическими моментами? А вообще-то есть русская школа джаза?*

— Русской школы джаза нет! Отвечу вам словами Рэя Брауна. Одна девушка, журналистка, совсем не музыкант (прислали её из какой-то газеты) несколько раз спрашивала его о русском джазе. Он сказал: «Нет русского джаза. Есть джаз вообще, его играют русские, американцы и т.д.». То есть джаз несколько отличается от классической музыки, это международный язык. Хотя негласные барьеры существуют. Очень сильный саксофонист Роберт Анчиполовский рассказывал, что не смог адаптироваться в Америке, потому что они говорят: «Извини, это наша музыка». Недавно я обсуждал возможность выступления Карнеги-Холле. И один известный музыкант сказал мне: «Грэгори, вы отлично играете, нет вопросов. Но у вас имени нет. Если вы возьмёте зал в аренду за 50 тысяч долларов и ещё столько же потратите на рекламу, — ещё не факт, что люди придут». Мне предлагали остаться в Швеции, в Канаде, в одном американском университете.

— *Вы — не только джазовый исполнитель, но и композитор; в Вашем творческом портфеле — и джазовые стандарты, и сочинения крупной формы, и даже мюзиклы с элементами джаза. Вы также признанный мастер би-бопа, который, как известно, имеет дело не столько с мелодией, сколько с гармонией, вариациями на гармонию. Мне давно кажется, что импровизационно-вариационная природа джаза препятствует созданию*

С Оскаром Питерсеном



крупной формы. Например, классическая соната — это же не только темы, «коржи» (как в торте), но ещё и «пропитка». Даже в удачных опытах (знаменитой Второй сонате Капустина) меня не покидает ощущение «клочковатости»: одна тема и её развитие, следующая тема и так далее... Мне это кажется? И второй вопрос: XX век многое обещал в части слияния принципов композиции, музыкального языка джаза и классики. Я даже не столько о Гершвине, сколько о Стравинском говорю (Концерт для фортепиано и духовых, Ebony Concerto), о других крупнейших мастерах. Можно ли сказать, что слияние композиционных принципов джаза и академической музыки сейчас не столь очевидно?

— Элементы джаза проникли в современную музыку. Но, пожалуй, не авангардную. У нас ведь в лидерах композиторы определённого направления, которое почему-то принято

считать главным. На Западе элементы джаза, блюза, спиричуэлс, латиноамериканской музыки давно соединились с классикой. Кстати, вот я вспомнил Морриконе, «Однажды в Америке». Там джазовые гармонии. У Питерсона есть знаменитый альбом Motions and Emotions с оркестром Клауса Огермана [*«Движения и эмоции»; 1969*]. Почти симфоническое сочинение! А два альбома замечательного композитора, аранжировщика, руководителя биг-бэнда Нельсон Риддла с Эллой Фицджеральд [*Ella swings brightly with Nelson/Ella swings gently with Nelson, 1962*]. Там же симфоническая партитура! Кстати, когда Риддла спрашивали, откуда у него такие сложные партитуры, он отвечал, что изучал Шостаковича.

— *И всё-таки крупная форма в джазе создаётся трудно. Импровизационная природа её разрушает. Классическая крупная фор-*

ма — обожжённая глина, а в джазе она ещё не застыла...

— А вы мою Сонату-импровизацию слушали? Там сонатная форма в первой части. У меня есть и джазовый концертник, там тоже твёрдая форма с импровизацией соединяется. Кстати, классика помогает. Я ведь у Гринберг много играл Баха, заканчивал «Гольдберг-вариациями» и до сих пор их исполняю. Недавно Гленна Гульда перечитывал. Он любил джаз и довольно много его слушал. У него есть фраза: «В любом случае, лучше всех свинговал Бах». По Гульду, джаз — вариации на генерал-бас. Вот вам точная связь. «Гольдберг-вариации» — первая гениальная джазовая импровизация. Я, к сожалению, поздно спохватился и понял, что у меня есть композиторский дар. Сейчас вот пишу Вторую сонату для фортепиано. Элементы джаза есть и в других моих сочинениях — например, мюзикле «Красная Шапочка в стиле блюз».

— Когда-то увлекался авангардным джазом, знаменитым Трио ГТЧ (пианист Вячеслав Ганелин, ударник Владимир Тарасов, саксофонист Владимир Чекасин). До сих пор люблю Ганелина. И понимаю, что его язык (иногда — экстремально сложный; тоника только в начале и в конце, а между этим — бесконечные блуждания) доступен лишь узкому кругу знатоков. В академической музыке — такая же картина. Правильно я понимаю, что и в джазе между «музыкой для себя» и «музыкой для слушателя» лежит пропасть? Тот же Ганелин — безумно талантливый человек, но ему не вырваться в большие залы. Где он, авангардный джаз, — как поётся в песне, есть он или нет?

— Конечно, есть. И музыканты есть, в том числе молодые. Их прибежище — знаменитый Культурный центр ДОМ, и не могу не вспомнить покойного Николая Дмитриева. Слава Ганелин — безумно талантливый музыкант, он играет то, что хочет. Но у меня ощущение, что музыка, о которой Вы говорите, часто написана для первой сигнальной системы. Не хочется никого обижать, но она для рефлексов, а не для интеллекта. Собаке тоже присущи страх, надежда, разочарование, она плачет, злится, грустит. Повторяю, я как раз не о Ганелине говорю. К примеру, его киномузыка — просто потрясающая. Появляются молодые музыканты, которые делают чёрт знает что. Или вот: вышел, развернул какой-нибудь горн экзотический, изобразил простенький фанковый рисунок, — и все счастливы. Это я к тому, что не всегда, к сожалению,

для успеха нужно играть что-то серьёзное. Это тебе не Питерсон, не Арт Тейтум. Известно же, что Горовиц, услышав Арта Тейтума, сказал, что ни он, ни его тесть (Тосканини) не могли поверить глазам и ушам. Вот это искусство.

— Но я-то как раз говорю об авангардном джазе, который сложнее, чем тот, что мы обычно слышим!

— Вот есть такие братья Брекеры, Майкл и Рэнди. Как-то в знаменитом джаз-клубе «Синяя птица» (второго разлива) я играл вдвоём с басистом, без барабанщика. Народу было мало. И вдруг входят Юрий Сергеевич Саульский с Майклом Брекером {1949–2007; знаменитый саксофонист, композитор, основатель группы Brecker Brothers}. Весь вечер мы играли, а потом я ему дал свой диск с Малленом. «О, Джим! Отлично. Я надеюсь, ты поиграешь с нами джем-сейшн?». А на следующий день у него концерт в Доме кино. И он играет музыку, высосанную из пальца. Никакой преемственности с предыдущей культурой. Выдуманные конструкции, мелодии, ничего человеческого. И я сделал глупость — не пошёл на джем-сейшн. Он, вроде бы, что-то хорошее обо мне сказал. Но главное, — знаете что? На джем-сейшне он бы традицию со мной играл. Им в Америке в старом стиле играть не хочется, нового тоже наелись (джаз-рок — уже отыгранный материал, он их немножко в тупик завел). И вот слушаю иногда подобную музыку и ловлю себя на мысли: набор пассажей, ни уму, ни душе.

— Ваш курс джазовой импровизации в Московской консерватории кажется мне очень разумным начинанием. Пианист, «гонимый» условный Мефисто-вальс и пасующий в простой песне Шуберта, — как знакомо! А всё потому, что его поставили в совершенно иную ситуацию, где он не ходит, как трамвай по рельсам, от конечной до конечной. Опять же, пианистов до сих пор набирается и выпускается много, и ещё одна возможность профессиональной реализации им не мешает. Этот курс — Ваша инициатива?

— Конечно. Но, предложив его 15 лет назад, я был удивлён, как хорошо к этой идее отнёсся Александр Сергеевич Соколов [ректор Московской консерватории]. Оказалось, он любит джаз. И потом, он же теоретик музыки, учёный, — а я и ноты представил, и записи. Он послушал и предложил вести курс в удобной мне форме. К сожалению, пока это возможно только как факультатив: я много езжу, нужно же деньги зара-



батывать! Идея в том, чтобы ребята могли работать с материалом без нот.

— *Это курс для пианистов?*

— Нет, он внекафедральный. Через него прошли и кларнетисты, и скрипачи, ну, и пианисты, естественно. И до сих пор я к этой истории не охладел. И, повторю, сейчас я пришёл к тому, что джазовая импровизация должна стать академическим курсом. Надо убедить музыкантов-классиков в том, что они должны создавать мелодии, гармонии, аранжировать.

— *Мне кажется, их рынок научит. Потому что сегодняшняя система подготовки пианистов в Московской консерватории во многом — наследница советской. Пианистов принимают и выпускают много, больше, чем нужно. Они ориентированы, прежде всего, на сольную карьеру. И потенциальных возможностей применить превосходное, но очень узкое пианистическое образование, мало.*

— Ну, это не только у пианистов...

— *Прежде всего у пианистов! Скрипач может в оркестр сесть.*

— Конечно. Вспоминаю занимавшуюся у меня скрипачку Ольгу Чепижную: она работала в «Русской филармонии», а сейчас в РНО. И она мне сказала интересную вещь: «Григорий Анисимович, я где-то в трио подрабатывала, и наступил момент, когда нужно соло играть, а я ничего не умею». Редко когда они задумываются об этом до окончания вуза. Выходят из консерватории, — и, как у Райкина: забудьте, дети, чему вас учили, учитесь заново. Многие хотели бы овладеть джазовой импровизацией. И, кажется, чего уж проще: двенадцатитактовый блюз, всего 6 гармоний. А ведь трудно освоить: чтобы вжиться в это, нужно перестроить мозги. Джаз — искусство ритма, и самое трудное — существовать в ритме свинг.

— *Ваш Клуб друзей джаза — формальная структура или просто собрание любителей?*

— Это программы, которые несколько лет проходили в Самаре. Это было в начале 2000-х годов, раз в месяц. Несколько человек немножко спонсировали это «мероприятие». Постоянного места не было. Участвовали и наши, и зарубежные музыканты. Сейчас это несколько приостановилось. Не то чтобы энтузиазм иссяк, — просто я очень плотно занят в Москве. Плюс сочинение музыки. Плюс — я сам себя продюсер. Практически вся моя деятельность разворачивается в треугольнике Самара — Москва — Нижний Новгород. Сейчас в Нижнем (я оттуда родом) появился джаз-клуб, и я несколько переориентировал активность. Там есть ребята, которые наладили дело. В Москве часто выступаю в клубе «Эссе». И всё-таки хочется что-то сделать в Самаре, но в отношении джаза сейчас это не самый простой город.

— *В плане джазового ансамбля я могу назвать себя консерватором. Обожаю трио (фортепиано — контрабас — ударные). Для меня как классического музыканта это самая логичная форма: «закрываются» все основные функции (мелодия, гармония, ритм). Но сейчас многие джазовые пианисты не хотят связываться с ансамблями. Кстати, когда-то так поступал Леонид Чижик — он довольно рано сосредоточился на сольной карьере. Какая форма джазового ансамбля предпочтительна для вас?*

— Пожалуй, именно трио — прекрасная классическая форма джазового ансамбля! Питерсон правильно говорил, что это кажется, будто она лёгкая. Ещё раз вспомню совместные концерты и записи с барабанщиком Питерсона Мартином Дрю. Слушая их сейчас, я, прежде всего, обращаю внимание на него! Он помог мне создавать импровизации. И потом учтите: джазовые записи — очень сложное дело. Это у Питерсона была безлимитная студия, он сидел в ней с утра до ночи, пробовал, импровизировал. А обычно джазовый музыкант существует в чётких рамках оплаченного времени. Как в море — ни оступиться, ни назад вернуться. Я обожаю трио. Когда-то была мода приглашать четвёртым певца. Прошу прощения, на нашем жаргоне это называлось «обезьянка». И с кем только мы ни играли и деньги ни зарабатывали! Но сейчас иногда чувствую себя самодостаточным — на юбилейный концерт в БЗК никого не пригласил. Мне давно хотелось изучить сольное джазовое исполнительство. И, например, гершвиновскую программу в Рахманинов-

ском зале консерватории я играл один. Кстати, великолепной практикой является работа в ресторане (естественно, настоящем). У меня несколько месяцев такой опыт был «Континентале» (в Центре международной торговли). Там я, между прочим, с Дэйвом Брубеком познакомился. Но всё-таки главное — умение играть в комбо (малый состав).

— *Однажды в беседе с В.В. Горностаевой мы сошлись во мнении, что классическим пианистам не грех поучиться каким-то аспектам звука у Питерсона, Арта Тейтума. Вы разделяете эту точку зрения? Или чрезмерное увлечение может повредить? Напрямую, звук будет излишне прямой...*

— Увлечение джазом никому ещё не повредило. И вообще это влияние взаимное. У многих джазовых музыкантов кумиром был Горовиц. Арт Тейтум говорил, что есть только три пианиста — Горовиц, Горовиц и ещё раз Горовиц. Повторить гениев всё равно не получится, но изучать их стиль, приёмы игры, конечно, нужно. Ещё один момент: сейчас некоторые классические пианисты играют джаз (обычно на бис). Публика это воспринимает как бонус. Мы — джазовые профессионалы — оцениваем это строго. Они часто ритма не держат, не свингуют. Свинг же — это некая расслабленность...

— *У классических музыкантов влияние часто идёт «по прямой» (пианист — пианист). А у вас?*

— Мой педагог в Горьковском музыкальном училище Валерий Яковлевич Островский (ученик Берты Соломоновны Маранц, а до этого, в Мерзляковском училище, — Владимира Сергеевича Белова) учил меня не только фортепиано, но и музыке. Он говорил, что пианист должен слушать хоровую, оркестровую музыку, орган, певцов, инструменталистов. Я так и делал. Чтобы хорошо играть на фортепиано, нужно понимать природу струнных, духовых. Очень жалею, что не могу играть не скрипке! В джазе то же самое. Например, невозможно хорошо сыграть tutti в джазовом трио, если ты не понимаешь tutti биг-бэнда. Там же всё преувеличено. Две ноты, — а как в оркестре звучит! Вот у Питерсона в tutti игра, как в биг-бэнде. Недавно прочёл, что Бетховен, уже будучи зрелым мастером, специально занимался с Сальери вокальной аранжировкой. Так что все мы — ученики! ■

**Беседовал
Михаил СЕГЕЛЬМАН**



В. Гергиев, Д. Мацуев

ЛИКИ, ЗВУКИ, ОБРАЗЫ

Весеннее время обновления и пробуждения к жизни сил природы нашло особенное отражение в культурном пространстве нашей страны: 6 апреля в Санкт-Петербурге открылся крупнейший в России фортепианный фестиваль — «Лики современного пианизма». Его концепция поистине миссионерская — невзирая на степень известности исполнителя и его «способность» привлечь своим именем публику, он дарит великолепные залы Мариинского театра музыкантам, которые могут согреть людей своим неповторимым, самобытным творческим пламенем.

По словам пианистки **Миры Евтич**, создавшей вместе с маэстро Валерием Гергиевым этот фестиваль, музыкальный мир полон технически безупречных исполнителей, выступления которых, однако, не оставляют в душе ощущения соприкосновения с подлинным искусством.

«Размышляя над этой проблемой, — рассказывает Мира Евтич, — я встретила с Валерием Абисаловичем Гергиевым и спросила его: возможно ли организовать фортепианный фестиваль, главным критерием отбо-

ра к которому будет не конъюнктурный или финансовый интерес, а уровень музыкального дарования, масштаб музыкантской личности? Валерий Абисалович дал мне разрешение мгновенно».

В 2011 году Мариинский театр впервые организовал фортепианный фестиваль, который сразу же вошёл в ряд наиболее значительных культурных событий года. Более того, впервые в российской фестивальной истории было решено проводить его дважды в год — в апреле и в декабре.

Фестиваль, прошедший с 6 по 12 апреля 2015 года был уже предъюбилейным — девятым. Несмотря на то, что от предыдущего его отделяли всего три месяца, уровень его организации, состав исполнителей и программы не уступали декабрьскому фестивалю ни по яркости, ни по высочайшему классу профессионализма (см. «PianoФорум» № 1 (22), 2015).

В преддверии празднования 70-летия Великой Победы открывала фестиваль Шестая симфония С. Прокофьева, образы которой коренятся в рефлексии о страшном военном времени. Оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева был един в ощущении времени и всех нюансов музыкальной ткани. Наблюдать за маэстро Гергиевым чрезвычайно интересно! Он словно устанавливает невидимую связь с каждым музыкантом коллектива и силой внутреннего императива, энергетики собственного ощущения музыки «играет» на созданном им грандиозном инструменте.

Главный герой фестиваля — рояль — появился на сцене во втором отделении концерта. Первым и одним из самых ярких участников «Ликов» стал любимый в Европе франко-немецкий (по его собственному определению) пианист **Пьер-Лоран Эмар**. Важной «ступенью» в лестнице его успешной карьеры была современная музыка, исполнению которой он посвятил значительную часть своего творческого пути. Однако в настоящее время Эмар активно включает в программы произведения самых различных направлений и стилей. Его манера исполнения, прочтение известных сочинений не похожи на привычные клише. При этом поистине безупречный музыкальный вкус пианиста не позволяет ему выйти за рамки стиля композитора, эпохи.

«Оппозицию» симфонии Прокофьева составили два концерта М. Равеля. Светоносность и внешний блеск музыки соль-мажорного концерта были согреты тёплым, сочным, бархатным тоном инструмента, который ощущался даже в первой части — преимущественно виртуозной. Наиболее необычной оказалось прочтение второй части, которую принято играть по-импрессионистически отстранённо, созерцательно. Однако Эмар «превратил» её в мерно разворачивающееся личное субъективное повествование, полное интровертного погружения.

Порою казалось, что феерическим пассажам, наполняющим фактуру крайних частей концерта, не хватает той безупречной «жемчужности», которой избалован современный пианизм. Однако Эмар обладает качеством, выводящим его

в ранг самых интересных исполнителей нашего времени — яркая, не похожая ни на кого индивидуальность, собственный, подчас неожиданный взгляд на музыку.

Подлинным откровением явилось исполнение артистом Второго концерта Равеля, в котором вернулись трагические, сумрачные образы. Проникновенность, тотальное погружение в музыку, ощущение напряжения всех музыкальных «нитей» не давало возможности отвлечься от захватывающего музыкального действия ни на миг. В этом исполнении, кажется, было идеальным всё: живость и красочность образов, высочайшая степень энергетического наполнения, единение дирижёра и солиста в понимании и ощущении музыки; наконец, безупречный пианизм и баланс с оркестром. И вместе с тем всё проникнуто теплом, внутренним светом исполнителя, который, казалось, не просчитывал концепцию, но проживал её «здесь и сейчас», создавая вместе с композитором удивительный сонорный мир гениального сочинения.

Во второй день фестиваля фортепиано было представлено в такой важной ипостаси, как инструмент аккомпанирующий. В зале им. Мусоргского состоялся концерт великолепного баритона **Геворга Амбарцумяна**, концертмейстером выступила известная пианистка **Ксения Башмет**. Разнообразно, вдохновенно и артистично прозвучали «Пять романсов на стихи Долматовского» — одно из нескольких стоящих особняком романтических произведений Д. Шостаковича, романсы «Я был у ней», «О, нет, молю, не уходи» С. Рахманинова, а также «Колыбельная» и «Трепак» М. П. Мусоргского. Бархатный, благородный, сильный тембр голоса солиста, его сценическое обаяние нашли живой отклик у слушателей. Ксения Башмет явила тончайшее искусство концертмейстера, красочно и чутко аккомпанируя вокалисту. Её сольная часть программы состояла из сочинения Павла Карманова «Past perfect», написанного специально для пианистки. Повторы минималистического сочинения Карманова складывались в колышущуюся и непрерывную континуальность, изменчивое мерцание гармоний которой было мастерски «расцвечено» исполнительницей. Однако специфика техники известного автора-минималиста, стиль и «законы жанра» требуют от слушателей особого настроения восприятия, к которому публика, казалось, была не готова. Возможно, в окружении романтической музыки произведение Карманова выглядело слишком экстравагантно, что, однако,



не умаляет его художественной ценности и блестящего исполнения.

Вечером того же дня в Концертном зале Мариинского театра выступала, пожалуй, самая известная корейская пианистка **Йол Юм Сон**. В её карьере большую роль сыграли две вторых премии, «вырученные» на крупнейших конкурсах — Вэна Клайберна в 2009 году и П. И. Чайковского в 2011. Программу её концерта составили Четыре экспромта D 935 Ф. Шуберта, этюд «Пир Эзопа» Ш. В. Алькана, Симфонический танец № 1 С. Рахманинова, концертная пьеса «Чайковский-этюды» Р. Щедрина, Три фрагмента из балета «Петрушка» И. Стравинского и Вариации на темы из музыки балета И. Стравинского «Весна священная», созданные Н. Капустиным. Экспромты Шуберта и этюд Алькана образовали своеобразную дилогию. «Это контраст между музыкой ангельской и дьявольской, — считает исполнительница. — Экспромты Шуберта светлы, как благословение Божье. А этюд Алькана пугает — сама ткань пьесы будто вывернута наизнанку, и неясно, откуда возникают эти безумные, болезненные мотивы». Замечу, однако, что «ангельская музыка» не предполагает активного субъективного участия, она упоительна и словно обезличена — в отличие от музыки Шуберта и конкретно от экспромтов ор. 142, в которых есть патетика личностного высказывания. В исполнении Йол Юм Сон пьесы Шуберта обрели качество балладности, эпической повествовательности.

Этюд Алькана был фееричен и просто фантастически совершенен в техническом воплощении! Казалось, что «дьявольская музыка» Алькана вышла победительницей в «схватке» с менее убедительным исполнением Шуберта.

Своеобразной премьерой стало переложение первой части «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова для одного фортепиано, созданное израильским композитором Яали Вагманом. Исполнение пианисткой концертной пьесы Р. Щедрина «Чайковский-этюды», признанное лучшим на конкурсе Чайковского, обрело особое значение благодаря присутствию в зале автора. «Петрушка» И. Ф. Стравинского и джазовые вариации Н. Капустина произвели впечатление необыкновенной лёгкости благодаря высокой технической оснащённости пианистки.

Несмотря на почти невиданную (а вернее, неслыханную) виртуозность, блеск и выделку каждой детали музыкального текста, Йол Юм Сон не поражает своим масштабом или творческой харизматичностью. В то же время слушать пианистку приятно, её игра имеет некое очарование, прочно стоящее на идеальном пианизме.

Следующий день ибо «подарил» два замечательных концерта. Первым в зале им. Прокофьева выступил французский пианист **Жан-Батист Фонлюпт** с Chopin's program: четыре баллады, два ноктюрна ор. 62, Скерцо № 4 ор. 54. Музыка Шопена, как своеобразный лот, определяющий «глубину» творческой индивидуальности и духовных возможностей исполнителя, позволяет многое сказать о лич-

ности артиста. Игра Фонлюпта аристократична, изысканна, экспрессивна и мужественна. Баллады, как того требует жанр, были повествовательны, но в то же время за тёплым тоном инструмента, за устремлённостью к динамическим и драматургическим вершинам, за высоким градусом экспрессивного высказывания стоял рассказчик-романтик, остро и тонко чувствующий все нюансы музыкальных событий. Теплотой и мягким, обволакивающим тоном инструмента были согреты ноктюрны. Бис — прелюдия № 13 — поразил глубиной и бездонностью нюанса piano, владение которым требует неизмеримо большей искусности, чем умение извлекать громкие звуки. Это особенно важно в зале Прокофьева, где акустика довольно сухая, почти студийная, и где концертный Steinway может звучать весьма грубо. Концерт Жана-Батиста Фонлюпта стал одним из самых ярких впечатлений фестиваля.

В Концертном зале в этот вечер был полный аншлаг: выступали **оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева и Денис Мацуев**. Яркость программы концерта была под стать исполнителям. Её герои — корифеи музыки XX века — И. Стравинский и Р. Шедри. Открывала вечер оркестровая сюита из балета «Жар птица» Стравинского. Полное невероятной концентрации энергии, цельности, но вместе с тем фантастической красочности, бережного отношения ко всем интонационным подробностям, исполнение «Жар птицы» оставило впечатление совершенного воплощения авторского замысла.

Музыка Стравинского была продолжена искромётным исполнением Каприччио для фортепиано с оркестром. Маэстро Гергиев и Денис Мацуев — давние «музыкальные друзья», создавшие за годы сотрудничества немало исполнительских шедевров. Денису Мацуеву критики иногда вменяют в вину излишнюю, на их взгляд, брутальность исполнения. Однако трудно представить, кто бы мог исполнить произведение Стравинского лучше, чем Мацуев. Кажется, что эта музыка полностью резонирует с его внутренним творческим миром и особенностями пианизма.

Во втором концерте Р. Шедрина была и эпатажная яркость, и вместе с тем глубокое погружение в подчас сумрачные звуковые краски. «Кипящая лава» экспрессии и «стальной лёд» рациональности образовали единый мощный поток энергии невероятной концентрации, который, подобно сметающей всё на своём пути лавине, словно замкнул волю и внимание слу-

шателей на стремительно разворачивающемся музыкальном сюжете. Автор, присутствовавший в зале, услышал, вероятно, идеальное воплощение своих музыкальных идей.

Бис, исполненный Мацуевым, стал в некотором смысле образным противовесом всей программе концерта: прозвучал Этюд-картина a-moll op. 39 С. Рахманинова. В этом бездонном в своей самопогружённой субъективности произведении пианист предстал зрелым, мудрым мастером, которому подвластны любые музыкальные «горизонты». Второй бис — феерическая джазовая пьеса — вновь вернул слушателей в мир азартной виртуозности. Денис Мацуев — одновременно феноменальный исполнитель джаза, современной музыки и проникновенной романтики — поистине многогранный, редкий талант!

На четвёртый день фестиваля в зале им. Прокофьева звучала музыка Ф. Листа. Немецкая пианистка корейского происхождения **Син Хеэ Канг** исполнила Сонату h-moll, Венгерскую рапсодию № 12, Испанскую рапсодию, и транскрипцию Листа песни Р. Шумана «Посвящение». Обладая природной музыкальностью и получив разностороннее музыкальное образование в Германии, Канг исполнила программу профессионально, приятным тоном и не превышая пределы допустимого в динамике, что, как отмечалось, требует сценической опытности в условиях специфики акустики зала. Особенно удалась артистке Венгерская рапсодия, полная ярких красок и виртуозного блеска.

Однако «эпицентр» музыкальных событий в этот день находился в Концертном зале, где **Пьер-Лоран Эмар** исполнял I том «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Атмосфера концерта не была похожа на «массовый праздник», прошедший накануне. Скорее, она напоминала сакральное действо в кругу избранных. В этот вечер не было эпатажа и блеска, но было некое экзистенциальное свершение, которое произошло силой духа Мастера со всеми участниками-слушателями. Возможно, разочарую кого-то, сказав, что Эмар исполнил цикл по нотам. Однако отнюдь не в демонстрации способностей памяти заключалась ценность события!

Сев за рояль, Пьер-Лоран выдержал паузу длиной в пару минут. Тишина и величественное сосредоточение артиста возымели колоссальный эффект. В зале установилось полнейшее безмолвие, казалось, вся публика обратилась в слух. И из этого «небытия» возникли звуки прелюдии C-dur. Невозможно про-



Борис Петрушанский

вести подробный интерпретационный анализ цикла в рамках нашего обзора, ибо ни один диптих, исполненный Эмаром, не укладывался в рамки традиционно-привычного исполнения. Казалось, что нет строго рассчитанных музыкальных посланий Баха, нет известных историй о загадках таинственного композитора, нет монументальной баховской «глыбы», а есть живая, волнующая, проникающая в сердце музыка. Исполнитель будто переставил акцент с божественного на человеческое. Было ощущение, что сюжеты всех пьес повествуют о неких универсальных, знакомых и понятных каждому проблемах, составляющих самую основу жизни каждого человека. Но при этом Эмар ни разу не перешёл грань дозволенного ни в стиле, ни в канонах барочной исполнительской эстетики.

В следующие два вечера в зале им. Прокофьева звучали монументальные произведения Л. Бетховена.

10 апреля финский пианист **Юки Оваскайнен** исполнил 32 вариации на собственную тему c-moll, WoO 80 и 33 вариации на тему вальса Диабелли C-dur, op. 120, которые пианисты редко отваживаются включать в программу из-за грандиозных масштабов этого произведения. Однако рациональный склад музыкального дарования Оваскайнена, казалось, создан для того, чтобы осваивать сочинения подобного объёма. Вместе с тем в его исполнении ощущалась некая суровость, мужественность и эмоциональная рафинированность, происходящие,

возможно, из «северности» его национального характера.

Афиша Концертного зала приглашала в этот вечер на сольный концерт одного из ярчайших представителей отечественного пианизма **Бориса Петрушанского**, который исполнил 24 прелюдии Ф. Шопена op. 28 и 24 прелюдии А. Скрябина op. 11. Несмотря на очевидную естественность подобного «союза», в одной программе эти циклы встречаются крайне редко. *«Я решил 48 разных состояний человеческой души, мысли, настроений, отношений соединить в один большой венок»*, — говорит Борис Петрушанский. «Венок» этот оказался поистине лавровым, ибо знаменовал яркий творческий успех артиста. В лаконичных миниатюрах Шопена и Скрябина Петрушанскому удалось воплотить недосказанную бездонность этой музыки, обнажить самые разные её грани — и светоносность, и трагизм, и созерцательность. В глубине постижения сочинений, в одухотворённости исполнения, в органичности фразировки и естественности течения музыки, наконец, в безупречном пианизме, поражающем тонкостью владения динамическим и тембровым диапазоном инструмента, отражается образ подлинного Мастера в расцвете своих творческих сил и исполнительских возможностей.

Самым насыщенным концертными программами оказался шестой фестивальный день. Первым в Концертном зале выступал дуэт сербских музыкантов **Горана Филипеца** (фортепиано) и **Драгана Средоевича** (скрипка). Концерт на-



Драган Средоевич, Горан Филипец

чался с сольных произведений. Средоевич мягким, проникновенным тоном, одухотворённо и экспрессивно исполнил Чакону И. С. Баха из Партиты № 2 BWV 1004. Следом за ним Филипец сыграл произведение Ф. Листа «Воспоминания об опере «Норма» Винченцо Беллини, S394. Virtuозность, лёгкость манеры исполнения и сценическое обаяние делают этого пианиста любимцем публики. Завершала концерт музыка С. Франка — Соната для скрипки и фортепиано A-dur, FWV 8, исполненная по-молодому горячо и увлечённо.

В зале им. Прокофьева, как и накануне, звучала музыка Л. Бетховена. В программе московского пианиста **Ивана Рудина** было всего одно произведение, исполнение которого, однако, делает честь любому музыканту — Соната № 29 B-dur, op. 106. Творческая жизнь Ивана Рудина быстро прошла период «детства», и уже в юном возрасте музыкант начал давать сольные концерты и гастролировать по всему миру. Сегодня в свои 33 года пианист является творчески зрелым артистом, способным на глубокое постижение музыки. В исполнении сонаты была и бетховенская мужественность звука, и патетика высказывания, и глубина интровертных миров в третьей части. На бис Рудин исполнил финал Седьмой сонаты С. С. Прокофьева — ярко, цельно.

Вечером того же дня Концертный зал вновь приглашал слушателей познакомиться с искусством Бориса Петрушанского. Но на сей раз — с искусством педагога. Являясь профессором

Фортепианной академии в Имоле (Италия), Петрушанский выбрал для концерта класса четверых своих ярких и харизматичных воспитанников, имена которых весьма часто звучат на крупных международных конкурсах и фестивалях. Первой выступала **Галина Чистякова**, исполнившая Ноктюрн H-dur op. 62 № 1, этюды op. 10 №№ 2, 7, 8 и Скерцо № 4 Ф. Шопена. Её исполнению была присуща красочность и мягкость звука, лёгкость и одухотворённость в естественном разворачивании музыкальных фраз. Она произвела впечатление взрослого, яркого, сложившегося музыканта. Её сменил **Кирилл Кедук**, начавший выступление музыкой П. Чайковского. В «Думке» пианистом был подчеркнут трагичный характер крайних частей пьесы. С теплотой и мягкостью была исполнена пьеса «Диалог», op. 72 № 8. Открытием для многих стали произведения К. Шимановского «Тантрис-шут» и «Серенада Дон Жуана» из цикла «Маски», мастерски, горячо и одухотворённо исполненные артистом. Следующей участницей стала одна из самых ярких итальянских пианисток **Леонора Армеллини**, в 12 лет с отличием окончившая консерваторию в Падуе. Её выступление открывали две сонаты Д. Скарлатти — G-dur, K.144 и G-dur K.14. Исполнительница не пыталась подражать клавишному звучанию, её сонаты прозвучали «сочным», полным рояльным звуком, что, однако, не выглядело отступлением от канонов стиля. Продолжил программу Леоноры «Венский карнавал» Р. Шумана, исполненный необыкновенно теп-

М. Бялик, В. Мун



ло и проникновенно. Завершал концерт класса Б. Петрушанского **Роман Лопатинский**, с мощью, сильнейшей волей и концентрацией исполнивший прелюдии С. Рахманинова № 2 ор. 23 и №№ 11, 12, 13 ор. 32, а также обработку Самуила Фейнберга Скерцо из Шестой симфонии П. И. Чайковского.

Заключительный день фестиваля вернул фортепиано в сферу аккомпанирующей функции. Зал Прокофьева вместил, казалось, небывалое количество слушателей, привлечённых необычной афишей. На сцене был выдающийся музыковед **Михаил Григорьевич Бялик** в роли концертмейстера очаровательной и талантливой певицы **Виктории Мун**, с которой они с большим успехом исполнили редко звучащие на эстраде романсы С. И. Танеева.

Рассказывает Михаил Бялик: «Сразу после войны, в 1947 году начали издавать произведения русских классиков, печатая их в Германии, и одним из первых выпустили сборник романсов С. Танеева. С тех пор он стал моей «народной» книгой. Я всю жизнь недоумеваю: почему это вершина вокальной лирики так редко исполняется? А ведь там есть такие шедевры, как «Канцона XXXII» или фантастический «Менуэт» – сатира, портрет общества, в котором верхи не хотят знать, о чём думают и что делают низы, и кончается это катастрофой. Это тема на все времена, запечатлённая с художественной силой, равной офортам Гойи! Не только на Западе, но и в России не знают романсов Танеева. А многие из них не уступают лучшим романсам Чайковско-

го и Римского-Корсакова. К сожалению, на Западе и этих композиторов знают лишь по инструментальной музыке, по операм и симфониям. А вокальная лирика почему-то неизвестна. Говорят, мол, русский текст. Ну и что? Наши ведь поют тексты Шуберта, Шумана и Вольфа. Почему же нельзя сделать хорошие переводы? Анна Нетребко спела с Баренбоймом отделение Римского-Корсакова и отделение Чайковского и, я считаю, посодействовала тому, чтобы эти романсы стали более известными.

Я поражаюсь разнообразию романсов Танеева. Например, романс «В годовину утраты» полон непостижимой мистики соединения того света и этого, когда могильные тени встали, чтобы услышать голоса детей. А в «Маске» есть глубина психологическая, страх перед светским миром, который всё святое может осквернить клеветой. А какая «Колыбельная» — сказочная совершенно! Может быть это одна из двух-трёх лучших колыбельных на свете. «В дымке-невидимке», «Бьётся сердце беспокойное» — абсолютные шедевры!

Я в жизни никогда не концертировал, даже не считал себя вправе выходить на эстраду. Тем не менее, с Вячеславом Луханиным — солистом Мариинского театра — мы однажды выучили отделение романсов Танеева. А сейчас, когда после тяжёлой операции Провидение дало мне отсрочку, я решил «поддержать» ещё в руках музыку, которая помогла мне вернуться в жизнь. И для меня огромная радость поделиться ею с близкими мне людьми.



Д. Райскин, А. Володин

43

Мне очень приятно было встретиться с молодой певицей Викторией Мун, которую я услышал на концерте в Гамбургской академии имени Альфреда Шнитке. Она училась в Америке, в России и потом нашла своего педагога в лице Хольгера Лампсона — основателя и многолетнего руководителя этой Академии, увы, ныне уже покойного. Я связан с этой Академией, подарил ей музыкальную библиотеку, которую собирал 70 лет. И на открытии этой библиотеки, которое совпало с моим 85-летием, мы с Викторией исполнили романсы Танеева. Весть об этом дошла до Миры Евтич, и она пригласила нас на фестиваль.

Я получил много комплиментов и много цветов, от чего почувствовал себя на минутку Николаем Басковым. Но главное — это делиться с людьми самым замечательным, что есть на свете, — дивной музыкой. Мне хочется сделать всё, что в моих силах, чтобы эта романсы С. Танеева стали всеобщим достоянием музыкально-го мира».

Чсть завершения фестивальных выступлений выпала одному из самых ярких российских пианистов **Алексее Володину**, который в Концертном зале исполнил с оркестром Мариинского театра под управлением **Даниила Райскина** два фортепианных концерта И. Брамса. Соседство этих монументальных концертов в программе одного вечера и одного солиста — явление исключительное, ибо требует поистине титанической воли и выносливости. Однако Володин не впервые удивляет «олимпийской» про-

граммой. Достаточно вспомнить недавний концерт в Приморском театре оперы и балета, где пианист за один вечер исполнил все пять концертов С. Прокофьева!

Слушать Алексея Володина несказанно приятно, потому что от него не ожидаешь «раздражителя» в виде спорной трактовки. Напротив, он с большим пиететом относится к авторскому тексту и свои творческие поиски ведёт в русле традиций. При этом артисту удаётся насытить исполнение собственным духом, особой, присущей только ему манерой творческого высказывания. Поражает его мастерство владения инструментом. В игре Володина фактура обретает десяток пластов, и это, кажется, не предел возможностей исполнителя.

Но, несмотря на то, что и солист, и дирижёр были увлечены музыкой и заполнили собственной энергетикой зал, подлинного творческого единства между ними не произошло. Казалось, в тот вечер они были лишь случайными «попутчиками» в стремительном «экипаже» концертных турне и проектов.

Музыкальный праздник под названием «Лики современного пианизма» завершился, однако началась подготовка к следующему — юбилейному фестивалю, который обещает преподнести взыскательной публике настоящие музыкальные сенсации. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ
Фотографии предоставлены
пресс-службой Мариинского театра



СОВЕТСКОЕ ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК «ЗАПОВЕДНИК» РОМАНТИЗМА

Поясним ключевые слова заголовка. Советское пианистическое пространство — условный термин, охватывающий всю совокупную полноту явлений, относящихся к фортепианной культуре соответствующего периода, и дающий возможность обобщить, рассмотреть в динамике и взаимодействии факты, связанные с фортепианным композиторским творчеством, исполнением и педагогикой.

Понятие «пространство» здесь призвано подчеркнуть ощутимую обособленность процессов, происходивших в определённый исторический период (1922–1991) в территориальных пределах СССР, от общего вектора мировой художественной жизни. (Символом этой разобщённости может служить, например, судьба В. В. Софроницкого, при жизни практически неизвестного за пределами родины). Это понятие не способно заменить часто употребляемые, но не ставшие от этого более определёнными термины «советская фортепианная школа» или «советское фортепианное искусство», но словно вбирает их в себя в одном пространственно-временном континууме — Советском Союзе, взятом за все годы его существования. Данное пространство имеет центральные узловые пункты (скажем, столичные консерватории) и обшир-

ную периферию, где порой неузнаваемо меняется трактовка содержания терминов «школа» и «искусство». Оно густо заселено и включает не только всемирно признанных артистов, но и безвестных концертмейстеров, и скромных преподавателей детских музыкальных школ. Оно достаточно жёстко стратифицировано, имеет свою инфраструктуру, мифологию, корпоративную этику и даже свой юмор.

Определение «советское» характеризует не столько эстетическую или идеологическую установку, сколько временную и географическую принадлежность изучаемых феноменов. Хотя содержательное наполнение данного определения в какой-то мере отражает и глубинное своеобразие их бытования. Ведь, перефразируя А. Грибоедова, можно сказать, что «на всём советском есть особый отпечаток».

Слово «заповедник» может быть воспринято как метафора. Но в данном случае оно обозначает некую официально охраняемую территорию, в которой соблюдается определённая герметичность, что позволяет существующей в ней саморазвивающейся системе поддерживать свой гомеостаз, т. е. воспроизводить себя, восстанавливать утраченное равновесие, преодолевать сопротивление внешней среды. Идеоло-

гическая охрана этой территории в советские годы велась, конечно же, менее тщательно, чем в сопредельных видах искусства — в театре, литературе, но она всё же существовала.

Наибольшие сложности возникают при подходе к последнему ключевому понятию заголовка — «романтизм». *«Всякий по-своему его определяет и находит!»* — писал о романтизме в 1826 г. поэт Н. М. Языков. Сто лет спустя философ Н. А. Бердяев констатировал: *«...нет ничего более неопределённого, чем слово романтизм. Определить романтизм очень трудно»*.

В самом деле, явление романтизма настолько сложно и многообразно, что не вписывается в краткие дефиниции. В истории искусства просматриваются два основных подхода к данному феномену. Во-первых, романтизм трактуется как идейное и художественное направление, сложившееся в конкретно-исторических условиях конца XVIII—первой половины XIX столетий, — такого мнения придерживаются многие представители эстетической мысли. В этом случае временные границы национальных разновидностей романтизма не поддаются единой фиксации. По мнению филолога-германиста, культуролога и музыковеда А. В. Михайлова, *«особенно не определён и условен “конец” романтизма»*. И эта мысль учёного для нас чрезвычайно важна, принимая во внимание полемическое определение советского пианистического пространства как «заповедника» романтизма, вынесенное в заголовок данной статьи. Во-вторых, романтизм понимается как явление вневременное, сопровождающее духовную жизнь человечества в различные исторические эпохи. Такой точки зрения нередко придерживаются сами деятели искусства. Александр Блок в статье 1919 года «О романтизме» писал: *«Романтизм есть восстание против материализма и позитивизма, какие бы с виду стремительные формы не принимали они; он есть вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры — быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия»*. Альфред Шнитке утверждал: *«Романтизм был, есть и будет, — перерождаются лишь формы его существования, но не он сам»*.

В разногласии мнений всё же обнаруживаются такие родовые черты романтизма, по поводу которых приходят к согласию большинство авторов. Н. А. Бердяев подытожил эти особенности следующим образом: *«Романтизм экзальтировал душевную жизнь человека, он утверждал, раскрывал и развивал эмоциональную природу человека. Человек вышел*

из покорности объективированному порядку, и обнаружили богатства его субъективного мира. <...> Романтизм в судьбах европейского человека означает разрыв между объективным и субъективным». Выход из-под власти непреложности, пусть даже и субъективный, — это акт обретения свободы. Сошлюсь ещё на одно мнение, на этот раз музыканта — М. В. Юдина в своей лекции о романтизме 28 февраля 1966 г. говорила: *«Как известно, есть знаменитый роман “Утраченные иллюзии”, а что есть романтизм? — Приобретённые иллюзии»*.

На первый взгляд, высказывание Юдиной далеко от научной корректности. От романтизма как категории истории искусства следует отличать соприкасающиеся с романтизмом понятия «романтика» и «романтичный», которыми в повседневной жизни нередко характеризуются возвышенный образ мыслей и прекраснотворные порывы эмоциональной сферы человека. Но, рассуждая о музыкально-исполнительской практике, невозможно игнорировать и этот бытовой аспект, ибо господствующие в обществе умонастроения во многом определяют его (общества) модус взаимодействия с преподносимым искусством, формируют ролевые ожидания публики по отношению к концертанту и её репертуарные пристрастия. *«Когда закончилась эпоха романтизма? Когда эстетика романтизма оказалась выведенной из действия?»* — вопрошает музыковед В. В. Задерацкий. Он полагает, что эти вопросы бессмысленно задавать именно исполнителям, *«которые и в наше время призывают романтическую музу как символ одухотворённой личности. Их усилиями эпоха романтизма продолжается и сегодня, все великие ценности романтических обретений живут и сверкают как прежде»*. Главными причинами этого обстоятельства учёный считает, во-первых, условность демаркационных рубежей в искусстве, проницаемых для «инерционных продлений» художественных идей прошлого, и, во-вторых, «всеохватность» исполнительской мысли «как следствие всеохватности исполнительских стремлений и воли». Под «всеохватностью» здесь, видимо, понимается не что иное, как профессиональная культура музыканта-исполнителя, его способность равно достоверно актуализировать для слушателей музыку прошлого и настоящего, следуя «поверх барьеров», обозначаемых на страницах истории искусства между художественными эпохами и направлениями.

Для советского пианистического пространства причастность к романтической традиции

исполнительства стала системообразующим компонентом. Преобладание романтической парадигмы было обусловлено рядом взаимодействующих и взаимопроникающих факторов, которые мы рассмотрим по порядку.

Первый фактор — генетический. Трудно отрицать, что, отечественное фортепианное искусство второй половины XIX столетия сформировалось под определяющим влиянием эстетики романтизма. Жанры фортепианной музыки, их образная сфера, формы и фактурные решения непосредственно связаны преимущественно с традициями Шопена, Шумана и Листа. Отмеченные влияния просматриваются даже в наиболее самобытных фортепианных опусах этого периода. Листовская романтическая программность, картинность, обращённость к смежным видам искусства, его масштабный пианизм и стихийная виртуозность близки творческому облику М. А. Балакирева, С. М. Ляпунова, С. В. Рахманинова. Балакиревский «Исламей» был бы невозможен без фактурных открытий Листа. Свои «Двенадцать этюдов высшего исполнительского мастер-

ства» (1897–1905) Ляпунов создавал как продолжение «Трансцендентных этюдов» венгерского рапсода (в отличие от листовского цикла, они написаны во всех диэзных тональностях). Транскрипторское мастерство Листа воспринято и претворено в концертных обработках и фантазиях Пауля Пабста (в России его звали Павлом), Балакирева, Рахманинова. Своеобразной трансформацией листовских традиций фортепианного концерта являются концерты П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Инфернальные образы в музыке А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова продолжают «мефистофельскую» линию Листа, воплощающую диалектику «добра и зла». Такое самобытное явление русской музыки как «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского по концепции формы близко шумановской сюите сквозного строения. Шумановская традиция последовательно представлена глубоко оригинальным творчеством Н. К. Метнера, в котором романтическая образная сфера дисциплинируется конструктивной логикой формы. Нарративный и элегичный тон, присущий метнеровским «сказкам», создаёт-



ся своеобразным сочетанием романсовой распевности и речевой выразительности мелоса, развёртывающегося в контексте тонко проработанной и детализированной фортепианной фактуры романтического генозиса.

Особенно плодотворным для русского фортепианного искусства было воздействие искусства Шопена, что, пожалуй, и предопределило центральное место его творчества в репертуаре российских пианистов. Мазурки М. И. Глинки, М. А. Балакирева, А. П. Бородина, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова, С. В. Рахманинова и (особенно!) А. Н. Скрябина, несомненно, ориентированы на шопеновские образцы. Прелюдийные циклы и экспромты Ц. А. Кюи, А. К. Лядова, А. С. Аренского и опять же А. Н. Скрябина исходят из трактовки этих жанров, присущей Шопену. *Roso Chopin* — так называет свою пьесу Чайковский, на склоне лет в 1907 году Балакирев пишет «Экспромт на темы двух прелюдий Ф. Шопена», прелюдия до минор берётся Рахманиновым в качестве основы вариационного цикла ор. 22. Этюды польского гения с их единством художественного и инструктивного

и естественной пианистической пластикой сознательно или интуитивно послужили образцом для этюдов Лядова, Аренского, Ф. М. Blumenфельда, Скрябина и, отчасти, даже для ранних этюдов И. Ф. Стравинского (Четыре этюда ор. 7). Молодой Скрябин, и во сне не расстававшийся с музыкой Шопена (его ноты он клал себе под подушку), попробовал себя в шопеновских жанрах концертного аллегро (ор. 18), полонеза (ор. 21) и фантазии (ор. 28). Траурный марш в его Первой сонате напоминает о знаменитом прототипе — марше из Сонаты *b*-*mol* Шопена. Поздний Скрябин часто декларировал свое охлаждение к музыке кумира молодости, но следы испытанных влияний заметны вплоть до его последних фортепианных опусов, несмотря на кардинальное обновление гармонического языка. Ученик С. И. Танеева Н. С. Жилиев, по свидетельству Л. Л. Сабанеева, пронизательно указал на глубинное родство сосредоточенно-



скорбной Прелюдии ля минор Шопена и Прелюдии ор. 74, № 2 Скрябина, с её мистически отрешенным колоритом. Можно предположить, что даже трактовка и выбор тональностей для произведений определённого жанра у русских композиторов были нередко инспирированы Шопеном. Упомяну здесь концерты f-moll для фортепиано с оркестром Балакирева и Аренского, сонаты b-moll Балакирева, Глазунова, Рахманинова, «Баркаролу» Fis-dur Лядова.

Русский «серебряный век» в фортепианной сфере олицетворяли композиторы-пианисты весьма несхожих индивидуальностей, но всё же преимущественно романтического генезиса. Пианистическое пространство этого периода свободно вмещает утончённую, «мирискусническую» манеру Лядова, монументально-академическую элегичность Глазунова, полнокровное, объёмное, многоплановое письмо Рахманинова, мерцающее, ирреальное, «светоносное» фортепиано «экстазов» Скрябина и крепкую конструктивную логику сонат и «сказок» Метнера. Искания позднего Скрябина, в свою очередь, были продолжены в композициях Н. А. Рославца, «гармониеформы» которых выросли из исходных «синтетаккордов»; в причудливой, словно нематериальной нотной графике «Форм в воздухе» А. С. Лурье, посвященных Пикассо; в мистических опусах Н. Б. Обухова, именовавшего себя «Николаем Экстатическим». В «Причудах» (1917–1922) и «Пожелтевших страницах» (1928) Н. Я. Мясковского романтический жанр «листка из альбома» предстаёт в экспрессионистской изломанности и остроте линий. Выразительный потенциал романтических хроматизмов трансформируется в эксперименты с микрохроматикой в сочинениях И. А. Вышнеградского. «Отсвет романтической экспрессивности» В. В. Задерацкий обнаруживает даже в фортепианных произведениях Альфреда Шнитке.

С началом XX столетия остро ритмизированное графическое письмо вторгается в пианистические стили романтической традиции — облик позднего композиторского и исполнительского творчества Рахманинова может служить здесь примером. Еще больший удельный вес отмеченная сфера фортепианности занимает в искусстве С. С. Прокофьева. Его токкатность многообразна и часто принципиально антиромантична. Пылкому эмоциональному порыву противопоставляется волевой и мужественный «стальной скок», полный избытка молодых здоровых сил, лишенный рефлексивных нюансов. Но, всё же, традиции мас-

штабного романтического пианизма отчётливо проступают, скажем, в «многоэтажных» циклопических нагромождениях каденции из первой части его Второго фортепианного концерта.

Второй фактор — коммуникативный.

Эстетические потребности российской аудитории выработались под воздействием эмоционально-содержательного искусства братьев Рубинштейнов, в репертуаре которых центральное место занимало творчество композиторов-романтиков. Исполнительское кредо Антона Рубинштейна выражено в его подлинно романтическом афоризме из «Короба мыслей»: *«Игра на фортепиано — движение пальцев, исполнение на фортепиано — движение души»*. Весьма характерно пессимистическое продолжение и этого афоризма: *«Теперь чаще слышишь первое!»*. Рубинштейн горячо отстаивал право интерпретатора на сотворчество: *«Для меня совершенно непостижимо, что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение eo ipso субъективно, если производится не машиною, а личностью. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) — долг и закон каждого исполнителя, но, естественно, каждый делает это по-своему, то есть субъективно. И мыслимо ли иначе? Ведь нет двух людей одного и того же характера, одной и той же нервной системы, одного и того же физического сложения. <...> Если передача сочинения должна быть объективной, то только одна манера была бы правильной, и все исполнители должны бы только ей подражать. Чем же тогда становились бы исполнители? Обезьянами?»*. Не зная концепции Бердяева, он видел разрыв между «объективным и субъективным» и его помыслы были явно на стороне второго. Вот слова Рубинштейна: *«Что предпочитать в художественном произведении: правду без возвышающего полёта или возвышающий полёт без правды? Я предпочитаю последнее, потому что оно действует на моё воображение, тогда как первое вовсе не обращается к нему»*. И «возвышающий полёт» здесь звучит как пушкинский «возвышающий обман» или как юдинские «обретённые иллюзии». Критик Ю. Д. Энгель (1868–1927) так характеризовал особенности восприятия музыки русской аудиторией в начале XX столетия: *«Русская публика в массе непосредственнее, чем публика, например, немецкая или французская. Она, правда, менее культурна в музыкальном отношении, менее способна уловить какие-либо специальные, требующие особо изошрённой восприимчивости черты в артистическом исполнении — что так ценится на Западе — но зато, может быть, бо-*

лее чутка к внутренней одухотворённости художественной передаче».

Третий фактор — культурологический. «Во все времена люди возвышенные, хотя, впрочем, и разногласные в некоторых отношениях, были одной веры по некоторым основным мнениям; несмотря на слова их, противоречащие одно другому, выдавалась у них невольная ответственность», — писал поэт П. А. Вяземский. Помимо общего романтического генезиса, представителей русской фортепианной традиции объединяет принадлежность к тому проходящему через века культурному направлению, которое Стравинский справедливо называл «русским европеизмом». Ф. М. Достоевский в знаменитой «Пушкинской речи», произнесённой 8 (20) июня 1880 года говорил о «всемирной отзывчивости» русской культуры, о том, что «назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное». Весь XVIII век Россия активно овладевала европейскими формами музицирования и в сжатые исторические сроки осваивала те этапы, которые уже были пройдены европейской музыкальной цивилизацией. Причём указанный процесс, накапливая инерцию поступательного движения, происходил со всё большим ускорением, что, столетие спустя, позволило русской музыке занять достойное место в европейском музыкальном мире.

Осознание одновременной причастности национальному духу и европейским культурным ценностям присуще основателям первых отечественных консерваторий — Антону и Николаю Рубинштейнам, создававшим эти учебные заведения по европейским образцам. Русская фортепианно-исполнительская традиция формировалась под непосредственным воздействием западных мастеров — Джона Фильда, Адольфа фон Гензельта, Пабста, Теодора Лешетицкого и др. Единое «поле культуры» связывает основоположников советского пианистического искусства — К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза и Л. В. Николаева. При всём различии их индивидуальностей, в новых исторических условиях они сохраняли преемственность с предшествующим периодом. И есть все основания утверждать, что, во-первых, их становление и деятельность осуществлялись именно в рамках русского европеизма, а, во-вторых, что их творчество представляло собой различные ответвления романтизма: от умеренно академизированного у Гольденвейзера и Николаева — до интимно-лирического у Игумнова и экспансивно-философического у Нейгауза.

Н. А. Бердяев, вспоминая конец 20-х годов, писал: «Когда я оказался в изгнании на Западе, то застал интеллектуальную Европу, в преобладающих её течениях, в состоянии реакции против романтизма и против XIX века вообще». «Вообще, как в наше время можно быть романтичным?» — удивлялся в одном из интервью молодой И. Стравинский. — По моему мнению, романтика раз и навсегда похоронена как в искусстве, так и в жизни». Но всё же романтизм продолжал жить, — видимо, «витамин» романтизма просто необходим человечеству. И дело тут совсем не в том, что еще не смолкли голоса последних композиторов-романтиков (С. Рахманинова, Я. Сибелиуса). При пристальном взгляде на антиромантизм в нём обнаруживаются поразительные черты сходства с явлением, которое он так безоговорочно отрицает. Романтическое неприятие филистерства, его ограниченного приземленного меркантилизма, пресного образа жизни и добропорядочного, академически «правильного» искусства в начале XX столетия находит аналогию в презрении «будетлян» к «искусству сытых», в многочисленных «пощечинах общественному вкусу». Антиромантизм оказывается одним из проявлений антибуржуазности. Подобно мифическому царю Мидасу, превращавшему всё, к чему он прикасался в золото, буржуазия, по мнению «новых бунтарей», опошляла то искусство, которое она пыталась духовно осваивать. Именно поэтому некогда революционный романтизм превратился в глазах бунтарей в слегка щекочущую нервы послеобеденную забаву богатых снобов. Но сколько чисто романтического максимализма в подобном антиромантизме! Если отбросить внешний антураж, воспевание машин и других чудес технократической цивилизации, то в провиденциальных мистериях русского футуризма нетрудно услышать знакомую горделивую ноту художников-романтиков, «штурмующих небо», а в поэтизации города, урбанистической «второй природы» усмотреть пусть отделенное, но родство с романтической пейзажностью.

В молодом Советском Союзе государственный пафос социального переустройства оказывался, порой, вполне созвучным романтизму, особенно, — так называемому, «революционному», зовущему к борьбе со «старым» миром. К. В. Зенкин так определял важнейшую особенность романтизма XIX столетия: «Первичный, исходный идеал романтиков — стремление в полной мере ощутить, прочувствовать и реализовать глубинное родство человеческой души и всего мироздания — космоса, природы, обще-

ства». В исторической перспективе язык аллегории, вселенской гиперболы, привычный как для искусства, так и для массового художественного быта 20-х годов, воспринимается уже как некий, родственный романтизму «революционный символизм». Вспомним, например, «Большевика» (1920) Б. Кустодиева, «Новую планету» (1922) К. Юона, «Пламя революции» (1923) В. Мухиной. В то время как И. Стравинский, Артур Оннегер и Морис Равель высказывали инвективы против субъективности интерпретаций, нарком просвещения А. В. Луначарский в статье «Музыка и революция» (1926) заявлял: *«Нам нужны либо кристально-чистые, честные, спокойные, могучие исполнители, которые бы, как в ясном зеркале, давали нам образцы всего исполняемого, или тип исполнителя тенденциозный, страстный, все преломляющий сквозь собственную призму, на все налагающий собственную печать»*. Это высказывание правомерно прокомментировать двумя персоналиями советской пианистической эстрады: молодой Эмиль Гилельс и М. Юдина.

Конструктивистские, урбанистические тенденции были весьма влиятельны в художественной практике становящегося «пролетарского государства». Предметная среда и «искусство прошлого» воспринимались с идеологических позиций и отторгались как атрибуты жизни свергнутых имущих классов. Владимир Татлин (1885–1953), Любовь Попова (1889–1924), Эль Лисицкий (1890–1941) и Александр Родченко (1891–1956) создавали новую жизненную среду и культуру быта. Владимир Маяковский воспевал будущий индустриальный облик советских городов: *«Мы // разносчики новой веры, // красоте задающей железный тон. // Чтоб природами хилыми не осквернили скверы, // в небеса шарахаем железобетон»*. Промышленные шумы и ритмы, как символы неукротимой созидательной энергии, вдохновляли композиторов на поиски небывалых звуковых миров. Упомяну в связи с этим урбанистическое действо Ар-



сения Авраамова «Симфонию гудков», осуществлённое в 1923 году в Баку, а затем в Москве, в котором, по замыслу автора, пространство города наполнялось сигналами заводских и корабельных гудков, пушечными и пулемётными выстрелами, стрёкотом аэропланов. Более традиционный, инструментальный облик имели фортепианная пьеса «Рельсы» (1926) Владимира Дешевова, «Завод. Музыка машин» (1928) Александра Мосолова, эпизод «Фабрика» из балета «Стальной скок» С. Прокофьева.

Но ни конструктивизм, ни урбанизм не стали главными тенденциями в фортепианном исполнительстве и не погубили в нём ростки романтизма. Знаменательно, что молодой Дмитрий Шостакович в конце 20-х годов создаёт свои самые антиромантические опусы — Первую фортепианную сонату (1926), цикл «Афоризмы» (1927), оперу «Нос» (1927–1928), — но, в то же самое время, участвует в Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве (1927), где получает почётный диплом, исполняя сугубо романтический репертуар. И именно в этом репертуаре критика констатировала в игре Шостаковича такие отнюдь не противоположные романтизму качества, как «мягкость, теплоту и красочность». Авторитетнейший рецензент, один из ведущих российских учёных в области истории и теории пианизма Г. М. Коган так характеризовал интерпретацию Шостаковичем произведений Листа: «Исполнение им всего листовского цикла “Венеция и Неаполь” (гондольера, канцона и тарантелла) стояло в художественно-музыкальном отношении на чрезвычайной высоте». Сомневаюсь, чтобы интерпретация этого произведения в антиромантическом ключе (если таковая вообще возможна) смогла бы инспирировать подобное высказывание. Весьма характерно, что один из немногих советских пианистов того времени, активно осваивавший и пропагандировавший современный репертуар, Александр Каменский (1900–1952) своей игрой вызвал резкое неприятие маститого Голь-

денвейзера, который записал в своём дневнике: «Играл Каменский — даровитый, с феноменальными данными, но пустой, как скорлупа гнилого ореха».

Четвёртый фактор — историко-культурный. Исторический фон развития отечественного исполнительского искусства был насыщен драматическими событиями. Поэтому именно эмоционально-открытая исполнительская манера почти всегда находила и находит самый горячий отклик у отечественной аудитории, удовлетворяя её потребность в выходе за пределы обыденного существования. По словам Л. Е. Гаккеля, «характерной особенностью российского пианизма явилась “потребность в трансценденции”: всё, что оказалось яркого, талантливого, увлекательного на российской — назовём её, наконец, советской — фортепианной эстраде в те годы, носило романтические черты, а, значит, стремилось за пределы реальных жизненных измерений, даже если сама жизнь насылала на художников ощущение необычного, небывалого. В 20-е годы для русского культурного мира «романтическое исполнительство было особой отрадой, ибо позволяло как бы дожить недожитое, продлить одухотворяющие тревоги “серебряного века”, на самом деле резко оборванного».

Характеризуя послевоенную концертную жизнь Ленинграда, В. Н. Маргулис писал о романтических ожиданиях слушателей: «Мы были сыты академическим совершенством, сбалансированным экстазом Эмиля Гилельса, Давида Ойстраха, Даниила Шафрана, не приступавших канонов красоты. После пережитого на войне, крайней напряжённости сил и нервов, тягчайших мук и пыток людей нам хотелось в искусстве того же — исступления, фанатизма, торнадо, извержения вулкана и землетрясения». На первом международном конкурсе имени Чайковского в 1958 году русская публика и профессиональные музыканты испытали незабываемое эмоциональное потрясение и с восторгом

приняли Вэна Клайберна, узнав в его игре желанные черты большого романтического стиля.

Вместе с тем в пределах советского пианистического пространства в 50–70 годы нельзя не отметить появление кризисных тенденций к унификации исполнительской манеры, особенно заметных в том секторе, который Г. Коган называл «консерваторской традицией». В рецензиях на концерты молодых пианистов всё чаще стали раздаваться сетования на недостаточно индивидуальные, усреднённые трактовки. Тот же Г. Коган в статье 1961 года писал: *«Господствующая пианистическая школа приучила нас ко многому хорошему — к высокой культуре, требовательности вкуса, точной передаче текста. Но, превращённые в культ, и эти бесспорные достоинства начали обнаруживать свою оборотную сторону. Всё чаще слышишь молодых артистов, засушенных слишком многочисленными запретами, не столько играющих, сколько осторожно скользящих по узкой тропке академически дозволенного, боязливо озираясь на ежетапные “по газонам не ходить”. Всё чаще на концертах попадаешь в атмосферу Лейпцига времён Рейнеке, некоей нотариальной конторы, где снимаются копии с искусства и где главное — чтоб было “с подлинным верно”»*. Г. Нейгауз с грустной иронией цитировал слова А. Рубинштейна, что «в наше время “все” умеют хорошо играть». Но публика делала свой выбор, предпочитая не мастеровитых и корректных исполнителей, а неповторимые индивидуальности артистов романтического плана. Незабываемая, волнующая и трепетная атмосфера царил на клавирабендах Владимира Софроницкого, Генриха и Станислава Нейгаузов. С бурным восторгом отечественная аудитория встречала гастролы «семидесятилетнего юноши» — Артура Рубинштейна, прощальное турне Владимира Горовица.

Пятый фактор — идеологический. Русское искусство нередко выполняло социальные и профетические функции. Общественными событиями становились стихи Пушкина, Лермонтова, Блока, романы Тургенева, Лескова, Достоевского, Толстого, оперы Глинки, Чайковского, Мусоргского. Идею высокого предназначения музыкального исполнительства исповедовало большинство отечественных музыкантов. Её проявления заметны как на государственном уровне, так и в личностных установках концертантов. Причём социальная функция исполнительства всемерно поддерживалась в советский период и носила официальный характер. Ещё на заре советской власти

искусство в СССР было признано неотъемлемой частью «идеологического фронта». Первые отечественные лауреаты получали подлинно романтический статус национальных героев, наравне с полярниками, авиаторами, передовиками труда. Советские гастролёры, выезжавшие за рубеж, должны были быть полпредами «страны победившего социализма». Исполнительское искусство становилось «витриной достижений» советского общества, наглядно демонстрирующей преимущества «самого прогрессивного строя».

Профетическая же функция исполнительства основывалась, как правило, на личных убеждениях артистов. Концертная деятельность Антона Рубинштейна вдохновлялась благородной миссией интерпретатора-пропагандиста, объединяющего массы, несущего людям некое послание, выходящее за пределы только искусства. Клавирабенды М. Юдиной порой превращались в страстные проповеди, где к музыке присовокуплялось поэтическое слово; широкий общественный резонанс получали всегда ожидаемые как важные события выступления Эмиля Гилельса и Святослава Рихтера. Поистине, история отечественного музыкального исполнительства знала такие периоды, когда, если перефразировать слова Евгения Евтушенко, пианист в России был «больше чем пианист». Рудименты подобного пиетета перед музыкальным исполнительством отчасти сохраняются до сих пор. Ряд видных музыкантов занимаются общественной деятельностью, создают благотворительные фонды, входят в президентский Совет по культуре.

В то время как в мировой музыкальной жизни крепили антиромантические и ретроспективные тенденции (необарокко, неоклассицизм), складывались традиции «исторически информированного исполнительства», в советском пианистическом пространстве происходила модификация и частичная академизация романтической модели. Определённую роль в её сохранении и даже консервации сыграла напряжённая политическая ситуация. Если в двадцатые годы ещё наблюдались активные контакты с самыми современными образцами культуры Запада (особенно интенсивные в Ленинграде), то тридцатые, а тем более — сороковые годы были ознаменованы всё нарастающей изоляцией «пролетарского государства» от мирового художественного процесса. Д.А. Паперно, вспоминая о концертной жизни Москвы начала 50-х, отмечает: «Гастролёры из западных стран почти не приезжали».

Отголоски пресловутой «классовой борьбы» затронули отчасти даже теорию пианизма. Например, пафос борьбы со всевозможными «уклонами» пронизывает стиль и лексику статьи Г. Когана, опубликованной в 1929 году. Он пишет: «В соответствии с таким положением на пианистическом “фронте” главными задачами сегодняшнего дня являются: 1) решительная борьба со “старой” школой; 2) наряду с использованием отдельных ценных положений “анатомио-физиологической” школы (главным образом как орудия борьбы против старой школы) четкая критика основных принципиальных ошибок этого направления, борьба с апологетическим отношением к нему и со всякими попытками “пропитать” наш пианизм принципами этого направления; 3) изучение и критическое освещение “психотехнического” направления; 4) разработка основных проблем теории пианизма в соответствии с принципами марксистской методологии». Порой даже выдающиеся зарубежные интерпретаторы, не вписывающиеся в привычные рамки, принимались весьма настороженно. Так в статье 1939 года А. Гольденвейзер с заметным раздражением констатировал: «В Ленинграде — Шнабель, в Москве — Корто, оба большие артисты, но не могущие “словечка в простоте сказать”». Ему вторил Г. Коган, сурово изрекавший: «Несомненно, путь Шнабеля — не наш путь. Не посчитавшиеся с этим оказались на опасной дороге».

Справедливости ради следует отметить, что подобное неприятие носило в большей степени эстетический, чем идеологический характер. Ведь и Гольденвейзер, и Коган, да и другие видные музыканты советского периода отнюдь не были верными последователями официальной коммунистической доктрины. В дневниковой записи Гольденвейзера от 13 февраля 1926 года читаем: «Искусство — высшая правда. Здесь лгать нельзя. Лгать-то можно, но тогда искусства нет! И тут ничем не поможешь, от того-то и не получается “марксистского” искусства — и никогда не будет». Один из лучших учеников Гольденвейзера — Самуил Фейнберг предположил своей Шестой сонате (ор. 13, 1923 г.) эпиграф из «Заката Европы» О. Шпенглера. Г. Коган, в молодости разделявший взгляды «меньшевиков» в статье «О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе», написанной в 1970 и ходившей только в машинописных копиях, предрекал ни больше ни меньше как грядущий крах Советского Союза.

Идеологическая цензура в исполнительской сфере осуществлялась отнюдь не самими музыкантами, а государственными надзорны-

ми органами и проявлялась она, прежде всего, в ограничении репертуара, в который не допускались произведения, признанные «формалистическими» или «идейно вредными». Одно время в их число входили даже сочинения Рахманинова и Метнера, — композиторов, покинувших Россию. С опаской воспринималось искусство Дебюсси и Равеля. Иногда можно было наблюдать обманчивое совпадение мнений музыкантов с официальными установками, которое происходило по причине определённого консерватизма эстетических позиций деятелей искусства. В частности Гольденвейзер по поводу сочинений Дебюсси и Равеля писал, что «в большом количестве эти внешне мастерские, но внутренне малосодержательные произведения быстро приедаются». Зачастую резкое отторжение вызывала музыка «нововенцев». Лишь наиболее пытливым советским музыкантам старшего поколения удавалось преодолеть этот эстетический барьер. Так, по воспоминаниям Н. Н. Каретникова о Г. Нейгаузе, лишь после длительного и напряжённого вслушивания в течение нескольких месяцев «Веберн открылся Генриху Густавовичу во всей своей красоте и грандиозности». Но многие ведь так и не смогли воспринять это оставшееся чуждым для них искусство. Даже на излёте «хрущёвской оттепели», когда сочинения Шёнберга, Берга и Веберна стали вполне доступными, и в советском музыковедении начал формироваться объективный взгляд на них, оказалась, всё-таки, возможна печально известная статья Ю. А. Кремлёва, в которой он так аргументировал своё неприятие основоположника нововенской школы: «Вглядываясь в вереницу дошедших до нас портретов Шёнберга, мы постоянно испытываем неприязненное чувство: в более ранние годы поражает сочетание самодовольства с раздражённостью, в более поздние — горькой разочарованности с презрением к миру. <...> Мог ли так под конец жизни выглядеть истинный новатор, подаривший человечеству нечто ценное и глубокое — будь он трижды стар и болен? Разумеется, нет, нет и нет! Портреты Шёнберга — живое, образное свидетельство противостоительности его новаций, разрушивших не только основы классических традиций музыки, но даже личность самого композитора».

Официальные охранительные меры в сочетании с субъективным эстетическим консерватизмом не прошли без последствий. Репертуарной доминантой большинства советских пианистов оставались произведения композиторов-романтиков, что нередко накладыва-

ло отпечаток и на интерпретацию Баха и венских классиков. Дополняющим фактором становится репертуарная политика филармоний, делающих ставку, прежде всего, на хорошо известный, апробированный репертуар, в котором романтическая музыка занимает едва ли не ведущее место. Это тенденция оказалась настолько стабильной, что даже в 1999 году Альфред Брендель в интервью газете «Мариинский театр» говорил: «В вашей стране, насколько я понимаю, многое сконцентрировано на русских композиторах и Шопене. Остальное несколько в стороне». Стремление к аутентичности трактовок и к возрождению старинного инструментария в СССР начинает отчётливо проявляться лишь к началу шестидесятых годов и крепнет одновременно с возрастающим вниманием к авангардному искусству и новым композиторским техникам. Постепенное возвращение страны в мировой художественный процесс (70–90 гг.), изживание идеологических стереотипов и связанное с этим расширение эстетических горизонтов привело к большому разнообразию исполнительских направлений, которые, всё же, не смогли кардинально изменить общую картину.

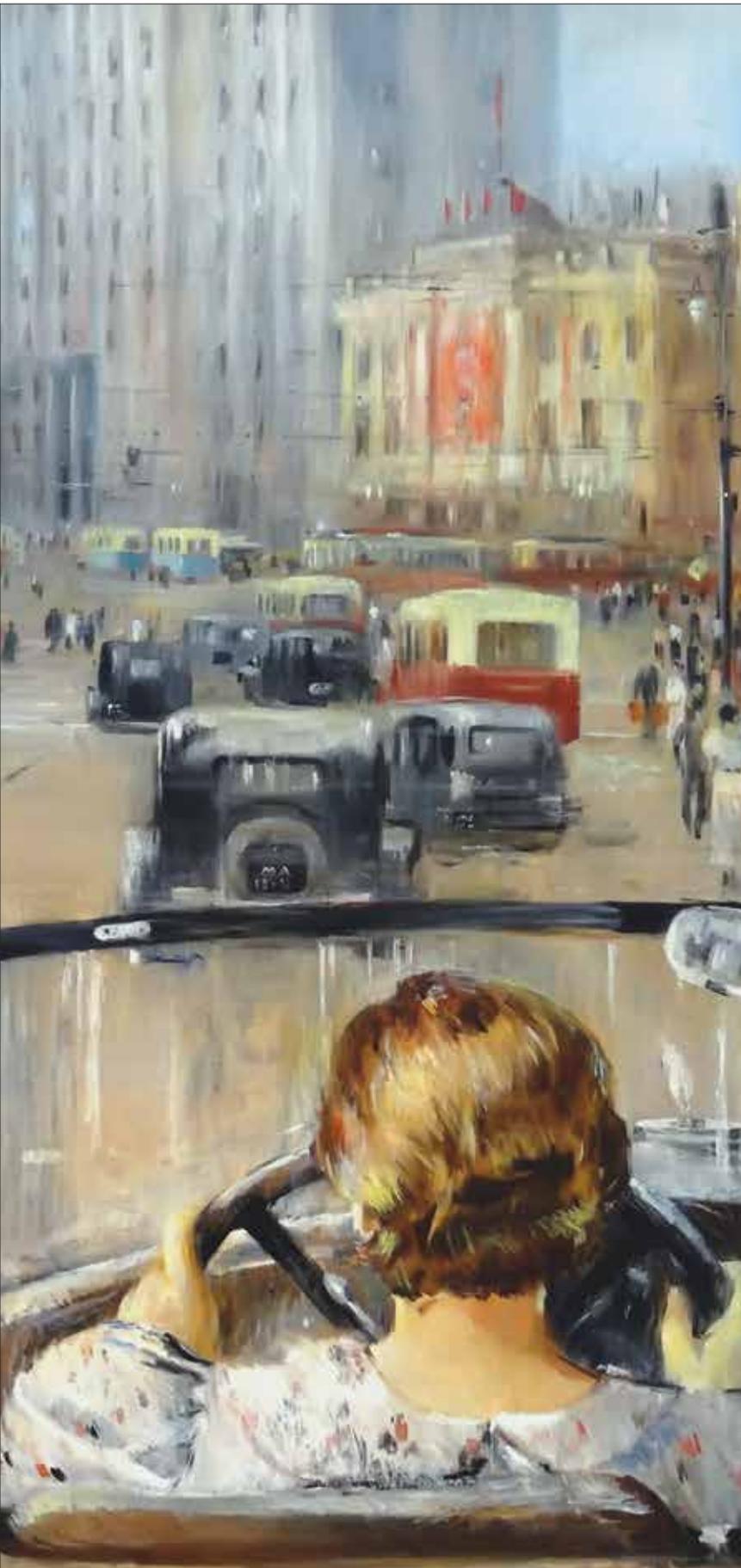
Шестой фактор — консервативность и инерция отечественной музыкальной педагогической среды, оказывающей сильнейшее влияние на сохранение определённой стабильности романтической модели исполнительства. Если исходить из бердяевского понимания романтизма, то главной локальной особенностью советского пианистического пространства в социальном плане станет намеренное культивирование «разрыва между объективным и субъективным», — высокая и утопическая попытка выйти из царства необходимости в царство свободы. Ведь никакими экономическими расчётами невозможно оправдать строгую и стройную инфраструктуру музыкального образования, созданную в Советском Союзе. Её можно понять только исходя из идеологической (идеалистической и подлинно романтической) установки о преобразующей, воспитывающей «нового человека» силе искусства. Е. Пекелис, рассуждая о пианизме Григория Гинзбурга, писал: «Отечеством Гинзбурга оказалась страна, пропустившая через себя большую утопию коммунизма. Соприкоснувшись с материальной действительностью, утопия сгнила и самоуничтожилась. Но в эстетической действительности — музыкальной в частности — утопия дала драгоценные плоды». Одним из таких несомненных достижений стала

советская система музыкального образования. *«Русское образование — удивительное, уникальное — можно сравнить с совершенным биологическим организмом, подаренным нам природой: оно питается не только большими артериями (консерваториями), но и мелкими (училищами), разветвляясь до тончайших, как нити, капилляров (школ), поддерживающих всё кровообращение, снабжающих кровью все периферические окончания»*, — восклицал Л. Н. Наумов, сам бывший частью этого организма.

Советское пианистическое пространство, порождённое отечественным музыкальным образованием, наглядно демонстрирует правомерность диалектического закона перехода количества в качество. Выпуская профессионалов с избытком природного явления (подобно цветению трав, нересту рыб), этот хорошо налаженный механизм повышает вероятность появления выдающихся музыкантов. Но, с другой стороны, сколько неудовлетворённый амбиций, тайных и явных драм таил и таит в себе этот неестественный «естественный отбор»! Так идея контроля над стихией субъективности дала неожиданные результаты: субъективный мир консолидировался и почувствовал свою относительную автономию. Отечественное музыкальное образование до сих пор скрепляет российское пианистическое пространство и осуществляет невольную экспансию за свои пределы.

О том, что советское пианистическое пространство представляет собой именно систему, свидетельствуют его содержательные составляющие: (1) определяющее влияние романтизма в процессе формирования и функционирования; (2) преобладание романтической парадигмы в коммуникативном взаимодействии артиста и публики; (3) принадлежность к традиции «русского европеизма», теснейшая связь с судьбой русской культуры в целом; (4) историко-культурный контекст, насыщенный драматическими событиями; (5) зависимость от господствующей в стране идеологии и мирового социокультурного климата; (6) достаточно консервативная и основанная на принципе непрерывности структура музыкального образования.

Советское пианистическое пространство является динамической системой: оно было разным в 30-е и, скажем, в 80-е годы XX столетия. В данной динамической системе пятый из отмеченных факторов — зависимость от господствующей идеологии — не является постоянным. В советский период, следуя за идеологическими «похолоданиями» и «потеп-



лениями», он определял различную степень герметичности культурного ареала страны. Этой изоляции не было до советского периода, и она постепенно нивелировалась в 60–80-е годы. С распадом Советского Союза и в связи с процессом глобализации данный фактор совершенно трансформировался и приобрёл ощутимый экономический оттенок, что, в свою очередь, начинает воздействовать на другие элементы системы и, прежде всего — на отечественное профессиональное музыкальное образование. Его начальное звено — детские музыкальные школы в соответствии с «законами рынка» вытесняются в «сферу образовательных услуг». Теряет своё господство идея высокого предназначения искусства, перерождаясь в повседневную практику интертеймента.

Но самый первый из обозначенных компонентов системы — определяющее влияние романтизма в процессе её формирования и функционирования — представляется пока относительно стабильным. Отвечая стойкой потребности широкой публики в эмоциональном общении с искусством, романтический бытийный дискурс на российской концертной эстраде до сих пор остаётся наиболее желанным. Пианист Михаил Рудь, сравнивая отечественную и зарубежную аудиторию, отмечал в одном из интервью: *«У русской публики очень ярко выраженный вкус. Она хочет получать от искусства эмоции, причем строго определенного типа. Когда же их нет, то музыкант становится ей не интересен»*. Как показывают повседневные наблюдения, традиции романтизма в области фортепианного исполнительства до сих пор актуальны, поэтому имеются все основания даже постсоветское пианистическое пространство определить как «заповедник романтизма», оставшийся без охраны. ■

Борис БОРОДИН

ЗА ГРАНИЦАМИ МЕЙНСТРИМА

Иван Соколов и Юрий Фаворин принадлежат к разным поколениям музыкантов. Соколов окончил Московскую консерваторию в 1983 году по двум специальностям: как композитор (класс профессора Н. Сидельникова) и как пианист (класс профессора Л. Наумова). Фаворин окончил консерваторию в 2009 году (класс проф. М. Воскресенского), лауреат ряда международных конкурсов, среди которых Конкурс им. Оливье Мессиана (Париж, 2007), Конкурс им. Королевы Елизаветы (Брюссель, 2010).

В настоящее время Иван Соколов преподаёт в Московской консерватории – читает курс «Теория музыкального содержания», ведёт класс специального фортепиано на кафедре исторического и современного исполнительского искусства. Среди новейших сочинений Соколова — монументальный фортепианный цикл «31 прелюдия, Речитатив и Эпилог. Евангельские картины» (русская премьера — 2014 год). Он часто выступает как солист и ансамблист, многие помнят его легендарную интерпретацию «Двадцати взглядов на Младенца Иисуса» в рамках московского фестиваля, посвященного Мессиану (2008).

Юрий Фаворин сконцентрирован преимущественно на исполнительской деятельности. В его концертных программах в России и за рубежом представлены сочинения как традиционного классического и романтического репертуара, так и музыка XX века: от Николая Рославца и Николая Мясковского до Андре Букурешлева и Ричарда Барретта. Исполнение Фавориным «Экзотических птиц» Мессиана с «Ensemble Intercontemporain» под руководством Пьера Булеза стало заметным событием в истории интерпретации новой музыки.

Общее, что объединяет двух музыкантов, — интерес к творчеству XX-XXI веков самых разных направлений и тенденций. Иван Соколов и Юрий Фаворин неизменно остаются первопроходцами в искусстве интерпретации музыки новых и новейших стилей. В беседах с профессором Владимиром ЧИНАЕВЫМ пианисты размышляют об альтернативных формах концертного исполнительства, о новых композиторских стилистиках и их влияниях на академические формы музицирования.



ИВАН СОКОЛОВ: «С ПРИХОДОМ ПОЛИСТИЛИСТИКИ МНОГИЕ ТОЧКИ ОТСЧЕТА ИЗМЕНИЛИСЬ»

— Современная музыка и классика в исполнительском искусстве. Можно ли говорить о взаимодействии (или противостоянии?) таких разных явлений, как авангард раннего или зрелого XX века и музыка романтиков?

— Эта проблема для меня очень важная, близкая, потому что я закончил консерваторию как композитор и, естественно, в 1970–90-е годы увлекался самой современной музыкой. В годы учёбы у Наумова (в конце 1970-х — начале 80-х годов) я у него часто играл Шёнберга, Бартока, Стравинского — сочинения, кото-

рые в ту пору редко исполнялись. Что мне очень нравилось в них, это отсутствие пианистических традиций — нет канона, по которому надо играть. Помню, как-то я принёс Наумову Фантазию Шопена, и он целый час занимался со мной трёхстраничным медленным вступлением. Тогда я этого не выдержал. Видимо, я не вписывался в этот канон, не наслаждался им. А когда я принёс Льву Николаевичу Первую сонату Шостаковича и Две элегии Бартока op. 8b, он стал меня расспрашивать о музыкальной форме этих сочинений, о многих других особенностях, и мы с ним общались долго.

Музыка XX века давала мне много и как пианисту, и как композитору. Например, играя пьесы ор. 19 Шёнберга, я находил там тональность. Как нам объяснял Ю.Н. Холопов, в любой атональной музыке есть центральный тон, который может меняться от такта к такту, от 2–3 тактов к следующим небольшим разделам. Поиск и нахождение центрального тона способствовали тому, что музыка стала лучше получаться и запоминаться. А когда я слушал, например, Скрипичный концерт Берга, мне очень помогало именно то, что я сводил эту музыку к каким-то романтическим образцам, из которых, как известно, и сам Берг черпал вдохновение. Мне вообще кажется, что романтизм живёт и в XX веке. Я нахожу его практически в любом современном сочинении, которое играю. Конечно, параллельно с музыкой XX века, включая сочинения Булеза, Штокхаузена, я много играл и Шопена.

Многие меня спрашивали, зачем одновременно заниматься такими разными вещами? Мне, как и сейчас, было интересно; я чувствовал желание охватить как можно больший диапазон музыкальных течений, стилей, мне хотелось быть максимально всеядным и максимально продвинутым (скажем так) во всех направлениях. Это было, выражаясь спортивным языком, многоборье. Я считаю, что занимаясь этими всеми вещами параллельно, я, естественно, выиграл также и в исполнении музыки Шопена. Часто мне говорили: «Ты играешь надуманно. Твои трактовки испорчены авангардом». С другой стороны, те слушатели, которые любили красивый звук, романтику и не любили авангард, всё-таки с интересом относились к моим авангардным исполнениям (например, сочинений Штокхаузена) потому, что я иногда что-то в этих сочинениях исполнял «шопеновским звуком».

Вообще, мне кажется, что именно та музыка, которая обладает ярко выраженными «авангардными» чертами и вместе с тем — пусть явно или опосредованно — каким-то образом базируется на чем-то классическом, она и занимает достойное место в высоком фортепианном исполнительском искусстве. Приведу любопытный пример: сочинение Джорджа Крама «Макрокосмос», где есть аллюзии на Шумана или даже цитаты из Шопена (в пьесе Dream Images). Несмотря на авангардную стилистику сочинения в целом, оно очень хорошо вписывается в мир высокого пианизма.

Другой пример — Мортон Фелдман. Эти его отдельные, разрозненные, тихие звуки, мед-

ленные темпы... Казалось бы, он никак не связан с классической традицией композиции. Но это лишь по первому впечатлению. Во-первых, у Фелдмана очень много от Дебюсси, когда начинаешь играть, к примеру, его «Palais de Mari», вдруг обнаруживаешь сходство с «Шагами на снегу». Во-вторых, композитор, который очень слышен в Фелдмане, это Скрябин, что неудивительно: ведь его учителем по фортепиано была Вера Маурина-Пресс, которая в своё время поддерживала профессиональные контакты со Скрябиным, даже училась у него. В Поэме ор. 52 № 1 Скрябина практически каждый такт написан в своём размере, и этот принцип, мне кажется, Фелдман заимствовал именно у Скрябина, когда сочинял «Palais de Mari».

— Значит, в конце концов, есть некое интегрирующее единство? И может быть, придёт время, когда исполнитель не будет, как сейчас, резко разделять музыку традиционного большого концертного стиля и авангарда?

— Если обратиться к истории, например, к XIX веку, вагнерианцы и брукнерианцы образовывали две совершенно антагонистические партии. И что же мы видим сейчас? Никакого антагонизма между этими двумя великими композиторами (Вагнер и Брукнер) нет. Конечно, они очень разные, в чём-то диаметрально разные, но непроходимой линии нет, она исчезла. Думаю, в недалёком будущем мы будем находить общее между великими явлениями, которые сегодня кажутся наиболее полярными: Скрябин и Кейдж, Фелдман и Дебюсси...

— Согласитесь, в композиторском творчестве последней четверти XX — начала XXI века сближение таких полярностей уже состоялось. Например, в фортепианных циклах «Китч-музыка» или «Багатели» Валентина Сильвестрова, где уже реализована «встречность» разных эстетик. Сильвестров может соединить шлягер и авангардность, банальное и возвышенное; он свободно использует аллюзии на Шопена, Брамса, Чайковского... Да и в Вашей музыке последнего времени чувствуется приближение к аналогичному синтезу: новый язык, новая композиционная техника — и в то же время аллюзии на романтическую поэтику. Это так?

— В процессе сочинения моего фортепианного цикла «31 прелюдия, Речитатив и Эпиграмм. Евангельские картины» я задавался вопросом: «А как я сочиняю?». И понял, что нельзя

сознательно стремиться к новизне: всё новое появляется случайно, именно поэтому оно новое. Ибо человек, который сознательно стремится сделать новое, будет оперировать умом, а ум состоит из знакомых, уже существующих в этом мире формул. Я убедился в этом, сочиняя это и другие произведения; старался как можно меньше «придумывать». Да, моя музыка вроде бы внешне похожа на какие-то образцы музыки 1960–70х годов или даже напоминает Рахманинова или Прокофьева. Вместе с тем это не совсем Рахманинов и Прокофьев. Это отличие, которое я тоже не стремился завуалировать специально, тем более — делать какую-то стилизацию «под Рахманинова» или «под Прокофьева»...

— Прокофьев и Рахманинов — это ведь такие разные полюса в наших привычных представлениях. Разве нет?

— Безусловно, но тут, как с Вагнером и Брукнером, полюса начинают смыкаться. Вообще, с приходом полистилистики многие точки отсчета изменились как в композиторском, так и исполнительском искусстве. Например, в «Лабиринтах» Н.Н. Сидельникова есть и настоящие кластеры, и проникновенная лирическая музыка. Обладая определенным опытом исполнения авангардной музыки, я достаточно свободно чувствовал себя в сочетании разных, прежде противопоставленных техник, и сыграть это сочинение адекватно мне было уже легче. Вспомню и Алексея Любимова, который играет одинаково великолепно и Шопена и Кейджа. Я считаю, что принципиальной грани, резкого водораздела между этими двумя мирами как бы и не существует. Он, конечно, есть, но больше в головах слушателей. Этот стилистический водораздел я стремлюсь преодолеть в моем творческом сознании.

— Вернёмся, однако, в недавнее прошлое. Начиная с середины 1970-х в среде нашего академического искусства возникает новый феномен — «альтернативное» исполнительское искусство. В 1980–90-е годы этот феномен становится достаточно примечательным и широкомасштабным: среди плеяды молодых исполнителей Ваше имя нередко ассоциировалось именно с «альтернативщиками». Наверное, для Вас это не было «прихотью момента». Что побуждало Вас к поиску альтернатив? Что вообще Вы вкладываете в понятие альтернативного исполнительского искусства?

— Помню, на одном из фестивалей современного искусства «Альтернатива», в конце 1980-х я предложил устроить фестиваль альтернативного исполнительства. Но как определить: что является альтернативным исполнительством?

К различным формам такого, мне кажется, надо отнести обладание даром непосредственного контакта с аудиторией. Наверное, в этом смысле первой альтернативной исполнительницей была М.В. Юдина, которая, как известно, нередко комментировала свои программы во время концерта. Но есть и другие формы такого контакта. Например, разговор непосредственно во время игры. Еще Эрик Сати — один из наиболее авангардных мастеров раннего XX века, с которым вообще связано понятие «альтернативное» в искусстве, снабжал свои фортепианные произведения короткими фразочками, которые можно или, может быть, даже нужно произносить во время игры. Правда, Сати порой запрещает их произносить вслух, но он настолько «педалирует» свой запрет, что это воспринимается, скорее, как пародия на запрещение. В начале 1990-х я впервые исполнил мое сочинение-триптих «О Кейдже». Известно, что Кейдж был не только композитором, но и музыкальным писателем, а также графиком. В моем сочинении как бы представлены три эти ипостаси: музыкальный текст исполнялся на клавиатуре левой рукой, правой рисовалось некое соответствие звучанию и в это же время произносился текст. По замыслу все эти три пласта должны взаимодействовать.

Весьма интересна и богата для самых разных творческих экспериментов альтернативная форма выступления элементами акционизма или хэппенинга. Если, например, сочинения Штокхаузена исполнитель играет, садясь на клавиатуру, то это еще не альтернативное исполнительство, потому что в нотах все будет написано вполне традиционно: скажем, тут надо взять кластер в таком-то регистровом диапазоне; или, если в сочинении Кейджа «4'33"» представлена вроде бы скандальная акция, когда ничего не звучит вообще, но пианист честно исполняет нотный текст — и тут нет ничего альтернативного, тут полная аутентика. Но, например, в «Пении птиц» Э. Денисова уже можно говорить об альтернативной исполнительской практике. В 1969 году автор создал фонограмму, составленную из звуков леса, из препарированных звуков рояля, из чисто электронных звучаний, и на эту фонограмму накладывается импровизация исполните-

ля. Причем, любого, не обязательно пианиста. Это может быть и ударник, и флейтист; существуют записи и с фортепианными импровизациями — моей и Алексея Любимова. Многие помнят, как в премьерное исполнение «Пения птиц» Любимов привнес элемент хэппенинга, когда появился на сцене в костюме птицы; мне как-то довелось исполнить российскую премьеру Klavierstueck XIII Штокхаузена в черном трико и т. п.

— *Можно вспомнить и знаменитый хэппенинг в стенах Московской консерватории, посвященный музыке Кейджа. Его эстетика «инструментального театра» тогда, в середине 1970-х, была воспринята сторонниками авангарда с энтузиазмом, в академической же среде эпатировала многих. Насколько, однако, возможна исполнительская эстетика хэппенинга в условиях не только экстремального авангарда, но и традиционного концертного репертуара?*

— Могу привести примеры из моей концертной практики. В 1988 году Л. Н. Наумов предложил мне сыграть две мазурки Шопена на вечере памяти В. А. Цуккермана. Мазурку f-moll, op. 67 post. я играл непривычно медленно, а в ля-мажорном фрагменте резко ускорял темп и возникало ощущение, что в одну мазурку вторгается другая, совершенно противоположного характера — получилось нечто вроде коллажа. В исполнении мазурки C-dur, op. 7 № 5 я отталкивался от странной ремарки, фигурировавшей в редакции, если не ошибаюсь, Игнаца Фридмана: «Повторять без конца (Repete senza fine)». Я наивно вообразил, что это написано самим Шопеном, поскольку никаких сносок к этой ремарке не было, и решил, что мазурку надо играть бесконечно, пока время не кончится, пока не случится «второе пришествие». В моей интерпретации с каждым повторением мазурки клавиши постепенно как бы исчезали, потом я прикасался к ним совсем беззвучно, затем, «играя» уже в воздухе, уходил со сцены. Т.е. была своего рода авангардная акция.

Подобные идеи меня привлекали. В 1993 году я исполнял «Картинки с выставки», где элементы хэппенинга приобрели характер смысловой концепции: в «Балете невылупившихся птенцов» я трижды прокукарекал — это имитировало предвестие отречения Петра; в «Двух еврейях» духовно богатый — это Иисус Христос, духовно бедный — олицетворение всех предавших Христа; затем, в интонациях «Лиможского

рынка» выкрики «Распи Его»; Голгофа — это «Катакомбы» и «С мертвыми на мертвом языке», где октавное тремоло на фа-диезе я играл на струнах рояля, как и заключительный нисходящий пассаж «Богатырских ворот». А «Быдло» я трактовал как телегу (собственно рояль) и быков (ими был я): к концу пьесы, двигая и подталкивая рояль, я увозил его на край сцены и т. д. После всего этого администрация Рахманиновского зала не пускала меня на сцену более пяти лет. Наверное, эти примеры (которые я мог бы продолжить еще) можно назвать альтернативными интерпретациями.

Позже от подобных вещей я в целом отказался. Однако экстремальность в интерпретации обычной классики все же как-то незримо присутствует как некая возможность. Более того, могу сказать, что эти возможности эксцентрических вещей раскрепостили меня и придали артистическому высказыванию большую свободу. Помню, например, как меня поразил в классе Наумова его ученик Владимир Виардо. Он играл Четвертый концерт Бетховена, и когда я зашел в класс, он играл вторую часть, облокотившись на спинку стула. Сама эта поза привела меня в совершеннейшее потрясение: я мечтал вот так именно играть — свободно, раскрепощенно, так, чтобы именно дух был свободен и раскрепощен. И это то, чем я обязан авангарду.

— *Есть ли будущее у альтернативного исполнительского искусства или же в наше поставангардное время вернее было бы говорить о глобальных интегрирующих процессах, действительно, стирающих грани между прежде рельефно обозначенными границами?*

— Думаю, что альтернативное исполнительство (в каких бы формах оно себя ни выражало) должно как-то оживить музыкальное искусство, потому что сейчас время меняется, и мы особенно остро чувствуем, что музыка уходит от публики — или публика уходит от музыки? — и эту нишу надо как-то заполнить; мы должны идти вперед. Это одна сторона вопроса, а другая — музыка должна оставаться элитарной, вечной, и никаких шагов не делать, потому что «шаги» здесь это спуск с некой олимпийской вершины; музыка должна быть высокой и ждать, когда к ней придут, или — не придут. Это ее не должно волновать. Это тоже имеющая право на существование позиция, и эти две позиции пребывают в полифонии, сосуществуют.



ЮРИЙ ФАВОРИН: «ХАРАКТЕРНАЯ ЧЕРТА ВРЕМЕНИ — СТРЕМЛЕНИЕ ОТОЙТИ ОТ ФОРТЕПИАНОЦЕНТРИЧНОСТИ»

— Ваш репертуар сочетает в себе музыку разных эпох и стилей: от Шуберта и Листа до Мессиана, Рославца, Барретта. Причем, по мнению многих, музыке XX века Вы отдаете особое предпочтение. Как вы считаете, есть ли встречное движение традиционной классики, романтики, с одной стороны, с другой — музыки авангарда XX века, предполагающей свою, особую исполнительскую поэтику?

— Я стараюсь не разделять эти два пласта, ведь на самом деле их не два, а гораздо больше,

потому что, особенно в последнее время, каждый автор создает свое направление, даже свой индивидуальный способ мыслить; все меньше остается общих точек отсчета, общей системы координат. В музыке последних десятилетий мы можем регулярно обнаруживать такие ситуации, когда для того или иного композитора непосредственно предшествующее — это в большой степени «слепое пятно», он смотрит дальше, вглубь истории, причем, обращается не просто к музыке той или иной эпохи, а к конкретному автору или даже отдельной черте его

стиля, которую он может развивать определенным образом. В исполнительстве, по моим ощущениям, можно наблюдать аналогичную ситуацию. Когда после исполнения сочинений современности мы возвращаемся к музыке XVIII или XIX веков, мы вольно или невольно фиксируем внимание на каких-то элементах, которым раньше не придавалось такого значения — они воспринимались частью исторически оформленного целого.

Это можно сказать, например, о музыке Шуберта, об общности его идей, самого типа его мышления с композиторскими идеями XX века. Естественным тут было бы назвать Мортон Фелдмана, его специфическое чувство музыкального времени. В первую очередь, в его поздних сочинениях конца 1970-х — середины 1980-х годов «Palais de Mari», «For Bunita Marcus», где он уже уходит в сторону чрезвычайно длинных медитативных композиций с неопределенной формой. Можно даже сказать о форме, в которой выровнен рельеф: сложно найти некое подобие кульминации или какие-то иные заданные параметры. У него скорее некое пребывание в музыке. То же мы слышим и в поздних сочинениях Шуберта. Множество модуляций, нет кульминаций, и не понятно, куда все это идет, все это бесконечно... Речь тут идет о преодолении формальной заданности. Достаточно посмотреть на тональные планы, временные пропорции его поздних сонат, и становится ясно, почему форма у Шуберта размывается. Ведь тональный план B-dur'ной сонаты явно не направлен на то, чтобы создать лаконичную, рельефную фигуру музыкальной формы. Это преодоление времени, которое не идет вперед, а, скорее, как бы ветвится — это некое пребывание в музыке... А ведь Шуберт создал свои поздние сонаты еще в 20х годах XIX века! Можно провести еще множество параллелей между Шубертом и Фелдманом, и когда мы обращаемся к Шуберту сегодня, мы невольно учитываем творческий опыт Фелдмана. Видимо, у исполнителя должен быть некий артистический резерв, чтобы тишиной, паузами и длиннотами (которые у Шуберта также явны и очевидны, как и у Фелдмана) заинтересовать слушателя. Но это также и замечательный вызов для исполнителя. Правда, и слушатель, конечно, должен быть искушен опытом восприятия таких «странностей» в музыке.

— *Кстати, в ваших интерпретациях явно присутствует замечательное чувство формы, выстроенности, внутренней логи-*

ки, что можно слышать в интерпретациях и Третьей сонаты Мясковского, и в Прелюдиях Рославца, и в «Поэтических и религиозных гармониях» Листа. В Вашей концепции Лист не воспринимается как общепринятый «романтик», и это как раз импонирует: тут новый взгляд на известное и избегание исполнительских трафаретов. Ваш Шуберт также отмечен присутствием созерцательного интеллекта в большей степени, чем непосредственного чувства. Правомерно ли связать такие слушательские ощущения с Вашим опытом исполнения музыки XX века?

— К аналитичному подходу в интерпретации я не стремлюсь осознанно. Скорее, это процесс безотчетный, потому что, если бы я все это осознал, я бы не смог это делать именно таким образом, и это парадокс. Может быть, осознание как раз и привело бы к утрате ощущения тех взаимосвязей, о которых только что шла речь.

— *Что, в таком случае, побуждает Вас к исполнению редко звучащей музыки XX века?*

— В какой-то момент я понял, что нет никакой логики в том, почему музыка XIX века может быть играема в таком-то объеме, а XVIII или XX — в ином, а музыка второй половины XX века и вовсе как бы не существует. Соответственно, я начал искать и нашёл для себя то, что стало в один равноценный ряд с классикой.

Одним из импульсов к интересу стала музыка Пьера Булеза. Хотя именно Булез обычно рассматривается как один из наиболее «закрытых» композиторов XX века, именно аналитических, условно говоря, «не приглашающих». Но, как ни странно, именно это свойство его музыки меня вдохновляло. Вход в звуковой мир Булеза был для меня чем-то вроде чтения «с выражением» телефонной книги: осознать её математическую формулу и обнаружить в ней очень сложные конфликтные семейные взаимоотношения.

— *Вашу запись Прелюдий Николая Рославца я склонен расценивать как одну из лучших в истории грамзаписи...*

— Мало кто разделяет мою увлечённость Рославцем, причём не только среди пианистов. Его, конечно, ценят как новатора, как наследника идей Скрябина, как одного из первопроходцев серийного метода композиции, а меня очень захватила именно его музыка: это и бесконечный бурлящий поток (например, в Первой, Второй фортепианных сонатах), и изыс-

канные интеллектуальные конструкции (как правило, в миниатюрах). Вспомним его синтет-аккорды (основополагающий элемент его композиционной техники среднего периода): из их последовательностей мы никогда не выходим, они постоянно реализуются в разных комбинациях, от разных тонов, и мы все время пребываем — именно пребываем — в этом изолированном, замкнутом в себе мире. Меня привлекает такое уникальное сочетание единообразия гармонического языка с очень высокой мерой импульсивности, непрерывного становления. Это есть и у позднего Скрябина, но у Рославца данная идея более ярко выражена.

— Кто для Вас является наибольшим авторитетом среди композиторов новейшего времени?

— Если говорить о последней трети XX века, то это и Жерар Гризе, и Георг Фридрих Хаас, Беат Фуррер, Сальваторе Шаррино и многие другие. Однако, особенность в том, что для фортепиано в последние десятилетия пишется крайне мало. В практике большинства современных композиторов фортепиано утратило свою былую универсальную функцию; стремление отойти от фортепианоцентричности — характерная черта времени. Вместе с тем показателен и более широкий взгляд на природу исполнительства. И тут, конечно, исполнителю необходим некий рывок в освоении «новых территорий». Дело в том, что поставангард (особенно у нас, в бывшем СССР) более тесно связан с концептуалистскими идеями, нежели с инструментальными. Это диктует принципиально иной подход и к самому инструментализму. Скажем, у Сильвестрова «ностальгический» тембр фортепиано — это, как мне кажется, как раз уже маркер прошлого, и более показательной чертой является преобладание отвлечённых идей над инструментальными. Характерно в этом смысле творчество Владимира Мартынова, по-своему — творчество Сергея Загния, Юрия Ханона, Ивана Соколова и других. Предтечей этой волны я бы назвал Галину Уствольскую.

Поделюсь своими ощущениями. Когда играешь Уствольскую, кажется, что рояль не является инструментом для извлечения звука — это, скорее, инструмент для извлечения духа, некое ритуальное пространство, а ты как исполнитель словно находишься в прострации. Музыка Уствольской подобна заклинанию во время духовных ритуальных практик. Сложно это объяснить как-то иначе. Изоляционистская позиция

присутствует и по отношению к публике: рояль более не является инструментом «для завоевания аудитории».

— Если я правильно понимаю, здесь активизируется исполнительское мышление некими отвлеченными категориями в большей степени, чем инструментально-звуковыми. Что-то вроде трансляции неких внеинструментальных истин... Да, действительно, в Пятой и особенно Шестой фортепианных сонатах Уствольской, созданных в середине 1980-х годов, присутствует эта мощнейшая «заклинательная» сила — в нейтрально громких, повторяющихся кластерных вертикалях, в статике монотонного ритма. Но именно в такой подаче материала, по-моему, присутствует огромный заряд экспрессии; не случайно один из критиков сравнил эту музыку с ярким блеском отшлифованных мраморных колонн. Позже, и на совсем другом материале, к идее «новой сакральности» пришел Владимир Мартынов, которого Вы также упоминаете. И с Вашими ощущениями нельзя не согласиться. Но тут возникает другой вопрос: когда исполняется музыка Фелдмана, Булеза, Рославца, Уствольской, наши привычные критерии исполнительской выразительности, равно как и нарративно-психологическая основа интерпретации (как, скажем, в исполнении Баллад Шопена или «Сонаты по прочтении Данте» Листа), кажется, более не действуют. Некоторые вообще считают, что без таких традиционных слагаемых интерпретация (того же Листа) вообще едва ли возможна. Ведь эстетика романтического основана на искусстве передать движение чувства; не важно, будет ли это экстравертное, открытое для слушателя, или интимное чувство музыки, без которых трудно обрести контакт с публикой.

— Безусловно, я осознаю важность такого подхода, когда играю, например, музыку Алькана или ряд сочинений Листа, но лишь некоторые его сочинения: транскрипции или блестящие виртуозные сочинения. Однако у Листа ведь есть и созерцательная, нередко и откровенно мрачная, депрессивная музыка, и было бы странно в таком контексте демонстрировать «радость общения с залом», ухарство и т.д. Например, в поздних пьесах «Бессонница: вопрос и ответ» или «Рок!» Листа, видимо, в последнюю очередь интересовало, какую конкретную фортепианную фигурацию или какое «чувство»

употребить, его интересовали иные вещи. Схематично говоря, Лист как бы говорит себе: «вот это вопрос, а это ответ, и они должны радикально отличаться на музыкальном уровне». Это именно концепционный подход. Нечто подобное я слышу и у Уствольской.

Может быть, в том-то и дело, что новая музыка не следует за какой-то программой, не символизирует что-то, а становится некой абстракцией, мерой абстрактности определенных идей. Проще говоря, когда мы слышим Шопена или Листа среднего периода, даже Малера, мы понимаем, что эти композиторы находятся внутри некоего языка, на котором они что-то нам рассказывают. Но когда мы слушаем некоторые поздние вещи Листа или, например, Загния (в таких его сочинениях, как Соната) мы понимаем, что они находятся вне нарративных рамок языка — концептуальные идеи оказываются первичны.

— *Согласитесь ли Вы, что музыкальный авангард XX века утверждает новую исполнительскую эстетику, которая не была востребована предшествующими стилями и эпохами. В первую очередь это касается медитативности, отказа от нарративности, отрешённости от непосредственного чувствования, вытесненного аналитически-отстраненным мышлением за инструментом.*

— И да, и нет. Для меня в первую очередь важно обоснование эмоционально-образной сферы исполнительства. Без этого я, наверное, не смог бы осилить Булеза; да, я смог бы освоить текст, но не смог бы полюбить его. Но мне было важнее, что эта музыка во мне будит, какие ощущения я испытываю от неё. Иначе говоря, тут действовал, скорее, интуитивный импульс, чем аналитический. Какую бы самую абстрактную музыку мы ни играли, один из основных вопросов — как мы её чувствуем. Вот, например, во второй части Первой сонаты Булеза две линии, два голоса пересекаются между собой, и воспринять их можно просто как тематические линии двухголосной инвенции, а можно их толковать и как две сплетающиеся змеи. Так что, и в Фелдмане, и в Булезе, и, разумеется, не только в их музыке мне трудно отрешиться от образного восприятия звукового материала, каким бы отвлеченным он ни был; для меня это невозможно, да, наверное, и не нужно. Даже когда в нотном тексте выписано *sforzando* а затем *pianissimo*, мы понимаем это не просто как абстрактные «громко» и «очень тихо», а как эмоциональ-

ный жест — именно как звуковой образ, который передается слушателю. Это и есть то самое эмоциональное сообщение слушателю, которое он, в свою очередь, волен обратно «дешифровать» в абстрактную идею *sforzando* и *pianissimo*.

— *Ваши предпочтения в классическом репертуаре — Шуберт?*

— Не только он, но и Бетховен, а также Клементи. Ведь Клементи — очень авангардный автор; не могу забыть его си минорную сонату, названную автором «Cargicchio» (op. 47 № 2), которая начинается в откровеннейшем до мажоре на 5/4. Это по меркам того времени шокирует сразу. В целом же клавирная музыка Клементи, его минорные сонаты — это для меня, наверное, образец интровертного, трагического мироощущения. А его мажорные сонаты — образец бьющей через край фантазии, причем самого стихийного свойства: бесконечное разнообразие рельефов мелодий, непрестанные находки... Бетховен тоже в числе очень важных авторов. «Вариации на тему вальса Диавелли» — это для меня предел. При том, что эта музыка является полной противоположностью шубертовской, для меня как исполнителя есть определённая общность подхода хотя бы в том, как мы выстраиваем эту бесконечно длящуюся целостную музыкальную линию. Здесь скрыт редкий в истории фортепианной музыки исполнительский потенциал. Это настоящее интеллектуальное пиршество, которое приводит к эмоциональному сдвигу. Ведь Вариации оформлены, как очень сложная драма. В этой фактурной, условно говоря, «этнодности» заключен колоссальный художественный эффект. Сам факт бесконечных сложных хитросплетений, через которые проходишь в течение почти целого часа, чтобы достичь итогового результата, подобен переживанию драмы с катарсисом в конце.

— *Бетховен, Клементи, Шуберт, поздний Лист, Рославец, Булез, Фелдман, Уствольская... вроде бы такие диаметрально противоположные фигуры, и везде чувствуется поиск чего-то общего. Существует ли, действительно, для Вас здесь некая общность?*

— Для меня на сцене всегда важно состояние, связанное с погружением, когда ты что-то начал, а очнулся, когда уже все закончилось. Ну и конечно, авторы, которые настраивают на это, мне особенно близки. ■



ДИАТОНИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНΙΑ В ХРОМАТИЧЕСКУЮ ЭПОХУ

Традиции, история, генетическая и культурная память являются тем локомотивом, который тянет творческую мысль за пределы знакомого, комфортного, известного — в пространства принципиально новых идей и стилей. Однако неудивительно, что этот же «локомотив» побуждает ищущего обратить свой взор в прошлое, отыскивая в нём доселе неизведанные грани привычных,

а подчас и забытых жанров. Яркий пример — творчество И. Ф. Стравинского, «вынудившего» музыковедов ввести новый термин «необарокко». Не только стилистика и барочные жанры в XX веке пережили своё второе рождение, но и сам дух творческого высказывания. И в первую очередь это касается полифонии. В каких только стилевых и эстетических ипостасях она ни являлась! Сложилось так, что

именно наш инструмент стал главным средством звукового воплощения полифонических идей и стилей в XX веке. С эпохального неоромантического цикла из 24 прелюдий и фуг В. П. Задерацкого, созданного в 1937–39 годах, началось «победное шествие» полифонических форм для фортепиано. «Ludus tonalis» П. Хиндемита и в особенности 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича явились маяком, на который ориентировались десятки композиторов в своих творческих поисках. Именно эта жанровая форма стала наиболее популярной для выражения полифонических идей на фортепиано. К ней обращались Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Флярковский, В. Бибик, В. Полторацкий и многие другие, открывшие новые, порою неожиданные возможности жанра. Однако постепенно композиторский интерес к собственно полифоническим жанрам стал угасать, и к исходу века они стали приобретать черты скорее инструктивных упражнений в технике полифонии, нежели форм творческой реализации. Причины этого кроются в кажущейся исчерпанности идеи, а также в боязни сравнения с великими предшественниками, создавшими освещённые гениальностью монументальные циклические полотна.

Но в 1987 году родилось сочинение, которое своей яркостью, замыслом, самобытной музыкальной «лексикой», вдохновенностью в сочетании с высочайшей степенью технической «выделки» нарушило описанную тенденцию и явилось одним из самых оригинальных полифонических произведений конца XX века: «**Диатоническая полифония**» **Леонида Бобылёва**. После знакомства с циклом, состоящим из 14 пьес, создаётся ощущение, что автор «сшил» из роскошных барочных нитей абсолютно современный наряд, ибо вся музыкальная ткань состоит из известных старинных мелодических мотивов и оборотов, но при этом композитору не только удалось избежать какой бы то ни было стилизации, но и создать абсолютно самобытное, характерно-современное сочинение! Наверное, иначе и быть не могло, ведь речь идёт о Л. Бобылёве — профессионале экстра-класса, круг интересов которого ошеломляет своей масштабностью. Являясь создателем семи опер, десяти инструментальных концертов, девяти ораторий и кантат, балета, симфонии, десятков камерных произведений и даже музыки к кино, он также активно ведёт и концертную, и научную, и педагогическую деятельность.

Титул «Диатоническая полифония» говорит о том, что сонорной основой сочинения является чистая диатоника — в данном случае белые клавиши фортепиано. Строение цикла весьма оригинально и многовекторно. В ладовом отношении происходит чередование средневековых ладов в порядке, который образуется на клавиатуре фортепиано — от ионийского до локрийского, что создаёт ощущение некоторой архаичности звучания. Однако при этом пьесы цикла оказываются выстроенными и по степени сложности полифонической техники — от ричеркара до тройной фуги. Внутри цикла миниатюры традиционно объединены попарно, но фуги «соседствуют» не с привычными прелюдиями, а с прамбулой, каччей, мотетом, инвенцией, токкатой, пассакальей, постлюдией. И, наконец, весь цикл представляет собой некое экзистенциальное восхождение через ипостаси звуковых форм — ладов, жанров — к христианскому хоралу, звучащему в тройной фуге.

Открывается цикл величественной и спокойной Прамбулой в светлом ионийском ладу (*Пример 1*). В ней нет пафосности и выпяченной торжественности, однако вся она пронизана глубочайшим достоинством, строгостью и устремлённостью к Небесам, словно пропеваемые под сводами готического собора священные тексты. Её ладовую светоносность «подхватывает» игривый и прихотливый ричеркар, в котором есть ощущение иронии, непринуждённо разворачивающейся композиции. Четыре голоса ричеркара при абсолютной мелодической равноценности не индивидуализированы относительно друг друга, а являются будто отражением единого объекта в четырёх зеркалах. Не случайно ричеркар, считающийся предтечей фуги, помещён первым среди полифонических пьес — снего начинается постепенная эволюция полифонических форм в рамках цикла.

Следующий диптих пьес — токката и фуга — звучит в дорийском ладу. В токкате, которой автор даёт второе название «Обращения», также есть настроение игривости. Два голоса пьесы являются как бы отражением друг друга. Напористой вопросительной интонации верхнего с шагом в два такта не менее уверенно отвечает обращённый нижний голос. В процессе развития этот своеобразный канон то исчезает — и тогда голоса звучат одновременно в противодвижении — то вновь появляется. В окончании пьесы два голоса — два образа сливаются в общей точке — тоне

Пример 1

Andantino grazioso $\text{♩} = 72$

Пример 2

Moderato ben ritmico $\text{♩} = 144$

Пример 3

Allegretto scherzando $\text{♩} = 84$

Пример 4

Poco meno

mp cantabile

Пример 5

Come prima

f pesante

«ре». И именно с него начинается следующая двухголосная fuga.

Словно в противовес игривости токкаты характер fugи серьёзен, твёрд и даже в некоторой степени суров. Такое впечатление складывается благодаря утверждению выдержанных «трелирующих» тонов и тиратных взлётов на квинту. И вместе с качеством объективности, надличностного обобщения образа интермедийные разделы имеют оттенок светлой ностальгической грусти, которую, однако, прерывает очередное вступление непоколебимой, решительной темы.

Пассакалья, знаменующая начало новой пары пьес во фригийском ладу, вместе со скорбностью имеет и качество устремлённости к некоей высокой цели. Кажется, что смысл её не в самой трагической «поступи», как во многих пьесах этого жанра, а в движении к свету, в постижении высшей истины. Из большой и контроктавы в начале пьесы оstinатная тема постепенно достигает третьей октавы. Просветлённая кульминация полна экзотического напряжения, ощущения приближения к заветной цели.

Мерное течение следующей трёхголосной fugи, характерный «архаичный» окрас пониженной II ступени фригийского лада и нарративный характер самой темы придают fugе качество некоей зарисовки средневекового пейзажа. Она линейна, в ней нет яркой кульминации, однако не покидает ощущение изменчивости разворачивающегося повествования.

Четвёртый диптих в лидийском ладу необычен, ибо его открывает пьеса в жанре каччи (*Пример 2*). Вероятно, это единственная в XX веке качча, возрождённая в чисто инструментальном варианте. Её корни уходят в светскую вокальную музыку средневековой эпохи *Arg nova*, а название происходит от итальянского *caccia* — «охота». Наверное, поэтому образный мир пьесы полон восторга, жизнеутверждающей энергии и игривости — характерные атрибуты этого некогда популярного жанра.

Четырёхголосная fuga продолжает игриво-непринуждённый характер каччи. Её прихотливая тема и несколько театральный характер образа позволяют «не заметить» высокой степени полифонической сложности, которая не приводит к сложности восприятия. Автор будто свободно жонглирует музыкальными голосами. Кажется, что ему ничего не стоит совместить одновременно тему в увеличении, в обращении и в прямом движении!

Словно беседа четырёх персонажей воспринимается следующая инвенция в миксолидийском ладу (*Пример 3*). Характерные речевые интонации, ощущение разворачивающегося разговора, внезапная светлая разрядка в окончании пьесы создают облик очаровательной полифонической миниатюры. И лишь после соприкосновения с целым художественным образом, обратив внимание на структуру инвенции и второе авторское название — «Увеличения» — приходит понимание высочайшего класса композиторской виртуозности! Все четыре голоса исполняют одну мелодию в разных регистрах, но каждый — в своей пропорции увеличения. Партия баса благодаря восьмикратному увеличению изобилует длинными выдержанными звуками, а всё в целом вызывает ассоциации со средневековыми хорами на *santus firmus*.

Образ пятиголосной fugи напорист и имеет оттенок оптимистичности, уверенной нацеленности. Несмотря на соблюдение традиционно для fugи принципа линейной — без ярких кульминаций в процессе развития — композиции, произведение имеет светлый итог, оставляющий впечатление праздничной приподнятости её общего тонуса.

Следующий миницикл — один из самых ярких и легко воспринимаемых (возможно, не только благодаря интонационно запоминающемуся тематизму, но и из-за привычного уху эолийского — натурального минорного — лада). Терпкие интонации первой пьесы — мотета — полны печали, грусти, повествовательности. Написанный в форме бесконечного четырёхголосного канона (о, как просто об этом сказать, и какого мастерства он требует от создателя!) мотет изобилует повторяющимися в разных голосах мотивами, что производит впечатление оплакивания, интровертного погружения в собственные горько-ностальгические думы.

Твёрдый, безапелляционный характер первой темы двойной fugи определяет суровый, строгий образ первой экспозиции. Высокий экспрессивный градус fugи не снижается вплоть до вступления второй темы — печальной, проникновенной, сосредоточенной и смиренной. Интонации темы просты, и вместе с тем наполнены сильнейшей внутренней концентрацией (*Пример 4*). В их лаконичности и привычности, проистекающих из молитвенного сосредоточения образа, есть особая притягательная сила, «уводящая» слушателя в свой сумрачный образный мир. Примечательно, что из-за

краткости и естественной простоты слагаемых мотивов поначалу вторая тема воспринимается, как противосложение к интонационно более «весомому» контрапункту. Экспозиционное развитие темы словно высвобождает скрытые в ней чувства одиночества, «страдания с самообладанием». Возвращение первой темы в контрапунктическом союзе со второй дают образу новый облик: решительность и устремлённость первой темы оказываются смягчёнными смиренными интонациями второй, но при этом их союз кажется нерасторжимым, звучание фуги неожиданно обретает совершенство полноты.

Завершает восхождение по полифонической «лестнице» мастерства тройная трёхголосная fuga в локрийском ладу. Не только технически, но и концептуально это самая сложная пьеса цикла, на которой мы остановимся подробнее.

Первая тема представляет собой постепенное нисхождение по три ноты. Эти интонации традиционно ассоциируются со скорбным движением, печалью. Все противосложения при этом, напротив, обращены вверх, словно противопоставляя устремление к свету понижающим мотивам темы. Вступление второй темы воспринимается, как некий итог развития первой. Её интонации более остры, ибо вмещают тритоновый скачок. Однако жёсткости или агрессивности в ней нет — скорее, болезненная скорбь определяет её образ. Примечательно, что оба противосложения переходят из раздела первой темы во вторую, что имеет особый смысл: их устремлённость к свету — символ, играющий большую роль в пьесе. Он сопровождает и понижающую первую тему, и полную страдания вторую. После экспозиционных проведений вторая тема преобразуется и звучит в обращении: её нисходящие интонации сменяются восходящими мотивами, колорит звучания заметно светлеет, начинается стретта из обращённых и обычных проведений второй темы. Затем восходящее движение постепенно сменяется стреттным проведением первой темы, краски мало по малу меркнут, и в кульминации этого смиренного «шествия» голосов вниз по регистрам неожиданно вступает третья тема, о которой следует сказать особо (*Пример 5*). Она представляет собой цитату — хорал И. С. Баха «Es ist genug». К этому хоралу обращался Э. Денисов, создавший на его тему вариации для альты и оркестра, а также А. Берг в своём Скрипичном концерте. Музыка хорала является необыч-

ной — он слишком острый в интонационном плане для времени, в котором был создан. Первый же мотив из четырёх нот представляет собой восхождение по тонам на увеличенную кварту, в дальнейшем развитии мелодия охватывает все 12 хроматических тонов. Вероятно, это одна из причин, побуждающая современных авторов использовать хорал в своих произведениях. Но содержание текста является не менее важным для понимания концепции. В хорале поётся о страстном желании избавиться от земных оков, приносящих боль и страдание, и вознестись к небесам. Несмотря на обилие хроматики, тональность хорала — си-мажор, его движение преимущественно восходящее. Третья тема на протяжении длительного времени звучит в различных сочетаниях и контрапунктах с первой и второй.

Таким образом, две темы, символизирующие, вероятно, страдание, неудовлетворённость и находящиеся в самом «несовершенном» и неудобном из средневековых ладов (с уменьшённой квинтой), сталкиваются с полным мужественного сопротивления, достоинства и устремления к Небесам си-мажорным хоралом. При этом естественно возникает большое количество диссонансных напряжений, которые неизбежны при сопоставлении полярных идей, чувств и целей. Локрийский лад в итоге оказывается будто взломанным светоустремлённым хоралом, привнесшим в диатоническое бытие цикла хроматическую «иномирность».

Завершает цикл очаровательная постлюдия в светлом ионийском окрасе, являющаяся «воспоминанием» о Преамбуле — первой пьесе цикла. Её фактура подобна величественному собору, стоящему на гранитной плоскости мерно и медленно пульсирующего баса. Под сводами его сонорных вспышек-триолей в третьей октаве тихими отзвуками, скромно и смиренно являются все основные темы произведения. Последнее созвучие — будто улыбка Джоконды — приятно, напряжено и таинственно.

«Диатоническая полифония» Л. Бобылёва — произведение, способное удовлетворить всех: и концертирующих артистов, желающих обогатить свой репертуар серьёзным, одухотворённым и высокоинтеллектуальным сочинением; и педагогов училищ, колледжей и консерваторий, ищущих альтернативу привычным полифоническим миниатюрам; и, наконец, слушателей, которые найдут в этом произведении живую, волнующую и яркую музыку. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ

70



Евгений Борисович АКИМОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 20 лет;
работает в ДМШ им. Бетховена

E-mail: evgeniy.akimov.1966@mail.ru **Тел.:** (916) 342-58-44



Владимир Степанович БИРЮКОВ

Новосибирск

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 1993; стаж — 44 года;
работает в Новосибирской филармонии

E-mail: pianomaster@list.ru **Тел.:** 8 (903) 905-61-45

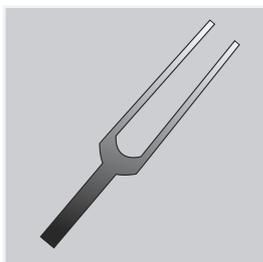


Людмила Андреевна ГРАЧИКОВА

Нижегородская обл., г. Саров

Член Ассоциации фортепианных мастеров

E-mail: ludmilagrachikova@yandex.ru **Тел.:** (906) 357-70-27



Александр Иванович КРЕТОВ

Владимирская обл., г. Ковров

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в ДШИ им. Иорданского.

Тел.: (919) 029-79-82



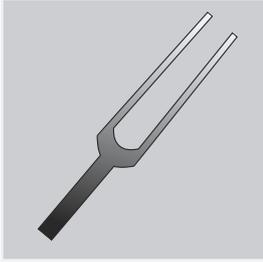
Михаил Петрович КРЫЛОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2007;
работает в Государственном академическом Большом театре России.

E-mail: krylov56@mail.ru

Тел.: (926) 565-60-74



Михаил Анатольевич ЛЕВАНОВ

Нижний Новгород

Член Ассоциации фортепианных мастеров;

работает в мастерской «Klavierremont»

E-mail: klavierremont@gmail.com



Вячеслав Петрович ПАВЛЕНКО

Магнитогорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров;

работает в Магнитогорской государственной консерватории

E-mail: fortepianomaster@mail.ru Тел.: (919) 320-26-08



Анатолий Николаевич ПРОХОДЦЕВ

Московская обл., г. Кашира

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 25 лет;

работает в ДМШ № 2 г. Каширы

Тел.: (903) 140-38-63



Александр Николаевич РУДЕНКО

Рязанская обл.

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2001; стаж — 39 лет;

работает в ДМШ № 1 г. Рязани

E-mail: alesanderrudenko@mail.ru

Тел.: (910) 503-79-80



Александр Леонидович СЕЛЕЗНЁВ

Ярославль

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 32 года;

работает в ДШИ № 1 г. Ярославля

E-mail: nastroishik@inbox.ru

Тел.: (903) 646-91-10



Герман Владимирович ЧЕРНЯВСКИЙ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;

работает в МХШ «Радость»

E-mail: pianoforte@inbox.ru

Тел.: (916) 635-04-34



«АККОМПАНИАТОР ДОЛЖЕН БЫТЬ МУДРЕЕ СОЛИСТА»

Рубрику «Мастер контекста» продолжает беседа с Екатериной Ганелиной — выпускницей Московской консерватории, преподавателем кафедры концертмейстерского искусства в своей alma mater, обладательницей титулов «Лучший концертмейстер» на нескольких престижных конкурсах вокалистов, постоянным творческим партнёром блистательной Хиблы Герзмава.

— *Екатерина, говорят, не музыкант выбирает профессию, а профессия выбирает его. Как Вы пришли в профессиональную музыку?*

— Музыка окружала меня с детства. Мой дедушка, Макс Ефимович Ганелин, был директором оперного театра в Свердловске, мои родители оба пианисты: мама работала ведущим концертмейстером театра, преподавала в консерватории, а папа был деканом фортепианного, дирижерско-хорового и вокального факультетов Уральской консерватории. Совсем маленькой мама приводила меня с собой в театр

на уроки, севки и даже мизансценные репетиции. Когда я стала чуть постарше, брала меня с собой на гастроли, и я даже выходила на театральную сцену в мимансе! В общем, я росла «театральным» ребенком... Кроме того, родители много играли: мама готовила регулярно новые концертные программы и в театре, и в консерватории (репетировали часто дома), папа, будучи солистом филармонии, играл с оркестром и соло. Надо отметить, что Свердловск всегда был городом с хорошими культурными традициями, и его культурная жизнь была на-

сыщенной. Я не пропускала ни одного интересного концерта (а в нашу филармонию в те годы приезжали все лучшие музыканты страны!), ни одной театральной постановки!

Заниматься музыкой меня отдали с 5 лет в Свердловскую специальную музыкальную школу-десятилетку при Уральской консерватории. Сначала была экспериментальная группа для малышей-пятилеток, ее вела удивительная Лидия Александровна Горбунова. Это был вводный курс, подготовка к серьезным занятиям музыкой. Я до сих пор помню, с каким нетерпением мы ждали эти увлекательные уроки!

По специальности я занималась у замечательного педагога Наталии Георгиевны Юфа. Наше общение — это нечто большее, чем простое общение учителя и ученика. Наталия Георгиевна прививала нам любовь к музыке, искусству в целом, воспитывала в нас лучшие человеческие качества. Мы стали близкими, родными людьми. И сейчас не утратили эту духовную связь, созваниваемся, обсуждаем все, что нас волнует.

После десятилетки я поступила в Московскую консерваторию в класс Веры Васильевны Горностаевой. Мне не удалось поступить с первого раза, не хватило несколько сотых балла... Но решения своего учиться в Москве я не изменила. Вернулась домой и устроилась работать концертмейстером в родную школу в класс скрипки и народных инструментов.

— Часто в репертуаре «народников» очень сложные фортепианные партии.

— Да! И приходилось много заниматься. Потом меня не хотели отпускать... Готовилась снова поступать, занималась; не теряла контакта с Верой Васильевной, приезжала к ней прослушиваться в Москву. Её вера в меня придавала мне силы. Одновременно серьёзно занималась сольфеджио.

— В октябре 2014 года Вы выступали на фестивале «Эстафета Веры», посвящённом Вашему учителю. Расскажите, как Вы попали в её класс?

— Моё первое личное знакомство с Верой Васильевной состоялось в Свердловске, куда она приезжала с мастер-классами и привозила своих учеников. Студенты класса Веры Васильевны играли концерты, а она давала открытые уроки в консерватории. Тогда мне удалось поиграть ей, получить одобрение на своё желание учиться в её классе... Так родилась мечта, которую потом я претворяла в жизнь...

Фестиваль «Эстафета Веры» задумывался как приношение Учителю в дни празднова-

ния 85-летнего юбилея. Планировалось собрать бывших и настоящих учеников, единомышленников Веры Васильевны, сделать несколько концертов. Принять участие в одном из них стало большой честью для нас с Хиблой. Вера Васильевна уже слышала наш дуэт, приходила на наш сольный концерт в Малом зале. Высоко оценила талант Хиблы, относилась к ней с любовью...

— Все выдающиеся ученики Веры Васильевны всегда говорят о ней с особым чувством. Как она повлияла на Вас как на музыканта и как на человека?

— Конечно, Вера Васильевна оказала на меня огромное влияние! Вера Васильевна — невероятная личность, потрясающий музыкант, выдающийся педагог! Я всегда относилась к ней с невероятным трепетом и уважением! Мы все не пропускали ни одного дня, когда она преподавала — причем не важно, играли в этот день или нет — мы сидели и слушали. Наш родной 29-й «нейгаузовский» класс, где она занималась, всегда был полон студентов и открыт для всех желающих... Я хорошо помню, как она готовила Сережу Бабаяна, Риту Шевченко на международные конкурсы. В классе царила невероятная атмосфера творчества и Музыки! Вера Васильевна завораживала своим умением четко и ёмко формулировать мысль, задачу; могла цитировать любимого ею Пастернака, Цветаеву; одухотворённо показывала за роялем. Могла тщательно работать над деталями, какими-то технологическими моментами и выстраивать форму произведения в целом... Я помню до мельчайших подробностей, как она работала над Шопеном, Мусоргским, Прокофьевым. Для меня Вера Васильевна открыла невероятные возможности звучания рояля, его «певческой» природы; научила тончайшей педализации и отношению к звуку, штрихам, нюансам...

На урок к Вере Васильевне мы, студенты, приходили готовые: ассистенты «три шкуры с нас сдирали». Занимались и дома, и в консерватории, не существовало праздников, воскресений, всегда можно было позвонить и приехать, и они работали «от и до»! Абсолютнейший пример педагогического альтруизма. Когда я только поступила в консерваторию, с нами занимались Алексей Васильевич Корниенко и Ксения Вадимовна Кнорре. А чуть позже Вера Васильевна взяла в ассистенты своего бывшего выпускника, интересного музыканта и увлечённого педагога Юрия Радиевича Лисиченко. До сих пор не верится, что его нет с нами... Слаженная работа ассистентов-единомышленников позволяла достичь желаемого результата.



С родителями — Иосифом Максавичем Ганелиным и Евгенией Михайловной Арефьевой — и дочерью Василисой

Вера Васильевна умела найти подход к каждому, а мы все были очень разные... Одновременно со мной учились яркие талантливые ребята: Сергей Бабаян, Алексей Ботвинов, Маргарита Шевченко, Максим Филиппов, Дарья Петрова; из маленьких были Вася Примаков и Ира Богданова, учившиеся тогда в ЦМШ у Веры Васильевны, и ко всем она находила совершенно особый подход. Тщательно подбирала репертуар, стремилась раскрыть индивидуальность каждого ученика.

— *Выбор репертуара и концертной программы был её коньком. Программы классных вечеров никто так не выстраивал, как она.*

— Да, программа — это же целая стратегия и тактика! И в этом проявлялись её опыт, глубокий аналитический ум, невероятная интуиция и, конечно, индивидуальный подход.

Уровень студентов в классе был сильный, планка высока. Я очень много занималась, чтобы соответствовать этому уровню. Мне всегда казалось, что надо ещё лучше, ещё... И её похвала, сказанная после удачного концерта, — «Катюка, молодец!» — как награда осталась со мной на долгие годы.

Недавно были переизданы все её записи. Какая память осталась у нас! В них невероятная глубина и мощь! Мне кажется, сейчас так уже никто не играет... Счастье, что есть целая плея-

да молодых ярких талантливых учеников Веры Васильевны, продолжающих школу Г. Г. Нейгауза: Лукас Генюшас, Вадим Холоденко, Андрей Гугнин и др. Мне кажется, манера, стиль, школа Горностаевой узнаваемы.

— Я знаю, что с Хиблой Герзмава Вас объединяет многолетняя дружба. А как сложился ваш творческий союз?

— Хибла — моя главная и любимая солистка. Она больше чем солистка, потому что мы дружим уже много лет, и я дорожу этими отношениями — как творческими, так и человеческими. Мне в жизни очень повезло, потому что такие люди, как Хибла, рождаются не так часто на Земле. Она очень одарена от Бога, талантлива во всём, даже в умении дружить и общаться со своими друзьями и близкими; она очень щедра в человеческом плане. Те, кто её знают, поймут, о чем я говорю. Кстати, она щедра и на сцене...

Мы познакомились во время учебы в консерватории. Жили мы тогда в общежитии. Хибла — человек весёлый и общительный. Когда понадобилось саккомпанировать на концерте, Хибла попросила меня. Мы начали выступать вместе. Мои родители уже перебрались в Москву, и мама начала вести на кафедре сольного пения класс вокального ансамбля [мама — профессор Московской консерватории Евгения Михайловна Арефьева]. На третьем курсе Хибла пришла в её класс, а чуть позже родилась идея совместной подготовки к конкурсу...

— Вы выступали на нескольких серьёзных конкурсах вместе, в том числе на триумфальном для Хиблы X Конкурсе Чайковского в 1994 году...

— Да, но до этого было «Voci Verdiane» в Италии и Конкурс имени Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге. И оба раза — премии и лауреатские звания.

— Каково Вам было выступать вместе на конкурсах? Мне кажется, когда выходишь в дуэте, в ансамбле, волнение не так велико, как на сольном выступлении.

— Смотря с кем выступаешь... Если говорить о волнении, с Хиблой мне играть было спокойнее, потому что конкурсу предшествовала огромная работа. Вы не представляете, сколько мы готовились! Я смотрю сейчас на молодых певцов и на студентов: мне кажется, они намного легкомысленнее относятся к поездке на конкурс. Мы работали над каждой нотой, над каждым звуком, над каждой фразой! Подби-

рали и выстраивали программу! Сколько мама с нами занималась! Были какие-то творческие споры, что-то не получалось, что-то мы меняли. Работа была колоссальная! Потом мы программу эту обкатывали. Сначала один конкурс, потом второй, только потом мы уже «замахнулись» на Конкурс Чайковского. Хотя на тот момент Хибла была юная, и я тоже.

— Тем не менее — Гран-при.

— Да, это был первый в истории конкурса Гран-при! И Хибла очень горда этим. В нас было, наверное, обаяние юности... Мы не были столь мастеровиты и совершенны в 24 года, но талант Хиблы, её внутреннюю одаренность, невероятную музыкальность и отточенную с педагогом программу нельзя было не отметить. Я думаю, сейчас, по прошествии стольких лет, своим колоссальным трудом, великолепной оперной карьерой Хибла подтверждает справедливость той награды. Я не забуду слёзы Елены Васильевны Образцовой, когда Хибла пела романс Рахманинова на втором туре... Именно ей Елена Васильевна отдала свою именную премию.

К тому моменту мы буквально дышали, жили вместе на сцене. И рождалось нечто большее, чем происходившее в классе при работе. Это и есть ансамбль, союз единомышленников.

— Сейчас солисты часто работают с разными концертмейстерами; одна репетиция — и на сцену.

— Или вообще без репетиции. И говорят о некоем «драйве»... Раньше это называлось «халтурой». На конкурсы ездят в основном на дежурного концертмейстера. Там работают очень опытные музыканты, настоящие профессионалы, но должен присутствовать момент какой-то «химии», дуэтности, ансамблевости — нечто большее, чем может дать просто профессиональный союз.

— Что создаёт чувство ансамбля — умение быстро подстраиваться к тембру голоса, умение дышать вместе с солистом?

— Я думаю, просто практика. Чем больше ты с этим человеком выступаешь и работаешь в классе, готовишь новые программы, тем быстрее чувство ансамбля приходит. Потом, наверное, должен и образ мыслей быть схожим: партнёры-единомышленники и мыслят одинаково.

— Как различается Ваш концертмейстерский подход к работе над камерной музыкой и оперными сценами?

— В камерной музыке очень важна поэзия: если мы берем романсы или вокальный цикл, то, конечно, прежде всего, идёт работа со словом, поиск более тонких красок, штрихов, нюансов. Обязательно понимание личности поэта, эпохи и её влияния на композитора; т.е. важно иметь определённую информацию. Один из моих любимейших учителей, Евгений Михайлович Шендерович, у которого я занималась в концертмейстерском классе, говорил, что аккомпаниатор должен быть опытнее, как бы старше, мудрее своего солиста, то есть он должен исполнять функции наставника, учителя. Нужны определённые знания, опыт и умение донести их до солиста. Сейчас благодатное время в этом отношении: есть интернет, доступны записи.

— **А на что Вы обращаете внимание в первую очередь в работе над оперными ариями?**

— На стилистику: русская, итальянская или французская опера; какая эпоха — бельканто или веризм, например... Интересна драматургия, содержание оперы, характер героев. В исполнительском плане в оперной сцене должен быть масштаб, стройность формы; важно знание оркестровки: я должна тембрально передать звучание оркестра. Некоторые солисты говорят, что им с оркестром легче петь: он служит звуковой «подушкой», амортизирующей голос.

— **Какова Ваша тактика работы с новым материалом? Вы читаете с листа или предпочитаете выучить наизусть, слушаете записи, советуется с коллегами?**

— Из того, что Вы перечислили, наверное, всего понемножку. Я обязательно слушаю записи, но не люблю ориентироваться только на них: запись нужно слушать тогда, когда сформировано собственное прочтение произведения. И главное — это, конечно, работа с текстом. Может быть, я очень консервативна, но считаю одной из основных задач музыканта — донести замысел композитора: в нотах очень много подтекстов, просто надо быть внимательным.

— **Как говорил Святослав Рихтер: «Я просто исполняю то, что написано в нотах».**

— Да, и чем передача текста точнее, тем лучше. Вопрос в том, насколько глубоко мы можем проникнуть в замысел композитора, чтобы донести его до слушателя, пропустив через себя. Когда я беру новый материал, я, безусловно, учу текст, но задачи выучить наизусть не ставлю — важно хорошо знать вокальную строчку,

«пропевать» её внутренним слухом или петь вслух, — это очень помогает.

— **Работаете ли Вы когда-нибудь мысленно?**

— Конечно! Мысленная работа происходит постоянно, это вошло в привычку. Мне очень помогает, и я иногда советую студентам, если что-то не получается, представить, как это должно звучать со стороны: обычно такой приём помогает решению определённых проблем...

Часто решения рождаются на репетиции, что-то меняется по ходу работы непосредственно с солистом, что-то мы до сих пор обсуждаем с Евгенией Михайловной, советуемся. Мне кажется важным для музыканта — и для молодого, и для уже «оперившегося» — иметь наставника, учителя, педагога. Кому же ещё показать новую программу? Конечно, человеку, которому доверяешь.

— **Все пианисты-солисты говорят о важности репетиции в зале перед концертом. Насколько момент репетиции важен для Вас как концертмейстера?**

— Очень важен. Если это концерт такого масштаба, как в Большом зале консерватории, то обязательно. Да, это родной зал с великолепной акустикой, но нюансы есть всегда.

— **Инструмент, акустика, направление полёта звука, баланс, соотношение, ощущение в целом зала?**

— Да, конечно. Важно ещё и ощутить пространство, пройти по залу. Часто на гастролях Хибла идёт распеваться на сцену, а я иду на последние ряды и слушаю, летит или не летит звук, стоит ли открывать крышку и насколько. В некоторых современных залах советуют включить подзвучку, ставят микрофоны. Мы, как правило, отказываемся, предпочитая обычную акустику: голос летит, и никаких проблем нет.

— **Расскажите о Вашей педагогической деятельности в Московской консерватории.**

— Я преподаю на кафедре концертмейстерского искусства уже седьмой год, и мне это очень нравится. У меня небольшой класс. Понимаю, что я уже могу чем-то поделиться со своими студентами, мне есть, что сказать им в концертмейстерском деле. Преподавание — это взаимообогащающий процесс: я у своих учеников тоже учусь. Современные студенты — энергичные, интересные и очень занятые люди. Некоторые уже работают, много играют... Огромный поток информации, тот ритм, который

задает сама жизнь, — это испытание для них, им нелегко. И моя задача — им помочь. Главное в педагогике — это неравнодушие и способность делиться опытом. Мне очень повезло с учителями, у меня правильные ориентиры, я надеюсь. И пример моих родителей, которые всю жизнь самозабвенно преподавали, всегда у меня перед глазами.

— **А как Вы начинали работать в консерватории?**

— На третьем курсе Евгений Михайлович Шендерович рекомендовал меня концертмейстером на кафедру хорового дирижирования. Я была ответственная, и, наверное, какие-то задатки концертмейстерские во мне разглядел мой профессор. Так я и начала работать. Параллельно уже зародились наши дружеские и творческие отношения с Хиблой, и она стала меня брать с собой в класс Ирины Ивановны Масленниковой, у которой училась. И когда у Ирины Ивановны уехал концертмейстер за границу, встал вопрос об оформлении меня в её класс. Всё это происходило параллельно с учёбой. К пятому курсу я уже была в вокальном классе, и мы с Хиблой выступали на концертах и конкурсах. Аспирантуру я выбрала концертмейстерскую — это было естественным продолжением моей работы в консерватории. Е. М. Шендерович тогда уехал с семьей в Израиль, и аспирантуру я заканчивала в классе профессора Мстислава Анатольевича Смирнова.

— **Существует мнение, что любой пианист может стать концертмейстером. Мне кажется, что это далеко не так: здесь нужны совсем другие навыки, возможно, даже психика определённого склада?**

— Да, это абсолютно особая профессия со своей спецификой, причём различной в каждой области: опера, балет, концертмейстер в классе скрипки, духовых инструментов и т. д. Репертуар нарабатывается годами. Нужно чувствовать дыхание певца, «ногу танцора», «смычок инструменталиста» и т. д. Это огромные пласты музыки, которые просто надо знать, если ты работаешь в данной области. Я, например, преклоняюсь перед концертмейстерами, работающими в оперных театрах: великолепная читка с листа, знание огромного количества музыки (а оперные клавиры бывают очень сложны!), колоссальный объём работы, умение играть по руке дирижёра — всё это очень не просто.

Выпускник Московской консерватории получает широкую квалификацию: исполнитель,

концертмейстер и педагог. Предполагается, что пианист сможет саккомпанировать всё.

— **Саккомпанировать, конечно, сможет, но чтобы стать действительно Концертмейстером с большой буквы, он должен иметь к этому склонность, так?**

— Искусству концертмейстерского мастерства можно научить, но талант — это от Бога. Примером такого гениального концертмейстера был Евгений Михайлович Шендерович. Он был легендой, редким концертмейстером, который владел всем репертуаром, мог играть наизусть целые клавиры, сцены, играл по слуху, мог транспонировать во все тональности, был композитором и делал собственные редакции произведений.

— **Мне кажется, что в тандеме солиста и концертмейстера ответственность распределяется в бóльшей пропорции на пианиста; концертмейстер как огранка для драгоценного камня: в аккомпанементе голос может или заблестеть, или затеряться.**

— Ответственность всегда! Причем чем статус солиста выше, тем больше ответственности и на мне. Однако выступления с моими молодыми солистами — ответственность не меньшая, потому что они еще неопытные, и могут возникать непредвиденные обстоятельства.

— **Тем более, что на Вас ещё и педагогическая ответственность...**

— Да, в определенной степени! Я каждый раз ужасно переживаю за них на экзамене, выходя с ними на сцену. Это совсем не то волнение, с которым выходила раньше на сцену сама, это ощущение ответственности за них, желание помочь и поддержать. Надеюсь, они чувствуют эту поддержку...

— **Скажите, пожалуйста, какой он — общепринятый образ идеального вокального концертмейстера?**

— Прежде всего, надо любить оперу, оперный театр в целом, оперу как жанр и голос певцов. Для меня это естественно, так как я росла в семье музыкантов и много времени проводила за кулисами театра. Мне кажется, что без любви вообще ничего не может быть, по большому счету. Быть педагогом — это тоже любовь и призвание...

— **Какой репертуар ближе Вам?**

— Мой вкус достаточно разнообразен: я очень люблю играть сцены, обожаю камер-





Е. Ганелина, Х. Герзмава

ную музыку, романсы С. Рахманинова, П. Чайковского, С. Прокофьева. Трепетно отношусь к творчеству Ф. Шуберта, Р. Шумана — как это можно не любить!

— Есть ли произведения, которые, как камертон, настраивали бы студентов в классе на чуткое восприятие ансамбля?

— Концертмейстерский класс длится у студентов пять лет, и я стараюсь разнообразно планировать программу в течение этого времени, чтобы они прикоснулись к русским и западным романсам, поиграли сцены и арии, чтобы к пятому курсу у них сформировались разнообразные навыки и понимание концертмейстерских задач. Кроме того, у нас существует определенная программа, план, по которому мы занимаемся со студентами. Имеют значение и индивидуальные предпочтения студента, но следовать

им стоит не всегда: наоборот, важно, чтобы студент поучился в том репертуаре, который ему дается труднее. Это дает колоссальное развитие.

— Каковы основные трудности для студентов?

— Мне кажется, очень трудно играть Баха и немецкую романтическую песню, так называемую Lied (Шуберт, Шуман). А иностранцам (у нас много студентов из Китая и Кореи) достаточно сложно для понимания русская музыка. Тем не менее они учатся в консерватории, которая носит имя П.И. Чайковского, и, безусловно, мы знакомим их с этой музыкой. Они большие труженики и очень много занимаются.

— Сегодня в Европе и США очень развит институт так называемых коучей, когда известные концертмейстеры или дирижеры работают с вокалистами. Возможно ли у нас в стране развитие этого направления?

— Я не могу судить по всей стране, но так называемые коучи — это те же самые концертмейстеры, которые годами работают в оперных театрах. Коуч

в переводе с английского — «тренер»; в мире оперы это концертмейстер или дирижёр, который работает на определённой постановке, «тренируя» певцов, владеет языками, разбирается в стилях. Как правило, приглашают «носителей» культуры и языка. Т.е. на итальянский репертуар — итальянского коуча, на русскую оперу, допустим, в европейский театр — русского. Я думаю, взять любого опытного концертмейстера в наших театрах, и Вы получите достаточно сильного коуча.

— Получается, сильный концертмейстер — это и пианист, и аккомпаниатор, и отчасти коуч?

— Да, возможно, нашим концертмейстерам не хватает знаний языков. Я уже высказывала такую мысль, но негромко, конечно: создать систему курсов повышения квали-

фикации для концертмейстеров с поездками за рубеж, в том числе для изучения иностранных языков. Конечно, если поставить цель, это можно сделать самостоятельно, просто надо иметь время, желание и силы: поехать, посидеть на занятиях, послушать, впитать в себя. Например, в Германии прослушать курс об исполнении Lied...

— *Сейчас модно проводить открытые мастер-классы. Вам была бы интересна такая практика?*

— Не знаю, пока не пробовала. Это особый вид педагогической деятельности. Я бы ещё сама у кого-то поучилась...

— *Скоро начнётся Конкурс имени П. И. Чайковского. Кого Вы пойдёте слушать: пианистов или вокалистов?*

— Вокалисты в этом году будут выступать в Санкт-Петербурге, я не собиралась в это время туда ехать. Если буду в Москве, с удовольствием послушаю пианистов.

— *А что Вас вдохновляет в работе? Что Вам помогает?*

— Сама музыка. Я не перестаю её любить. Мне не всегда хватает времени на всё, но если есть возможность, я всегда иду на концерт, в театр, иногда просто для информации, чтобы иметь свое впечатление и мнение.

— *Что самое трудное в профессии концертмейстера? Какой главный challenge в работе, на сцене и в жизни?*

— Самое трудное, мне кажется, когда нужно играть что-то с листа. Незнание всегда пугает. Если вдруг придётся читать с листа нечто совершенно «зубодробительное», это опасно. Испытание, когда на сцене что-то идёт не так: например, солист забывает текст. Должна быть быстрая реакция.

А в жизни самое трудное, наверное, когда сталкиваешься с неуважительным отношением к профессии. Всё можно преодолеть, можно много работать, мало спать, не отдыхать. Но когда к тебе относятся как к «сопутствующему материалу» или «вспомогательной функции» (у меня, правда, так было очень редко), это самое тяжёлое. Согласитесь, зачастую невозможно найти информацию в интернете, кто исполняет партию фортепиано. Только фамилия солиста... Чувство внутреннего неудовлетворения, сомнение, неостребованность — самое сложное в профессии.

— *Но это часть профессии.*

— Да, конечно. И с этим надо справляться, относиться философски, иначе никакого здоровья не хватит. И, конечно, проблема нехватки времени. Хочется, чтобы в сутках было больше часов, чтобы всё успеть. Всё-таки жизнь не заканчивается только на работе, а у нас, получается, вся жизнь ради работы. Моя семья с пониманием к этому относится, я счастливый человек в этом отношении, потому что у меня есть любимая работа и любимые родные люди, которые меня поддерживают. Мне кажется это очень важно. Я очень благодарна моим родителям, моему семейству, мужу моему и моей любимой талантливой дочке.

— *Что бы Вы посоветовали молодым музыкантам, которые хотят работать в театре, с вокалистами и пока только начинают свой профессиональный путь?*

— Парадокс в том, что, когда ребята учатся в консерватории, они себя не мыслят будущими концертмейстерами. Когда я начинала учиться, у меня тоже не было такой мечты. Так сложилась жизнь, к этому были предпосылки, и, может быть, об этом мечтала моя мама. Дальше путь сам вёл меня: год перед консерваторией, работа концертмейстером, сотрудничество с Хиблой. А ребята, даже те, кто начинает работать концертмейстерами, всё равно относятся к этому как к временному заработку. Все мыслят себя солистами, но выдающимися солистами становятся единицы. А остальные — концертмейстерами или педагогами.

Молодым концертмейстерам, тем, кто хоть немножечко смотрит в эту сторону, могу посоветовать осваивать репертуар. У них есть великолепная возможность делать это в классе концертмейстерского мастерства, где они изучают список активного концертмейстерского репертуара. Советую как можно больше изучать музыки в классе! Всё это потом очень пригодится в жизни. Больше читать с листа, транспонировать, много слушать, ходить в оперу! Также следует по возможности изучать иностранные языки. Английский сам собой, итальянский, немецкий — хотя бы читать, а если ещё французский — то просто великолепно! Всё это обогатит молодого музыканта, и постепенно, набирая опыт, обрастая репертуаром, он станет специалистом высочайшего уровня. ■

**Беседовала
Светлана ЕЛИНА**



ШКОЛА ДЖОНА ФИЛЬДА: МУЗЫКАНТ ИВАН ЧЕРЛИЦКИЙ

Рассуждения о музыкально-педагогических и исполнительских школах, их традициях, особенностях — постоянная тема живого профессионального общения студентов и их профессоров на занятиях в классах фортепиано музыкальных колледжей и консерваторий России. В русской музыкальной критике и публицистике с первой половины XIX века можно найти размышления о фортепианных школах. В отечественной литературе по истории пианизма со второй половины позапрошлого века неоднократно упоминаются

фортепианно-исполнительской школе в целом, о школах Дж. Фильда, Ф.О. Лешетицкого, Н.Г. Рубинштейна, В.И. Сафонова, К.Н. Игумнова и других. Под словосочетанием «фортепианно-исполнительская школа» обычно, по обществу договору, понимается общая или близкая исполнительская эстетика и пианистические приёмы музыкантов, близость репертуарных пристрастий артистов, аналогии в методах преподавания или композиторском почерке наставника и воспитанников. В этой области отечественного музыкознания сейчас накоплен

огромный пласт эмпирических наблюдений, которые могут служить основой теоретического осмысления.

Тем не менее, специальных теоретических работ по проблеме фортепианно-исполнительской и педагогической школы практически нет, что наверно не случайно, ибо сложна и многоаспектна сама материя, о которой идёт речь. Она тесно связана с живой практикой искусства, эпохой, стадией развития культуры, национальными творческими традициями, определяется особенностями проявления артистической индивидуальности в музыкально-исполнительском и педагогическом творчестве. Едва ли не первой попыткой научного осмысления феномена музыкально-исполнительской и педагогической школы стала содержательная статья А. В. Малинковской «Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры и образования» (2013), где речь идёт преимущественно о фортепианных школах. Под музыкально-исполнительской и педагогической школой исследователь предлагает понимать «культурно-исторический развивающийся во времени масштабный исполнительско-педагогический опыт», «особый тип группового сознания», как правило, связанный с творческими проявлениями яркой артистической индивидуальности главы Школы и продолженный в деятельности его учеников. Соглашаясь, в целом, с предложенной формулировкой, полагаю неперменным её дополнение аспектом творчески-комpositorским, безусловно влияющем на исполнительство и педагогику и, в свою очередь, от них зависящим. Исторические данные подтверждают практически обязательный для главы Школы опыт сочинения музыки. Этот опыт мог быть обширным, как у Ф. Листа или А. Г. Рубинштейна, или же относительно незначительным, как, например, у Н. Г. Рубинштейна, Игумнова, других мастеров, но в той или иной степени присутствовал он почти всегда. По существу, способность и умение оперировать музыкальным материалом до настоящего времени остается атрибутом профессии музыканта. Поэтому, рассуждая о фортепианной школе, представляется точнее говорить о масштабном художественном опыте в сфере фортепианного искусства, проявляющемся в исполнительстве, педагогике, композиции, влияющем на ведущие педагогические тенденции периода и систему образования, на перспективы развития музыкального искусства. Необходимо учитывать также, что признаки Школы всегда складываются и существуют в определённых соци-

ально-культурных условиях. С их изменением некоторые существенные стороны, казавшиеся или являвшиеся атрибутами, определяющими стиль школы, исчезают или существенно видоизменяются. Ясно, что понятие школы неотделимо от традиции и её трансформации, — конечно, если мы имеем дело с живым творческим процессом. По этому поводу Ф. Бузони метко заметил, что истинное творчество непременно включает в себя новизну и этим отличается от подражания. *«Задача творящего художника — устанавливать законы, а не следовать им. Кто придерживается данных ему законов, тот перестает быть творцом».*

В литературе по истории отечественного пианизма неоднократно констатируется существование «школы Фильда». Стало аксиомой определяющее воздействие творчества Фильда, проработавшего в России 35 лет, на отечественное музыкально-пианистическое искусство и педагогику XIX века. С искусством Фильда связано формирование традиции отношения к фортепиано как инструменту, на котором можно выразительно нюансировать, передавая интонации человеческой речи и пения на рояле. Фильд стал примером подлинно профессионального, музыкально-художественного отношения к работе за инструментом. Авторитет артиста оставался в России непререкаемым и после его смерти. Далеко не случайно появление в середине 1840-х годов в столичном музыкально-периодическом издании публикации о «государстве пианистов», где по совету Себастиана Баха королём избран Джон Фильд, Лист назначен премьер-министром, Клементи — тайным советником короля, Гуммель — министром образования, Тальберг — финансов, а Штейбельт принял управление полицией. Выдающийся артист и даровитый композитор, Фильд имел множество учеников, его искусство повлияло на формирование их художественных вкусов, воздействовало на язык их композиций, на исполнительскую манеру и педагогическую практику. **Среди сотен музыкантов, получивших уроки Фильда, был Иван Черлицкий.**

Имя И. Черлицкого сейчас почти забыто. Между тем в 1848 году авторитетный петербургский музыкальный журнал «Нувеллист» причислял его к «лучшим петербургским пианистам», наряду с А. Л. Гензельтом и А. Г. Рубинштейном. Это был почётный титул в эпоху расцвета европейской и русской «пианомании», когда фортепиано «сделалось деспотом, владыкою целого мира», «кумиром виртуозов, музыкальным героем века».

В отечественных работах по истории пианизма, опубликованных в XX столетии, имя И. Черлицкого обычно встречается в перечне учеников Фильда. На протяжении десятилетий упоминания о музыканте сопровождали досадные оговорки; не предпринималось попыток комплексного изучения его композиторского и педагогического наследия.

Цель нашей публикации — представить очерк творческой жизни, художественных и педагогических установок И. Черлицкого, прояснить детали его биографии. Анализируемые материалы дают возможность рассмотреть процессы функционирования «школы Фильда», исследовать, каким образом модифицировались творческие принципы мэтра в деятельности его учеников.

Иван Карлович (Иоганн Генрих) Черлицкий (20.11.1799, по автобиографическим данным 1798, Казань — 6.6. 1865, Петербург) был разносторонним музыкантом. Органист, пианист, композитор, педагог, он являлся также создателем фортепианно-методических руководств и музыкально-теоретических работ. Иван Черлицкий принадлежал к обширной музыкальной семье, более 100 лет работавшей в России. Разветвлённость клана Черлицких стала причиной фактологических неточностей в научной литературе. Поэтому прежде, чем приступить к анализу доступных нам материалов, оставленных музыкантом, и судить о его связях со школой Фильда, необходимо ответить на вопрос: есть ли вообще основания считать Ивана Черлицкого учеником Мастера?

В опубликованной в 1948 году известной работе А. Д. Алексеева «Русские пианисты» сообщается, что Александр Иванович Черлицкий в Петербурге «*слыл одним из лучших учеников Фильда и с успехом выступал в концертах*». Тремя десятилетиями позже А. А. Николаев также называет А. Черлицкого среди фильдовских учеников. Оба исследователя даже не упоминают об Иване Черлицком. Напротив, Л. И. Ройзман в монографии «Орган в истории русской музыкальной культуры» называет Ивана учеником Фильда. Тремя годами позже в энциклопедической статье он указывает, что Иван Черлицкий обучался у Фильда в Москве в 1831 году. Относительно его двоюродного брата Александра аналогичной информации исследователь не приводит. И. Ф. Петровская в статьях о Черлицких (2010) называет Ивана и Александра родными братьями, сыновьями Карла (следовательно, они оба Карловичи, а не Ивановичи). В исследовании О. Передерий (СПб, 2010) ука-

зывается, что Иван Черлицкий — сын Карла. Относительно степени родства с Александром информация отсутствует. Однако анализ фортепианной «Методы» Ивана Черлицкого в работе почему-то сопровождается некомментируемым перечислением опубликованных в 1820-е годы фортепианных пьес Александра, что окончательно запутывает читателя в творчески-родственных взаимоотношениях членов семьи.

Тем не менее, существует источник, позволяющий утверждать, что именно Иван учился у Джона Фильда. Это **энциклопедический словарь И. Черлицкого «Музыкальное руководство для артистов и любителей музыки»**. Издание включает материалы музыкально-исторического, теоретического и биографического характера на четырёх языках — итальянском, немецком, французском и русском. Оно содержит многочисленные объяснения музыкально-теоретических терминов и понятий. Статьи биографического плана представляют артистов, композиторов, исполнителей от античности до современности. В числе прочего в «Музыкальном руководстве...» приводятся данные о выходцах из Данцига семье Черлицких — «артистической фамилии, члены которой отличились каждый в свое время». Первым в Россию перебрался Карл Фердинанд Михаэль Черлицкий (1773, Данциг — 1841, СПб.), отец Ивана. Приехав в Петербург в 1795 году, Карл потом работал в разных городах России в качестве домашнего учителя, с 1820 по 1831 служил в Петербурге учителем музыки при Императорском воспитательном обществе благородных девиц (Смольный институт) и параллельно — органистом при немецкой церкви Св. Екатерины. Музыкантами были также его младший брат, дядя Ивана, Оттон Фердинанд Черлицкий (1777, Данциг — 1833, СПб.), его дети — Эмилия (1808, Данциг — 1830, СПб.) и Отто (? , Данциг — 1850, СПб.) — большой органной и фортепианный виртуоз.

О себе Иван Карлович (Иоганн Генрих) Черлицкий сообщает в «Музыкальном руководстве...», что родился в Казани в конце 1798 года, своим музыкальным воспитанием обязан отцу, «который много таланту ему передал». В 1818 И. Черлицкий прибыл в Петербург, «где весьма был любим и уважаем как виртуоз и учитель музыки». Музыкант написал много сочинений для разных инструментальных составов. В композиции он совершенствовался в Петербурге у Иоганна Генриха Мюллера, которого рекомендует как выдающегося музыканта.

В свой послужной список И. Черлицкий вносит годы работы учителем музыки в Им-

ператорском воспитательном обществе благородных девиц, где «образовал множество превосходных учениц» (с 1820 по 1829, потом вновь с 1845 по 1853 год, когда был «уволен с правом ношения мундира»). В Смольном институте почти 40 лет (1826–1865) преподавал музыку также родной брат Ивана Александр Карлович Черлицкий и жена последнего — Амалия Доротея, урожденная Лауниц (1837–1855). Александр в 1831–1849 годах служил также органистом в церкви Св. Екатерины.

В завершении статьи о Черлицких недвусмысленно указывается, кто же из членов семьи учился у Фильда: *«Иван Черлицкий усовершенствовался сам в фортепианной игре у Фильда (в 1831)», «и много содействовал для передачи брату своему Александру Фильдовской методу»*. Специально упоминая об этом факте своей биографии, музыкант подчёркивал значимость для себя ученичества у признанного Мастера. Но в творческой жизни Ивана Карловича была ещё одна важная художественная константа — музыка И. С. Баха. Имя И. Черлицкого в истории русской культуры прочно связано с пропагандой его творчества. В 1844–46 годах в Петербурге увидели свет **три выпуска фортепианных переложений органных композиций Баха**, выполненные И. Черлицким. Л. Ройзман сообщает, что всего были изданы около 40 крупных органных пьес (прелюдии и фуги, токкаты и фуги, фантазии) и 50 пьес малой формы — хоральных прелюдий. Стиль обработки оказался разнообразен: здесь встречаются и строгие переложения, весьма близкие тексту оригинала, и достаточно свободные концертные транскрипции. Об этой просветительской стороне деятельности И. Черлицкого пишут также Т. Н. Ливанова и С. Н. Питина. Л. Ройзман и Н. Копчевский рекомендуют И. Черлицкого как первого в мировой музыкальной практике автора опубликованных фортепианных транскрипций органных произведений Баха. Исследователи подчёркивают, что музыкант переложил для рояля практически все известные в то время сочинения Баха для органа. Петербургская пресса — журнал «Репертуар и Пантеон» в декабре 1844 года и газета «Северная пчела» в январе 1845 года — сочувственно отзывалась о транскрипциях Черлицкого, благодарила за труд, *«делающий известными бессмертные произведения Баха, которые до сих пор и в чужих краях, так сказать, лежали под спудом...»*. Действительно, транскрипции Листа появились в Лейпциге в 1852 году, спустя 8 лет после издания Черлицкого.

И. Черлицкий вводил музыку Баха в культуру России также своей исполнительской практикой. Ещё в 1820–1823 годах в петербургском лютеранском соборе Св. Петра и Павла И. Черлицкий, помогая своему дяде Оттону Фердинанду, играл вместо него на службах, а *«при выходе народа игрывал всегда баховские фуги, а многие из прихожан, привлеченные гармониею, восходили на хоры, дабы более насладиться этими образцовыми творениями»*. Таким образом «линия Фильда» в искусстве Черлицкого прихотливо переплелась с «линией Баха». Впрочем, известно, что Фильд, подобно своему учителю М. Клементи, любил Баха, исполнял наизусть многие прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» и давал играть их своим ученикам.

Композиторское наследие И. Черлицкого свидетельствует, прежде всего, что он работал в разных жанрах и был плодовитым автором. В автобиографической заметке музыкант сообщает, что написал симфонии, увертюры, квартеты, трио (струнные и фортепианные); для фортепиано соло концерты, пьесы и фуги. Можно предположить, что многое осталось в рукописях.

Не имея возможности в формате статьи рассматривать фортепианные произведения Черлицкого в деталях, отметим главное. Анализ сочинений разных жанров, написанных для рояля, показывает, что Черлицкий был чутким музыкантом, откликавшимся на запросы времени и внимательно следившим за изменениями в профессиональной сфере. Подавляющее большинство его фортепианных опусов — транскрипции произведений других авторов или фантазийные композиции, вырастающие из обработок мелодий известных русских песен, мотивов из опер и пр., то есть сочинения, написанные в актуальных для эпохи жанрах, когда рояль стал широко использоваться как инструмент репродуцирующий, сравнявшийся в своих выразительных возможностях с оркестром.

Фортепианный стиль Черлицкого заметно эволюционировал от ранних Концерта и Рондо, написанных в прозрачной ранней романтической «фильдовской» манере, изобилующей ажурными пассажами и напевными мелодиями, к **Большой Бравурной фантазии**, посвящённой Листу и навеянной его демонически-виртуозным искусством. Главная задача, которую ставит перед собой композитор-пианист в Бравурной фантазии, основанной на четырёх русских песнях, — не столько доставить слушателю удовольствие напоминанием популярных

народных мелодий и их блестящей обработкой, но поразить сложностью изложения и высокой планкой требований к технической оснащённости исполнителя. Бравурная фантазия своей пианистической манерой, характером фактуры представляет собой характерный пример европейского концертно-виртуозного пианизма 1830–1850-х годов (А. Герц, С. Тальберг, отчасти Лист), усваиваемый русским пианизмом. В фактуре композиций Черлицкого причудливо сплелись остро современные тогда влияния блестящих пианистов романтической эпохи и особенности европейского виртуозного клавиризма первой половины XVIII столетия. Отсюда изобилие октавного и аккордового изложения в различных вариантах, широкий диапазон звучания, частое обращение к технике мартеллато, скачки на широкие интервалы (диапазон звучания: ре контроктавы — фа четвертой октавы), движение параллельными интервалами в ситуации линейно-полифонического письма, совмещение аккордики и пассажного письма. Нередко фактура пронизана имитациями. При этом интонационная природа этих композиций связана с русской народной песенностью, городским романсом. Черлицкий внимателен к ладовой стороне мелодики и её фактурному складу: он тактично использует характерно русскую переменную ладовость, плагальные обороты, подголосочно-полифонические приемы изложения.

Национальные мелодии становятся отправной точкой нескольких его музыкальных композиций. Так происходит в Бравурной фантазии, где взаимодействия русских тем, их фактурная разработка и преобразования становятся определяющим моментом структурирования большой фантазийной формы. В «Смеси из 11 известных русских народных песен в форме поурри» сплетаются одиннадцать аутентичных мотивов. Любопытно, что три из них («Гусли мои, гусли», «Заря утренняя взошла», «Уж полно тебе кукушечка»), близкие по интонационному строю, в определённый момент развития сливаются в единое целое.

Документальным свидетельством творческих принципов И. Черлицкого являются его **методические работы**. Здесь особого внимания заслуживает «**Дополнительный теоретический и практический трактат ко всем фортепианным школам, с приложением краткого генерал-баса и собрание упражнений и этюдов знаменитых композиторов, составленный Иваном Черлицким**». Интересно, что это — едва ли не первое из русских и европейских фортепианных пособий середины

XIX столетия с превалированием упражнений на крупную технику. В Предуведомлении указывается на бессмысленность, с точки зрения составителя, абсолютного сосредоточения ученика на позиционных пятипальцевых упражнениях. Разыгрывая многочисленные «Школы Беглости, Стаккато, Легато, Стиля, Жанра и т. п.», ученики только укоренялись «в дурных привычках, в дурном держании рук и пальцев; так что пальцы у них, ни мало не развязываясь, не получали никакой чистоты и отчётливости в туше, невзирая на то, что употребляемы были и дактилионы и хиропласты». Современный же пианист должен идти к мастерству другим, актуальным путём. Черлицкий указывает на простейший способ, не претендуя на его изобретение, но отмечая, что «к несчастью способ этот и правила редко упоминались до сих пор в различных школах для фортепиано, но достоинство их в том, что они дознаны опытом и личное знакомство моё с большею частью знаменитых пианистов, от Фильда до Листа, убедило меня в том, что все они признают важность способа, который здесь представляю на суд публики». Речь идет о ежедневных упражнениях на растяжение ладонных мышц от септимы до дуодецимы, формирующих мышечный каркас ладони. Далее Черлицкий рекомендует упражнения в октавах по всей клавиатуре. Это ломаные октавы обеими руками; параллельные, диатонические гаммообразные, составками на нижних октавах и лёгкими взлётами в восходящем движении. Потом следуют упражнения на пятизвучные аккорды с выдержанными звуками обрамляющих октав, либо наоборот — задержанными 2–3–4 пальцами средними звуками и легко исполняющимися октавами. Не углубляясь в подробности работы, содержащей много остроумных и нестандартных деталей, отметим её прогрессивный характер и широту музыкально-профессиональных установок автора. Трактат содержит не только упражнения для совершенствования техники, но и разделы, посвящённые генерал-басу, контрапункту; предлагает репертуарные списки сочинений, разделённых по степеням трудности, включающие музыку классиков от сочинений Баха и Бетховена до пьес артистов новейшей школы — Листа, Шумана, Шопена.

Завершая очерк, постараемся обобщить результаты исследования музыкально-творческой деятельности Ивана Черлицкого в контексте школы Фильда. В фактах своей творческой истории Черлицкий предстаёт серьёзным музыкантом, проявившим себя в многообразных про-

фессиональных амплуа как композитор, транскриптор, органист и пианист, педагог, теоретик, методист. Фигура Черлицкого показательна: в его искусстве отражаются проявления принципа контрапункта культур, характерного для русского искусства XVIII–XIX веков. Органичной средой для деятельности И. Черлицкого оказалось европеизированное мультикультурное пространство Петербурга первой половины–середины XIX века. Воздействие фильдовской школы на искусство Черлицкого прежде всего просматривается в важности для музыканта — немца, лютеранина, органиста — самого инструмента фортепиано. Возвышению этого инструмента в России много способствовал именно Фильд. С его искусством связано формирование первой отечественной фортепианной школы и возникновение группового художественного мирозерцания, порожденного искусством Мастера, возглавляющего Школу. Хотя, возможно, в этом качестве фигура Фильда не хрестоматийна. Ему не доставало авторитарности, как, например, Клементи, у него, как у Нейгауза или Лешетицкого, не было творческой мастерской-лаборатории, где в ситуации коллективного творческого общения Мастера и его учеников возникала особая атмосфера. Тем не менее, на русскую фортепианную культуру своего времени Фильд оказал самое яркое и существенное воздействие.

Но как бы совершенна и оригинальна ни была личность главы Школы, Школа не может существовать без учеников. Вероятно, справедливо говорить о первом поколении воспитанников Мастера как продолжателях его открытий и достижений. Думается, столь же справедливо будет утверждать, что это практически всегда и поколение оппонентов. Иван Черлицкий был непосредственным учеником Мэтра, но, судя по некоторым деталям, в своём искусстве он далеко отклонился от художественно-эстетических норм, от пианистической манеры, от стилистики композиторского письма, педагогических приемов, которые были органичны для Фильда.

В зрелых опусах 1830–1850-х годов Черлицкий обнаруживает себя скорее оппонентом учителя в отношении к роялю. Фильд, «пианоцентрист», сфокусировал свои творческие устремления на одном инструменте. Позиция Черлицкого была диаметрально противоположна, его фортепианная эстетика строилась, скорее, на идеях относительной инструментальной нейтральности (Б.Б. Бородин), рассматривала рояль в качестве универсального средства воплощения различных звуковых идей. Ясно, что при всей любви и благо-

говении к учителю, в которой уверяют отдельные фрагменты работ Черлицкого, а также включение «собрания сочинений» Фильда в репертуарные списки «Дополнительного трактата...», для Ивана Черлицкого существовали и иные художественные ориентиры, в частности — Бах. Черлицкий не только исполняет баховскую музыку в концертах, использует в педагогике, но проделывает огромную работу транскриптора, до сих пор никем не превышенную по объему.

Заметим далее, что русская критика первой половины XIX века неоднократно отмечала близость исполнительских манер Фильда и некоторых его учеников. Однако, судя по фактуре сочинений Черлицкого, по его методическим работам, его исполнительская стилистика в целом была уже иной природы и вовсе не копировала фильдовскую, которая несла «изящное наслаждение», «воздушное пианиссимо, мелкие и блестящие стаккато, октавы, хроматические гаммы», но главное — гармоническую прелесть общего впечатления. Пианизм Черлицкого, воссоздаваемый на основе анализа его фактур, выявляет своеобразный микст ранне-романтической фильдовской манеры, немецкой органно-полифонической традиции и элементов большого концертного стиля эпохи пианистов-виртуозов Листа, Тальберга, Калькбрэннера, Делера. Черлицкий далеко уходит от стиля Фильда, вплотную приближаясь к фактурным решениям русской пианистической школы второй половины столетия. И эти обновления творческой манеры в искусстве адептов школы исторически predetermined. Ясно, что подлинно творческое наследование, — это всегда переосмысление, преобразование, впитывающее черты текущего момента, актуального состояния культуры. Отсюда музыкально-творческая деятельность Ивана Черлицкого может рассматриваться как развитие фильдовской и немецкой полифонической традиций, через их преображающие взаимодействия в новых исторических условиях эпохи высокого романтизма. Глубоко прав М.П. Мусоргский, отметивший в «Автобиографической записке», что даже признанные законы искусству, созданные великими художниками-реформаторами, как «Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист», не могут считаться непреложными, но «прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека». Эту мысль прекрасно подтверждает своей творческой историей русский музыкант Иван Карлович Черлицкий, ученик Фильда. ■

Нонна ТОЛСТЫХ



Нелли МЕЖЛУМОВА: «В УЧЕНИКАХ МОЯ ДУША»

Регалии Нелли Леоновны Межлумовой говорят сами за себя: видный общественный деятель Краснодарского края, заслуженный работник культуры РФ, заведующая кафедрой специального фортепиано, профессор Краснодарского государственного университета культуры и искусств, член жюри многочисленных конкурсов. Мы полагали, что профессор назначит «официальную» встречу в стенах университета, но неожиданно оказались у Нелли Леоновны дома, а разговор наш начался под хлопоты хозяйки у плиты, где дозревал настоящий грузинский хачапури: «Моя мама замечательно готовила! Я очень люблю грузинскую кухню, и многие блюда у меня получаются!». С этими словами Нелли Леоновна поставила на стол хачапури, который мог вызвать зависть у шеф-повара любого модного ресторана национальной кухни. Милая, душевная, уютная атмосфера её дома, неторопливая беседа, в которой Нелли Леоновна тепло рассказывала больше о других, чем о себе, подчёркивали, пожалуй, главную черту характера нашей собеседницы — скромность. Глубокую скромность интеллигентного, чуткого человека, труженика, который, не пытаясь куда-то «выбиться», не рассчитывая на звания и награды, всю жизнь с любовью занимается тем, что считает своим призванием. Педагогическую деятельность Нелли Межлумова начала в Краснодарском музыкальном училище после окончания Московской консерватории и, в течение 17 лет заведя фортепианным отделением, вывела его на совершенно новый уровень. Позже на её плечи легло создание кафедры специального фортепиано Консерватории Краснодарского государственного университета культуры и искусств.



— *Нелли Леоновна, кем были Ваши родители, была ли Ваша семья связана с музыкой?*

— Я родилась в 1941 году в Баку в дружной интернациональной семье: мама-грузинка и папа-армянин познакомились в Батуми, но к моему рождению жили в Азербайджане. Отец — известный нефтяник, изобретатель и строитель первых «морских островов» на Каспии, называвшихся «ЛАМ» (Леон Арсеньевич Межлумов), за изобретение и сооружение которых ему была присуждена Государственная премия СССР. Благодаря этим изобретениям стала возможна добыча нефти в открытом море; папа стоял у истоков создания бакинского института «Гипроморнефть» и был его директором.

Родители обожали музыку. Отец прекрасно играл на нескольких инструментах: мандолине, гитаре и скрипке, которые я бережно храню. Старший брат Миша [*Михаил Леонович Межлумов*] с раннего детства обнаружил незаурядные музыкальные способности, с отличием окончил Бакинское музыкальное училище и в 1953 году поступил в Московскую консерваторию в класс профессора Якова Израилевича Зака. Брат блестяще окончил вуз и аспирантуру и остался работать ассистентом у своего педагога.

— *Пианистка Любовь Тимофеева пишет в книге о Я. И. Заке: «Михаил Леонович занимался со мной, Валерой Афанасьевым, Светой Навасардян, Володи́й Бакком, Колей Петро-*

вым и многими другими. Занимался самоотверженно, не жалея ни времени, ни сил...»

— Миша занимался также с Тamarой Колосс, Натальей Юрьгиной, Игорем Чернявским, Игорем Кефалиди, Татьяной Смирновой... В эти годы я уже училась в Московской консерватории и часто посещала эти занятия. Он проработал в консерватории 50 лет, воспитал и собственных учеников. Среди них — заслуженные артисты России: профессор Вадим Федоровцев, профессор Академии музыкальных искусств в Барселоне Геннадий Дзюбенко, композитор Владимир Мартынов, Кавалер Ордена искусств и литературы Франции Нино Баркалая — всех не перечислить. Брат был одарён во всём: прекрасно рисовал и сочинял стихи, в течение многих лет выступал как концертирующий пианист, разъезжал с гастрольями по стране и за рубежом, преподавал, у него было много почитателей и друзей. Миша закончил свой жизненный путь в 2003 году в должности профессора Московской консерватории.

— *Вы родились в Баку, у Вашего отца складывалась там прекрасная карьера. Как же Вы оказались в Краснодаре?*

— 1953 год был полон событий: Миша поступил в Московскую консерваторию, а папе была присвоена Государственная премия СССР. Отец принял предложение министра нефтяной промышленности СССР Н.К. Байбакова занять



Преподаватели кафедры: проф. В. Морозов, и.о. проф. М. Николаева, и.о. проф. А. Чернышев

должность главного инженера института «Краснодарнефтепроект». В Краснодар папа влюбился с первого взгляда, и мы переехали. В 1963 году его командировали в Индию для создания первого научно-исследовательского нефтяного института, но после 6 лет работы за границей он снова вернулся в родной «Краснодарнефтепроект» заместителем директора.

— Ваше увлечение фортепиано — это влияние брата?

— Конечно, он был для меня примером во всём! В краснодарской музыкальной школе № 1 я училась у Елены Владимировны Скрицкой, в Училище имени Н.А. Римского-Корсакова — у Елены Владимировны Лавровой, а в московском училище им. М.М. Ипполитова-Иванова — у потрясающего педагога и музыканта Бориса Яковлевича Землянского. Занятия и общение с ним были для меня настоящей сказкой, истинным наслаждением! В 1962 году я поступила в Московскую консерваторию в класс Евгения Васильевича Малинина. В те годы наш консерваторский класс был небольшим, мы все искренне обожали педагога. Атмосфера уроков этого замечательного музыканта-художника, музыканта-романтика была удивительной и неповторимой!

Я была первой выпускницей Евгения Васильевича, и он был горд моим успехом на выпускном экзамене по специальности. Мне очень приятно вспоминать, как председатель госкомиссии, профессор Ленинградской консерватории Моисей Яковлевич Хальфин лично поздравил меня и отметил «необыкновенный поэтический дар, который дан немногим». Стоит упомянуть, что выпускные экзамены со мной вместе сдавали звёзды нашего курса — лауреаты международных конкурсов Владимир Крайнев, Николай Петров, Виктория Постникова...

— После блестяще сыгранной дипломной программы Вас прочили в аспирантуру Московской консерватории, но Вы остались в Краснодаре. Почему?

— Случилась любовь! Во время летних каникул я встретила будущего мужа, и вскоре мы обнаружили, что станем родителями. Так я осталась в Краснодаре преподавателем специального фортепиано и концертмейстером в скрипичном классе замечательного музыканта Михаила Николаевича Токарева в Краснодарском музыкальном училище. Моя дочь Елена окончила с отличием медицинский институт, ординатуру и работает врачом высшей категории, внучка Мария — будущий юрист. Внук Миша Павленко продолжает музыкальную династию: он учится на I курсе колледжа в моём классе, лауреат многих юношеских исполнительских конкурсов. В 2014 году был отмечен премией по поддержке талантливой молодёжи, установленной Указом Президента РФ.

— А как же Ваш «необыкновенный поэтический дар», сцена, концерты?

— Концертирующей пианисткой я не стала, и дело не в семье: помешали природная склонность к излишнему творческому волнению, бессонница перед концертами... Сцена всё-таки не моё призвание. Конечно, мне доводилось играть в училище, в филармонии, на открытых уроках в городах Краснодарского края, выступать с оркестром, но преподавание стало для меня куда более увлекательным и благодарным занятием.

— Как начинался Ваш педагогический путь?

— Совсем непросто: мне, начинающему педагогу, давали не самых лучших ребят. Но мы очень много работали: хотелось показать, на что они способны как учащиеся, а я — как педагог. Дочка тогда была совсем крошкой,

но с ней нянчилась моя мама: я не могла позволить себе уйти в декрет и в перерывах между занятиями бегала домой кормить ребёнка...

Меня уже тогда не покидала идея подготовки будущих студентов с самого юного возраста, поэтому вскоре я начала работать в секторе педагогической практики, а позже — в детской музыкальной школе. Многие коллеги с радостью отдали в мой класс своих детей, и большинство деток затем стали студентами училища.

В эти годы среди малышей, с которыми я занималась, оказался ныне известный музыкант Вадим Руденко. Его одарённость была очевидна, и я старательно готовила его к поступлению в ЦМШ в класс Анны Даниловны Артоболевской, которая с радостью Вадима взяла к себе. А через год Анна Даниловна адресовала ко мне в Краснодар маленькую Вету Егорову из станицы Динской Краснодарского края, порекомендовав позаниматься со мной, подрасти, окрепнуть, а затем приехать в Москву. Так оно и случилось.

Выпускники училищного класса Нелли Леоновны становились студентами консерваторий Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Ростова-на-Дону. Среди них — лауреаты международных конкурсов **Геннадий Загор**, живущий и работающий в США; **Виолетта Хачикян**, живущая в Германии; **Самсон Цой**, окончивший ассистентуру-стажировку Московской консерватории и продолжающий обучение в Лондоне; **Даниил Севостьянов** — студент композиторского факультета Московской консерватории; **Татьяна Качко**, окончившая Санкт-Петербургскую консерваторию, учится в Веймаре; **Анатолий Селезнёв**, композитор и пианист, окончивший Московскую консерваторию, работает в Краснодаре. Выпускница консерватории Краснодарского университета культуры и искусств **Елена Аكوпова** преподаёт в США, а **Диана Хачатурова** продолжает обучение во Фрайбурге в Высшей школе музыки. Один из самых известных сегодня учеников Нелли Леоновны — **Николай Медведев**, лауреат многих международных конкурсов, Молодёжной премии «Триумф» и победитель II Всероссийского конкурса пианистов.

— Коля был хрупким, болезненным мальчиком, но с первой нашей встречи у меня не было сомнений, что он станет пианистом. Он учился в моём классе в школе искусств им. Г. Ф. Пономаренко, в Колледже им. Н. А. Римского-Корсакова и два года в консерватории Университета. После победы на Международном конкурсе им. М. Балакирева Алексей Скавронский пригласил его в свой класс в РАМ им. Гнесиных, а после неожиданной безвременной кончины Алексея Григорьевича Николай продолжил об-

учение в вузе и аспирантуре у профессора Татьяны Абрамовны Зеликман и остался ассистентом в её классе. Татьяна Абрамовна блестяще подготовила Колю ко II Всероссийскому конкурсу, на котором он получил первую премию. Сейчас Николай готовится к XV Конкурсу имени П. И. Чайковского.

— *Неудивительно, что, когда в 1992 был создан факультет искусств в Краснодарском университете культуры, Вас пригласили возглавить кафедру специального фортепиано в вузе. Вам, наверное, непросто было оставить любимое отделение в училище?*

— Да, решение было очень трудным. Но ректор университета (тогда — института) культуры Ирина Ивановна Горлова убедила меня в необходимости организации такого факультета, и я согласилась, но параллельно с вузом до сих пор преподаю в колледже.

— *Каким было начало создания фортепианного факультета Краснодарского университета культуры и искусств?*

— Как всегда, непросто. Сильные абитуриенты предпочитали поступать в известные вузы, а к нам попадали ребята, не очень заинтересованные в настоящем консерваторском уровне. Но после укрепления кафедры педагогами-выпускниками Московской, Нижегородской консерваторий и Гнесинки появились хорошо подготовленные абитуриенты из городов России и ближнего зарубежья, а фортепианный факультет консерватории обрёл своё лицо. Более 45 студентов получили звания на региональных, российских и международных исполнительских конкурсах.

Высокий уровень подготовки студентов был бы невозможен, если бы не дружба и сотрудничество с выдающимися педагогами и пианистами, и я горжусь тем, что ежегодно в училище, а затем на кафедре проходили и проходят мастер-классы профессоров ведущих вузов России и зарубежных стран: в разное время в Краснодаре выступали и занимались со студентами Виктор Мержанов, Татьяна Николаева, Сергей Доренский, Евгений Малинин, Антон Гинзбург, Вера Горностаева, Николай Петров, Алексей Скавронский, Лев Шугом, Андрей Диев и многие другие.

В целом за долгие годы педагогической деятельности моими воспитанниками стали больше 100 пианистов, и многих я пестовала с самого детства: вся моя жизнь, все силы души вложены в них.



В начале 2000-х друг Краснодарского университета культуры и искусств, профессор РАМ им. Гнесиных Алексей Скавронский озвучил идею, витающую в воздухе: нужен конкурс русской музыки! И вскоре, в 2004 году, состоялся Первый Международный конкурс пианистов им. М. А. Балакирева, в числе учредителей которого были федеральные и региональные организации. Учреждение конкурса было бы невозможным, если бы не самоотверженные усилия ректора Университета И. И. Горловой. Возглавить работу жюри был приглашён Алексей Скавронский, а Нелли Леоновне и её кафедре было поручено художественное руководство музыкальным соревнованием: программные требования, положение о конкурсе, выбор членов жюри.

— Я постоянно принимаю участие в работе жюри. На каждом конкурсе выступают наши воспитанники, и мы соотносим степень и качество их подготовки с другими участниками. Очень радует, что с самого первого конкурса соревнование поддерживает статус международного: большая часть заявок на участие, конечно, из России, но бывают участники из Беларуси, Армении, Украины, Японии, Южной Кореи и Греции... К великому сожалению, ушёл из жизни Алексей Григорьевич Скавронский, но большой удачей для конкурса стало то, что жюри согласился возглавить народный артист России, профессор, ректор Саратовской консерватории Лев Исаевич Шугом.

— В 2014 году проведение V Конкурса имени Балакирева совпало по срокам с отборочными турами к Второму Всероссийскому конкурсу пианистов, и перспективные конкурсанты устремились на всероссийское соревнование. Как это отразилось на краснодарском конкурсе?

— Сложности были: и заявок на участие было меньше, чем обычно, и от третьего — оркестрового — тура мы на 2014 год отказались. Но конкурс прошёл очень достойно благодаря огромной заинтересованности и поддержке ректора нашего университета Сергея Семёновича Зенгина и проректора Анны Николаевны Коптевой. Финансирование обеспечили Министерство культуры России, Администрации Краснодарского края и Краснодара. За годы существования перед оргкомитетом возникали и финансовые, и организационные трудности, но мы стараемся всё преодолевать, учимся и надеемся к следующему конкурсу, который состоится в 2016 году, выстроить связи с большим количеством российских и зарубежных музыкальных вузов, сделать конкурс вновь по-настоящему популярным. ■

**Материал подготовили
Яна ТИФБЕНКЕЛЬ,
Владимир ПОЛЮШКИН**



ЛУЧШИЙ ПЕДАГОГ — ПИАНИСТ

Преподаватель кафедры фортепиано Академии хорового искусства имени В. С. Попова и постоянный автор «PianoФорум» Светлана Елина — победитель Всероссийского конкурса инновационных образовательных технологий «Лучший молодой преподаватель-2015» в номинации «Лучший преподаватель вуза». Конкурс был организован Национальным рейтинговым аттестационным агентством «Росрейтинг» в партнёрстве с Российской ассоциацией аккредитованных учебных заведений (РААУЗ) и Московским финансово-юридическим университетом (МФЮА). В нынешнем году в нём приняли участие 235 молодых учителей, представляющих самые разные специальности: банковское дело, экономику, психологию, технические науки, информационные технологии, иностранные языки, психологию, юриспруденцию. Тем более радостно, что победу одержал представитель нашего фортепианного цеха! О конкурсе и представленной педагогической технологии Светлана Елина рассказала нашему журналу.



КОНКУРС

«Лучший молодой преподаватель — 2015» — это мой дебют в профессиональном педагогическом конкурсе. Сейчас я могу сказать, что у него особая специфика, в корне отличная от музыкально-исполнительского конкурса. «Лучший молодой преподаватель» — это открытый ежегодный конкурс для преподавателей всех специальностей, где оценивается методология и педагогические навыки участников. Конкурс, помимо собственно авторской педагогической технологии, требовал демонстрации сопутствующих знаний и умений, педагогических и личностных навыков (знания научной методологии и классической педагогической дидактики, коммуникативных навыков, навыков публичного выступления и ораторского мастерства, артистизма, умения импровизировать и быстро принимать психолого-педагогические решения).

Конкурс состоял из пяти туров, раскрывающих разные грани преподавателя. Первый тур — аннотация педагогической технологии, включающая описание авторской инновационной технологии, презентацию образовательной и методической ценности, а также инновационности представленной работы, обоснование эффективности применения ресурсного обеспечения. Здесь мне очень пригодился опыт работы помощником проректора по научной работе (это работа с методическими документами, образовательными стандартами, фондами оценочных средств, знание образовательных законов и т. д., постоянное обращение в педагогической дидактике) и, конечно, школа аспирантуры Московской консерватории и работа над диссертацией под руководством выдающегося ученого в области музыкальной

психологии, профессора, доктора искусствоведения Марины Сергеевны Старчеус. Научная и методическая работа дисциплинирует ум и структурирует мышление; и в сочетании с собственно исполнительским и, главное, педагогическим опытом, всё это очень помогло мне в конкурсе.

Второй тур — визитная карточка в формате электронной презентации PowerPoint, в которой необходимо было представить сведения о конкурсанте и его педагогической, научно-методической и внеурочной деятельности. Тематика визитной карточки: «Моя профессия — преподаватель». Здесь важно было кратко и емко изложить информацию о себе и о результатах своей педагогической деятельности, при этом эстетично представить всю информацию в форме электронной презентации.

Третьим, стратегически важнейшим туром стал мастер-класс в формате открытого занятия со студентами московских вузов, который проходил на базе Московской финансово-юридической академии. «Дорожной картой» для построения мастер-класса были установленные критерии оценки (что очень важно для любого конкурса), среди которых: инновационность разработки, глубина раскрытия темы, оригинальность подачи материала, умение создавать и поддерживать высокую интенсивность деятельности студентов, умение организовывать самостоятельную поисковую деятельность студентов в аудитории, умение создавать и поддерживать атмосферу взаимодействия и взаимоуважения студентов, культура публичного выступления. На всё было отведено 40 минут. В аудитории присутствовали студенты различных факультетов МФЮА, все участники конкурса (что давало прекрасную возможность озна-

комиться с технологиями соперников-коллег) и жюри, состоящее из профессоров и докторов наук, руководителей образовательных учреждений, представителей Министерства образования РФ и Комитета Государственной Думы по образованию. Лучшего профессионально-академического контекста для презентации образовательных технологий трудно представить: по духу академизма, творчества и профессиональной педагогической солидарности третий этап конкурса напоминал защиту диссертации, только на новом уровне, в практико-интерактивном ключе. Этот этап стал самым эмоциональным, радостным и волнительным для участников тура.

Задание четвёртого тура (состязание в ораторском искусстве) финалисты получили поздно вечером и утром следующего дня должны были представить результат: речь на тему «Современный преподаватель — это...» длительностью ровно 1 минута. Участники произносили свою речь на сцене актового зала МФЮА, а модератор замерял время каждого выступления секундомером и по истечении 60 секунд говорил: «Стоп». Это состязание, оттачивающее дисциплину мысли и эстетику публичной речи, ещё и напомнило присутствующим о том, за что мы любим профессию преподаватель.

Заключительный тур конкурса (презентация и анализ психолого-педагогической ситуации из практики финалистов — пример конфликтной ситуации и грамотный методический выход из неё) был овеян атмосферой профессиональной солидарности: вызовы, с которыми сталкиваются преподаватели в работе со студентами, оказались во многом схожими у молодых специалистов самых разных специальностей, а методические решения, представленные в ходе этапа конкурса, находили живой отклик у коллег.

МАСТЕР-КЛАСС

Одним из важнейших критериев оценки педагогической технологии была возможность её широкого применения в образовательном процессе, потенциал к экстраполяции на другие дисциплины. После конкурса ко мне подошёл один из членов экспертного жюри и сказал следующее: «На Вашем мастер-классе произошло чудо. Вашу методику отметил доктор технических наук и решил внедрить её в свою образовательную деятельность». Я очень рада, что мне удалось донести до жюри, в котором не было ни одного музыканта, специфику интеллектуальной работы музыканта-исполнителя. В этом, отчасти, помог случай.

За несколько дней до мастер-класса выяснилось, что рояля в аудитории МФЮА не будет. Мне пришлось поменять не только структуру показательного урока, но и его концепцию: переместить фокус с собственно музыки на общие закономерности мыслительной деятельности музыканта-исполнителя и продемонстрировать эти процессы на примере интерактивных заданий для присутствующих студентов с актерского факультета МФЮА с аудио- и видеозаписями музыкальных фрагментов разных эпох и стилей. К счастью, в аудиторию доставили электронное пианино, и кое-что, разумеется, я показала сама. Таким образом, на первый план вышла именно технология.

МЫСЛЕННАЯ ИГРА

В основе представленной мною технологии лежит небезызвестная для многих профессиональных музыкантов-исполнителей мысленная игра. Эта тема интересует меня давно, именно ей посвящено моей диссертационное исследование, в ходе которого я беседовала со многими известными исполнителями. И сейчас с уверенностью могу сказать, что многих из них объединяет именно осознанная мысленная работа над музыкальным произведением. При этом, скажу сразу, мысленная игра — индивидуальная техника, для кого-то она естественна, кому-то чужда. Так, например, Григорий Липманович Соколов сказал, что занимается «24 часа в сутки: как только прекращается реальная игра на рояле, начинается мысленная работа». А Евгений Кисин, напротив, работает только за инструментом: мысленная игра ему не свойственна.

Если обратиться к истории исполнительского искусства, первые упоминания о мысленной игре встречаются в трактате о вокальном пении П. Ф. Този еще в 1723 году; в литературе же по фортепианному искусству о мысленной игре писали многие выдающиеся музыканты (Ф. Бузони, И. Гофман, Г. Гинзбург, А. Корто, К. Игумнов, В. Софроницкий, Л. Оборин, С. Фейнберг, Г. Гульд и др.). Мысленная игра остаётся и в практике современных пианистов: на разных этапах работы над музыкальным произведением мысленную игру применяют А. Кобрин, Е. Мечетина, Д. Мацуев, Э. Кунц, Ф. Кемпф, В. Корчинская-Коган, Ж.—И. Тибодэ и др. Таким образом, на уровне эмпирии мысленная игра знакома многим профессиональным музыкантам, однако только сейчас, в моем исследовании она приобрела научное осмысление и структуризацию.

Депутаты Госдумы Олег Смолин и Виктор Шудегов



С точки зрения музыкальной психологии мысленная игра представляет собой квинтэссенцию психологических механизмов, лежащих в основе исполнительской работы музыканта. Именно эти механизмы я и предложила экстраполировать на другие виды творческой деятельности, структурировав их в ментальную модель. Эта модель представляет собой образ-кластер.

«ОБРАЗ-КЛАСТЕР-ТЕХНОЛОГИЯ»

Название моей образовательной технологии — «Образ-кластер-технология» в классе фортепиано (на основе авторской методики «Мысленная игра»©). Это попытка совместить опыт носителей мастерства и традиции современной информационной культуры в широком смысле: в ней в работу студента подключается его рациональное осмысление художественного образа музыкального произведения, системная интеллектуальная работа и проработка материала по всем каналам чувственного восприятия. На примере занятий в классе фортепиано мною была представлена технология для разви-

тия и совершенствования практических навыков в рамках различных творческих дисциплин (например, в игре на музыкальных инструментах, пении, в работе актёра в театре, в балете, в художественной гимнастике и пр.). Центральное понятие технологии — образ-кластер.

ОБРАЗ-КЛАСТЕР

Для музыканта образ-кластер — это форма хранения музыкального произведения в памяти исполнителя. Внутренний исполнительский образ-кластер представляет собой сцепление компонентов, из которых складывается живая и динамичная ткань музыкального образа: *собственно слуховых* (представление звучания инструмента), *зрительных/визуальных* (визуализация клавиатуры рояля, движений собственных рук, видение картинки нотного текста), *квази-кинестетических и квази-проприоцептивных* (ощущения двигательных импульсов от воображаемого движения в кончиках пальцев, положения собственного тела, игрового аппарата), которые особым способом связаны с образами звучания (так называемые, «слухомоторные образы» по С. Савшинскому), а также *логико-синтетических* (на-

чиная от логики «двигательных мелодий» рук и кончая логическими единствами музыкального текста на разных уровнях).

Предпосылками кластерной структуры образа является сама практика исполнительской работы, которую можно сравнить с «многоканальной проработкой» произведения, объединяющей техническую работу, слуховое освоение музыки, визуальное запечатление текста, аналитическую работу. Все они, разумеется, взаимосвязаны, однако обладают относительной самостоятельностью.

Так, в результате *технической* работы должны выработаться двигательные автоматизмы, сложиться двигательные мелодии, как говорят пианисты-практики, музыка «должна быть в пальцах».

Не менее важно накопление *слухового опыта*, касающегося конкретного произведения, и он, как правило, избыточен по отношению к двигательному воспроизведению. Некоторые педагоги даже говорят, что ясность слышания должна быть такой, чтобы ученик смог сыграть произведение по слуху.

Визуальное освоение произведения заключается в тренировке запечатления в памяти «картинки» нотного текста, зрительных образов рисунков движений. Кстати, именно поэтому музыкантам очень важно играть по одним и тем же нотам. Некоторые музыканты прибегают к «параллельному» запоминанию музыки разными видами памяти (например, только моторное — пальцами, только визуально-образное «фотографирование» нотного текста), чтобы при «авариях» на сцене выпавший канал можно было бы заменить другим (так, например, работает пианист Фредерик Кемпф).

И, наконец, *логическая* проработка произведения (анализ формы, гармонии, выявление особенностей фактуры и закономерностей развёртывания материала, выявление аналогий, секвенций) может быть также самостоятельным видом работы (например, «логическое продумывание» К. Леймера в его совместном с В. Гизекингом педагогическом методе).

Указанные четыре типа относительно самостоятельных видов работы над произведением в *реальной* игре на инструменте сливаются в единый процесс, в котором проследить работу каждого канала затруднительно ещё и потому, что в реальной игре действуют рефлексорные подстраховки (например, при случайных отвлечениях внимания). Однако, как показывает практический опыт пианистов, рефлекс в мысленной игре не работают: это всегда про-

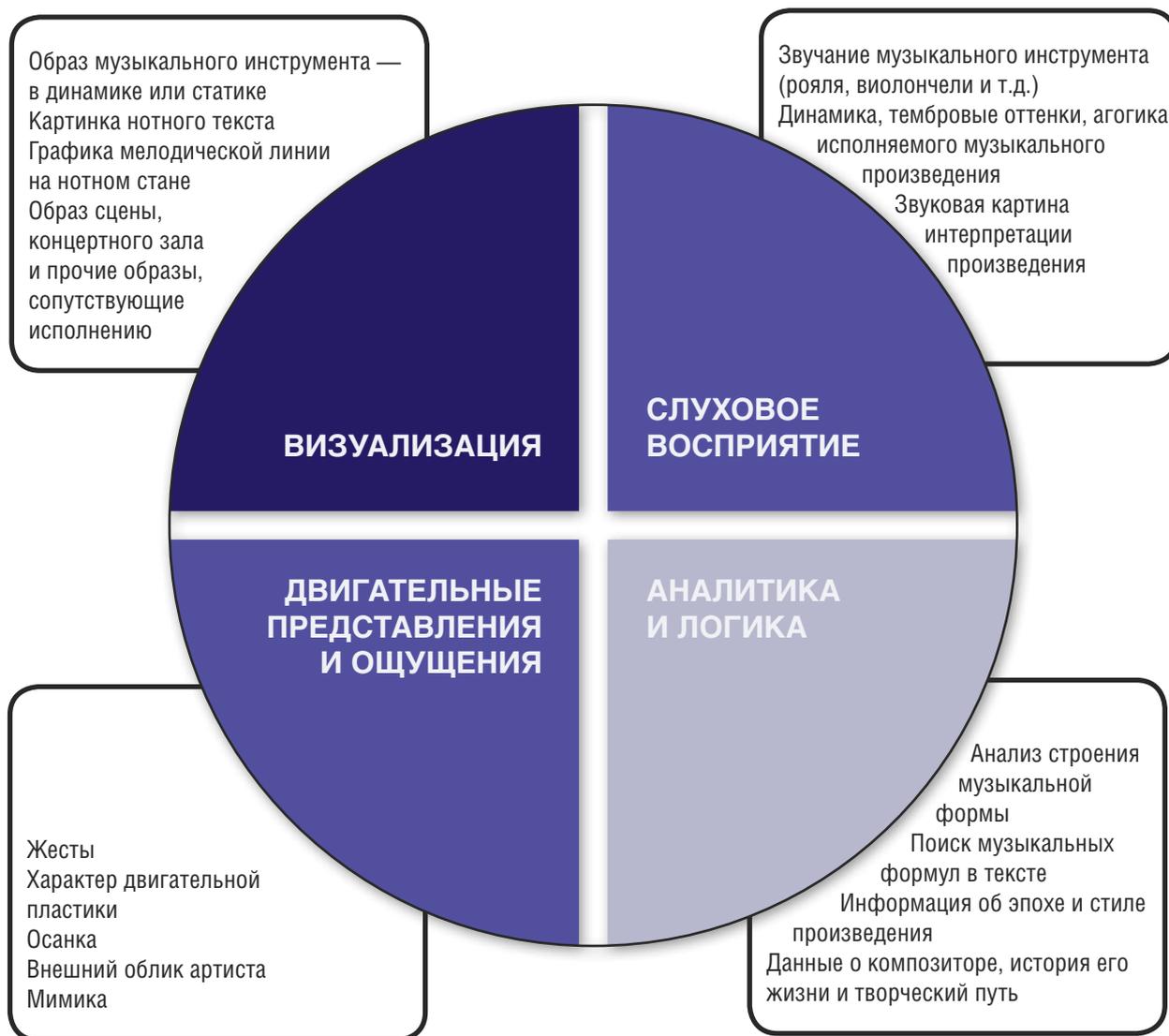
цесс, руководимый волей играющего. При этом все каналы — соответственно основным направлениям работы («слуховой», «визуальный», «кинестетический», «логический») — не сливаются, но «накладываются» друг на друга, функционируя как психологическое целое. Именно поэтому я называю такую ментальную музыкальную структуру образом-кластером. «Образ-кластер-технология» — это процесс мысленной работы с образом-кластером, в основе которого лежит мысленная игра.

Поскольку мысленная игра может использоваться музыкантами различных специализаций (пианистами, дирижёрами, композиторами, струнниками, вокалистами, духовиками), можно предположить, что содержание описываемого кластера будет различаться (каждый музыкант слышит звучание своего инструмента, «видит» его, ощущает соответствующие движения рук, фонетрического аппарата, губ) при сохранении принципа и самой кластеризованной структуры. Можно говорить и о балетном образе-кластере, об актёрском, спортивном и др. На каждый практический навык (будь то игра на скрипке, езда на горных лыжах, умение публично выступать, быстро складывать фигуры оригами, виртуозная игра в шахматы) можно составить отдельный кластер.

Для того, чтобы экстраполировать принцип мысленной игры и работы с образом-кластером музыканта на другие дисциплины, я перевела его в категорию ментальной модели «образ-кластер» (см. схему на с. 96).

В широком смысле, образ-кластер — это идеальное представление того, чего Вы хотите достичь (какой-либо практический навык), через призму логики и всех чувств восприятия (кинестетики, визуализации, слуха и др.). Это своего рода ментальная модель или карта интеллектуальной территории, которую необходимо освоить, чтобы достичь поставленной образовательной цели. После её «освоения» она переходит в актив ваших знаний, и когда появляется аналогичная задача, она решается в несколько раз быстрее, а иногда автоматически, по уже известной формуле. Компоненты образа-кластера можно условно разделить на секторы чувственной и интеллектуальной природы. По сути, это форма бытования творческого навыка в сознании исполнителя.

Ключевой принцип «Образ-кластер-технологии» заключается в том, что прежде, чем приступить к непосредственной практике по совершенствованию навыка, необходи-



мо проработать мысленно весь образ-кластер в воображении, по всем его компонентам. Таким образом, учащийся «помещает себя» в интеллектуальный центр практического навыка и начинает его совершенствование (отработку) не извне, а изнутри ментальной модели навыка. В результате его освоение происходит значительно быстрее. Суть методики и практические задания студентам по формированию собственно образа-кластера были представлены мною на мастер-классе в ходе конкурса, а также мы практиковали мысленную игру прямо на показательном уроке.

Алгоритм создания собственного (индивидуального) образа-кластера таков: необходимо мысленно представить себя выполняющим целевой навык на том уровне, которого Вы хотите достичь. Представление должно быть активным, то есть представить так, как если бы вы в реальности выполняли это движение, действие и т.п. При этом важно представить,

увидеть внутренним взором, услышать, ощутить в теле все подробности данного процесса, словно в замедленном кинофильме. Затем необходимо зафиксировать сконструированный образ в воображении и — разглядеть его; проанализировать получившуюся картинку с точки зрения всех его компонентов — информационного, визуального, кинестетического, слухового и пр.; занести всю полученную информацию в соответствующие секторы образа-кластера. После этого важно собрать наибольшее количество информации по каждому сегменту. И лишь затем приступать собственно к практическому освоению навыка (в музыке данный процесс и называется «мысленная игра»). Делая так, Вы помещаете себя в контекстуальное поле, изнутри которого работать над навыком будет намного легче, потому что оно, словно камертон, будет собирать все интеллектуальные и чувственные навыки учащегося в единой точке.

ИЗ АННОТАЦИИ К МЕТОДИКЕ

Настоящая методика создана на пике новейших тенденций развития гуманитарного знания — проникновения психотехнологий во все сферы профессиональной деятельности человека. «Образ-кластер-технология» — это инновационная для профессиональной музыкальной педагогики технология, в основе которой лежат достижения музыкальной психологии и психологии спорта высших достижений, теории и истории исполнительского искусства, практический опыт успешных музыкантов. Данная технология понимается как технология управления многомерной «виртуальной» моделью музыкального произведения.

Инновационная «Образ-кластер-технология» в классе фортепиано в ВУЗе и в *самостоятельной* работе студента выстроена с учетом следующих сопутствующих методик: методики управления эффективностью (в том числе методы целеполагания, управления временем и стрессом, конспектирования); методики решения проблем.

На примере урока фортепиано в творческом ВУЗе представлена авторская методика для эффективного освоения знаний и навыков, которая может быть экстраполирована на другие музыкальные специализации (работа в классе скрипки, виолончели, духовых инструментов, вокала, дирижирования и т.д.) и адаптирована для широкого круга учебных дисциплин, а также в различных видах профессиональной деятельности.

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

По прошествии конкурса осталось ощущение большого педагогического праздника. Профессиональная, доброжелательная, творческая атмосфера, общение с коллегами, прекрасная организация конкурсного процесса и, конечно, эмоции — всё это сложилось в яркую картину большого события, творческого достижения. Особенно отрадно, что внимание жюри привлекла именно музыкальная дисциплина, что профессиональное педагогическое сообщество обратило внимание на занятия фортепиано. Не секрет, что музыкальное образование сейчас стоит немного «особняком»: оно не сразу укладывается в рамки государственных образовательных стандартов и современных реформ в области образования. Результат конкурса подтвердил, что принципы, лежащие в основе исполнительской работы музыканта, универсаль-

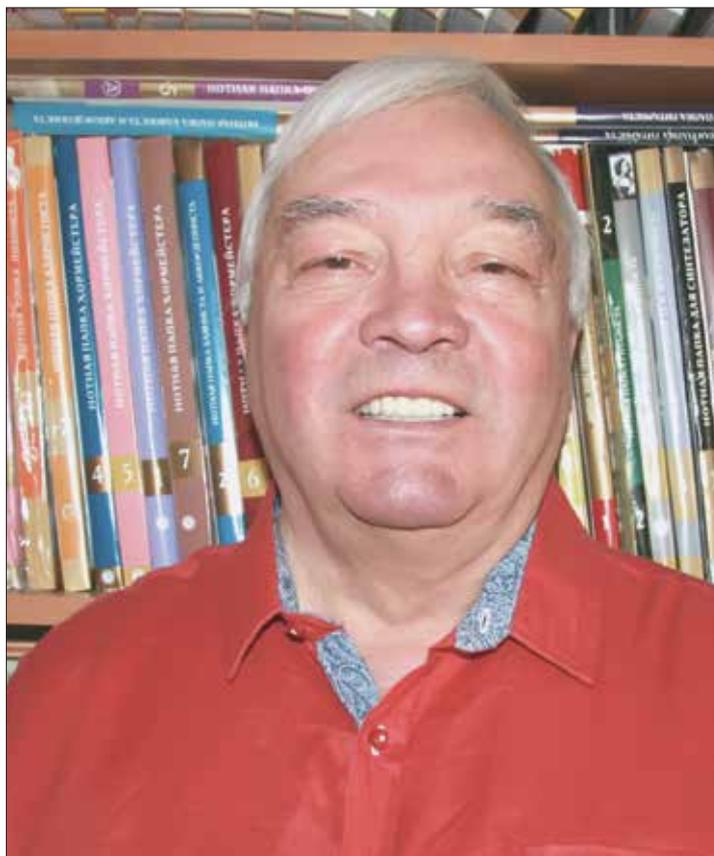
ны и в чём-то могут быть образцом для других дисциплин. Многие, думаю, знают статью Дины Кирнарской «10 причин отдать ребенка в музыкальную школу», в которой рассказывается, как занятия музыкой помогают в освоении других дисциплин, воспитывают характер, вкус и личность ребенка. В продолжение темы, «образ-кластер-технология» — это методика совершенствования музыкального исполнительского мастерства, дающая ключи к любой познавательной деятельности, выработке и быстрому совершенствованию любых практических навыков, «золотой ключик» к мастерству.

С. Елина — выпускница фортепианного факультета РАМ им. Гнесиных (класс проф. М. Гамбарян), проходила обучение в студии проф. А. Аронова в Manhattan School of Music (Нью-Йорк, США). Окончила аспирантуру Московской консерватории по специальностям фортепиано (класс М. Лидского) и искусствоведение (научный руководитель М. Старчеус). Также окончила факультет романо-германской филологии Самарского университета.

Лауреат международных музыкальных конкурсов и фестивалей. Выступала с сольными концертами в России, Италии, США и Швейцарии. Автор благотворительного творческого проекта «Музыкальное Ателье» (совместно с Русским Домом в Женеве).

С 2012 — преподаватель кафедры фортепиано Академии хорового искусства имени В.С. Попова, с 2014 также работает помощником проректора по научной работе, ведёт курс английского языка в аспирантуре и ассистентуре-стажировке Академии.

В 2013 защитила кандидатскую диссертацию «Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве». Регулярно выступает на научных конференциях, проводит мастер-классы, ведёт курсы повышения квалификации в АХИ имени В.С. Попова. Занимается исследованием вопросов психологии музыкального исполнительского искусства, а также разработкой новых методик преподавания творческих дисциплин с применением полидисциплинарных подходов. Автор более 20 научных статей, интервью с известными музыкантами, методических пособий и монографии. Член редакционного совета АХИ имени В.С. Попова.



ЗОЛОТАЯ БИБЛИОТЕКА ОТ АНТОЛОГИИ К ФОНОТЕКЕ

Издательство «Дека–ВС» основано в 2001 году, оно хорошо известно как любителям, так и профессиональным музыкантам. Заслуженную популярность снискали многочисленные книги и ноты, а «визитной карточкой» издательства стала 36-томная серия «Золотая библиотека педагогического репертуара» для учащихся музыкальных школ. Она содержит сочинения для разных инструментов и хора во всём многообразии их жанров и вполне зримо отражает ход развития классической музыки за три последних века. Данная серия является «бестселлером» — она востребована школами, педагогами, учащимися в России и за рубежом. Об истории и особенностях проекта рассказывает его автор — руководитель издательства «Дека–ВС» Владимир Упорин.

— Владимир Владимирович, мне известно, что предметом Вашей деятельности в Министерстве культуры СССР, а затем и на Центральном телевидении была музыка. Как к Вам пришла мысль создать музыкальное издательство?

— Да, работа была связана с музыкой: в Министерстве — с учебными заведениями и наукой, на телевидении — с производством музыкальных программ. Сфера деятельно-

сти — макроуправление. Всегда хотел конкретной работы, тяготел к ней. В 1998 году впервые подумал об издательстве и определил для себя контуры задач. Ждал только случая.

— Но почему издательство, а не другие виды учреждений? Издательское дело ведь требовало опыта?

— Я имел пятилетний опыт работы (70-е годы) в самом крупном тогда издательстве

«Музыка». Заведовал редакцией учебников и учебных пособий. Там был первоклассный коллектив, и я многому научился. Дружба с коллективом сохранилась.

— **Издательство состоялось, следовательно, случай, которого Вы ждали, наступил. Что это за случай?**

— Этот случай — пустые полки нотных магазинов к концу 90-х. Причины — тема для исследований, но два очевидных обстоятельства лежат на поверхности: крах заказчика в лице Государственной системы оптовых закупок и механизмов доставки; второе, — пьянящий ветерок коммерческой свободы, который достиг кабинетов музыкальных издательств. Стали гнать тиражи выгодных, а не нужных наименований, да ещё кустарным способом. Кто помнит, тогда тощенькие брошюры со странным подбором сочинений на запредельно плохой бумаге заполнили прилавки, но проблему дефицита не решили. Лево-коммерческую макулатуру по определению невозможно было сложить в систему.

— **Ваше издательство быстро приобрело известность благодаря новаторской по своей сути серии сборников «Золотая библиотека педагогического репертуара». Как возникла идея этого проекта?**

— В 2000 году я обратился в «Музыку» с идеей создания на её базе системы фундаментального педагогического репертуара, который бы мог существовать как компактная универсальная библиотека музыкальной школы. Этой идеей и была система нотных папок.

Как план-задание издательства она могла бы выглядеть так: в каждую папку вкладывается несколько тетрадей, которые формируются по жанровому принципу. Например, для специальности «фортепиано»: тетрадь № 1 — Этюды и виртуозные пьесы, № 2 — Полифонические произведения и старинные танцы, № 3 — Крупная форма, № 4 — Пьесы, № 5 — Избранные пьесы из фортепианных циклов, № 6 — Ансамбли в 4 руки. Номер папки (для фортепиано их 7) указывает степень трудности: чем выше номер, тем труднее сочинения. Папки формируются не по коммерческому, а профессиональному принципу. Объём каждой диктуется необходимостью знакомства с кругом сочинений определённой эпохи, определённого композитора. Средний объём — от 250 до 300 страниц. Весь репертуар предназначен для начальных, средних и стар-

ших классов. Конкретное деление по классам: 1–3, 3–5, 5–7.

Но в «Музыке», несмотря на весьма дружественное отношение, меня не поняли. Редакции не пожелали встать в одну упряжку. И это естественно.

Я решил на организацию издательства, и в этом мне оказал помощь, которую трудно переоценить даже спустя 15 лет, равнодушный человек — профессор Московской консерватории, заместитель председателя Союза композиторов России, а ныне главный редактор Вашего журнала Всеволод Задерацкий.

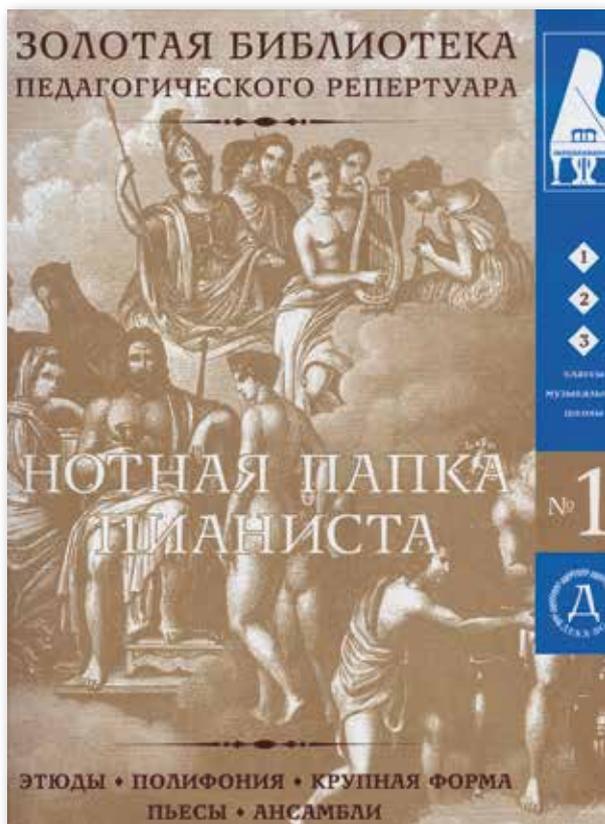
— **С чего началась работа?**

— Естественно, с регистрации, с пустого листа и абсолютно безденежного состояния. Помогли близкие и равнодушные люди. Первые папки были фортепианные, и получить грант Министерства культуры РФ на их издание помогла заместитель начальника департамента Суфия Мураталиева. Наша сердечная благодарность! Мы её не подвели — наши папки в 2003 году стали лауреатом конкурса «Книга года» в номинации «Лучший издательский проект». Это открыло дорогу для участия в Федеральной целевой программе «Культура России». Участвуем уже 10 лет. В 2004 году мгновенно понял значение проекта «Золотая библиотека педагогического репертуара» директор Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки Анатолий Дмитриевич Панюшкин и открыл бесплатный доступ к библиотеке музея. Он мечтал сделать музей научно-просветительским центром, и издательство в этом направлении с ним сотрудничало. Подготовка и издание мемуаров и научных трудов об отечественной музыкальной культуре была важной совместной темой. Он воистину был равнодушный человек.

Если бы меня сейчас спросили, отважился бы я снова пройти весь этот путь, я бы сказал — твёрдое «нет». То, что он пройден, — чудо.

— **Как создавались «Нотные папки»?**

— Создание «Нотной папки» — это порядок дел. Как автор идеи я должен был сделать первый шаг — создать авторский коллектив. Это должны были быть громкие имена, — специалисты с непререкаемым авторитетом, которые имеют право нарушать традиции и своим творчеством в нашей области преодолеть (во всяком случае — расширить) рамки узко-цеховых традиций и взглядов. Список был создан быстро. Уверяю, что ошибки были сведены к минимуму,



ибо выдающиеся и талантливые люди были средой и условием моих предшествующих должностей. Я знал многих, с некоторыми был дружен и уж точно представлял себе, кто из них что и как умеет делать. Поэтому вначале был список, потом переговоры, потом договор и издательский контроль его исполнения.

В беседах многократно проговаривалась и уточнялась идея, параметры будущего издания. Дальше должен быть поиск самих сочинений, которые бы являлись выдающимися образцами композиторского творчества, либо шедевров музыкально-педагогического письма. Приветствовалось подключение к поиску коллег авторов, поиски материалов за рубежом, в частных библиотеках старейших педагогов и, конечно, во всех российских библиотеках. Такие хорошо организованные поиски потом принесли результаты: для фортепиано, например, был найден неизвестный и не публиковавшийся Концерт № 3 Иоганна Кристиана Баха (ор. 7, издание библиотеки Лондонской Королевской оперы 1795 года), «Прощание с роялем» Бетховена — киевское издание 1905 года и некоторые другие. В целом — был восстановлен грандиозный пласт русской музыки XIX–XX веков. А Нотная папка пианиста № 6, например, с одобрения Союза композиторов России, содержит произведе-

ния только советских композиторов. Уверяю Вас, там есть что послушать.

— *Педагоги, использующие Ваши издания в своей работе, особо отмечают необычность предложенного репертуара: многие пьесы стали для них настоящим открытием «жемчужин».*

— Это естественно. Все лучшее, что издавалось ранее, сведено в единое издание, серию, — это первое. И второе — только фортепианный материал, ввиду его широты и чрезмерного количества, позволил углубиться в поисках шедевров на 150 и более лет назад. В результате то, что было забыто либо исключено из репертуара сознательно, — восстановлено! Эти-то сочинения, пролежавшие как бы в «запасниках» от 50, 90 и более лет, и воспринимаются как открытие. Я радуюсь, потому что это процесс восстановления и сохранения нашей культуры.

— *Я внимательно просмотрел все семь папок пианиста и увидел, что это фактически антология классического музыкального искусства.*

— Да, все признаки антологии — лучшие образцы, лаконичность, всё многообразие музыкальных жанров, видов и форм европейской классической музыкальной культуры. Сам по себе учебный репертуар есть феномен культуры, повседневная жизнь которого обеспечивалась и обеспечивается подвижническим трудом музыкантов. Если в учебном издании ощущается дыхание истории (в данном случае — впечатление антологии), то это есть итог хорошо организованной издателем работы творческого коллектива.

— *Предполагается ли пополнение репертуара по каждой специальности — скажем, фортепиано?*

— Способность к пополнению репертуара в системе заложена. Наглядно она проявила себя пока что в нотных папках пианиста: основной материал по классам содержится в первых пяти, добавочный, под рубрикой «концертный репертуар» — в шестой и седьмой папках. Число последних может значительно возрасти, если сюда включить неизвестные зарубежные сочинения композиторов прошлого и настоящего, опусы современных российских композиторов. Но всё это уже отдельная громадная работа, нуждающаяся в осмыслении. В последних двух фортепианных папках мы лишь определили её вектор. Сейчас обсуждается издание восьмого

В. Кравцова, Л. Наумов, В. Упорин



выпуска, всецело посвященного жанру фортепианной транскрипции.

— *К «Нотным папкам пианиста» стали прикладываться аудиозаписи напечатанных произведений. Это развитие проекта? В чём Вы видите преимущества такого необычного, по-настоящему новаторского для отечественной педагогики формата?*

— Это второй этап развития проекта. Как всегда, начали его с озвучивания фортепианного репертуара и к настоящему моменту записали все семь нотных папок. Это почти 700 сочинений, 1800 страниц нотного текста. Они заняли звучащее пространство 18 CD и расположились в семи альбомах (по количеству папок). Четыре альбома уже вышли, остальные надеемся выпустить к учебному году. Подготовка и запись потребовали больших средств и заняли без малого два года. Весь проект посвящен 90-летию со дня рождения великого музыканта, профессора Московской консерватории Льва Николаевича Наумова. Запись сделали его ученики разных лет — Вера Кравцова, Даниил Копылов и Алексей Кудряшов (внук Наумова).

Я глубоко уверен, что слуховой опыт первичен. В данном случае создано средство (система озвученных сочинений), позволяющее знакомиться с музыкой для определённого инструмента не только через исполнение, но и через прослушивание сочинений. Надеемся, резкое возрастание музыкального материала, освоенного двумя способами, их последующая жизнь в диалектическом единстве приведут к совер-

шенствованию методики и новым открытиям. Это глубокая и важная мысль. У её истоков — Г. Нейгауз, Е. Тимакин и другие выдающиеся отечественные педагоги.

— *При озвучивании сознательно избран концертный стиль?*

— Существует, конечно, методический показ с подчёркиванием тех элементов в исполнении, которые необходимо ученику освоить. Сколько детей — столько индивидуальностей, и предусмотреть показ в методических целях для всех — значит заведомо создать механический вариант исполнения типа «табакерки».

Концертный вариант — это один из возможных вариантов прочтения композиторского текста, в самом принципе заложено приглашение к участию в творческом процессе педагога и ученика, т.к. предполагаются анализ и собственный вариант убедительной игры.

И ещё. Концертное исполнение и мастерство, которое по известным причинам в большинстве случаев у учеников отсутствует (не берем вундеркиндов и контингент специальных школ), позволяет ощутить в системе учебного материала антологию — дыхание истории. В этом качестве педагогический репертуар предстаёт как одна из важнейших констант эстетики, сформированной великой классической музыкальной культурой. ■

**Беседовал
Александр КУЛИКОВ**



Наталья ПОЗНЯКОВСКАЯ. Воспоминания. Статьи «Композитор — Санкт-Петербург», 2014. — 380 с., ил., нот., CD-приложение. Ред.-сост. Вадим Биберган, Андрей Шадрин. Тираж 500 экз.

Творческий путь Наталии Николаевны Позняковской (1889—1981) продолжался около 70 лет. В 1913 году, с отличием закончив Петербургскую консерваторию и получив премию имени А.Г. Рубинштейна — рояль «Шрёдер», молодая пианистка по приглашению директора Консерватории А.К. Глазунова стала ассистентом своего легендарного профессора Анны Николаевны Есиповой с правом ведения собственного класса. С тех пор педагогическая деятельность Позняковской была неразрывно связана с двумя городами — Петербургом (Ленинградом) и Свердловском. В 1944 году, приняв вторичное приглашение директора М.П. Фролова (первое было сделано в 1934 году), Позняковская стала преподавать в Уральской консерватории. В Ленинградскую консерваторию она вернулась в 1964 году, по предложению ректора П.А. Серебрякова. Её последний концерт прошел 23 февраля 1973 (в 82 года!).

Великолепная пианистка, равно убедительная в сольном, ансамблевом и концертном репертуаре, и великолепный педагог, Наталия Позняковская пронесла через всю жизнь то высокое понятие о своём деле, по которому мы сегодня так часто тоскуем. Именно об этом говорил историк пианизма Леонид Гаккель на концерте в честь 90-летия Н.Н. Позняковской 7 декабря 1979 года: *«Своим долгим путём в искусстве пианизма Наталия Позняковская всегда шла и идёт и величаво, и смиренно. Смирению, ибо она подлинный мастер, а мастер всегда смиренен перед лицом идеала, ему ведомого, ему открытого. Смирению свершала Позняковская долг перед своим искусством, давая в 30-е годы по радио цикл исторических концертов — от Баха до современных авторов; такие циклы в иных пианистических биографиях становились для молвы событием куда более громким. Смирением мастера рождены замечательные достижения Наталии Николаевны в ансамблевой игре, которой она отдала свои последние концертные сезоны. Праведность и честность двигали Наталией Николаевной, выступавшей по радио перед ленинградцами страшной блокадной зимой 1941/42 года. Праведно исполняла Наталия Николаевна и традиционный для русского музыканта долг просветительства, в течение 20 лет ведя самую широкую художественную деятельность на Урале».*

Ученики Н.Н. ныне живут и работают в разных странах, преподают в различных учебных заведениях. Редакторами-составителями сборника стали композитор, народный артист РФ, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Вадим Биберган (выпускник класса в Уральской консерватории) и доцент того же вуза Андрей Шадрин (выпускник Ленинградской консерватории).

Три из четырёх разделов сборника рассказывают о жизни, творчестве Н.Н. Позняковской, о продолженных ею педагогических принципах школы Есиповой. Четвёртый раздел — статьи, воспоминания Н.Н. (об А.Н. Есиповой, А.К. Глазунове, П.А. Серебрякове). Приложения содержат хронограф жизни и творчества, список учеников Позняковской, артистов и дирижёров, с которыми она сотрудничала, рецензии на её концерты, исполнительский репертуар пианистки.

Среди многочисленных материалов, которые публикуются впервые, выделим русский перевод предисловия К. Микили к Полному собранию сочинений Ф. Шопена (1954), интереснейшие комментарии к книге Тамары Беркман «А.Н. Есипова» (1948) и интервью секретарю партийной организации Уральской консерватории Леониду Василюку (1964). В беседах и комментариях Позняковская предстаёт совсем не маститым

«профессором в раме». Перед нами простой («он был прост, как просты все истинно великие люди», — говорил о П.И. Чайковском С.В. Рахманинов), ироничный и очень независимый человек.

К счастью, сохранились и документальные свидетельства пианистического искусства Н.Н. Позняковской. К книге приложен CD из произведений Ф. Шуберта, И.С. Баха, К.Ф.Э. Баха, А. Лядова, Р. Шумана, И. Брамса. Записи сделаны в 1950-е годы в Свердловске, отреставрированы в 1999 на студии «Урал» профессором Уральской консерватории Е.А. Рубахой.

Из интервью Н.Н. Позняковской Л.М. Василиюку (1964):

— *Недавно был июньский пленум ЦК партии. Какое значение вы придаёте этому событию, в частности, для подготовки музыкальных кадров?*

— *Собственно, для чего эти встречи? Для того, чтобы вправлять нам мозги. Так что, очевидно, эти встречи имеют свое основание: где-то зашел в тупик или пошел по неправильному пути.*

— *В чём Вы видите неправильность этих путей и причины тупиков в исполнительстве?*

— *Исполнительство очень обедняет техницизм и формализм. Вот я была в составе жюри по отбору пианистов на Международный конкурс им. Баха в Лейпциге. Игра малосодержательная. В основном быстро и громко. А играла молодёжь из Ленинграда, Львова, Киева, Тбилиси. Мне запомнился один мальчик из ленинградской десятилетки; играл исключительно. Ведь Баха играть очень трудно. Его музыка очень глубокая, философская, в неё надо вникать, понимать её. Даже многие взрослые не умеют играть Баха. А тут мальчик, ему всего 14 лет, он в седьмом или восьмом классе, но он играл лучше всех. [Имя этого мальчика — Григорий Соколов!]*

Александр ЧУГАЕВ.

Особенности строения клавирных фуг Баха.

Второе изд. М., «Дека-ВС», 2014. — 254 с., ил., нот.

Подготовка текста — И. Иглицкая,

редактор М. Рахманова.

К 90-летию со дня рождения композитора, музыковеда, педагога, несколько десятилетий преподававшего в Музыкальном училище и Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, а затем и в Московской консерватории, переиздана книга, которая ещё при жизни автора стала классикой. «Один из мозгикан русской полифонической мысли» (А.С. Леман), Александр Георгиевич Чугаев (1924—1990) начал свой труд в 1965 и, в основном, завершил его в 1969 году. Однако последние правки были внесены в 1974 году. Автор не надеялся на скорую публикацию; тем не менее, в 1975 книга вышла в издательстве «Музыка». «Александр Георгиевич рассказывал, что решение (...) о выпуске книги было внезапным — оказалось не подготовленным к печати что-то из запланированного. По воспоминаниям Евгении Алексеевны Чугаевой, для корректуры Александру Георгиевичу дали очень мало времени» (Инна Иглицкая).

Во втором издании исправлены опечатки и мелкие неточности; использовалась не только печатная версия, но и автограф 1969 года. Уточнены счёт тактов, схемы фуг, устранены иные мелкие погрешности. И можно только порадоваться, что книга, давно ставшая библиографической редкостью (эти слова несколько стерлись от частого употребления, но в данном случае они ни в коем случае не кажутся преувеличением!), теперь доступна новому поколению музыкантов. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



АВТОРЫ «PIANOФОРУМ»

№ 2 (22)
2015



Нино БАРКАЛАЯ

Пианистка, музыковед, органистка, преподаватель Московской консерватории. Кавалер Ордена искусств и литературы Франции. Доктор эстетики и музыковедения Университета «Париж 8».



Александр КУЛИКОВ

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



Яна ТИФБЕНКЕЛЬ

Директор Международного фестиваля искусств «Арт-ноябрь», Международного фестиваля И.С. Баха, журналист.



Борис БОРОДИН

Доктор искусствоведения, профессор Уральской консерватории. Автор более 80 научных работ, фортепианных транскрипций, монографии «История фортепианной транскрипции».



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедов Российского Музыкального Союза.



Нонна ТОЛСТЫХ

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



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, преподаватель кафедры фортепиано Академии хорового искусства им. В.С. Попова.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Заведующий литературной частью и руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».



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.

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2014 год

PIANO **ФОРУМ**

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru



Национальный фонд
поддержки правообладателей

НФП РЕАЛИЗУЕТ УНИКАЛЬНЫЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ - «ФОНОХРЕСТОМАТИЯ»
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ, УЧИЛИЩ И ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ



Предлагаем музыкальным учебным заведениям получить образовательную серию CD-дисков «Фонохрестоматия» на безвозмездной основе. Для этого нужно связаться с нами и заказать нужное количество дисков.

Подробнее по телефону: +7 (495) 418-02-20, e-mail: info@cfund.ru
www.cfund.ru